

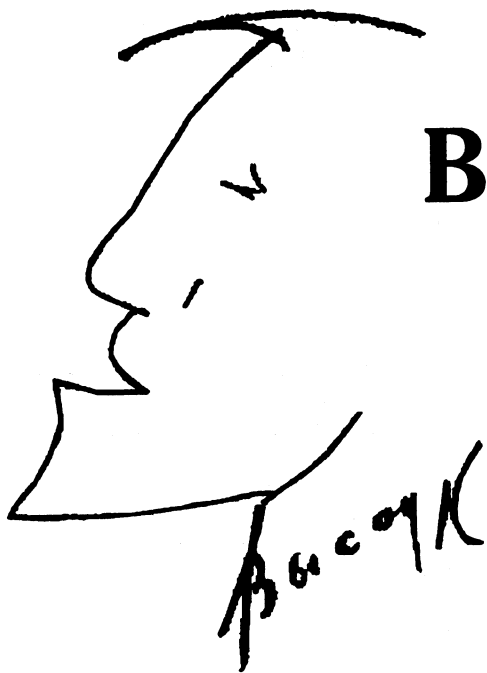


ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ: КЛЮЧ К ПОДТЕКСТУ

ЯКОВ КОРМАН

Серия «Авангард»

Я. И. Корман



Владимир Высоцкий:

КЛЮЧ К ПОДТЕКСТУ

Ростов-на-Дону
Феникс
2006

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус6)
КТК 821

К 66

Р е ц е н з е н т ы :

доктор филологических наук *Е.А. Подшивалова*

кандидат педагогических наук *Н.В. Лекомцева*

Тексты Владимира Высоцкого публикуются с разрешения наследников: Никиты Владимировича Высоцкого, Аркадия Владимировича Высоцкого, Марины де Полякофф Влади.

Корман Я.И.

К 66 Владимир Высоцкий: ключ к подтексту / Я. И. Корман. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Ростов н/Д: Феникс, 2006. — 381, [1] с. — (Авангард).

ISBN 5-222-08088-9

В книге впервые в высококоведении показано, что во всей поэзии художника проявился конфликт с властью, что этот конфликт определил тематику, систему образов и мотивов его лирических произведений. В результате пересмотрено ставшее расхожим мнение о ролевом характере лирики системы Владимира Высоцкого.

Автору удалось увидеть единство авторской личности за большинством ситуаций и ролевых персонажей. Это позволило ему не только представить оригинальную концепцию творчества Владимира Высоцкого, но и — в свете этой концепции — привлекая многочисленные черновые варианты, предложить ряд новых, неожиданных прочтений хорошо известных текстов.

Книга рассчитана на специалистов-высоцковедов, учителей и всех, кто интересуется советской авторской песней.

ISBN 5-222-08088-9

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2Рос=Рус6)

На обложке:

Владимир Высоцкий. Ленинград, Малая сцена БДТ, 16 апреля 1980 года.

Автор – Владислав Виноградов. Фото из архива Творческого объединения «РАКУРС».

© Я. И. Корман, 2006

© Оформление: изд-во «Феникс», 2006

К читателю

Первое издание книги, увидевшее свет летом 2005 года («Художественный мир Владимира Высоцкого: ключ к подтексту»), разошлось за один месяц — благо тираж был всего сто экземпляров. Во втором издании исправлены все замеченные опечатки и фактические неточности. Наиболее существенным дополнением явилось приложение «Высоцкий и Ленин», в котором проанализированы все известные автору высказывания поэта о вожде российской революции, добавлен ещё ряд фрагментов в других местах книги. Соответственно, выросла и библиография — с 92 до 110 позиций. Это объясняется еще и тем, что в последние годы появилось много новой литературы по авторской песне в целом и по творчеству Владимира Высоцкого в частности.

Свое мнение о книге вы можно высказать по электронному адресу: yakorman@mail.ru. Все критические замечания и предложения будут приняты с благодарностью.



ПРЕДИСЛОВИЕ

В чем причина трагедии Владимира Высоцкого? Исследователи отвечают на этот вопрос по-разному. Время от времени заходит речь о цензуре, о негласном табу в советских средствах массовой информации на имя Высоцкого и т. п., но этим моментам почему-то редко отводится основополагающая роль: видимо, критики не решаются брать их за основу, за отправную точку при анализе его творчества.

Прежде чем развить эту мысль, приведем несколько цитат.

Марина Влади: «Володя часто мне говорил, что на Западе люди знают Сахарова, отказников, диссидентов, о которых пишут газеты, но плохо представляют себе, что такое ежедневное, изматывающее давление, борьба с «ватной стеной», как он называл любое общение с чиновниками, решавшими его судьбу, личную жизнь, карьеру» (26, 5).

Еще одна цитата из воспоминаний Марины Влади: «<...> его всю жизнь игнорировали... Всю жизнь! Это очень важно.

Мешала бюрократия — эта влажная ватная стена <...> Ежедневно ему лезли — и даже плевали — в душу. Концерты запрещали, фильмы годами лежали на полке, он ни разу не видел себя по телевидению... И это любимец народа — популярный настолько, что не мог выйти на улицу!

Да, его не сажали в тюрьму или в психиатрическую больницу, его не били... Но его «тюкали» по-другому... Не давали рабо-

тать, не печатали, в самый последний момент снимали песни из фильмов <...>

И у Володи все-таки были проблемы с юстицией: в последний год на него было заведено три дела!» (47, 194).

Валерий Перевозчиков: «<...> было еще «Харьковское» дело, летом 1979 года возникло дело о подделке билетов в Минске... Можете себе представить, сколько времени, сколько нервов стоило это Высоцкому. Когда я сказал об этом Вадиму Ивановичу Туманову, он ответил: «Ты думаешь, Валера, только эти следствия мешали ему жить?! Ему портили кровь постоянно! Ему всё в этой стране мешало жить!» (80, 21).

Здесь возникает закономерный вопрос: каким же образом мог поэт отвечать на все эти притеснения? Разумеется, открыто подойти к микрофону и прямым текстом высказать свои эмоции и отношение к советским властным структурам он не мог — трудно представить, что могло его ожидать после этого. В таком случае — что же оставалось? Конечно же — творчество, и все то, что нельзя было сказать открыто, уходило в подтекст произведений.

Что было основным в жизни этого веселого, доброго, сильного человека? Борьба, а точнее сказать — сопротивление.

<...> Он защищал святое для художника право на свой взгляд, свой ум, свое воображение. Он защищал право худож-

ника быть самим собой, то есть такое право, без которого художник перестает быть художником.

<...> Это была странная борьба. Его ругали в печати, а ответить своим критикам по условиям тогдашнего времени он не мог. Как у птицы, которую бьют влет, у него не было никакой защиты, кроме крыльев творческого воображения (103, 5).

Эти слова, сказанные Фазилем Искандером о Михаиле Булгакове, можно в полной мере отнести и к Владимиру Высоцкому, как, собственно, и к любому другому художнику, чье творчество не вписывалось в рамки «метода соцреализма» и шло вразрез с официальной идеологией Советского Союза.

Проанализировав песенно-поэтическое и — частично — прозаическое творчество Владимира Высоцкого, мы пришли к выводу, что в большинстве его произведений на уровне подтекста реализуется оппозиция *я — власть*, а главной формой выражения авторского сознания является лирический герой.

«Что же характерно для лирического героя?

1. Лирический герой — это и носитель сознания, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображаемым миром, внимание читателя сосредоточено преимущественно на том, каков лирический герой, что с ним происходит, каково его отношение к миру, состояние и пр.

2. Для облика лирического героя характерно некое единство. Прежде всего это единство внутреннее, идейно-психологическое: в разных стихотворениях раскрывается единая человеческая личность в ее отношении к миру и к самой себе.

3. С единством внутреннего облика может сочетаться единство биографическое. В этом случае разные стихотворения могут объединяться в эпизоды жизни некоего человека.

4. Лирический герой обычно воспринимается как образ самого поэта — реально существующего человека <...>

Из сказанного явствует, что нельзя судить о лирическом герое по одному стихотворению: он раскрывается либо во всем творчестве поэта, либо в каком-то цикле его произведений» (53, 49).

Поэтому мы попытаемся рассмотреть творчество Владимира Высоцкого как «единый синхронный текст», говоря словами Ю. И. Левина (64, 677). В то же время оппозиция *я — власть* на протяжении творческого пути поэта развивается и приобретает различные формы, реализуясь в основных мотивах, в их разветвлениях с ключевыми словами и вспомогательными образами.

При анализе оппозиции, кроме «чистых» форм лирического героя, мы столкнемся еще с некоторыми разновидностями произведений, в которых также присутствует авторское «я», но только скрытое под различными масками. Вот что говорил о своих так называемых ролевых произведениях на концерте в г. Навои (21.08.1979) сам поэт: «Я пишу от первого лица по двум причинам: первая — это то, что, может быть, мне как актеру <...> чтобы играть разных людей, намного удобнее говорить от первого лица, и вторая — из-за того, что в этих вещах есть мое собственное мнение и суждение о том предмете, о котором я разговариваю. Это всё только мои собственные мысли, поверьте мне» (35, 5).

Отсюда следует важнейший вывод: подавляющее большинство произведений, которые мы привыкли считать ролевыми, явля-

ются таковыми лишь по форме, а ролевые персонажи — это лишь маски и образы лирического героя.

Поэтому возникает необходимость в поиске адекватного термина для характеристики жанра таких произведений. Н. Федина в своей статье «О соотношении ролевого и лирического героев в поэзии В. С. Высоцкого», анализируя образы альпинистов, подводников, моряков и др., пишет: «Ролевые герои, охарактеризованные нами, являются ролевыми лишь по форме, а по сути своей — это лики героя лирического, так как налицо психологическое и нравственно-этическое их сходство» (31, 115). Исследовательница В. Бабенко развивает эту мысль: «В целом ряде стихотворений, которые можно назвать *формально* ролевыми, потому что в них главенствует герой, близкий авторскому пониманию мира и смысла жизни, автор “уже ролей не играет, но примеряет разные маски — иных героев, предметов, животных, выражая при этом круг родственных настроений и переживаний”»¹. Герои могут быть отдалены от автора либо спецификой профессии («Черное золото», «Дальний рейс»), либо исторической конкретностью ситуации («Черные бушлаты»), но в целом они почти прямо выражают авторскую позицию» (6, 204–205).

Итак, термин найден: *формально-ролевая лирика*. Наиболее очевидные и простые примеры, образцы этого жанра: «Охота на волков», «Баллада о брошенном корабле», «Мой Гамлет» — в них первый план (внешний сюжет) выглядит относительно *формальным*, то есть довольно прозрачным прикрытием личностного подтекста, который вполне очевиден.

Однако у Высоцкого есть огромное количество других — тоже ролевых — произведений, в том числе так называемых шуточных и сатирических, в которых подтекст совсем не очевиден. И к таким произведениям, понятно, совершенно не приложимо определение «*формально-ролевая лирика*» (более подробно эта проблема рассмотрена нами в Послесловии).

Из других исследований, в которых также освещается данная проблема, назовем наиболее важные, на наш взгляд: М. В. Воронова. Стилистические средства маркировки лирического и ролевых героев В. С. Высоцкого (31, 117–128); Н. В. Фисун. Речевые средства выражения авторского сознания в лирике В. С. Высоцкого (31, 129–135), а также работы А. В. Бибиной (11), Т. П. Тилипиной (96), А. А. Арустамовой (4) и А. А. Роциной (87). Между тем ни в одной из названных работ не предложено решение проблемы подтекста в творчестве Высоцкого.

Необходимо ввести еще один рабочий термин, без которого невозможен анализ значительной части творчества Высоцкого: *формально-повествовательная лирика*. Этим термином мы будем характеризовать такие произведения, в которых *формально* (на уровне внешнего сюжета) речь идет как будто бы о другом человеке («Жил-был один чужак...», «Канатоходец») или даже — о животном («В стае диких гусей был второй...», «Песенка про Козла отпущения»), а на содержательном уровне этот объектный герой оказывается либо самим лирическим героем, либо его маской. Однако здесь возникает та же терминологическая сложность, что и в случае с *формально-ролевыми* произведениями: скажем, в «Песенке про

¹ Скобелев А., Шаулов С. Менестрели наших дней // Литературная Грузия, 1986. № 4. — С. 163.

Козла отпущения» подтекст далеко не очевиден (в отличие, например, от «Канатоходца»), и потому говорить, что это произведение относится к разряду *формально-повествовательной лирики*, будет, наверное, не совсем правильно. Данный вопрос требует специальной проработки.

Теперь вернемся к оппозиции *я — власть*. Не только лирический герой часто выступает в различных масках, но и советская власть предстает многолико: образы врачей, ветров, нечистой силы, карточных шулеров, короля, медведей, егерей, манекенов, милиции, немецко-фашистских войск и др.

Кроме тех произведений, которые организует субъектная форма лирического героя, нас будут интересовать и произведения, субъектом сознания в которых является лирическое *мы* — это обобщенный образ носителей граждански активного сознания, людей, внутренне свободных и активно борющихся с социальной несправедливостью. Разумеется, в таких случаях лирический герой является частью лирического *мы*, которое также может выступать в различных масках и образах, например, карточных игроков, солдат, шахтеров, штрафников, аквангистов, хиппи и др. Иногда лирическое *мы* выступает в образе коллектива театра на Таганке, в котором с 1964-го по 1980 год работал сам Высоцкий (театр, как известно, находился в жесткой оппозиции к советскому режиму и часто подвергался различного рода гонениям и давлению со стороны властных структур), — достаточно назвать песню «Еще не вечер»¹. Анализируя оппозицию *я (мы) — власть*, мы ставим своей целью глубже понять образ лирического героя Высоцкого, а поскольку лиричес-

кий герой является alter ego автора биографического, — то и приблизиться к пониманию трагедии самого поэта.

В связи с тем, что текстология произведений Высоцкого недостаточно разработана (это обусловлено спецификой его творчества — *звучащим* текстом, а отсюда и разнообразием редакций), мы будем работать со всеми вариантами как полноправными. Наряду с этим в работе привлекаются для анализа и черновики текстов, где в ряде случаев те или иные мысли, образы, мотивы выражены более открыто и резко; кроме того, анализ черновики часто обнажает ход авторской мысли.

Произведения Владимира Высоцкого цитируются в основном по следующему изданию: *Высоцкий В. С. Собр. соч.*: В 7 т. (плюс Справочный том) / Сост. С. В. Жильцов. — Германия: изд-во «Вельтон», 1994. В наклонных скобках указываются номер тома и страница, например: /5; 223/.

В некоторых случаях используются другие источники:

1. *Высоцкий В. С. Собр. соч.*: В 4 кн. / Сост. С. В. Жильцов. — М.: Надежда-1, 1997. Сокращение (СЖ 4-1; 350).
2. *Высоцкий В. Собр. соч.*: В 4 т. / Сост. Б. И. Чак, В.Ф. Попов. СПб.: АОЗТ «Технэкс-Россия», 1992. Сокращение (СЧП4 — 2; 110).
3. *Высоцкий В.С. Соч.*: В 2 т. 7-е изд. / Сост. А. Е. Крылов. Екатеринбург: У-Фактория, 1996. Сокращение (С2Т — 1; 53).

При ссылках на библиографию (в конце книги) в круглых скобках указываются сначала порядковый номер цитируемой работы, а затем — страница, например: (58, 324), либо — только порядковый номер.

¹ Не следует смешивать субъектную форму лирического *мы* с другими авторскими *мы* (*мы* — поколение, *мы* — население страны и *мы-толпа*), от лица которых также нередко ведётся повествование. Подробнее об этом см. в Послесловии.



Оппозиция Я — ВЛАСТЬ в творчестве В. Высоцкого

Елене З.

Если мясо с ножа
Ты не ел ни куска,
Если, руки сложа,
Наблюдал свысока
И в борьбу не вступил
С подлецом, с палачом —
Значит, в жизни ты был
Ни при чём, ни при чём!

«Баллада о борьбе»

Глава 1. 1961–1965 гг.

Тема власти присутствует в произведениях Владимира Высоцкого с самого начала его творчества, в том числе — песенного (достаточно назвать «Ленинградскую блокаду», 1961). Одновременно с появлением темы власти возникает и интересующая нас оппозиция *я — власть*.

В произведениях 1961–1964 годов лирический герой Высоцкого выступает, как правило, в масках заключенного, вора, уголовного и хулигана. Выбор поэтом именно таких масок на данном этапе творчества обусловлен двумя причинами.

Во-первых, атмосферой, царившей в стране в послевоенные годы. Здесь уместно привести фрагмент одного из интервью известного диссидента Эдуарда Кузнецова: «Послевоенные годы. Безотцовщина <...> Жили мы в рабочем, хулиганском районе. Было очень много уголовщины <...> Оттенок уголовный всегда наличествовал. В том числе и на уровне противопоставления себя

милиции. Милиция как бы олицетворяла власть» (58, 324). В последнем предложении из данного фрагмента сформулирован один из главных художественных приемов Высоцкого, и впоследствии мы его подробно рассмотрим.

Об уголовной, «хулиганской» атмосфере 50-х и начала 60-х годов прошлого века, связанной в том числе со знаменитой воршиловской амнистией 1953 года, немало говорилось также школьными товарищами и друзьями Высоцкого (46), (47).

О другой, не менее важной, причине выбора вышеозначенной маски поэт неоднократно сам говорил на многочисленных концертах: «Почему я писал блатные песни?! — Это ведь песни не о тюрьмах и не о заключенных (здесь и далее подчеркнуто нами. — Я. К.). Но для меня в то время был наиболее понятен такой вид страданий: человек лишен свободы, своих близких, друзей...» (23, 176).

На другом концерте Высоцкий сказал об этом так: «Я не считаю, что мои первые песни были блатными, хотя там я много писал о тюрьмах и заключенных <...> просто для меня в тот период это был, вероятно, наиболее понятный вид страдания — человек, лишенный свободы, своих близких и друзей. Возможно, из-за этого я так много об этом писал, а вовсе не только о тюрьмах» (39, 116). И еще о «блатных» песнях: «<...> они с юмором, о действительных отношениях людей, а то, что кто-то в них «сидит» или «не сидит», — не имеет значения» (39, 117).

Чрезвычайно интересное высказывание по поводу ранних песен Высоцкого принадлежит музыковеду Владимиру Фрумкину, лично знавшему поэта: «О блатных, так называемых блатных песнях у Высоцкого. Он ведь начинался от стилизации под блатной фольклор. И это были очень остроумные и очень точные песни в смысле социального адреса. Но вот что оказалось, что это подражание, эта имитация — только кажущаяся. Оказывается, что он так вложил в эти песни свою личность и так насытил их чувством, мыслью, так насытил их семантически, что люди, о которых он писал, оказались не в состоянии эти песни воспринимать. Мне рассказывал один из ленинградских бардов <...> Юрий Кукин, о том, что когда он ездил по Сибири <...> часто встречался с людьми деклассированными — с бывшими ворами или будущими, вот с этой блатной средой — и он пел им песни Высоцкого в порядке эксперимента, и он убедился, что они не успевают следить за развитием песни, за развитием текста, мысли — это оказалось для них слишком насыщенно...» (82, 239).

Итальянский исследователь Роберто Ф. Венкьярутти, говоря о герое ранних пе-

сен Высоцкого, отмечает: «Анализируя его отношение к другим персонажам, особенно к друзьям и к женщинам, его пристрастие к алкогольным напиткам, мы пытались доказать, что литературный герой, нарисованный Высоцким, мало похож на реальных преступников. В нем, скорее, можно определить некоторые черты самого автора <...> герой «блатного» цикла у Высоцкого — сугубо выдуманный персонаж» (24, 372).

И, наконец, приведем фрагмент еще одного выступления Высоцкого, в котором он говорит не только о своих ранних песнях, но и вообще о ролевых произведениях, коих у него имеется великое множество: «<...> так как я часто говорю “я”, меня упрекают в нескромности. Это не от нескромности и не из-за того, что я все прошел и испытал на собственной шкуре, — самое главное! — там есть мое отношение, мое рассуждение, мое мнение о том предмете, о котором я говорю с людьми. Это я не где-то вычитал, а сам об этом так думаю. Вот поэтому, мне кажется, я имею право говорить “я”» (40, 127).

В этих словах Высоцкого дан ключ к определению типа героя в его ролевых произведениях и к раскрытию в них подтекста, как и в некоторых поэтических произведениях: например, в песне «Все относительно» (1966) лирический герой надевает различные маски и описывает реакцию на это окружающих:

Оденусь, как рыцарь я после турнира, —
Знакомые вряд ли узнают меня,
И крикну, как Ричард я в драме Шекспира:
«Коня мне! Полцарства даю за коня!»

Но вот рассмеется и скажет сквозь смех
Ценитель упрямый:
«Да это же просто другой человек!».
А я — тот же самый.

Вот уж действительно — всё относительно,
Всё-всё, всё...

Или возьмем стихотворение «Километры» (1972), в котором проводится та же мысль:

Как чужую гримасу надел я чужую одежду,
Или в шкуру чужую на время я вдруг перелез.

Надо, однако, заметить, что и на раннем этапе своего творчества Высоцкий создал ряд произведений, в которых субъектом речи является «чистый» лирический герой, то есть выступающий от своего собственного лица, а не прикрывающийся какой-либо маской (причем мы не имеем в виду многочисленные эпиграммы, пародии, посвящения, номера к «капустникам» и песни «на случай»), например: «День на редкость — тепло и не тает...» (1960), «Если б был я физически слабым...» (1960), «Про меня говорят: “Он, конечно, не гений!”» (1960), «Дорога, дорога — счета нет столбам...» (1961), «Люди говорили морю: “До свиданья”» (1962), «Потеряю истинную веру...» (1964).

С одного из таких произведений нам и хотелось бы начать анализ поэтического творчества Владимира Высоцкого — это «Серебряные струны» (1962).

В этой песне конфликт между лирическим героем и советской властью уже обострен до предела. Хотя власть в тексте прямо не названа, однако ясно, что именно она лишила лирического героя свободы и хочет с ним расправиться:

У меня гитара есть — расступитесь, стены!
Век свободы не видать из-за злой фортуны!
Перережьте горло мне, перережьте вены,
Только не порвите серебряные струны!

Я зароюсь в землю, сгину в одночасье.
Кто бы заступился за мой возраст юный!
Влезли ко мне в душу, рвут ее на части —
Только б не порвали серебряные струны!
/1; 42/

Хотя лирический герой и выступает здесь безо всяких масок, в песне присутствует один «тюремный» образ — образ стен, которые олицетворяют собой несвободу и скованность действий.

Впоследствии этот образ будет широко использоваться Высоцким (см. анализ стихотворения «Палач», 1977).

Поэт заимствует из уголовного жаргона выражение *Век свободы не видать*, которое обычно употребляется как клятва, божба, и вводит его в текст своего стихотворения, возвращая этому выражению его первоначальный смысл: «Век свободы не видать из-за злой фортуны».

Лирический герой знает, что никогда не увидит свободу, так как живет в несвободном советском обществе, в «тюремных стенах». Кроме того, в этой песне впервые в творчестве Высоцкого появляется мотив «злой фортуны», который впоследствии, постоянно развиваясь и видоизменяясь, станет одним из главных в системе художественных образов поэта. И «из-за злой фортуны» лирический герой предчувствует свою раннюю гибель: «Я зароюсь в землю, сгину в одночасье». Через 10 лет эта строка отзовется в стихотворении «Енгибарову — от зрителей» (1972): «Сгинул, канул он, как ветер сдунул!», и в песне «Кони привередливые» (1972): «Сгину я — меня пушинкой ураган сметет с ладони...». Причем кони в этой песне являются олицетворением судьбы лирического героя. Таким образом, здесь наблюдается развитие мотива «злой фортуны».

Но вернемся к «Серебряным струнам» и обратимся к концовке песни:

Что же это, братцы? Не видать мне, что ли,
Ни денечков светлых, ни ночей безлунных?¹
Загубили душу мне, отобрали волю...
А теперь порвали серебряные струны².

Здесь поэт предсказал свою судьбу: жизнь в условиях тотальной несвободы, борьбу с советской властью и трагическое завершение этой борьбы.

В песне «**За меня невеста отрыдает честно**» (1963) ситуация во многом похожа на ту, что и в «Серебряных струнах», — лирический герой вновь лишен свободы:

Мне нельзя на волю — не имею права,
Можно лишь — от двери до стены,
Мне нельзя налево, мне нельзя направо,
Можно только неба кусок, можно только сны.
/1; 59/.

Как и в «Серебряных струнах», здесь появляется мотив несвободы и запретов, установленных советской властью, которая, как и в предыдущей песне, порвала струны у гитары лирического героя, то есть лишила его возможности петь (а эта возможность для него была дороже самой жизни: «Вы втопчите меня в грязь, бросьте меня в воду, / Только не порвите серебряные струны!»):

Не дают мне больше интересных книжек,
И моя гитара — без струны,
И нельзя мне выше, и нельзя мне ниже,
И нельзя мне солнца, и нельзя луны.

Однако налицо и существенное различие между двумя этими песнями: если в более ранней лирический герой не видит для себя выхода, так как знает, какая его ожидает судьба, то теперь у него все-таки сохраняется надежда на освобождение из неволи, которая, правда, так и остается надеждой:

Сны про то, как выйду, как замок мой снимут,
Как мою гитару отдадут.
Кто меня там встретит, как меня обнимут
И какие песни мне споют...

Теперь рассмотрим произведение, в котором к разряду формально-ролевой лирики относятся лишь две строфы, а в большей части текста лирический герой выступает без масок. Мы имеем в виду песню «**У меня было сорок фамилий...**» (1963):

У меня было сорок фамилий,
У меня было семь паспортов,
Меня семьдесят женщин любили,
У меня было двести врагов,
Но я не жалею /1; 75/.

Здесь перед нами — явно одна из масок лирического героя. «Сорок фамилий» и «семь паспортов» свидетельствуют о его жизненной неустроенности и о том, что из-за постоянных преследований со стороны власти (в другом раннем произведении есть по этому поводу строки: «Мою фамилию-имя-отчество / Прекрасно знали в КГБ» [С2Т — 1; 18]) он вынужден был многократно менять свою фамилию и умышленно «терять» паспорта.

¹ Ср. в «ролевой» песне «Не уводите меня из Весны!» (1962): «Я понял: мне не видеть больше сны! / Совсем меня убрали из Весны».

² Образ серебряных струн встретится и в стихотворении 1966 года: «Гитара опять / Не хочет молчать — / Поет ночами лунными, / Как в юность мою, / Своими семью / Серебряными струнами».

Сколько я ни старался,
Сколько я ни стремился, —
Я всегда попадался
И все время садился.

Как герой ни стремился достичь своих целей, ему постоянно воздвигали запреты и лишали его свободы. Интересно, что вышеприведенная строфа и на формальном, и на содержательном уровнях текста напоминает целый ряд цитат на аналогичную тему из произведений разных лет:

1. Сколько лет воровал,
Сколько лет старался!
Мне б скопить капитал,
Ну а я спивался /1; 241/.

В обоих произведениях на уровне внешнего сюжета лирический герой выступает в маске вора. Кроме того, в песне «У меня было сорок фамилий...» встречается и мотив питья: «Кто-нибудь находился, / И я с ним напивался», — который будет реализован также в песне «Про попутчика» (1965).

2. Сколько лет ходу нет! В чем секрет?
Может, я невезучий? Не знаю.
Как бродяга гуляю по маю,
И прохода мне нет от примет /1; 243/.
3. Сколько лет счастья нет,
Впереди — все красный свет!
Недопетый куплет¹,
Недодаренный букет...
Бред! /2; 148/

На основании сказанного логично будет сделать вывод о том, что все эти песни на уровне подтекста объединены сознанием лирического героя.

Вернемся теперь к разбираемой песне. Только что мы рассмотрели те отрывки текста, в которых лирический герой выступает под какой-нибудь маской. Весь же остальной текст принадлежит «чистому» лирическому герою.

И хоть путь мой и длинен, и долог,
И хоть я заслужил похвалу, —
Обо мне не напишут некролог
На последней странице в углу,
Но я не жалею.

Как отмечает немецкий исследователь Х. Пфандль, «в этой строфе содержится невольный биографический факт: 25 июля 1980 года одна-единственная газета — «Вечерняя Москва» — поместила десятистрочное сообщение о кончине В. Высоцкого, и именно на последней полосе, в правом углу <...> по мнению Юрия Левина², подобные наблюдения со стороны слушателя (читателя) свидетельствуют о «сверхпонимании», когда текст предшествует самому событию» (85, 240).

Подобное же «сверхпонимание» встретится в «Песне Сенежина» (1968): «Будет так: некролог даст «Вечерка», / Объяснит смертельный мой исход...», да и в той же песне «У меня было сорок фамилий...» наблюдается еще один случай «сверхпонимания»:

¹ Ср. в «Конях привередливых»: «И дожить не успел, мне допеть не успеть. / Я коней напою, / Я куплет допою...».

² «...Когда читатель соотносит с текстом события личной или общественной жизни, еще не случившиеся к моменту создания текста» (см.: Левин Ю. Тезисы к проблеме непонимания текста // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. 12. С. 91).

И хотя во все светлое верил,
Например, в наш советский народ, —
Не поставят мне памятник в сквере,
Где-нибудь у Петровских ворот,
Но я не жалею.

Как известно, через 15 лет после смерти поэта — 25 июля 1995 года — у Петровских ворот ему был поставлен памятник. О «сверх-понимании» Высоцкого писала и М. Влади: «То, что все называют «китайским циклом», — это на самом деле несколько песен, написанных в шестидесятые годы. Песни эти вызвали такое неудовольствие китайского правительства, что тебе был запрещен въезд в Китай «до конца времен» <...>

Возвращаясь из Парижа в Москву на машине, мы обсуждаем события, слово в слово вспоминаем все твои тексты. Невероятно! Кажется, что это — какая-то яркая хроника событий, сотрясающих великий Китай. И все это сказано с провидением почти божественным — ведь ты писал эти песни за несколько лет до событий. Ты и сам себе удивляешься. Приехав в Москву, ты зовешь друзей и не без гордости сообщая им:

— Я — ясновидящий.

И снова начинаешь петь песни «китайского цикла» к вящей радости присутствующих...» (25, 130).

Что же касается рефрена «Но я не жалею», то он свидетельствует о том, что лирический герой уже выбрал свой путь, свою дорогу в жизни, и хотя он знает, что его конфликт с властью сулит ему мало приятного («И всю жизнь мою колят и ранят. / Вероятно, такая судьба»), но не собирается отступить. В этом плане показате-

лен фрагмент из письма Высоцкого своей жене Людмиле Абрамовой от 29 июля 1964 года: «<...> писать, как Пахмутова, я не буду, у меня своя стезя, и я с нее не сойду»¹ /6; 347/. Таким образом, оправдалось и другое утверждение-предсказание поэта в одном из его первых стихотворений — «Люди мельчают и дни уменьшаются» (1959): «В жизни стезю мы найдем все равно».

Сочиняю я песни о драмах
И о жизни карманных воров, —
Мое имя не встретишь в рекламах
Популярных эстрадных певцов,
Но я не жалею.

Теперь рассмотрим как выражение оппозиции я — *власть* один из важнейших мотивов творчества раннего Высоцкого — мотив предательства главного героя одним из его друзей. Начнем с песни «Сивка-Бурка» (1963).

В этой песне происходит разъятие известного сказочного образа: Сивка и Бурка действуют у Высоцкого как самостоятельные персонажи, причем поэт еще вводит их в свою образную систему — в образе Сивки представлен лирический герой, а в образе Бурки — его друг, которым он обзавелся и который его потом «продал».

Уже в самом начале стихотворения говорится о том, что главный герой лишен свободы:

Кучера из МУРа укатали Сивку,
Закатали Сивку в Нарьян-Мар!
Значит, не погладили Сивку по загривку,
Значит, дали полностью гонорар² /1; 61/.

¹ Ср. с песней «Мой друг поехал в Магадан...» (1965): «А мне удел от Бога дан...».

² Ср.: «И дали все, что мне положено, / Плюс пять мне сделал прокурор» /1; 52/

«Может, выпить нам, познакомиться?
Поглядим, кто быстрее сломается!»

Он сказал: «Вылезать нам в Вологде.
Ну, а Вологда, это вона где!»

Я не помню, кто первый сломался.
Помню — он подливал, поддакивал..
Мой язык, как шнурок, развязался:
Я кого-то ругал, оплакивал.

И проснулся я в городе Вологде,
Но — убей меня! — не припомню, где
/1; 151/.

Как видим, «попутчик» добился того, что лирический герой проговорился, и, воспользовавшись этим, «сдал» его. В результате — арест и суд:

Пятьдесят восьмую дают статью.
Говорят: «Ничего, вы так молоды...»
Если б знал я, с кем еду, с кем водку пью, —
Он бы хрен доехал до Вологды!¹

Итак, мотив предательства в творчестве раннего Высоцкого характеризуется единством сюжетных ситуаций, в которых оказывается его лирический герой.

Теперь обратимся к произведению, в котором оппозиция я — *власть* метафорически выражена в карточном и — одновременно — тюремном сюжетах. Речь идет о песне «**Пика и черва**» (1964).

Помню, я в «буру», в «очко»
и в «стос» тогда играл,
С кем играл — не помню этой стервы.
Я ему тогда двух сук из зоны проиграл.
Зря пошел я в пику, а не в черву!

Я сначала точно — всю колоду стасовал,
А потом — не выдержали нервы..
Он рубли с Кремлем кидал, а я слюну глотал.
Зря пошел я в пику, а не в черву!

Руки задрожали, будто кур я воровал,
Будто сел играть я в самый первый.
Он сперва для понта мне полсотни проиграл.
И пошел я в пику, а не в черву!

Ставки повышались, все шло слишком хорошо,
Я был белый, но был просто — серый,
Он поставил на кон этих двух, — и я пошел!
И пошел я в пику, а не в черву.

Завязать бы сразу мне, а я не уходил
И к тому же сделал ход неверный..
Делать было нечего — и я его пришил.
Зря пошел я в пику, а не в черву! /1; 126/

Следует сразу отметить, что строка: «Я ему тогда двух сук из зоны проиграл» — восходит к уже цитировавшемуся черновому варианту из песни «Про стукача», написанной чуть раньше:

К нам этих двух привел с собою и сказал:
«Они со мной, налейте им, ребята!».

Так вот, в «Пике и черве» главный герой играет со своим противником на тех самых двух агентов-стукачей («сук»), которых власть к нему подослала, и проигрывает их из-за того, что «сделал ход неверный».

Когда противники сели играть в карты, «он поставил на кон этих двух», видимо, с условием, что если герой выиграет, то получит их обратно и сможет, таким образом, разделаться с ними за то, что они его продали. Почему же герой, проиграв «этих

¹ Добавим, что один из вариантов названия этой песни — «Про стукача» — возвращает нас к одноименному произведению 1964 года.

двух», убивает своего соперника («Делать было нечего, и я его пришил»)? Да потому, что его собственной ставкой была жизнь. Становится понятным, что не убить своего противника он не мог, так как в результате неверного хода он должен был проиграть, то есть заплатить жизнью.

Таким образом, условия игры изначально были неравными. Мотив неравенства в борьбе между лирическим героем (лирическим *мы*) и властью встречается во многих произведениях («Охота на волков», «Еще не вечер» и др.), и впоследствии мы к нему обратимся.

Итак, сначала соперники сели играть на деньги («Он сперва для понта мне полсотни проиграл»). Герой выиграл первую ставку, то есть получил временное преимущество, фору в борьбе, пойдя в пику (так как его противник понимал, что он все равно сильнее и может поиграть «с понтом»). В итоге, когда герой пошел в пику, его противник — тонкий психолог — тут же «поставил на кон этих двух», поскольку знал: герой решит, что сможет вновь выиграть, еще раз сыграв в пику. Так и произошло:

Завязать бы сразу мне, а я не уходил
И к тому же сделал ход неверный...
Делать было нечего, и я его пришил.
Зря пошел я в пику, а не в черву!

Сравним с более поздними произведениями: «Здесь сидел ты, Валет, / Тебе счастья нет, / Тебе карта всегда не в цвет» /1; 209/, «Вот напасть — то не всласть, / То не в масть карту класть...» /2; 148/, «И жил он по пословице: / Хоть эта масть не та, / Все скоро обеззlobится / И встанет на места» /4; 47/.

Ситуация с денежными ставками в нашей песне, безусловно, образна. Прямое подтвер-

ждение этому мы находим в «Песне Сашки Червня» (1980), написанной для к/ф «Зеленый фургон»:

Под деньгами на кону —
Как взгляну — слюну слотну! —
Жизнь моя, и не смекну,
Для чего играю,
Просто ставить по рублю
Надоело — не люблю:
Проиграю — пропылю
На коне по раю /5; 250/.

Так было и в «Пике и черве»: в ней лирический герой вначале тоже «ставил по рублю», но ставки постепенно увеличивались и дошли, в конце концов, до того, что ставкой лирического героя стала его жизнь, то есть он стал вести борьбу с советской властью не на жизнь, а на смерть в самом буквальном смысле слова.

Что же касается «Песни Сашки Червня», то, если обратить внимание на фамилию героя (точнее — героя-маски, поскольку на уровне подтекста в песне представлено сознание лирического героя), нетрудно заметить ее сходство с червой — с той самой, в которую герой не пошел в «Пике и черве».

В «Песне Сашки Червня» лирический герой чувствует, что скорее всего проиграет борьбу с властью. Данный мотив предвосхищен в стихотворении 1967 года (проецируемом начало):

Приехал в Монако какой-то вояка,
Зашел в казино и спустил капитал,
И внутренний голос воскликнул, расстроясь:
«Эх, ёлки-моталки, — опять проиграл!»
/2; 65/

В свете сказанного можно заключить, что данный отрывок принадлежит к разряду

формально-повествовательной лирики — о лирическом герое говорится в третьем лице. Причем здесь он представлен еще и в образе-маске. А название города Монако — не более, чем условность. Интересно, что на фонетическом уровне наблюдается совпадение первых трех букв в названии этого города с названиями некоторых других городов, встречающихся в произведениях Высоцкого: «Возьмите мне один билет до Монте-Карло — / Я потревожу ихних шулеров!» /1; 111/, «Профессионалы в своем Монреале / Пускай разбивают друг другу носы...»¹ /2; 9/.

В 7-томнике в комментариях к песне «Приехал в Монако...» сказано: «Существует фонограмма а/и 1979 года первой строфы с началом «Какой-то вояка заехал в Монако...», предвещающей песню «Передо мной любой факир — ну, просто карлик...» /2; 616/.

Можно предположить, что Высоцкий объединял эти произведения из-за общности их тематики и типа героя (лирического — на уровне подтекста). Что же касается городов — Монако, Монте-Карло и Монреала, — то каждый из них является олицетворением (аллегорией) владений советских чиновников (с этим приемом мы еще

столкнемся, в частности, при разборе «Песни про Тау Кита»).

На наш взгляд, использование названий чужих городов имеет своей целью «затемнить» глубинный смысл произведений. Но повторяющиеся образы и мотивы, а также указанное фонетическое совпадение убеждают нас в том, что в этих произведениях на уровне подтекста разрабатывается тот же конфликт лирического героя (а в «Песне о хоккеистах» — лирического *мы*) с советской властью.

В заключение приведем еще несколько деталей. «Он рубли с Кремлем кидал, а я слюну глотал». «Кремль» здесь является под-сказкой, говорящей о том, что противником лирического героя была советская власть, персонифицированная в образе другого человека, и она играла с лирическим героем, «кидая» рубли со своим изображением, которых у нее имеется неисчисли-мое множество. Сам же герой в это время «слюну глотал», а в «Песне Сашки Червня» читаем: «Под деньгами на кону — / Как взгляну — слюну слотну — / Жизнь моя...». Все эти наблюдения подтверждают нашу гипотезу о подтексте в песне «Пика и черва»².

¹ Мотив: представители власти постоянно грызутся между собой. Ср.: «Билась нечисть грудью в груди / И друг друга извела» /1; 258/, «Пока хищники меж собой дрались...» /4; 77/.

² Любопытно также сравнить начало этой песни — «Помню я в «буру», в «очко» и в «стос» тогда играл» — с фрагментом из очерков В.Шаламова о нравах «блатного мира» в советских лагерях: «Игра столетней давности «штосс» получила другое, лексически более подвижное название «стос» <...> В «стос» должен уметь играть каждый блатарь, загибать углы <...> Второй игрой — первой по распространенности — является «бура» — так называется блатарями «тридцать одно». Схожая с «очком», бура осталась игрой блатного мира. В «очко» воры не играют между собой» (104, 24).

Глава 2. 1965—1970 гг.

Анализ одного мотива

Рассмотрим группу произведений, создававшихся Владимиром Высоцким на протяжении шести лет и объединенных одним важным для нас мотивом: «Песня для выезжающих за границу и вернувшихся оттуда» (1965), «Сентиментальный боксер» (1966), «Песня о хоккеистах» (1967), «Про джинна» (1967), «Я тут подвиг совершил...» (1967), «На реке ль на озере...» (1968), «Дворянская песня» (1968), «Подумаешь — с женой не очень ладно!..» (1969), «Есть мениски, вывихи и шалит аорта...» (1970).

Мы имеем в виду мотив «мордобоя», затеянного советской властью, и, как следствие этого, — мотив «вставных челюстей» и других «прелестей» у ее противников. Согласно нашей концепции, противниками советской власти являются либо лирический герой, либо лирическое *мы*.

Во многих из перечисленных произведений мотив мордобоя представлен в виде спортивного образа, как правило, — бокса. Итак:

1. Он мне: «Мы таким делам вовсе не обучены.
Кроме **мордобитиев** — никаких чудес!»
<...>
Стукнул раз: специалист, видно по нему!
<...>

Ну, а может, он теперь **боксом** занимается /2; 13/.

2. Но личность в штатском, оказалось,
Раньше **боксом** увлекалась... /1; 169/
3. Он мне «Сони» предлагал,
джиу-джитсою стращал... /2; 67/
4. Игрок хитер — пусть! — берет на корпус,
Бьет в зуб ногой и — ни в зуб ногой.
<...>
Профессионалам судья криминалом
Ни **бокс** не считает, ни злой **мордобой**¹
/2; 9/.
5. Но думал Буткеев, мне **челюсть кроша**²:
«И жить хорошо, и жизнь хороша!» /1; 199/
6. Как вступили в спор чины —
Все дела испорчены
<...>
Челюсти попорчены,
Бюсты переломаны вконец /2; 413/.
7. Да ладно, — ну уснул вчера в опилках,
Да ладно, — **в челюсть врезали ногой**,
Да ладно, — потащили на носилках, —
Скажи еще спасибо, что живой! /2; 176/

¹ Ср. также с песней «Зэка Васильев и Петров зэка» (1962): «А он от радости все **бил по морде** нам».

² Ср. еще в одном стихотворении: «Бьет все больше в челюсть и поддых» (12, 8).

В поздней редакции песни есть такой вариант:

Что-что? На ринге **выбили два зуба?**
Скажи еще спасибо, что живой! /2; 460/

Заметим, что слова «на ринге» показывают всю образность описываемой ситуации с боксом в этой отнюдь не спортивной песне и отсылают к «Сентиментальному боксеру».

8. Есть мениски, вывихи и шалит аорта,
Есть вставные челюсти, есть и костыли.
А легкая атлетика — королева спорта,
От нее рождаются только короли.

Мне не страшен серый волк
и противник грубый¹ —
Я теперь на тренерской в клубе «Пищевик».
Не теряю в весе я, но **теряю зубы**
И **вставною челюстью** лихо ем шашлык².

К слову о пророчестве — обещают прелести.
Только нет их, почестей, —
есть **вставные челюсти** /2; 600/.

Здесь речь идет о тех же самых «прелестях», о которых «тосковал» «Пенсионер Василий Палыч Кочин» (вновь маска лирического героя) из стихотворения 1965 года.

9. Ведь наш одесский лучший врач
Мне **челюсть заменил**,
Теперь, признаюсь, кончен матч,
Я снова победил! /1; 471/.

На этой песне — «Сентиментальный боксер» — нам хотелось бы остановиться поподробнее. Во-первых, следует отметить, что она является продолжением «Песни про конькобежца на короткие дистанции, которого заставили бежать на длинную» (1966). Как неоднократно говорил Высоцкий на концертах после исполнения «Конькобежца» и перед исполнением «Боксера»: «И он стал боксером. И песня такая — “Про сентиментального боксера”». Легко догадаться, что автор объединял эти песни на основе общности в них типа героя, который на уровне подтекста является лирическим.

То, что главный герой «Песни про конькобежца» стал боксером, видно из ее концовки:

...Я ведь нынче занимаюсь и борьбой,
и боксом.
Не имею больше я на счет на свой
сомнений.
Все вдруг стали очень вежливы со мной,
и тренер /1; 188/.

Герой «нашел» себя, переквалифицировавшись в боксера³, то есть на уровне подтекста это означает, что он начал готовиться к борьбе с властью, которая, как мы убедились, давно и профессионально занимается этим «боксом», иначе говоря — *мордобитием*.

Однако «настоящим», жестоким боксером лирический герой так и не стал (вспомним

¹ Ср.: «Что-что? Партнер играет слишком грубо?» /2; 460/.

² Тот самый шашлык, о котором в стихотворении 1969 года лирический герой говорил: «Я скоро буду дохнуть от тоски / И сожалеть, проглатывая слюни, / Что не доел в Батуми шашлыки / И глупо отказался от сулгуни...» /2; 229/.

³ Что же касается образа *борьбы*, то и он присутствует в черновиках «Сентиментального боксера»: «Я думал, на встречу по самбо спеша...».

название песни: «Сентиментальный боксер»), в отличие от советской власти, которая крушит все и вся:

А он все бьет — здоровый, черт! —
Я вижу — быть беде...

Интересно, что в черновике после этих слов идет такая строфа:

Вот он опять послал в нокдаун,
А я опять встаю.
И что дерется, вот чудак! —
Ведь я его не бью /1; 471/.

«В нокдаун» власть отправила лирического героя и в «Дворянской песне», но там он нашел в себе силы, чтобы оправиться от удара:

«Не поднимайте — ничего,
я встану сам, сумею.
Я снова вызову его, пусть даже протрезвею».

Однако, в «Разговоре в трамвае» (1977), который мы подробнее рассмотрим ниже, силы у него иссякнут:

Наконец! Вот милиция.
Жаль, что не могу пошевелиться я,
А не то я — вслух заявляю! —
Дал бы по лицу негодяю.

Как видим, Высоцкий часто использует прием персонификации советской власти в образе другого человека (или других людей — в случае с профессионалами из «Песни о хоккеистах») — противника лирического героя. Это: Борис Буткеев, джинн, личность в штатском, граф или просто «противник грубый», и все они занимают *мордобитием*.

Теперь вернемся к рассмотрению творчества Владимира Высоцкого в хронологическом порядке и перейдем в 1966 год. Ближайшим объектом нашего анализа станет песня «Вот главный вход...».

Глава 3. 1966—1967 гг.

В песне «**Вот главный вход, но только вот...**» столкновение лирического героя с властью происходит из-за того, что его эксцентрическое поведение идет вразрез с общепринятыми правилами, установленными властью.

Главным приемом изображения лирического героя здесь является гротеск: «Вхожу я через черный вход, / А выходить стараюсь в окна». Функция гротеска и некоторой фантастичности сюжета песни состоит в том, чтобы показать независимость лирического героя, его непохожесть на других людей.

Своим поведением лирический герой, конечно, вскоре привлек к себе внимание власти, представленной в образе милиционера и милиции вообще:

...Я вышел прямо сквозь стекло
В объятья к милиционеру.

И меня — окровавленного,
Всенародно прославленного,
Прям как был я в амбиции,
Довели до милиции. /1; 255/

Там его избили и оштрафовали:

И кулаками покарав,
И попинав меня ногами,
Мне присудили крупный штраф
За то, что я нахулиганил.

«Нахулиганил» является здесь так называемым чужим словом: лирический герой на-

хулиганил лишь с точки зрения общепринятых правил, а сам он так не считает (другой вариант этой строки: «Как будто я нахулиганил»):

А потом — перевязанному,
Несправедливо наказанному
Сердобольные мальчишки
Дали спать на диванчике.

Героя избивают, чтобы сломить его волю к сопротивлению и заставить вести себя, «как все». И это удается: сначала он по привычке «встал и, как всегда, — в окно, / Но на окне — стальные прутья», после чего поступил так, как от него требовали:

А рано утром — верь не верь —
Я встал, от слабости шатаюсь,
И вышел в дверь. Я вышел в дверь!..
С тех пор в себе я сомневаюсь.

«Стальные прутья» олицетворяют запрет лирическому герою поступать по своему желанию. Мотив запрета встречается и в стихотворении «Напролет целый год — гололед...», написанном примерно в то же время:

Может быть, наложили запрет?
Я на каждом шагу спотыкаюсь,
Видно, сколько шагов — столько бед.
Вот узнаю, в чем дело — покаюсь.

В чем секрет, почему столько лет
Хода нет, хода нет? /1; 244/

Строка «Я на каждом шагу спотыкаюсь» вызывает в памяти песню «За меня невеста...» и стихотворение «Нынче мне не до улыбок...» (1969), в которых разрабатывается аналогичный мотив: «И нельзя ни шагу — не имею права», «И что ни шаг — то оплошность, / Словно в острог заключен...». Данный мотив восходит к песне «Дорога, дорога... счета нет столбам» (1961), в которой лирический герой еще имел возможность делать все, что ему хочется:

Шагаю, шагаю — кто мне запретит! —
Лишь столбы отсчитывают путь.

Но к 1966 году ситуация коренным образом меняется: «Будто кто-то идти запретил» /1; 512/.

Возвращаясь к песне «Вот главный вход...», осмелимся высказать следующую гипотезу. Вероятно, Высоцкий чувствовал, что каким-то образом начинает подчиняться «правилам игры», принятым в советском обществе, и написал эту песню с профилактической целью, как предупреждение себе: не сломаться, не быть тем, что от тебя требуют, а остаться самим собой.

В песне «Путешествие в прошлое» (1967) ситуация еще более гротескна и фантастична, чем в предыдущей. Однако функция гротеска здесь иная. Формально действие происходит в гостях, и главного героя так же, как и в песне «Вот главный вход...», характеризует антиобщественное поведение.

...А потом кончил пить — потому что устал,
Начал об пол крушить благородный хрусталь,
Лил на стены вино, а кофейный сервиз,
Растворивши окно, взял да и выбросил вниз.
/2; 27/

Но если на уровне подтекста в роскошной квартире, в которой происходит все дей-

ство, видеть олицетворение «дома» власть имущих, устроивших у себя пир и пригласивших для развлечения своих гостей лирического героя с гитарой (такая же ситуация будет в «Смотринах», 1973, и в «Сказочной истории», 1973), то становится понятным, что антиобщественное поведение лирического героя Высоцкого — это форма его «несогласия и бунта», выражение ненависти к властям и их режиму:

И никто мне не мог даже слова сказать.
Но потом потихоньку оправались —
Навалились гурьбой, стали руки вязать,
А в конце уже все позабавились.

Кто плевал мне в лицо,
а кто водку лил в рот,
А какой-то танцор бил ногами в живот...

Здесь имеет место уже знакомый нам мотив избиения. Лирический герой хитростью добивается того, чтобы его развязали, — «сделал вид, что пошел на попятную»:

Тут вообще началось —
не опишешь в словах!
И откуда взялось столько силы в руках...
Я, как раненый зверь, напоследок чудил:
Выбил окна и дверь и балкон уронил.

Близкий мотив встретится позднее в песнях «Пиратская» (1973): «Горит наш бриг, смолою бревен плача, / А мы кромсали вражеский корвет» (СЧП 4 — 1; 303) и «Мистерия хиппи» (1973): «Кромсать / Все, что ваше! Проклинать!».

С основной идеей «Путешествия в прошлое» перекликается и набросок к песне «Лечь на дно» (1965):

Ох, как мне худо, ох, нашумел я,
Ох, натворил я, дров наломал! /1; 442/

И в концовке «Путешествия...» герой говорит:

...Если правда оно — ну, хотя бы на треть,
Остается одно — только лечь помереть!

Тематически к «Путешествию в прошлое» примыкает и «Зарисовка о Ленинграде» (1967):

В Ленинграде-городе, у Пяти углов,
Получил по морде Саня Соколов.
Пел немзыкально, скандалил.
Ну и, значит, правильно, что дали.

В Ленинграде-городе — тишь и благодать!
Где шпана и воры где? — просто не видать.
Не сравнить с Афинами — прохладно,
Правда, шведы с финнами... Ну, ладно!

В Ленинграде-городе, как везде, такси,
Но не останьтесь — даже не проси.
Если сильно водку пьешь, по пьянке
Не захочешь, а дойдешь к стоянке/ /2; 29/

Прототипом главного героя песни являются либо тренер по самбо Александр Соколов (81, 83–86), либо боксёр Владимир Соколов (69, 20–21), с которыми Высоцкий был знаком. Но всё это — лишь внешний уровень текста, поскольку герой Саня Соколов очень близок лирическому герою Высоцкого из «Путешествия в прошлое». Вот как в «Путешествии...» реализованы слова «пел немзыкально, скандалил»:

А наутро я встал — мне давай сообщать,
Что хозяйку ругал, всех хотел застращать,
Будто голым скакал, будто песни орал,
А отец, говорил, у меня — генерал!

А потом рвал рубаху и бил себя в грудь,
Говорил, будто все меня продали,
И гостям, говорят, не давал продыхнуть —
Донимал их блатными аккордами.

Причем, все это ему рассказали наутро. Таким образом, события подаются с официальной точки зрения, а не так, как на это смотрит сам герой (отсюда — слово «будто»). То же самое — в «Зарисовке о Ленинграде»: герой «пел немзыкально, скандалил» с точки зрения властей, и слова «ну и, значит, правильно, что дали» также принадлежат им.

Здесь явно прослеживается авторская ирония. Чужое слово — негативная информация о герое (равно как и фрагмент про «тишь и благодать») — в форме несобственно прямой речи входят в рассказ автора-повествователя, стоящего на стороне героя, — хотя бы потому, что он называет его добродушно *Саня*.

Итак, лирический герой пел свои песни, которые шли вразрез с канонами советского искусства, его за это избили (мотив мордобоя) и ко всему еще оклеветали: «пел немзыкально, скандалил». Похоже, что, помимо всего прочего, Высоцкий предсказал в этой песне травлю его в печати, которая начнется через год.

В «Зарисовке...» лирический герой «получил по морде» именно у «Пяти углов» (здесь происходит совмещение образного смысла в выражении «искать пятый угол», т. е. быть изгнанным откуда-либо, и прямого: «Пять углов — обиходное название перекрестка, образованного пересечением Загородного проспекта и улиц Ломоносова, Рубинштейна и Разъезжей» — 89, 531), из чего можно заключить, что он был «изгнан» из официальной советской культуры.

Каждая строфа в «Зарисовке...» начинается со слов «В Ленинграде-городе...». На наш взгляд, Ленинград здесь является олицетворением Советского Союза, так же как и в одном стихотворении 1979 года:

Я свой Санкт-Петербург не променяю
На вкупе всё, хоть он и Ленинград. /5; 210/

Но, как известно, Высоцкий родился и рос в Москве, а кроме того, жил с отцом в 1947–1949 годах в городе Эберсвальде (Германия). В Ленинграде же он лишь бывал время от времени. Поэтому на первый взгляд, непонятно, почему он называет Санкт-Петербург своим. Но скорее всего Санкт-Петербург является олицетворением России, и вышеприведенные строки можно интерпретировать так: «Я не променяю Россию ни на какую другую страну, хоть она сейчас и Советский Союз».

В Ленинграде-городе — тишь и благодать!
Где шпана и воры где? — просто не видать.

Трудно не заметить в этих строках язвительную иронию: советская власть представляет дело так, что в нашей стране нет никаких проблем (в том числе и преступности — «где шпана и воры где? — просто не видать»), а только лишь «тишь и благодать». Но в этом самом «Ленинграде-городе» был избит *Саня Соколов* за то, что «пел немюзыкально, скандалил».

Сравним с другими произведениями: «Тишь да гладь да спокойствие там, / Хоть король был отъявленный хам...» /2; 240/, «Тишь в благоустроенном / И каменном веку»¹ /5; 200/, «В государстве, где все тихо и складно, / Где ни войн, ни катаклизмов, ни бурь, / Появился дикий вепрь громадный — / То ли буйвол, то ли бык, то ли тур» /1; 237/ и др.

Теперь обратимся к песне «**У нас вчера с позавчера...**» (1967), продолжающей тему кар-

точной игры в творчестве поэта. Однако, по сравнению с «Пикой и червой», ситуация уже кардинально изменилась:

У нас вчера с позавчера шла спокойная игра —
Козырей в колоде каждому хватало,
И сходились мы на том, что,
оставшись при своем,
Расходились, а потом — давай сначала!

И вот явились к нам они, сказали: «Здрасьте!»
Мы их не ждали, а они уже пришли...
А в колоде как-никак — четыре масти.
Они давай хватать тузы и короли! /2; 51/

Если рассматривать сюжет исключительно в свете карточной игры, то непонятно, почему игроки стали играть с шулерами, которых они «не ждали», и почему нет ни слова о ставке, на которую играли противники. Шулера сразу стали «хватать тузы и короли», и затем про них сказано, что «каждый хочет вмиг / Кончить дело и начать делить добычу». Откуда «добыча», если не были сделаны ставки?!

Но если подтекстно карточная игра — лишь внешняя оболочка интересующей нас оппозиции, то в образе простых игроков представлено лирическое *мы*, а в образе шулеров — советская власть. Тогда понятно, что для лирического *мы* (как и для лирического героя в «Пике и черве») было невозможно отказаться от игры, так как необъявленной ставкой в ней была их жизнь.

Проследим за сюжетом этой песни. Лирическое *мы* было так шокировано поведением своих противников, что те уже успели выиграть кон:

¹ Образ каменного века как метафора века 20-го и Советского Союза встречается у Высоцкого и в песне «Про любовь в каменном веке» (1969), а также — у А. Галича в песне «Еще раз про черта»: «В наш атомный век, в наш каменный век / На совесть цена — пятак».

Шла неравная игра — одолели шулера¹,
Карта прет им, ну а нам — пойду поклочу!
Зубы щелкают у них: видно,
каждый хочет вмиг
Кончить дело и начать делить добычу.

Но, несмотря на неудачи, лирическое *мы* не собирается сдаваться:

Только зря они шустры —
не сейчас конец игры!
Жаль, что вечер на дворе такой безлунный!..
Мы плетем наугад, нам фортуна кажет зад,
Но ничего — мы рассчитаемся с фортуной!

На уровне подтекста слова «Мы плетем наугад» говорят о том, что лирическое *мы* еще не знает, как продолжать борьбу с властью, но настроено на нее и нацелено на победу, в которую верит, несмотря ни на что: «...А в колоде козырей — четыре масти, / И нам достанутся тузы и короли!». Так и в «Марше аквалангистов» (1968): «Победу отпраздновал случай, — / Ну что же, мы завтра продолжим!» /2; 111/

Понять, почему победу все-таки одержали *шулера*, можно, если спроецировать содержание (подтекст) песни на политическую обстановку в стране в 60-е годы 20-го века.

В то время один за другим шли процессы над теми, кто так или иначе выступал против произвола и насилия властей. Назовем наиболее известные: в конце 1962 года арестованы и осуждены писатели Валерий Гарсис и Михаил Нарича, в 1963, 1965 и 1967 годах «садится» известный диссидент Владимир Буковский, в 1964-м — суд над поэтотом Иосифом Бродским, будущим нобелевским лауреатом; в феврале того же года —

процесс над генерал-майором Петром Григоренко, в 1965 году осужден известный диссидент Анатолий Марченко, в сентябре того же года арестованы писатели Андрей Синявский и Юлий Даниэль, суд над ними закончился в феврале 1966-го. Как известно, после окончания суда Владимир Высоцкий — в тот же день — написал одно из немногих в своем творчестве чисто политических стихотворений: «Вот и кончился процесс...». В 1967 году началась новая волна репрессий против инакомыслящих и инакодействующих: 17 января арестована библиотекарь Вера Лашкова, 19-го — составитель неподцензурного альманаха «Феникс-66» Юрий Галансков и религиозный публицист Алексей Добровольский. Вскоре был арестован, но через некоторое время отпущен на свободу Петр Радзиевский.

22 января 1967 года на Пушкинской площади в Москве прошла демонстрация, организованная Виктором Хаустовым, Владимиром Буковским, Евгением Кушевым и Вадимом Делоне и направленная против ареста вышеупомянутой четверки. Кушев и Хаустов в тот же день были отправлены в Лефортовскую тюрьму. 25-26 января арестованы Буковский, Делоне и Илья Габай (вскоре покончивший с собой).

23-го арестован Александр Гинзбург, составитель «Белой книги» (материалов по «делу» Синявского и Даниэля). А 30 августа начался процесс над Буковским, Кушевым и Делоне (84). Короче говоря:

И шерстят они нас в пух,
Им — успех, а нам — испуг...

¹ Те самые шулера, которых он собирался «потревожить» в песне «Передо мной любой факир — ну, просто карлик!».

Интересно, что и сама власть признает свою нечестную игру:

Мы — дружки закадычные,
Любим хватать и похватать, —
Сядем в карты играть.
Только чур на наличные!
Только чур мухлевать!

Куплеты кассира и казначея, 1974

Таким образом, сюжет карточной игры постоянно является по сути выражением неравной борьбы с властью.

В 1967 году была еще написана песня «**Деревянные костюмы**», которая вошла в фильм «Интервенция», положенный тогда цензурой «на полку» и вышедший на экраны лишь в конце 80-х. У героя Высоцкого — подпольщика Бродского — есть в этом фильме примерно такие слова: «Следователь сначала будет ласков: предложит папиросу, потом предложит жизнь... Папиросу можно взять, а от жизни придется отказаться». И после этих слов звучит песня.

В фильме действие происходит при царе, а Бродский — один из подпольных революционеров, борющихся против царской власти, и осужденный на смерть. Однако ясно, что Высоцкий писал эту песню (как, впрочем, и все другие произведения на историческую тематику), имея в виду современность. И, кроме того, если не знать контекст, в котором должна звучать песня, трудно увидеть в ней вообще какие бы то ни было намеки на революционность.

Речь в песне ведется от лица лирического *мы*, перед которым стоит выбор:

Или — пляжи, вернисажи или даже
Пароходы, в них наполненные трюмы,
Экипажи, скачки, рауты, вояжи,
Или просто — деревянные костюмы. /2; 57/

Выбор, действительно, невелик: отказаться от борьбы и от своих убеждений и согласиться на благополучную, сытую жизнь — либо продолжить борьбу, несмотря ни на какие угрозы и опасности, выбрать свободу и тем самым обречь себя на смерть.

И будут вежливы и ласковы настолько —
Предложат жизнь счастливую на блюде,
Но мы откажемся, и бьют они жестоко, —
Люди! Люди! Люди!

Свобода для лирического *мы* дороже жизни (вспомним в связи с этим песню «Приговоренные к жизни», 1973: «Мы не умрем мучительной жизнью — / Мы лучше верной смертью оживем!», — которая прочитывается «как притча поэта о своем времени и своем поколении» — 61, 149), и их поступок служит примером для остальных людей.

Добавим еще, что строка: «Ах, — скажут, — что вы! Вы еще не жили», — восходит к «Песне про попугайчика»: «Говорят: “Ничего, вы так молоды...”» — свидетельствуя о лицемерии представителей власти.

Глава 4. 1968 год

В начале этого года Высоцкий пишет «Песню самолета-истребителя» и «Песню летчика-истребителя», объединенные названием «Две песни об одном воздушном бое». Отметим сразу: «об одном бое», то есть лирический герой рассказывает об одной и той же ситуации, но выступает при этом в разных масках.

Оппозиция я — *власть* скрыта в этих песнях под военным сюжетом, и советская власть, разумеется, выступает в них в образе фашистов, с которыми сражается герой.

В «Песне самолета-истребителя» герой хочет уйти от встречи с врагом, но вынужден пойти на нее, потому что так решил летчик:

Вот сзади заходит ко мне «мессершмит».
Уйду — я устал от ран!..
Но тот, который во мне сидит,
Я вижу, решил — на таран! /2; 87/

Под этим «тот, который во мне сидит» угадывается главный режиссер Театра на Таганке Юрий Любимов. Подобный подтекст присутствует и в песне «Бег иноходца» (1970):

Он вонзает шпоры в ребра мне,
Зубоскалят первые ряды...
Я согласен бегать в табуна —
Но не под седлом и без узды.

Вот что, в частности, говорит об этом Людмила Абрамова: «Я думаю, что Володя

никого так не любил, как Любимова. Но и ненавидел его по временам страшно. Свидетельство тому — две песни, которые Любимову посвящены <...> Это «А тот, который во мне сидит...» («Я — «Як»-истребитель») и «Иноходец». У них были очень острые конфликты — это те конфликты, которые бывают между самыми близкими на земле людьми» (99, 35).

А с заключительной частью «Песни самолета-истребителя», когда «того, который во мне сидит» убивают, связан еще один смысл:

Убит! Наконец-то лечу налегке,
Последние силы жгу!
Но что это, что?! Я в глубоком пике
И выйти никак не могу!

Если «тот, который во мне сидит» — это Любимов (режиссер), который погибает в Высоцком (актере), то происходит буквальная реализация мысли: «Здесь режиссер в актере умирает...» — из будущего посвящения «Олегу Ефремову» (1977).

Теперь сопоставим «Песню самолета-истребителя» с «Песней летчика-истребителя». В обеих повторяются одни и те же мотивы, например: «В этом бою мною «юнкерс» сбит, — / Я сделал с ним, что хотел» и «Мне в хвост вышел «мессер», но вот задымил он, / Надсадно завыли винты». Тут вспоминаются строки из посвящения «Ю. Яковлеву к 50-летию» (1978):

Еще в войну повелевали «Яки»
И истребляли в воздухе врага.

При сопоставлении «Песни летчика-истребителя» с более ранними произведениями Высоцкого наблюдается почти буквальное повторение ситуации из песни «Тот, кто раньше с нею был», что также отметила Л. Абрамова: «<...> написал «Их — восемь, нас — двое...». Это у него заново родилась та песня, тот образ, тот «расклад перед боем»: «Они стояли молча в ряд... Их было восемь»» (99, 27).

В песне «Тот, кто раньше с нею был» друг главного героя — Валюха — прикрывает его со спины, но на него все равно нападают сзади:

Мне кто-то на плечи повис,
Валюха крикнул: «Берегись!»,
Валюха крикнул: «Берегись!»,
Но было поздно. /1; 39/1.

Точно такая же ситуация — и в разбираемых песнях: «Вот сзади заходит ко мне «мессершмит», «Мне в хвост вышел «мессер», но вот задымил он...». В обеих у героя есть «ведомый», который защищает его спину и погибает: «Где же он, мой ведомый?! / Вот он задымился, кивнул и запел: «Мир вашему дому!»»², «Сергей, ты горишь! Уповай, человек, / Теперь на надежность строп. / Нет, поздно...». Неизвестно, какова судьба Валюхи из песни «Тот, кто раньше с нею был», но, скорее всего, он тоже был убит.

Другая переключка не менее интересна. Как мы помним, в песне «У нас вчера с позавчера...» явившиеся без приглашения шу-

лера сразу «давай хватать тузы и короли», и лирическое *мы* понимало, что счастье отвернулось: «Мы плетемся наугад, нам фортуна кажется зад...». И в «Песне летчика-истребителя» герой тоже знает, что у него и у его друга положение безнадежно, но все равно решает драться до конца:

Их — восемь, нас — двое. Расклад перед боем
Не наш, но мы будем играть!
Сережа, держись! Нам не светит с тобою,
Но козыри надо равнять, —

так как «тузы — они ведь бьются козырями!».

Мотив «расклад перед боем не наш» восходит к «Песне спившегося снайпера» (1965): «Не та раскладка, но я не трус». В этой песне лирический герой вызывает противника (опять же — персонифицированную советскую власть) на спор: «Который в фетрах, давай на спор: / Я — на сто метров, а ты — в упор», причем и здесь тоже встречаются карточные образы: «Итак — десятка, бубновый туз...», «девятка — в сердце, десятка — в лоб...». Что же касается образа снайпера — меткого стрелка, — то он встретится в «Сказке про дикого вепря» (1966): «Бывший лучший, но опальный стрелок», — и в «Балладе о вольных стрелках» (1975): «Скажет лучший в мире лучник — / Славный парень Робин Гуд!».

Мотив «не та раскладка» является вариацией мотива неравенства в борьбе, который звучит в целом ряде произведений Высоцкого: «Шла неравная игра — одолели шулера...», «Не на равных играют с волками /

¹ Сравним с «Песней про первые ряды» (1970): «И сзади так удобно нанести / Обиду или рану ножевую». Поэтому в «Балладе о времени» (1975) встретятся такие строки: «И всегда хорошо, если честь спасена, / Если другом надежно прикрыта спина».

² Ср. в «Песне о погибшем друге» (1975): «Он по радиации крикнул, / в самолете сторая: / «Ты живи, ты дотянешь!», — / доносилось сквозь гул...».

Егеря...» /2; 129/, «Неравный бой. Корабль кренился наш» /2; 107/. А в песне «Конец охоты на волков» (1978) герой скажет: «Свора псов, ты со стаей моей не вяжись, / В равной сваре — за нами удача». Но это знает и «свора псов», которая поэтому никогда не «играет» с лирическим героем и его «стаей» на равных.

В песне «У нас вчера с позавчера...» лирическое *мы* было уверено в том, что со временем оно сможет взять верх над врагом: «Но ничего — мы рассчитаемся с фортуной! <...> И нам достанутся тузы и короли!». Этот мотив разовьется в двух «морских» песнях — «Еще не вечер» (1968) и «Пиратская» (1969): «Ответный залп — на глаз и наугад. / Вдали — пожар и смерть. Удача — с нами!». Интересно проследить изменения данного мотива в песне «Пиратская». Три раза в рефрене повторяются слова «Удача — миф» /2; 236/, и лишь в четвертом — последнем — рефрене читаем: «Удача — здесь!». А в песне «Пожары» (1977) встретится: «Удача впереди...» /5; 192/. Следовательно, «прав был капитан — еще не вечер!».

Накал борьбы между лирическим героем и властью усиливается и достигает апогея в песне «**Охота на волков**», одним из главных толчков к созданию которой явилась массивная травля Высоцкого в советской печати, начатая в мае 1968 года²:

Рвусь из сил и из всех сухожилий,
Но сегодня — опять, как вчера:
Обложили меня, обложили —
Гонят весело на номера.

Из-за елей хлопочут двустволки —
Там охотники прячутся в тень.
На снегу кувыркаются волки,
Превратившись в живую мишень. /2; 129/

В итоге у лирического героя, который видит, что его решают убить («Тот, которому я предназначен, / Улыбнулся и поднял ружье!»), срабатывает инстинкт самосохранения, и он выходит за флажки, подавая своим поступком пример оставшимся в окружении собратям.

Однако с бегством лирического героя противостояние *я* — *власть* не только не прекращается (лирический герой уходит, чтобы собраться с силами и продолжить борьбу), но, напротив, усложняется и обостряется, принимая новые формы, которые мы и рассмотрим на примере нескольких спортивных произведений Высоцкого.

В первую очередь, это «**Песенка про метателя молота**» и стихотворение «**Два пиджона из “Креста и полумесяца”**», написанное как приложение к песне. В первом советская власть представлена в образе молота, который на соревновании метает главный герой. Этот же образ в песне «Штангист» (1971) сменится штангой. Лирический герой стремится разделаться с властью, избавиться от нее (то с молотом — забросить его «куда подальше», то со штангой — «с размаху штангу бросить на помост»). Угадывается также мотив из стихотворения «Мне в душу ступит кто-то посторонний...» (1970):

Ах, если бы он был потусторонний,
Тогда б я был спокойнее стократ /2; 254/.

¹ Ср. еще со стихотворением 1976 года: «Заказана погода нам Удачею самой...».

² Перечень статей см., например, в издании: (С2Т — 1; 529). А атмосфера эпохи в рассматриваемый период исчерпывающе показана в статье А. Е. Крылова «"Про нас про всех"? Исторический контекст песни "Охота на волков"» (57, 24–43).

И в «Песенке про метателя молота» лирический герой тоже стремится сделать своего соперника (молот-власть) «потусторонним», забросить его «куда подальше, / И лучше — если б враз и навсегда!» /2; 142/

Секрет высоких результатов лирического героя состоит в том, что во время каждого соревнования, то есть поединка с властью, он действует, как в последний раз, стремясь избавиться от нее, «забросить» ее так, «что и судья с ищейкой не найдет».

Особый интерес представляет вторая часть этой дилогии. Приведем ее текст полностью:

Два пижона из «Креста и полумесяца»
И еще один из «Дейли телеграф»
Передали ахинею с околесицей,
Обзывая меня «Русский Голиаф».

Два приятеля моих — копьеметатели —
И еще один товарищ — дискобол —
Показали неплохие показатели...
Я в гостинице позвал их в нижний холл.

И сказал я им: «Товарищи, внимание!
Взявши в руки копыя, диски всех систем,
При метанье культивируйте желание
Позакидывать их к черту насовсем!» /2; 143/

Если в «Охоте на волков» дается в основном общая панорама событий — травля лирического героя и других людей, — то здесь герой говорит исключительно о себе, о том, как травят его, и называет некоторые детали, позволяющие конкретизировать место действия.

Во-первых, следует отметить, что *крест* и *полумесяц* (будто бы название английской газеты) по форме своей напоминают *серп* и *молот* — основной знак советской государственности. А травля Владимира Высоцкого происходила в том числе в газете «Со-

ветская Россия», в которой в 1968 году были напечатаны две разгромные статьи: В. Потапенко, А. Черняев «Если друг оказался вдруг...» — 31 мая; Г. Мушта, А. Бондарюк «О чем поет Высоцкий» — 9 июня.

Можно предположить, что названия английских газет в разбираемом стихотворении — условное обобщение: в «Кресте и полумесяце» зашифровано название «Советская Россия».

Трудно сказать, какую из тех двух статей и каких именно «двух пижонов» Высоцкий имел в виду, однако мы полагаем, что имелась в виду вторая — «О чем поет Высоцкий».

Ее появлением был вызван следующий диалог между В. Высоцким и его другом И. Кохановским: «...Лето 68-го. Короткий телефонный диалог:

— Васечек, привет. Ты видел сегодняшнюю «Советскую Россию»?

— Нет. А что?

— Там жуткая статья про меня. Сейчас приеду <...> Статья называлась «О чем поет Высоцкий» (55, 82).

Далее. С обзора именно этой статьи Высоцкий начинает свое письмо от 24 июня 1968 года В. И. Степакову, возглавлявшему тогда отдел пропаганды ЦК КПСС. В этом письме он говорит и о двух других статьях, в том числе — «Если друг оказался вдруг...», опубликованной раньше статьи «О чем поет Высоцкий». Но «приоритет» отдает последней, которая (единственная из всех статей!) фигурирует также в письме поэта в КГБ от 9 июня 1969 года...

Что же означают слова «обзывая меня “Русский Голиаф”»? Необходимо вспомнить, что разбираемое стихотворение является продолжением «Песенки про метателя молота», в которой лирический герой

одержал победу над советской властью («молотом»).

Однако может показаться странным, что герой стал победителем в Италии («Эх, жаль, что я мечу его в Италии! / Я б дома кинул молот без труда...»), а отклики на его победу появились в английских газетах. Но если «Крест и полумесяц» подразумевает название газеты «Советская Россия», то мы можем окончательно восстановить ход событий.

Лирический герой одержал победу над властью у нее «в гостях» (в Италии), на ее «поле». Власть испугалась и организовала его травлю. Что же касается образа Голиафа, то он подчеркивает мощь и силу (на уровне подтекста — силу духа) лирического героя, одолевшего в одиночку своего непобедимого соперника.

Обратимся теперь к концовке статьи «О чем поет Высоцкий»: «Мы слышали, что Высоцкий хороший драматический артист, и очень жаль, что его товарищи по искусству вовремя не остановили его, не помогли ему понять, что запел он свои песни с чужого голоса» (16). Подчеркнутые нами слова дадут название другой разгромной статье: Е. Безруков, «С чужого голоса» (Тюменская правда. 1968. 7 июня).

В ней приводится цитата из книги Дэвида Строкса «Молодежь нуждается в руководстве», названного автором статьи «одним из апологетов буржуазии», вслед за чем следуют соответствующие идеологические штампы и «оргвывод»: «Одним словом, «барды» захлеб поют с чужого голоса» (17). Таким образом, барды, и в первую очередь В. Высоцкий, сравниваются с «одним из апо-

логетов буржуазии», имевшим, вероятно, в своей стране большой авторитет, то есть, образно говоря, — с «Голиафом». Отсюда «ахинея с околосоцею» и «Русский Голиаф». В свете сказанного характеристика третьего «пижона»: «И еще один из «Дейли телеграф»», — возможно, относится к автору статьи «С чужого голоса».

Через три года будет написан «Штангист», в котором встретятся такие строки:

Я от земли Антея отрываю,
Как первый древнегреческий штангист.

Подразумевается Геракл, который, согласно мифу, боролся с Антеем. Здесь лирический герой сам сравнивает себя с Гераклом, а в стихотворении 68-го года его «обозвали» Голиафом. Разницы тут особой нет (оба героя были великанами и силачами), но тем не менее от звания Голиафа лирический герой отказался¹.

Две заключительные строфы стихотворения «Два пижона...» на уровне подтекста говорят о том, что, кроме лирического героя, еще трое его друзей (два «копьеметателя» и один «дискобол») смогли более-менее успешно бороться с советской властью. «Копья, диски всех систем» означают чиновников всех рангов. И лирический герой призывает своих друзей-«метателей» окончательно разделаться с властью:

При метанье культивируйте желание
Позакидывать их к черту насовсем!

Но главная задача возложена все-таки на лирического героя, и после его победы «кру-

¹ Возможно, лирический герой отвергает сравнение себя с Голиафом, поскольку, согласно библейскому преданию, тот был побежден в поединке с Давидом, а в свете оппозиции я — власть поэт не считает себя побежденным в этом поединке.

гом корреспонденты бешутся», именно вокруг него, а не вокруг его приятелей, которые показали всего лишь «неплохие показатели».

Еще одно произведение Высоцкого на спортивную тему — «Песня про правого инсайда». Сюжет с футбольным матчем является здесь, как и в других «спортивных» произведениях, лишь внешней оболочкой, а на уровне подтекста вновь реализуется оппозиция *я — власть*, и советская власть персонифицирована в образе правого инсайда.

Лирический герой с первых же строк противопоставляет себя этому «инсайду»:

Ох, инсайд! Для него — что футбол,
что балет,
И всегда он играет по правому краю!
Справедливости в мире и на поле нет —
Потому я всегда только слева играю /2; 144/.

Кроме противопоставления *я — власть*, в песне есть еще оппозиция *мы — власть*, возникающая тогда, когда лирический герой говорит о «своих», то есть о лирическом *мы*:

Он забил первый гол, получив точный пас.
Он грубит, он буянит и судьям перечит.
Я — сижу, меня тренер поставил в запас,
И инсайд беспрепятственно наших калечит!
/2; 433/

Аналогичный мотив встречался в «Песне о хоккеистах»: «Профессионалам судья криминалом / Ни бокс не считает, ни злой мордобой». В контексте футбольного сюжета может показаться странным, что этого инсайда до сих пор не удалили с поля, если «он грубит <...> буянит и судьям перечит»

(то же самое можно отнести и к «профессионалам»). На уровне же подтекста становится понятно, что советскую власть «удалить» невозможно, все ее боятся, она может делать, что хочет, и никакие судьи (то бишь — никакие международные организации) ей не страшны.

Главному герою не дают выйти на поле, и он вынужден сидеть и смотреть, как инсайду «сходят с рук перебитые ноги». Общая идея этой песни послужила основой для «Марша футбольной команды “Медведей”» (1973), который поется от лица «медведей», то есть советской власти:

Вперед, к победе!
Соперники растоптаны и жалки, —
Мы проучили, воспитали их
/4; 145/.

В черновике этой песни есть строка: «Нам прет сегодня карта!», а в песне «У нас вчера с позавчера...» лирическое *мы* говорило о шулерах-власти: «Карта прет им, ну а нам — пойду покличу!». Но важно отметить, что та строка из «Марша...» осталась в черновике, а в основном варианте стоит: «А нам забили...», то есть к тому времени сама власть начнет терпеть поражение. В «Куплетах нечистой силы» (1974) появятся в связи с этим такие строки: «Нет, что-то стала совсем изменять/ Наша нечистая сила!» /4; 192/

Мы полагаем также, что начало «Песни про правого инсайда» — «Ох, инсайд! Для него — что футбол, что балет...» — получило развитие в «Марше...» (образ американского футбола, то есть жестокой борьбы с калечением противника¹, и образ балета, то есть мягкости, плавности и т. д.) в следующей строфе:

¹ По сути дела, это тот же канадский хоккей из «Песни о хоккеистах».

В тиски медвежье
Попасть к нам — не резон,
Но те же наши лапы — нежные
Для наших милых девочек и жен.

Мотив физического уничтожения властью своих противников встретится и в песне «Королевский крохей» (1973): «Девиз в этих матчах: “Круши, не жалей! / Даешь королевский крохей!”», — что очень похоже на «злой мордобой» из «Песни о хоккеистах». Кроме того, *крохей* — это контаминация крокета и *хоккея*, что вновь отсылает нас к этой песне.

В «Песне про правого инсайда» лирическое *мы* проиграло матч: «А пока что инсайд нам вlepил третий гол, — / Я видал, как наш тренер хотел застрелиться». Аналогичная ситуация, как мы помним, была в песне «У нас вчера с позавчера...»: «Шла неравная игра — одолели шулера...». Но героя уже выпустили на поле, и инсайд узнал его:

Наконец мой черед! Я на поле вбежал..
Дружный крик у болельщиков вырос до писка!
Я видал, я почуял, как он задрожал,
Захромал и не стал подходить ко мне близко.

«Инсайд» знает, что лирический герой хочет с ним расправиться за то, что он «беспрепятственно наших калечит», за «злой мордобой», он это знает, так как они уже встречались до этого «матча».

Здесь уместно вспомнить «Дворянскую песню», в которой лирический герой говорит своему сопернику: «Вы не получите инфаркт, / вам не попасть в больницу», так как знает, что представители власти могут прибегнуть к любым трусливым приемам, чтобы избежать честной борьбы. Вот и в «Песне про правого инсайда» этот *инсайд*, увидев лирического героя, тут же захромал, притворившись трамвированным.

Я его вспоминал раз по десять на дню,
Но сейчас, но сегодня мне выпадет доля.
Догоню, я сегодня его догоню,
Мне плевать, что судья меня выгонит с поля!

Но когда они оказались уже почти рядом, «судья дал протяжный свисток, / И инсайд с полдороги вернулся обратно». Таким образом, матч проигран, но лирический герой все же надеется расправиться со своим врагом:

Ничего! После матча его подожду —
И тогда побеседуем с ним без судьи мы..
Пропаду, чуёт сердце мое — пропаду
Со скамьи запасных на скамью подсудимых!

Опасения лирического героя оправдались: он действительно добрался до *инсайда*, расправился с ним и попал за это «на скамью подсудимых» в стихотворении «**Я склонен думать, гражданин судья...**» (1969) и в песне «**Рядовой Борисов! — Я!**» (1969), с анализа которых мы и начнем следующую главу.

Глава 5. 1969—1970 гг.

В обоих этих произведениях («Я склонен думать...» и «Рядовой Борисов...») перед встречей главного героя со своим противником портится погода: небо заволакивают тучи, что символизирует надвигающуюся «грозу» в отношениях между противниками: «Я вижу — тучи / По небу мчатся» /2; 177/, «Был туман, узнать не мог, темно, на небе тучи» /2; 178/. Такая же погода будет и в «Разведке боем» (1970), где оппозиция примет вид *мы — власть*: «Ночь — темно, и не видать ни зги».

Интересно, что песня начинается со слов: «Рядовой Борисов! — Я! — Давай, как было дело!», а в черновике стихотворения «Я склонен думать...» есть такой вариант: «Как было дело? / Я вам отвечу...». Таким образом, в стихотворении герой как бы повторяет вопрос следователя из песни и отвечает на него, что подтверждает единство темы и типа героя в этих произведениях.

Обратимся к песне «Рядовой Борисов!..» и посмотрим, как герой отвечает на вопрос следователя:

Я держался из последних сил:
Дождь хлестал, потом устал,
потом уже стемнело...
Только я его предупредил!

На первый окрик «Кто идет?» —
он стал шутить,
На выстрел в воздух — закричал:
«Кончай дурить!».

Я чуть замешкался и, не вступая в спор,
Чинарик выплюнул — и выстрелил в упор!

Это объяснение с небольшими изменениями герой повторяет еще два раза, но следователь ему не верит: «Рядовой Борисов! <...> Давай, как было дело!», «Бросьте, рядовой, давайте правду, — вам же лучше!», «Рядовой Борисов, — снова следователь мучил, — / Попадете вы под трибунал!». То есть сам-то он знает, «как было дело», знает, что у лирического героя — давняя вражда с советской властью (и потому говорит: «Вы б его узнали за версту...»), но хочет услышать правду от самого подследственного.

Итак, герой рассказал только внешнюю сторону дела, а о причинах не говорит. Аналогичная ситуация была в песне «Пика и черва», когда герой, убив своего противника, предстал перед судом и весь свой монолог произносил так: «С кем играл — не помню этой стервы». Как он может его не помнить, если из-за его убийства он и попал под суд?!

И, так же, как в песне «Рядовой Борисов!..», он оправдывал необходимость убийства своим положением: «Делать было нечего, и я его пришил. / Зря пошел я в пику, а не в черву!».

Вообще же впервые перед судом герой предстает в стихотворении «Я не пил, не воровал...» (1962): «Я не пил, не воровал / Ни штанов, ни денег, / Ни по старой я не знал, / Ни по новой фене». И тут же следом он употребляет *феню*: «Запишите мне по глазу, / Если я соврал, — / Падла буду, я ни разу / Грош не своровал!».

Кстати, мотив воровства тоже довольно распространен в творчестве Высоцкого, например: «Сколько лет воровал, / Сколько лет старался! / Мне б скопить капитал, / Ну а я спивался» /1; 241/.

Вернемся к песне «Рядовой Борисов!..». После троекратного повторения одного и того же объяснения герой под угрозой трибунала (вспомним также в других произведениях: «Кому — до ордена, ну а кому — до “вышки”» — 1; 79, «Шутить мне некогда — мне «вышка» на носу» — 1; 111) раскрывает, наконец, предысторию убийства:

Год назад — а я обид не забываю скоро —
В шахте мы повздорили чуток...
Правда, по душам не получилось разговора:
Нам мешал отбойный молоток.

На крик души «Оставь ее!» — он стал шутить,
На мой удар он закричал: «Кончай дурить!».
Я чуть замешкался — я был обижен, зол, —
Чинарик выплюнул, нож бросил и ушел.

Счастье мое, что оказался он живучим...¹
Ну а я — я долг свой выполнял.
Правда ведь, был дождь, туман,
по небу плыли тучи...
По уставу — правильно стрелял!

Может показаться странным, что герой песни, с одной стороны, — солдат (постовой), а с другой — он говорит: «В шахте мы повздорили чуток». На наш взгляд, шахта здесь — такая же условность, как и в песнях «Случай на шахте» (1967) и «Марш шахтеров» (1970), к которым мы обратимся в приложении 11.

Теперь попытаемся восстановить истинную картину событий в песне. Герой, пред-

ставший за убийство перед следователем, пытается изобразить дело так, будто он действовал «по уставу». Однако его оправдания не соответствуют действительности: на самом деле он не кричал «Кто идет?», не стрелял в воздух, а выдумал это для того, чтобы оправдать убийство своего врага и чтобы его самого не расстреляли. И в этом выдуманном объяснении названы действия его противника, которые тот действительно совершил, но только за год до этого, «в шахте»: «он стал шутить», «закричал: «Кончай дурить!»», то есть герой умышленно совмещает два события, чтобы его объяснение выглядело правдоподобно.

В действительности же ситуация была похожа на ту, что описана в стихотворении «Я склонен думать...»: «Зачем я дрался? / Я вам отвечу: / Я возвращался / А он — навстречу. / Я вижу: тучи / По небу мчатся. / Конечно, лучше б / Нам не встречаться». Только в песне «Рядовой Борисов!..» главный герой не возвращался, а находился на своём посту и, увидев приближающегося давнишнего врага, решил с ним окончательно разделаться с ним (как мы помним, в шахте ему это не удалось: «Счастье мое, что оказался он живучим...»), благо было темно и не было свидетелей. В итоге он его застрелил, причем, — в упор, что переключается с первоначальным вариантом строки «Я также против выстрелов в упор» в песне «Я не люблю» (1969):

Я не люблю, когда стреляют в спину,
Но если надо — выстрелю в упор /2; 442/.

Под словами «если надо» имеются в виду подобные встречи с НИМ, с персонифицированной советской властью.

¹ Ср. в «Марше аквалангистов» (1968): «Пусть рок оказался живучей...»

Любопытно, что, повторяя свое объяснение в третий раз, герой говорит об этом: «Снова я упрямо повторял», из чего следует, что он не хотел рассказывать об истинном положении дел, но под угрозой расстрела все же решился на это: «Год назад — а я обид не забываю скоро...». Известно исполнение Высоцким этой песни, в котором в рассказ героя про случай в шахте как будто бы случайно добавляются несколько слов: «И вот тогда на крик души «Оставь ее!» — он стал шутить»¹. Таким образом, герой признает, что его противник «стал шутить» именно в шахте, а рассказ про их повторную встречу («На первый окрик «Кто идет?» — он стал шутить») на самом деле выдумка.

Внешне конфликт между героями возник из-за женщины, как и в ряде ранних песен Высоцкого, например: «Тот, кто раньше с нею был» (1962) или «Счетчик щелкает» (1964), где герой только еще надеется на повторную встречу с НИМ: «Того, кто раньше с нею был, / Я повстречаю», «В конце пути придется рассчитаться».

Причем, в этих песнях, как и в песне «Рядовой Борисов...», противник героя издевался над ним, над его чувствами: «На крик души «Оставь ее!» — он стал шутить», «А он — ко мне, и все — о ней... / А ну, ни слова, гад, гляди — ни слова!», «И тот, кто раньше с нею был, — / Он мне грубил, он мне грозил...».

Интересно также, что между стихотворением «Я склонен думать...» и песней «Тот, кто раньше с нею был» наблюдается буквальная переключка даже на уровне фразеологии: «Так вот, товарищ гражданин су-

дья, / Поймите, не заваривал я кашу», «И тот, кто раньше с нею был, — / Он эту кашу заварил / Вполне серьезно, вполне серьезно». «Эту кашу заварила» советская власть, в чем лирический герой и пытается убедить суд, причем сам он уверен в своей невинности: «Учтите — эта ложная статья / Мешком камней на совесть ляжет вашу», «Ну а я — я долг свой выполнял <...> По уставу — правильно стрелял!». Долг лирического героя — «убить» советскую власть, что он и сделал.

Упорно повторяющийся мотив убийства советской власти воплощает несбыточную в то время мечту Высоцкого: сделать так, чтобы не было этой власти, расквитаться с ней за издевательства над собой и над другими людьми. Заметим также, что в песне «Рядовой Борисов!..» есть строка: «Кто-то шел, я крикнул в темноту», а через несколько месяцев Высоцкий напишет песню «В темноте», в которой будет говориться о подобных встречах с властью: «Там ненужные встречи случаются...»² /2; 200/, так же, как и в стихотворении «Я склонен...»: «Конечно, лучше б / Нам не встречаться».

В 1969 году поэт создает еще одно произведение, в котором глубинный конфликт между лирическим героем и советской властью, как и в только что рассмотренных произведениях, внешне возникает из-за женщины. Это песня «**Про любовь в средние века**». В ней лирический герой выступает в маске рыцаря, ненавидящего «всех известных королей» из-за того, что его король не отдает ему в жены «прекрасную даму», которой он «посвятил <...> сто смертей»³:

¹ Высоцкий в записях М.Шемякина на 7 кассетах, фонд Аполлон, PolyGram, 1996, кассета № 4.

² Причем в обеих песнях наблюдается одна и та же погода: «Встречный ветер, косые дожди», «Дождь хлестал <...> потом уже стемнело».

³ Ср. в стихотворении 1975 года: «Победы даме посвящал / Единственной, прекрасной!» /5; 10/

Но сам король, лукавый сир,
Затеял рыцарский турнир.

<...>

Вот мой соперник — рыцарь Круглого стола, —
Чужую грудь мне под копые король послал.

<...>

Он — самый первый фаворит,
К нему король благоволит, —
Но мне сегодня наплевать на короля! /2; 193/

В конце каждой строфы повторяется рефрен, постоянно меняющий форму, но сохраняющий неизменной суть — отношение героя к королю: «Я ненавижу всех известных королей!», «Мне наплевать на королевские дела!», «Но мне сегодня наплевать на короля!», «Простит мне бог, я презираю короля!», «Но мне, ей-богу, наплевать на короля!», «Мне так сегодня наплевать на короля!».

В итоге герой убил своего соперника в поединке и уже надеялся, что отвоевал даму своего сердца,

...Но в замке счастливо мы не прожили с ней:
Король в поход послал
на сотни долгих дней, —
Не ждет меня мой идеал,
Ведь он — король, а я — вассал,
И рано, видимо, плевать на королей.

Следует заметить, что образ рыцаря как маски лирического героя встречается в этой песне не первый раз. Возьмем, например, «Марш аквалангистов»: «Как истинный рыцарь пучины, / Он умер с открытым забралом...». Мы полагаем, что речь здесь идет о лирическом герое Высоцкого, погибшем в схватке с властью («Застрял он в пещере Кораллов <...> Он сделал что мог и что должен!», причем, мотив «открытого забрала» встречается и в только что разобранный песне «Про любовь в средние века»:

Вот подан знак — друг друга взглядом пепеля,
Коней мы гоним, задыхаясь и пыля.

Забрало поднято — изволь!

Ах, как волнуется король!..

Но мне, ей-богу, наплевать на короля!

Приведем в завершение еще несколько цитат, в которых встречается образ рыцаря как аналога или откровенной маски лирического героя: «Известен мало, не богат, / Судьба к нему жестока, / Но рыцарь был, как говорят, / Без страха и упрека» /5; 10, «И скрываются до срока / Даже рыцари в лесах. / Кто без страха и упрека — / Тот всегда не при деньгах» /5; 12/, «Оденусь, как рыцарь я после турнира, — / Знакомые вряд ли узнают меня, / И крикну, как Ричард я в драме Шекспира: / “Коня мне! Полцарства даю за коня!”» /1; 211/. Аналогичные «рыцарские» мотивы появятся и в ряде других произведений, например:

Как броня на груди у меня,
На руках моих — крепкие латы,
Так и хочется крикнуть: «Коня мне, коня!» —
И верхом ускакать из палаты.

Баллада о гипсе, 1972

Я спал на кожах, мясо ел с ножа
И злую лошадь мучил стременами.

Мой Гамлет, 1972

В снах домашних своих, как Роланд,
я бываю неистов, —
Побеждаю врагов, королей и валетов трюфей..

*Ожидание длилось, а проводы
были недолги..., 1973*

«**Баллада о брошенном корабле**» (1970) представляет собой яркий пример аллегорической лирики: лирический герой здесь ведет монолог от лица корабля, севшего

на мель и покинутого командой из-за поднявшегося на море шторма. Советская власть же представлена в песне четвероюко: в образе ветров (этот образ разовьется в песне «Затяжной прыжок», 1973), в образе вражеского корабля, от тарана с которым герой сильно пострадал¹, в образе пирата, который во время абордажа нанес ему жестокий удар, и, наконец, в образе кораллового рифа:

Вот дыра у ребра — это след от ядра,
Вот рубцы от тарана, и даже
Видно шрамы от крючьев — какой-то пират
Мне хребет перебил в абордаже.

Киль — как старый неровный гитаровый гриф:
Это брюхо вспорол мне коралловый риф².
Задыхаюсь, гнию — так бывает, —
И просоленное загнивает /2; 271/.

После того, как героя покинула его команда, он остался один на один с разбушевавшейся стихией:

Ветры кровь мою пьют и сквозь щели снуют
Прямо с бака на ют, — меня ветры добьют!

Лирический герой чувствует, что не выдерживает давления власти, так как беспрепятственная борьба в одиночку обессиливает его: «Я под ними стою от утра до утра, / Гвозди

в душу мою забивают ветра»³. Как и в «Охоте на волков», он находится на открытом пространстве. Но если в той песне герой еще мог уйти (вырваться за флажки), то теперь, находясь на мели, он обречен бороться до конца.

И гулякой шальным все швыряют вверх дном
Эти ветры — незванные гости...

В последней строке явно прослеживается связь с песней «У нас вчера с позавчера...»: «Мы их не ждали, а они уже пришли», — и стихотворением «Не возьмут и невзгоды в крутой оборот...» (1969–1970): «Мои верные псы сторожат у ворот / От воров и нежданных гостей».

Захлебнуться бы им в моих трюмах вином
Или с мели сорвать меня в злости.

Вновь возникает переключка с наброском «Парус»: «Научился ходить против! Корабль борется с ветром. А я стою, и ветер злится, что не может сдвинуть меня с места. Но страшно, что я сам тоже хочу двигаться. Здесь наши желания совпадают. Хочу... и не могу».

Я уверовал в это, как загнанный зверь,
Но не злобные ветры нужны мне теперь!

¹ Мотив тарана с советской властью встречался еще в «Песне самолета-истребителя»: «Вот сзади заходит ко мне “мессершмит”. / Уйду — я устал от ран!.. / Но тот, который во мне сидит, / Я вижу, решил — на таран!», повторится этот мотив и в «медицинской» трилогии «История болезни»: «Я злую ловкость ощутил, / Пошел, как на таран. / И фельдшер еле защитил / Рентгеновский экран».

² Вспомним «Марш аквалангистов»: «Застрял он в пещере Кораллов».

³ Ср. с прозаическим наброском «Парус» (1971): «...душа чувствительна к ударам, — лопнула, и в ней дыра. И теперь сколько ни дуй — все в дыру, и судно на месте. И ветер напрасно тратит силы» / 6; 165/. А также — с песней «В море слез» (1973), написанной к дискоспектаклю «Алиса в Стране Чудес», где лирический герой выступает в образе Алисы: «Растеряешься здесь поневоле — / Со стихией одна на один».

Мотив загнанности (и сравнение себя с загнанным зверем) ранее уже встречался в произведениях Высоцкого — достаточно вспомнить «Охоту на волков». И он, безусловно, связан с преследованиями со стороны властей. Поэтому лирический герой говорит, что ему нужны «не злобные ветры». В черновике есть даже вариант: «Только добрые ветры нужны мне теперь!» /2; 538/, то есть ему нужна другая, нормальная власть, которая будет его защищать, а не преследовать. Он верит в то, что какие-то перемены должны произойти, хотя и называет их «восьмым чудом» как нечто нереальное.

Будет чудо восьмое! И добрый прибой
Мое тело омоет живою водой,
Моря божья роса с меня снимет табу,
Вздует мне паруса, будто жилы на лбу¹.

Лирический герой надеется на то, что новая власть или хотя бы потепление в общественной атмосфере («добрый прибой») снимут табу с его имени, что откроется возможность действовать в полную силу, а иначе получается, что его как будто и не существует: «Они делают все, чтобы я не существовал как личность. Просто нет такого — и все!» (25, 54).

¹ Ср. у О. Мандельштама: «Не волноваться: нетерпенья роскошь / Я постепенно в скорость разовью...» («Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем», 1931).

Глава 6. 1971 год

В стихотворении «**В голове моей тучи безумных идей...**» в качестве внешнего сюжета использована ситуация с футболом: герой пытается прорваться через кордоны милиции, чтобы посмотреть матч (ср. с анализом «Песни про правого инсайда»).

Подтекст произведения сводится к следующему: лирический герой рвется к борьбе с властью, к участию в борьбе, но его не пускают. В стихотворении «Я скачу позади на полслова...» (1973) встретятся по этому поводу такие строки: «Пожизненно до битвы не допущенный / За то, что раз бестактность допустил».

В черновике разбираемого стихотворения есть следующий вариант: «Вот уже я за термосом чьим-то тянусь: / В нем напиток «Кровавая Мэри»» /3; 298/. Обыгрывание названия этого напитка будет реализовано в «Марше футбольной команды “Медведей”»: «Тогда играют / Никем не победимые “Медведи”» / В кровавый, дикий, подлинный футбол», — а также: «Все наши мэри, доротти и сэди / Потоком слез зальют футбольный шлем» (подробнее об этих образах см. ниже в анализе песни «Про Мэри Энн», приложение 6).

Теперь посмотрим, как герой прорывается на футбольный матч:

Столько было в тот миг в моем взгляде
на мир

Безотчетной, отчаянной прыти¹,
Что, гарцуя на сером коне, командир
Удивленно сказал: «Пропустите!» /3; 55/

Заметим: не просто — «в моем взгляде», а «в моем взгляде *на мир*», что, помимо игры значениями, придает этому выражению самый широкий смысл. Действительно: «прыть» можно увидеть просто во взгляде, но не во взгляде на мир. Но, видимо, взгляд героя выразил отношение к миру, к тем запретам, которые ему постоянно создавали. Он собрал на этот раз всю решимость и отчаяние и потому смог «пробить» командира, причем этот командир тут же покинул место события:

Серый конь мне прощально хвостом помахал.
Я пошел — предо мной расступились.
Ну а мой командир на концерт поскакал
Музыканта с фамилией Гилельс.

Вероятно, был приказ начальства: не пускать никого на матч, а командир не выполнил этот приказ и уехал, чтобы избежать наказания.

Как мы помним, «Песня про правого инсайда» начинается со слов: «Ох, инсайд! Для него — что футбол, что балет...». В нашем стихотворении вместо балета — концерт. А в «Марше футбольной команды “Медведей”» читаем: «В тиски медвежьи / Попасть к нам не резон, / Но те же наши лапы — нежные / Для наших милых девочек и жен».

Такая же ситуация — в стихотворении «В голове моей...»: командир, задачей которого было препятствовать проникновению

¹ Ср. в другом стихотворении 1971 года: «...так бывает со мной, / Когда я чрезвычайно отчаюсь» /3; 100/ — совпадает даже стихотворный размер.

героя на футбол, то есть это («тиски медвежьи») — одна сторона представителей власти, а другая — это то, что он тут же поскандалил на концерте («лапы нежные»). Как видим, для него действительно — «что футбол, что балет»: что создавать людям препятствия, что — наслаждаться классической музыкой.

Кстати, последний мотив найдет развитие в стихотворении «Палач» (1977), в котором палач, готовясь казнить лирического героя и разъясняя ему всю «процедуру» казни, говорит: «...И можно музыку заказывать при этом, / Чтоб стоны с воплями остались на губах». Эту «мысль» подхватывает лирический герой: «Я, признаюсь, питаю слабость к менюэтам, / Но есть в коллекции у них и Оффенбах». Отметим попутно, что одна из самых известных оперетт Оффенбаха называется «Орфей в аду», которую, без сомнения, знал Высоцкий и которую он переосмыслил, вероятно, следующим образом: Орфей = певец = сам Высоцкий. Ад — это пытки, которым его подвергнет палач. Вот и получается: Орфей в аду — оперетта, которую он будет слушать во время собственной казни. Здесь — и ирония, и горечь, и сарказм: палач ведь тоже будет слушать ее, и он, наверняка, понимает, что ад — это его палаческое заведение... Поистине: «Все путем у нечисти, / Даже совесть чистая» / 4;181/. Но все это насчет «Орфея в аду» — не более чем догадка.

Однако вернемся к нашему стихотворению. Прорвавшись на матч, герой говорит: «Все болеют за нас — никого супротив...». В контексте футбольного сюжета эту строку объяснить невозможно: за кого «за нас», если

тот, кто произносит эти слова, — всего лишь один из болельщиков? На уровне же подтекста эта строка означает, что лирическому герою удалось прорваться на борьбу с советской властью через все запреты и препоны, а местоимение «нас» относится к лирическому *мы* (то есть и к лирическому герою), за которое теперь «болеет» весь народ, желая ему победы. «Все болеют за нас — никого супротив: / Монолит без симптомов броженья!».

Стихотворение заканчивается так:

...Меня можно спокойно от дел отстранить,
Робок я перед сильными, каюсь, —
Но нельзя меня силою остановить,
Если я на футбол прорываюсь!¹

По сравнению с «Балладой о брошенном корабле» («Только, кажется, нет больше места в строю») ситуация здесь изменилась: если в балладе герой готов был драться за свободное место: «Плохо шутишь, корвет, потеснись, раскрою!», — то теперь он уже «свободное место легко отыскал / После вялой незлой перебранки», и далее возникает противопоставление с Театром на Таганке, ситуация с которым в аллегорической форме зашифрована в балладе: «Всё! Не сгонят! Не то, что когда посещал / Пресловутый Театр на Таганке». А тогда его, как мы помним, действительно «согнали»: «До чего ж вы дошли? / Значит, что — мне уйти? <...> Разомкните ряды, всё же мы — корабли».

Песня «**Не заманишь меня на эстрадный концерт...**» может рассматриваться в таком

¹ Ср. с аналогичным мотивом: «Влечу я в битву звонкую да манкую, / Я не могу, чтоб это — без меня!...» / 4; 72/.

же ключе, что и разобранное сейчас стихотворение. Здесь герой — вроде бы тоже болельщик: «Матч финальный на первенство СССР — / Мне сегодня болеть за обоих». На уровне внешнего сюжета играют два советских клуба, потому он и болеет «за обоих». Но вскоре мы увидим, что дело не в этом.

Спортивный план отступает перед философским и приобретает трагический, экзистенциальный смысл. Изменяется и значение слова «болеть»: здесь оно уже употреблено не в переносном, а в прямом значении:

Так прошу, не будите меня поутру —
Не проснусь по гудку и сирене.
Я болею давно, а сегодня — помру
На Центральной спортивной арене. /3; 57/

Итак, если футбольная тема используется в фигуральном смысле, то логично предположить, что Центральная спортивная арена является олицетворением арены борьбы лирического *мы* с властью.

Чувствуя приближение смерти, он просит своих товарищей по борьбе: «Закопайте меня вы в центральном кругу, / Или нет — во вратарской площадке». Но его, уже сбитого с ног, никто не замечает: «... зато по мне все футболисты бегут, / Словно раньше — по телу мурашки»¹ (кстати, в контексте только футбольного сюжета было бы непонятно, как болельщик мог очутиться на поле).

И далее, отстраненный «от битвы», он говорит:

Вижу я всё развитие быстрых атак,
Уличаю голкипера в фальши,
Вижу всё — и теперь не кричу, как дурак²:
Мол, на мыло судью или дальше.

Он видит, что голкипер действует не по правилам. На уровне подтекста это означает нечестность власти в борьбе со всеми инакомыслящими, которых мы обозначили в предисловии как лирическое *мы*. Но герой уже умудрен горьким опытом: вероятно, раньше (скажем, в «Песне про правого инсайда», когда при попустительстве судьи «инсайд беспрепятственно наших калечил») он пытался привлечь к этому внимание, но никто на это не реагировал, и теперь он уже знает, что «кричать» бесполезно, так как на «фальшь» власти никто не обращает внимания.

В отличие от того голкипера, которого лирический герой «уличил в фальши», в песне «**Вратарь**» сам он защищает свои «ворота» (то есть «ворота» лирического *мы*) честно, «по правилам». Этот мотив позднее встретится в «Песне солдата на часах» (1974), где лирический герой будет выступать в маске солдата: «Но все-таки центральные ворота / Солдату поручают охранять».

Отношения между лирическим героем и властью представлены следующим образом: последняя пытается «забить» в те ворота, которые он охраняет, причем, у нее есть свои «форварды», умеющие это делать: «Я спокойно прерываю передачи / И вытаскиваю «мертвые» мячи», то есть такие мячи,

¹ Ср. в других произведениях: «А здесь, на суше, встречный пешеход / Наступит, оттолкнет и убежит» /3; 339/, «Не один, так другой упадет <...> И затопчут его сапогами» /1; 245/.

² Так в беловом автографе. Между тем, по крайней мере на одной из четырех известных на сегодняшний день фонограмм этой песни отчетливо слышно: «не кричу, как мурак» (Весь Высоцкий на 32-х кассетах, № 27), что значительно сильнее и выразительнее.

которые не берутся, «Бьет десятый. Дело в том, / Что своим «сухим листом» / Размочить он может счет нулевой» /3; 60/.

Но герой великолепно защищается, не пропуская мячей, и поэтому лирическое *мы* не терпит поражения в борьбе.

Интересно, что в начале 2-й строфы сказано: «Вот судья противнику пенальти назначает, / Репортеры тучею кишат у тех ворот» (ср.: «Все болеют за нас — никого супротив...»). Но в следующей строфе герой говорит про «счет нулевой». Получается, что лирическое *мы* не реализовало пенальти, то есть не сумело использовать верный шанс захватить преимущество в борьбе с властью, а лирический герой между тем отстаивает честь лирического *мы*, защищая «центральные ворота».

Дальше начинается самое главное. Известно, что за воротами каждого вратаря стоят несколько репортеров и специально подобранных людей, которые подают мяч, когда тот вылетает с поля, и эти люди болеют за противника, радуются, когда этот вратарь пропускает гол. В самом начале нашей песни герой говорил про пенальти у ворот противника и про репортеров, которые «тучею кишат у тех ворот». Но «лишь один упрямо за моей спиной скучает — / Он сегодня славно отдохнет!». Герой уверен, что так как он «сегодня в ударе», то этому репортеру не удастся увидеть ни одного пропущенного мяча. И он, действительно, все время «вытаскивает мертвые мячи», как вдруг слышит: «Извини, но ты мне, парень, снимок запорол, / Что тебе — ну лишний раз потрогать мяч руками, / Ну а я бы снял красивый гол!». На уровне подтекста этот репортер является агентом советской власти, желающей поражения лирическому *мы* и потому подославшей к лирическому герою своего агента. Герой это знает:

Я, товарищ дорогой, всё понимаю,
Но культурно вас прошу: подите прочь!
Да, вам лучше, если хуже я играю,
Но поверьте — я не в силах вам помочь.

Но «репортер» через некоторое время все же добивается своего: «В правый угол мяч звеня, — / Значит, в левый от меня — / Залетает и нахально лежит».

Таким образом, «репортеру», то есть, в конечном итоге, советской власти удалось заставить лирического героя поступить по своему, одержав, таким образом, над ним и над его командой победу.

Аналогичная ситуация уже встречалась в песне «Вот главный вход» (1966), в которой лирический герой, имея привычку «выходить в окна», после того, как власть его избилла, «рано утром <...> встал, от слабости шатаюсь, — / И вышел в дверь», то есть подчинился насилью, позволил себя сломать, и в итоге: «С тех пор в себе я сомневаюсь <...> На душе моей тягостно, / И живу я безрадостно». То же самое происходит в песне «Вратарь»: «Снимок дома у меня — два на три метра, — / Как свидетельство позора моего». Но здесь еще и другое:

Проклинаю миг, когда фотографу потрафил,
Ведь теперь я думаю, когда беру мячи,
Сколько ж мной испорчено прекрасных
фотографий! —
Стыд меня терзает, хоть кричи.

Лирический герой ведет двойную борьбу с властью: кроме того, что он «защищает ворота», то есть борется с внешним, видимым противником, он вынужден бороться с противником «внутренним», олицетворением которого является репортер, который «залез» к нему в душу, как и в стихотворении «Палач» (1977): «Но он залез в меня,

сей странный человек, — / И не навязчиво, а как-то даже мило» /5; 475/.

Я весь матч борюсь с собой —
Видно, жребий мой такой...
Так, спокойно — подаю угловой.

Отметим, что у 1-й строки был черновой вариант: «Не заняться ль мне борьбой?» /3; 62/. Герой сомневается в том, что защита ворот — его дело, и подумывает о смене квалификации. Аналогичная ситуация уже встречалась в «Песне про конькобежца на короткие дистанции, которого заставили бежать на длинную» (1966), когда герой «на десять тыщ рванул, как на пятьсот, — / и спекся», и решил сменить род занятий: «Я ведь нынче занимаюсь и борьбой, / и боксом».

Однако во «Вратаре» мысль героя про занятия борьбой так и осталась в черновике. Свое призвание он видит теперь именно в «защите ворот». Поэтому в «Песне солдата на часах» этот образ встретится еще раз, а в песне «Не заманишь меня на эстрадный концерт...» он просит своих друзей «закопать» его после смерти не где-нибудь, а во *вратарской площадке*.

В ряде произведений лирический герой говорит о том, что не выдержит борьбы с властью и соответствующего темпа жизни: «Я ж на длинной на дистанции помру — / не охну...» /1; 187/, «Все равно я сегодня возьму и умру / На Центральной спортивной арене», «Я больше не выдержу: я разобьюсь!» /2; 384/, «Первый клоун захлебнулся горем, / Просто сил своих не рассчитав» /3; 215/, «Как всегда, я сил своих не рассчитал — / Увлёкся...» /1; 460/.

В песне «**Марафон**» та же оппозиция представлена в виде ситуации с бегом. На уровне внешнего сюжета происходит сорев-

нование почему-то только двух спортсменов: главного героя, от лица которого ведется повествование, и его соперника, которым является гвинеец Сэм Брук. Мы полагаем, что в образе этого гвинейца вновь персонифицирована советская власть.

Следует отметить, что один из вариантов названия этой песни выглядит так: «Марафон, или Бег на длинную дистанцию» /3; 302/. Сравним: «Песня про конькобежца на короткие дистанции, которого заставили бежать на длинную». Как отсюда видно, в «Песне про конькобежца» героя заставили бежать тот самый марафон, который он добровольно побежит лишь через 5 лет. Понятно, что тогда сил у него было меньше, и поэтому он был конькобежцем на короткие дистанции, прекрасно сознавая свои возможности: «Я ж на длинной на дистанции помру — / не охну...».

У песни «Марафон» есть и другой вариант названия: «Марафон. Бег на десять тысяч метров» (27, 113). А в «Песне про конькобежца» читаем: «Я на десять тыщ рванул, как на пятьсот, — / и спекся». И если в этой песне герой не выдержал бешеного темпа борьбы с властью (которая, кстати, в тексте не названа, но присутствие ее как противника героя подразумевается): «Подвела меня — ведь я предупреждал! — / дышалка: / Пробежал всего два круга — и упал... / А жалко!», — то в «Марафоне» у него уже гораздо больше сил, и, хотя «гвинеец Сэм Брук обошел» его «на круг», он надеется, что на этот раз уже не выдохнется:

Друг гвинеец так и прет, все больше отставанье,
Я надеюсь, что придет второе мне дыханье,
Третье за ним ишу, четвертое дыханье, —
А на пятом — сокращу с гвинейцем расстояние.

Борьба лирического героя с властью находится в центре всеобщего внимания: «Гвоздь программы — марафон». Но «гвинеец» все равно обогнал его: «Тоже мне, хорош друг — / Обошел на третий круг». Близкий мотив встречается в ранней редакции «Песенки про прыгуна в высоту» (1970), в которой герой пытался догнать канадца (то есть по сути — того же гвинеяца), но сам никак не мог взять «рубеж заветный два двенадцать»:

Два двадцать у плюгового канадца,
Канадец этот прыгает спиной! —
Да, мне не взять сегодня два двенадцать, —
Допрыгаюсь до ручки — и домой /2; 530/.

В связи с песней «Марафон» уместно вспомнить также позднюю редакцию песни «Скажи еще спасибо, что живой» (1971): «Да ладно, что на финише — другой!» /2; 460, и песню «Четверка первачей» (1974), в которой советская власть персонифицирована в образе трех первачей (три лика советской власти) — первого, второго и четвертого. Вот что сказано о четвертом перваче:

Сколько все-таки систем
В беге нынешнем!
Он вдруг взял да сбавил темп
Перед финишем,
Майку сбросил — вот те на! —
Не противно ли?
Поведенье бегуна —
Неспортивное /4; 217/.

Причем он обошел третьего первача, в образе которого, на наш взгляд, выступает лирический герой Высоцкого:

Номер третий — убелен и умудрен,
Он всегда — второй надежный эшелон.

Вероятно, кто-то в первом заболел,
Ну а может, его тренер пожалел.
И назойливо в ушах звенит струна:
У тебя последний шанс, эх, старина!
Он в азарте — как мальчишка, как шпана, —
Нужен спурт — иначе крышка и хана.

Некоторые мотивы из данного отрывка восходят к «Песне про конькобежца». Если здесь «кто-то в первом заболел», то там «наш Бескудников Олег / зазнался: / “Я, — грит, — болен, бюллетеню, нету сил”. / И сгинул». И тренер назначил лирического героя вместо него: «Вот наш тренер мне тогда и предложил: / беги, мол!», — но герой не был готов к тому, чтобы бежать «десять тысяч», то есть тот же марафон. А в «Четверке первачей» хотя у него уже больше сил, но он все время просидел в запасе (вспоминается «Песня про правого инсайда»: «...меня тренер поставил в запас...»), и «его тренер пожалел», зная, что это его последний шанс, что ему уже мало осталось: «Нужен спурт — иначе крышка и хана». Это подчеркивает и образ «убелен и умудрен», который встретится позднее в песне «Про глупцов» (1977), где лирический герой будет выступать в образе мудреца, а советская власть, соответственно, — в образе глупцов: «Он залез в свою бочку с торца, / Жутко умный, седой и лохматый... / И пошли три великих глупца — / Глупый, глупенький и глуповатый».

К теме «последнего шанса», который мог использовать лирический герой, относится и стихотворение «Я не успел» (1973):

Другие знали, ведали и прочее...
Но все они на взлете, в нужный год
Отплавали, отпели, отпророчили.
Я не успел, я прозевал свой взлет.

Здесь лирический герой говорит о том, что он упустил тот самый «последний шанс», когда нужен был спурт, то есть резкий рывок; что он этим шансом не воспользовался и поэтому теперь не сможет достичь всех тех высот, которые были для него предназначены.

Такая же судьба ожидает и третьего персонажа, то есть лирического героя, после того, как его обошел четвертый, — для него все кончается запасом: «Ну а третьему — ползти / На запасные пути...». Более подробно мы рассмотрим эту песню в приложении 14, а пока вернемся немного назад — в 1970 год — и обратимся к очередной спортивной песне Высоцкого: **«После чемпионата мира по футболу — разговор с женой»**. Игра здесь происходит, как и в «Песенке про метателя молота», в гостях, то есть, если обратимся к подтексту, на поле советской власти, что дает ей преимущество. Сравним:

- a) Здесь бы МУР не выбрался из МУРа,
Если б был у нас чемпионат /2; 275/.
- b) Эх, жаль, что я мечу его в Италии!
Я б дома кинул молот без труда.

В июне 1970 года действительно состоялся чемпионат мира по футболу, и прошел он в Мексике. Чемпионом стала сборная Бразилии, разгромившая в финале итальянцев со счетом 4 : 1 (79, 192). Поэтому из трех футбольных имен, упоминаемых в тексте песни, два принадлежат бразильцам — Пеле и Тостао, и одно — английскому футболисту Бобби Муру, который на

предыдущем чемпионате мира в 1966 году был капитаном английской сборной, ставшей тогда чемпионом.

Мы полагаем, что на уровне подтекста все эти три футболиста олицетворяют собой три «лика» советской власти. Обратимся к образу Пеле. Его можно назвать центральным в песне, так как, во-первых, он постоянно фигурирует в рефрене, а также встречается в черновых набросках. Как и в «Песне про правого инсайда» и в «Песне о хоккеистах», этот «Пеле» все время «наших калечит»:

Вон игрок на земле —
Аж трибуна охнула!
А у Пеле на челе
Ничего не ёкнуло¹ /2; 542/.

С точки зрения футбольного сюжета эти строки объяснить совершенно невозможно, поскольку «настоящий» Пеле — король футбола — никогда никого не калечил и всегда играл подчеркнуто корректно.

Слова «А у Пеле на столе — / Крембрюле в хрустале...» напоминают «Путешествие в прошлое», в котором шла речь о том же самом хрустале: «Начал об пол крушить благородный хрусталь...».

Может показаться странным, что рядовой футбольный болельщик откуда-то знает, что там «у Пеле на столе» и что «у Пеле — «Шевроле» / В Рио-де-Жанейро». На уровне же подтекста это означает, что лирический герой знает, как богато живут советские чиновники². Примечательно еще, что он здесь так же, как и в «Песне про

¹ Ср. с «Балладой о короткой шее» (1973): «Победивший брови не насупит: / Под ногами — вон их сколько! — тел».

² Ср. в «Плясовой» А. Галича: «На столе у них — икра, балычок, / Не какой-нибудь — “КВ” — коньячок, / А впоследствии — чаек, пастила, / Кекс “Гвардейский” и печенье “Салют...”».

правого инсайда», противопоставляет себя власти:

Я сижу на нуле,
Дрянь купил жене — и рад.
А у Пеле на столе —
Крем-брюле в хрустале...
А я сижу на нуле.

Мы полагаем, что на уровне подтекста лирический герой является футболистом, то есть одним из борцов с советской властью. Но он не принимает участия в этом чемпионате мира, поскольку был дисквалифицирован в «Песне про правого инсайда»: «Нет свистка. Я его подкую, так и знай! / Пусть меня не заявят на первенство мира». В итоге он вынужден лишь наблюдать за этим первенством по телевизору.

Вообще по своей структуре эта песня превосходит «Диалог у телевизора» (1973), который мы рассмотрим позднее. В обоих произведениях внешний сюжет сводится к тому, что главный герой со своей женой смотрит телевизор, причем повторяется даже имя последней: «Что ж, Пеле как Пеле, — / Объясняю Зине я...», «Ты, Зин, на грубость нарываешься...».

В заключение рассмотрим несколько черновых вариантов песни. Любопытно, что в них лирический герой выступает в образе действующего футболиста, а не стороннего наблюдателя:

Надо б подступы к воротам заминировать,
Но уж очень мне охота доминировать!
<...>
Я вратарскую площадку заминирую,
Потому что я в потенции — сапер,
А покуда я на поле доминирую... /2; 541/.

Как видно из этих набросков, лирический герой вновь надевает на себя маску вра-

тая, знакомую нам по «Песне солдата на часах» и песне «Вратарь». Свой «потенциал» сапера он реализует также в «Черных бушлатах», 1972 («Особая рота, особый почет — для сапера») и в песне «Зарыты в нашу память на века...», 1971. Что же касается мотива доминирования, то он также имеет место во многих произведениях Высоцкого: «Я — главный!...» /2; 88/, «Он знал, что будет главным на концерте, / Он взгляды всех приковывал к себе» /3; 225/, «Скачки! Я сегодня фаворит» /2; 267/, «Я — Первый, я — Первый!...» /2; 89/, «Первый клоун захлебнулся горем, / Просто сил своих не рассчитав» /3; 215/, «Он смеялся над славой брэнной, / Но хотел быть только первым» /3; 217/, «Я должен первым быть на горизонте!» /3; 137/, «Скажет первый в мире лучник — / Славный парень Робин Гуд!» (С2Т — 1; 401), «Бывший лучший, но опальный стрелок» /1; 238/ и др.

В «Песенке про прыгуна в длину» власть персонифицирована в образе негра как противника главного героя. При рассмотрении спортивного сюжета может возникнуть вопрос: почему соревнуются только два спортсмена — главный герой и негр, так же, как в «Марафоне» — герой и гвинеец, и в «Песенке про прыгуна в высоту» — герой и канадец? Ответ здесь тот же: ситуация в песне аллегорична.

Герой все время улучшает свои результаты («восемь сорок — результат», «ровно — восемь шестьдесят», «восемь девяносто, говорят»), но их не засчитывают, так как он все время переступает черту, то есть живет, «играет» не по советским законам и правилам. Тут вспоминается песня «Вот главный вход...»: «Вхожу я через черный вход, / А выходить стараюсь в окна». Поэтому его достижения не призна-

ются официально, и ему приходится уступить пальму первенства негру:

Посоветуйте вы все, ну как мне быть?
Так и есть, что негр титул мой забрал.
Если б ту черту да к черту отменить —
Я б Америку догнал и перегнал! /3; 66/

Высмеивание популярного в советское время лозунга «Догнать и перегнать Америку!» (который встречался еще у Маяковского: «<...> вашу быстроногую знаменитую Америку / мы и догоним, и перегоним» [Американцы удивляются]; и который пародируется у Галича: «Подмогнула б тебе касса, но / Кажный рупь — догнать Америку!» [Фарс — гиньоль]) скрывает и более глубокий смысл: если бы не советские законы («если б ту черту да к черту отменить»), то лирический герой смог бы перекрыть все мыслимые и немыслимые рекорды, в том числе — «обогнать» советскую власть (негра):

Почему бы вам бы не похлопотать, —
Ох, тогда бы я пел песни на лету! —
Специально для меня передвигать
Эту самую проклятую черту /3; 304/.

Итак, лирический герой потерпел поражение в борьбе с властью: «Хоть летаю, как пушинка на ветру, — / Я все время поражение терплю», и в конечном счете он решает прекратить эту борьбу, так как его результаты никого не интересуют:

Я такой напасти не желаю и врагу,
Ухожу из спорта я без позы:
Прыгать как положено я, видно, не могу,
А как не положено — без пользы.

Эта же идея проводится в песне «Надо уйти» (тоже 1971 года)¹. Но важно заметить, что последнее ее исполнение датируется 1972 годом, а та редакция «Песенки про прыгуна в длину», из которой взята последняя цитата, после 1971 года, судя по фонограммам, не исполнялась.

О том, что лирический герой передумал и не отказался от борьбы с властью, не ушел «из спорта», говорит все последующее творчество Высоцкого, в том числе и то произведение, которое мы сейчас рассмотрим. Но прежде выделим два интересных мотива, свойственных ряду спортивных произведений поэта. Во-первых, борьба между лирическим героем и властью нередко происходит под неодобрительную реакцию трибун: «В трибунах свист, в трибунах вой...» /1; 199, «Дружный крик у болельщиков вырос до писка <...> Пусть народ на трибунах свистит неприятно» /2; 434/, «А на трибунах — устойчивый свист...» /2; 529/, «Что случилось, почему кричат? / Стадион в единстве завопил...» /3; 66/, «Стадион ревмя ревел, / Бесновался, свиристал» /4; 428/; однако их реакция может быть и положительной: «Все болеют за нас — никого супротив...» /3; 56/, «Да, сегодня я в ударе, не иначе. / Надрываются в восторге москвичи <...> Мяч в моих руках — с ума трибуны сходят! / Хоть десятый его ловко завернул...» /3; 60/.

Во-вторых, мотив жары: «Гвоздь программы — марафон, а градусов — все тридцать. / Но к жаре привыкший он, вот он и мастерица!» /3; 65/, «Конечно, мексиканская жара, / И более того, — высокогорье, / Потом, учтите, первая игра, / Противнику — болель-

¹ Ср. с одним из черновых вариантов концовки «Вратаря»: «Мне не справиться с собой <...> Потому и ухожу на покой!» /3; 301/.

щики подспорье» /2; 542/. Этот мотив встречается и в других — неспортивных — произведениях: «И слепят с боков прожектора, / И — жара!.. Жара!» /3; 107/, «Ах, жара!/ Какая здесь жара!» /5; 94/, «Лучи палят — не надо дров...» /5; 98/, «Ах, как душно в полуденный зной!» /4; 320/, «...А моя печаль, как вечный снег, / Не тает, не тает. / Не тает она и летом / В полуденный зной» /1; 232/.

Теперь обратимся к обещанному ранее произведению, которое называется «Штангист». Лирический герой под маской штангиста вступает в единоборство с властью (*штангой*).

Вначале дается как бы краткий экскурс в историю поднятия... нет — не штанги! — а тяжестей вообще, что уже создает предпосылки для введения подтекста:

Как спорт — поднятие тяжестей не ново
В истории народов и держав.
Вы помните, как некий грек другого
Поднял и бросил, чуть попридержав /3; 103/

Борьбу Геракла с Антеем лирический герой переносит на свои отношения с властью: «Я от земли Антея отрываю, / Как первый древнегреческий штангист».

Перед каждым поединком его одолевают сомнения в своей победе:

Такую неподъемную громаду
Врагу не пожелаю своему.
Я подхожу к тяжелому снаряду
С тяжелым чувством, что не подниму.

На первый взгляд может показаться странным, как герой-штангист переосмысливает свою задачу: его целью становится — не просто поднять штангу над головой, а бросить ее на землю. Переосмысление и свя-

зано с наличием подтекста. Герой доводит эту мысль до логического завершения:

«Вес взят!» — прекрасно, но несправедливо:
Ведь я — внизу, а штанга — наверху.

Такой триумф подобен пораженью,
А смысл победы до смешного прост:
Все дело в том, чтоб, завершив движенье,
С размаху штангу бросить на помост.

Очевидно что речь идет о победе не над штангой, а, как мы полагаем, — над властью, и победой будет повержение ее на землю.

«Он вверх ползет — чем дальше, тем безвольней...». Кто «он», если герой поднимает штангу? А все дело в том, что эта власть-штанга персонифицирована в образе противника лирического героя (Антея), и герой говорит о ней, как о другом человеке. К тому же не только герой называет штангу «он»: «И со своей высокой колокольни / Мне зритель крикнул: “Брось его к чертям!”». На уровне подтекста эти строки означают, что один человек призвал лирического героя избавиться от власти. Но любопытно, что призыв «Брось его к чертям!» (что герой, собственно, и сделает, но лишь после того, как поднимет штангу) совпадает с его собственными советами тем, кто начинает такую борьбу:

И сказал я им: «Товарищи, внимание!
Взявши в руки копья, диски всех систем,
При метанье культивируйте желание
Позакидывать их к черту насовсем».

Отметим, что строка «Мне напоследок мышцы рвет по швам» и особенно ее черновой вариант («Но рвет мне сухожилия по швам» — 3; 334) восходят к началу «Охоты

на волков»: «Рвусь из сил и из всех сухожилий...». В обеих песнях герой надрывается в борьбе с властью, но если в «Охоте» он рвется, чтобы уйти от смерти, то в «Штангисте» — чтобы одолеть власть в единоборстве.

Лирический герой продолжает борьбу и добивается победы:

Еще одно — последнее мгновенье —
И брошен наземь *мой железный бог*¹.
...Я выполнял обычное движенье
С коротким злым названием: «рывок».

Обратимся вновь к черновикам. Строка «Мне напоследок мышцы рвет по швам», кроме уже упомянутого варианта «Но рвет мне сухожилия по швам», имеет еще и такую: «Сдыхает, неподверженный смертям!». По отношению к штанге эти слова звучат более чем странно. Напомним «Сказку про несчастных сказочных персонажей» (1967), в которой в форме отношений «доброго молодца Ивана» и Кащея Бессмертного реализована оппозиция *я — власть*:

И грозит он старику двухтыщелетнему:
Щас, мол, бороду-то мигом отстригу!
Так умри ты, сгинь, Кащей!
А тот в ответ ему:
«Я бы рад, но я — бессмертный, не могу!»
/2; 33/.

Бессмертный, то есть «неподверженный смертям». Но кончилось все тем, что «от этих-то неслыханных речей / Умер сам Кащей, без всякого вмешательства...». А в черновике «Штангиста»: «Сдыхает, неподверженный смертям». Можно сделать вывод:

¹ Ср. в черновике «Песни летчика-истребителя»: «Где этот бог? Покажите его, / Я его, гада, достану» /2; 387/, а также в «Песне о хоккеистах»: «Не оплошай, бык, — бог хочет шайбы, / Бог на трибуне — он не простит!» (С2Т — 1; 129). Во всех этих цитатах бог является олицетворением советской власти.

считалось, что советская власть «бессмертная», вечная (и сама власть так думала), но оказалось, что ее могут одолеть смелость и храбрость, что и доказал лирический герой Высоцкого. Таков итог анализа спортивных произведений 1971 года.

Продолжим рассмотрение творчества Высоцкого данного периода. В песне «**Мои похороны**» власть представлена в образе вампиров, которые, как снится герою, собрались на его похороны, чтобы напиться его крови (наблюдается явная перекличка с уже рассмотренной «Балладой о брошенном корабле»: «Ветры кровь мою пьют...»). Прежде чем начать свое «кровопийство», они произносят тосты и здравицы:

А умудренный кровосос
Встал у изголовия
И очень вдохновенно произнес
Речь про полнокровие.

И почетный караул
Для приличия всплакнул... /3; 83/

Как тут не вспомнить Галича: «А над гробом встали мародеры / И несут почетный КА-РА-УЛ!...». Но самое интересное, что герой, лежащий в гробу, — жив! Он описывает все происходящее и сознает, что это ему снится, но боится пошевелиться, потому что «кто не напрягается — / Тот никогда не просыпается», — боясь, что он проснется, «а они останутся». Причем, сон в данном стихотворении — это метафора жизни, которая кажется лирическому герою настоящей, поэтому он даже не шевелится:

«Ведь я ж их мог прогнать давно / Выход-кою смелою. / Мне бы взять пошевелиться, но / Глупостей не делаю». Сравним также с другим стихотворением: «Я бодрствую, но вещей сон мне снится...» (1980). Вообще эта сложная проблема взаимодействия сна и яви в творчестве Высоцкого требует отдельного исследования.

Лирический герой продолжает бороться, но ясно, что при такой изматывающей ежедневной борьбе «с ватной стеной» неизбежны периоды крайней душевной усталости и внутренней опустошенности. Как результат появляется «**Песня конченого человека**», которую некоторые исследователи трактуют как «лирико-философский монолог о смысле жизни, точнее — о ее бессмысленности» и видят чувство «безысходного пессимизма, которым эта песня пронизана» (61, 128). Мы с этим не согласимся, а слушаем Вадима Туманова, одного из ближайших друзей Высоцкого: «Как он работал, я говорить не буду... И вот так работаешь, работаешь, а потом р-раз — ему говорят: переделай! Сколько раз так бывало! Отменяли, срывали выступления, у него бывали недели подавленного настроения, он очень переживал...» (46, 215). Поэтому представляется неверным и вывод: «...судя по стихам, в кризисном 71-м году поэта могло охватывать беспросветное пессимистическое настроение...» (61, 128). Подобные периоды были у Высоцкого не только в «кризисном» 1971 году (если уж оперировать такими категориями, то в этом году у Высоцкого как раз произошел взлет — премьера «Гамлета»), но и раньше. Все эти впечатления и эмоции, о которых говорит В. Туманов, у него постепенно накапливались и рано или поздно должны были найти выход в творчестве. Так, вероятно, и появилась «Песня конченого человека».

Интересующая нас оппозиция представлена в этой песне в строке: «И не волнует, кто кого — он или я» /3; 121/. Здесь вновь используется прием персонификации власти. Лирический герой настолько глубоко находится в состоянии депрессии, что его уже не волнует результат его борьбы с властью, той борьбы, которая является делом его жизни. Поэтому в начальном варианте текста встречаются такие строки:

Свободный ли, тугой ли пояс — мне-то что?
Я пули в лоб не удостоюсь — не за что!
/3; 346/

«Не за что», так как он не участвует в борьбе с властью, но когда участвует, то его застреливают именно «в лоб», как, например, в «Райских яблоках»:

Херувимы кружат, ангел выстрелил
в лоб аккуратно,
Неужели им жаль, что натряс я ледышек
с деревьев!
Впрочем, выстрелу рад —
ускакал я на землю обратно,
Вот и яблок принес, их за пазухой телом
согрев. /5; 510/

Строки: «Не ноют раны, да и шрамы не болят — / На них наложены стерильные бинты», — возвращают нас к «Балладе о брошенном корабле», в которой рассказывается, как эти раны были нанесены:

Вот дыра у ребра — это след от ядра,
Вот рубцы от тарана, и даже
Видно шрамы от крючьев — какой-то пират
Мне хребет перебил в абордаже.

Тема ран встречается и в наброске 1969–1970 годов: «Заживайте, раны мои. / Вам два года с гаком! / Колотые, рваные, / Дам

лизать собакам» /2; 597/, а восходит еще к песне «У меня было сорок фамилий...»: «И всю жизнь мою — колят и ранят. / Вероятно, такая судьба».

Возможно, «Песня конченого человека» написана еще и с профилактической целью — не дать себя окончательно поглотить состоянию депрессии, найти силы продолжить борьбу. Интересно, что на одной из фонограмм Высоцкий, заканчивая песню словами «И сердце дергается словно не во мне, — / Пора туда, где только *ни* и только *не*», — произносит «где только *не*» с легкой усмешкой, как бы иронизируя над желанием в такие моменты перейти в иной мир, избавляясь таким образом от страданий.

В конце 1971 года Высоцкий пишет две песни на автомобильную тему, в каждой из которых рассказывает о своих взаимоотношениях с властями.

Первая песня — «Горизонт». Герой заключает с НИМИ пари: «Условье таково, — чтоб ехать по шоссе, / И только по шоссе — бесповоротно» /3; 137/. Цель этой езды: «Мой финиш — горизонт, а лента — край Земли, / Я должен первым быть на горизонте!». При чем власти постарались уничтожить следы своей предшествующей борьбы с лирическим героем: «Чтоб не было следов — повсюду подмели».

Лирический герой заключает с властью пари, решив доказать, что человек может достичь «невозможного». Важно, однако, отметить, что пари это не добровольное: «Кто вынудил меня на жесткое пари...». Оказывается, у него не было выбора: с самого начала он задыхался в атмосфере несвободы и потому затевает эту бешеную гонку. Та

же ситуация — и в другом стихотворении 1971 года: «Мы без этих машин — словно птицы без крыл. / Пуще зелья нас приворожила / Пара сот лошадиных сил / И, должно быть, нечистая сила». «Нечистая сила», то есть советская власть, вынудила их (лирическое *мы*) сменить образ жизни.

После вступления мы переносимся в ситуацию гонки, когда герой движется по шоссе. Действие разворачивается одновременно с его монологом:

Наматываю мили на кардан
И еду параллельно проводам,
Но то и дело тень перед мотором —
То черный кот, то кто-то в чем-то черном.

Но Высоцкий, как известно, не верил в приметы: «Но плевать я хотел / На обузу примет» /5; 45/, «Но плевать на приметы, ведь мы — на виду...» /5; 347/, «Мы на приметы наложили вето» /5; 117/, «В приметы я не верю, приметы — ни при чем» /1; 194/, «Запоминайте: / Приметы — это / Суета» /5; 96/, «Не верю я приметам, — да чего там...» /5; 557/. Черные тени и черные коты пытались сбить героя с пути, чтобы он, испугавшись недобрых предзнаменований, свернул с шоссе и проиграл пари¹. Но лирический герой знает все эти и другие нечестные приемы своего противника:

Я знаю — мне не раз в колеса палки ткнут.
Догадываюсь, в чем и как меня обманут.
Я знаю, где мой бег с ухмылкой пресекут
И где через дорогу трос натянут.

Он «прибавляет газ до исступленья» /3; 359/, так как знает, что те, кто его «выну-

¹ Ср. с черновым вариантом: «Но черные коты, как ни сигналил, / Намеренно шоссе перебежали» /3; 360/.

дил <...> на жесткое пари — / Нечистоплотны в споре и расчетах», и поэтому стремится «успеть, пока болты не затянули». Подтекст этих строк ясен: успеть как можно больше, пока окончательно не перекрыли кислород:

Наматываю мили на кардан
И еду вертикально к проводам,
Завинчивают гайки. побыстрее! —
Не то поднимут трос, как раз где шея.

Провода уже натягивают (читай: ужесточают запреты), чтобы как угодно, но остановить героя, так как становится ясно, что он выигрывает пари. Действие достигает кульминации: теперь кто-то должен победить, и побеждает лирический герой: «Я голый грудью рву натянутый канат, — / Я жив! Снимите черные повязки». Он продолжает движение «назло канатам, тросам, проводам» и уже точно знает, что победит: «Вы только проигравших урезоньте, / Когда я появлюсь на горизонте».

Но, несмотря на эту бешеную гонку, ему не удается достигнуть горизонта («Мой финиш — горизонт — по-прежнему далек»), так как «тем, кто к крайней точке подъезжает, / Всевышний горизонты раздвигает» (36, 157). От того, кто, как ему кажется, приближается к постижению смысла бытия, Истины, последняя отдаляется от него. Так и лирический герой Высоцкого, которому кажется, что он уже почти достиг горизонта, но оказывается на том же расстоянии от него, что и был в начале пути. Ср. в стихотворении «Ожидание длилось, а провода были недолги...» (1973): «Я за сутки пути не продвинулся ни на микрон», а также — у Мандельштама: «А время удаляет цель...» («Я в сердце века...»). Тем не менее, понимая, что Истины-горизонта достичь не удастся,

он считает, что ее поиску нужно посвятить всю жизнь, и продолжает движение: «Я снова трачу всё на приближенье! / Должно быть, это — вечное движенье!» /3; 361/.

Герой «покончил с тросом», противники же все еще пытаются (уже откровенно преступно) его остановить: «Но из кустов стреляют по колесам». Однако и это не помогает: лирический герой уверен в своих силах и знает, что его врагам теперь не удастся с ним расправиться:

Наматываю мили на кардан
И пулю в скат вклеить себе не дам.
Но тормоза отказывают — кода! —
Я горизонт промахиваю с хода.

Герой не может остановиться, «пролетая» мимо своей цели, и, таким образом, формально пари проиграно, но он выполнил просьбу своих друзей: «Узнай, а есть предел там, на краю Земли? / И можно ли раздвинуть горизонты?», — своим подвигом доказав, что это возможно.

Герой тратит все свои силы для достижения цели. Мотив полной выкладки присутствует в целом ряде произведений Высоцкого: «И прибавляю газ до исступленья / В местах, где ограничено движенье» /3; 359/, «И, врубив седьмую скорость, / Светло-серый лимузин / Позабыл нажать на тормоз» /2; 153/, «Я на десять тыщ рванул, как на пятьсот, — / и спекся» /1; 187/, «Запреты и скорости все перекрыв, / Я выхожу из пике» /2; 87/, «Рвусь из сил и из всех сухожилый», «Я буду безжалостно тратить свой уголь, / Пока мой оазис еще не зачах» /2; 523/ и т. д.

Образ автомобильной езды по прямому шоссе («...и только по шоссе — бесповоротно») будет развит в стихотворении «Ожидание длилось...»: «Залоснилось шоссе и шты-

ком заострилось в дали», «Здесь, на трассе прямой...». А восходит он к черновому варианту первой строки стихотворения «Машины идут, вот еще пронеслась...» (1966): «Машина, как зверь, по шоссе пронеслась...». Ср. также со стихотворением «Мы без этих машин — словно птицы без крыл» (1973): «Мы не шагаем по росе / Все наши оси, тонны все / В дугу сгибают мокрое шоссе».

Впервые же образ дороги появился в творчестве Высоцкого в песне «Дорога, дорога — счета нет столбам...» (1961)¹. Но если там лирический герой еще «шагает» — «Шагаю, шагаю — кто мне запретит!..», — то в тех произведениях, где появляется образ автомобильной езды, дорога неизменно превращается в шоссе. Мотив смены образа жизни («шага» — на автомобильный «бег») нашел развитие в только что рассмотренном «Горизонте» и в «Песне автомобилиста», к которой мы сейчас обратимся.

Лирический герой здесь выступает под маской автомобилиста. Правда, и в «Горизонте» герой — вроде бы тоже автомобилист, но там езда является метафорой жизненного пути, и лирический герой остается самим собой. В «Песне автомобилиста» мы имеем дело уже с образом-маской, хотя метафоричность здесь тоже присутствует: «Я доставал мосты, рули, колеса...». Если вспомнить «Песню о двух красивых автомобилях» (1968), то она кончалась тем, что у ее главных героев «покатились колеса, мосты». Но в «Песне автомобилиста» «мосты, рули, колеса» исчезают по другой причине, о которой мы будем говорить ниже.

Необходимо сказать, что к тому времени, когда была написана песня, у Высоцкого уже был свой автомобиль, поэтому все перипетии, происходящие между героем, остальными людьми и ОРУДОМ, можно понимать как в буквальном, так и в фигуральном смысле.

А какое вообще место занимал автомобиль в жизни В. Высоцкого? «Это не роскошь, — пишет В. Смехов, — это для Высоцкого — средство самовыражения. Если в песнях светилась мысль и душа, талант и заботы, то за рулем утолялось миропонимание мужского рода. Хозяин своей воли, независимый автор движения, укротитель могучего табуна (в лице единого двигателя), властелин прав на личную свободу — вот что можно прочесть в глазах своенравного водителя» (91, 120).

Как и в «Горизонте», герой из пешехода превращается в автомобилиста, и уже на всю жизнь, но разница заключается в том, что в «Песне автомобилиста» он делает это не вынужденно, как в «Горизонте», а добровольно: «Я не предполагал играть с судьбою, / Не собирался спирт в огонь подлить, — / Я просто этой быстрою ездою / Намеревался жизнь себе продлить» /3; 142/. Сначала герой (мы имеем в виду героя-маску) был спортсменом-бегуном: «Подошвами своих спортивных чешек / Топтал я прежде тропы и полы». А так как спорт — это было, наверное, единственное, что в те времена всецело одобрялось и поощрялось, то у него, соответственно, не было никаких проблем с окружающими людьми и властью: «И был

¹ Этот образ встретится впоследствии в «Песне Соловья-разбойника и его дружков» (1974), которая поется от лица этой «нечисти», то есть советской власти: «Да и на большой дороге / Вволюшку побезобразим!». Сравним с «Моей цыганской» (1967): «Вдоль дороги — лес густой / С бабами-ягами...», то есть с той же нечистью и теми же черными котами и тенями из «Горизонта». Таким образом, дорога и шоссе являются метафорой жизненного пути.

неуязвим я для насмешек, / И был недостижим для хулы». То есть пока герой был «как все», он вел вполне благополучную жизнь. Теперь же все переменялось:

Но я в другие перешел разряды —
Меня не примут в общую кадрили, —
Я еду, я ловлю косые взгляды
И на меня, и на автомобиль.

На уровне внешнего сюжета героя отличает от других людей лишь то, что у него появился собственный автомобиль. На содержательном же уровне автомобиль, как и в «Горизонте», означает ускоренное продвижение по жизненному пути в поисках смысла бытия. Приобретение автомобиля как в буквальном, так и в аллегорическом смысле означает для героя разрыв с остальными людьми, которые сразу же невзлюбили того, кто выделился из общей массы.

И тут, разумеется, не может не возникнуть оппозиция *я — власть*, так как желающие быть «не такими, как все» сразу привлекают на себя огонь «сверху»:

Я в мир вкатился, чуждый нам по духу,
Все правила движения поправ.

Что же касается самой власти, то она непосредственно представлена в образе ОРУДа и сразу же пытается сломить сопротивление героя.

Формально он нарушает «правила движения», и за это его штрафуют (вспомним также песню «Вот главный вход...»: «Мне присудили крупный штраф / За то, что я нахулиганил»):

Орудовцы мне робко жали руку,
Вручая две квитанции на штраф¹.

«Орудовцы» сами еще с непривычки боются героя, и он иронизирует над ними (правда, с явной горечью): пожимают руку как друзья и одновременно штрафуют. ОРУД (на уровне подтекста — советская власть) не только не охраняет автомобиль героя, но и пытается откровенно преступно с ним расправиться:

Прокравшись огородами, полями,
Вонзали шило в шины, как кинжал².
Я ж отбивался целый день рублями —
И не сдавался, и в боях мужал.

Прочитываем еще раз воспоминания В. Смехова: «Какая бессильная ярость, какая тоска в глазах у Высоцкого — не забыть, что с ним было, когда очередные подлецы прокалывали колеса его машины на стоянке возле театра... А однажды, после тяжелой усталости, выйдя из машины в день перелета и в вечер «Гамлета» с охапкой красивых цветов от благодарных зрителей, поэт был застигнут врасплох тем, как грубо перечеркнули благодарность бесноватые дряни: все четыре колеса жалко посадили машину на землю <...> его разочарование, помноженное на болезнь, приводило на край самых горьких обобщений...» (91, 121). Премьера «Гамлета» состоялась в конце 1971 года, но в вышеприведенной цитате речь идет не о ней, а об одном из многих спектаклей «Гамлета» в более позднее время. В фигуральном же смысле образ «прокалывания шин» может быть истолкован довольно

¹ Ср. также в песне «Дорога, дорога...» (1961): «Побегу на красный свет, оштрафуют — не беда...».

² Ср. в «Горизонте»: «Но из кустов стреляют по колесам».

широко: отмены концертов «из-за болезни артиста В. Высоцкого», выбрасывание песен из картин, уже готовых к выходу на экран, кромсание фильмов с его участием, постоянное давление сверху и вообще — организованная травля.

Автомобиль героя уже начали тайком разбирать на части («И вот, как «языка», бесшумно сняли / Передний мост и унесли во тьму», потому он и начал «доставать мосты, рули, колеса»), и он понял, что бессилен бороться со столь могущественным противником: «Но понял я: не одолеть колосса. / Назад, пока машина на ходу!». Эти слова говорят о том, что у Высоцкого были моменты, когда он хотел отказаться от борьбы с властью, «вернуть назад», чувствуя, что не в силах больше продолжать борьбу.

Любопытная деталь: если в «Горизонте» герой все время едет в автомобиле, то в «Песне автомобилиста» происходит «разъятие» образа: ночью автомобиль отделен от героя, и тогда власть стремится навредить ему, изуродовав его автомобиль (на уровне подтекста — его судьбу: «вонзали шило в шины, как кинжал»), а днем, когда герой едет в автомобиле (то есть ведет бешеную гонку, направленную на поиски смысла бытия), власть, представленная в образе милиции, пытается сломить его волю штрафами-запретами. В «Горизонте» же этот образ остается единым¹ «и ночью, и днем», а власть находится по обе стороны шоссе, сопровождая лирического героя на всем протяжении его жизненного пути, и пытается всеми средствами его остановить: «то черный кот, то кто-то в чем-то черном», «завинчивают гайки. Побыстрее! — / Не то поднимут трос, как раз где шея», «но из кустов стреляют по колесам».

Все же между этими песнями больше сходств, чем различий: обе они раскрывают конфликт лирического героя с советской властью.

Обратимся к небольшой группе песен 1971-го и 1973-го годов, объединенных, на наш взгляд, сходными сюжетными линиями. Рассмотрим их попарно и сопоставим между собой.

Первая пара — это «Случай» (1971) и «Прошла пора вступлений и прелюдий...» (1971), где лирический герой поет для «большого человека»: в первой (действие происходит в ресторане) — для директора ателье, а во второй — для просто «ответственного товарища». И в обеих песнях отчетливо прослеживается авторская самоирония.

Если, скажем, в «Случае» герою дали выпить перед тем, как он начал петь: «Я ахнул залпом и разбил бокал. / Мгновенно мне гитару дали в руки» /3; 125/, то в песне «Прошла пора...» — ситуация обратная: «Я не хлебнул для храбрости винца / И, подавляя частую икоту, / С порога — от начала до конца — / Я проорал ту самую «Охоту»» /3; 133/. Здесь он не выпил и поэтому не справился с волнением, и только после того, как он спел песню, «большой человек» дрожащими тоже от волнения руками налил герою вина (правда, его волнение было вызвано тем, что эта песня — «Охота на волков» — показалась ему написанной о нем самом и таких, как он):

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!».

¹ Ср.: «На колесах — наш дом, стол и кров — за рулем» /4; 69/.

Сравним это с песней «Случай»:

И, обнимая женщину в колье¹
И сделав вид, что хочет в песни вжиться,
Задумался директор ателье —
О том, что завтра скажет сослуживцам.

Заметим, что совпадает даже стихотворный размер.

В отличие от «ответственного товарища», который «аплодировал в конце», директор ателье в «Случае» почувствовал опасность этих песен, понял, что на следующий день ему придется давать объяснения своим коллегам по работе.

Это понимает и «ответственный товарищ» из первой песни: «Тихонько, чтоб не слышали соседи, / Он взял да и нажал на кнопку «пуск»».

Директор же ателье, чтобы заманить героя к своему столику, а затем и зазвать его к себе домой, выдает себя за «ученого по ракетам», но герой сразу же разгадывает обман. «Позже на дому» директор успел «включить магнитофон в портфеле» и предложил «дружить домами»: «Я ему / Сказал: “Давай! Мой дом — твой дом моделей”».

И я нарочно разорвал струну,
И, утаив, что есть запас в кармане,
Сказал: «Привет! Зайти не премину
В другой раз, — если будет марсианин».

В обеих песнях лирический герой понимает, что потерпел моральное поражение от власти: у него не хватило мужества отказать от приглашения развлекать ее своими песнями. Одна концовка уже откровенно горькая:

Я шел домой под утро, как старик, —
<...>
Ну что ж, мне поделом и по делам —
<...>
Не надо подходить к чужим столам
И отзываться, если окликают.

Другая концовка (в песне «Прошла пора...») подается саркастически — но к иронии здесь вновь примешана горечь:

...Ну всё, 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».

Грустный парадокс заключается в том, что «Охота на волков», написанная против тех самых «больших людей», пришлась им по душе: они увидели себя не в образе егжей, а в образе затравленных волков...

Написав эту песню, равно как и песню «Вот главный вход...», поэт сделал себе очередное профилактическое предупреждение: оставаться самим собой. Известно, что Высоцкий неоднократно давал концерты для высокопоставленных чиновников: «...его приглашали повсюду, включая КГБ», — отмечает актер и друг поэта Д. Ольбрыхский (76, 35) и приводит в своих воспоминаниях такой эпизод: «Чекистам записи нравились до такой степени, что в очередную, кажется, пятьдесят пятую годовщину образования ЧК-НКВД-КГБ они обратились к своему тогдашнему руководству с просьбой пригласить на торжественное собрание Высоцкого. И, кстати сказать, предложили ему огромный гонорар. Высоцкий, ясное дело, вызов принял. Как Адам Михник, он верил, что каж-

¹ Аналогичная ситуация встретится в «Балладе о манекенах»: «Гляди — красotka! Чем плоха?! — / Загар и патлы до колен. / Ее, закутанный в меха, / Ласкает томный манекен».

дого можно изменить <...> На магнитофонной записи этого концерта я слышал оварции» (76, 36).

Вместе с тем известно, что в отношениях с представителями органов власти Высокский вел себя подчеркнуто независимо, не поддавался ни на какие угрозы и уговоры. Вот несколько фрагментов из разных воспоминаний:

Б. Немчик: «Когда мы возвращались из посольства, Володя мне рассказывал, что перед первой поездкой в США его вызвали в органы:

— А если вы встретитесь там с Барышниковым, то как будете себя вести?

— Так же, как в Ленинграде — он же мой друг.

А они ему очень холодно посоветовали, как следует себя вести в Америке» (47, 188).

Об этом же случае рассказывает В. Туманов: «Володе позвонили два полковника КГБ. Они встретились в номере гостиницы «Белград». Володя потом еще удивлялся: почему в гостинице? Был резкий, неприятный разговор... Он сказал им:

— Я сам знаю, что можно и что нельзя. А что вы мне можете сделать? Я сам всего достиг» (80, 328).

М. Шемякин: «Никогда ничего не боялся. Когда я издал «Аполлон» <...> подарил Володе экземпляр. И он говорит об этом много, конечно, где-то его показывал, пропагандировал. И вот, помню, звонит он из Москвы и говорит: «Мишка, меня вызывали сегодня... Сказали: а вот Вы там дружите с Шемякиным. Ваша дружба нам не нравится». <...> Он им ответил: «Я дружил с Шемякиным еще в России... (А в России я его ни-

когда не знал, и он меня тоже.) И буду продолжать дружить. Даже не говорите мне об этом». — «Да, но он сделал «Аполлон», там то, то и то». — «А что «Аполлон?» Представлены художники, которых я тоже люблю. Мне нравится. А что там плохого?». Они — так пожались-пожались, помялись-помялись: «Ну да... В принципе-то ничего плохого нет...». На этом разговор и закончился. Володька был в тот вечер довольный и счастливый» (80, 328–329).

В. Гольдман: «В Пятигорске мы работали в летнем театре. И вот перед концертом подошли товарищи «из органов» и сказали, что будут гости:

— Владимир Семенович, надо, чтобы репертуар соответствовал.

Он ответил:

— Я буду петь то, что я пою» (47, 137).

О том, что «профилактика» дала результат, говорит и следующий эпизод из воспоминаний В. Туманова: «Однажды телефонный звонок <...> «Вы не могли бы дать концерт для работников Секретариата ЦК?» <...> «В ближайшее время я совершенно не располагаю временем» <...> женщина, которая говорила, даже поперхнулась <...> «А если вам позвонит один из секретарей?» — «Я же сказал, что совершенно не располагаю временем»» (46, 214).

Теперь обратимся ко второй паре песен — это «Смотрины» и «Сказочная история» (обе — 1973). Здесь главного героя приглашают развлекать песнями «солидных» гостей на деревенской свадьбе («Смотрины») и на банкете («Сказочная история»)¹.

В «Смотринах» лирический герой выступает в образе крестьянина. Он с самого начала противопоставляет себя, свое хозяй-

¹ Ср. у Галича: «Я пою под закуску и две тысячи грамм».

ство и жизнь хозяйству и жизни соседа, у которого — «пир горой»:

А у меня — сплошные передраги:
То в огороде недород, то скот падет,
То печь чадит от нехорошей тяги,
А то щеку на сторону ведет /4; 82/.

Мы полагаем, что в образе соседа персонифицирована советская власть, советские чиновники, у которых все благополучно и которых лирический герой противопоставляет себе, а у него — «все неладно». Ситуация, описанная в «Смотринах», условна и по существу подтекста означает то же, о чем лирический герой часто говорит в других произведениях: «У меня теперь дела — ох, в упадке, — / То ли пепел, то ль зола, все в порядке» /3; 50/, «Из рук, / Из рук вон плохо шли дела у меня, шли дела, / И вдруг / Сгорели пламенем дотла — не дела, а зола...» /1; 515/, «Все из рук вон плохо, плачь — не плачь...» /2; 115/, «<...> У меня ж, как прежде, дела / Продвигаются. / Все ни так ни сяк, / Наперекосяк, / Все никак не получается!» /3; 370—371/, «Комом — все блины мои, / А не только первый» /1; 241/, «Я на каждом шагу спотыкаюсь...» /1; 244/, а также: «У него — одни неприятности, / А приятностей — ни шиша» /1; 198/.

Прием персонификации власти в образе соседа довольно распространен в творчестве Высоцкого. Возьмем, например, песню «В госпитале» (1964):

Но сосед, который слева,
Все смеялся, все шутил¹.

¹ Ср.: «Да ты смеешься, друг, да ты смеешься» /1; 106/, «На крик души “Оставь ее!” — он стал шутить...» /2; 179/.

² Ср.: «Им платят деньги — огромные тыщи!...» /2; 9/

<...>

Я б тому, который слева,
Просто глотку перегрыз!

Сравним две последние строки с другими произведениями: «И если бы оковы разломать, / Тогда бы мы и горло перегрызли / Тому, кто догадался приковать / Нас узами цепей к хваленной жизни» /4; 66/, «Я तो роплюсь, / В горло вцеплюсь — / Вырву ответ! / Слышится смех: “Зря вы спешите: / Поздно! У всех порваны нити!”» /3; 155/, «На суде судья сказал: “Двадцать пять! До встречи!...» / Раньше б горло я порвал за такие речи!» /1; 44/. А в стихотворении «Проделав брешь в затишьи...» (1972), в которой в аллегорической форме (противостояние весны и зимы) представлена борьба лирического *мы* с советской властью, есть такие строки: «Откуда что берется — / Сжимается без слов / Рука тепла и солнца / На горле холодов» /3; 161/.

Сосед встречается и в «Песне завистника» (1965), в которой лирический герой выступает в маске этого завистника и противопоставляет себя соседу, как и в «Смотринах»: «У них денег — куры не клюют, / А у нас — на водку не хватает»² /1; 175/. А в стихотворении «Подумаешь с женой не очень ладно» (1969) читаем: «Плевать — соседи выбили два зуба...». Отсюда тянется цепочка к «Песне о хоккеистах»: «Бьет в зуб ногой и — ни в зуб ногой», то есть возникают тот самый «злой мордобой» и то самое «мордобитие», которые были подробно рассмотрены во 2-й главе.

Сосед — тот, кто постоянно находится рядом с героем: «Со мной он завтракал, обе-

дал, / Он везде за мною следом, / Будто у него нет дел» /1; 169/, «Я же знаю, — ведь он есть, / Ощущаю только — здесь» /2; 374/ и т. д. И поэтому лирический герой все время хочет избавиться от такого соседства: «Ничего, я им создам уют, / Живо он квартиру обменяет».

Этой же теме (избавлению от советской власти) посвящена «Песенка про метателя молота», а также «Рядовой Борисов!..», «Я склонен думать...» и ряд других произведений.

Теперь вернемся к нашей песне:

Ох, у соседа быстро пьют!
А что не пить, когда дают?
А что не петь, когда уют
И не накладно!

Сравним со «Сказочной историей»: «Для веселья есть причина: / Ну, во-первых — дармовщина...». Причем, на банкет здесь, как и в «Смотринах», приглашены лишь состоятельные люди: «И гость — солидный, налитой», «У кого дела неплохи, — / Собрались на банкет». Такое мероприятие сурово охраняется от посторонних:

И стоят в дверном проеме
На великом том приеме
На дежурстве и на стреме
Тридцать три богатыря.
Им — потеха, где шумиха:
Там ребята эти лихо
Крутят рученьки, но — тихо,
Ничего не говоря /4; 53/.

Под этими «ребятами» безошибочно угадывается КГБ. Уместно вспомнить стихо-

творение «День без единой смерти» (1974): «А коль за кем недоглядят — / Есть спецотряд¹ из ТЕХ ребят, / Что мертвеца расте-ребят, / Натрут его, взъерошат, взъерепят» /4; 70/.

Главного героя на этот банкет не приглашали, но он устроил себе другой банкет:

...В кабаке старинном «Каме»
Парень кушал с мужиками².

О лирическом герое Высоцкого здесь говорится в третьем лице, он объективирован, как это было, например, в «Канатоходце». Отрывки текста, которые объединены образом главного героя («парень», «парень этот», Иван), можно отнести к формально-повествовательной лирике не только потому, что проявляется единство его личности с лирическим героем других песен, но и из-за того, что есть опознавательный знак: «Этот тот, который песни...». Но вернемся к сюжету с кабаком:

...А когда кабак закрыли,
Все решили: не допили.
И трезвейшего снабдили,
Чтоб чего-то приволок.

Похожая ситуация и характеристика лирического героя уже встречалась в «Поездке в город» (1969):

Я самый непьющий из всех мужиков,
Во мне есть моральная сила, —
И наша семья большинством голосов,
Снабдив меня списком на восемь листов,
В столицу меня снарядила.

¹ Ср. с черновиком «Сказочной истории»: «И дежурит на приеме / Спецотряд — в дверном проеме...» /4; 296/.

² Эта ситуация напоминает начало стихотворения 1975 года: «Я был завсегдаем всех пивных, / Меня не приглашали на банкеты...» /5; 35/.

Чтобы я привез снохе
С ейным мужем по дохе...

и т. д.

В нашей песне тоже столица — «город главный, как известно — златоглавый».

И «снарядили» лирического героя в «белокаменные палаты», т. е. в святая святых советской власти. Сюжет «Сказочной истории» развивает дальше мотив власти:

Парень этот для начала
Чуть пошастал у вокзала, —
Там милиция терзала
Сердобольных шоферов,
Он рванул тогда накатом
К белокаменным палатам
Прямо в лапы к тем ребятам —
По мосту, что через ров.

Ров отделяет народ от власти как в прямом, так и в переносном смысле. Но толпа все равно рвется на банкет, желая хлеба и зрелищ:

Под дверьми все непролазней
(Как у Лобного на казни,
И толпа все безобразней —
Все колышется, гудёт...)

Сравним со стихотворением «В голове моей тучи безумных идей...»: «Разъярялась толпа, напрягалась толпа, / Нарывалась толпа на заслоны, — / И тогда становилась толпа на попу, / Извергая проклятья и стоны». Уместно вспомнить и песню «А люди все роптали и роптали...» (1966).

И герой уже было отчаялся прорваться туда: «Не прорвешься, хоть ты тресни! /

Но узнал один ровесник: / “Это тот, который песни... / Пропустите, пусть идет!”». Мол, он будет нас развлекать своими песнями. Вероятно, речь идет о том же ровеснике, что и в «Песне про правого инсайда»: «Ну а он — мой ровесник и однокорытник...» Причем этот ровесник из «Сказочной истории» — самый главный, так как он отдал распоряжение «Пропустите, пусть идет!». Сравним: «...гарцу на сером коне, командир / Удивленно сказал: «Пропустите!»» /3; 55/.

В черновиках «Сказочной истории» имеется следующий вариант описания ситуации с пропуском:

Ихний Дядька с Красной Пресни
Заорал: «Он пишет песни!
Пропустите дурака!» (43, 49)

Отметим, что слово *ихний* относится к тридцати трем богатырям, о которых шла речь выше. Здесь, несомненно, пародируется пушкинская «Сказка о царе Салтане»:

...И очутятся на бреге,
В чешуе, как жар, горя,
Тридцать три богатыря,
Все красавцы удалые,
Великаны молодые,
Все равны, как на подбор,
С ними дядька Черномор.

Пушкинские образы на уровне подтекста становятся советскими реалиями. Если тридцать три богатыря — это КГБ, то «ихний дядька с Красной Пресни» — глава этого ведомства¹. Подсказкой служит и эпитет

¹ Образ Черномора и тридцати трех богатырей пародировался поэтом и использовался им в качестве олицетворения советских чиновников еще в песне «Лукоморье»(1967), которую мы рассмотрим в Приложении 5.

красный¹ (аналогичный «метод аллюзий», напомним, был использован Высоцким в песне «Пика и черва»: «Он рубли с Кремлем кидал...»).

Этот «дядька с Красной Пресни» (вероятно, именно про него в песне «Нет меня — я покинул Расею...» сказано: «**Кто-то** вякнул в трамвае на Пресне: / “Нет его: умотал, наконец. / Вот и пусть свои чуждые песни / Пишет там про Версальский дворец!”») называет героя дураком, что показывает отношение властей к герою как к неразумному существу — см. анализ песни «Гербарий» (1976). Эта характеристика объясняется еще и тем, что в предыдущей строфе (в черновом опять же варианте) лирический герой выступал в образе Ивана-дурака, уже знакомого нам по «Сказке о несчастных лесных жителях»:

И Иван-дурак сначала
Чуть пошастал у вокзала...

Другой вариант: «Парень Ваня для начала...» Здесь можно вспомнить, что такое же имя носит герой «Грустной песни о Ванечке», «Песни Вани у Марии»², «Песни Вани перед студентами», «Диалога у телевизора» (все — 1974 года) и стихотворения «Есть у всех: у дураков...» (1965).

Дальнейшие события, произошедшие с героем «Сказочной истории», образно воспроизводят историю знакомства Высоцкого

с Мариной Влади³ и реакцию на это советской и мировой общественности, но поскольку они имеют лишь косвенное отношение к нашей теме, ограничимся анализом нескольких черновых вариантов.

Коренное различие между ними и основной редакцией текста состоит в том, что если в основной редакции о герое говорится в третьем лице и этим маскируется подтекст песни, то в черновиках он часто сам ведет повествование:

В 68 году
Стал я тоже на виду.

Комментируя эти строки, В. Ковтун отмечает, что здесь «автор подразумевает развязанную в указанный период масштабную кампанию, в том числе на страницах центральной и региональной печати СССР, направленную против него и его песенно-поэтического творчества» (43, 125).

Та французская особа
Знаменита на весь свет.
И за ней следили в оба
Три переодетых сноба.
<...>
И за мною — тоже в оба
Два переодетых сноба (43, 42).

Налицо мотив слежки, который встречается во многих произведениях Высоцкого: «Про личность в штатском» (1965), «Неви-

¹ Вероятно, подобный «Красной Пресне» прием был использован уже в «Сентиментальном боксере»: «Борис Буткеев (Краснодар) / Проводит апперкот». Вот что пишет об этом немецкий исследователь Том Крафт: «Если разложить *Краснодар* на морфемы *красный* и *дар*, то получится, что, благодаря своей “примерности”, он (Буткеев. — Я.К.) просто подарок для красной, то есть социалистической системы» (56, 166).

² Явный намек на Марину Влади.

³ Кстати, их знакомство состоялось именно на банкете, организованном «по случаю закрытия V Московского международного кинофестиваля (проходил с 5 по 20 июля 1967 года)» — (43, 124).

димка» (1967), «Узнаю и в пальто, и в плаще их...» (1975) и др.

Расскажу я вам в компании —
Только узкой —
Об одном своем романе
С бабой русской /4; 294/.

Почему — в «узкой»? Да чтобы не было стукачей — по опыту «Песни про стукача», в которой этот стукач «назавтра продал всех подряд», и, кстати, эта песня начинается со слов: «В наш тесный круг не каждый попадал», — то есть речь идет о той же «узкой компании».

Вернемся к «Смотринам». Герой, описывая свое неблагоприятное положение, говорит: «А у меня цепные псы взбесились — / Среди ночи с лая перешли на вой». Образ псов как олицетворение судьбы героя мы находим, например, в стихотворении 1969 — 1970 годов: «Мои верные псы сторожат у ворот / От воров и неожиданных гостей» /2; 142/, в «Песне о Судьбе» (1976) и в последней песне Высоцкого «Грусть моя, тоска моя» (1980).

Теперь сравним ситуацию приглашения главного героя в «Смотринах» с песнями «Проща пора...» и «Случай». Если в двух последних песнях герой сразу же принимал это приглашение («Я, улыбаясь, подходил к столам / И отзывался, если окликали», «С порога — от начала до конца — / Я проорал ту самую «Охоту»), то в «Смотринах» он в первый раз отказался, но потом все же согласился, надеясь, что сможет таким образом забыть на время о своих проблемах:

Сосед маленька прислал —
Он от щедрот меня позвал.

Ну, я, понятно, отказал,
А он — сначала.
Должно, литровую огрел,
Ну и, конечно, подобрел,
И я пошел — попил, поел —
Не полегчало.

«Сосед маленька прислал», то есть власть сделала лирическому герою какую-то «подачку»: временно смягчила запреты, сделала уступки и т. д. Но он ей за это потакать отказался (вспомним: «Даже если сулят золотую парчу / Или порчу грозят напустить — не хочу!» — 5; 190), но после того, как «сосед подобрел», он все же пошел туда.

Вскоре он расстроил свадьбу:

И посредине этого разгула
Я пошептал на ухо жениху,
И жениха как будто ветром сдуло,
Невеста вся рыдает наверху, —

чего присутствующие даже не заметили, и «разгул» продолжался. Сам же герой находился от всего этого в стороне:

А я сидел с засаленною трешкой,
Чтоб завтра гнать похмелие мое,
В обнимочку с обшарпанной гармошкой, —
Меня и пригласили за нее.

И, наконец, «сосед» спьяну решил поразвлекаться:

Сосед другую литру съел —
И осовел, и опсовел¹.
Он захотел, чтоб я попел, —
Зря что ль поили?
Меня схватили за бока
Два здоровенных мужика:

¹ Власть приравнивается к псам, как это уже было в «Охоте на волков».

«Играй, паскуда, пой, пока
Не удавили!».

Как и в «Случае», героя напоили, чтобы он согласился им спеть («Зря что ль поили?»). Но если в «Случае» он пел, не выказывая внутреннего недовольства, то в «Смотринах» он отказывается это делать. Но его «схватили за бока / Два здоровенных мужика», то есть тот же «спецотряд из ТЕХ ребят» из «Дня без единой смерти», те же «люди плотного сложенья» из «Сказочной истории» и те же «тридцать три богатыря» и «здоровенные жлобы» из «Лукоморья». В итоге он вынужден петь:

Уже дошло веселие до точки,
Уже невесту тискали тайком.
И я запел про светлые денечки,
«Когда служил на почте ямщиком».

Следует ли заключать последнюю строку в кавычки, как это сделано в 7-томнике и 2-томнике? Если — да, то получится неточное начало песни «Когда я на почте служил ямщиком...», автором которой является поэт Людвик Кондратович¹. В этом случае герой-крестьянин поет чужую песню, ставшую народной, но становится непонятным, про чьи «светлые денечки» он поет.

Если же снять кавычки², то строка: «Когда служил на почте ямщиком», — станет придаточным предложением к главному: «И я запел про светлые денечки», — и будет

означать иное: герой-крестьянин раньше был ямщиком, и про те «счастливые денечки» он теперь поет свою песню (используется маска певца, соотносимая с образом самого Высоцкого).

На уровне подтекста «счастливые денечки» означают то время, когда лирический герой Высоцкого еще не противостоял власти, не писал песен. Похожий мотив встречался в «Песне автомобилиста», в которой до того момента, как герой приобрел автомобиль (как в прямом, так и в аллегорическом смысле), а значит, до того, как началось его противостояние с властью, он вел вполне благополучную жизнь: «И был неуязвим я для насмешек, / И был недосыгаем для хулы».

Потом у них была уха
И заливные потроха,
Потом поймали жениха
И долго били,
Потом пошли плясать в избе,
Потом дрались не по злобе
И все хорошее в себе
Доистребили.

Сравним в «Чужом доме» (1974): «...Да еще вином долго тешились, / Разоряли дом, дрались, вешались...».

Что же касается главного героя, то он по-прежнему находился в стороне от этой вакханалии:

А я стонал в углу болотной выпью³,
Набычась, а потом и подбочась, —

¹ Подробнее об этом — см.: (3, 103).

² Так и поступили составители 4-томника (СЧП4 — 3; 9). Да и в рукописи кавычки также отсутствуют /4; 86/.

³ Ср. в других произведениях: «Я выл белугой и судьбину клял...» /3; 266/, «Эх бы взвыть сейчас! Жалко, нету слез...» /1; 33/, «Капитаны мне скажут: "Давай не скули!" / Ну а я не скулю — волком вою...» /3; 69/, «Где-нибудь зарююсь — и завою!..» /2; 450/, «То ли выстонать без слов, / А может — под гитару?...» /2; 148/. Причем, надо заметить, что в «Смотринах» лирический герой сначала «выстонал под гитару» (точнее — под гармошку), а потом уже — «без слов».

И думал я: а с кем я завтра выпью
Из тех, с которыми я пью сейчас?!

Последний мотив восходит к песне «Случай»: «И, многих помня с водкой пополам...». Отсюда и душевное состояние героя:

А у меня и в ясную погоду —
Хмарь на душе, которая горит.

Сравним в черновике стихотворения «Жизнь оборвет мою водитель-ротозей...» (1971): «Горит душа, а с ней горят мои рубли» /3; 310/. «Хмарь на душе» была у лирического героя и в песне «Вот главный вход...», когда он поступил так, как от него требовали: «На душе моей тягостно, / И живу я безрадостно». А в письме к С. Говорушину (март 1972 года) находим следующие слова: «У меня гнусь и мразь на душе...» /6; 406/, т. е. биографически подтверждается единство личности и ее психологического состояния, что говорит в пользу нашей гипотезы о подтексте.

Итак, в «Смотринах» и в песне «Вот главный вход...» разрабатывается один и тот же мотив — лирический герой подчинился требованиям власти: «вышел в дверь» и своими песнями развлекал сборище гостей. Сравним с одним из стихотворений О. Мандельштама: «И я, как дурак, на гребенке / Обязан кому-то играть» («Квартира тиха, как бумага...»).

Необходимо также сопоставить «Смотрины» с уже рассмотренным «Путешествием в прошлое». В обоих произведениях наблюдается похожая обстановка: в «Смотринах» — свадьба, пир, в «Путешествии...» — застолье, и действие происходит в гостях у сильных мира сего, устроивших у себя «гулянку» и пригласивших лирического героя, чтобы он развлекал их своими песнями. Но если в «Путешествии» герой, напившись, взбун-

товался и начал крушить все подряд, проявив таким образом свое отношение к властям, то в «Смотринах» он внешне присмирел: «А я стонал в углу болотной выпью...».

В обеих песнях герой подвергается насилию со стороны власти: «Кто плевал мне в лицо, а кто водку лил в рот, / А какой-то танцор бил ногами в живот...», «Меня схватили за бока / Два здоровенных мужика: / «Играй, паскуда, пой, пока / Не удавили!»».

Общность этих произведений подтверждает и следующая параллель (в «Путешествии» действие происходит в доме некоей хозяйки-вдовы):

1. Молодая вдова, по мужчине скорбя, —
Ведь живем одна! — пожалела меня.
2. И посредине этого разгула
Я пошептал на ухо жениху —
И жениха как будто ветром сдуло,
Невеста вся рыцает наверху.

Можно предположить, что в обоих случаях речь идет о дочери какого-то высокопоставленного советского чиновника, оставшейся без мужа. Такая же ситуация описывается в «Странной сказке» (1970), в которой «король <...> дочь оставил старой девой» и в стихотворении «В одной державе с населением...» (1977), в которой царь (тот же «сосед») хочет выдать свою дочь замуж и ищет для нее жениха:

И у него, конечно, дочка —
Уже на выданье была
Хорошая — в нефрите почка.
Так как с рождения пила.

Ср. со «Смотринами»: «И дочь — невеста, вся в прыщах, — / Дозрела, значит».

Укажем еще на одну деталь в «Путешествии в прошлое»:

Ой, где был я вчера — не найду, хоть убей!
Только помню, что стены — с обоями...

Почему он запомнил только это? Потому что у него самого дома — лишь голые стены.

Здесь следует вспомнить «Песню завистника», в которой лирический герой описывает жизнь представителей власти: «У него на окнах — плющ и шелк...», — и песню «Несостоявшийся роман» (1968), в которой оказалось, что у возлюбленной героя «отец — референт в министерстве финансов», то есть она — тоже дочь высокопоставленного лица:

У нее, у нее на окошке — герань,
У нее, у нее — занавески в разводах.
У меня, у меня на окне — ни хера, —
Только пыль, только толстая пыль
на комодах.

Другой любопытный нюанс связан с черновыми набросками «Сказочной истории». Здесь автор выводит свою возлюбленную в образе дочери высокопоставленного лица, как бы переписывая заново тот «несостоявшийся роман»:

Эх, вы, слухи — узелочки,
Сплетен крепкая петля!
Как женился я на дочке
Нефтяного короля, —

Расскажу — не приукрашу,
Как сплил ее папашу,
И как в пьяном виде он
Подарил мне миллион /4; 294/.

Ему удалось «спить ее папашу», так как известно, что советские чиновники посто-

янно предаются пьянству. И тут нельзя вновь не процитировать стихотворение «В одной державе...»:

А царь старался, бедолага,
Добыть ей пьяницу в мужья:
Он пьянство почитал за благо...
Нежней отцов не знаю я.

Бутылку принесет, бывало:
«Дочурка! На, хоть ты хлебни!».
А та кричит: «С утра — ни-ни!».
Она с утра не принимала,
Или комедию ломала, —
А что ломать, когда одни?¹

Завершая разговор о «Смотринах», добавим, что в этой песне, как и в стихотворении «С общей суммой шестьсот пятьдесят килограмм...», неудачи, неблагоприятное положение героя подчеркиваются семейными неполадками: «Чиню гармошку, и жена корит». Этот мотив можно найти и в других произведениях: «Ох, ругает меня милка...» /2; 568/, «И пускай иногда недовольна жена, / Но бог с ней, но бог с ней!» /1; 113/, «...Помогите хоть немного — / Оторвите от жены» /1; 252/, «Если с ночи — «Молчи, / Не шуми, не греми, / Не кричи, не стучи, / Пригляди за детьми!»» /3; 114/. Последняя цитата взята из стихотворения «**“Не бросать!”**, **“Не топтать!”**...» (1971), которое мы сейчас и рассмотрим, так как оно имеет самое прямое отношение к нашей теме.

Здесь показано, как толкование самых обычных норм поведения в советскую эпоху бесконечно расширялось, и в итоге эти правила становились тотальными запретами.

Лирический герой принимает общепринятые правила, кроме одного:

¹ Ср. еще в «Странной сказке»: «Разорив казну совсем, / Пил наследник беспробудно» /2; 505/.

«Без звонка не входить!» —
Хорошо, так и быть.
Я нормальные «не»
Уважаю вполне.

Но когда это — не
Приносить-распивать,
Это «не» — не по мне,
Не могу принимать.

На почве этого «неприятия» у него возникают конфликты с окружающими людьми:

И соседка опять
«Алкоголик!» — орет.
А начнешь возражать —
Участковый придет.

Власть представлена в образе участкового милиционера, как и в «Песне автомобилиста».

Он, пострел, все успел —
Вон составится акт:
Нецензурно, мол, пел,
Так и так, так и так.

Повторяется прием, использованный в «Путешествии в прошлое»: «А наутро я встал — мне давай сообщать, / Что хозяйку ругал, всех хотел застрацать, / Будто голым скакал, будто песни орал, / А отец, говорил, у меня — генерал!», — и в «Зарисовке о Ленинграде»: «Пел немзыкально, скандалил».

Во всех этих случаях проявляется одна и та же — официальная — точка зрения на песни и поведение лирического героя.

Что же касается составления акта, то этот мотив найдет продолжение в песне «Ошибка вышла» (1976): «А самый главный сел за стол, / Вздохнул осатанело / И что-то на меня завел, / Похожее на дело», — и в стихотворении «Общаюсь с тишиной я...»

(1980): «Халат закончил опись / И взвился — бел, крылат...». Восходит же этот мотив к песням «Рецидивист» (1964): «С уважением мне: «Садись! — / Угощают «Беломором». — / Значит ты — рецидивист? / Распишись под протоколом!», — и «Про личность в штатском» (1965): «Он писал — такая стерва! — / Что в Париже я на мэра / С кулаками напал, / Что я к женщинам не сдержан / И влияниям подвержен / Будто Запада!..»

И в итоге лирический герой приходит к выводу:

Так и может все быть,
Если расшифровать
Это «Не приносить!»,
Это «Не распивать!».

Отметим здесь переключку с черновым наброском к стихотворению «Жизнь оборвет мою водитель-ротозей...» (1971): «Когда я выпью, меня грозят: «Не буянь!» / Когда я трезв, меня стращают: «Не скули!»» /3; 310/.

Герой рассказывает об участковом, о соседке и т. п., так как уже испытал все это на собственном опыте и знает, сколько ему могут за это дать:

Съел кастрюлю с гусем,
У соседки лег спать,
И еще — то да се...
Набежит суток пять!

Не исключено, что «соседка» здесь — это та же самая вдова из «Путешествия в прошлое». Сравним:

Хорошо, что вдова все смогла пережить,
Пожалела меня — и взяла к себе жить.

Интересно также, что по внешнему сюжету герой нашего стихотворения работает

на заводе: «И точку я в тоске / Шпинделя да фрезы...». В таком же образе выступает лирический герой в ряде других произведений: «Я бросил свой завод — хоть, в общем, был не вправе...» /1; 234/, «Я был слесарь шестого разряда...» /1; 119/, «Возвращаюсь я с работы, / Рашпиль ставлю у стены» /2; 71/, «Я был кузнец, стучал по наковальне я...» /2; 431/, «До свиданья, цех кузнечный — / Аж до гвоздика родной...» /4; 236/. Причем на свою работу герой выходит, как все заводские, очень рано: «Я встаю ровно в шесть/(Это надо учесть)...». Сравним: «Я, чтоб успеть, всегда вставал в такую рань...» /3; 73/.

В стихотворении «**Нараспашку при любой погоде...**» (1970) мы также встречаем одну из вариаций «не», представленную на этот раз в виде императива, а не негатива: «На табличке: «Говорите тихо!» / Я второго слова не прочту» /2; 533/, «Я читаю только «говорите», — / И, конечно, громко говорю» /2; 533/, за что ему и дают «суток пять». Ср.: «Организации, инстанции и лица / Мне объявили явную войну / За то, что я нарушил тишину...»/4; 29/.

Завершая анализ произведений 1971 года, рассмотрим песню «**Милицейский протокол**».

Сюжет ее состоит в том, что главный герой вместе с другом Серегой напился и начал буянить. За это их привезли в милицию, где герой произносит оправдательный монолог, чтобы их с другом отпустили домой. *Оправдывался* лирический герой также в стихотворениях «Я не пил, не воровал...», «Я склонен думать, гражданин судья...» и в песне «Рядовой Борисов!..» с той же самой целью: чтобы ему не давали срок. Похожи даже слова, которыми он оправдывается: «Не вру, ей-бога! Скажи, Серега», «Правда ведь, был дождь, туман, по небу плыли тучи...».

Из переключек с другими, уже рассмотренными произведениями следует отметить в первую очередь мотив протокола, во-вторых — образ милиции как олицетворения советской власти, и, наконец, — типичную для творчества Высоцкого ситуацию: герой и его друг — против представителей власти. Такая ситуация встречалась, в частности, в «Песне летчика-истребителя» — наблюдается даже совпадение в отношении имени друга героя: «Сережа, держись! Нам не светит с тобой...».

Кроме того, повторяется мотив несвободы: «Не запирайте, люди, — плачут дома детки!», что напоминает более раннее стихотворение:

Я прошу верховный суд,
Чтоб освободиться, —
Ведь жена и дети ждут
Своего кормильца!.. /1; 46/.

Герой нашей песни не только оправдывается, но и доказывает необходимость их (себя и своего друга) освобождения на языке общепринятых формул советской жизни:

...Теперь дозвольте пару слов без протокола.
Чему нас учит семья и школа? —
Что жизнь сама таких накажет строго!
Тут мы согласны — скажи, Серега!

Вот он проснется утром — он, конечно, скажет:

«Пусть жизнь осудит, пусть жизнь накажет!»
Так отпустите — вам же легче будет!
Чего возиться, раз жизнь осудит!
/3; 119—120/

Так под маской ролевого героя поэт выразил СВОЕ отношение к советским штампам, спародировав и высмеяв их.

Надо сказать, что на уровне внешнего («алкогольного») сюжета герой и его друг — отнюдь не алкоголики, а просто рабочие люди, уставшие и проголодавшиеся после работы и решившие «расслабиться»: «Я пил из горлышка, с устатку и не евши...». Ср.: «Засосу я кваску / Иногда в перерыв, / И обратно — к станку, / Даже не покурив», «До без четверти пять / У станка мне стоять». И теперь после дня тяжелой работы милиция (власть) хочет ещё лишить их свободы.

Строки: «Да все равно автобусы не ходят, / Метро закрыто, в такси не содют», — напоминают «Зарисовку о Ленинграде»: «В Ленинграде-городе, как везде, — такси, / Но не остановите — даже не проси». А концовка этой песни — «Если сильно водку пьешь, по пьянке / Не захочешь, а дойдешь к стоянке» — также реализована в «Милицейском протоколе»: герой и его друг пили самогон («И если б водку гнать не из опилок — / То что б нам было с пяти бутылок!..») и потом были доставлены в отделение: «А уж когда коляска подкатила, / Тогда в нас было — семьсот на рыло»¹.

Строка «И все же, брат, трудна у нас дорога», помимо ее внешней иронической окраски, продолжает аналогичный мотив из «Вратаря»: «Я голкипер с очень трудной судьбой» /3; 63/.

Еще одна переключка: герой и его друг устраивают в песне дебош:

Товарищ первый нам сказал,
что вы уймитесь,

Что не буяньте, что разойдитесь!
На «разойтись» я сразу согласился,
И разошелся. И расхотелся.

Этот мотив нам знаком по «Путешествию в прошлое», по «Дворянской песне» («И вот пришлось затеять мне дебош и потасовку. / О да, я выпил целый штоф и сразу вышел червой...»). Встречается он и в черновиках песни «Я был слесарь шестого разряда...» (1964):

Завелся грош, и — хошь не хошь! —
Идешь и с товарищем пьешь.
Завелся грош, и — хошь не хошь! —
По пьянке устроишь дебош /1; 409/.

Похожая ситуация возникнет и в стихотворении «Что брюхо-то поджалось-то...» (1975), где герой и его друг, выпив и, вероятно, опять «устроив дебош», предстанут перед судом:

Пусть вертит нам судья вола
Логично, делово:
Да, пьянь — она от Дьявола,
А трезвь — от Самого /5; 38/.

Еще в одном стихотворении 1975 года читаем: «Хоть я икаю, но твердею, как Спаситель, / И попадаю за идею в вырезвитель» /5; 34/.

Таков подтекст в «Милицейском протоколе».

¹ Ср. в песне Ю. Алешковского «Белые чайнички»: «Мотоцикл патрульный подъехал к нам вдруг. / Я свалился в коляску, а рядом — мой друг... / «В отделенье!»...».

Глава 7. 1972 год

Высоцкий неоднократно подчеркивал наличие в своих песнях серьезного подтекста: «Конечно, и в каждой шуточной песне обязательно есть какая-то серьезная прокладка. Иначе нет смысла писать» (34, 85), «<...> Во всех авторских вещах моих, которые я написал, всегда есть какое-то «второе дно», всегда есть серьез, несмотря на шуточную форму» (беседа Высоцкого на радио Италии в июле 1979 года) (5).

Посмотрим, как оппозиция *я — власть* представлена в диалогии «**Честь шахматной короны**», где она скрыта под шахматным сюжетом. Высоцкий говорил, что он эту диалогию «написал по поводу предстоящей встречи Спасского с Фишером» (21, 68). Однако главный герой, описывающий свою подготовку к матчу с Фишером и первую сыгранную с ним партию, совершенно не умеет играть в шахматы и даже путает имя своего противника. При этом Фишер ничуть не удивляется эксцентричному и отнюдь не шахматному поведению соперника.

Все дело здесь в том, что под внешним шутивно-комичным и необычайно фантастичным шахматным сюжетом скрыта оппозиция *я — власть*. Поэтому все шахматные образы и перипетии принимают фигуральный характер. Как говорил Высоцкий, «<...> я читал о себе одно высказывание в книге на Западе, что у меня существует какого-то рода автоцензура. Но чтобы показать вам,

что автор ошибался, я вам скажу, что, например, в песне о шахматах якобы я смеюсь над Бобби Фишером, по его мнению. То есть он понял только первый план, то, что на поверхности, а ради чего это написано — не понял совсем» (СЧП 4-1; 248-249). Вот мы и попытаемся разобраться, ради чего написана эта песня.

Самое любопытное в 1-й части диалогии («Подготовка») — это рассказ героя о тех, кто его готовил к предстоящему матчу. Это и футболист («Друг мой, футболист, учил: «Не бойся. / Он к таким партнерам не привык. / За тылы и центр не беспокойся, / А играй — по краю напрямик!» — 3; 173), и боксер («Не спеши и, главное, не горбись, — / Так боксер беседовал со мной, — / В ближний бой не лезь¹, работай в корпус, / Помни, что коронный твой — прямой»), он занимался также бегом («Я налег на бег, на стометровки»), хоккеем («Были по хоккею тренировки»), играл в карты и в бильярд, причем — с гроссмейстером по шахматам («Мы сыграли с Талем десять партий / В преферанс, в очко и на бильярде...»).

Нетрудно заметить здесь связь почти со всеми (за исключением бильярда) спортивными сюжетами предыдущих произведений Высоцкого, в общих чертах уже охарактеризованных нами.

Многообразная символика на уровне подтекста означает одно — лирический герой

¹ Этот «боксер» так говорит потому, что по своему опыту (борьбы с властью) знает, что власть сильна в «ближнем бое», — вспомним: «Буткеев лезет в ближний бой, / А я к канатам жмусь».

проводит разностороннюю подготовку к поединку с властью, и его друзья, специализирующиеся по «узким профилям», советуют ему, какую тактику избрать в предстоящей борьбе, готовят его к этому.

Во 2-й части диалогии («Игра») герой рассказывает о ходе своей первой партии с Фишером-властью, которая «ходит» первой: «Выпало ходить ему, задира — / Говорят, он белыми мастак!». Аналогичный мотив встречался в «Дворянской песне», в которой, когда выпал такой же жребий, герой сказал своему противнику: «Итак, ваш выстрел первый!».

Лирический герой не знает, как начать борьбу: «Ход за мной — что делать?! Надо, Сева, / Наугад, как ночью по тайге...»¹. Наблюдается явная переключка с песней «У нас вчера с позавчера...»: «Мы плетемся наугад — нам фортуна кажет зад»². Причем, уже в этой песне лирическое *мы* могло убедиться в том, что власть («шулера») — «белыми мастак», то есть любит «ходить» первой («Они давай хватать тузы и короли!»). Но если здесь лирическое *мы* проиграло бой, то в песне «Игра» лирический герой уйдет от поражения³, что в свою очередь отзовется в песне «Пожары»: «Уже не догоняли нас и отставали пули, / Удастся ли умыться нам не кровью, а росой?».

Если рассматривать только шахматный сюжет, то будет не очень понятно, почему герой благодарит заводского друга за то, что тот научил его играть в карты: «Эх, спаси-

бо заводскому другу — / Научил, как ходят, как сдают», — но в продолжение уже рассмотренного ранее мотива карточной игры, т. е. на уровне подтекста, приведенные строки будут означать, что друг научил его некоторым приемам, методам борьбы с властью, благодаря чему он и смог продержаться определенную часть «партии»: «Выяснилось позже: я с испугу / Разыграл классический дебют». Иначе говоря, в самом разгаре борьбы лирический герой понял, что начал ее так же, как поступали до него многие другие.

При рассмотрении шахматного сюжета может возникнуть и такой вопрос: как герой может следить, «чтоб не было промашки», если он впервые в жизни сел играть в шахматы и даже ходить толком не умеет? На уровне же подтекста лирический герой следит, чтобы не допускать ошибок в борьбе с властью, не дать ей захватить преимущества. Однако у нее — огромный опыт в борьбе с такими, как лирический герой, она — профессионал (вспомним «Песню о хоккееистах»). А на уровне внешнего сюжета — просто Фишер играет сильнее главного героя, точнее — Фишер умеет играть, а герой не умеет.

Далее, у героя появляется совсем, казалось бы, не шахматное желание: «Эх, смелить бы пешки на рюмашки — / Живо б прояснилось на доске!». Но это становится понятным, если вспомнить уже приводившуюся «Дворянскую песню»: «О да, я вы-

¹ Ср. в песне «Прерванный полет»: «Он пока лишь затевал спор, / Неуверенно и не спеша...»

² Ср.: «Ответный залп — на глаз и наугад» /2; 107/, «Я впотьмах ищу дорогу...» /5; 132/, «И слепоту, и немоту — / Всё испытал» /3; 152/

³ В черновике есть такие строки: «Честь короны шахматной — на карте, — / И от поражения я уйду...» /3; 389/. А в основном варианте: «...И он от поражения не уйдет!». Герой уверен, что «матч» должен закончиться поражением советской власти.

пил целый штоф / И сразу вышел червой...». В нашей песне лирический герой чувствует, что ему нужно выпить, чтобы правильно оценить сложившуюся ситуацию в его борьбе с властью, так же, как и в некоторых других произведениях: «Чтоб во всем разобраться, / Нужно сильно напиться!» /1; 76/, «Нет, без хмельного не понять! / Пойти бутылку побольше взять?» /2; 78/.

Проследим в основных чертах, привлекающая черновые варианты, как развивается ход партии. Повторяется мотив массивированной атаки со стороны власти, как она наращивает преимущество и «давит» лирического героя: «Вижу, он нацеливает вилку», «Два коня на королевском фланге / Топчут слабый пешечный заслон», «Проходная пешка, даже две!...», «Королевы у него и туры, / Офицеры грозны и сильны, / У него — фигуры как фигуры, / А мои ферзи с ладьями — дуры, / Офицеры у меня — слоны» /3; 383/¹, «Он мою защиту разрушает / Ста-

рую индийскую — в момент», «Но в моей защите брешь пробита», «Черный ферзь громит на белом поле / Все мои заслоны и щиты»², «Он пространство вытоптал слонами / И бросает в бреши двух коней» /3; 384, 385/.

Слова героя «*Чует мое сердце — пропа- даю, / Срочно нужно дамку провести*» /3; 391/ напоминают написанные в том же, 1972-м, году, «Кони привередливые»: «*Чую с гибельным восторгом: “Пропадаю, пропа- даю!”*» — и «*Песню про правого инсайда: “Пропаду, чует сердце мое — попаду / Со скамьи запасных на скамью подсудимых!*». А предшествующие этому строки «Я давлю, на фланги налегаю, / У меня другого нет пути» вызывают в памяти песню «Штрафные батальоны»: «У штрафников — один закон, один конец: / Коли-руби фашистского бродягу!»³, и стихотворение «Мой черный человек в костюме сером!»: «Мой путь один, всего один, ребята, — / Мне выбо- ра, по счастью, не дано».

¹ Ср. со «Смотринами», в которых лирический герой так же противопоставляет свое неблагополучное положение процветающей власти («соседу»).

² Кстати, почему у него — у Фишера — черные фигуры, если он играет белыми? Да по той же причине: ввиду наличия указанного подтекста. У власти «черные фигуры», а черный цвет часто ассоциируется с дьяволом, сатаной, и первые две строки того же абзаца, из которого приведена цитата, выглядят так: «Рокировка не играет роли: / Мой соперник с дьяволом на ты!». Ср. в черновике стихотворения «Вооружен и очень опасен»: «Он, видно, с дьяволом на ты...» /5; 417/, «В аду с чертовкой обручась, / Он потешается сейчас» /5; 419/, а также — в черновике песни «Приговоренные к жизни»: «Мы в дьявольской игре — тупые пешки» /4; 303/. Добавим, что и булгаковский Воланд, т. е. дьявол, играет в шахматы с Бегемотом именно чёрными! Интересующая нас оппозиция представлена и в песне Высоцкого «Про черта» (1965), в которой черт тоже «с дьяволом на ты»: «Насмеялся я над ним до колик / И спросил: “Как там у вас в аду / Отношенье к нашим алкоголикам — / Говорят, их жарят на спирту?..” / Черт опять ругнулся и сказал: / “И там не тот товарищ правит бал!”» /1; 177/. Сюда примыкает набросок 1969 года: «Жизни после смерти нет. / Это всё неправда. / Ночью снятся черты мне, / Убежав из ада». Черный цвет как цвет советской власти представлен и в песне «Веселая покойницкая» (1970): «Черные силы всегда в тренаже!». А мотив постоянного «тренажа» советской власти на борьбе с другими людьми есть и в нашей песне. Про «Фишера» сказано: «У него ни дня без тренировок!» /3; 393/.

³ Ср. с тем же мотивом в «Песне солдата на часах» (1974): «<...> А я пою: “Коли! Руби!” Ту би ор нот ту би, — / Но тяжело в учении — / Легко в бою».

Если в песне «Штангист» лирический герой еще решал: «Где стоять мне — в центре или с фланга?» /3; 335/, то в нашей песне он уже видит, что раз его противник давит центром, у него нет другого пути, кроме как «налечь на фланги».

Но как же герой защищается? «Прикрываю подступы к воротам, / Прикрываю пешки рукавом...». Опять появляется футбольный мотив — «ворота». Становится понятным, почему герой так хотел в песне «После чемпионата мира по футболу» «заминировать» свои ворота (а значит, и «ворота» лирического *мы*): «Надо б подступы к воротам заминировать», «Я вратарскую площадку заминирую», и в песне «Вратарь» он действительно «заминировал» эти ворота, став голкипером, но, несмотря на то, что он в нашей песне «прикрывает подступы к воротам», его позиция ухудшается: «Он мою защиту разрушает...». Кроме того, вспомним, как его учил перед матчем футболист: «За тылы и центр не беспокойся, / А играй — по краю напрямик!». Герой следует этому совету, да у него ничего другого и не остается.

Перед тем как продолжить рассмотрение сюжета, вернемся к началу диалоги — к серии «Подготовка». Строки «Я кричал: “Вы что там, обалдели? / Уронили шахматный престиж!”» означают, что те, кто мог бы отстоять, защитить честь страны (в нашей терминологии — лирическое *мы*), не смогли этого сделать, и лирическому герою предстоит это сделать одному. Вспомним в связи с этим песню «Приговоренные к жизни»: «А в лобовое грязное стекло / Глядит и скалится позор в кривой усмешке». Также в черновике нашей песни: «Хоть у нас гроссмейстеров излишек — / От позора мы на волосок». Похожий мотив встретится и в

«Песне Сашки Червня»: «Как наши сабли острые / Позор смывали кровью...». Сравним еще с песней белых офицеров (1965): «Только кровь одна с позором — / Пополам».

Вот лирического героя и отправляют защищать честь страны, бороться с советской властью: «Вот, говорят, прекрасно: ты и защитишь». Ср. в «Песне конькобежца»: «Вот наш тренер мне тогда и предложил: / «беги, мол!»». Еще перед началом матча герой был уверен: «Ох, мы крепкие орешки! / Мы корону привезем», то есть победа достанется лирическому *мы*. Сравним: «И нам достанутся тузы и короли!». И та «мера, даже две», о которой говорил герой («Если он меня прикончит матом, / Я его — через бедро с захватом / Или — ход конем... по голове!»), ему действительно помогла:

Я его фигурку смерил оком,
И когда он объявил мне шах —
Обнажил я бицепс ненароком,
Даже снял для верности пиджак.

Фишер испугался и «тут же согласился на ничью», хотя у него уже было выигрышное положение.

Дело здесь в том, что лирический герой продолжать игру «по правилам» уже не мог, ведь противник объявил ему шах, иначе говоря, поставил на грань смерти. И если бы Фишер не согласился на ничью, то во избежание поражения (читай: смерти) герой вынужден был бы привести в исполнение заготовленный прием, то есть устранить своего соперника. В этом случае повторилась бы ситуация песни «Пика и черва», с той лишь разницей, что там герой не заготавливал никаких приемов на случай проигрыша, а когда угроза последнего стала

реальностью, был вынужден «сымпровизировать»: «Делать было нечего — и я его пришил. / Зря пошел я в пику, а не в черву!».

Герой был с самого начала уверен: «Он меня в нокаут не положит» /3; 386/. И действительно: в отличие от песни «Сентиментальный боксер», в которой противник то и дело валил его с ног («Вот он опять послал в нокаун, / А я опять встаю...»), герой, уже хорошо натренированный, чувствует себя более уверенно и в итоге добывается ничьей, то есть равенства в положении.

Вот еще несколько интересных деталей в черновике песни: «Выпало ходить ему, задире, — / Говорят, он белыми мастак! — / Первый ход с e2 на e4, / Точно, как и я хотел... Так-так!». Что в контексте шахматного сюжета могут означать подчеркнутые слова, если соперники играют разным цветом? На уровне подтекста они означают, что лирический герой хотел начать борьбу с властью так же, как сделала она, и эта борьба началась сразу же, «только прилетели». Причем «игра» опять происходит «в гостях» (как во многих других спортивных произведениях Высоцкого), то есть лирический герой борется не на своем «поле», а на «поле» власти, она и начинается.

Наблюдается переключка и с песней «Счетчик щелкает» (1964): «Уйди, пацан, ты очень пьян. / А то нарвешься, друг, гляди — нарвешься!». Ср. в нашей песне: «Парень, не пугай меня цейтнотом, / А не то нарвешься на прием!» /3; 391/. Другой мотив: «Пусть не машет кулачками — / Здесь наколется!» /3; 382/. Ср. в песне «Я в деле...» (1961): «А я парнишку наколол, / Не толковал, а запо-рол...».

Вспомним также, что если в песне «Вратарь» лирическому герою в образе голкипера долгое время удавалось сохранить свои

ворота в неприкосновенности («Я спокойно прерываю передачи / И вытаскиваю мертвые мячи!»), и лишь благодаря стараниям репортера пропустил мяч (хотя и собирался «попросить потихонечку партнеров, / Чтоб они ему разбили аппарат», но не решился на это, и в итоге репортер добился своего), то здесь перед началом матча он сразу же «разбил всю оптику задире» /3; 387/, чтобы та ситуация не повторилась.

Тот «счет нулевой», который ему не удалось отстоять в песне «Вратарь», он смог благодаря заранее заготовленному приему и отсутствию мешающих репортеров (агентов власти) сохранить в дилогии «Честь шахматной короны», из чего можно заключить, что основная борьба между лирическим героем (лирическим *мы*) и властью еще впереди.

Строка «Я его фигурку смерил оком» восходит к «Песенке про прыгуна в высоту»: «Два двадцать у плюгавого канадца...» /2; 530/. «Плюгавый», то есть маленького роста, потому в нашей песне и появляется слово «фигурка».

Еще один мотив: «Ход за мной — я нервничаю...» /3; 390/ — восходит к песне «Пика и черва»: «А потом не выдержали нервы...», «Руки задрожали, будто кур я воровал, / Будто сел играть я в самый первый...». Но в серии «Игра» герой сел играть именно «в самый первый»: «В первый раз должно мне повезти». Ситуация из «Пики и червы» как бы переписывается заново, и в нее вносятся изменения. Это, вероятно, связано с тем, что в этих песнях в качестве внешних сюжетов используются разные образы — карточные и шахматные. Карточные образы — одни из самых устойчивых в творчестве Высоцкого (достаточно вспомнить такие песни, как «Пика и черва», «Здесь сидел ты,

Валет...», «У нас вчера с позавчера...» и др.; во всех этих песнях присутствует либо разбираемая оппозиция, либо — как в песне «Здесь сидел...» — тюремные мотивы: тюрьма как несвобода), а оппозиция в шахматной теме в песенном творчестве Высоцкого впервые появилась в диалогии «Честь шахматной короны». Лирический герой выступает в новой для себя маске — в маске шахматиста, потому, вероятно, и говорит: «В первый раз должно мне повезти», однако в прозе эта тема уже поднималась в рассказе «Об игре в шахматы» — см. Приложение 4.

Теперь вернемся в 1967 год и рассмотрим стихотворение «**Я тут подвиг совершил...**», в котором наблюдается ряд мотивов, имеющих как в только что разобранный диалогии, так и в некоторых других произведениях.

Главный герой выступает здесь в маске пожарного:

Я тут подвиг совершил —
 два пожара потушил.
 Про меня в газете напечатали.
А вчера ко мне припер вдруг
 японский репортер,
 Обещает кучу всякой всячины /2; 67/.

Этот репортер — прообраз репортера из песни «Вратарь». В обоих произведениях он хочет, чтобы главный герой сделал что-то для себя неприятное: во «Вратаре» репортер умоляет его пропустить гол, то есть потерпеть поражение в борьбе с советской властью, а в данном стихотворе-

нии он хочет узнать у героя его наследственный код.

«Мы, — говорит, —
 организм ваш изучим до йот¹,
И мы запишем — баш на баш —
 наследственный ваш код!»

И здесь, и в песне «Вратарь» репортер — это агент советской власти. Ср. также со стихотворением «Приехал в Монако...» (1967):

У них есть агенты и порпаценты,
Агенты — не знаю державы какой,
У них инструменты — магнитные ленты,
И нас они делают «левой ногой».

Вспомним черновик песни «Честь шахматной короны»: «Кто-то припугнул: “Тебе баранка! / Шифер может левой ногой...”». Сравним это с «Песней о хоккеистах»: «Бьет в зуб ногой и — ни в зуб ногой», — и «Песней про правого инсайда»: «И инсайд беспрепятственно наших калечит!».

Но вернемся к стихотворению «Я тут подвиг совершил...». Лирический герой сразу же отказался продаться агенту советской власти: «Ни за какие иены / Я не продам свои гены, / Ни за какие хоромы / Не уступлю хромосомы!»². Такая же ситуация повторится в песне «Вратарь»:

«Я, товарищ дорогой, всё понимаю,
Но культурно вас прошу: подите прочь!
Да, вам лучше, если хуже я играю,
Но поверьте — я не в силах вам помочь».

¹ Этот мотив разовьется в песне «Ошибка вышла», где организм лирического героя будут «изучать» уже насильно, не спрашивая его об этом.

² В песне «Мне судьба...» (1977) это будет выглядеть так: «Даже если сулят золотую парчу / Или порчу грозят напустить — не хочу! / На ослабленном нерве я не зазвучу — / Я уж свой подтяну, подновлю, подвинчу».

Но «японец» продолжает «уламывать» героя:

Он мне «Сони» предлагал,
джиу-джитсою стращал,
Диапозитивы мне прокручивал.
Думал он, пробьет мне брешь
чайный домик, полный гейш, —
Ничего не выдумали лучшего!

Строка «Думал он, пробьет мне брешь...» трансформируется в шахматной диалогии следующим образом: «Но в моей защите брешь пробита...» /3; 383/. Вспомним также в связи с «гейшами»: «Не соблазнят меня ни ихние красотки...» /1; 111/.

Дальше наблюдается прямое сходство мотива «уламывания»: «Хоть японец желтолиц — у него шикарный «блиц»: / “Дай хоть фотографией пораду!» — с песней «Вратарь»:

Ну а он всё поет: «Это ж, друг, бесчеловечно!
Ты, конечно, можешь взять,
но только, извини, —
Это лишь момент, а *фотография* — навечно...

Но если в стихотворении герой «японцу» отказал, то в песне репортеру в конце концов удалось «уломать» его, после чего герой постоянно мучается угрызениями совести: «Снимок дома у меня — два на три метра — / Как свидетельство позора моего».

Стихотворение же завершается следующей сценой:

Я спросил его в упор: «А ну, — говорю, —
ответь:
Код мой нужен, репортер, не для забавы ведь?»

<...>

Он решил, что победил,
сразу карты мне открыл.
Разговор пошел без накомарников:
«Код ваш нужен сей же час —
будем мы учить по вас
Всех японских нашенских пожарников...».

На наш взгляд, пожар здесь является олицетворением катастрофической ситуации, близости развала страны. Этот образ будет мощно развит в песне «Пожары» (1977), где нарисованная картина примет поистине апокалиптический характер. Репортеру же, то есть агенту советской власти, было поручено разузнать наследственный код лирического героя, чтобы обучать по нему своих. Но герой не собирается продаваться:

«Эх, неопытный народ, где до наших вам!
Лучше этот самый код я своим отдам.

Ни за какие иены
Я не продам свои гены,
Только для нашей науки —
Ноги мои и руки!».

Добавим еще, что этот репортер очень напоминает *пизжонов* из стихотворения «Два пизжона из «Креста и полумесяца»...».

В «Балладе о гипсе» на главного героя наехал «самосвал в тридцать тысяч кило» и «скелет раздробил на кусочки». *Самосвал* здесь явно является образом чего-то громадного, что «наехало» на героя и «раздавило» его¹. Под этим самосвалом, безусловно, угадывается советская власть. Сравним

¹ Ср. в «Веселой покойницей» (1970): «Всех нас когда-нибудь кто-то задавит, / За исключением тех, кто в гробу». А также — в одном из стихотворений Галича: «Когда сойдет меня машина, / Сержант напишет протокол, / И представительный мужчина / Тот протокол положит в стол».

в других произведениях: «Но понял я: не одолеть колосса...», «Такую неподъемную громаду / Врагу не пожелаю своему...». А в посвященном Марине Влади стихотворении «Я верю в нашу общую звезду» (1979) есть такая строка: «Бил самосвал машину нашу в лоб...». Самосвал встречался и в одной из ранних песен Высоцкого: «Но налетел на самосвал, / К Склифосовскому попал...» /1; 35/. Кстати, и в этой песне, и в «Балладе о гипсе» главный герой после того, как его сбивает самосвал, попадает в больницу, то есть оказывается в ситуации несвободы. Сравним еще в одном стихотворении: «Но бежать нельзя — лежать до свадьбы / У Склифосовского» /3; 181/, где людей сбивает милиция, а раз милиция в творчестве Высоцкого является олицетворением власти, то и стихотворение приобретает соответствующий смысл: «Не гуди без меры, без причины, — / Милиционеры из машины / Врут / аж до хрипоты!¹ / Подлецам сигнальте — не сигнальте — / Пол-лица впечаталось в асфальте, / Тут / не до красоты».

«Массивность» власти («неподъемной громады») видна также в «Марше футбольной команде “Медведей”», где она представлена в образе медведей. Этот образ встречается и в стихотворении 1976 года:

Растревожили в логове старое зло,
Близоруко взглянуло оно на Восток.
Вот поднялся шатун и пошел тяжело —
Как положено зверю — свиреп и жесток.

Итак, после столкновения с самосвалом герой оказывается в гипсе:

Вот лежу я на спине,
загипсованный,
Каждый член у mine —
расфасованный... /3; 183/.

Мотив скованности в действиях, «загипсованности», разовьется в «Памятнике» (1973): «Не стряхнуть мне гранитного мяса, / И не вытащить из постамента / Ахиллесову эту пату. / И железные ребра каркаса / Мертво схвачены слоем цемента — / Только судороги по хребту», — и в «Гербарии» (1976): «...А я лежу в гербарии, / К доске припилен шпилечкой...». А восходит он к песне «В госпитале» (1964): «А теперь я в медсанбате — / На кровати, весь в бинтах».

Баллада строится на приеме самоиронии: герой уже не только привык к гипсу, к несвободе, но и безумно счастлив, что его сбил самосвал: «Повезло! Наконец повезло», «Жаль был коротким миг, когда наехал грузовик...» /3; 402/, «Ах, это просто прелесть — сотрясение мозгов, / Ах, это наслаждение — гипс на теле!» и так далее.

Единственное, что мучает героя, — это сны. Ему так понравилось его состояние, что эти сны для него, действительно, «как острый нож для инвалида»²: «Во сне я рвусь наружу из-под гипсовых оков, / Мне снятся свечи, рифмы и коррида...»³. Совесть

¹ Ср.: «Кричат загонщики, и лают псы до рвоты...» /2; 129/.

² Ср.: «Если б был я не калека / И слезал с кровати вниз...» /1; 94/, «<...> Оля, Ольга, Олечка, / Поднеси-ка инвалиду / Столько да полстолечка!» (С2Т-2; 271), «Песня инвалида» (1980) и т.д.

³ Ср. в стихотворениях «Я скольжу по коричневой пленке...»: «Лишь во сне долгожданные встречи, / Лишь во сне яркий факел горит», — «Ожидание длилось...»: «В снах домашних своих, как Роланд, я бываю неистов, / Побеждаю врагов, королей и валетов трюфлей...», — и «Мои похороны»: «<...> я во сне перетерплю, / Я во сне воинственный».

мучает его, и ему снятся былая свобода и борьба. Для полного счастья он хотел бы избавиться от этих снов, но они ему — как уколы совести за то, что он полюбил несвободу.

Но вот герой выздоровел — и происходит странная вещь:

Так, я давно здоров, но не намерен
 гипс снимать:
Пусть руки стали чем-то вроде бивней,
Пусть ноги опухают — мне на это наплевать, —
Зато кажусь значительней, массивней.

Герой оправился от столкновения с властью, но несвобода ему понравилась, и он решил остаться в ней, то есть в гипсе. Однако концовка песни уже трагична: «И по жизни я иду, / загипсованный, — / Каждый член — на виду, / расфасованный...». А заключительные строки рефрена представляют собой так называемое «чужое слово». Это слова тех, кто надел герою этот «гипс», то есть власти: «По отдельности / до исправности, — / Всё будет в цельности / и сохранности...». Власть смогла убедить героя не снимать гипс, то есть не стремиться вырваться из несвободы. Этот мотив найдет развитие в песне «Ошибка вышла»: «Смени, больной, свой быстрый бег / На здоровый смысл больничный!» /5; 375/.

В стихотворении «Мой Гамлет» Высоцкий выразил свое отношение к советской власти, представив лирического героя в образе главного героя шекспировской трагедии, который был сыном короля и, следовательно, каждый день непосредственно сталкивался с властью. Сначала он «пьянел среди чеканных сбруй, / Был терпелив к насилью слов и книжек», но однажды наступило прозрение:

Я позабыл охотничий азарт,
Возненавидел и борзых, и гончих,
Я от подранка гнал коня назад
И плетью бил загонщиков и ловчих /3; 189/.

Образ псов («борзых») и загонщиков как олицетворение советской власти уже встречался в «Охоте на волков»: «Кричат загонщики, и лают псы до рвоты...». А образ ловчих разовьется в «Балладе о двух погибших лебедях» (1975): «Душа у ловчих без затей / Из жил воловьих свита. / Ну и забава у людей — / Убить двух юных лебедей!». «Гончие» же встретятся и в песне «Мы говорим не «штормы», а «шторма»...» (1976): «И стая псов, голодных Гончих Псов, / Надсадно воя, гонит нас на Чашу».

В «Моем Гамлете» Высоцкий воплотил свою мечту, которая не могла сбыться в реальной действительности: «бить загонщиков и ловчих», т. е. рассчитаться с властью за ее жестокость.

В 1972 году Высоцкий создает и несколько военных песен, в которых интересующая нас оппозиция скрыта, соответственно, под военным сюжетом: «**Мы возвращаем землю**», «**Черные бушлаты**», «**Тот, который не стрелял**».

Первые две песни объединены одним и тем же субъектом речи и похожей ситуацией, поэтому обратимся сначала к ним, но прежде — несколько цитат.

В. Высоцкий: «Это не песни-ретроспекции: они написаны человеком, который войну не прошел. Это песни-ассоциации. Если вы в них вдумаетесь и вслушаетесь, то увидите, что их можно петь и теперь: просто взяты персонажи и ситуации из тех времен, но всё это могло произойти и сегодня. И написаны они на военном материале, с прикидкой на прошлое, но вовсе не обязательно».

но, что разговор в них идет только о войне. <...> Я еще раз хочу повторить, что мои военные песни всё равно имеют современную подоплеку...» (43, 221–222).

С. Юрьенен: «Реализовывалась она (военная тема. — Я.К.) в песнях <...> певец говорил об этом сам — не только как память о павших в минувшей войне, но и в качестве метафоры собственного индивидуального боя за правду, экстремальной, пограничной ситуации певца в «войне» с «организациями, инстанциями и лицами» (110,135).

Т. Тилипина верно подметила, что у Высоцкого «произведения военной тематики созданы от лица лирического *мы*» (96,214). В песне «Мы вращаем землю» лирическое *мы* своим героическим подвигом в схватке с властью стремится восстановить естественное состояние мироздания (которое нарушилось в результате правления этой власти¹), жертвуя собой ради других людей: «Но на запад, на запад ползет батальон, / Чтобы солнце взошло на востоке», «Нынче по небу солнце нормально идет, / Потому, что мы врежемся на запад!» /3; 232/. Отметим попутно, что такая же «космическая» битва будет происходить и в песне «Пожары» (1977).

В «Черных бушлатах» у лирического *мы* похожая, но несколько иная цель: «Мне хочется верить, что черные наши бушлаты / Дадут нам возможность сегодня увидеть восход» /3; 228/. Однако в обеих песнях лирическое *мы* сначала потерпело поражение: «От границы мы Землю вертели назад / (Было дело сначала)...» и «За нашей спиной остались паденья, закаты, — / Ну хоть бы ничтожный, ну хоть бы невидимый взлет!».

В черновиках «Мы вращаем Землю» есть такой вариант: «В землю вжать удалось нас пока им...». Сравним в черновиках еще военной одной песни — «Сыновья уходят в бой»: «Мы в землю вгрызались, спасаясь от пуль, / У нас был приказ окопаться». То есть, говоря другими словами: «Карта прет им, ну а нам — пойду покличу!».

Но лирическое *мы* не собирается сдаваться: «Здесь никто б не нашел, даже если б хотел, / Руки кверху поднявших». Горькая ирония строк: «Всем живым ощутимая польза от тел: / Как прикрытье используем павших» — перекликается с близким мотивом в песне «Еще не вечер»: «Мы научились штопать паруса / И затыкать пробоины телами».

В песне «Мы вращаем Землю» поражение лирического *мы* подается как давно прошедшее событие, и описывается ситуация с наступлением: «Наконец-то нам дали приказ наступать, / Отбирать наши пяди и крохи...». А перед этим есть такие строки: «Но обратно ее закрутил наш комбат, / Оттолкнувшись ногой от Урала». Образ командира (капитана) встречается и в других произведениях: «Но нам сказал спокойно капитан: / «Еще не вечер, еще не вечер!»» /2; 107/, «Вот двое в капитана пальцем тычут: «Достать его, и всё! Не страшен черт»» /2; 237/, «А ну без истерик! Мы врежемся в берег», — / Сказал командир» /2; 45/, «Капитана в тот день называли на ты...», «Мой командир меня почти что спас...» /3; 264/, и под ним несомненно угадывается главный режиссер Театра на Таганке Ю. Любимов.

Оба эти образа: *солнце*, которое благодаря усилиям лирического *мы* должно взойти

¹ Ср. с началом стихотворения 1970 года: «Переворот в мозгах из края в край, / В пространстве — масса трещин и смещений: / В аду решили черти строить рай / Для собственных грядущих поколений» /2; 251/.

на востоке, и восход в «Черных бушлатах» — означают изменение в атмосфере страны, восстановление нормального хода жизни, грубо говоря, — перестройку. То есть лирическое *мы* (включая и лирического героя) своей борьбой с советской властью и победами, достигнутыми после «приказа наступать», приблизило перестройку 1980-х годов¹: «Восхода не видел, но понял: вот-вот и взойдет».

Итак, сбылись строки из песни «У нас вчера с позавчера...»: «Только зря они шустры — не сейчас конец игры! <...> И нам достанутся тузы и короли!» А в черновике этой песни сказано еще более откровенно: «Отыгаться нам положено по праву! / Может, мы еще возьмем, да и всё свое вернем, / А тогда и попрощаемся на славу». Вот лирическое *мы* и собирается вернуть «всё свое», «отбирать наши пяди и крохи». Сравним еще в песне «Высота» (1965): «Свое возьмем, кровное, наше!» — и в стихотворении «Сколько павших бойцов...» (1965): «Ты не вейся черный ворон, / Не маши бойцу крылом, / Не накличешь сердцу горя, / Всё равно свое возьмем». Единство скрытой темы в песнях «Мы вращаем землю» и «Черные бушлаты» проявляется и в следующей детали: в первой из них лирическое *мы* говорит: «Нынче по небу солнце нормально идет, / Потому что мы рвемца на запад!», а в «Черных бушлатах» лирический герой вторит: «И вы не жалейте ушедшую к западу роту» /3; 435/.

В «Черных бушлатах», как и в «Разведке боем» (1970), главный герой выполняет

похожую работу: «Проволоку грызли без опаски...», «Два провода голых, зубами скрипя, зачищаю». В «Черных бушлатах» эту работу выполняет уже один лирический герой, что подчеркивает его роль в этой поведе.

Нельзя обойти вниманием и тот факт, что в одном из черновых вариантов «Черных бушлатов» имеется следующий эпиграф:

От бескозырки ленты свились в бант,
Нелепый, как нелепым был приказ.
А пулемет нанизывал десант
На иглы светящихся трасс... (СЧП4 — 1; 157)

Нелепый приказ — это «Умрите героически!», что, несомненно, восходит к песне «Звезды» (1964): «Нам говорили: “Нужна высота!» / И «Не жалеть патроны!»».

Вернемся к «Разведке боем». Наблюдается развитие некоторых мотивов из этой песни в «Черных бушлатах» и «Мы вращаем землю». Приведем их:

1. Мы ползем, к ромашкам припадая² → Животом по грязи... дышим смрадом болот.
2. Мы ползем, ромашки подминая /2; 524/ → Кочки тискаем зло, не любя.
3. Проволоку грызли без опаски → Когда прокусили проход...

То есть когда лирическое *мы* смогло преодолеть препятствия, найти выход из смертельно опасной ситуации, «еще не смысленный, зеленый, но чуткий подсолнух / Уже повернулся верхушкой своей на вос-

¹ Ср. с той же мыслью в «Балладе о времени» (1975): «Занят замок отрядами вольных стрелков, / Ну а с ними придут перемены».

² Ср. в «Песне солдата на часах» (1974): «От меня хоть в разведке польза есть — / Знаю, как проползти, залечь как...».

ход», являясь как бы символом приближающихся изменений в обществе¹.

И после реванша картина изменилась: «За нашей спиной в шесть тридцать остались — я знаю — / Не только паденья, закаты, но — взлет и восход». Важно отметить даже совпадение во времени: в «Черных бушлатах» критический момент после решающей схватки, в которой лирическое *мы* одержало победу, миновал в 6.30. Сравним со «Штрафными батальонами»: «Вот шесть ноль-ноль, и вот сейчас — обстрел», и с «Разведкой боем»: «В шесть они подавят нас огнем». Если в последних двух песнях противник, то есть советская власть, одержал победу над лирическим *мы*, то в «Черных бушлатах» за тридцать минут, до 6.30 (на уровне подтекста эти минуты превращаются в несколько лет), лирическое *мы* смогло победить, добившись, таким образом, того, чтобы произошел «взлет и восход»². Лирический герой верит, что его (и его соратников) героические усилия в борьбе с властью, в борьбе за свободу не пойдут прахом: «Мне хочется верить, что грубая наша работа / Вам дарит возможность беспощадно видеть восход», — что в скором будущем за «чистое небо» людям не придется платить. Интересно, что лирический герой характеризует свои действия в борьбе с властью как «грубую работу». Эта характеристика вызывает в памяти строки из «Песни Вани перед студентами» (1974):

Посреди родной эпохи
Ты на щетках попляши...

А по воспоминаниям Вадима Туманова, Высоцкий как-то сказал ему о некоторых крупных советских «официальных» поэтах: «Они меня считают чистильщиком» (80, 22). Это означает, что, по их мнению, его удел — низкие, «грязные» темы: уголовщина, люди с несложившимися судьбами, алкоголики и т. д., то есть он должен бороться со всеми этими язвами общества: «Ты на щетках попляши», — а значит, выполнять ту самую «грубую работу», о которой он говорит в «Черных бушлатах». Причем в этой песне лирический герой выступает в маске сапера, то есть человека, работа которого ежесекундно сопряжена со смертью:

Особая рота — особый почет для сапера.
Не прыгайте с финкой на спину мою из ветвей,
Напрасно стараться, я и с перерезанным горлом
Сегодня увижу восход до развязки своей.

Образ сапера встречается и в других произведениях, например: «Я вратарскую площадку заминирую, потому что я в позиции — сапер» /2; 541/, «Иногда как-то вдруг вспоминается / Из войны пара фраз — / Например, что сапер ошибается / Только раз» /3; 86/.

Интересно, что в «Черных бушлатах» герой работает в тылу противника: «Прошли по тылам *мы*, держась, чтоб не резать их, сонных...»³, а в это время остальные (лирическое *мы*) борются непосредственно с властью и несут потери: «Уходит обратно на нас поредевшая рота». Такая же ситуация —

¹ Вспомним в связи с этим мечту лирического героя о «добром приборе» в «Балладе о брошенном корабле».

² Ср. с написанным в том же, 1972-м, году стихотворении «Проделав брешь в затишьи»: «Не совершиться чуду — / Снег виден лишь в тылах. / Войска зимы повсюду / Бросают белый флаг».

³ Ср. в «Сказочной истории»: «Я туда проникнул с тыла...» /4; 296/.

в диалогии «Честь шахматной короны»: «Два коня на королевском фланге / Топчут слабый пешечный заслон»¹, несмотря на то, что герой пытается защитить «ворота»: «Прикрываю подступы к воротам, / Прикрываю пешки рукавом». И в песне «Вратарь» лирическое *мы* пытается «забить» своему противнику, а лирический герой в это время защищает свои «ворота», как и в «Песне солдата на часах».

Мы уже привлекали для анализа песню «Разведка боем». Теперь сопоставим ее с другой, более ранней, песней — «**Нейтральная полоса**» (1965). В обоих произведениях наблюдается противопоставление позиций лирического *мы* и власти: «Ведь на фронте два передних края: / Наш, а вот он — их передний край» /2; 258/, «<...> справа, где кусты, — / Наши пограничники с нашим капитаном, / А на левой стороне — ихние посты» /1; 139/. Такое же противопоставление, как мы помним, встречается и в других произведениях, например в «Песне про правого инсайда», в «Смотринах», в «Песне завистника», а также в стихотворении «Мне в душу вступит кто-то посторонний» (1970): «На то и существует посторонний / На противоположном берегу».

Вернемся к «Нейтральной полосе»:

Наши пограничники — храбрые ребята:
Трое вызвались идти, а с ними — капитан.

На наш взгляд, капитан, то есть «главный», — это лирический герой (сравним с

уже знакомым мотивом «доминирования»). Такая же ситуация и в «Разведке боем», в которой разведку проводят тоже четыре человека, и тоже добровольцы, но повествование там ведется уже от лица самого капитана, то есть лирического героя: «Кто со мной, с кем идти? / Так, Борисов, так, Леонов, / И еще этот тип / Из второго батальона!».

«Трое вызвались идти, а с ними капитан» для того, чтобы последний мог набрать цветов на нейтральной полосе: «Надо ж хоть букет цветов подарить невесте — / Что за свадьба без цветов? Пьянка да и всё!». Эти цветы являются олицетворением тайн бытия, теми же яблоками из песни «Райские яблоки», которые лирический герой хочет подарить своей любимой женщине («Вдоль обрыва, с кнутом, по-над пропастью, пазуху яблочек / Я тебе принесу — потому и из рая ждала...»), и теми же ракушками и звездами из песни «Реальной сновидения и бреда...»: «Мерцающие ракушки я подкрадусь и сцапаю / Тебе на ожерелие, какое у цариц», «Не взять волшебных ракушек — звезду с небес сцапаю / Алмазную да крупную, какие у цариц».

Причем эти ракушки и звезды охраняются властью:

Да вот беда — заботливые люди
Сказали: «Звезды с неба не хватать!»²

Интересно также, что в начале этой песни есть такие строки:

¹ Ср. в стихотворении «Проделав брешь в затишье...»: «И битва идет с переменным успехом: / Где — свет и ручьи, где поземка и мгла. / И воины в легких небесных доспехах / С потерями вышли назад из котла».

² В черновике есть такой вариант: «Да вот беда — ответственные люди...» /5; 487/. Ср.: «Как знать, — но приобрел магнитофон / Какой-нибудь ответственный товарищ» /3; 133/, «Вот за это им вышла награда / От расчетливых, умных людей» /3; 129/ и др.

Красивая восточная легенда
Про озеро на сопке и про омут в сто локтей.

А в «Нейтральной полосе» — азиаты (турки), то есть тот же Восток. Вообще Восток как олицетворение Советского Союза, России встречается и в других произведениях Высоцкого, например в «Балладе о короткой шее» (1973): «В Азии приучены к засаде <...> Вот какую притчу о Востоке / Рассказал мне старый аксакал. / “Даже сказки здесь — и те жестоки”, — / Думал я и шею измерял». Сравним также с началом другого стихотворения: «Растревожили в логове старое зло, / Близоруко взглянуло оно на Восток» /5; 122/. Отметим еще, что первая строка песни «Нейтральная полоса» имеет вид: «На границе с Турцией или с Пакистаном», то есть мы видим, что автору не особенно важно, с какой стороны назвать границу: главное, чтобы «на Востоке». В черновике есть и такие варианты: «На границе с Турцией или с Туркестаном», «На границе с Турцией и Афганистаном» /1; 423/. Аналогичный прием: «На реке ль на озере — / Работал на бульдозере...» /2; 121/, «Стоял июнь, а может — март...» /2; 100/.

Вернемся к нашим пограничникам:

Разве ж знать они могли про то, что азиаты Порешили в ту же ночь вдарить по цветам!. Ведь на нейтральной полосе — цветы Необычайной красоты!

«Азиатам» тоже нужны были эти цветы, так как «к ихнему начальнику, точно по повестке, / Тоже баба прикатила — налетела блажь», то есть тоже должна была состояться свадьба.

Пьян от запаха цветов капитан мертвецки.
Ну, и ихний капитан тоже в доску пьян,
Повалился он в цветы, охнув по-турецки,
И по-русски крикнув: «...мать!»,
рухнул капитан.

Зачем нужно было говорить, что капитан крикнул «...мать!» по-русски? Ведь если бы он крикнул, скажем, по-турецки, то это уже звучало бы по-другому. Дело здесь в том, что эти слова используются опять же для противопоставления лирического *мы* и власти: «по-русски» — «по-турецки», то есть «не по-русски». В черновике есть такая строка: «Слышен громкий русский плач и нерусский — тихий...». То же самое находим в «Песне-сказке про нечисть»: «Где по веткам скачут бесы, не по-русски говорят»¹ /1; 526/.

Сравним также с другими произведениями: «Как увидел яму-то — / Так и ахнул прямо там, — / Втихаря хотел — да не с руки: / Вот уж вспомнил маму-то...» /2; 413/, «Вот бы вас к такой-то маме — на Камчатку нары б дали! / Пожалели бы вы Ларина Мишатку, порыдали б» /1; 372/, «Покурить, например?.. / Но нельзя прерывать, / И мелькает в уме / Моя бедная “мать”» /3; 116/, «Посмотрел бы на него, когда бы ми-нус тридцать! / А теперь достань его — осталось материться» /3; 65/, «В запале я крикнул им: “Мать вашу, мол!..”» /1; 222/. Всё это говорит о том, что процитированные произведения на уровне подтекста объединены сознанием лирического героя. Кстати, последняя цитата взята из «Песни про Тау Кита», которую мы подробно рассмотрим вместе с «Балладой о манекенах», а сейчас лишь отметим одну переключку.

¹ Ср. в песне «Открытые двери...» (1978): «И бес, сидевший визави, / Хихикал по-французски».

Здесь такой чистоты из-под снега ручьи —
Не найдешь, не придумаешь краше¹.
Здесь цветы, и кусты, и деревья — *ничьи*.
Стоит нам захотеть — будут наши.

Упоминается она и в начале песни «Спасите наши души!»: «Уходим под воду / В *нейтральной воде*».

Вернемся вновь в 1972 год, в котором была написана еще одна военная песня «**Тот, который не стрелял**». В ней героя расстреливают в том числе за то, что он «однажды языка <...> добыл, да не донес». Причем, уже в ту пору за ним установилась слежка: «И особист Суэтин — / неутомимый наш, / Еще тогда приметил / и взял на карандаш»². Как известно, особист — это представитель НКВД в армии, имеющий задание «следить». И в нашей песне особист, то есть агент власти, опять «продал» лирического героя, как это уже неоднократно было в других произведениях:

Он выволоч на свет и приволок
Подколотый, подшитый матерьял,
Никто поделать ничего не смог.
Нет. Смог... один, который не стрелял. /3; 264/

И благодаря этому «тому, который не стрелял» он остается в живых:

Но слышу: «Жив, зараза!
Тащите в медсанбат!
Расстреливать два раза
Уставы не велют».

Причем, этот расстрел мог не состояться: «Мой командир меня почти что спас...». Но последовал приказ «сверху»: «Но кто-то на расстреле настоял», — и комбат оказался бессилён.

Выздоровливая в госпитале, герой старался хоть как-то помочь своему спасителю:

Наш батальон геройствовал в Крыму,
И я туда глюкозу посылал,
Чтоб было слаще воевать ему.
Кому? Тому, который не стрелял.

«Тот, который не стрелял», на уровне подтекста воевал вместе с лирическим *мы* против советской власти. А условное место битвы — Крым — встретится и в стихотворении «В стае диких гусей был второй...» (1980):

Бой в Крыму: всё в дыму, взят и Крым.
Дробь оставшихся не достает,
Каждый первый над каждым вторым
Непременные слезы пролет.

Что касается нашей песни, то герой после своего выздоровления был вновь определен в свою часть:

В свой полк определили.
«Воюй, — сказал комбат, —
А что не дострелили,
Так я не виноват»³.

Образ комбата, как мы помним, встречался и в песне «Мы возвращаем землю», и о

¹ Ср.: «А на нейтральной полосе цветы / Необычайной красоты!».

² Ср. с аналогичным мотивом в песнях «Про личность в штатском»: «Он писал для конспирации / Без всякой пунктуации — / Не прочесть, — / Не какой-нибудь профан там, / Он писал на эсперанто / Всё как есть!» /1; 445/, и «Невидимка»: «Я чувствую, сидит, подлец, и выпитому счет / Ведет в свою невидимую книжку».

³ Вариант: «Так я, ей-богу, рад» /3; 471/.

нем мы уже говорили. Завершая анализ песни, скажем несколько слов о ее концовке:

Мне быть бы радым, но, присев у пня,
Я выл белугой и судьбину клял, —
Немецкий снайпер дострелил меня,
Убив того, который не стрелял.

Мы полагаем, что образ «того, который не стрелял», имеет своим источником «Разведку боем», в которой в центре внимания находится «тип из второго батальона». Причем в обоих произведениях этот человек погибает, но в «Разведке боем» отношение ге-

роя к нему изменилось только после его смерти: «И парнишка затих из второго батальона». А в песне «Тот, который не стрелял» герой относился к нему с благодарностью еще при его жизни, и трагизм ситуации здесь выражен уже прямыми средствами: «Я выл белугой и судьбину клял».

Если под военным сюжетом скрыта оппозиция *я — власть* и *власть* приравнивается к фашистам, то именно представитель власти («снайпер») убил «того, который не стрелял» — вероятно, за то, что он спас лирического героя, не выполнив приказа выстрелить в него.

Глава 8. 1973 год

Первым стихотворением, к которому мы обратимся, будет «**Я бодрствую, но вещей сон мне снится...**», в котором лирический герой подводит своеобразный итог своим взаимоотношениям с властью. Он говорит о причинах, из-за которых начался их конфликт. Но если в предыдущих произведениях власть пыталась расправиться с героем тайком, из прикрытия («Из-за елей хлопочут двустволки — / Там охотники прячутся в тень», «Но из кустов стреляют по колесам», «И вот, как “языка”, бесшумно сняли / Передний мост и унесли во тьму»), то здесь этот конфликт уже назван войной:

Организации, инстанции и лица
Мне объявили явную войну —
За то, что я нарушил тишину,
За то, что я хриплю на всю страну,
Затем, чтоб доказать — я в колесе не спица...
За что еще? Быть может, за жену —
Что, мол, не мог на нашей подданной жениться,
Что, мол, упрямо лезу в капстрану
И очень не хочу идти ко дну... /4; 29/

Помимо всего остального, лирический герой отстаивает первостепенное значение личности, влияющей на развитие жизни в стране: «Я в колесе не спица». Коммунистической же идеологией значение личности отрицалось, но зато внедрялась в сознание роль народа как людской массы, в которой личность теряется.

Однако известно, что, несмотря на открытую борьбу с властью (точнее — наряду

с этой борьбой), Высоцкий страстно стремился быть признанным официально, хотел, чтобы его творчество было узаконено. В этом плане показателен отрывок из воспоминаний В. Смехова, в котором рассказывается, как Высоцкий читал ему стихотворение Александра Межирова «Закрытый поворот»: «Он мне его не то что подарил — он впечатал построчно в мозг, а финал уж прочел совсем по-высоцки:

Где уж тут аварий опасаться,
Если в жизни —
(*после паузы рухнул слитным словом*)
всенаоборот!

Мне бы только
(*зажмурился, снова пауза*)
в поворот вписаться...
В поворот. В закрытый поворот.

Последнюю строчку «вбил» характерным жестом правого кулака — сверху-наискось-вниз. И сам опередил мой вывод: “Колоссально. Даже жаль, что не я это придумал”» (91, 105).

Желая «вписаться в поворот», Высоцкий весной 1973 года (а стихотворение «Я бодрствую...» написано примерно в то же время) пишет письмо в МГК (Московский городской комитет) КПСС, Отдел культуры, которое заканчивается так: «Не пора ли концертным организациям и их руководителям решить, наконец, вопрос о моих выступлениях, просмотрев и прослушав мой репертуар. И не отмахиваться, будто меня не суще-

стует (ср.: «Я в колесе не спица...». — Я.К.), а когда выясняется, что я все-таки существую, не откликаться на это несостоятельными и часто лживыми обвинениями...» /6; 408/. Сравним также с другими словами Высоцкого о советских чиновниках: «Они делают всё, чтобы я не существовал как личность. Просто нет такого — и всё» (25, 54).

Невозможность «вписаться в поворот», постоянные преследования («Мне дуют в спину, гонят к краю» — 4; 80) и запреты («Впереди — всё красный свет!» — 2; 148) всё больше обостряют отношения между лирическим героем и властью.

В песне **«Затяжной прыжок с парашютом»** советская власть представлена в образе воздушных потоков, мешающих лирическому герою, который выступает здесь под маской прыгуна с парашютом, совершить затяжной прыжок:

И обрывали крик мой,
И выбривали щеки
Холодной острой бритвой
Восходящие потоки.

И кровь вгоняли в печень мне,
Упруги и жестоки,
Невидимые, встречные¹
Воздушные потоки /4; 33/.

Как и в «Горизонте», лирический герой прорывается сквозь препятствия, создаваемые властью на его пути: «Я голой грудью рву натянутый канат. / Я жив! Снимите черные повязки», «Я пробьюсь сквозь воздушную ватную тьму...». Но если в «Горизонте» он не смог достичь цели («Я горизонт промахиваю с хода»), то здесь он ее достигает:

Глазю ввысь печально я —
Там звезды одиноки —
И пью горизонтальные
Воздушные потоки /4; 34/.

Так как он уже достиг своей цели (совершил затяжной прыжок), то не ощущает теперь давления со стороны властей, но тем не менее опять тоскует по затяжному прыжку, по борьбе.

Строка «Я пробьюсь сквозь воздушную ватную тьму...» вызывает в памяти определение самим Высоцким его взаимоотношений с властью: «борьба с ватной стеной».

Интересно, что прыжок, описываемый главным героем, не является первым в его жизни: он уже однажды совершил такой прыжок, но тот был не затяжной, а короткий: «Это было в случайном свободном паденье / Восемнадцать недолгих секунд». Теперь же он называет свой второй прыжок «затяжным, неслучайным». Когда власть еще не распознала для себя в герое опасность, она не препятствовала его действиям, и он мог совершить «случайный свободный прыжок».

Что же касается образа ветров как олицетворения власти, то он, как мы помним, уже встречался в «Балладе о брошенном корабле» и разовьется в песнях «Романс миссис Ребус» (1974): «Ветер ветренный, злой / Лишь играет со мной, / беспощаден и груб», — «Разбойничья» (1975): «Тех ветрами сволокло / Прямиком в остроги», — «Две судьбы» (1977): «На ветру меня качает...»², — и «Летела жизнь» (1977): «Как сбитый куст, я по ветру волокся...».

В стихотворении **«Я скачу позади на полслова...»** конфликт я — власть реализуется

¹ Ср. в стихотворении «Я склонен думать...»: «Я возвращался, а он — навстречу».

² Ср.: «Я твердо на земле стою, / Кой-что меня печалит, / Но руку чувствую твою, / Когда меня качает» /3; 483/.

как «физическое оскорбление» лирического героя:

Но из седла меня однажды выбили —
Копьем поддели, сбоку подскакав,
И надо мной, лежащим, лошадь вздыбили
И надругались, плетью приласкав /4; 71/.

Аналогичный мотив уже встречался в песнях «Вот главный вход...» («И кулаками покарав, / И попинав меня ногами...») и «Путешествие в прошлое» («Кто плевал мне в лицо, а кто водку лил в рот, / А какой-то танцор бил ногами в живот...»).

Позорные методы борьбы его противников очевидны: во-первых, они выбили его из седла, подскакав сбоку, когда он их не мог видеть, и, во-вторых, они «били лежащего», когда герой был «беззащитен / Для зуботычин, дротиков и стрел», пытаясь подобным образом отстранить его от битвы: «Зазубрен мой топор, и руки скручены. / Я брошен в хлев вонючий на настил». Но, несмотря на все старания власти, лирический герой вырывается из оков и возвращается в битву: «Влечу я в битву звонкую да манкую. / Я не могу, чтоб это — без меня!..».

В «Песне попугая» лирический герой выступает, соответственно, под маской попугая. Он рассказывает о том, как его всю жизнь брали в плен разные завоеватели, и как его продавали в рабство. Формально хозяева меняются у него трижды: сначала — это «страшный Фернандо Кортес», затем — пираты, и, наконец, — «турецкий паша». Но, скорее всего, это лишь различные облики советской власти, которая постоянно держит лирического героя в несвободе.

Нас шторм на обратной дороге застиг,
Мне было особенно трудно.
Английский фрегат под названием «бриг»
Взял на abordаж наше судно.

Был бой рукопашный три ночи, два дня,
И злые пираты пленили меня /4; 106/.

Образ шторма как беспокойной общественной атмосферы в стране уже встречался в песнях «Человек за бортом», 1969 («Был шторм, канаты рвали кожу с рук...»), «Пиратская», 1969 («И вот волна, подобная надгробью, / Всё смыла — с горла сброшена рука...»), «Шторм», 1973 («Штормит весь вечер, и пока...») и разовьется в песне «Мы говорим не «штормы», а «шторма»...» (1976).

Абордаж и рукопашный бой также встречались у Высоцкого, например в песне «Еще не вечер»:

Но крикнул капитан: «На абордаж!
Еще не вечер! Еще не вечер!»

Кто хочет жить, кто весел, кто не тля —
Готовьте ваши руки к рукопашной!

В «Песне попугая» главный герой называет себя пиратом: «Послушайте все — Ого-го! Э-ге-гей! — / Меня, попугая, пирата морей». В такой же маске лирическое *мы* выступало в песнях «Еще не вечер» («Четыре года рыскал в море наш корсар») и «Пиратская».

Лет сто я проплавал пиратом, и что ж —
Какой-то матросик пропащий
Продал меня в рабство за ломаный грош¹,
А я уже был говорящий.

¹ Ср. в «Балладе о вольных стрелках»: «Нет надежнее приюта — / Скройся в лес, не пропадешь, / Если продан ты кому-то / С потрохами ни за грош».

Если в песне «Еще не вечер» лирическое *мы* (то есть и лирический герой) было уверено: «Но никогда им не увидать нас / Прикованными к веслам на галерах!», то здесь героя все-таки продали в рабство.

Важно отметить также мотив препятствий, встречавшихся на пути героя песни. Строка: «Лет сто я проплавал пиратом, и что ж» — в черновике имеет вариант: «Сквозь риффы я плавал...» /8; 305/. Сравним с другой «морской» песней: «По горячим следам мореходов — живых и экранных, — / Что пробили нам курс через риффы, туманы и льды...» /5; 107/. *Риффы* встречались также в «Балладе о брошенном корабле»: «Это брюхо вспорол мне коралловый риф», — и в стихотворении «На острове необитаемом...» (1968), в котором герой тоже был представлен в образе попугая, но о нем говорилось в третьем лице:

Корвет вблизи от берега
На рифы налетел.
И попугая спящего,
Ужасно говорящего¹,
Усталого, ледащего
Тряхнуло между дел² /2; 575/.

А также — в обращенном к Марине Влади стихотворении «Я верю в нашу общую звезду...» (1979): «Пусть врежемся мы в столб на всем ходу...» /5; 556/, — и в черновике «Песни Рябого» из к/ф «Хозяин тайги» (1968):

Ведомый пьяной мордою,
Бульдозер ткнул в твердую
Глыбу весом в тонны полторы³ /2; 413/.

При поверхностном рассмотрении «Песня попугая» может показаться сатирическим произведением, в котором высмеивается главный герой. Но мы показали обратное: на уровне подтекста там представлено сознание лирического героя Высоцкого. И здесь кажется уместным процитировать следующие строки поэта: «Пусть не враз, пусть сперва не поймут ни черта, — / Повторю, даже в образе злого шута!...» /5; 189/, то есть для того, чтобы люди поняли его, поэт готов надеть на себя любую маску, в том числе — шутовскую, вплоть до маски попугая. Что же касается «турецкого паши», то косвенным доказательством «масочности» этого образа может служить песня «Нейтральная полоса», в разборе которой мы показали, что советская власть представлена там в образе турков.

В «Марше антиподов» лирическое *мы* уже открыто противопоставляет себя советской власти: они находятся как бы на противоположных полюсах планеты:

Мы — антиподы, мы здесь живем!
У нас тут анти-анти-антиординаты.
Стоим на пятках твердо мы и на своем,
И кто не с нами, те — антипята! /4; 95/.

Заметим в скобках, что здесь обыгрывается слово «антипод», которое происходит от греческого «*podos*» — нога.

Лирическое *мы* радо всем, кто становится противником советской власти, и готово принять их в свои ряды:

¹ Ср. в «Песне попугая»: «Но я повторял от зари до зари: / «Карамба!», «Коррида!» и «Черт побери!». Сюда примыкают и уже приводившиеся высказывания со словом «мать».

² Ср.: «Тряханет ли в повороте, / Завернет в водовороте — / Всё исправится...» /5; 464/.

³ Кстати, в этом же черновике упоминается и «страшный Фернандо Кортес»: «Как вступили в спор чины, / Все дела испорчены. / «Ты юнец, Фернандо де Кортес!».

Когда провалишься сквозь землю от стыда
Иль поклянешься:

«Провалиться мне на месте!» —

Без всяких трудностей ты попадешь сюда,
А мы уж встретим по закону, честь по чести.

Сравним в «Балладе о вольных стрелках»: «Здесь с почетом принимают / Оторви-сорвиголов».

Интересно, что в первоначальной редакции песни опять встречается мотив «посторонности» и «потусторонности» советской власти:

Мы обойдемся без посторонних!
От антипятав — сплошной урон!
Мы гоним в шею потусторонних!
Долой пришельцев с других сторон! /4; 325/.

Мотив «антиподности», антимира восходит к «Маршу физиков» (1964), правда, здесь он имеет совершенно другой смысл: «Тропы еще в антимир не протоптаны, / Но, как на фронте, — держись ты...»¹.

Первая строка может быть истолкована в двух аспектах: еще не постигнуты все тайны бытия и, если обратиться к подтексту, тайны советской истории, которая, как известно, всегда была засекречена (большинство документов той эпохи и по сей день находится в спецхранах, а многие из них уже и уничтожены). Сама же власть в песне представлена тройко: в образе ядра (ядер), коварных атомов и нейтрино. Рассмотрим сначала первый образ:

Нам тайны нераскрытые раскрыть пора —
Лежат без пользы тайны как в копилке².

Мы тайны эти с корнем вырвем у ядра,
На волю пустим джинна из бутылки!

А перед этим есть такие слова:

Бомбардируем мы ядра протонами,
Значит, мы — антилиристы³ (СЧП4 — 3; 147).

Сравним с «Песней самолета-истребителя»: «Из бомбардировщика бомба несет / Смерть аэродрому...». Бомбы в данном случае являются таким же поэтическим образом, как и протоны: лирическое мы (или лирический герой в «Песне самолета-истребителя») ведет борьбу с властью.

Говоря о «нераскрытых тайнах», нельзя не упомянуть песню «Туман» (1968):

Тайной покрыто, молчанием сколото, —
Заколдовала природа-шаман.
Черное золото, белое золото
Сторож седой охраняет — туман.

«Черное золото», то есть те же тайны бытия, истории, прошлого, встречалось и в «Марше шахтеров», в котором лирическое мы стремилось отобразить это «золото» у власти: «Мы топливо отнимем у чертей, / Свои котлы топить им будет нечем! / Взорвано, уложено, сколото / Черное надежное золото».

Но для того чтобы завладеть этими тайнами, нужно прорваться сквозь кордоны, воздвигнутые властью:

Тесно сплотились коварные атомы —
Ну-ка, попробуй прорвись ты!

¹ Ср.: «Покой только снится, я знаю. / Готовься, держись и дерись!» /2; 117/.

² Ср.: «И прошлое лежит, как старый клад, / Который никогда не раскопают» /3; 86/.

³ Ср.: со «Штрафными батальонами»: «Молись богам войны — артиллеристам!».

А в песне «Затяжной прыжок» лирический герой, как мы помним, был уверен: «Я пробьюсь сквозь воздушную ватную тьму...»¹.

И, наконец, обратимся к третьему образу советской власти в «Марше физиков» — *нейтрино*.

Пусть не поймаешь нейтрино за бороду
И не посадишь в пробирку, —
Было бы здорово, чтоб Понтекорво
Взял его крепче за шкирку!

Борода, свидетельствующая о «древности» советской власти, встретится и в «Сказке о несчастных лесных жителях» при описании Кашея Бессмертного.

Итак, для того чтобы власть отдала эти тайны, нужно «взять ее крепче за шкирку». А в «Балладе о времени»: «...Или взять его крепче за горло — / И оно свои тайны отдаст».

Борьба с прошлым, то есть с советской историей и властью, присутствует также в песне «Случай» (1973):

Открытым взломом без ключа,
Навзрыд об ужасах крича,
Мы вскрыть хотим подвал чумной,
Рискуя даже головой.
И трезво, а не сгоряча,
Мы рубим прошлое с плеча!²
Но бьем расслабленной рукой,
Холодной, дряблой — никаккой.

Мотив, заключённый в двух последних строках, можно найти и в других произведе-

дениях: «Еще сжимал я кулаки / И бил с натугой, / Но мягкой кистию руки, / А не упругой» /3; 78/, «Я все мускулы напряг, / Но не сжимается кулак...» /3; 318/.

Как прошлое, отжившее свой век, советская власть представлена также в стихотворении «Прошлое пусть останется только здесь, в Музее древностей» (1966). Сравним это название со строками из «Марша физиков»: «Молодо — зелено! Древность — в историю! / Дряхлость в архивах пылится». И в том стихотворении лирический герой обращается к власти:

Я ухожу, ты останешься здесь —
Место твое среди хлама
Навсегда, навсегда!

В другом стихотворении лирический герой так говорит о своих взаимоотношениях с властью:

Привязанности все я сдам в музей —
Так будет, если выведет Кривая /2; 219/.

Нельзя также не привести строки из уже цитированного стихотворения «Зарыты в нашу память на века...»:

...Ведь в толще лет еще лежат в тени
И часа ждут заржавленные мины.

В минном поле³ прошлого копаться
Лучше без ошибок, потому
Что на минном поле ошибаться...
Нет! Не удавалось никому.

¹ Ср. еще раз со «Штрафными батальонами»: «Вы лучше лес рубите на гробы — / В прорыв идут штрафные батальоны!».

² Ср.: «Коли-руби фашистского бродягу!» /1; 78/, «А я пою: “Коли, руби!”» /4; 178/.

³ Образ мин, связанный с деятельностью советской власти, присутствует и в других произведениях: «Свихнулись мы, что ли, — всплывать в минном поле?!» /2; 45/, «Вцепились они в высоту, как в свое. / Огонь минометный, шквальный...» /1; 160/, «При поддержке минометного огня, / Молча, медленно, как будто — на охоту, / Рать китайская бежала на меня... / Позже выяснилось — численностью в роту», «Мины падают, и рота так и прет...» /2; 174–175/ — о тождестве китайских и советских реалий в творчестве Высоцкого речь пойдет впереди.

Поэтому «как на фронте, держись ты».

Таким образом, первое значение строки «Тропы еще в антимир не протоптаны...» заключается в том, что еще не постигнуты тайны бытия и советской истории, охраняемые властью. Но «антимир» означает еще и «мир, противоположный этому миру». Под последним понимается советское государство, которому лирическое *мы* в «Марше физиков» хочет противопоставить себя — прорваться в антимир сквозь «коварные атомы»¹.

«Антиподность» встречалась и в «Песне автомобилиста»:

Когда еще я не был антиподом
И танцевал всеобщую кадрили,
О, как я уважаем был народом!..
Теперь же у меня — автомобиль.

Противопоставление лирического *мы* и власти (в аллегорической форме) наблюдается и в «Песне Кэрролла», написанной так же, как «Песня попугая» и «Марш антиподов», к дискоспектаклю «Алиса в Стране Чудес»:

Добро и зло в Стране Чудес,
как и везде, встречаются,
Но только здесь они живут
на разных берегах...²

Что же касается слова «антилиристы» в предложении «Бомбардируем мы ядра про-

тонами, — / Значит, мы — антилиристы», то в нем присутствует целый пучок смыслов:

1) артиллеристы, то есть — в данном случае — те, кто борется с советской властью, «бомбардирует» ее;

2) намек на знаменитое в начале 60-х годов противостояние физиков и лириков;

3) приставка анти- свидетельствует о том, что лирическое *мы* противопоставляет себя советской власти: раз оно ее «бомбардирует протонами», то, понятно, является ее противником: «Значит, мы — антилиристы».

Такую же позицию, как в «Марше антиподов», лирическое *мы* занимает в песне «Мистерия хиппи». Формально речь в ней ведется от лица хиппи, сбжавших из-под надзора государства. На содержательном же уровне хиппи оказываются лишь маской лирического *мы*. Отметим попутно, что мотив бегства присутствует и в других произведениях: «Все, кто загнан, неприкаян, / В этот вольный лес бегут...» /5; 12/, «Мы бегством мстим, / Мы — беглецы» /4; 156/, «Не добежал бегун-беглец, / Не долетел, не доскакал» /4; 136/, «Снес, как срезал, ловец / Беглецу пол-лица» /5; 172/.

Но лирическое *мы* было связано с теми, с кем оно порвало все отношения:

Мы — сыновья своих отцов,
Но блудные мы сыновья³ /4; 157/.

Сравним с «Балладой о детстве»: «Но у отцов свои умы, / А что до нас касательно — /

¹ У слова *антимир*, на наш взгляд, здесь есть еще один оттенок значения: приставка *анти* может означать то же, что и, например, в слове *антигуманный*, где она превращает корень слова *гуманный* в его смысловую противоположность. В случае с антимиром это будет означать, что советские властные структуры, куда хочет прорваться лирическое *мы*, — это нечеловеческий мир, в котором нормальные человеческие законы не действуют, иначе говоря, — мир наоборот.

² Ср.: «На то и существует посторонний / На противоположном берегу» /2; 254/.

³ Ср. в частушках к спектаклю «Живой» (1971): «Настрадался в одиночку, / Закрутился блудный сын». Здесь лирический герой выступает, соответственно, в образе Живого.

На жизнь засматривались мы / Уже самостоятельно», — и с зарисовкой «Из детства»: «Потом отцы появятся, / Да очень не понравятся».

Проблема «отцов и детей» выливается в открытое противостояние и вражду между ними. Стоит, однако, заметить, что как бы хиппи ни ненавидели государственные устои и людей, живущих в государстве, они никогда не поднимутся до высот такого обличения власти, как в этой песне. Потому и ясно, что хиппи здесь — лишь образ-маска, причем довольно прозрачная. В отличие от библейского блудного сына, лирическое *мы* не намерено возвращаться:

Приспичило и припекло!..
Мы не вернемся — видит Бог —
Ни государству под крыло,
Ни под покров, ни на порог.

Об «отцах» и о тех, кто воплощает собой советскую власть, до сих пор говорилось в третьем лице, теперь же следует прямое обращение лирического *мы* к ним:

Вранье
Ваше вечное усердие!
Вранье
Безупречное житье!

Названное враньем «вечное усердие» относится к распространенным в советское время лозунгам типа: «Ответим ударным трудом (или повышенным урожаем) на обращение ЦК к рабочим (или крестьянам) такого-то района!», а под «безупречным житьем», безусловно, подразумевается коммунизм.

¹ Ср.: «А урод — на уроде, / Уродом погоняет./ Лужи высохли вроде, / А гнилью воняет» /1; 570/, а также: «И рано нас равнять с болотной слизью — / Мы гнезд себе на гнили не совьем!» /4; 67/.

Гнилье
Ваше сердце и предсердие!¹
Наследство — к черту!
Всё, что ваше — не мое!

Советская власть предстает «прогнившей насквозь». Аналогичный мотив встречается в стихотворении А. Галича «Старики управляют миром...»: «...И в сведенных подагрой пальцах / Держат крепко бразды правления».

Слово «отцы» обозначает поколение, предшествующее поколению лирического *мы*, хотя значение родства здесь тоже сохраняется:

Довольно выпустили пуль —
И кое-где и кое-кто
Из наших дорогих папуль —
На всю катушку, на все сто!

«Кое-кто» из «папуль» — как в значении другого поколения, так и собственно «отцов», — оказывается, и были преступниками и палачами — теми, кто расстреливал мирных людей.

И дальше идет уже прямое обличение власти и «папуль»:

Довольно тискали вы краль
От января до января.
Нам ваша скотская мораль
От фонаря — до фонаря!

Долой
Ваши песни, ваши повести!
Долой
Ваш алтарь и аналой!
Долой
Угрызенья вашей совести!

Все ваши сказки
Богомерзкие — долой!

Всё, вплоть до человеческих эмоций,
пропитано у советских чиновников фальшью
и лицемерием.

Но лирическое *мы* задумывается и над
вопросом:

Как знать,
Что нам взять взамен неверия?
Но наши дети
Это точно будут знать!

Интересно, что лирическое *мы* давно
уже сбросило маску: если в начале песни
оно вело монолог в маске хиппи, которые
порвали всяческие узы, в том числе и се-
мейные («Нет у мамы карапуза, / Нету
крошек у папуль»), то строка «Но наши дети
это точно будут знать» явно принадлежит
«чистому» лирическому *мы*.

Завершая анализ песни, отметим, что
мотив бездомности («Среди заросших пус-
тырей / Наш дом без стен, без крыши кров») разовьется в «Балладе о вольных стрелках»: «Спят, укрывшись звездным небом, / Мох под ребра подложив». Этот мотив может быть отчасти соотнесен и с бездомностью самого Высоцкого, у которого собственная квартира появилась лишь в 1975 году. Сравним в «Песне про правого инсайда»: «Ничего! Я немножечко повременю, / И пускай не дают от команды квартиру...».

Так же, как «Мистерия хиппи», к кинофильму «Бегство мистера Мак-Кинли» была написана и «Баллада о манекенах». Советская власть в ней представлена в образе манекенов. Эта песня строится в основном на оппозиции *мы* — *власть*, но *мы* здесь — не лирический субъект, а форма, охватывающая всех граждан страны. Что же ка-

сается оппозиции *я* — *власть*, то ей уделе-
но сравнительно немного места: лиричес-
кий герой завидует благополучию, сытос-
ти, в которой живут советские чиновники,
но иронизирует над своей завистью (прием
самоиронии, как мы знаем, очень распро-
странен у Высоцкого):

Хочу такого плена —
Свобода мне не впрок.
Я вместо манекена
Хочу пожить денек.

На манекенские паи
Согласен даже на пари!
В приятный круг его семьи
Желаю, черт меня дерь! /4; 139—140/

Мотив зависти встречается и в песне
«Штангист»: «Я подхожу к тяжелому снаря-
ду / С тяжелым чувством зависти к нему»
/3; 333/.

Слова «Свобода мне не впрок...» восходят
к песне «Дайте собакам мяса...» (1965): «Лад-
но, я буду покорным, — / Дайте же мне
свободу!», «Мне вчера дали свободу... / Что
я с ней делать буду?».

А ситуация с завистью, как мы помним,
была представлена и в «Песне завистника»:
«У него на окнах — плюш и шелк...». Срав-
ним в «Песне попугая»: «Но кто-то пришел
в соболях и шелках, / Сказал вместо «здрав-
ствуйте»: «Попка — дурак!»» /4; 336/.

И в «Песне завистника», и в «Песне о
хоккеистах» ОН-власть получает «крупные
деньжищи» независимо от того, как работа-
ет (в первой песне) и от результата борьбы с
лирическим *мы* (во второй): «...И даже за
проигрыш, и за ничью».

Вернемся к «Балладе о манекенах»:

Я предлагаю смелый план
Возможных сезонных обменов:

Мы, люди, — в их бездушный¹ клан,
А вместо нас — манекенов.

Лирический герой называет «сообщество» советских чиновников *кланом*, что очень близко к «Песенке про йога» (1967):

Чем славится индийская культура?
Ну, скажем, Шива — многорук, клыкаст.
Еще артиста знаем — Радж Капура,
И касту йогов — странную из каст.

Каста, оберегающая свою замкнутость, обособленность и свои сословные или групповые привилегии, — то же, что и клан². И потому идее героя насчет «сезонных обменов» не суждено осуществиться:

Из них, конечно, ни один
Нам не уступит свой уют:
Из этих солнечных витрин
Они без боя не *уйдут*.

О том же речь шла и в стихотворении «Проделав брешь в затишьи...»:

Но рано веселиться!
Сам зимний генерал
Никак своих позиций
Без боя не сдавал.

Вернемся к «Песенке про йога». Вот каким комментарием Высоцкий однажды предварил ее исполнение: «Йоги — это такие люди... Они могут проделывать всякие штуки... чего другие люди проделывать не мо-

гут». А вот как это выглядит в «Балладе о манекенах»: «Такие подвиги творят, / Что мы за год не натворим...»³. Интересно также, что в «Балладе...» присутствует прямая отсылка к «Песенке про йога»:

Невозмутимый, словно йог,
Галантный и элегантный.

О «невозмутимости» советской власти говорится и в других произведениях: «Мы спокойней суперменов — / Если где-нибудь горит, / В «01» из манекенов / Ни один не позвонит» /3; 259/, «Вон игрок на земле — / Аж трибуна охнула! / А у Пеле на челе / Ничего не екнуло» /2; 542/, «Победивший брови не нахмурит: / Под ногами вон их сколько — тел. / Всей стопой на грудь тому наступит / И увидит то, что тот хотел» /4; 355/.

Советских чиновников не волнует то, что происходит со страной:

Чуть чего — так сразу йог — вбок,
Он, во-первых, если спит — сыт,
Люди рядом — то да се, мрут,
А ему плевать, и всё тут! /2; 324/

Еще более откровенно об этом сказано в стихотворении «Напрасно я лицо свое разбил...» (1976):

Да, я осилить мог бы тонны груза!
Но, видимо, не стоило таскать —
Мою страну, как тот дырявый кузов,
Везет шофер, которому плевать⁴.

¹ Ср.: «И проникают в печень мне / На выдохе и вдохе / Бездушные и вечные / Воздушные потоки» /4; 33/.

² Ср. также в стихотворении «Палач»: «Но ненавижу я весь ваш палачий род», «Накричали речей мы за клан палачей...»

³ Ср. в «Песенке про йога»: «А теперь они рекорд бьют — / Всё едят и целый год пьют».

⁴ Ср. еще в «Песне понедельника» (1968): «И наплевать — шум ли кругом, треск ли! / Мне б усидеть лишь на таком кресле!».

При разборе «Баллады о манекенах» мы обещали также более подробно затронуть «Песню про Тау Кита».

В самом ее начале появляется мотив непонятности советской власти: «В далеком созвездии Тау Кита / Всё стало для нас непонятно...», что, несомненно, восходит к написанной годом ранее песне «Она — на двор, он — со двора...»:

И если б наша власть была
Для нас для всех понятная,
То счастье б она нашла,
А нынче — жизнь проклятая!... /1; 150/

Советские чиновники живут не как обычные люди, и тот факт, что в песне они находятся на отдельной планете, подчеркивает их обособленность и отдаленность от народа:

На Тау Ките
Живут в красоте,
Живут, между прочим, по-разному
Товарищи наши по разуму /1; 221/.

В «Балладе о манекенах» об этом сказано так:

...Хоть нам подобные они,
Но не живут подобно нам.

Твой нос расплюснут на стекле,
Глазеешь — и ломит в затылке...
А там сидят они в тепле
И скалят зубы в ухмылке.

Естественно, что «манекены» ни с кем не разговаривают, а только ухмыляются. В «Песне про Тау Кита» этот мотив имеет следующий вид:

У таукитов
В алфавите слов

Немного, и строй — буржуазный,
И юмор у них безобразный...

И у «манекенов» тоже «безобразный юмор»:

Вон тот кретин в халате
Смеется над тобой:
Мол, жив еще, приятель?
Доволен ли судьбой?

«Молчаливость» советской власти — одна из наиболее характерных ее черт — встречается в целом ряде произведений Высоцкого: «Хранят достоинства теней, / Всё молча — ни звука, ни слова» /4; 368/, «Мы — манекены, молчаливые модели...» /3; 258/, «И в нос, в глаз, в рот, в пах / Били / И ничего и никогда не говорили...» /5; 608/ и др.

Кроме того, таукитяне постоянно совершают всяческие безумства, и потому лирический герой перестает с ними иметь дело:

Покамест я в анабиозе лежу,
Те таукитяне бунтят,
Всё реже я с ними на связь выхожу:
Уж очень они хулиганят.

А вот как это выглядит в «Балладе о манекенах»:

Машины выгоняют
И мчат так, что держись!
Бузят и прожигают
Свою ночную жизнь.

Если мы вспомним песню «Нейтральная полоса», то там советская власть говорила по-турецки. Сравним теперь с «Песней про Тау Кита»:

Я крикнул по-таукитянский: «Виват!» —
Что значит по-нашему — «Здрасьте!».

Здесь опять наблюдается противопоставление: «по-нашему» — «по-таукитянски», то есть «по-ихнему», «не по-нашему», на чужом языке.

Что же касается прямой характеристики власти («Но таукиты — / Такие скоты!..»), то она повторится в «Мистерии хиппи», но будет уже исходить от лирического *мы*: «Нам ваша скотская мораль / От фонаря — до фонаря!».

Добавим еще, что опасения лирического героя насчет замены на Земле привычного способа размножения людей на «почкованье» («как на Тау Кита») — это явная пародия на заявления типа: «У нас в СССР секса нет!».

Итак, что же такое советская власть? Это: азиаты, турки, турецкий паша («Нейтральная полоса», «Песня попугая»), гвинец («Марафон»), негр («Песенка про прыгуна в длину»), бразилец («После чемпио-

ната мира по футболу — разговор с женой»), англичанин («Честь шахматной короны», «Видно не в стезе, не в полосе я <...> Этого английского Рамсея / На досуге обыграю в рамс» — 1; 586), индийцы («Песенка про йога»), японец («Я тут подвиг совершил...»), канадцы («Песня о хоккеистах», «Песенка про прыгуна в высоту»), китайцы («Как-то раз цитаты Мао прочитав...», «Песня про Тау Кита»). Таким образом, советская власть — это нечто чужое, неродное, «иностранное». Как сказано в «Песне автомобилиста»: «Я в мир вкатился, чуждый нам по духу...», или в «Песне про Тау Кита»: «Мне таукитянин — как вам папуас...».

Теперь перейдем в 1974 год и обратимся к нескольким военным произведениям, но прежде чем приступить к разговору об интересующей нас оппозиции, вернемся к вопросу о единстве лирического героя Высоцкого.

Глава 9. 1974 год

В песне «Солдат и привидение» и в «Песне солдата на часах» наблюдается почти буквальное повторение одного и того же мотива:

- а) Во груди душа словно ёрзает,
Сердце в ней горит, будто свечка.
А в судьбе — как в ружье: то затвор заест,
То в плечо отдаст, то осечка /4; 191/.
- б) Непосекою сердце ёрзает,
И коптит в душе моей свечка.
А винтовка моя: то — затвор заест,
То в плечо отдаст, то осечка /4; 393/.

В конце второй песни разбираемый мотив принимает такой вид:

То ли порох сырой, то ли — черт знает! —
То ли губы мне рвет уздечка!¹
Нет! То в сердце моем — то затвор заест,
То в плечо отдаст, то осечка.

Лирический герой понимает, что все его жизненные неудачи (и в том числе — неудачи в борьбе с властью) происходят из-за его внутреннего беспокойства, душевных бурь.

Но обе цитаты приведены из первой редакции «Песни солдата на часах», основная же ее редакция начинается следующим образом:

На голом на плацу, на вахтпараде,
В казарме, на часах — все дни подряд

Безвестный, не представленный к награде,
Справляет службу ратную солдат /4; 177/.

Мотив «безвестности», связанный с тем, что творчество Высоцкого официально не пропагандировалось, а напротив, замалчивалось, как и его личность, можно встретить и в других произведениях: «Быть может, о нем не узнают в стране, / И не споют в хорах...» /1; 198/, «Вот так, блеснув в науке, — / Как в небе астероид — / Простой безвестный гений / Безвременно угас» /4; 144/, «Забудут нас, как вымершую чудь...» /5; 294/, «Обо мне не напишут некролог / На последней странице в углу <...> Мое имя не встретишь в рекламах / Популярных эстрадных певцов <...> Всё равно меня не отчеканят / На монетах, вместо герба...» /1; 75–76/.

О лирическом герое — «солдате» — сказано также, что он «не представлен к награде». Это повторяет аналогичную мысль из стихотворения «Королева спорта»: «Не представлен к ордену / И в печати высечен» (СЧП4 — 4; 167).

Еще несколько интересующих нас переключек находим в следующей строфе:

Меня гоняют до седьмого пота,
Всяк может младшим чином помыкать, —
Но все-таки центральные ворота
Солдату поручают охранять.

¹ Ср. в «Беге иноходца»: «Рот мой разрывают удила».

Спортивный образ — «центральные ворота» — уже рассматривался нами (песня «Вратарь»). Что же касается первой строки из приведенной цитаты: «Меня гоняют до седьмого пота», — то она явно восходит к «Песне Белого Кролика» (1973):

У нас в Стране Чудес попробуй
 что-то не доделай...
Вот и ношусь я взад-вперед,
 как заяц угорелый, —
<...>
Все ждут меня, всем нужен я —
 и всем визиты делай...

Кроме того, главный герой называет себя «младшим чином» и выступает в образе солдата, то есть рядового, что сразу отсылает нас к песне «Рядовой Борисов!..».

Теперь обратимся непосредственно к позиции я — *власть*.

В первую очередь обращает на себя внимание образ *ветров* как олицетворения советской власти. Как мы помним, он уже встречался в «Балладе о брошенном корабле»:

Ветры кровь мою пьют и сквозь щели снуют
Прямо с бака на ют, — меня ветры добьют!
Я под ними стою от утра до утра,
Гвозди в душу мою забивают *ветра*.

Сравним в «Песне солдата на часах»:

И какие бы ни дули
Ураганные *ветра*,
Он — в дозоре, в карауле
От утра и до утра¹.

¹ Мотив дозора присутствует и в других произведениях: «Даже в дозоре можешь не встретить врага...» /1; 239/, «Встал дозором за кустом / На большой дороге — / Та дорога напрямиком / Привела в остроги» /5; 363/, «Безлунными ночами я нередко / Противника в засаде поджидал...» /3; 143/.

В «**Студенческой песне**» тоже наблюдается противостояние, но только лирического *мы* и власти (*ветра*):

Песок в глазах, в одежде и в зубах —
Мы против ветра держим путь на тракте,
На дивногорских Каменных Столбах
Хребты себе ломаем и характер.

Мы гнемся в три погибели — ну, что ж,
Такой уж ветер... Только, друг, ты знаешь —
Зато ничем нас после не согнешь,
Зато нас на равнине не сломаешь! /4; 209/.

Мотив «ломания», то есть испытания себя в борьбе с препятствиями, трудностями, запретами и т. п., имел место и в стихотворении «Я не успел» (1973):

Все мои скалы ветры гладко выбрили,
Я опоздал ломать себя на них.

Советская власть «сгладила», уничтожила всё, на чем лирический герой мог проверить, испытать себя. Причем глагол «выбривать» в похожей ситуации (конфликт лирического героя и власти) употреблен и в песне «Затяжной прыжок»:

И обрывали крик мой,
И выбривали щеки
Холодной острой бритвой
Восходящие потоки.

В другом варианте рефрена вместо «выбривать» встречается глагол «обжигать»: «И оборвали крик мой, / И обожгли мне щеки...», — и этот мотив уже встречался в

стихотворении «Километры» (1972), видоизменяясь трижды:

И наши щеки жгут пощечинами ветры
<...>
И вот нас бьют в лицо пощечинами ветры
<...>
Мне щеки обожгли пощечины и ветры...

В стихотворении «Я не успел» лирический герой хотел «ломать» себя на скалах, а в «Студенческой песне» говорилось о «дивногорских Каменных Столбах», что по сути дела — одно и то же.

Как можно заметить, в тех стихотворениях, в которых лирический герой или лирическое *мы* ведет речь о «ломании», неизменно появляется власть, мешающая им преодолевать препятствия:

А ветер снова в гребни бьет
И гривы пенные ерошит.
Волна барьера не возьмет,
Ей кто-то ноги подсечет¹ —
И рухнет взмыленная лошадь /4; 80/.

Сравним с началом рассказа «У моря» (1974): «И, конечно, был шторм. Вечерний, с багровым закатом и тучами, бегущими за горизонт в море. И волны с белыми головами ломали себе кости на скалах и на камнях пляжа» /6; 166/.

И в предыдущей песне также имело место «ломание хребта»:

В душе — предчувствие как бред, —
Что надломлю себе хребет
И тоже голову сломаю.

В «Студенческой песне» говорится о давлении со стороны власти и о том, как лирическое *мы* выдерживало это давление: «Мы гнемся в три погибели — ну, что ж, / Такой уж ветер...». Этот мотив встречается и в «Песне солдата на часах», в которой советская власть «гнет» уже одного лирического героя:

Как бы в рог его ни гнули²,
Распрямится снова он.
Штык — дурак, и дуры — пули,
Ежели солдат умен.

Но здесь же встречается и оппозиция *мы* — *власть*:

Ну, чем же мы, солдаты, виноваты,
Что наши пушки не зачехлены?!
Пока еще ершатся супостаты, —
Не обойтись без драки и войны, —

в чем видится явная переключка с песней «Давно смолкли залпы орудий...» (1968):

Покой только снится, я знаю.
Готовься, держись и дерись!
Есть мирная передовая,
Беда, и опасность, и риск, —

и с «Маршем физиков»: «Но, как на фронте, держись ты!». Мотив драки встречается и в других произведениях, например, в «Балладе об уходе в рай» (1973): «Но кое-что мы здесь успеем натворить: / Подрать-ся, спеть — вот я пою...», — или в песне «Счетчик щелкает» (1964): «В охоту драка мне. Ох, как в охоту!»³.

¹ Ср. в «Балладе о короткой шее» (1973): «Под ноги пойдет ему подсечка, / И на шею ляжет пятерня...».

² «Гнуть» лирического героя будет и *палач* в одноименном стихотворении: «Когда он станет жечь меня и гнуть в дугу, / Я крикну весело: “Остановись, мгновенье!”».

³ Ср. также в стихотворении «Проделав брешь в затишье...» (1972): «Голодная до драки, / Оскалилась весна, — / Как с языка собаки, / Стекает с крыш слюна» /3; 158/.

Пример драки, битвы из области «фантастического реализма» мы находим и в песне «Пожары», в которой действующими персонажами становятся даже Время и Судьба. Советская власть в песне не названа и не представлена ни в одном образе, но ее присутствие подразумевается, так как лирическое *мы* сражается именно с ней:

Шальные пули злы, слепы и бестолковы,
А мы летели вскачь, они за нами — влет.

Образ пожаров символизирует здесь то же, что и знаменитое гамлетовское «век расшатался». В песне это выглядит так: «Впервые скачет Время напрямую — не по кругу <...> Навылет Время ранено, досталось и Судьбе». Образу пожаров сродни и образ шторма в песне «Человек за бортом»: «Был шторм, канаты рвали кожу с рук...». Сравним с черновиком «Пожаров»: «Лохмотьями с ладоней лезла шкура...» /5; 518/.

В песне «У нас вчера с позавчера...» имел место мотив неудач лирического *мы* в борьбе с советской властью: «Мы плетемся наугад, нам фортуна кажет зад...». В нашей песне он изменяется: «А время подсказало, и Фортуна улыбалась...». И действительно, если в ранней песне лирическое *мы* проиграло бой («Шла неравная игра, одолели шулера»), то в «Пожарах» — уход от поражения:

Доверчивую Смерть вокруг пальца обернули,
Замешкалась она, забыв махнуть косою.
Уже не догоняли нас и отставали пули,
Удастся ли умыться нам не кровью, а росой?

Кроме того, в «Пожарах» использован образ скачки, который уже встречался в «Песне о новом времени» (1967):

Только вот в этой скачке
теряем мы лучших товарищей,

На скаку не заметив,
что рядом товарищей нет.

А мотив потерь встречается, кроме этой песни и «Пожаров» («Ветра и кони — и тела, и души / Убитых — выносили на себе»), во многих других произведениях: «Я ступни свои сзади оставил, / Мимоходом по мертвым скорбя, / Шар земной я вращаю локтями — / От себя! От себя!» /2; 232/, «Потери подсчитаем мы, когда пройдет гроза, / Не сединой, а солью убеленные» /5; 119/, «Сколько павших бойцов полегло вдоль дорог — / Кто считал, кто считал!..» /1; 162/, «Вцепились они в высоту, как в свое, / Огнем высоту поливая... / А мы упрямо ползли на нее, / Товарищей оставляя...» /5; 161/, «Только черные вороны стаею вьются / Над трупами наших бойцов» /1; 173/, «И воины в легких небесных доспехах / С потерями вышли назад из котла» /3; 158/, «Потери наши велики, / Господин генерал...» /5; 121/.

Теперь рассмотрим произведение, которое так же, как и «Натянутый канат», относится к разряду формально-повествовательной лирики, — «Расстрел горного эха», но подтекст в этой песне довольно скрытый. Поэтому сначала покажем, что здесь мы имеем дело с лирическим героем Высоцкого.

В тиши перевала, где скалы ветрам не помеха,
На кручах таких, на какие никто не проник,
Жило-поживало веселое горное,
горное эхо,
Оно отзывалось на крик — человеческий крик
/4; 223/.

Образ кручи, то есть края, за которым — обрыв, пропасть, бездна, овраг, иначе говоря — смерть, широко распространен в творчестве Высоцкого. Вот, например, песня «Падение Алисы» (1973):

А раньше я думала, стоя над кручею:
«Ах, как бы мне сделаться тучей легучею!».

Или — песня «Две судьбы» (1977):

Снова я над самой кручей —
Подо мной песок зыбучий
 да обманчивый,
Всё ползло и клокотало,
Место гиблое шептало:
 «Жизнь заканчивай!»¹ /5; 462/

В этой же песне: «Ты, — кричит, — стоишь над бездной! / Но спасу тебя, болезненный, / Слезы вытру я!», «Много горя над обрывом, / а в обрыве — зла!». А также — в других произведениях: «Зря ты, Ванечка, бредешь / Вдоль оврага» /4; 212/, «Мне дуют в спину, гонят к краю» /4; 80/, «Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю / Я коней своих нагайкою стегая, погоняю...» /3; 167/.

Строка «Жило-поживало веселое горное, горное эхо» явно отозвалась в «Балладе о вольных стрелках»:

И живут да поживают,
Всем запретам вопреки,
И ничуть не унывают
Эти вольные стрелки.

Что же касается последней строки в приведенной цитате из «Расстрела горного эха»: «Оно отзывалось на крик — человеческий крик», — то здесь наблюдается связь с другой песней, написанной примерно в то же время:

Если где-то в глухой, беспокойной ночи
Ты споткнулся и ходишь по краю —

Не таись, не молчи, до меня докричи, —
Я твой голос услышу, узнаю.
<...>
Потерпи! — я спешу, и усталости ноги не чувю.

Теперь перейдем к интересующей нас теме:

Должно быть, не люди, *напившись дурмана и зелья*,
Чтоб не был услышан никем громкий топот и храп, —
Пришли умертвить, обеззвучить живое,
 живое ущелье.
И эхо связали, и в рот ему всунули кляп.

«Зелье» — неотъемлемый атрибут советской власти, которая не только пьет его, но и изготавливает и дает пить другим. Приведем несколько цитат:

1. Пили зелье в черепах, ели бульники,
Танцевали на гробах, богохульники!
/1; 257/.
2. Как отпетые разбойники и недруги,
Колдуны и волшебники злые
Стали зелье варить,
 и стал весь мир другим,
И утро с вечером переменили /1; 41/.
3. Я — Баба Яга,
Вот и вся недолга
<...>
Ох, надоело по лесу гонять,
Зелье я переварила... /4; 193/.
4. Коварна нам оказанная милость —
Как зелье полоумных² ворожих:
Смерть от своих за камнем притаилась,
А сзади — тоже смерть, но от чужих
/4; 66/.

¹ «Гиблое место» встретится и в «Райских яблоках» (1977): «И погнал я коней прочь от мест этих гиблых и зяблых!».

² Ср.: «Слушаю полубезумных ораторов: / «Экспроприация экспроприаторов...» /5; 204/.

5. Яду капнули в вино,
Ну а мы набросились,
Опоить меня хотели, но
Опростоволосились.

А тот, кто в зелье губы клал,
И в самом деле дуба дал,
А для меня, как рвотное,
То зелье приворотное:
Здоровье у меня добротное,
И закусил отраву плотно я /3; 84/.

Примеры можно умножить... Итак, советская власть решила «умертвить, обеззвучить» лирического героя, чтобы он не смог говорить людям правду, «отзываться на крик»: «Всю ночь продолжалась кровавая, злая *потеха...*», — что восходит к «Путешествию в прошлое»:

И никто мне не мог даже слова сказать.
Но потом потихоньку оправались —
Навалились гурьбой, стали руки вязать¹,
А в конце уже все *позабавились*:

Кто плевал мне в лицо,
а кто водку лил в рот,
А какой-то танцор бил ногами в живот...

В нашем стихотворении последний мотив выглядит так: «И эхо топтали, но звука никто не слышал». А в черновике: «Топтали и били, и глухо стонал перевал»².

Сказанное связывает песню «Расстрел горного эхо» с предшествующим анализом сознания лирического героя и интересующей нас оппозиции.

В песне «**Погоня**» ситуация внешне похожа на фольклорную: герой «во хмелю слег-

ка лесом правил», а потом «вокруг взглянул, и присвистнул аж»:

Лес стеной впереди — не пускает стена,
Кони прядут ушами — назад подают,
Где просвет, где прогал? Не видать ни рожна,
Колют иглы меня — до костей достают
/4; 226/.

Кони чувствуют неладное и пытаются повернуть назад, и есть из-за чего: лес является олицетворением советской власти. В принципе это та же самая «ватная стена», о которой часто говорил Высоцкий. Из этого леса выбегают волки, под которыми несомненно угадываются *псы* из «Охоты на волков», и нападают на лирического героя. Начинается погоня:

Коренной ты мой, выручай же, брат!
Ты куда, родной, почему назад?!
Дождь, как яд с ветвей, недобром пропах.
Присяжной моей волк нырнул под пах!

Повторяется ситуация «Охоты на волков», с той лишь разницей, что там лирический герой в образе волка убегал от преследования власти (псов и егерей), а здесь он, человек, убегает от той же власти, но представленной в образе волков. Так что в образном плане «Погоня» — это «Охота на волков» наоборот.

Лирический герой — в отчаянии и в гневе на себя за то, что не смог предвидеть опасность:

Вот же пьяный дурак, вот же налил глаза!
Вот погибель пришла, а бежать — не суметь!³
Из колоды моей утащили туза,
Да такого туза, без которого — смерть!

¹ Ср.: «И эхо связали, и в рот ему всунули кляп», а также: «Зазубрен мой топор, и руки скручены...».

² Ср. ещё: «Назван я перед ратью двуликим — / И топтать меня можно, и сечь» /4; 71/.

³ Ср.: «На этот раз мне не вернуться...» /2; 204/.

Мы полагаем, что у лирического героя «утащили» туза червей, причем туза козырного (это можно интерпретировать как лишение его какого-то главного «kozyря», т. е. того, что защищало его, делало неуязвимым: скорее всего речь идет о неожиданности нападения). Косвенное подтверждение этому мы находим в других произведениях: «Зря пошел я в пику, а не в черву» /1; 126/, «Считал, что черви козыри» /2; 121/, «О, да, я выпил целый штоф / И сразу вышел червой» /2; 101/, «Я говорю себе, что выйду червой» /2; 279/, «У профессиональных игроков / Любая масть ложится перед червой» /5; 124/, «Но козырь — черва и сейчас» /5; 245/. Да и в «Песне Сашки Червня» фамилия «Червень», как мы уже отмечали, напоминает черву.

Отношения лирического героя с властью представлены здесь в образе карточной игры, что, безусловно, восходит к песням «Пика и черва» и «У нас вчера с позавчера...». Но если, скажем, последняя песня кончается «оптимистически»: «Но в колоде, как всегда, четыре масти, / И нам достанутся тузы и короли!», — то в «Погоне» у лирического героя «утащили» козырного туза (причем утащили его те же самые карточные шулера), и он не видит спасения: «Вот погибель пришла, а бежать — не суметь!». Но кони выносят его и на этот раз, то есть, говоря словами «Сентиментального боксера», он «едва ушел».

Перед тем как перейти к другим произведениям, остановимся более подробно на семантике некоторых фольклорных образов в творчестве Высоцкого.

В первую очередь это, конечно, образ *леса* как олицетворения советской власти, осталь-

ные же — так или иначе подчинены ему. Приведем интересующие нас переключки: «Песня-сказка про нечисть» (1966):

А мужик, купец и воин
попадал в дремучий лес.
Кто зачем — кто с перепоя,
а кто сдуру в чашу лез.
По причине попадали, без причины ли,
Только всех их и видали: словно сгнули
/1; 257/.

Сравним с «Песней Соловья-разбойника и его дружков» (1974):

Как да во лесу дремучем
Что-нибудь да отчебучим,
Добра молодца прищучим,
Защекочем и замучим!¹

Кстати говоря, основные сближения наблюдаются как раз между этими двумя песнями:

1. В заколдованных болотах
там кикиморы живут —
Защекочут до икоты и на дно уволокут.

Добра молодца прищучим,
Защекочем и замучим!
2. А мужик, купец и воин
попадал в дремучий лес..

Ты не жди, купец, подмоги —
Мы из чащи повылазим..
3. Будь ты пещий, будь ты конный —
заграбастают..

Водяные, лешие,
Души забубенные!
Ваше дело — пещие,
Наше дело — конные.

¹ Ср. также в стихотворении Даниила Хармса «Из дома вышел человек...»: «И вот однажды, поутру, / Вошел он в темный лес. / И с той поры, и с той поры, / И с той поры исчез».

Как видим, у власти четко распределены «функции», кому за кем охотиться: то есть своеобразное «разделение труда».

Образ леса широко представлен и в других произведениях — например, в «Моей цыганской» (1967): «Вдоль дороги лес густой / С бабами-ягами», — или в «Сказке про дикого вепря» (1966):

...А тем временем зверюга ужасный
Кох ел, а коих в лес волочил.

Кстати, образ «зверюги», поедающего людей, разовьется затем в стихотворении «В лабиринте» (1972):

Злобный король в этой стране
Повелевал,
Бык Минотавр ждал в тишине
И убивал.

А в песне «Лирическая» (1970) лес является олицетворением уже не советской власти, а всей страны в целом: «Живешь в заколдованном диком лесу, / Откуда уйти невозможно». Сравним в других произведениях: «Но цепко держит берег — надежней мертвой хватки» /4; 232/, «Цепко держит земля, всё и так, и не так» /3; 90/, «Я теперь в дураках — не уйти мне с земли — / Мне расставила суша капканы...» /3; 69/ и др.

Интересно также, что в «Песне-сказке про нечисть» сказано: «Кто зачем — кто с перепою, а кто сдуру в чашу лез». «Сдуру», то есть по неведению, не зная, что с ними будет, а в «Марше аквалангистов» лирическое *мы* говорит: «В пучину не сдуру полезли», — сознавая, что на пути к постижению тайн бытия («Нам нужно добраться до цели, / Где третий наш без кислорода») придется вступить в смертельную схватку с

властью, представленной там в образе акулы и кораллов. Об этом мы уже говорили в связи с песней «Про любовь в средние века».

Завершая общий обзор фольклорных образов, коснемся еще одной интересной переклички. В «Песне Соловья-разбойника и его дружков» есть такие строки:

Ну-ка, рукава засучим,
Путника во тьме прижучим,
Свалим — и в песке зыбучем
Пропесочим и прищучим!

Если отвлечься от игры смыслов в словах «в песке... пропесочим», то они будут значить, что советская власть сначала мучает человека, а потом расправляется с ним («прищучивает»). О том, что власть «пропесочивает» людей, уже говорилось в стихотворении 1968 года:

Не печалься, не качайся
Под тяжелой ношей золотой,
Ведь на приисках начальство
С позолоченной душой!

Как узнаешь, что он хочет,
Что он на сердце таит?
Он сначала пропесочит,
А потом позолотит /2; 577/.

В подобном смысловом ключе сказано о «пропесочивании» и в песне «В младенчестве нас матери пугали...» (1977):

Не раз нам кости перемыла драга —
В нас, значит, было золото, братва!

Последняя строка восходит к песне «Письмо друга (старательская)», 1969: «Не бойсь: если тонешь, дружище, — / Значит, есть и в тебе золотник».

В песне «**Таможенный досмотр**» олицетворением советской власти становится таможня — всемогущая организация, тщательно обыскивающая всех людей и даже влезающая к ним в душу, чтобы те — не дай Бог! — даже в мыслях не увезли с собой ничего недозволенного. Поэтому в строке: «А впереди шмонали уругвайца...» — тюремное слово «шмонали» употреблено не случайно: опять уравниваются советская действительность и тюрьма. Кроме того, *шмон* — это самый что ни на есть тщательный обыск: «Строго и с группами / Трогали, щупали...» /4; 458/.

Прием гротеска доводит ситуацию до абсурда:

Доктор зуб высверлил,
Хоть слезу мистер лил,
Но таможник вынул из дупла,
Чуть поддев лопатую,
Мраморную статую —
Цельнюкую, только без весла /4; 238/.

Хотя герой считает, что представляет «слабый для таможни интерес», но тем не менее по мере приближения своей очереди думает, как бы избежать неприятностей: «Я пальцы сжал в кармане в виде фиги — / На всякий случай — чтобы пронесло». Через некоторое время мотив «фиги» повторяется:

Сейчас, как в вырезвители ханьгу,
Разденут — стыд и срам! — при всех святых.
Найдут в мозгу туман, в кармане фигу,
Крест на ноге — и кликнут понятых¹.

В черновиках о могуществе таможни, то есть советской власти, говорится еще более откровенно: «Вытряхнул из чубчика / Двад-

цать два рубчика, / Но они и это усекли! / До чего ж проворные — / Мысли мои вздорные / И под черепушкою прочли!». Похожий мотив встречается у А. Галича в «Песне про майора Чистова»: «Я спросонья вскочил, патлат, / Я проснулся, а сон — со мной: / Мне приснилось, что я — Атлант, / На плечах моих — шар земной!», и всё это кончается так: «И открыл он мое досье, / И на чистом листе — педант! — / Написал он, что мне во сне / Нынче снилось, что я — Атлант!».

Оба поэта используют в данном случае прием гротеска как наиболее адекватный для того, чтобы показать всемогущество власти.

Зря ли у них рентген стоит:
Просветят поясницу, —
А там с похмелья всё горит,
Не пустят в заграницу!

Что на душе? — Просверлят грудь,
А голову — так вдвое:
И всё — ведь каждый что-нибудь
Да думает такое!

При тотальном контроле над всем, в том числе и над умами, советская власть проверяет благонадежность отъезжающих людей: «У них рентген — и не имей / В каком угодно смысле — / Ни неположенных идей, / Ни контрабандных мыслей». А для того, чтобы окончательно убедиться, что в данном человеке нет ничего «несоветского», его нужно попросту распилить пополам:

Возьмут поклажу под рентген,
Хоть нет там ни карата,
Ну а меня — под автоген?!
Веселые ребята!

¹ Подробнее о мотиве «фиги в кармане» в творчестве Высоцкого см. в Приложении 22.

Всё это будет выглядеть не так уж фантастично, если вспомнить стихотворение «Палач», в котором палач, готовясь казнить лирического героя, говорит ему: «Стану ноги пилить — / Можешь ересь болтать, / Чтобы казнь отдалить, / Буду дольше пытаться».

Для полноты картины отметим, что таможня обыскивает человека, даже если он

уже... мертв. Вот как это выглядит в «Балладе об уходе в рай» (1973):

Всё позади — уже сняты
Все отпечатки, контрабанды не берем,
Как херувим, стерилен ты,
А класс второй — не высший класс,
зато с бельем.

Глава 10. 1975 год

Тема ненависти, мощно развитая в «Мистерии хиппи» (1973), получила завершение в «Балладе о ненависти». Впервые же эта тема поднималась еще в песне «Аисты» (1967), когда лирическое *мы* с горечью констатировало необходимость отказаться от радостей любви и посвятить себя борьбе с властью:

И любовь не для нас —
 верно ведь,
Что нужнее сейчас?
 Ненависть!¹

Интересно, что в черновиках песни «Пиратская» есть такие строки: «Умейте расставаться и с любовью, / Когда рождает ненависть она!» /2; 503/. Но здесь идет речь о злобной, слепой ненависти, в балладе же (как и в песне «Аисты») лирическое *мы* говорит о другой ненависти:

Да, нас ненависть в плен захватила сейчас,
Но не злора нас будет из плена вести,
Не слепая, не черная ненависть в нас —
Свежий ветер нам высушит слезы у глаз
Справедливой и подлинной ненависти /5; 11/.

И если черная ненависть противопоставляется любви, то благородная ненависть почти приравнивается к ней, так как ненависть к палачам происходит из любви к людям, страдающим от палачей:

Но благородная ненависть наша
Рядом с любовью живет.

В начале 1975 года в стихотворениях Высоцкого вновь появляется мотив слежки:

Знать бы всё — до конца бы и сразу б
Про измену, тюрьму и рачок,
Но... друзей моих пробуют на зуб,
Но... цепляют меня на крючок /5; 22/.

Об этом наброске Высоцкий упоминает в своем дневнике 75-го года, который он вел, находясь за границей. Рассказывая о том, как он присутствовал на вручении премии А. Синявскому, Высоцкий заканчивает этот рассказ так: «Как они все-таки, суки, оперативны. Сразу передали по телетайпу — мол, был на вручении премии» /6; 291/.

Среди черновых вариантов стихотворения «Знать бы всё...» есть такая строфа:

Только, кажется, не отойдут,
Сколько ни напрягайся, ни пыжься,
Подступают, надеются, ждут,
Что оступишься — проговоришься /5; 330/.

Сюда примыкает и другое стихотворение:

Узнаю и в пальто, и в плаще их,
Различаю у них голоса, —
Ведь направлены ноздри ищеек
На забытые мной адреса /5; 24/.

¹ Тема ненависти поднимается и в песне «Про любовь в средние века»: «Я ненавижу всех известных королей!», и в стихотворении «Палач»: «...Но ненавижу я весь ваш палачий род — / Я в рот не брал вина за вас — и не желаю!».

В слове «ищейки» здесь совмещены два значения: 1) порода собак; 2) шпионы (в данном случае агенты КГБ). Таким образом, власть опять представлена в образе псов, как это уже было в «Охоте на волков» и в песне «Не уведите меня из Весны» (1962):

А на вторые сутки
На след напали суки, —
Как псы, на след напали и нашли, —
И завязали суки
И ноги, и руки,
Как падаль, по грязи поволокли.

В стихотворении «**Не впадай ни в тоску, ни в азарт ты...**» поэт объективирует себя (смотрит на себя со стороны, как на другого человека) и произносит монолог, состоящий из советов себе же о том, как нужно бороться с властью; из советов, основанных на уже имеющемся у него опыте такой борьбы. Причем, власть в этом стихотворении персонифицирована в образе его соперника, а весь внешний сюжет вновь представлен мотивом игры в карты (правда, возможна и другая интерпретация субъектно-объектного строя стихотворения: собственно автор (53, 50) обращается к читателю — объектное «ты», — давая ему на основании своего опыта советы о том, как надо бороться с властью):

Отключи посторонние звуки¹
И следи, чтоб не прятал глаза,
Чтоб держал он на скатерти руки
И не смог передернуть туза /5; 27/, —

того самого туза, о котором в песне «Погоня» лирический герой в отчаянье кричал: «Из

колоды моей утащили туза, / Да такого туза, без которого — смерть!». Здесь явно налицо сравнение властей с карточными шулерами. Уместно вспомнить и стихотворение «Жил-был один чудак...»:

Он в карточной игре
Зря гнался за игрой —
Всегда без козырей
И вечно «без одной», —

то есть без того же козырного туза.

Строка: «Никогда не тянись за деньгами», — явно написана с оглядкой на «Пику и черву»: «Он рубли с Кремлем кидал, / А я слюну глотал», — в результате чего герой ошибся: «И пошел я в пику, а не в черву!». Теперь обратимся к последней строфе стихотворения:

Если ж ты у судьбы не в любимцах,
Сбрось очки и закончи на том,
Крикни: «Карты на стол, проходимцы!» —
И уйди с отрешенным лицом.

Первые две строки вновь возвращают нас к «Пике и черве», в которой лирический герой, как мы помним, «не сбросил очки»: «Завязать бы сразу мне, а я не уходил / И к тому же сделал ход неверный...», — в результате чего под угрозой проигрыша, то есть смерти, ему пришлось уничтожить своего противника, и он попал под суд, который был описан в стихотворении «Я склонен думать, гражданин судья...» и в песне «Рядовой Борисов!..».

Интересно также, что призыв «Крикни: «Карты на стол, проходимцы!» восходит к «Дворянской песне»: «На стол колоду, гос-

¹ Эти «посторонние звуки» мешали лирическому герою и в песне «Рядовой Борисов!..»: «Правда, по душам не получилось разговора: / Нам мешал отбойный молоток».

пода, — крапленая колода!». Причем в «Дворянской песне» герой, вызывая своего противника (персонифицированную советскую власть) на дуэль, тоже называет его проходимцем: «Вы — проходимец, ваша честь, и я к услугам вашим!». Похожая характеристика представителей советской власти встречается еще в одном «карточном» стихотворении — «Говорили игроки...» (1975):

Два пройдохи — плут и жок —
И проныра¹, их дружок,
Перестраховались,
Не оставят ни копя —
От других, таких, как я,
Перья оставались.

Интересно, что все эти «проныры» и «пройдохи» тоже пользуются крапленой колодой: «Карты у них краплены, / Деньги тоже мечены», — то есть власть пользуется нечестными приемами при борьбе с неудобными людьми, в том числе и с лирическим героем. Сравним: «Не на равных играют с волками / Егеря...».

И в заключение отметим еще одну деталь разбираемого текста:

Не впадай ни в тоску, ни в азарт ты.
Даже в самой невинной игре
Не давай заглянуть себе в карты
И до срока не сбрось козырей.

Последняя строка явно написана по опыту наброска 1973 года:

Один смотрел, другой орал,
А третий просто наблюдал,

Как я горел, как я терял,
Как я не к месту козырял /4; 79/.

Следующее стихотворение, которое мы рассмотрим, имеет «тюремное» оформление:

Мне бы те годочки миновать,
А отшибли почки — наплевать!
Знаю, что досрочки не видать,
Только бы не стали добавлять /5; 28/.

На уровне внешнего сюжета главный герой здесь — заключенный, знающий, что ему не видать досрочного освобождения, но так как тюрьма в творчестве Высоцкого является олицетворением несвободы, становится очевидным подтекст стихотворения. Очевидна также связь слов героя о «досрочке» с «Балладой о брошенном корабле», где лирический герой еще верит в возможность наступления перемен в отношении к нему властей:

Будет чудо восьмое! И добрый прибор
Мое тело омоет живую водой,
Моря божья роса с меня снимет табу²,
Вздует мне паруса, будто жилы на лбу.

Но в стихотворении 75-го года (в отличие от баллады и от песни «За хлеб и воду» (1963), в которой есть строка «Освободили раньше на пять лет...») лирический герой уже знает, что «досрочного» снятия запрета с его имени не предвидится, и опасается, как бы власть не продлила этот запрет: «Только бы не стали добавлять».

Тем не менее тоска по нормальной власти, по справедливому правителю-монарху

¹ Ср. также: «Два пижона из “Креста и полумесяца” / И еще один из “Дейли телеграф”...».

² Ср. в песне «Москва — Одесса»: «Взлетим мы, распогодится — теперь запреты снимут».

не покидала Высоцкого. Осенью 75-го года он делает наброски стихотворения для к/ф «Сказ про то, как царь Петр арапа женил»:

Мне, может, крикнуть хочется, как встарь:
«Привет тебе, надежда-государь!»
Да некому руки поцеловать.
Я не кричу, я думаю: не ври!
Уже перевелись государи.
Да не на что, не на что уповать
/5; 617/.

Здесь оппозиция частично разрушается: лирический герой тянется к справедливой власти, ищет в ней опору, но «уже перевелись государи»: здесь имеется в виду не только почти 60-летнее (на момент написания стихотворения) отсутствие в стране царской власти, но и то, что слова «царь», «государь» (в возвышенном смысле) как символ справедливости и народной опоры невозможно отнести к советским правителям.

Песня «Разбойничья» является примером формально-повествовательной лирики: о главном герое говорится в третьем лице, однако сопоставление этого героя с другими произведениями Высоцкого показывает единство его сознания и сознания лирического героя. Параллельно рассмотрим интересующие нас мотивы и образы.

1. Мотив препятствий, создаваемых советской властью:

Как во смутной волости
Лютой, злой губернии
Выпадали молодцу
Всё шипы да тернии /5; 64/.

Сравним: «Но впереди — доска с гвоздями где-то» /3; 361/, «Я гвозди шинами хватал — / Всё было мало» /5; 614/, «Нас колосья хватали за шины колес» /5; 346/, «Так поменьше им преград и отсрочек, / И задорин на пути, и сучков, / Жаль, что редко их встречаешь, одиночек, / Славных малых и таких чудаков» /5; 441/.

2. Мотив тяжелой жизни, которую создала герою советская власть:

Он обиды зачерпнул
Полные пригоршни,
Ну, а горя, что хлебнул, —
Не бывает горше.

Сравним в других произведениях: «Хлебнули Горького, глаголят нам, что правы» /2; 310/, «Правда, пиво, как назло, / Горьковато стало», /2; 36/, «А в спорах, догадках, дебатах / Вменяют тарелкам в вину / Утечку энергии в Штатах / И горькую нашу слюну» /2; 64/, «Во рту скопилась пена / И горькая слюна, — / И в позе супермена / Уселся у окна» /4; 220/, «Не привыкать глотать мне горькую слюну...» /4; 29/, «Поет душа в моей груди, / Хоть в горле горечи ком...» /5; 100/, «Заносчивый немного я, / Но в горле горечь комом» /5; 74/.

3. Уже упоминавшийся мотив зелья, отравы, которая «варится» советской властью: «Пей отраву, хоть залейся! / Благо, денег не берут».

4. Образ ветров как олицетворения советской власти и тюрьмы как несвободы:

А которых повело, повлекло
По лихой дороге —
Тех ветрами сволокло
Прямиком в остроги¹.

¹ Ср.: «И что ни шаг — то оплошность, / Словно в острог заключен...» /2; 566/.

Интересно, что слово «волочить», характеризующее действия власти, встречается в целом ряде других произведений: «Как сбитый куст, я по ветру волокся...» /5; 156/, «И завязали суки / И ноги, и руки, — / Как падаль, по грязи поволокли» /1; 50/, «А тем временем зверюга ужасный / Коих ел, а коих в лес волочил» /1; 237/, «Он выволок на свет и приволок / Подколотый, подшитый матерьял...» /3; 264/ и др.

«Волочить» — это то же, что «тащить». Применительно к интересующей нас теме приведем две цитаты. В песне «Живучий парень», к которой мы еще обратимся, есть строки: «Его тащили на аркане, / О камни били головой...». А в песне «Две судьбы» лирический герой говорит о своей жизни следующие слова:

Знать, по злобному расчету
 Да по тайному чьему-то
 попечению
 Не везло мне, обормоту,
 И тащило, баламута,
 по течению, —

то есть не по собственному желанию, а по воле власти.

5. Другой мотив: «Тут на милость не надейся — / Стиснуть зубы да терпеть!». Сравним: «Я было взвизгнул, но замолк, / Сухие губы — на замок...» /5; 78/, «Не глядите на меня, что зубы сжал, / Если слово вылетит, то — злое» /2; 167/, «Сжимал я челюсти, дробя / Эмаль зубную» /3; 79/, «Я молчу, зубы сжав, прикусивши язык, / Я хочу, чтоб он встретился мне на дороге!» /2; 434/, «Мне скулы от досады сводит...», «В пучину не просто полезли, / Сжимаем до судорог скулы...» /2; 111/, «И я сжимаю

руль до судорог в кистях — / Успеть, пока болты не затянули!» /3; 137/.

6. Советская власть еще и подлизывается:

А повешенным сам дьявол-сатана
 Голы пятки лижет.

А вот как этот мотив выглядел в чернови-ке песни «Бросьте скуку, как корку арбузную...» (1969):

Ветры сникли, разбились и замерли,
 Ветры лижут ладони парням /2; 494/¹.

Выстраивается образная цепочка: советская власть = ветры = сатана.

7. Мотив петли: «Сколь веревочка ни вейся — / А совьешься ты в петлю!». Этот мотив вкупе с примыкающим к нему мотивом плахи очень характерен для поэзии Высоцкого: «Лежу — так больше расстоянье до петли...» /3; 122/, «Герб на груди его — там плаха и петля. / Но будет дырка там, как в днище корабля!» /2; 193/, «Ты меня не дож-дешься, петля!» /2; 125/, «Это жизнь — живи и грейся! / Хрен вам, пуля и петля!» /5; 161/, «Мне летать — острый нож и пет-ля...» /5; 235/, «Хоть плачь, коли дорога — есть ли, нет ли, — / Сырая мгла всё гуще и темней, / На всадников набрасывала пет-ли / И уводила из-под них коней» /5; 519/, «И когда мне так уж тошно, хоть на плаху...» /1; 25/, «Вдоль дороги — лес густой / С бабами-ягами. / А в конце дороги той — / Плаха с топорами» /2; 81/.

Теперь обратимся к некоторым черновым вариантам песни «Разбойничья»:

1. Строфа: «И на лошадь он вскочил / Да во синем Доне / Торопливо намочил / Жар-

¹ Ср. ещё: «Их банкометы мне вылизжут подметки...» /1; 111/.

кие ладони», — почти полностью повторится в «Песне инвалида» (1980), написанной для к/ф «Зеленый фургон»: «Проскакали всю страну, / Да пристали кони, буде! / Я во синем во Дону / Намочил ладони, люди».

2 Шел без продыха, без сна
По лихой дороге,
Та дорога — мать честна! —
Кончилась в остроге.

«Без продыха» лирический герой шел и в песне «То ли — в избу и запеть...» (1968): «Отдохнуть бы, продохнуть / Со звездою в лапах!».

Кроме того, герой шел еще и без сна. Этот мотив также встречается в других произведениях. Кроме повести «Жизнь без сна», можно упомянуть, например, песню «Марафон»: «Мне спать нельзя ни крошки». А перед этим: «Мне есть нельзя, мне пить нельзя», — что явно перекликается с песней «Аэрофлот» (1979): «Ни поесть, ни распить, ни курнуть». О «жизни без сна» шла речь и в стихотворении «Машины идут, вот еще пронеслась...» (1966):

Куда я, зачем? — можно жить, если знать.
И можно без всякой натуги
Проснуться и встать, если мог бы я спать,
И петь, если б не было вьюги.

Глава 11. 1976 год

Начало 1976 года ознаменовалось в творчестве Высоцкого созданием ряда крупномасштабных произведений, имеющих самое прямое отношение к нашей теме. Первое такое произведение — песня «Гербарий».

Вместо растений в этом гербарии — *живые насекомые* (сниженный образ всех людей, населяющих Советский Союз), «приколотые» живьем. Вместе с ними «приколот» и лирический герой, являющийся там единственным «двуногим».

Стихотворение строится на трех оппозициях: 1) *я — власть* (последняя представлена в образе создателей и хранителей гербария); 2) *я — остальные люди*; если быть точным: *я-человек — они-насекомые*; 3) *мы (я и все остальные) — власть*.

Обратимся к интересующей нас первой оппозиции, хотя все они, конечно, связаны друг с другом.

Лирический герой с самого начала предстает «приколотым к дощечке» и лишенным возможности пошевелиться:

...А я лежу в гербарии,
К доске припилен шпилечкой,
И пальцами до боли я
По дереву скребу /5; 69/.

Здесь повторяется, правда, в несколько видоизмененной форме, образ насильственной несвободы из песни «Приговоренные к

жизни»: «Нас обрекли на медленную жизнь — / Мы к ней для верности прикованы цепями». Там — «цепями», в «Гербарии» — «шпилечками», что по сути — одно и то же.

Рядом с героем находится множество «насекомых», которых он в детстве «ловил <...> копал, / Давил, но в насекомые <...> сам теперь попал». Для властей герой сам является одним из таких насекомых, к которым он приравнивает людскую толпу, безликое мещанство: «Кругом — жуки-навозники / И мелкие стрекозы».

Советская власть относится к людям как к насекомым, и жутковатый образ гербария «величиной во всю страну» как нельзя лучше показывает атмосферу эпохи. Вместе с тем «насекомые» уже вполне привыкли к такой жизни и довольны своим положением. Тут надо сделать небольшое, но важное историческое отступление. Оказывается, идея «люди = насекомые» была впервые в советской истории провозглашена не кем иным, как В. И. Лениным. Приведем в связи с этим фрагмент из «Архипелага ГУЛАГ» А. И. Солженицына: «В статье «Как организовать соревнование» (7 и 10 января 1918) В. И. Ленин провозгласил общую единую цель «очистки земли российской от всяких вредных насекомых»¹ <...>

Насекомыми были, конечно, земцы. Насекомыми были кооператоры. Все домовладельцы. Немало насекомых было среди гим-

¹ Ленин, Собр. соч., 5-е изд., т. 35, стр. 204.

настических преподавателей. Сплошь насекомые обседали церковные приходские советы, насекомые пели в церковных хорах. Насекомыми были все священники, а тем более — все монахи и монахини <...> очень много насекомых скрывалось под железнодорожной формой, и их необходимо было *выдёргивать*, а кого и *шлёпать*. А телеграфисты, те почему-то в массе своей были заядлые насекомые, несочувственные к Советам. Не скажешь доброго и о ВИКЖЕЛе, и о других профсоюзах, часто переполненных насекомыми, враждебными рабочему классу» (93, 29)¹.

Не исключено, что Высоцкий заимствовал образ насекомых у Солженицына, поскольку, как свидетельствует Марина Влади: «<...> мы вместе в Париже читали «Архипелаг Гулаг». Володя был потрясён! Он считал, что Солженицын сделал нужное дело, даже совершил подвиг, когда описал всё, что творилось при Сталине...» (47, 195).

Лирического героя «задвинули в наглядные пособия», так как он особенно интересен и странен для властей:

...подо мной написано:
«Не виданный доселе».

Похожий мотив встречался в стихотворении «Я тут подвиг совершил...», когда «японец», то есть агент советской власти, говорил герою:

«Вы человек непосредственный —
Это видать из песен.
Ваш организм наследственный
Очень для нас интересен!».

Дальнейшее действие в «Гербарии» разворачивается в виде экскурсии: представители власти в образе гидов-экскурсоводов подходят к приколотому лирическому герою, чтобы рассказать о нем зрителям:

Ко мне с опаской движутся
Мои собратья прежние...

Они его еще и боятся. Вспомним «Песню автомобилиста»: «Орудовцы мне робко жали руку, / Вручая две квитанции на штраф». Сравним также с тем, что пишет Владимир Буковский: «...при выходе на улицу меня окружила целая толпа агентов КГБ. Они почему-то считали, что я вооружен, и буквально тряслись от страха» (15, 190).

Герой называет представителей власти своими *прежними* собратьями не только потому, что теперь они причислили его к насекомым, а сами как бы остаются людьми, но также и потому, что еще в «Мистории хиппи» лирическое *мы* провозгласило полный разрыв с советской властью и государством.

Итак, к лирическому герою подходят его «собратья прежние», о принадлежности которых к разряду «гомо сапиенс» он говорит с явной иронией:

Двуногие, разумные, —
Два пишут — три в уме.
Они пропишут ижицу —
Глаза у них не нежные.
Один брезгливо ткнул в меня
И вывел резюме:
С ним не были налажены
Контакты, и не ждем их.
Вот потому он, гражданин,
Лежит у насекомых.

¹ Кстати, эту общность отметил и В. Тучин (8, 95).

Его демонстрируют в назидание остальным людям, что и они попадут туда же, если не будут жить с властью в согласии.

Мышление в нем не развито,
И вечно с ним ЧП.

Власти смотрят на лирического героя как «двуногие, разумные» на «насекомое». Под «мышлением» здесь, безусловно, понимается «советское мышление», то есть умение мыслить «как все» и подчиняться вышестоящим. Власть устала от непредсказуемого поведения героя и захотела от него избавиться, причислив его к «насекомым»:

А здесь он может разве что
Вертеться на пуле.

В черновике есть строки, развивающие эту мысль:

Навек гербарий мне в удел?!
У них расчет таков...

В первоначальном варианте текста после этого была такая строфа:

Вам противопоставлены
С ним игры, как со спичками,
Вы привилегированы,
А он — уже изгой,
Мы разным миром мазаны,
Другим добром напичканы,
Иным нафаршированы,
Мозги и цвет другой!

Здесь происходит раздвоение образа гербария на внутреннее и внешнее простран-

ство: в нем, с одной стороны, остальные люди представлены в образе насекомых, приколотых вместе с лирическим героем, а с другой — власти поучают тех же людей, представленных уже в образе зрителей, что они не должны иметь с ним дела.

Сравнительный оборот «как со спичками» употреблен здесь не случайно: власти опасаются, как бы люди не «воспламенились» от лирического героя идеями свободы и борьбы, так как в этом случае «гербарий» пришел бы конец. Кстати, именно так и закончится песня.

Кроме того, власти сами противопоставляют остальных людей лирическому герою: «Вы привилегированы, / А он — уже изгой». Но, как мы помним, в «Мистерии хиппи» лирическое *мы* само назвало себя изгоями: «Мы — как изгой среди людей...», — причем изгоем лирического героя (а следовательно, и лирическое *мы* в «Мистерии хиппи») сделала власть: «Организации, инстанции и лица / Мне объявили явную войну...», — которая прекрасно понимает, что она и лирический герой — суть продукты разных эпох («Мы разным миром мазаны»), и у них — противоположные взгляды и идеологии: «Другим добром напичканы».

Итак, советская власть относится к лирическому герою, как к неразумному существу: «Мышление в нем не развито...»¹, и старается не замечать его существования. По этому поводу мы уже цитировали письмо Высоцкого в МГК КПСС, в Отдел культуры: «...не отмахиваться, будто меня не существует, а когда выясняется, что я все-таки существую, не откликаться на это

¹ Ср. в «Песне попугая»: «Но кто-то пришел в соболях и шелках, / Сказал вместо “Здравствуйте!”: “Попка — дурак!”», в «Дворянской песне»: «Дурак?! Вот как! Что ж, я готов. / Итак, ваш выстрел первый», а также — в песне «Ошибка вышла»: «Хотя для них я глуп и прост, / Но слабо поднимаю хвост...».

несостоятельными и часто лживыми обвинениями...».

О том, что советская власть отрицает его существование, лирический герой говорил и в написанной к дискоспектаклю «Алиса в Стране Чудес» «Песенке-представлении орленка Эда»:

Таких имен в помине нет:
Какой-то бред — орленок Эд..
Я слышал это, джентльмены, леди!

И герой вынужден отстаивать свою индивидуальность. В «Песне попугая» он это делает «в образе злого шута»: «Я — инди-индидум, не попка-дурак», а в «Гербарии» — в своем истинном облике: «Поймите, я, двуногое, / Попало к насекомым!».

И если в «Песне попугая», когда герой, оказавшись у «турецкого паши», заговорил, того от удивления хватил удар:

Турецкий паша́ нож сломал пополам,
Когда я сказал ему: «Пáша! Салам!»
И просто кондрашка хватила пашу,
Когда он узнал, что еще я пишу,
Считаю, пою и пляшу, —

то в «Гербарии» на его слова власть уже никак не реагирует.

Героя еще одолевают сомнения, стоит ли ему стремиться на волю:

А может, всё повертится
И соусом приправится, —
В конце концов, ведь досочка —
Не плаха, говорят...

Оценивая свое положение, он размышляет, что хоть это и насильственная несвобода, но всё же — не смерть¹, и надеется, что сможет привыкнуть к несвободе: «Мне даже стали нравиться / Молоденькая осочка / И кокон-шелкопряд». Похожая ситуация была и в «Балладе о гипсе»:

Под влияньем сестрички ночной
Я любовь к людям проникаю.
И клянусь — до доски гробовой
Я б остался невольником гипса.

Но, в конце концов, видя кругом враждебное к себе отношение и понимая, что сам начинает сливаться с остальными и терять человеческий облик («Мой класс — млекопитающий, / А вид... уже забыл»², «Уж мой живот зазеленел, / Как брюшко у жуков»), лирический герой решает: «Пора уже, пора уже / Напрячься и воскресть», «За мною — прочь со шпилечек, / Сограждане-жуки!». Сравним с мотивом прорыва на свободу в других произведениях: «И если бы оковы разломать — / Тогда бы мы и горло перегрызли / Тому, кто догадался приковать / Нас узами цепей к хваленной жизни» /4; 66/, «Я перетру серебряный ошейник / И золотую цепь перегрызу...» /4; 63/, «Я вырвался из плена уз, / Ушел — не ранен» /5; 309/, «Я из повиненья вышел / За флажки — жажда жизни сильней!» /2; 130/.

А в стихотворении «Я скачу позади на полслова...» лирический герой, несмотря на то, что он опять был насильственно лишен свободы («Забурен мой топор, и руки скру-

¹ Ср.: «Был счастлив я и тем, что не убили, / Делил с иными на троих судьбу» /5; 491/.

² Ср. с песней «Про сумасшедший дом»: «Забыл алфбвит, падежей припомнил только два», и с черновым вариантом песни «Запомню, оставлю в душе этот вечер...»: «Мне снова учиться писать по слогам, / Забыл алфбвит...» /2; 522/.

чены. / Я брошен в хлев вонючий на настил...»), всё же вырывается «из плена уз»:

Встаю я, отряхаюсь от навоза,
Худые руки сторожу кручу,
Беру коня плохого из обоза,
Кромсаю ребра — и вперед скачу!

В «Гербарии» прорыв на свободу лирическому герою и его «согражданам-жукам» также удается:

Скандал потом уляжется,
Зато у нас — все дома,
И поживают, кажется,
Вполне не насекомо.

А я — я тешусь ванночкой
Без всяких там обид...¹
Жаль, над моею планочкой
Другой уже прибит.

В заключительных строках «другой» занял место лирического героя. Мотив преемника также характерен для творчества Высоцкого: «Я ухожу — придет другой» /2; 204/, «И сегодня другой / Без страховки идет» /3; 218/, «Досадно, что сам я немного успел, / Но пусть повезёт другому» /2; 88/, «Только чашу испить не успеть на бегу, / Даже если разлить — всё равно не могу <...> Что же с чашею делать — разбить? Не могу! / Потерплю и достойного подстерегу...» /5; 189/, «Другие придут, сменив уют / На риск и непомерный труд, — / Пройдут тобой не пройденный маршрут» /1; 226/, тот

самый «непройденный маршрут», который герою не удалось пройти в «Натянutom канате».

Как ни хотел лирический герой вырваться из *гербария*, всё же, когда ему это удалось, он сожалеет о том, что на его место «другой уже прибит», «прибит» именно на его место², так как оказался таким же смелым и непримиримым к советской власти.

В начале того же 1976 года Высоцкий завершает трилогию «История болезни» — произведение, как по объему, так и по охвату материала, во многом продолжающее тему «Гербария».

В первой части (песня «Ошибка вышла») отношения между лирическим героем и властью представлены в форме допроса, причем довольно своеобразного: его ни о чем не спрашивают, а просто насильно «исследуют» его тело и душу, записывая результаты «исследования» в протокол:

Я взят в тиски, я в клещи взят —
По мне елозят, егозят³,
Всё вызнать, выведать хотят,
Всё пробуют на ощупь⁴.
Тут не пройдут и пять минут,
Как душу вынут, изомнут,
Всю испоганят, изорвут,
Ужмут и прополощут /5; 79/.

О «тисках», которыми советская власть душил людей, уже говорилось ранее применительно к «Маршу футбольной команды «Медведей»»: «В тиски медвежье / Попасть

¹ Ср. в «Песне про попутчика»: «Все обиды мои годы стерли...».

² Вспомним: «Но подо мной написано: / «Не виданный доселе»».

³ Ср.: «Тупой, холодной бритвой / Снуют по мне потоки» (СЧП4 — 1; 286), «Ветры кровь мою пьют и сквозь щели снуют...» /2; 271/.

⁴ Ср.: «Строго и с группами / Трогали, щупали...» /4; 458/, «То друзей моих пробуют на зуб, / То цепляют меня на крючок» /5; 330/.

к нам — не резон...». Синонимичный этому образ встречается в песне «Ошибка вышла» при подробном, «физиологическом» описании издевательств власти над лирическим героем: «Вот в пальцах цепких и худых / Смешно задергался кадык...». Сравним в других произведениях: «Я попал к ним в умелые, цепкие руки. / Мнут, *швыряют меня* — что хотят, то творят!» /4; 30/, «Ветер ветреный, злой / Лишь *играет со мной*, / беспощаден и груб» /4; 23/, «Кто-то злой и умелый, / Веселясь, наугад / Мечет острые стрелы / В воспаленный закат...» /3; 207/, «Мы бдительны — мы тайн не разболтаем, / Они в надежных жилистых руках» /5; 240/, «Во мне живет мохнатый злобный жлоб / С мозолистыми цепкими руками» /5; 226/.

Вообще вся строфа «Я взят в тиски...» напоминает фрагмент из повести А.Марченко «От Тарусы до Чуны», где описываются методы «исправления» в одной из советских тюрем: «Вот ты уже брошен на стол. Восемь или десять рук тебя буквально сжали тисками, нет, не тисками, а мощными щупальцами скрутили, опутали твое слабое тело. Открой рот! Не то его сейчас вскроют, как консервную банку.

Я отказался. Тогда сзади кто-то, обхватив меня локтем за шею, стал сжимать ее, еще чьи-то руки с силой нажимают на щеки, чьи-то ладони закрывают ноздри и задирают нос вверх» (70, 65).

А вот — Высоцкий:

Но анестезиолог смог —
Он — супермаг и голем.
И газ в мою гортань потек
Приятным алкоголем.

Сравним у Марченко: «Врач довольно легко вводит мне в левую ноздрю тонень-

кий катетер, и через него огромным шприцем вгоняют питательную смесь».

То, что мучители преследуют несколько разные цели (Марченко делают насильственное «кормление», так как он объявил и держал голодовку, а лирического героя Высоцкого хотят усыпить, «обезболить» и прооперировать), не играет существенной роли — методы их для достижения своих целей детально совпадают, так как мучитель в обоих случаях один и тот же — советская власть.

Возвращаясь к процитированному отрывку из песни «Ошибка вышла», отметим, что мотив «влезания в душу» встречается в целом ряде произведений Высоцкого: «Влезли ко мне в душу, рвут ее на части <...> Загубили душу мне, отобрали волю...» /1; 42/, «Я не люблю, когда мне лезут в душу, / Тем более — когда в нее плюют» /2; 154/, «Мне в душу ступит кто-то посторонний, / А может, даже плюнет, — что ему?!» /2; 254/, «Гвозди в душу мою забивают ветра» /2; 271/, «Ветер дует в мою бога душу, рвет и треплет, и подгоняет, чтобы быстрее, быстрее» /6; 165/, «Тут еще мне негр в душу наплевал...» /3; 303/, «Я скажу вам ласково: / «Граждане с повязками! / В душу ко мне лапою не лезь!» /1; 29/.

Физически и морально мучая героя — «исследуя» его тело и влезая к нему в душу, — власти находят, что он «болен», то есть не такой, какими должны быть все советские люди. И, несмотря на то, что он пытается «держаться на нерве, начеку», те всё равно добиваются своего: «Он вызнал всё, хоть я ему / Ни слова не сказал...» /5; 393/.

Герой пытается получить протокол: «Чего строчишь? А ну, покажь / Секретную муру!», «Я это вам не подпишу, / Покуда не прочту!», — но натывается на полнейшее равнодушие:

Мне чья-то желтая спина
Ответила бесстрастно:
«А ваша подпись не нужна.
Нам без нее всё ясно».

О «бесстрастности», невозмутимости представителей власти мы уже неоднократно говорили (см. разбор «Баллады о манекенах»).

Но всё же, в конце концов, герой добивается своего:

Он молвил, подведя черту:
Читай, мол, и остынь!
Я впился в писанину ту,
А там — одна латынь¹.

И оказалось: «Они же просто завели / Историю болезни». Что это за болезнь, мы узнаем из следующей части трилогии, но перед этим обратимся еще к одному «медицинскому» стихотворению, в котором также разрабатывается тема «истории болезни»:

Я сказал врачу: «Я за всё плачу!
За грехи свои, за распушенность.
Уколи меня, — я сказал врачу, —
Утоли за всё, что пропущено».
<...>
Хоть вяжите меня — не заспорю я.
Я и буйствовать могу — полезно нам².
Набухай, моей болезни история,
Состоянием моим болезненным!

Мне колют два месяца кряду —
Благо, зрячие.
А рядом гуляют по саду
Белогорячие /2; 570/.

Как видим, героя колют уже не по его просьбе (уколоть лишь один раз, чтобы хоть ненадолго забыть про «грехи свои» и «распушенность»), а для того, чтобы расправиться с ним, так же, как и в песне «Ошибка вышла»:

Ко мне заходят со спины
И делают укол.
Колите, сукины сыны,
Но дайте протокол!

Кстати, отметим одну интересную деталь, связанную с протоколом. В песне «Рецидивист» (1964) есть строки:

Подавал мне начальник лист,
Расписался как умею, —
Написал: «Рецидивист
По фамилии Сергеев», —

а в черновике песни «Ошибка вышла» читаем:

От папирос не откажусь,
Начальник, чиркни спичкой!³ —
Чичас прочту и распишусь
Под каждою страничкой /5; 374/.

¹ В черновике песни «Про личность в штатском» есть такие строки: «Он писал для конспирации / Без всякой пунктуации — / Не прочесть, — / Не какой-нибудь профан там — / Он писал на эсперанто / Все как есть!» /1; 445/. Здесь — эсперанто, там — латынь, что в принципе — то же самое, так как говорит об одном: язык советской власти — «нерусский», непонятный, чуждый нормальным людям.

² В том, что лирический герой может «буйствовать», мы уже убедились при разборе «Путешествия в прошлое» («Тут вообще началось — не опишешь в словах! / И откуда взялось столько силы в руках... / Я, как раненый зверь, напоследок чудил: / Выбил окна и дверь и балкон уронил»), и «Дворянской песни»: «И хоть я шуток не терплю, но я могу взбеситься!».

³ Ср. в том же «Рецидивисте»: «С уважением мне: “Садись”, — / Угощают “Беломором”, а также — в «Песне Бродского»: «Нам даже могут предложить и закурить: / “Ах, — вспомнят, — вы ведь долго не курили”».

Таким образом, «история болезни» лирического героя увеличилась с одного листа до нескольких страниц («Набухай, моей болезни история..!»), но если в песне «Рецидивист» в протоколе перечислены его дела, из-за которых его сажали («Он чего-то там сложил, потом умножил, подытожил / И сказал, что я судился десять раз»), то в нашей песне протокол состоит уже из описания истории болезни, так как всё, что герой натворил с тех пор, квалифицируется советской властью как проявления болезни, которая подлежит лечению, и ее описание уже не умещается на одном листе.

Кроме того, в стихотворении «Я сказал врачу...» герой говорит: «Хоть вяжите меня — не заспору я. / Я и буйствовать могу — полезно нам», — добровольно предоставляя врачам вязать себя¹, так как для того, чтобы вновь продолжить борьбу, «буйствовать», он должен почувствовать себя скованным, в несвободе. Сравним с одной из редакций песни «Ошибка вышла»:

«Вяжите руки, — говорю, —
Я здесь на всё готов!»

Никто мне рук вязать не стал,
Смеясь над речью пылкой,
Я обнаглел и закричал:
«Бегите за бутылкой!» /5; 386/.

Здесь картина уже меняется. Перед нами — яркий пример автосарказма: герой готов от радости брататься со своими мучителями, так как оказалось, что его не собираются сажать, а «просто завели ис-

торию болезни», но он еще не знает, чем это всё чревато.

Переходя ко второй части трилогии, отметим сходство ситуации с «Гербарием» — уже на уровне названий первых двух песен трилогии: «Ошибка вышла» и «Никакой ошибки». В «Гербарии» лирический герой тоже сначала думал, что он «приколот» случайно:

Берут они не круто ли?²

Меня нашли не во поле.

Ошибка это глупая —

Увидится изъян, —

Накажут тех, кто спутали,

Заставят, чтоб откнупили...

Но вскоре он начинает понимать, что никакой ошибки не произошло, что «всё шло по плану» (А.Галич):

Нет, не ошибка — акция
Свершилась надо мною,
Чтоб начал пресмыкаться я
Вниз пузом, вверх спиною.

Вот и лежу расхристанный,
Разыгранный вничью,
Намеренно причисленный
К ползучему жучью.

В песне «Никакой ошибки» лирического героя уже не мучают. «История болезни» передана врачами в психиатрическую больницу, где и происходит действие, как это было в советской реальности, когда людей, открыто выступавших против творившихся в стране беззаконий, легче всего было сгноить именно там. Вот что пишет по этому

¹ Вспомним: «Свобода мне не впрок» /4; 138/, «Мне вчера дали свободу... Что я с ней делать буду?» /1; 145/.

² Ср. в «Разбойничьей»: «Принялись за молодца / Круто да забористо».

поводу В. Буковский: «Как-то незадолго до моего ареста Хрущев где-то заявил, что у нас в СССР нет больше политзаключенных, нет недовольных строем, а те немногие, кто это недовольство высказывает, — просто психически больные люди» (15, 147). Эти слова были тут же взяты на вооружение соответствующими инстанциями, и «метод психушек» стал широко практиковаться в отношении неугодных людей. Кстати, заявление Хрущева, приводимое Буковским, нашло отражение и в письме В. Высоцкого И. Кохановскому от 20.12.1965: «Помнишь, у меня был такой педагог — Синявский Андрей Донатович? <...> При обыске у него забрали все пленки с моими песнями и еще кое с чем похлеще — с рассказами и так далее. Пока никаких репрессий не последовало и слежки за собой не замечаю, хотя — надежды не теряю. Вот так, но — ничего, сейчас другие времена, другие методы, мы никого не боимся, и вообще, как сказал Хрущев, у нас нет политзаключенных» /6; 356–357/.

Хотя героя в песне «Никакой ошибки» уже не мучают и не «исследуют» насильно, он, водворенный сюда против своей воли, а значит — противозаконно, начинает «качать права», хотя и знает, что это может только усугубить дело:

В положении моем
Лишь чудака права качает —
Доктор, если осерчает,
Дак упрячет в «желтый дом» /5; 82/.

Но герой сам — «чудака», то есть не такой, как все (вспомним стихотворение «Жил-был один чудака...»), и потому не желает мириться с беззаконием по отношению к себе:

Доктор, мы здесь с глазу на глаз,
Отвечай же мне, будь скор:
Или будет мне диагноз,
Или будет приговор?

И далее всё происходит точно так, как он предполагал:

И нависло острие,
В страхе съежилась бумага, —
Доктор действовал на благо,
Жалко, благо не мое.

Это и понятно: «доктор действовал на благо» власти, направившей историю болезни сюда, в «психушку», куда героя и упрятывают:

Мой диагноз — паранойя,
Это значит — пара лет.

Диагноз оказывается приговором... О том же писал В. Буковский: «...за эти годы психиатрический метод получил детальную разработку. Прежде всего старый, испытанный диагноз — *паранойяльное развитие личности*» (15, 264).

Итак, лирический герой заключен в «психушку». В третьей серии трилогии (песня «История болезни») он рассказывает об операции, которую ему там сделали и которая, разумеется, также была насильственной. Обратимся еще раз к В. Буковскому: «Некто Ковальский, сам врач-психиатр из Мурманска, арестованный за антисоветскую пропаганду, как и большинство нас, совсем не радовался. «Дурачки, — говорил он, — чему вы радуетесь? Вы же не знаете, что такое психиатрическая больница». И, может быть, чтобы показать нам это наглядно, а может, просто ради забавы, он начал доказывать нам, что мы действительно психи. Прежде

всего потому, что оказались в конфликте с обществом. Нормальный человек к обществу приспособливается. Затем, потому, что ради глупых идей рисковали свободой, пренебрегали интересами семьи и карьерой.

— Это, — объяснил он, — называется сверхценной идеей. Первейший признак паранойяльного развития личности.

— Ну, а ты, ты сам — тоже псих? — спрашивали мы.

— Конечно, псих, — радостно соглашался он, — только я уже это осознал и поэтому почти выздоровел, а вы еще нет, вас еще предстоит лечить» (15, 149).

Так как лирический герой этого «не осознал», его и собираются «лечить». На наш взгляд, прообраз врачей-мучителей из этой трилогии был заявлен еще в стихотворениях «Давно я понял: жить мы не смогли бы...», 1964 («Ну, в общем, ладно — надзиратель злится») и «Я лежу в изоляторе...» (1969) («Здесь врачи — узурпаторы, / Злые, как аллигаторы!»), а также — в повести «Жизнь без сна» (1968), имеющей рабочий вариант названия «Дельфины и психи». В этой повести интересующая нас тема разрабатывается очень подробно, и к ней мы еще обратимся: «Говорят, что Бриджит не живет со своим мужем, потому что не хочет. Грандиозно у них там все-таки: не хочет, и всё! И не живет! А здесь попробуй! Нет! И думать нечего! Выйду отсюда — заставят. Они все могут заставить, изверги! Немцы в концлагерях, убийцы в белых халатах, эскулапы, лепилы...»¹ /6; 25/.

Итак, лирического героя собираются оперировать, но он, как и раньше, не желает подчиняться своим мучителям. Однако со-

противление бесполезно, так как его усыпляют: «Вот сладкий газ в меня проник, / Как водка поутру». Чувствуя, что теряет силы, он всё же не сдаётся:

Слабею, дергаюсь и вновь
Травлю, но иглы вводят
И льют искусственную кровь —
Та горлом не выходит.

В итоге его усыпили и прооперировали, сделав из него такого же человека, как и все остальные, и после операции он не только не испытывает ненависти к своим мучителям, но почти любит их:

Очнулся я — на теле швы,
А в теле мало сил,
И все врачи со мной на вы,
И я с врачами мил /5; 407/.

Операция над телом является в данном случае метафорой, образом, означающим насильственное духовное изменение человека.

В трилогии показана вся мощь власти, способной изменить любого, даже самого смелого и непримиримого человека, «слепить» из него то, что ей нужно.

Следующие две песни, к которым мы обратимся, написаны для к/ф «Вооружен и очень опасен».

В песне «Живучий парень» — перед нами тот же тип лирического героя, что и в песне «Разбойничья». Но прежде чем приступить к анализу интересующих нас мотивов, покажем, что здесь мы имеем дело именно с сознанием лирического героя Высоцкого.

¹ Ср. в песне: «Ошибка вышла»: «В дурдом, к лепилам на прикол?! / Нет, лучше уж пытайте!» /5; 374/.

Живет живучий парень Барри,
Не вылезая из седла,
По горло он богат долгами... /5; 89/

Мотив долгов встречается неоднократно в других произведениях: «Я весь в долгах, пусть я не прав, имейте снисхождение!» /2; 396/, «Ох да помогите, помогите, помогите / все долги мне заплатить...» /5; 625/, «За меня невеста отрывает честно, / За меня ребята отдадут долги...» /1; 59/, «Бедняки и бедолаги, / Презирая жизнь слуги, / И бездомные бродяги, / У кого одни долги...» /5; 12/.

Ваш дом горит, черно от гари,
И тщетны вопли к небесам.
Причем тут Бог — зовите Барри,
Который счета сводит сам.

Речь явно идет не о доме как таковом (иначе было бы непонятно, при чем тут Барри и с кем он станет сводить счета), а о России, олицетворением которой является дом (см. об этом анализ песни «Лукоморье» в приложении 5). Для того чтобы понять, почему в случае пожара, то есть критической обстановки в стране, нужно «звать Барри», необходимо вспомнить начало уже разбившегося стихотворения 1967 года: «Я тут подвиг совершил — два пожара потушил». А образ черного дыма и гари уже встречался в стихотворении «Набат» (1972):

Не во сне всё это,
Это близко где-то —
Запах тления, черный дым
и гарь.

А когда остыла
Голая пустыня,
Стал от ужаса седым
звонарь.

К «голою пустыне» неизбежно в конечном итоге приведет правление советской власти. А что до героя, то:

Сухим выходит он из бед, —
Хоть не всегда суха одежда.

Сравним в песне «Человек за бортом»: «Они зацепят меня за одежду: / Значит, падать одетому — плюс!...».

Пока в стране законов нет,
То только на себя надежда.

Об отсутствии законов в советском государстве говорилось еще в песне белых офицеров (1965):

В куски
Разлетелась корона,
Нет державы, нету трона.
Жизнь, Россия и законы —
Всё к чертям! /1; 132/

Теперь обратимся непосредственно к нашей теме:

Он кручен-верчен, бит о камни,
Но всё в порядке с головой,
Ведь он живучий парень — Барри:
Глоток воды — и вновь живой!

Такое же противопоставление («битый», но «живучий») наблюдается и в посвящении «Олегу Ефремову» (1977): «Я из породы битых, но живучих» /5; 595/. Сравним также в песнях «Ошибка вышла»: «Я терт и бит, и нравом крут...», — «Здесь сидел ты, Валет» (1966): «Ты не ждал передач, / Ты был тертый калач...», — и «Честь шахматной короны»: «Мы — каленые орешки, / Мы корону привезем». Кроме того, в песне «Живучий парень» про героя сказано, что он «бит о

камни». Аналогичный мотив встречался в песне «Штормит весь вечер, и пока...»:

Так многие сидят в веках
На берегах и наблюдают
Внимательно и зорко, как
Другие рядом на камнях
Хребты и головы ломают.

Интересно также, что герою в нашей песне было достаточно выпить глоток воды, чтобы ожить, несмотря на то, что он был «кручен-верчен, бит о камни». Сравним со стихотворением «Водой наполненные горсти...» (1974), в котором черногорцы могли выживать и бороться со своими врагами не на жизнь, а на смерть именно благодаря «живой воде»:

Шесть сотен тысяч равных порций
Воды живой в одной горсти...
Но проживали черногорцы
Свой долгий век — до тридцати.

И, наконец, — один из главных мотивов в творчестве Высоцкого — мотив погони:

Он, если нападут на след,
Коня по гриве треплет нежно:
«Погоня, брат, законов нет —
И только на тебя надежда!» —

который уже подробно разрабатывался в одноименной песне:

Ах, вы, кони мои, погублю же я вас!
Выносите, друзья, выносите, враги!..

Другое произведение, написанное для к/ф «Вооружен и очень опасен», — это стихотворение с тем же названием. Советская власть в ней персонифицирована и обобщена одновременно:

Кто там крадется вдоль стены,
Всегда в тени и со спины?
Его шаги едва слышны, —
Остерегитесь!

Он врал, что истина в вине.
Кто доверял ему вполне —
Уже упал с ножом в спине.
Поберегитесь! /5; 97/.

В первую очередь обращает на себя внимание мотив слежки: «Кто там крадется вдоль стены?...». Сравним в других произведениях: «Словно фраер на бану, / Смерть крадется сзади — ну...» /5; 571/, «За друзьями крадется сквалыга / Просто так — ни за что ни про что» /5; 330/, «Я чувствую, что на меня глядит соглядатай, / Но только не простой, а невидимка» /2; 77/, «Пока следят, пока грозят — / Мы это переносим» /1; 117/, «Он, если нападут на след, / Коня по гриве треплет нежно...» /5; 89/, «А на вторые сутки / На след напали суки...» /1; 50/, «Я где-то точно наследил — / Последствия предвижу...» /5; 205/, да и в самом стихотворении «Вооружен и очень опасен» (в первой редакции) появлялось сознание лирического героя, вероятно, для того, чтобы более «лично» сказать об указанном мотиве: «Не приведи, Господь, хвоста / Следом за мною!» /5; 416/.

О том, что советская власть пытается сплотивить неугодных людей («Он врал, что истина в вине»), говорится и в других произведениях: «...я вижу виночерпия, / Он шепчет: «Выход есть — к исходу дня / Вина! И прекратиться толкотня...» /5; 265/, «Ему шептали в ухо, что истина в вине...» /4; 143/

И в стихотворении дается совет не доверять словам власти насчет вина, так как «кто доверял ему вполне — / Уже упал с ножом в спине». Власть часто атакует или наносит

удар со спины, о чем говорят и следующие цитаты: «Вот сзади заходит ко мне «мессершмит»» /2; 87/, «Мне в хвост вышел «мессер»...» /2; 89/, «Не прыгайте с финкой на спину мою из ветвей...» /3; 229/, «Ко мне заходят со спины / И делают укол» /5; 80/, а кроме того, она еще и вкрадчива — в этом мы убедились, цитируя строки, в которых речь идет о вине: в них неизменно встречается слово «шептать», но это слово — применительно к власти — встречается и в иных контекстах: «Ветер в уши сочится и шепчет скабресно...» /4; 34/, «Вдруг сзади тихое шептанье раздалось <...> Он шепнул: «Ни гу-гу! / Здесь кругом стукачи...» /5; 141/ и т. д.

Он жаден, зол, хитер, труслив,
Когда он пьет, тогда слезлив,
Циничен он и не брезглив —
Когда и сколько?
Сегодня — я, а завтра — ты,
Нас уберут без суеты.
Зрачки его черны, пусты,
Как дула кольца.

Из всех эпитетов, которыми власть награждена в первой строке данной цитаты, рассмотрим подробно один — «труслив». Трусливость советской власти видна также в следующих случаях: «Он мелочен, расчетлив и труслив, / Жесток и подл, как капо

в Бухенвальде»¹ /5; 550/, «Ну, неужели, черт возьми, ты трус?!» /1; 176/, «Я видал, я почуял, как он задрожал, / Захромал и не стал подходить ко мне близко» /2; 434/, «Орудовцы мне робко жали руку, / Вручая две квитанции на штраф» /3; 142/, «Ко мне с опаской движутся / Мои собратья прежние...» /5; 70/, «...И, подвывая, может быть, от страха, / Они достали длинные ножи» /2; 236/.

Строка «Когда он пьет, тогда слезлив» восходит к песне «Про черта», в которой черт, напившись коньяка, «икал, ругался и молчал, / Целоваться лез, хвостом виляя», и к стихотворению «Парад-alle, не видно кресел, мест...», в котором советская власть представлена в образе «холуя с кнутом»:

Вот на манеже мощный черный слон,
Он показал им свой нерусский норов.
Я раньше был уверен, будто он —
Главою у зверей и у жонглеров².

Я был неправ — с ним шел холуй с кнутом,
Кормил³ его, ласкал, лез целоваться
И на ухо шептал⁴ ему, о чем?
В слоне я сразу начал сомневаться⁵.

О чем шептал *холуй*, ясно: он уговаривал его, то есть лирического героя, продать власть, сделать то, что она потребует. Но надежды *холуя* не оправдались:

¹ В повести «Жизнь без сна» лирический герой так же приравнивает советскую власть к фашистам: «Немцы в концлагерях, убийцы в белых халатах...» /6; 25/.

² Здесь перед нами — знакомый мотив «доминирования» лирического героя.

³ Аналогичная ситуация повторится в «Песне попугая»: «Давали мне кофе, какао, еду, / Чтоб я их приветствовал “Хау ду у ду!”».

⁴ Власть снова «шепчет».

⁵ Ср. в других произведениях: «С тех пор в себе я сомневаюсь» /1; 256/, «Я сомненье в себе истреблю» /2; 133/, «...Что здесь сомнение я смог / В себе убить» /2; 208/.

Потом слон сделал что-то вроде па
С презрением¹ и увéден был куда-то...
И всякая полезла шантрапа
В лице людей, певиц и акробатов.

Тезис «Когда он пьет, тогда слезлив» находит подтверждение в стихотворении «Я скоро будудохнуть от тоски...», в котором представлена знакомая нам ситуация с застольем, как в песнях «Смотрины», «Путешествие в прошлое» и «Сказочная история»:

Пил тамада за город, за аул
И всех подряд хвалил с остервененьем,
При этом он ни разу не икнул —
И я к нему проникся уваженьем.
<...>
Мне тамада сказал, что я родной,
Что если плохо мне — ему не спится,
Потом спросил меня: «Ты кто такой?»
А я сказал: «Бандит и кровопийца»
/2; 499–500/.

«Тамада» здесь является собирательным образом советских чиновников, которые занимались в то время (стихотворение написано в 1969 году) реанимацией сталинского режима.

Поведение *тамады* очень похоже на то, как ведет себя *сосед* в песне «Смотрины»:

Сосед орет, что он — народ,
Что основной закон блюдет:
Что — кто не ест, тот и не пьет, —
И выпил, кстати.

Причем и *сосед*, и *тамада* ведут себя так, уже порядочно выпив: «Пил тамада за город, за аул», «Сосед другую литру съел — / И осовел, и опсовел». Вообще же мотив ос-

тервененья представителей власти развивается и в других произведениях Высоцкого: «Он стервенел, входил в экстаз» /5; 89/, «Но те двое орут, стервеня...» /5; 484/, сравним также: «Он писал — такая стерва! — / Что в Париже я на мэра / С кулаками напал...» /1; 169/ и др.

Пусть много говорил белиберды
Наш тамада — вы тамаду не троньте, —
За Родину был тост алаверды,
За Сталина, я думал — я на фронте.

И вот уж за столом никто не ест,
И тамада над всем царит шерифом,
Как будто бы двадцатый с чем-то съезд
Другой — двадцатый — объявляет мифом.

Интересно также, что про того, кто «вооружен и очень опасен», сказано: «Зрочки его черны, пусты. / Как дула кольта». Напомним о точно такой же характеристике глаз в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» применительно к одному из спутников Воланда: «Оба глаза Азazelло были одинаковые, пустые и черные, а лицо белое и холодное. Теперь Азazelло летел в своем настоящем виде, как демон безводной пустыни, демон-убийца». О том, кто «вооружен и очень опасен», говорится еще: «Он, видно, с дьяволом на ты...». Так же и Азazelло («азazelь» на иврите означает «черт») «на ты» с дьяволом — с Воландом. Переноса сказанное на разбираемое стихотворение, можно сделать вывод, что советская власть связана с дьяволом. Такая же мысль, как мы помним, проводилась в диалогии «Честь шахматной короны» («Мой соперник с дьяволом на ты!») и в песне «Про черта».

¹ Ср. в стихотворении «Палач»: «Но только, знаете, — весь ваш палачий род / Я, как вы можете представить, презираю» /5; 476/.

Завершая разбор стихотворения «Вооружен и очень опасен», вернемся еще раз к строке «Когда он пьет, тогда слезлив». О том, что советские чиновники постоянно предаются пьянству, неоднократно говорится в произведениях Высоцкого: «Пусть другие пьют в семь раз пуще нас. / Им — и карты все. Мой же кончен бал» /2; 570/, «Говорят, что раньше йог мог, / Ни черта не бравши в рот, — год, / А теперь они рекорд бьют — / Всё едят и целый год пьют!» /2; 7/, «Сосед другую литру съел — / И осовел, и опсовел» /4; 84/, «...Как женился я на дочке / Нефтяного короля, — / Расскажу — не приукрашу, / Как споил ее папашу, / И как в пьяном виде он / Подарил мне миллион» /4; 294/, «Как-то вечером патриции / Собрались у Капитолия¹ / Новостями поделиться и / Выпить малость алкоголя. / Не вести ж бесед тверезыми! / Марк-патриций не мытарился — / Пил нектар большими дозами / И ужасно нанектарился» /2; 190/, «До чего же пить охота! / Даже селезень дрожит! / Ну а кто-то где-то что-то / Выпил, чтоб ему не жить!» /1; 331/, «Черт за обе щеки хлеб уписывал, / Брезговать не стал и коньяком» /1; 177/ и др.

Песня «Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука» представляет интерес использованием характерного для Высоцкого приема: речь идет о событии, произошедшем много веков назад, но произведение имеет современный подтекст. Мы полагаем, что в образе мореплавателя Кука представлен лирический герой Высоцкого, в образе дикарей — остальные люди, а вождь является образом власти.

¹ Очень похоже на то, что Капитолий — это аллегория и аллюзия на Кремль.

² Ср.: «Под кустами ириса / Все попередрались» /5; 197/.

К интересующей нас оппозиции мы обратимся позднее, а пока выявим в образе Кука характерные черты лирического героя Высоцкого.

В песне повторяется ситуация из стихотворения «На острове необитаемом...» (1968), к которому мы уже обращались, анализируя «Песню попугая», где лирический герой, тоже представленный в образе попугая, вместе с командой подплывал к острову:

На острове необитаемом
Тропинки все оттаяли,
Идешь — кругом проталины,
И нету дикарей.
Пришел корвет трехпалубный,
Потрепанный и жалобный.
Команда закричала: «Мы б
Остались поскорей!»

Но в песне про Кука главный герой подплывает к острову один:

Не хватайтесь за чужие талии,
Вырвавшись из рук своих подруг.
Вспомните, как к берегам Австралии
Подплывал покойный ныне Кук.

Как в кружок усевшись под азалии²,
Поедом с восхода до зари,
Ели в этой солнечной Австралии
Друга дружку злые дикари /5; 109/.

Небольшая деталь: если в стихотворении остров никак не назван, то в данной песне он превращается в материк Австралию, которая, правда, тоже является большим ос-

тровом. Таким образом, сбылись строки из песни «Свой остров» (1970):

Вот и берег призрачно возник!
Не спеши — считай до ста.
Что это, тот самый материк,
Или это мой остров?..

Вообще, в поэзии Высоцкого часто используются названия различных «экзотических» стран и континентов в качестве аллегории Советского Союза: «В Африке, в районе Сенегала...», «...что, мол, приплыл гиппопотам / С Египта в Сомали <...> Должно быть, между строк прочли, / Что бегемот не тот, / Что Сомали — не Сомали, / Что всё — наоборот» /4; 47/, «В желтой, жаркой Африке...»¹, «В Средней Азии — безобразии» и т. д.

Приведем из чернового варианта песни про Кука две строки, сближающие исторического героя с лирическим героем Высоцкого: «Вспомните, как милую Австралию / Открывал до жизни жадный Кук». О *жажде жизни* говорилось и в стихотворении «Водой наполненные горсти...» (1974): «А им прожить хотелось до ста, / До жизни жадным, — век с лихвой». Этого стихотворения мы касались в связи с песней «Живучий парень». А желание «прожить до ста» встретится позднее в стихотворении «Ю. Яковлеву к 50-летию»:

Актеры — ЯКи, самолеты «ЯКи»,
И в Азии быки — всё те же яки...
Виват всем ЯКам — до ста лет им жить!
/5; 290/

И если вспомнить, что лирический герой также выступал в маске «ЯКа» («Я — ЯК-истребитель...»), то станет ясно, что в пожелании «Виват всем ЯКам — до ста лет им жить!» Высоцкий имел в виду и себя. Напомним также о частушках к спектаклю «Живой»: «Петя Долгий в сельсовете — / Как Господь на небеси. / Хорошо бы эти Пети / Долго жили на Руси». Отметим попутно, что авторы многочисленных воспоминаний о Высоцком сходятся на его необычайном жизнелюбии, на постоянном желании жить полной, насыщенной жизнью. Об этом, в частности, — песня «Я не люблю»: «От жизни никогда не устаю». А в известной анкете 1970 года на вопрос: «Что бы ты подарил любимому человеку, если бы был всемогущ?» — Высоцкий ответил: «Еще одну жизнь».

Возвращаясь к песне про Кука, заметим, что идея приема, использованного поэтом в ней и в стихотворении «На острове необитаемом...» (лирический герой в маске мореплывателя подплывает к острову, являющемуся аллегорией Советского Союза), находила применение также в «Чужом доме» и «Песне про Тау Кита» (в последней, правда, на планете, к которой направляется лирический герой, живут не обычные люди, а одна лишь власть — «таукитяне», но дела это не меняет).

Что же касается поедания дикарями друг друга, то и этот мотив в разных вариациях широко распространен у Высоцкого²: «Наши предки — люди темные и грубые, — / Кулаками друг на дружку помахав...» /2; 64/, «Да что ж они — как мухи мрут, / Друг дружку бьют калечат, жгут» /2; 377/, «Да

¹ То есть в той же «солнечной Австралии».

² Можно предположить, что своим источником он имеет «Путешествия Гулливера» Свифта, одного из самых любимых писателей Высоцкого. В этом романе люди представлены в образе *exu* — полуплюдей-полуживотных, — постоянно грызущихся друг с другом.

еще вином много тешились, / Разорjali дом,
дрались, вешались...» /4; 228/, «Потом по-
шли плясать в избе, / Потом дрались не по
злобе — / И всё хорошее в себе / Доист-
ребили» /4; 84/, «Ходишь — озираешься и
ловишь каждый взгляд./ Малость зазева-
ешься — / Уже тебя едят» /5; 198/.

По внешнему сюжету повествование ве-
дется из настоящего времени (XX век), и
речь идет о XVIII веке, когда жил Джеймс
Кук. Но на уровне подтекста речь ведется
сначала от лица повествователя, а затем —
от лица будущих поколений, и говорится
по сути о времени Высоцкого — будущие
поколения пытаются разгадать тайну его
смерти:

Ломаем голову веками, просто мука,
Зачем и как аборигены съели Кука? /5; 434/

Сравним со словами лирического героя в
черновиках «Коней привередливых»:

Колокольчик под дугою
весь зайдетcя от рыданий,
Но причины не отыщут,
что случилось со мной.

Похожий прием использовал А. Галич в
песне «После вечеринки (опыт печальной
футурологии)», 1971:

...Скажет хозяйка:
«Хотите послушать старую запись?» —
И мой глуховатый голос
войдет в незнакомый дом.
<...>
И гость какой-нибудь скажет:
«От шуточек этих зябло!»

И автор напрасно думает,
что сам ему черт не брат!». —
«Ну, что вы, Иван Петрович! —
ответит гостю хозяйка. —
Бояться автору нечего —
он умер лет сто назад!».

Различие, однако, состоит в том, что
песня Галича трагическая, и в ней всё ска-
зано открытым текстом, тогда как в песне
Высоцкого трагизм скрыт под внешним юмо-
ристическим сюжетом, а также за много-
численными ассонансами и игровыми риф-
мами. Кроме того, в песне Галича говорится
о судьбе автора в будущем, в пророческой
форме, а в песне Высоцкого — о событии,
совершившемся в прошлом.

Но почему аборигены съели Кука?
За что — неясно, — молчит наука.
Мне представляется совсем простая штука:
Хотели кушать — и съели Кука.

Вторая версия выглядит так:

Есть вариант, что ихний вождь —
Большая Бука¹ —
Сказал, что очень вкусный кок на судне Кука.
Ошибка вышла — вот о чем молчит наука —
Хотели кока, а съели Кука.

Слова «ошибка вышла», то есть версия,
согласно которой власть ошиблась при вы-
боре своей жертвы, восходит к песням
«Ошибка вышла» и «Гербарий» («Ошибка это
глупая — увидится изъян»), но, в отличие от
этих двух песен, она не была опровергнута:

И вовсе не было подвоха или трюка,
Вошли без стука, почти без звука,

¹ Тот же Борис Буткеев из «Сентиментального боксера» и Сэм Брук из «Марафона». Возможно, что во всех этих примерах присутствует аллюзия на имя Л. И. Брежнева.

Пустили в действие дубинку из бамбука —
Тюк прямо в темя! — и нету Кука.

Не было какого-то слишком уж коварного, специально задуманного плана со стороны власти-вождя, организовавшей этот поход: власть делала свое обычное дело (причем, добавим, она воспользовалась инстинктами «дикарей», которые «хотели кушать — и съели Кука», потому не отмечается и первая версия гибели Кука). Аналогичная мысль высказывалась в той же песне «Ошибка вышла»:

А это доктор — он устал:
Вон смотрит обалдело,
И он мне дела не клепал,
Он просто делал дело /5; 400/.

Интересно, что строфа «И вовсе не было подвоха или трюка...» в одной из редакций имеет следующий вид:

Вождь папуасов, видно, был большая злюка.
Сказал: «А ну-ка, войдем без стука!
Наверно, очень вкусный кок на судне Кука,
Желаю кока, ну просто мука!» —

где очевидны не только фонетическое и ритмическое сходство, но и прямооценочная (*злюка*) общность на уровне подтекста со стихотворением 1967 года:

И эта злюка любила Глюка,
А также Шумана — ведь вот какая штука
/2; 590/.

В последней цитате констатируется парадокс: с одной стороны, советская власть — злюка, а с другой — ее представители ув-

лекаются классической музыкой — Глюком и Шуманом (ср. с Оффенбахом в «Палаче» и Гилельсом в стихотворении «В голове моей...»).

И, наконец, рассмотрим третью версию того, «почему аборигены съели Кука»:

Но есть, однако же, еще предположение,
Что Кука съели из большого уваженья,
Что всех науськивал колдун —
хитрец и злюка:
«Ату, ребята! Хватайте Кука!».

То, что случилось с Куком, напоминает также наброски к стихотворению «Наши предки — люди темные и грубые...» (1967):

Хитрые жрецы¹ свои преследовали цели —
В жертву принести они трех воинов велели.
Принесли, конечно, принесли и съели /2; 362/.

Жрецы здесь наделены эпитетом *хитрые*, а колдун в нашей песне характеризуется как *хитрец и злюка*. Сравним с одним из ранних произведений Высоцкого:

Как отпетые разбойники и недруги,
Колдуны и волшебники злые
Стали зелье варить, и стал весь мир другим,
И утро с вечером переменили /1; 41/.

Теперь дослушаем речь колдуна до конца:

«Кто уплетет его без соли и без лука,
Тот сильным, смелым, добрым будет, вроде
Кука!» —
Кому-то под руку попался каменюка —
Метнул, гадока... И нету Кука!

Кук (а согласно нашей гипотезе о подтексте — лирический герой) назван «силь-

¹ То есть тот же *колдун* и *вождь папуасов*.

ным, смелым, добрым». Напомним, что во время одного из концертов Высоцкий сказал: «В мужчине ценю сочетание доброты, силы и ума. Когда я подписываю фотографии пацанам, подросткам и даже детям <...> обязательно пишу ему: «Вырасти сильным, умным и добрым»» (39, 147).

Но чем же завершается песня?

А дикари теперь заламывают руки,
Ломают копыя, ломают луки.
Сожгли и бросили дубинки из бамбука, —
Переживают, что съели Кука.

На своих концертах Высоцкий часто рассказывал историю, которая наверняка послужила своего рода источником для внешнего сюжета этой песни: «Когда я был в Полинезии, на Таити, я спрашивал у смотрителя музея, почему у них так развит канибализм, который процветал до последнего времени <...> он рассказывал, что у них есть такие поверья. Если, например, съесть печень врага, который храбро сражался с тобой, — то к тебе перейдет вся его храбрость. Если хочешь быть таким же приличным и хорошим человеком, как твой друг, надо съесть его сердце. Чтобы лучше бегать, надо обглодать коленную чашечку, или, чтобы лучше стрелять, надо глаз высосать у кого-нибудь. В общем, разные части тела — масса вариантов. Короче говоря, чтобы стать лучше, надо съесть пару хороших людей. Так и у нас довольно часто происходит, ничего особенного, в этом отношении мы от аборигенов недалеко, верно ведь?» (СЧП4 — 1; 252). Сближение цивилизованных людей XX века и аборигенов и обусловило наличие в песне отмеченного нами подтекста.

Участь Кука напоминает судьбу лирического героя в стихотворении «Ах, откуда у меня грубые замашки?!», написанном в том же 1976 году, что и разбираемая редакция песни про Кука:

Был раб Божий, нес свой крест,
были у раба вши.
Отрубили голову — испугались вшей.
Да поплавав, разошлись, солоно хлебавши,
И детишек не забыв вытолкать взащей¹.

Добавим еще одно непосредственное высказывание Высоцкого о Куке: «Кук был известный мореплаватель. Он открыл Новую Гвинею. По свидетельству историков, был любим аборигенами. Но они его любили — и все-таки съели. Но это бывает так: любят, а всё равно съедят» (28, 30).

Любопытно, что Новая Гвинея — тоже как аллегория Советского Союза — встречается и в черновиках стихотворения «Про глупцов» (1977):

Это многие могут, меж тем —
Подучились и стали умнее!
Не имеют понятия совсем,
Скажем, жители Новой Гвинеи /5; 484/,

то есть те же *дикари* и *аборигены*.

Кстати, в образе гвинейца (переноса этот образ на песню «Про глупцов», — в образе главаря этих жителей, каковым был и колдун в песне про Кука) советская власть была представлена еще в «Марафоне»: «А гвинеец Сэм Брук / Обошел меня на круг».

В заключение вернемся к сопоставлению нашей песни и стихотворения «На острове необитаемом...». В обоих произведениях

¹ Ср. с «Балладой о Кокильоне»: «И из любимой школы в два счета был уволен, / Верней, в три шеи выгнан непонятый титан».

лирический герой пытается отучить дикарей от поедания друг друга:

- а) Задарил подарками
 разными, бесплатными,
Дикарей с дикарьками
 вместе с дикарятами,
И сказал: «Друг друга есть грешно!»
Вместо крови дал им пить вино /5; 433/
- б) И вскоре львы с шакалами
Усильями немальми
С концами и началами
 Забыли прежний быт /2; 575/.

Как видно из последней цитаты (1968 года), лирическому герою удалось перевоспитать дикарей¹, но в песне про Кука его просто съели, хоть и «из большого уваженья», а что касается первой цитаты про подарки, то она так и осталась в набросках и ни в одну из редакций не вошла, так как Высоцкий, видимо, убедился, что «перевоспитания» не получится, о чем говорит и другое стихотворение 1976 года:

Напрасно я лицо свое разбил —
Кругом молчат, и всё, и взятки гладки.
Один ору — еще так много сил,
Хоть по утрам не делаю зарядки.

¹ Ср. еще в песне «Каждому хочется малость погреться...» (1966): «Он обменяться опытом / С землянами хотел» (СЧП4 — 4; 237).

Мотив сжигания на кострах получает следующее развитие:

Или — в костер? Вдруг нет во мне
Шагнуть к костру сил?
Мне будет стыдно, как во сне,
В котором струсил.

Дурацкий сон, как кистенем... 1971

Но жгут костры, как свечи, мне —
Я приземлюсь и в шоке —

Прямые, безупречные
Воздушные потоки.

Затяжной прыжок, 1973

Костер, зажженный от последней спички,
Я кровью заливал своей, и мне хотелось быть, —
И кровь шла, как из бочки без затычки,
Я не умел ее остановить...

Летела жизнь, 1977

А в стихотворении «День без единой смерти» (1974), где власть на один день отменила смерть, «запылают сто костров — / Не жечь, а греть нам спины...», в то время как во все остальные дни эти костры «жгут спины».

Продолжая разговор о теме казни, обратимся к наброску 1970 года:

Как заарканенный —
Рядом приставленный,
Дважды пораненный,
Дважды представленный¹ /2; 603/.

«Заарканенным» лирический герой предстает перед нами и в песне «Живучий парень», а мотив *ран* также очень распространен в творчестве Высоцкого (см., например, анализ «Баллады о брошенном корабле»).

Мотива казни как *плахи* и *виселицы* мы уже касались при анализе песни «Разбойничья» (1975): «А в конце дороги той — / Плаха с топорами» /2; 81/, «Не успеть к заутрене — / Больно рано вешают <...> Сколь веревочка ни вейся — / А совьешься ты в петлю!» /5; 65/, «Когда постарею, / Пойду к палачу — / Пусть вздернет на рею, / А я заплачу» /5; 105/. Причем последний мотив восходит к стихотворению 1972 года:

...Билеты лишние стреляйте на ходу:
Я на публичное повешенье иду,
Иду не зрителем и не помешанным —
Иду действительно, чтоб быть повешенным,
Без палача (палач освистан) —
Иду кончать самоубийством /3; 206/.

К 1971 году (песня «О фатальных датах и цифрах») относится возникновение мотива *распятия*:

Дуэль не состоялась или перенесена,
А в тридцать три распяли, но не сильно.

Напомним также о стихотворении «На таможене»:

Мы все-таки мудреем год от года —
Распятыя нам самим теперь нужны...

Теперь обратимся к стихотворению «Палач», в котором тема казни, точнее — того, что этой казни предшествует, — разрабатывается наиболее подробно и своеобразно. Попытаемся проследить, как меняется авторское отношение к лирическому герою по мере развития сюжета стихотворения.

Сначала лирический герой, как и в других произведениях, в которых он выступает

¹ Ср.: «Он представлен к ордену / И в печати высечен» /2; 567/.

без маски, очень близок к автору и практически неотделим от него:

Когда я об стену разбил лицо и члены
И всё, что только можно было, произнес,
Вдруг сзади тихое шептанье раздалось:
«Я умоляю вас, пока не трожьте вены...»
/5; 139/.

В общих чертах ситуация здесь близка к песне «Ошибка вышла», в которой власть тоже появилась внезапно: «И, словно в пошлом попури, / Огромный лоб возник в двери / И озарился изнутри / Здоровым недобром». В обоих произведениях формально действие происходит в некоей комнате (в черновиках «Палача» упоминается даже келья: «Я почти раздавил свой неострый кадык, / Когда в келью вошел этот милый старик»).

Что же касается *стен*, то она является олицетворением власти. Рассмотрим этот образ поподробнее. В значении запретов, установленных властью, он встречается уже в самых первых произведениях Высоцкого: «Мне нельзя на волю — / Не имею права, / Можно лишь от двери до стены...».

А образ стены как непосредственного олицетворения власти мы находим в «Марше физиков»: «Тесно сплотились коварные атомы — / Ну-ка, попробуй, прорвись ты!». И лирический герой надеется «прорваться»:

Я пробьюсь сквозь воздушную ватную тьму¹,
Хоть условия паденья — не те.

Затяжной прыжок

Но такой прорыв заканчивается, как правило, трагически:

Еще бы, взять такой разгон,
Набраться сил, пробить заслон —
И голову сломать у цели!

Штормит весь вечер, и пока...

Сравним в черновике «Затяжного прыжка»: «Я пробьюсь сквозь воздушный заслон и сквозь тьму...».

В «Погоне» лирический герой уже не пытается прорваться сквозь стену, понимая, что здесь его может ожидать только смерть:

Лес *стеной* впереди — не пускает *стена*,
Кони прядут ушами — назад подают...

И к 1976 году приходит осознание безрезультатности этой борьбы: «Напрасно² я лицо свое разбил — / Кругом молчат³ — и всё, и взятки гладки...».

А в стихотворении «Палач» читаем: «Когда я об стену разбил лицо и члены...». Короле говоря: «Лоб стеною прошиби в этом мире!» /3; 50/.

Вообще образ запретов представлен в творчестве Высоцкого довольно обширно: «Запреты и скорости все перекрыв, / Я выхожу из пике» /2; 87/, «Без запретов и следов, / Об асфальт сжигая шины, / Из кошмара городов / Рвутся за город машины» /2; 152/, «И живут да поживают, / Всем запретам вопреки, / И ничуть не унывают / Эти вольные стрелки» /5; 13/, «Может быть, наложили запрет? / Я на каждом шагу спотыкаюсь...» /1; 244/, «Моря божья роса с меня

¹ Вспомним еще раз, как Высоцкий называл советскую власть: «ватная стена».

² Ср.: «Начались его подвиги напрасные, / С баб-ягами никчemuшная борьба...».

³ Ср.: «Недозвучал его аккорд / И никого не вдохновил...» /4; 135/.

снимет табу...» /2; 271/, «Ну вот и всё! Закончен сон глубокий! / Никто и ничего не разрешает» /2; 230/, но, несмотря на это, лирический герой «плевать хотел на Interdite»¹ /5; 210/, потому что, как говорил сам поэт, «раз ничего нельзя, то всё можно».

Но запреты у Высоцкого часто бывают представлены не только открыто, но и в метафорической, образной форме, как, например, красные флажки в «Охоте на волков»: «Оградив нам свободу флажками, / Бьют уверенно, наверняка». А в песне «Вот главный вход...» герой, проснувшись, увидел, что «на окне — стальные прутья».

Сходный с красными флажками образ запретов встречается и в песне «Возвратился друг у меня...» (1968):

Может, это бред, может — нет,
Только знаю я:
Погасить бы мне красный свет!
И всё же зажигаю я...

Оказался он,
Как брони заслон...²

«Брони заслон», в свою очередь, отделяет советских чиновников от других людей. Вспомним в этой связи «Балладу о манекенах»: «Живут, как в башнях из брони, / В воздушных тюлях и газах», — и «Балладу о времени»: «Не помог ни водою наполненный ров, / Ни запоры, ни толстые стены» /5; 313/.

А от красного света лирический герой, конечно, хотел бы избавиться («Погасить бы

мне красный свет»), но своей непримиримостью к власти он вынуждает ее зажечь этот свет, то есть оградить его флажками. Но и здесь лирического героя не остановить: «Побегу на красный свет, оштрафуют — не беда...» /1; 348/. Вот приблизительно такую историю развития имеет в творчестве Владимира Высоцкого образ стены³.

Теперь вернемся к нашему стихотворению. Мы остановились на том моменте, когда появился палач. Образ его, безусловно, сатиричен и имеет своим прототипом сталинских палачей: цель палача состоит в том, чтобы его жертва была с ним заодно и стремилась к выполнению «задачи» палача не меньше его самого. Отметим попутно, что остальные люди уже прониклись этой идеей — достаточно вспомнить аллегорическую песню «Заповедник» (1972), в которой

Шубы не хочет пушнина носить,
Так и стремится в капкан и в загон.
Чтобы людей приодеть, утеплить,
Рвется из кожи вон.

Палач же проявляет по отношению к лирическому герою чуть ли не отеческую заботу:

При ваших нервах и при вашей худобе
Не лучше ль чаю? Или огненный напиток?
Чем учинять членовредительство себе,
Оставьте что-нибудь нетронутым для пыток.

С ответной реакцией героя на эту просьбу начинается его постепенное отдаление

¹ Французское — «запрет».

² Тот самый *заслон*, о котором мы уже говорили применительно к песням «Затяжной прыжок» и «Штормит весь вечер, и пока...».

³ Ср. еще у Н. Коржавина в стихотворении 1980 года: «Могу в Париж и Вену, / Но брежу я Москвой, / Где бьетесь вы о стену, / О плиты головой».

Не ночь пред казнью, а души отдохновенье!
А я уже дожидаться утра не могу...

В стихотворении показаны одновременно ужас ситуации и ее абсурдность, когда жертва из любви к своему мучителю готова с радостью на любые пытки:

Когда он станет жечь меня и гнуть в дугу¹,
Я крикну весело: «Остановись? мгновенье!»

Дело близится к развязке. Слова «Он мне поведал назначенье инструментов. / Всё так не страшно, и палач — как добрый врач» возвращают нас к трилогии «Ошибка вышла», где также говорится об этих «инструментах»: «Тускнули, выложившись в ряд, / Орудия пристрастья».

Наконец происходит единение героя и палача: «Накричали речей / Мы за клан палачей. / Мы за всех палачей / Пили чай — чай ничей», — и герой за него уже готов любому порвать глотку: «Я совсем обалдел, / Чуть не лопнул, крича. / Я орал: «Кто посмел / Обижать палача!»».

Похожий прием автосарказма встречался уже в стихотворении «Я скоро будудохнуть от тоски...»:

Пусть много говорил белиберды
Наш тамада — вы тамаду не троньте, —
За Родину был тост алаверды,
За Сталина, я думал — я на фронте.

В нашем стихотворении действие происходит ночью, и утром палач оставляет героя («Уже светало, наше время истекло»), и, перед тем, как заснуть, герой с удовольствием думает: «Но мне хотя бы перед смер-

тью повезло — / Такую ночь провел, не каждому досталось!». Теперь он считает, что ему всю жизнь не везло, так как он постоянно боролся с властью, которая его душила, и поэтому жизнь его не была особенно светлой (как сказано в «Конце охоты на волков»: «Чтобы жизнь улыбалась волкам — не слышал»).

Тем самым обесмысливается вся его предшествующая борьба. Он вспоминает, с какой добротой и заботливостью палач простился с ним:

Он пожелал мне доброй ночи на прощанье,
Согнал назойливую муху мне с плеча...

Не исключено, что «назойливая муха» подчеркивает утрату героем лучших человеческих качеств, степень его нравственного падения, превращение его, как в «Гербарии», в насекомое. Но если в той песне он, причисленный к насекомым, сумел сохранить человеческий (внешний и внутренний) облик, то здесь он становится «насекомым» добровольно.

Если в песне «Вот главный вход...» власть избила лирического героя, и он сломался:

А рано утром — верь не верь —
Я встал, от слабости шатаюсь,
И вышел в дверь. Я вышел в дверь!..
С тех пор в себе я сомневаюсь, —

а в трилогии «Ошибка вышла» власти удается «переделать» лирического героя, прооперировав его (то есть в обр.х произведениях процесс «переделывания» происходит насильственно), то в стихотворении «Палач» власть «переделывает» героя «добром», с его согласия:

¹ Э. Кузнецов приводит свой диалог с капитаном КГБ Кочетковым, где тот ему говорит: «Вы на спецу, а не где-то там. Тут не исправительное заведение, а карательное. Наше дело — согнуть вас в дугу, чтобы шелковыми стали. Ясно?» (58, 124).

Но он залез в меня, сей странный человек, —
И ненавязчиво, и как-то даже мило, —

после чего он полюбил палача с той же силой, с какой раньше ненавидел. Подобная резкая перемена обусловлена, главным образом, внутренней опустошенностью героя, вызванной изматывающей борьбой. В песне «Вот главный вход...» лирический герой понимает, что позволил себя сломать, в трилогии «Ошибка вышла» он после операции «с врачами мил», а в концовке «Палача» уже называет своего палача *добрым и чудным*:

Как жаль, недолго мне хранить
вспоминанье
И образ доброто, чудного палача.

Прочитируем еще раз медицинскую трилогию:

Мой милый доктор встал в двери,
Как мститель с топором... /5; 382/

Это черновик, а вот фрагмент основного варианта текста, где возникает иной оттенок смысла:

«Не надо нервничать, мой друг, —
Врач стал чуть-чуть любезней, —
Почти у всех людей вокруг —
История болезни», —

в чем наблюдается переключки со стихотворением «Мы — просто куклы...»: «Элегантнее одеты, / И приветливей чуть-чуть» /3; 258/. Сравним также: «Они так вежливы, взгляни! / Их не волнует ни черта...» /4; 139/, «И будут вежливы и ласковы настолько — / Предложат жизнь счастливую на блюде» /2; 58/.

Авторская ирония, скорее даже — сарказм, в заключительных строчках «Палача»

состоит, видимо, в следующем: герой сожалеет, что ему осталось недолго «хранить» образ палача — по той причине, что этот палач его вскоре казнит.

Мы полагаем, что Высоцкий высмеивал действия лирического героя и бичевал его (то есть — себя) для того, *чтобы не стать таким*, так как, вероятно, чувствовал, что дело движется именно к этому. И через два года он напишет стихотворение «Казалось мне — я превозмог...», в котором сбудется мучившая его мысль о ненавистном единении с властью. К этому стихотворению мы обратимся позднее, а сейчас рассмотрим «Притчу о Правде и Лжи».

Эту песню можно рассматривать как пример формально-повествовательной лирики: лирический герой представлен в ней в образе Правды, а советская власть — в образе Лжи.

Сюжет в общих чертах таков. Ложь заманила Правду к себе на ночлег, а когда та заснула, обокрала ее и, надев ее одежду, превратилась в Правду. Настоящую же Правду судили как продажную женщину, несмотря на все ее просьбы и мольбы, вымазали в саже и изгнали, а на ее месте воцарилась Ложь, переодетая Правдой.

Обратимся теперь непосредственно к тексту песни в свете интересующей нас оппозиции. Лирический герой (Правда) после того, как его обокрала советская власть (Ложь), остался голым: «Голая Правда божилась, клялась и рыдала...». Этот мотив несколько раз повторяется и в черновиках песни: «Бродит теперь, неподкупная, по бездорожью, / Из-за своей наготы избегая людей» /5; 490/, «Голая Правда на струганных нарах лежала» (52, 212). Он встречается также во многих других произведениях Высоцкого: «Лежу, я голый, как сокол...» /5; 78/, «Я из дела ушел, из такого хорошего

дела! / Ничего не унес — отвалился в чем мать родила» /4; 41/, «Кольчугу унесли — я беззащитен / И оголен для дротиков и стрел» /4; 306/, «Хоть всё пропой, протарабань я, / Хоть всем хоть голым покажись...» /5; 231/, «<...> стою, словно голенький, / Вспоминаю и мать, и отца...» /3; 481/, «<...> Будто голым скакал, будто песни орал...» /2; 27/, «Без одежды да без сна / Вечно он в дороге...» /5; 363/ и др.

Только к утру обнаружила Правда пропажу
И подивилась, себя оглядев делово, —
Кто-то уже, раздобыв где-то черную сажу,
Вымазал чистую Правду, а так — ничего
/5; 154/.

В черновике еще находим: «черно-жирную сажу». Эта *сажа* находится во владении власти, и та постоянно ею пользуется. Более того, *грязь*, *сажа* — неотъемлемые атрибуты власти, так как она сама грязна. В песне применительно ко Лжи-власти дважды используется этот образ: «Сплюнула, грязно ругнулась и вон подалась», «А грязная Ложь чистокровную лошадь украла / И ускакала на длинных и тонких ногах»¹. Советская власть возглавляет страну, которая также является сплошной грязью — вспомним песню «Купола» (1975): «Грязью чавкая жирной² да ржавою³, / Вязнут лошади по стремена, / Но влекут меня сонной державою, / Что раскисла, опухла от сна». Вообще образы *грязи*, *сажи*, *пыли* и т. п. в таком контексте довольно распространены в творчестве Высоцкого:

Что, приятель, в таком раздрызге
Отупел, с нищетой смирясь?!

Окунайся в черные брызги,
Окунайся в черную грязь!

Копшатся в ней, копятся...
Наплевать, что мокрей мокриц!
Всё надеются оказаться
В золотом, как сказочный принц! /5; 102/.

Приведем еще ряд цитат на эту тему: «Животом — по грязи... Дышим смардом болот...» /3; 232/, «...И болотную слизь конь швырял мне в лицо. / Только я проглочу вместе с грязью слюну...» /4; 226/, «Я грязью из-под шин плюю / В чужую эту колею» /3; 243/, «То ли счастье украсть, / То ли просто упасть / В грязь?» /2; 148/, «Пред королем падайте ниц / В слякоть и грязь — всё равно!» /4; 123/, «В грязь втоптаны знамена, смятый шелк...» /3; 75/, «В грязь валились враги, о пощаде крича...» /5; 7/, «А в лобовое грязное стекло / Глядит и скалится позор в кривой усмешке» /4; 66/, «Линяют страсти под луной / В обыденной воздушной жиже» /5; 145/, «Встаю я, отряхаюсь от навоза...» /4; 72/, «...Восстану я из праха, вновь обыден, / И улыбнусь, выплевывая пыль...» /3; 143/, «Да, сами мы, как дьяволы, в пыли...» /2; 280/ и др.

Вернемся к «Притче о Правде и Лжи». Советская власть очернила лирического героя (буквально — «измазала в саже»), что, безусловно, связано в том числе с кампанией травли Высоцкого в печати в 1968 году:

Правда смеялась, когда в нее камни бросали:
Ложь это всё, и на Лжи — одеянье мое!..
Двое блаженных калек протокол составляли
И обзывали дурными словами ее.

¹ Добавим еще, что *грязная Ложь* постоянно противопоставляется *чистой Правде*.

² То есть той же «черно-жирной сажей», которой Ложь измазала Правду.

³ Ср. в песне «Чужая колея»: «Расплеваться бы глиной и *ржой* / С колеей этой самой чужой...».

Мотив забрасывания камнями неоднократно встречается в произведениях Высоцкого, например: «А вот гора, с которой осыпало / Камнями нас... Смотрю, как ротозей» /5; 492/, «Кому-то под руку попался камешка — / Метнул, гадюка... И нету Кука!» /5; 110/.

В ответ лирический герой лишь повторяет, что на самом деле он чист, причем говорит это представителям той самой власти, которая его очернила. Похожая ситуация была в «Гербарии»: «Поймите, я, двуногое, / Попало к насекомым».

Стервой ругали ее и похуже, чем стервой...
Мазали глиной, спустили дворового пса:
Духу чтоб не было —
на километр сто первый
Выселить, выслать за двадцать четыре часа.

Остановимся более подробно на образе псов, то есть агентов власти, которые непосредственно занимаются травлей лирического героя, и вспомним некоторые другие произведения: «И залаяли псы на цепях. / Я шагнул в полутемные сени <...> Там сидел за столом, да на месте моем, / Неприветливый новый хозяин. / И фуфайка на нем, и хозяйка при нем, — / Потому я и псами облаян» /4; 202/¹, «Кричат загонщики, и лают псы до рвоты...» /2; 129/, «И стая псов, голодных Гончих Псов, / Надсадно воя, гонит нас на Чашу» /5; 117/, «Свора псов, ты со стаей моей не вяжись...» /5; 213/, «А на вторые сутки / На след напали суки, — / Как псы, на след напали и нашли...» /1; 50/, «...Ведь направлены ноздри ищеек / На забытые мной адреса» /5; 24/ и т. д.

Распространен в поэзии Высоцкого и мотив *изгнания* — достаточно вспомнить «Балладу о Кокильоне»:

Но, мученик науки, гоним и обездолен,
Всегда в глазах толпы он —
алхимик-шарлатан.

И из любимой школы в два счета был уволен,
Верней, в три шеи выгнан непонятый титан
/4; 142/, —

«Мистерию хиппи»: «Мы — как изгой среди людей...», и «Лекцию о международном положении», анализ которой еще впереди: «Прошло пять лет, как выслан из Рязани я, / Могу и дальше: в чем-то я — изгой».

В «Балладе о Кокильоне» лирического героя называли шарлатаном, в «Песне о вещах Кассандре» — ведьмой, а в «Притче» — «стервой <...> и похуже, чем стервой». Всё это было сделано властью публично — для толпы, от лица которой, кстати, в балладе дается целая строфа:

Да мы бы забросали камнями Ньютона,
Мы б за такое дело измазали в смоле!
Но случай не позволил плевать
на Кокильона —
Однажды в адской смеси заквасилось желе
(С2Т — 2; 217).

Нетрудно заметить, что в этой цитате встречаются два уже разобранных нами мотива — забрасывание камнями и обмазывание смолой (то есть той же глиной, грязью, сажей и т. п.). Но, помимо этого, имеется еще один, близкий к ним мотив. В «Балладе о Кокильоне» на лирического героя

¹ Заметим, что в этой песне предвосхищен сюжет «Притчи»: власть (*хозяин*) поселилась на месте лирического героя, а в «Притче» она (*Ложь*) также заняла место лирического героя (*Правды*).

Правда колола глаза¹, и намаялись с ней:
Бродит теперь, неподкупная, по бездорожью,
Из-за своей наготы избегая людей.

Неподкупность — одна из наиболее характерных черт лирического героя Высоцкого. В том же году, что и «Притча о Правде и Лжи», была написана песня «Мне судьба — до последней черты, до креста...», в которой есть следующие слова:

Даже если сулят золотую парчу
Или порчу грозят напустить — не хочу!
На ослабленном нерве я не зазвучу —
Я уж свой подтяну, подновлю, подвинчу.

А восходит этот мотив к двум произведениям 1967 года:

1. И будут вежливы и ласковы настолько —
Предложат жизнь счастливую на блюде.
Но мы откажемся, и бьют они жестоко, —
Люди! Люди! Люди!
Деревянные костюмы
2. «Ни за какие иены
Я не продам свои гены,
Ни за какие хоромы
Не уступлю хромосомы!»
Я тут подвиг совершил...

Приведем еще один черновой набросок:

Чистая правда по острым камням шагала,
Ноги изрезала, сбилась с пути впопыхах.

Сравним это, например, с «Грустной песней о Ванечке» (1974), которая, как и наша песня, относится к разряду формально-повествовательной лирики:

Зря, ты, Ванечка, бредешь
Вдоль оврага.
На пути — камень сплошь,
Резвы ножки обобьешь,
Бедолага.

Или — в «чистом» (в жанровом отношении) стихотворении «О том, что в жизни не сбылось...» (1969):

Пускай усталый и хромой,
Пускай до крови сбиты ноги...

Но важно отметить, что данный мотив исключительно метафоричен — он показывает истерзанность, измученность души лирического героя. В разных вариациях он встречается во многих произведениях Высоцкого: «Душу, **сбитую** утратами да тратами, / Душу, **стертую** перекатами...» /5; 63/, «Ноги **стерты** и светят костями...» /3; 438/, «А ветер дул, с костей сдувая мясо / И радуя прохладой скелет»² /5; 191/, «Поэты ходят пятками по лезвию ножа / И **режут в кровь** свои босые души» /3; 40/, «До ребер, до шпангоутов продрать себе борта...» /5; 445/, «Порву бока и выбегу в грозу!» /4; 63/, «Лохмотьями с ладоней лезла шкура...» /5; 518/, «Был шторм, канаты рвали кожу с рук...» /2; 219/. А в черновиках песни «Купола» дается даже расшифровка этого образа:

И порогами да перекатами
До истоков дойди, до начал,
И побалуй ладони ожогами,
Обдери себе душу порогами.

¹ Ср. со стихотворением М. Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840): «О, как мне хочется смутить веселость их / И дерзко бросить им в глаза железный стих, / Облитый горечью и злостью!..».

² В песне «В младенчестве нас матери пугали...» (1977) эти строки повторяются дословно — с той лишь разницей, что союз *А* там заменен на *И*.

Мы видим, что в третьей строке повторяется мотив из только что процитированных песен «Пожары» и «Человек за бортом», и хотя внешне он представлен в них как чисто «физический» — с рук слезает кожа, — тем не менее в свете вышесказанного этот мотив метафоричен, а в четвертой — происходит уже контаминация «физического» и «нематериального» образов — *порогами* ободрать *душу*, что опять же подчеркивает метафоричность образа: «Обдери себе душу порогами», то есть тяжелыми жизненными испытаниями. Ср. еще с похожим мотивом в повести «Жизнь без сна»: «...исколот я весь иглами и сомнениями!» /6; 32/, и в «Песне конченого человека»: «А так как чужды всякой всячины мозги, / То ни предчувствия не жмут, ни сапоги» /3; 347/.

Но вернемся к сюжету нашей песни. Пока истинная Правда скиталась в изгнании, Ложь перевернула всё с ног на голову:

Некий чудак и поныне за правду воюет, —
Правда, в речах его правды —
на ломаный грош:
«Чистая Правда со временем восторжествует,
Если проделает то же, что явная Ложь».

Исходя из речи представителя власти (*чудака*), Правда сможет одолеть Ложь, только если воспользуется ее же грязными приемами. Потому-то автор и иронизирует на позиции этого *чудака*, потому-то «в речах его правды — на ломаный грош».

Добавим, что близкий *чудаку* образ представителя власти встретится в «Письме в редакцию телевизионной передачи «Очевидное — невероятное» из сумасшедшего дома с Канатчиковой дачи», написанном примерно в то же время:

Говорил, ломая руки,
Краснобай и баламут

Про бессилие науки
Перед тайною Бермуд.

Все мозги разбил на части,
Все извилины заплел...
и т. д.

В нашей песне-притче лирического героя обокрали во сне, и поэтому концовка представляет собой авторский вывод-предостережение себе и другим людям:

Часто, разлив по сто семьдесят граммов
на брата,
Даже не знаешь, куда на ночлег попадешь.
Могут раздеть — это чистая правда, ребята!
Глядь, а штаны твои носит коварная Ложь,
Глядь, на часы твои смотрит коварная Ложь,
Глядь, а конем твоим правит коварная Ложь!

Здесь мы наблюдаем ряд переключек с произведениями предшествующих лет. Сравним, в частности, выделенные слова со следующими: «А может, выпил два по сто / С кем выпивать не след» /4; 46/, где речь идет о «выпивке» с агентом власти, которая закончилась для лирического героя тем, что он стал невыездным. Ситуация здесь похожа также на ту, что сложилась в «Попутчике»:

Я не помню, кто первый сломался.
Помню — он подливал, поддакивал...
Мой язык, как шнурок, развязался:
Я кого-то ругал, оплакивал.

И проснулся я в городе Вологде,
Но — убей меня! — не припомню, где.

А в «Притче о Правде и Лжи» это выглядит так: «Даже не знаешь, куда на ночлег попадешь», — после чего лирическому герою «навесили» статью: «Кстати, **навеси-**

ли Правде чужие дела...», — что также имело место в «Попутчике»: «А потом мне **пришли дельце** / По статье уголовного кодекса...», — и в песне «Про стукача» (с той же «выпивкой»), поэтому в другом стихотворении лирический герой размышляет:

Надо как-то однажды напиться.
Только с кем, только с кем? /2; 253/

Отметим также, что в песне «Попутчик» лирический герой пил с агентом власти на пари: «Поглядим, кто быстрее сломается», — но тот сам не пил, а лишь «подливал, поддакивал», чтобы лирический герой проговорился. И по опыту этой песни в 1971 году Высоцкий напишет:

Ах, черт побери!
Никогда не пей вина на пари... /3; 368/.

* * *

1977 годом датируется также последняя редакция стихотворения **«Разговор в трамвае»** (две другие относятся к 1968 и 1975 годам). В этом стихотворении жизнь метафорически представлена как езда в трамвае. Смысл метафоры раскрывается во 2-й строфе:

Граждане! Даже пьяные!
Все мы — пассажиры постоянные,
Все живем, билеты отрываем,
Все по жизни едем трамваем /5; 164/.

Похожий прием (езда на транспорте как метафора жизни) встречается также в «Пес-

не автомобилиста», в «Горизонте», в стихотворении «Вагоны всякие...» и других произведениях. А между песней «Чужая колея» и «Разговором в трамвае» наблюдается почти буквальная перекличка:

1. Никто не стукнет, не притрет —
 Не жалуйся.
 Желаешь двигаться вперед?
 Пожалуйста!
2. Тесно вам? И зря ругаетесь, —
 Почему вперед не продвигаетесь?! —

что можно сравнить еще с наброском 1969 — 1970 годов:

Слушайте, дайте пройти!
Что вы толпитесь в проходе? /2; 596/.

Теперь — непосредственно по поводу оппозиции *я — власть*. Власть здесь вновь представлена в образе *другого* человека, с которым разговаривает лирический герой:

«Каши с вами, видимо, не сварить...»
«Никакой я вам не товарищ!»

Достаточно интересно, что разговор состоит лишь из реплик лирического героя, а о словах его собеседника можно догадываться по этим репликам...

Далее по тексту возникает уже знакомый нам мотив: «Ноги все прокопытели...». Сравним в редакции 68-го года (год травли Высоцкого в печати):

Граждане! Вы все свидетели —
Я его не бил, как вы заметили,
Он же — мне нанес оскорбленье:
Плюнул¹ и **прошел по коленям** /5; 498/, —

¹ Ср.: «Кто плевал мне в лицо...», «Сплюнула, грязно ругнулась и вон подалась».

и с написанной в том же году «Песней про правого инсайда»: «А ему сходят с рук **перебитые ноги**».

Помимо этого, власть вымогает у лирического героя деньги:

Бросьте, вы, тут не стойка вам!..
Да очнитесь вы, ведь это мой карман!
Деньги на билет? Вот, возьмите,
Только я прошу, не хамите!

Сравним с другим стихотворением, в котором власть (*сквалыга*) опять лезет к лирическому герою «в тот карман, где запрятана фига, / О которой не знает никто»: «Послушай, **брось**, — куда, мол, лезешь-то?!» /5; 330/.

Хамское поведение властей — одна из их наиболее характерных черт. Вспомним другие произведения: «Например, Медведь — баламут и плут — / **Обхамит** кого-нибудь по-медвежьему...» /4; 76/, «Тишь да гладь, да спокойствие там, / Хоть король был отъявленный **хам**...» /2; 240/, «Их поражал не шум, не гам <...> А то, что бывший царь наш — **хам**, / И что его не уважали» /5; 178/.

Лирический герой пытается отбиться деньгами: «Драться не хочу, не старайтесь!¹ / Вот вам два рубля — **убирайтесь!**». Это ситуация повторится в написанной через три года «Песне автомобилиста»: «Я ж отбивался целый день рублями / И не сдавался, и в боях мужал!».

Мамочки, он входит в раж!.. Да нет,
Вы ведь не допустите, сограждане!

Как, рубль еще? А то ударишь?
Это вымогательство, товарищ /5; 498/.

Противник героя вошел в раж и в этом раже вымогает у него деньги. Данный мотив повторится через несколько лет в «Мистереии хиппи»:

Выжимайте деньги **в раже**,
Только стряпайте без нас
Ваши купли и продажи...

Этот *раж*, характерный для представителей советской власти, встречается и в таких произведениях, как песня «Ошибка вышла»: «Он **в раж** вошел — знакомый раж <...> Он стервенел, входил **в экстаз**», — или аллегорическое стихотворение «Проделав брешь в затишьи...»:

Морозу удирать бы,
А он **впадает в раж**:
Играет с вьюгой свадьбу,
Не свадьбу, а **шабаш**.

Кстати, и *шабаш* — одно из характерных свойств властей — встречается в только что упомянутой песне «Ошибка вышла»: «Шабаш калился и лысел...», — и в «Сказке о том, как лесная нечисть приехала в город»: «От скучных **шабашей** смертельно уставши...».

Вернемся к «Разговору в трамвае». Както незаметно разговор между лирическим героем и властью перешел на «ты»: «Как, рубль еще? А то ударишь? / Это вымогательство, товарищ». В контексте «трамвай-

¹ Ср. с одним из вариантов названия «Сентиментального боксера»: «Песня о сентиментальном боксере, который умел драться, но очень этого дела не любил» /1; 473/, а также с черновым вариантом из «Баллады о брошенном корабле»: «Видно шрамы от крючьев — хоть **против я драк**, / Но избежать не смог **абордажа**» /2; 536/.

ного» сюжета причины столь быстрой, минутной перемены объяснить невозможно, особенно если учесть, что, несмотря на ссору, официально принятое в советском обществе обращение (*товарищ*) сохраняется. Однако, если обратиться к подтексту, то эти несколько минут превращаются в несколько лет, и обращение лирического героя к своему противнику на «ты» (и, добавим, его обращение к герою — вспомним, например, песню «Рядовой Борисов!...»: «На мой удар он закричал: «Кончай дурить!»») становится понятным.

Когда лирический герой спросил своего собеседника, зачем тот лезет к нему в карман, он ответил, что ему нужны деньги на проезд: «Деньги на билет? Вот, возьмите...». На самом же деле власть лезет к нему в карман, чтобы обнаружить там «фигу» (как это было в уже цитированшемся стихотворении «Знать бы всё...») и разоблачить его — см. Приложение 22.

Но во второй раз лирический герой отказался отдать деньги, то есть не сломался, не поддался шантажу власти, и та наносит ему за это удар (что на уровне подтекста можно истолковать как травлю поэта):

Наконец! Вот милиция.
Жаль, что не могу пошевелиться я,
А не то я — вслух заявляю! —
Дал бы по лицу негодяю /5; 498/.

По сравнению с «Сентиментальным боксером», где лирическому герою также был нанесен неожиданный удар («Вот — апперкот, я — на полу, / И мне нехорошо!»), наблюдается развитие мотива. Если в ранней песне герой говорил: «Бить человека по

лицу я с детства не могу», — то теперь он уже «дал бы по лицу негодяю»¹.

В «Разговоре в трамвае» лирический герой имел смелость оказать сопротивление власти, и в результате появилась милиция². Герой надеется, что милиция их рассудит, и пытается объяснить ей, что же произошло на самом деле, но та оказывается на стороне власти:

Путаете вы, не поддавший я!
Гражданин сержант, да пострадавший я!

Аналогичная ситуация повторится через год в стихотворении «Я склонен думать, гражданин судья...»: «Ведь нападавшим вовсе не был я, / А я, скорее, даже — пострадавший».

Это он неправ, да клянусь я!

Ср.: «Ох неправ, ох неправ этот правый инсайд!».

Но милиция не слушает героя и хочет лишить его свободы, если он не заплатит штраф, то есть она занимается фактически тем же вымогательством, что и власть, поскольку обе они, в конечном счете, составляют единое целое, и милиция в творчестве Высоцкого — лишь один из ликов власти.

В итоге лирический герой решает снова «отбиться рублями»: «Нет, возьмите штраф, тороплюсь я». Он сдержал слово и не вступил в драку со своим противником: «Драться не хочу, не старайтесь!». Эта верность своим принципам была им продекларирована еще в «Песне про джинна» (1967): «Если я чего решил — я выпью обязательно».

¹ Ср. еще: «И по щекам отхлестанные сволочи / Бессовестно ушли в небытие» /4; 74/.

² Ср.: «...А начнешь возражать — / Участковый придет» /3; 115/.

Поздняя редакция «Разговора в трамвае» завершается следующей строфой:

«Граждане! Жизнь кончается! —
Третий круг сойти не получается!»
«С вас, товарищ, штраф, рассчитайтесь!
Нет? Тогда еще покатайтесь!» /5; 164/

Как видим, здесь ситуация изменилась: милиция потребовала от героя заплатить штраф, но он отказался, и она его «забирает».

Необходимо более подробно остановиться и на мотиве замкнутого круга как символа советской жизни, столь характерного для поэзии Высоцкого: «Неужели мы заперты в замкнутый круг? / Только чудо спасет, только чудо!» /3; 209/, «Толпа идет по замкнутому кругу, / И круг велик, и сбит ориентир» /3; 224/. Но этот мотив часто встречается и применительно к одному лирическому герою, как и в «Разговоре»: «Смыкается круг — не порвать мне кольца!» /3; 123/, «Вот всю жизнь и кручусь я, как верченый. / На доске меня этой заверчивай!» /2; 138/, «На вертящемся гладком и скользком кругу / Равновесье держу, изгибаюсь в дугу» /5; 189/¹, «Вбили в стену крюк, / Раскрутили круг, / В нем держусь, что есть силы я» /3; 368/.

Желание вырваться «из круга» лирический герой высказывал и в песне «Две судьбы» (1977): «Взвыл я, ворот разрывая: / «Вывози меня, Кривая! / Я — на привязи!», — но из этого ничего не вышло, так как «Кривая шла по кругу — / ноги разные».

С мотивом замкнутого круга мы встречаемся также в «Марше космических негодя-

ев»: «Испытанья мы прошли на мощных центрифугах — / Нас вертела жизнь, таща ко дну», — и в стихотворении «Первый космонавт»:

Я затаился и затих, и замер:
Мне показалось — я вернулся вдруг
В бездушье безвоздушных барокамер
И в замкнутые петли центрифуг.

В заключение отметим еще одну переключку — с концовкой «Песенки про йога». Герой «попросил подвыпившего йога» рассказать, в чем секрет его искусства:

Был ответ на мой вопрос прост.
Но поссорились мы с ним в дым.
Я бы мог открыть ответ тот,
Но йог велел хранить секрет. Вот!

Судя по всему, этот йог как собирательный образ советских чиновников просто «послал» лирического героя². А в «Разговоре в трамвае» читаем:

Ах, нехорошо, некультурно
На ухо шептать нецензурно!

Все вышесказанное подтверждает гипотезу о наличии в данном стихотворении уже знакомого нам подтекста.

Следующим объектом анализа будет песня «Побег на рынок». В ней в общих чертах повторяется ситуация из песен «Зэка Васильев и Петров зэка» и «Не вводите меня из Весны!» (обе — 1962). Во всех этих произведениях главный герой либо уже находится

¹ Ср.: в «Охоте на волков»: «Я верчусь, как прыгун на манеже...», — причем здесь также встречается мотив замкнутого круга — из красных флажков...

² В этом случае повторится ситуация из «Песни про Тау Кита»: «Сигнал посылаем: “Вы что это там?”, / А нас посылают обратно».

в тюрьме или в лагере, либо его хотят туда отправить, и он пытается вырваться на свободу, совершив побег. Причем делает он это не один: в песне «Не уводите...» — с любимой женщиной, в «Зэка Васильеве...» — с другом, а в «Побеге на рывок» — просто с другим, незнакомым заключенным. И все три песни заканчиваются тем, что беглецов ловят и возвращают обратно, только в «Побеге...» героя возвращают одного, а его напарника убивают.

Если в песне «Зэка Васильев...» герои капитально подготовили побег (и эта подготовка доведена в песне до гротеска: «**Четыре** года мы побег готовили — / Харчей **три тонны** мы наэкономили...»), то уже в песне «Не уводите...» лирический герой, рассказывая про тот день, когда он с любимой женщиной принял решение бежать из лагеря, говорит: «И в ту же ночь мы с ней ушли в тайгу». А в «Побеге на рывок» герой и его напарник не то что не готовили побег, но даже рванули *днем*, а не ночью: «Был побег на рывок — / Наглый, глупый, дневной» /5; 170/. Таким образом, они с самого начала сознавали обреченность этого побега, но пошли на него, так как не могли больше терпеть.

Далее. Если в песне «Не уводите...» побег совершался весной («И завязали суки / И ноги, и руки. — / Как падаль, по грязи поволокли», как, вероятно, и в «Зэка Васильеве»: «И вот по тундре мы, как сиротиночки, / Не по дороге все, а по тропиночке», — образ весны в обоих произведениях отображает эпоху так называемой хрущевской отте-

пели), то в «Побеге на рывок» герой со своим напарником бежит «на виду у конвоя / Да по пояс в снегу»¹. Оттепельная грязь сменяется зимним снегом, что в свою очередь символизирует смену эпох: хрущевского «потепления» — на брежневское «замерзание», «обледенение».

Важно отметить, что все побеги лирического героя Высоцкого заканчиваются неудачно. Приведем несколько цитат из разных произведений: «Нам после этого прибавили срока...» /1; 48/, «Мой первый срок я выдержать не смог. / Мне год добавят, может быть, — четыре» /1; 107/, «Они — обратно в зону, за наградой, / А я — за новым сроком за побег» /5; 172/, «Я понял: мне не видеть больше сны! / Совсем меня убрали из Весны» /1; 50/.

Может возникнуть вопрос: почему ни один из побегов не закончился благополучно? Ответ на него мы находим в стихотворении 1962 года:

Мы искали дорогу по Веге —
По ночной очень яркой звезде.
Почему только ночью уходим в побеги,
Почему же нас ловят всегда и везде?

Потому что везли нас в телятниках скопом,
Потому что не помним дорогу назад,
Потому что сидели в бараках без окон,
Потому что отвыкли от света глаза!² /1; 553/

Следует отметить переключку в мотиве *выхода, прорыва* на свободу в «Побеге на рывок» и в песне «За меня невеста отрыдает честно...»:

¹ Ср. в написанной через год после этого песне «Конец охоты на волков»: «Животами горячими плавили снег...».

² Сравним также: «Я от белого света отвык» /2; 133/, «Мы ослепли — темно от такой белизны...» /3; 165/, «Долго жить впотьмах привыкали мы» /4; 229/. Сюда примыкает и мотив «слабого зрения» (см. анализ стихотворения «Про глупцов»).

а) Сны про то, как выйду, как замок мой снимут,
Как мою гитару отдадут.

б) И снова вижу я себя в побеге,
Да только вижу, будто удалось! /5; 505/.

Этот мотив встречается и во многих других произведениях.

...Мне снился сон про наш «веселый» оборот:
Что будто вновь кругом пятьсот,
Ищу я выход из ворот,
Но нет его, есть только вход — и то не тот.

Дорожная история

Во сне я рвусь наружу из-под гипсовых оков,
Мне снятся свечи, рифмы и коррида.

Баллада о гипсе

Из кошмара городов
Рвутся за город машины...

Песня о двух красивых автомобилях

Здесь можно вспомнить и образ «ватной стены», о чем подробнее см. в разборах песни «Затяжной прыжок» и стихотворения «Палач».

Из переключек «Побега на рывок» с другими произведениями коснемся лишь некоторых — на наш взгляд, самых главных.

1. Песня «Тот, который не стрелял»:

а) В меня стрелял по утру
Из ружей целый взвод.

и

Целый взвод меня бил,
Аж два раза устал.

Кстати, в песне «Тот, который не стрелял» ситуация предвосхищает «Расстрел горного эха», анализируя который мы затронули и мотив *избегания*, знакомый нам еще по песне «Вот главный вход...». Сравним также: «А он от радости все бил по морде нам» /1; 48/, «А отшибли почки — наплевать!» /5; 28/, «И в нос, в глаз, в рот, в пах / **Били...**» /5; 608/. Последняя цитата вызывает в памяти мандельштамовского «кремлевского горца»: «Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз».

б) Я раны, как собака,
Лизал, а не лечил¹.

и

Пошел лизать я раны в лизолятор,
Не зализал — и вот они, рубцы².

2. «Охота на кабанов»:

а) Снес подранку пол-черепа выстрел,
И рога протрубили отбой³ /2; 274/.

б) Снес, как срезал, ловец
Беглецу пол-лица⁴.

3. Песня «Зэка Васильев и Петров зэка»:

а) Ему за нас — и деньги, и два ордена...
б) Они обратно в зону за наградой...

¹ Ср.: «Заживайте, раны мои, / Вам два года с гаком! / Колотые, рваные, / Дам лизать собакам» /2; 597/.

² Ср. в «Балладе о брошенном корабле»: «Вот рубцы от тарана...».

³ Ср. в «Балладе о двух погибших лебедях» (1975): «Трубят рога: скорей, скорей!..».

⁴ Отмечено также А. Назаровым — см.: (74, 343). Ср. еще в одном стихотворении: «Пол-лица впечаталось в асфальте, / Тут / не до красоты» /3; 181/.

4. «Песня солдата, идущего на войну» и «Песенка про Кука»:

- а) Пока враги не бросили дубины, —
Не обойтись без драки и войны.
- б) Пустили в действие дубинку из бамбука —
Тюк прямо в темя! — и нету Кука.
- в) Зря пугают тем светом:
Тут — с дубьем, там — с кнутом¹.

Теперь обратимся к черновикам песни, содержащим много материала, ценного для нашей темы. Например, здесь советская власть вновь характеризуется как *нежданные гости*. Этот образ уже рассматривался нами в песне «У нас вчера с позавчера...» («Мы их не ждали, а они уже пришли»), в «Балладе о брошенном корабле» («Эти ветры — незваные гости») и стихотворении «Не возьмут и невзгоды в крутой оборот...» («Мои верные псы сторожат у ворот / От воров и нежданных гостей»):

Слушай сказку, сынок,
Вместо всех новостей,
Про тревожный звонок,
Про нежданных гостей,

Про побег на рывок,
Про тиски западни.
Слушай сказку, сынок,
Да смотри, не усни /5; 504/.

В черновиках песни есть и такая, важная для нас строфа:

Всем другим для острастки
Кончен бал с беглецом.
Это страшно, как в сказке
С нехорошим концом (СЧП4 — 3; 276).

Прежде всего следует заметить, что мотив «кончен бал» встречается и во французском переводе песни Высоцкого «Прерванный полет», выполненном Максимом ле Форестье и прозвучавшем в исполнении поэта на концерте во Франции в 1977 году (35, 4): название песни выглядит как «La fin du bal» — «Конец бала»². Вообще, если сопоставить эти два произведения, то можно увидеть, что в обоих лирический герой назван беглецом:

1. ...Кончен бал с беглецом.
2. Не добежал бегун-беглец,
Не долетел, не доскакал...³

Сравним в других произведениях: «Мы бегством мстим, / Мы — беглецы» /4; 156/, «Все, кто загнан, неприкаян, / В этот вольный лес бегут...» /5; 12/, то есть спасаются бегством от преследования власти.

В «Прерванном полете» лирический герой не смог добраться до своей цели:

Смешно, не правда ли, смешно,
Когда секунд недостает, —
Недостающее звено —
И недолет, и недолет, —

так как его полет был остановлен властью: «Конь на скаку и птица влет, — / По

¹ В черновике есть вариант: «Оба света — с дубьем».

² Ср. еще в одном стихотворении: «Пусть другие пьют в семь раз пуще нас. / Им — и карты все. Мой же кончен бал» /2; 570/.

³ Причем интересно, что в обеих цитатах о лирическом герое говорится в третьем лице.

чьей вине, по чьей вине?». По этой же причине и канатоходец из «Натянутого каната» прошел всего три четверти пути и погиб — ему тоже «недостало секунд», чтобы дойти до цели, и «недостающим звеном» там явилась оставшаяся четверть пути¹:

...Но прост приговор и суров:
Был растерян он или уверен, —
Но в опилки, но в опилки
Он пролил досаду и кровь.

Слово *кровь* подтверждает нашу версию о том, что лирический герой был убит. Та же ситуация повторится в аллегорической песне «Шторм»:

Волна барьера не возьмет,
Ей кто-то ноги подсечет,
И рухнет взмыленная лошадь.

Но вернемся к «Побегу на рывок»:

Вот и сказке конец —
Зверь бежал на ловца —
Снес, как срезал, ловец²
Беглецу пол-лица.

Устойчивое выражение «зверь бежал на ловца», как аллегория, восходит в творчестве Высоцкого к «Охоте на волков»:

Почему же, вожак, дай ответ,
Мы затравленно мчимся на выстрел
И не пробуем через запрет, —

к «Охоте на кабанов»:

Только полз присмиривший подранок,
Завороженно глядя на ствол³, —

а также — к песням «Оплавливаются свечи...»:

И, в предсмертном томленьи,
Озираясь назад,
Убегают олени,
Нарываясь на залп, —

и «Заповедник»:

Звери, забыв вековые страхи,
С твердою верой, что все по плечу,
Шкуры рванув на груди, как рубахи,
Падают навзничь — стреляй не хочу!

Кроме того, слова «Вот и сказке **конец**» напоминают песню «Скоморохи на ярмарке» (1974):

Сказ про Белого Бычка
Кончен, люди,
Вы слезайте с облучка,
Ешьте студень!

А призыв «**Ешьте студень**» предвосхищает «Песенку про Кука»: «А вы попробуйте, **поешьте суп** из Кука...» /5; 433/. Исходя из всего вышесказанного, можно предположить, что под маской *Белого Бычка* представлен лирический герой Высоцкого — тем более, что аналогичные маски встречаются в «Песне Белого Кролика» (1973), в «Песне мыши» (1973) и в «Песне про белого слона» (1972): «Средь своих братьев серых *белый* слон / Был, конечно, *белую* вороной».

¹ В общем, подтверждается мысль из другой песни Высоцкого: «Трудно по жизни пройти до конца» / 2; 249/.

² Образ *ловца* встречается и в «Балладе о двух погибших лебедях»: «Душа у *ловчих* без затей / Из жил воловьих свита».

³ Ср. еще с одним из набросков: «Говорят, лезу прямо под нож...» /2; 588/.

ли, но звука никто не слышал», «Вперед, к победе! Соперники **растоптаны** и жалки» (это поется от лица самой власти — «Медведей»), «Назван я перед ратью двуликим — / **И топтать** меня можно, и сечь». Любопытно, что *рать* в данном стихотворении — это тот же *взвод* из «Того, который не стрелял» и «Побега на рывок», та же *конница* из песни «Разбойничья», те же «отборные в полку голово-резы» из «Золотой середины», те же «отборные альпийские стрелки» из песни «Это наши горы», и та же *дружина* из «Песни о Вещем Олеге», которая «долго <...> **топтала** волхов / Своими гнедыми конями». Кони, конечно, были подкованы, так что ситуация здесь та же, что и в «Побеге на рывок».

В продолжение мотива избивания: власть может не только избивать, но также *сечь* и *хлестать*. Эти два образа представлены у Высоцкого не менее обширно. В уже цитированном стихотворении «Я скачу позади на полслова...» говорится: «Назван я перед ратью двуликим¹ — / **И топтать** меня можно, и *сечь*» (заметим попутно, что власть здесь вновь персонифицирована в образе князя, как и в «Песне о Вещем Олеге»).

Приведем подобные примеры из других произведений:

- а) Льют кровинку, хоть залейся!
Хлещут, бьют, кого хотят! /5; 362/
- б) Вся вода **исхлестана** пулями врагов...
/4; 13/
- в) И ветер бил, как розги, плети, прутья,
Надежней и больней **хлестал**... /5; 518/
- г) Мне щеки **обожгли** пощечины и ветры...
/3; 210/

- д) И оборвали крик мой,
И **обожгли** мне щеки
Холодной острой бритвой
Восходящие потоки /4; 30/
- е) «Да кто вы такие? Откуда взялись? —
Дружина взялась за **нагайки** <...>» /2; 17/
- ж) Пожаром сожженная жизнь прожита,
Избита жестокой **нагайкой** /1; 323/
- з) Но туже затянули жгут,
Вон вижу я — спиртовку жгут.
Все рыжую чертовку ждут
С волосьяным **кнутом** /5; 80/
- и) Сколь веревочка ни вейся —
Все равно совьешься в **кнут** /5; 64/
- к) Зря пугают тем светом:
Тут — с дубьем, там — с **кнутом** /5; 172/

На этом мы завершаем разбор «Побега на рывок» и переходим к песне «**Райские яблоки**». Не анализируя сюжет в целом, рассмотрим лишь наиболее важные мотивы и образы, уже знакомые нам по другим произведениям Высоцкого.

В первую очередь это мотив несвободы: Советский Союз как *зона*, *лагерь*, причем этот лагерь изображается «раем», в котором находятся *райские яблоки*, охраняемые властью (см. об этом в разборе песни «Нейтральная полоса» в гл. VII).

Этот *рай*, то есть всеобщая зона, является тем, к чему, в конечном итоге, должно было прийти советское общество, строящее коммунизм. В черновике есть по этому поводу такая строфа:

Бестелесный народ, не издав ни единого стона,
Кто — упал на колени, кто —
быстро на корточки сел...

¹ Здесь, вероятно, «аукнулась» одна из погромных статей 1968 года в адрес поэта: «С чужого голоса».

Мне сдается, что здесь обитать никакого резона.
Неужели Спаситель за это распятым висел?
/5; 509/

Сравним с более ранним произведением:

И это жизнь? Земной наш рай?
Нет! Хоть ложись и помирай /2; 378/.

И лирический герой в «Райских яблоках»
скачет прочь от этого зрелища:

И погнал я коней прочь от мест
этих гиблых и заблых...

Сравним с песней «Чужой дом», в кото-
рой разрабатывается тот же мотив:

И из смрада, где косо висят образа,
Я, башку очертя, гнал, забросивши кнут...

Другой важный мотив связан со следую-
щими словами:

В дивных райских садах наберу
бледно-розовых яблок.
Жаль, сады сторожат
и стреляют без промаха в лоб.

Власть метка и никогда не промахивает-
ся, потому что «у лучников наметан глаз»
(«Баллада о двух погибших лебедях»), и эти
лучники — «отборные альпийские стрелки»
/1; 500/.

Кроме того, в «Райских яблоках» наблю-
дается такое же сравнение советской влас-
ти, охраняющей сады, с ангелами и с Бо-
гом, как и в «Побеге на рывок»:

- а) Но свыше — с вышек —
Все предрешено.

- б) Херувимы кружат,
Ангел окает с вышки — занятно! /5; 177/

Единство темы в этих произведениях под-
тверждается следующей деталью: «ангел
окает». «Окают» же, как известно, в Воло-
годской области, в советские времена пе-
чально знаменитой многочисленными лаге-
рями. Таким образом, формально действие
в «Райских яблоках» происходит в Вологде,
как и в «Побеге на рывок»:

Был побег на рывок —
Наглый, глупый, дневной.
Вологодского¹ — с ног,
И — вперед головой!

Восходит же этот мотив к «Песне про
попутчика»: «И остался я в городе Вологде. /
Ну, а Вологда — это вона где!».

Еще один интересующий нас мотив в
«Райских яблоках» — это мотив вторичной
смерти (а точнее — насильственной смерти
от рук советской власти), причем он встре-
чается и в «Побеге на рывок»:

- а) Как я выстрелу рад —
ускакал я на землю обратно,
Вот и яблок принес,
их за пазухой телом согрев.
- б) Зря пугают тем светом:
Тут — с дубьем, там — с кнутом.
Врежут там — я на этом,
Врежут здесь — я на том.

Таким образом, власть распоряжается и
земной, и загробной жизнью. Как говорилось
в стихотворении «День без единой смерти»
(1974–1975):

¹ То есть — вологодского охранника.

Вход в рай забили впопыхах,
Ворота ада — на засове,
Без оговорок и условий
Все согласовано в верхах.

Об этом же идет речь в черновике «По-
жаров»: «Пока у райских врат мы сдуру
мялись, — / Набросили щеколду холуи...» /
5; 519/, и в песне «Переворот в мозгах из
края в край...» (1970), где власть распоряжа-
ется как земной жизнью (последняя пред-
ставлена в песне как ад: «В аду решили чер-
ти строить рай / Для собственных грядущих
поколений»), так и *райской*:

И ангелы толпой пошли к Нему —
К тому, который видит все и знает, —
А Он сказал: «Мне наплевать на тьму!» —
И заявил, что многих расстреляет.

В этой песне метафорически представ-
лена дореволюционная ситуация в стране
и собственно Октябрьский переворот. На
наш взгляд, здесь возможна следующая ин-

терпретация заглавных образов: рай — это
царская монархия (рай = небо = власть),
ад — предреволюционная Россия, в кото-
рой «черти», то есть люди под предводи-
тельством «Вельзевула» (Ленина) решили
строить рай.

Необходимо сказать еще несколько слов
о знакомом нам мотиве «триединства» влас-
ти, который встречается в «Побеге на рывок»:

...И осенили знаменьем свинцовым
С очухавшихся вышек **три** ствола <...>
Но поздно — зачеркнули его пули
Крестом: в затылок, пояс, два плеча <...>
Лихо бьет **трехлинейка** —
Прямо как на войне¹ <...>
Псы *покропили* землю языками
И разбрелись, слизав его мозги.

Поскольку советская власть «отменила»
истинного Бога и сама встала на Его место,
поэт саркастически переносит на нее все
божественные свойства, и, таким образом,
происходит совмещение советских и хрис-
тианских реалий.

¹ Вновь видим сравнение советской (в данном случае — лагерной) действительности с войной.

Глава 13. 1978 год

В стихотворении «**Новые левые — мальчишки brave...**», хоть и написанном на французском материале¹, дано нечто вроде общего резюме, вобравшего в себя многолетний опыт взаимоотношений Высоцкого с советскими властными структурами и его размышления о власти в целом:

Не разобраться, где левые, правые.
Знаю, что власть — это дело кровавое
/5; 204/.

Сходную мысль высказывали А. Солженицын: «Не люблю я эти «лево» и «право»: они условны, перепрокидываются и не содержат сути» (93, 338), — и Вл. Буковский: «Как на полюсе магнитная стрелка не поможет вам ориентироваться, так и в СССР бесполезны традиционные политические определения. Никто не может быть более левым или более правым, чем Брежнев. Да и на Западе эти деления давно потеряли смысл. Скажем, что общего между либералами Германии и Японии, социалистами Италии

и Англии? Где «правые», где «левые», если итальянские коммунисты консервативней английских лейбористов? Если американские профсоюзы объявлены более «реакционными», чем мультимиллионеры Кеннеди и Рокфеллер? Все это очевидный бред, но бред весьма удобный для организации интеллектуального террора» (15, 350).

В 1978 году Высоцкий создает также вторую серию «Охоты на волков» — «**Конец охоты на волков**» (другой вариант названия: «Охота с вертолетов»). Перед тем как обратиться к интересующей нас оппозиции, рассмотрим образ лирического героя, который представлен в этой песне двояко: как объект повествования, когда о нем говорится в третьем лице (следовательно, такой отрывок текста принадлежит к разряду формально-повествовательной лирики), и как субъект повествования, когда лирический герой говорит непосредственно от своего лица (хотя и прикрывается маской).

Рассмотрим сначала первый образ лирического героя:

¹ Вот что вспоминает о предыстории написания этого стихотворения В. Туманов: «Во Франции его поразили анархисты и крикливые “леваки”.

— Пригласили меня спеть на их митинге. Увидел их лица, вызывающий облик, услышал их сумасбродные речи, прочитал лозунги — ужаснулся. Наркотизированная толпа, жаждущая насилия и разрушения. Социальную бравату они подчеркивали даже своей одеждой. И напрасно уговаривала меня растерянная переводчица, удивленная моим отказом спеть перед готовыми бить “под дых, внезапно, без причины”.

Через некоторое время он прочитал мне только что написанное стихотворение “Новые левые, мальчишки brave”» (98, 23).

Мы легли на живот и убрали клыки.
Даже тот, даже тот, кто нырял под флажки,
Чуял волчьи ямы подушками лап,
Тот, кого даже пуля догнать не могла б¹, —
Тоже в страхе взопрел и прилег, и ослаб
/5; 212/.

Доказать, что *тот* в данном отрывке — это в подтексте лирический герой, не составляет труда. Во-первых, строка «Даже тот, даже тот, кто нырял под флажки» в черновике имеет вид:

Я был первый, который ушел за флажки
И всю стаю увел за собою /5; 534/.

Здесь налицо смена типа повествования: в основном варианте текста о лирическом герое говорилось в третьем лице, а в черновике он сам ведет речь.

Кроме того, мотив ухода за флажки встречался уже в первой серии — в «Охоте на волков», — причем от первого лица:

Я из повиновенья вышел
За флажки. Жажда жизни сильнее.

Что же касается непосредственно оппозиции *я* — *власть* в нашей песне, то она проявляется во второй половине текста, и сразу — на прямооценочном уровне:

Я мечусь на глазах полупьяных стрелков
И скликаю заблудшие души волков.

Лирический герой — *вожак стаи* — остается один на один со стрелками, в отчаянии чувствуя, что не в силах что-либо изменить: «Что могу я один? Ничего не могу!».

Охота закончилась, и лирический герой — единственный выживший *волк* — остается жить среди *псов*, то есть среди тех, кто его травил:

Я живу, но теперь окружают меня
Звери, волчьих не знавшие ключей.
Это псы — отдаленная наша родня,
Мы их раньше считали добычей /5; 213/.

Однако он по-прежнему непримирим к своим гонителям:

Улыбаюсь я волчьей ухмылкой врагу,
Обнажаю гнилые осколки.
Но на татуированном кровью снегу —
Таёт роспись: мы больше не волки!

Трагизм концовки песни — в безысходности положения лирического героя, так как уйти от этих *псов* он не мог. На уровне биографического комментария эта мысль может означать следующее: как известно, Высоцкий неоднократно возвращался к мысли об эмиграции, но все равно отвергал ее, чувствуя, что долго жить без родины и, соответственно, творить он не сможет. И в этом заключается одна из причин его трагедии.

Где вы, волки, **былое** лесное зверье,
Где же ты, желтоглазое племя мое?!

«Былое» — потому, что многие убиты, а «те, кто жив, затаились на том берегу», то есть покинули страну, потому лирический герой и в отчаянии: «Что могу я один? Ничего не могу!» — а в черновике есть по этому поводу такие строки: «И на татуированном кровью снегу / Тяжело одинокому волку».

¹ Ср. в «Пожарах» (1977): «Уже не догоняли нас и отставали пули, / Удастся ли умыться нам не кровью, а росой?».

Перед тем как перейти в 1979 год, обратимся еще к одному, более раннему произведению Высоцкого — к «**Песенке про мангустов**» (1971), в которой разрабатывается та же тема, что и в «Конце охоты на волков».

В обеих песнях советская власть охотится и уничтожает людей, которые представлены, соответственно, в образе мангустов и волков, причем те не знают, за что их хотят убить:

а) И гадали они: «В чем же дело,
Почему нас несут на убой?!¹ /3; 128/

б) Мы ползли, по-собачьи хвосты подобрав,
К небесам удивленные морды задрав:
Или с неба возмездье на нас пролилось,
Или света конец — и в мозгах перекос,
Только били нас в рост
из железных «стрекоз».

«Песенка про мангустов» начинается со следующей строфы:

«Змеи, змеи кругом — будь им пусто!», —
Человек в испуге кричал —
И позвал на подмогу мангуста,
Чтобы, значит, мангуст выручал.

Мотив *исступленья*, или ража, в который вошла власть, уже рассматривался нами при разборе «Разговора в трамвае», а что касается других переключек с «Концом охоты...», то они встречаются в следующей строфе, в которой действие происходит после того, как «мангусты взялись за работу, не щадя ни себя, ни родных»:

Приготовьтесь — сейчас будет грустно:
Человек появился тайком —

И поставил силки на мангуста,
Объявив его вредным зверьком.

«Тайком» власть появилась и в «Конце охоты...»:

Появились стрелки, на помине легки, —
И взлетели «стрекозы» с протухшей реки,
И потеха пошла в две руки, в две руки.

Для власти уничтожать людей — «потеха». Так уже было в «Балладе о двух погибших лебедях»:

Ну и забава у людей —
Убить двух белых лебедей! —

в «Охоте на волков»:

Обложили меня, обложили —
Гонят весело на номера, —

и в «Побеге на рывок»:

Там у стрелков мы дергались в прицеле —
Умора просто, до чего смешно.

Представители власти всегда появляются *тайком*, то есть бесшумно и незаметно, и этот мотив постоянно разрабатывается поэтом:

Прокравшись огородами, полями,
Вонзали шило в шины, как кинжал.
<...>

И вот, как «языка», бесшумно сняли
Передний мост и унесли во тьму.

Песня автомобилиста

Кто там крадется² вдоль стены,
Всегда в тени и со спины?

Его шаги едва слышны, —

Остерегитесь!

Вооружен и очень опасен

¹ Ср. в «Конце охоты...»: «Эту бойню затеял не Бог — человек...».

² Ср.: «Словно фраер на бану, / Смерть крадется сзади — ну...» /5; 571/, налицо, таким образом, отождествление советской власти со смертью.

Вошли без стука, почти без звука...
Песенка про Кука

Но вернемся к «Песенке про мангустов»:

Он наутро пришел — с ним собака —
И мангуста упрятал в мешок, —
А мангуст отбивался и плакал,
И кричал: «Я — полезный зверек!».

Власть «явилась» наутро. Данный мотив встречается в самых разных произведениях, но объединенных общей темой:

- а) Вспоминаю, как **утречком раненько**
Брату крикнуть успел: «Пособи!»,
И меня два красивых охранника
Повезли из Сибири в Сибирь /2; 134/.
- б) И вот уж слышу я: за мной идут,
Открыли дверь и **сонного** подняли /1; 122/.
- в) Словно бритва, **рассвет** полоснул по глазам
<...>
Появились стрелки, на помине легки...

Вообще когда «является» советская власть, добром это кончиться не может: «Приготовьтесь — сейчас будет **грустно**: / Человек появился тайком». Сравним в других произведениях:

- 1) Конец простой —
хоть не трагичный, но **досадный**...
- 2) Конец **печален**
(плачьте, стар и млад...).
- 3) Пародия на **плохой** детектив.
- 4) Это страшно, как в сказке
С **нехорошим** концом.
- 5) Раз уж это присказка —
Значит, сказка — **дрянь**,

то есть «с нехорошим концом».

б) Даже сказки здесь —
и те **жестоки**... и т. д.

Приведем еще раз строфу из «Песенки про мангустов»:

Он наутро пришел — с ним собака —
И мангуста упрятал в мешок, —
А мангуст отбивался и плакал,
И кричал: «Я — полезный зверек!»

На первый взгляд, непонятно, почему здесь речь идет только об *одном* мангусте, хотя перед этим говорилось обо *всех*. Мы полагаем, что автор выводит в этом мангусте самого себя, или, если воспользоваться нашей терминологией, лирического героя. Соответственно смысл вышеприведенной строфы сводится к следующему: власть собирается уничтожить лирического героя, но он сопротивляется, просит ее не делать этого, говоря, что сможет еще принести пользу. Эта ситуация является зеркальным отображением жизни самого Высоцкого, где она повторялась неоднократно.

Например, через два года после написания «Песенки про мангустов» в ответ на очередную «заказную» статью, направленную против него¹, Высоцкий пишет письма в МГК КПСС (Отдел культуры) и в ЦК КПСС, П. Н. Демичеву. В частности, последнее письмо заканчивается так: «Ваша помощь даст мне возможность приносить значительно больше пользы нашему обществу» /6; 411/. А восходит данный мотив к одной из ранних иронических песен «Передо мной любой факир — ну, просто карлик!» (1964). Здесь главного героя, вернувшегося из заграницы, ожидает смертный приговор, но он, тем не менее, хочет «всю валюту сдать в советский банк», надеясь, что

¹ Шлиффер П. Частным порядком // Советская культура. 1973. 30 марта.

...пользу нашему родному государству
Наверняка я этим принесу!

Наблюдается развитие еще одного мотива — из песни «Серебряные струны»:

Упирался я, кричал: «Сволочи! Паскуды!<...>»

В «Песенке про мангустов» это выглядит несколько по-другому:

А мангуст отбивался и плакал,
И кричал: «Я — полезный зверек!».

Продолжим анализ этой песни. Власть стала истреблять *мангустов*:

Но зверьков в переломах и ранах
Всё швыряли в мешок, как грибы, —
Одуревших от боли в капканах,
Ну и от поворота судьбы.

И гадали они: «В чем же дело,
Почему нас несут на убой?»
И сказал им мангуст престарелый
С перебитой передней ногой:

«...Это вовсе не дивное диво:
Было плохо — позвали, но вдруг
Оказалось, что слишком ретиво
Истребляли мангусты гадюк.

Вот за это нам вышла награда
От расчетливых умных людей.
Видно, люди не могут без яда —
Ну а значит, не могут без змей...»

На наш взгляд, в образе престарелого мангуста вновь представлен лирический герой Высоцкого. Во-первых, он здесь являет-

ся таким же «авторитетом», которого внимательно слушают все остальные *мангусты*, каковым будет и вожак стаи в «Конце охоты на волков» (вспомним заодно и знакомый мотив «доминирования» лирического героя). Во-вторых, мотив «старости» лирического героя, то есть умудренности горьким жизненным опытом, — который также распространен в творчестве Высоцкого: «И отправляют нас, седых, / На отдых, то есть — бьют под дых» /5; 246/, «Я просто-напросто от страха поседел» /4; 321/, «Стал от ужаса седым / звонарь» /3; 191/, «Он залез в свою бочку с торца, / Жутко умный, седой и лохматый» /5; 149/, «Как вдруг прибежали седые волхвы <...> Напился, старик, так пойдя похмелись...» /2; 17/, «Я шел домой под утро, как старик...» /3; 126/, «А в тридцать семь не кровь — да что там кровь! — и седина / Испачкала виски не так обильно» /3; 40/, «Дак откуда у меня хмурое надбровье? / От каких таких причин белые вихры?» /5; 126/, «И ветер злой со щек мне сдул румянец / И обесцветил волосы мои» /5; 519/, «Наверно, старею? / Пойду к палачу — / Пусть вздернет на рею, / А я заплачу» /5; 427/.

И, наконец, в-третьих, — мотив душевной искалеченности (измученности) лирического героя, представленной как физическая искалеченность, — следствие пыток, которым он был подвергнут: «с перебитой¹ передней ногой». Подробнее об этом мотиве — см. разбор «Притчи о Правде и Лжи».

В заключение обратимся к концовке песни:

И снова:
«Змеи, змеи кругом — будь им пусто!» —

¹ Ср. в «Балладе о брошенном корабле»: «Видно шрамы от крючьев — какой-то пират / Мне хребет перебил в abordаже».

Человек в иступленье кричал —
И позвал на подмогу...

Ну, и так далее — как «Сказка про Белого Бычка» (С2Т — 1; 289).

Как видим, сюжет песни цикличен, что говорит о его повторяемости в советскую эпоху. *Мангусты*, уже забывшие об охоте на них самих, в очередной раз слыша призыв власти уничтожить *змею*, с готовностью

откликаются на него. Объектом авторской сатиры, горького сарказма является беспмятство людей, нежелание помнить о прошлых трагедиях нашей истории. Именно против этого выступает поэт и в концовке «Побега на рывок»:

Нам надо, надо сыпать соль на раны:
Чтоб лучше помнить — пусть они болят!

Глава 14. 1979 год

В стихотворении «**Слева бесы, справа бесы...**»¹ вновь воспроизводится ситуация «Конец охоты на волков»: там герой живет в окружении псов, здесь — бесов, что по сути — одно и то же. Образ бесов, как и псов, в творчестве Высоцкого, как неоднократно было нами показано, является олицетворением советской власти (впервые он появился еще в «Песне-сказке про нечисть», 1966), от которой постоянно исходят лживые обещания светлого будущего (вспомним «безупречное житье» из «Мистерии хиппи»):

И куда, в какие дали,
На какой еще маршрут
Нас с тобою эти вральи
По этапу поведут? /5; 221/.

Здесь уместно привести фрагмент из воспоминаний Н. Горлановой: «Анекдот. Приближается новый этап социализма. Этап, стройся! В лингвистическом отношении гениально подмечено единство партийной и ГУЛАГовской лексики» (41, 43). Это единство отмечено и Высоцким в «Райских яблоках» при описании коммунистического рая, то бишь — конечного «этапа социализма»:

Чур меня самого!
Наважденье, знакомое что-то, —
Неродящий пустырь
и сплошное ничто — беспредел,

И среди ничего
возвышались литые ворота,
И этап-богатырь —
тысяч пять — на коленках сидел.

Возвращаясь к нашему стихотворению, отметим, что окружающие лирического героя бесы характеризуются им как *вральи*. Подобная характеристика представителей власти нередка в поэзии Высоцкого: «Он глуп, он — только ловкий **враль**» /5; 421/, «**Вранье** / Ваше вечное усердие! / **Вранье** / Безупречное житье!» /4; 157/, «Ветер **врет**, обязательно **врет!**» /4; 34/, «**Вранье**, ворье, не верь» /1; 556/, «Кричу: «Начальник, не тужи, / Ведь ты всегда в зените, / Не надо вашей грубой **лжи!**» /5; 381/, «Грубая **Ложь** эту Правду к себе заманила...» /5; 154/ и др.

И, глядя на бесов, лирический герой хочет забыться:

Нет! По новой мне налей!
<...>
Пей, дружище, если пьется,
Всё пустыми невода.

Сравним в других произведениях: «Нет, без хмельного не понять! / Пойти бутылку побольше взять?» /2; 78/, «Под такой бы закусь — да бутылку!» /3; 176/, «Я обнаглел и закричал: «Бегите за бутылкой!»» /5; 386/.

¹ Новая датировка этого стихотворения — 1976 год (73, 5–29).

Итак, путь, по которому ведет или может повести советская власть, сравнивается в разбираемом стихотворении с тюремным этапом — характерное для Высоцкого уравнивание тюрьмы и советской действительности. Наиболее ярко этот прием раскрывается в различных юбилейных посвящениях, в частности: «К 5-летию театра на Таганке» (1969), «Театрально-тюремный этюд на таганские темы» (1974), «К 15-летию театра на Таганке» (1979) и других. Столь частое использование такого приема имеет в том числе и реальную подоплеку: сначала Таганка была тюрьмой, потом ее сломали, а с 1964 года она стала Театром драмы и комедии на Таганке:

Таганку раньше знали по тюрьме,
Теперь Таганку по театру знают /1; 287/.

Приведем еще две цитаты на эту тему, в которых обыгрываются слова, имеющие, кроме «обычного», еще и «тюремное» значение:

- а) На Таганке, вероятно,
Им пять лет — они резвятся.
Совершенно непонятно:
Срок пять лет — а веселятся /2; 559/.
- б) Даешь пять лет! Ну да! Короткий срок!
Попробуйте допрыгните до МХАТа! —
Он просидел все семьдесят — он смог,
Но нам и пять — торжественная дата
/2; 310/.

* * *

Следующим объектом нашего разговора будет стихотворение «**Мой черный человек в костюме сером!**...». Высоцкий, несомненно, заимствовал образ черного человека либо из пушкинской пьесы «Моцарт и Сальери», либо из поэмы Есенина «Черный человек»,

но вложил в него иной смысл. Если, скажем, у Есенина *черный человек* — это совокупность всех низменных, отрицательных черт главного героя, то в стихотворении Высоцкого — это собирательный образ советских чиновников, олицетворение власти:

Мой черный человек в костюме сером!..
Он был министром, домуправом, офицером,
Как злобный клоун, он менял личины
И бил под дых внезапно, без причины
/5; 227/.

«Под дых» били лирического героя и в стихотворении «Стареем, брат, — ты говоришь» (1979): «И отправляют нас, седых, / На отдых, то есть бьют под дых». Близкий мотив разрабатывается также в песнях «Затяжной прыжок»:

И кровь вгоняли в печень мне
<...>
Воздушные потоки, —

и «Сентиментальный боксер»:

Противник мой — какой кошмар! —
Проводит апперкот.

Сравнение «как злобный клоун» вызывает в памяти песню «Деревянные костюмы»: «И будут веселы они или угрюмы, / И будут в роли **злых шутов** и добрых судей...».

Однако этот *черный человек* не просто избивает лирического героя, но делает это с каким-то особым наслаждением, садизмом:

И, улыбаясь, мне ломали крылья,
Мой хрип порой похожим был на вой,
И я немел от боли и бессилья
И лишь шептал: «Спасибо, что живой».

Данный мотив, несомненно, восходит к «Охоте на волков»: «Тот, которому я пред-

назначен, / Улыбнулся и поднял ружье!» — и к черновому варианту из стихотворения «Я скачу позади на полслова...»: «И надо мной, лежащим, лошадь вздыбили / И засмеялись, плетью приласкав»¹.

Уместно вспомнить и строки из песни «Я не люблю»:

Когда я вижу сломанные крылья,
Нет жалости во мне — и неспроста...

Лирическому герою самому «ломали крылья», но не сломали, и у него, по натуре сильного и мужественного человека, в одиночку боровшегося с могущественной системой и не сломленного ею, нет снисхождения к тем, кто дает себя сломать.

Говоря о стихотворении «Мой черный человек...», исследовательница из Великобритании Ольга Лолэр пишет: «Здесь — «история болезни» периода застоя, когда уже одряхлевшая советская власть использовала в борьбе с инакомыслящими не кровавый послереволюционный или сталинский террор тридцатых годов, а более «тонкие» методы психологического террора, которые в конце концов оказались не менее действенными» (67, 293).

В стихотворении «Казалось мне — я превозмог...» лирический герой говорит о своем единении с советской властью, которого он все время опасался. Хотя он и смог вырваться из несвободы, но все-таки чувствует, что каким-то образом оказался на стороне власти:

Я вырвался из плена уз,
Ушел — не ранен.

И, как химера, наш союз —
Смешон и странен /5; 309/.

Недаром, вероятно, он так бичевал себя в стихотворении «Палач» и в других произведениях, написанных с подобной же профилактической целью: «Вот главный вход...», «Прошла пора вступлений и прелюдий...», «Мне в ресторане вечером вчера...», «Смотрины» и др.

И наяву, а не во сне,
Я с ними вкупе,
И гены гетто живут во мне,
Как черви в трупе.

«Во сне» лирический герой был «с ними вкупе» в стихотворении «Дурацкий сон, как кистенем...» (1971):

Я перед сильным лебезил²,
Пред злобным гнулся,
И сам себе я мерзок был,
Но не проснулся.

Здесь он еще надеялся, что в действительности все будет не так: «Ударю я не как во сне — / Упруго» /3; 80/. Однако позднее выяснилось обратное:

И наяву, а не во сне,
Я с ними вкупе...

В стихотворении «Я спокоен — Он мне все поведал» поэт говорит о каре, которая постигнет тех, кто его травил:

Я спокоен — Он мне всё поведал.
«Не таись!» — велел. И я скажу —

¹ Вот что вспоминает об этом один из друзей поэта, Иван Дыховичный: «Вы понимаете, что происходит?! Наступил такой момент, как будто все забыто <...> «Подумаешь, какие-то дураки совали ему палки в колеса...». Но это были не палки в колеса, это было палкой по хребту! И эти люди живы. Они насмехались, они оскорбляли, они унижали его...» (46, 201).

² Сравним еще с одним стихотворением 1971 года: «Робок я перед сильными, каюсь».

Кто меня обидел или предал,
Покарает Тот, кому служу /5; 239/.

У третьей строки есть другой равноправный вариант: «Всех, кто гнал меня, бил или предал...». Легко заметить, что каждый из трех глаголов в этой строке обозначает какой-то один из уже рассмотренных нами мотивов: гонения (травля), избиение и предательство. И лирический герой уверен в том, что его гонителей рано или поздно настиг-

нет расплата (потому он и «спокоен»):

Не знаю, как: ножом ли под ребро,
Или сгорит их дом и все добро,
Или сместят, сомнут, лишат свободы..
Когда? Опять не знаю, — через годы
Или теперь. А может быть — уже..
Судьбу не обойти на вираже
И на кривой на вашей не объехать,
Напропалую тоже не протечь.
А я? Я — что! Спокоен я, по мне — хоть
Побей вас камни, град или картечь.

Глава 15. 1980 год

Последним масштабным произведением Высоцкого, в котором представлена развернутая панорама событий, происходящих в стране (подобно «Гербарии» и «Концу охоты на волков»), является стихотворение «**Встае диких гусей был второй...**».

Оно строится на трех оппозициях: *он — стрелок* (на уровне подтекста: *я — власть*), *он — они* (*я — остальные люди*), *они* (*он, остальные*) — *стрелки*, то есть: *я и остальные — власть*. Обратимся к интересующей нас первой оппозиции, но сначала отметим, что образ «летающих гусей» восходит к черновику «Песенки-представления Робин Гуса» (1973), написанной к дискоспектаклю «Алиса в Стране Чудес», где лирический герой выступает в образе этого самого «Робин Гуса»:

Я — Робин Гусь,
Но я боюсь,
Меня никто не знает.
Я — Робин Гусь,
И я клянусь,
Что каждый гусь
Летает.

Как аллегория образ *гусей* встречается и в черновиках «Разбойничьей»:

Веселитесь, молодцы,
Пока хмель не кончится!

Как из лютой волости
Налетела конница!

Как гусей она секла
Тонкой хворостинкой!
Жизнь меж пальчиков текла
Нежной паутинкой.

Теперь обратимся к нашему стихотворению. Оно начинается с описания того, как «второй», который «всегда вырывался вперед», однажды «понял <...> что вторым больше быть не хотел», после чего в форме несобственно-прямой речи переданы мысли этого «второго» — почему он не захотел оставаться вторым:

Все равно — там и тут
Неприменно убьют,
Потому что вторых узнают /5; 258/.

Он считал, что убивают именно вторых, и поэтому решил стать первым, надеясь, что сможет таким образом остаться в живых. Однако отстрел *гусей* (по сути дела — та же «Охота на волков», «Охота на кабанов» и охота на мангустов) продолжается:

Мечут дробью стволы, как икрой¹,
Поубавилось сторожевых.

¹ Ср. в «Охоте на кабанов»: «Вылетали из ружей жаканы, / Без разбору разя, **наугад**, / Будто радостно бил в барабаны / Боевой пионерский отряд» /2; 273/, в песне «Оплавляются свечи...»: «Кто-то злой и умелый, / **Веселясь, наугад** / Мечет острые стрелы / В воспаленный закат», — и в «Зэка Васильеве...»: «А он *от радости* все бил по морде нам». Сюда примыкает и мотив из стихотворения «Мой черный человек...»: «И, *улыбаясь*, мне ломали крылья». А слово «крылья» напоминает о «гусях».

И получилось совсем не так, как предполагал герой:

Пал вожак, только каждый второй
В этом деле остался в живых.

Далее происходит смена типа повествования: до этого момента о лирическом герое говорилось в третьем лице, теперь же он сам ведет речь:

...Всё мощнее машу: взмах — и крик
Начался и застыл в кадке!

Сравним с аналогичным мотивом в песнях «Высота» (1965): «И крики «ура!» застревают во рту, / Когда мы пули глотали», — и «Затяжной прыжок»: «И обрывали крик мой <...> Восходящие потоки».

Лирического героя подстрелили: жесткая реальность опровергла все его расчеты:

Там, внизу, всех нас — первых, вторых —
Злые псы подбирали в реке¹.

В этом стихотворении в буквальном смысле реализовано название песни «Прерванный полет», и, кроме того, повторяется ситуация из песни «Шторм»: «Волна барьера не возьмет, / Ей кто-то ноги подсечет — / И рухнет взмыленная лошадь».

Сюжет с «прерванным полетом» символизирует судьбу самого Высоцкого, ушедшего из жизни «на взлете» творческих сил, и потому находит отражение во многих других произведениях, например:

Он взял да умер от любви.
На взлете умер он, на верхней ноте.
День без единой смерти

Они упали вниз вдвоем,
Так и оставшись на седьмом,
На высшем небе счастья.

Баллада о двух погибших лебедях

Я скакнул было вверх, но обмяк и исьяк,
Схлопотал под лопатку — и сразу поник.

Конец охоты на волков

Последние предсмертные мысли героя — о том, почему он так же, как и остальные, оказался в зубах у собаки:

Может быть, оттого, пес побрал,
Я нарочно дразнил остальных,
Что во «первых» я с жизнью играл,
И летать не хотел во «вторых»...

Из множества смыслов, которые обыгрываются в этой строфе, нас интересует лишь один: когда словосочетание «пес побрал» является не фразеологическим оборотом (наподобие «черт побрал»), а свободным словосочетанием, как в строке: «...Злые псы подбирали в реке».

Таким образом, если раньше герой думал: «Все равно — там и тут / Непременно убьют, / Потому что вторых узнают», — то теперь, уже смертельно раненный, он делает предположение, что его «пес побрал» именно за то, что он «во “первых” <...> с жизнью играл, / И летать не хотел во “вторых”». Герой пытается найти в действиях стрелков хоть какую-то логику, закономерность, но не находит, потому что ее там нет.

После смерти лирического героя вновь происходит смена повествования — продолжает личный повествователь:

¹ Это те же *бесноватые псы* из «Побега на рывок»: «Псы покروпили землю языками / И разбрелись, слизав его мозги», — и *собаки* из черновиков «Палача»: «Чтоб не стать мне собачьей добычей гнилой, — / Непригодное тело подцепят крючком...» /5; 474/.

Впрочем, я — о гусях:
Гусь истек и **иссяк**¹, —
Тот, который сбивал весь косяк.

Несмотря на то, что герой, заменив павшего вожака, стал первым, его тоже подстрелили. Поэтому повествователь завершает стихотворение горьким выводом о предопределенности судьбы любого человека в советском обществе:

И кого из себя ты ни строй —
На спасение шансы малы:
Хоть он — первый, хоть двадцать второй —
Попадет под стволы.

Эта мысль перекликается со строками из стихотворения «Говорили игроки...» (1975): «Им — хоть финт ли, фраз ли, — мы / Все давно засвечены...» /5; 611/.

Стихотворение приобретает особый трагический и пророческий смысл, если учесть, что оно было написано Высоцким весной 1980 года — за несколько месяцев до смерти. Поэт чувствовал и понимал, что его схватка с властью подходит к концу. Предчувствием скорой смерти и близости развязки пронизаны все последующие произведения Высоцкого, в том числе и те, к которым мы сейчас обратимся.

Стихотворение «**Общаясь с тишиной я...**» представляет собой своеобразное продолжение и завершение трилогии «История болезни»: оно также написано на «медицинскую» тему, но в нем уже нет ни допроса с применением пыток, ни насильственных операций. Стержнем стихотворения является **СМЕХ**.

Отношения между лирическим героем и советской властью представлены в виде от-

ношений между пациентом и врачами. Смех главного героя демонстрирует его отношение к официальным нормам, принятым в советском обществе. «Смех показывает бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений: отношений <...> осмысляющих существующие явления, условности человеческого поведения и жизни общества» (66, 3).

Суть внешнего сюжета стихотворения состоит в следующем: главный герой выпил залпом восемьсот граммов алкоголя, потом у него наступило похмелье, и он был доставлен в больницу, где и рассказал об этом врачам. Вот и весь сюжет.

И если считать его единственным, будет непонятен смысл стихотворения. Однако при анализе текста мы обнаружим целый ряд деталей, указывающих на наличие в нем второго плана.

Итак, герой, будучи водворен в больницу, старается вспоминать «про самое смешное», так как перед лицом страха, неизвестности лучше всего помогает смех. А страх у героя возник из-за того, что он не знает, как будут с ним вести себя врачи, то есть власть: «**Боюсь** глаза поднять», «От смеха ли, от **страха** ли / Всего меня трясет», «А мне смешно до **ужаса**, / Но **ужас** мой — смешной», «Виденья всё теснее, / **Страшат** величиной...». Вспомним заодно песню «Ошибка вышла»: «И от корней волос до пят / По телу **ужас** плелся — / А вдруг уколом усыпят, / Чтоб сонный расколослся?».

Он вспоминает реакцию врачей на его рассказ:

Врачи чуть-чуть поахали:
«Как? Залпом? Восемьсот?» /5; 260/.

¹ Ср. с песнями «Несостоявшаяся свадьба» (1964): «Нам вчера сказали, что Алеха **вышел весь**», — и «Посещение Музы, или Песенка плагиатора» (1970), в которой лирический герой выступает в маске этого плагиатора: «Огромный торт, утыканный свечами, / Засох от горя, да и я **иссяк**, / С соседями я допил и с друзьями / Для Музы предназначенный коньяг».

На наш взгляд, эти «восемьсот грамм» являются той условной деталью, которая ясно показывает несовместимость, различие принципов лирического героя и норм, принятых в советском обществе.

Кстати, правдоподобность этой детали находит подтверждение и в воспоминаниях современников поэта. Валерий Нисанов: «Однажды Володя наливает в фужер — а у меня были такие: большие, по 500 граммов — бутылку водки. И р-раз! **Залпом!** А Валера Ян-клович увидел — он же его охранял от этого дела — и говорит: «Раз ты так! Смотри — и я!». И — себе в фужер. Выпил — и упал» (80, 130). Ср.: «Как? **Залпом? Восемьсот?**».

Похожая ситуация была и в песне «Вот главный вход...», в которой такой условной деталью была привычка главного героя ежедневно входить через черный вход и выходить «в окна». И в обоих произведениях неординарное действие, совершенное им, привлекает внимание властей.

Что же касается больницы, то в творчестве Высоцкого этот образ используется как олицетворение несвободы и нездоровой атмосферы в стране. Достаточно назвать такие произведения, как «Песня про сумасшедший дом», «Я лежу в изоляторе...», «И душа, и голова, кажись, болит...», «Я сказал врачу: «Я за все плачу...»», «А меня тут узнают...», «Я уверен, как ни разу в жизни...», «Отпишите мне в Сибирь...», «Ядовит и зол, ну, словно кобра, я...», «Баллада о гипсе», «История болезни».

Герой вспоминает свою первую беседу с врачами, сам еще не зная, смеяться ему или бояться: «От смеха ли, от страха ли, / Всего меня трясет», — так как опасается, что те опять могут применить силу, как в трилогии «История болезни». Теперь, когда его положили в больницу (на уровне под-

текста — лишили свободы), его жизнь находится в руках врачей (власти) и поэтому не представляет никакой ценности:

Теперь я — капля в море,
Я — кадр в немом кино,
И двери — на запоре,
А все-таки смешно.

Герой знает, что к нему сейчас должны войти врачи:

Не сплю — здоровье бычье,
Витаю там и тут,
Смеюсь до неприличия
И жду — сейчас войдут.

Вряд ли можно согласиться с А.Кулагиным, который считает, что «здесь <...> “болезнь” и “здоровье” оказываются понятиями относительными» (61, 174). У Высоцкого действительно было «бычье здоровье», о чем он неоднократно говорил в своих произведениях: «Я был здоров, здоров, как бык, / Как целых два быка» /5; 86/, «Я здоров, к чему скрывать, — / Я пятаки могу ломать, / Я недавно головой быка убил...» /1; 35/, «Мне папаша подарил бычье здоровье...» /5; 126/, «Здоровье у меня добротное...» /3; 84/, «Один ору — еще так много сил, / Хоть по утрам не делаю зарядки» /5; 128/, «Так много сил, что все перетаскаю...» /5; 210/, «Двухсоткилограммовую громаду / Над головою с воем подниму!» /3; 335/. А по воспоминаниям режиссера А. Митты, Высоцкий «без проблем не спал ночь-две» (72, 133).

О какой же «относительности понятий» может здесь идти речь? Впрочем, А. Кулагин и сам тут же оговаривается: «Но эти стихи — не зарисовка больничного быта, как можно было бы подумать, а лирический монолог поэта, предощущающего ско-

рую смерть», — вступая в противоречие со своими же словами.

Лирический герой «смеется до неприличия». Это опять же объясняется тем, что «психологически смех снимает с человека обязанность вести себя по существующим в данном обществе нормам — хотя бы на время» (66, 3), особенно (в случае с Высоцким) — перед лицом власти. Поэтому мотив *неприличности* и сопутствующий ему мотив *нахальства* лирического героя находит отражение во многих произведениях поэта: «Я отвечал ему бойко, / Может быть, чуть **неприлично...**» /2; 365/, «Разомлею я до **неприличности...**» /2; 133/, «Он не вышел ни званьем, ни ростом, / Ни **приличий не знал**, ни манер» /3; 426/, «Слова все были зычные, / **Сугубо неприличные...**» /5; 576/, «Я, **обнаглев**, на стол кошу / И вою, что есть сил: / «Я это вам не подпишу, / Я так не говорил!» /5; 374/, «Я **обнаглел** и закричал: / «Бегите за бутылкой!» /5; 386/ и т. д.

Между ожиданием врачей и последующими событиями прошло уже значительное количество времени, так как врачи успели не только войти, но и описать поведение героя (вновь возникает мотив протокола):

Халат закончил опись
И взвился — бел, крылат...
«Да что же вы смеетесь?» —
Спросил меня халат.

Властей раздражает то, что лирический герой продолжает смеяться, а они не могут понять причины его смеха. Это подчеркивает их принадлежность к разным «мирам». Прочитируем еще раз в связи с этим черно-

вик «Гербария»: «Мы разным миром мазаны, / Другим добром напичканы, / Иным нафаршированы / Мозги и цвет другой!».

Но ухмыляюсь грязно я
И — с маху на кровать:
«Природа смеха — разная,
Мою — вам не понять.

Жизнь — алфавит, я где-то
Уже в «це», «че», «ша», «ще».
Уйду я в это лето
В малиновом плаще <...>».

Мотив ухмылки, обращенной к властям, встречается у Высоцкого и в произведениях предыдущих лет: «Улыбнемся же волчьей **ухмылкой** врагу — / Псам еще не намылены холки» /5; 212/, «Я **ухмыляюсь** красным ртом, / Как на манеже шут»¹ /5; 89/, «Во весь свой пересохший рот / Я **скалюсь**: «Ну, порядки! / Со мною номер не пройдет, / Товарищи-ребятки!» /5; 79/, «Вижу, Фишер наставляет вилку — / Хочет есть, и я бы съел ферзя. / Прячу нехорошую **ухмылку...**» /3; 391/.

Несмотря на предчувствие близкой смерти, лирический герой продолжает смеяться, так как смех — это здоровая, очистительная сила, помогающая увидеть все в новом — истинном — свете.

Палата — не помеха,
Похмелье — ерунда!
И было мне до смеха —
Везде, на всё, всегда!²

Если рассматривать слова «похмелье — ерунда» на уровне внешнего сюжета, то

¹ Ср. в «Моем Гамлете»: «Я улыбаться мог одним лишь ртом...».

² Любопытно, что похожую мысль высказывал О. Мандельштам: «Зачем пишется юмористика? <...> Ведь и так все смешно» (78, 72).

будет странно, что у главного героя, уже долгое время находящегося в больнице, до сих пор не сняли похмелье. Однако если обратиться к подтексту, станет очевидной условность всей этой ситуации: врачи не являются врачами, а больница — больницей.

Похмелье же здесь, скорее всего, больше не «материального», а «душевного» происхождения, как и в другом больничном стихотворении «Ядовит и зол, ну словно кобра, я...» (1971):

Загнан я, как кабаны, как гончей лось,
И терплю, и мучаюсь во сне:
У меня похмелье не кончилось, —
У меня похмелье вдвойне.

У меня похмелье от сознания,
Будто я так много пропустил...
Это же моральное страдание!
Вынести его не хватит сил.

О «моральном похмелье» Высоцкого писала в своих воспоминаниях и М. Влади (25, 35).

Однако, находясь в преддверии смерти, лирический герой уже воспринимает все явления и события сквозь призму смеха, облегчая свое душевное состояние и уже не так переживая по поводу упущенных возможностей:

Часы тихонько тикали,
Сюсюкали: сю-сю...
Вы втихара хихикали,
А я — давно вовсю.

Последним произведением Высоцкого, в котором присутствует оппозиция *я — власть*,

является стихотворение «**Неужто здесь сошелся клином свет...**», которое мы рассмотрим в паре с другим стихотворением — «**Не однажды встречал на пути подлецов...**» (1975).

В обоих стихотворениях отношения между лирическим героем и советской властью представлены в виде уличной драки. Власть, персонифицированная в образе противника героя (ОН), первая наносит удар. Однако налицо и различия в сюжетах этих стихотворений. Обратимся сначала к более раннему тексту:

Не однажды встречал на пути подлецов,
Но один мне особо задал, —
Он коварно швырнул горсть махорки в лицо,
Нож — в живот, и пропал.

Я здоровый, я выжил, не верил хирург,
Ну, а я веру в нем возродил, —
Не отыщешь таких и в Америке рук.
Я его не забыл.

Я поставил мечту свою на тормоза,
Встречи ждал и до мести дожил.
Не швырнул ему, правда, махорку в глаза,
Но потом закурил.

Никогда с удовольствием я не встречал
Откровенных таких подлецов.
Но теперь я доволен: ах, как он лежал,
Не дыша, среди дров! /5; 26/

На уровне внешнего сюжета власть своими трусливыми и позорными приемами¹ вновь приравнивается к уличным бандитам и хулиганам, как это было в «Песне автомобилиста». Соответственно, удар в живот как недозволённый прием является образом,

¹ Вспомним попутно еще одно стихотворение: «Но из седла меня однажды выбили — / Копьем поддели, **сбоку** подскавав...» /4; 71/.

который может быть истолкован как травля лирического героя, призванная быстро сломить его волю к сопротивлению и «раздавить» морально. Таким образом, почти невероятному, фантастическому здоровью героя (на уровне внешнего сюжета) соответствует такая же громадная волевая, духовная сила, позволившая ему найти силы и выдержать массивный удар (на уровне подтекста).

Известен распространенный у КГБ метод ареста: к лицу идущего поздно вечером или ночью человека поднести фонарик и зажечь (или ослепить машинными фарами). От внезапного света человек теряет способность к сопротивлению и становится легкой добычей. В нашем стихотворении этому «приему» соответствуют строки:

Он коварно швырнул горсть махорки в лицо,
Нож — в живот, и пропал.

Непосредственно же мотив *удара в живот* довольно распространен в творчестве Высоцкого: «Противник мой — какой кошмар! — / Проводит апперкот» /1; 470/, «Удалось, Бог ты мой, я не сам — вы мне пулю в живот» /5; 177/, «Кто плевал мне в лицо, а кто водку лил в рот, / А какой-то танцор бил ногами в живот...» /2; 27/, «Киль — как старый неровный гитаровый гриф: / Это брюхо вспорол мне коралловый риф» /2; 271/.

Однако, вопреки надеждам «подлеца», герой оправился от страшного удара, «встречи ждал и до мести дожил». Он мог бы отомстить своему противнику тем же, но не воспользовался его постыдными приемами, а дрался с ним на равных. Сама драка в стихотворении не описывается — герой лишь констатирует свою побуду: «Не швырнул

ему, правда, махорку в глаза, / Но потом закурил». И дальше он саркастически говорит о своем, уже мертвом, враге:

Никогда с удовольствием я не встречал
Откровенных таких подлецов.
Но теперь я доволен: ах, как он лежал,
Не дыша, среди дров!

Сравним со «Штангистом»: «Повержен враг на землю — как красиво!». Уместно также вспомнить концовку стихотворения «Мне в душу ступит кто-то посторонний...»: «Ах, если бы он был потусторонний, / Тогда б я был спокойнее в сто раз». И в стихотворении «Не однажды...» лирическому герою удалось-таки сделать ЕГО «потусторонним», как и в «Песенке про метателя молота».

Вероятно, в 1975 году, когда пишется «Не однажды...», у Высоцкого было ощущение победы над властью. Действительно: тогда он уже стал выездным, в 1974 году «записал с М. Влади на ВСГ¹ программу с ансамблем «Мелодия» <...> В Париже познакомился с Михаилом Шемякиным, впервые за рубежом записал целую песенную программу для альбома, которую не разрешила советская цензура...» /8; 14–15/ и т. д.

Ощущение победы присутствует и в другом стихотворении 1975 года — «Говорили игроки...»:

Банчик — красная икра,
И мечу я весело.
В этот раз моя игра
Ващу перевесила.

Сравним с черновиком песни «Передо мной любой факир — ну, просто карлик!»: «Я за успех в игре ручаюсь без сомнений»

¹ Всесоюзная студия грамзаписи.

/1; 402/. Такая же уверенность в своей победе над властью присутствует в песне «У нас вчера с позавчера...» (в которой появляются те же шулера, что и в песне «Передо мной...», и в стихотворении «Говорили игроки...»): «Отыгаться нам положено по праву!», «И нам достанутся тузы и короли!».

Перекличка наблюдается также с песней «Горизонт»: «Вы только **проигравших** урезоньте, / Когда я появлюсь на горизонте!» — и с наброском 76-го года: «И вот когда мы к несогласию пришли, / То я его не без ножа зарезал» /5; 621/.

Это же победное настроение чувствуется в песне «Пожары»: «А Время подскакало, и Фортуна улыбалась <...> Удача впереди...», — и в «Гимне морю и горам»: «Заказана погода нам удачею самой...».

Обратим еще внимание на то, что 1-я строфа стихотворения «Говорили игроки...» —

Говорили игроки —
В деле доки, знатоки,
Профессионалы:
Дескать, что с такой игры —
И со штосса, и с буры, —
Проигрыш немалый, —

напоминает начало песни «Пики и червы»: «Помню, я **в буру, в очко и в стос** тогда играл». Если в этой песне герой называет своего противника *стервой*, то в стихотворении «Не однажды...» — *подлецом*. Существенная же разница между этими произведениями заключается в том, что в песне герой **первым** наносит удар, так как находится под угрозой проигрыша (то есть смерти)¹, а в стихотворении он **мстит** за внезапный удар и за подлость.

Еще один мотив связывает стихотворение «Не однажды...» с песней «Тот, кто раньше с нею был...»:

За восемь бед — один ответ.
В тюрьме есть тоже лазарет, —
Я там валялся, я там валялся.
Врач резал вдоль и поперек,
Он мне сказал: «Держись, браток!»,
Он мне сказал: «Держись, браток!», —
И я держался.

Лирический герой охарактеризовал своих восьмерых противников как «восемь бед», переиначив поговорку: «Семь бед — один ответ». Суть переиначивания сводится здесь к следующему: власть может «заварить кашу» вполне серьезно и напасть на лирического героя, отвечать же за её действия («за восемь бед») придется ему одному («один ответ»). В других произведениях мы встретим развитие «хирургических» мотивов: «Я здоровый, я выжил, не верил хирург...», «И хирург, седой старик, / Он весь обмяк и как-то сник, / Он шесть суток мою рану зашивал» /1; 35/, «А врач потом все цокал языком / И, удивляясь, пули удалял...» /3; 265/, — на уровне подтекста все процитированные произведения объединены сознанием лирического героя.

Чрезвычайно важно также, что у песни «Тот, кто раньше с нею был» имеется вариант названия — «Почти из биографии». «Почти» — так как реальный, биографический автор Владимир Семенович Высоцкий никогда никого ножом не ударял и в тюрьме не сидел: удар ножом, тюрьма и вообще вся ситуация, описанная в песне, — это лишь образная ткань, с помощью которой

¹ Так же, как в песне 1962 года «Тот, кто раньше с нею был...».

он показывает в художественном произведении свои реальные взаимоотношения с советскими властными структурами.

Теперь обратимся к стихотворению 1980 года:

Неужто здесь сошелся клином свет,
Верней, клинком ошибочных возмездий...
И было мне неполных двадцать лет,
Когда меня зарезали в подъезде.

Он скалился открыто — не хитро,
Он делал вид, что не намерен драться,
И вдруг — ножом под нижнее ребро,
И вон — не вынув, чтоб не замараться.

Да будет выть-то! Ты не виновата —
Обманут я улыбкой и добром.
Метнулся в подворотню луч заката
И спрятался за мусорным ведром...

Еще спасибо, что стою не в луже,
И лезвие продвинулось чуть глубже,
И стукнула о кафель рукоять,
Но падаю — уже не устоять /5; 266/.

При рассмотрении исключительно внешнего сюжета текста сразу возникает вопрос: из 1-й строфы явствует, что героя УЖЕ зарезали, когда ему было «неполных двадцать лет», кому же, в таком случае, принадлежит речь? Духовной сущности героя? Но ведь из слов: «Но падаю — уже не устоять», — следует, что он падает СЕЙЧАС, а значит, не может вспомнить о том, что его КОГДА-ТО, в «неполных двадцать лет», зарезали...

Но если сюжет с уличной дракой — лишь внешняя оболочка, под которой зашифрована оппозиция я — *власть*, то, соответственно, все атрибуты этой драки приобретают, как и в стихотворении «Не однажды...», образный, символический характер.

Если сравнить эти два стихотворения, то можно заметить, что в обоих противник героя использовал нечестные приемы: в первом «он коварно швырнул горсть махорки в лицо, / Нож — в живот, и пропал», — а во втором попытался втереться герою в доверие, и это ему удалось («Обманут я улыбкой и добром»), после чего тут же ударил его ножом под ребро. Этот образ — удар под ребро (равно как и удар в живот) — постоянен в произведениях Высоцкого: «Но думал Буткеев, мне ребра круша: / «И жить хорошо, и жизнь хороша!»» /1; 199/, «Вот дыра у ребра — это след от ядра...» /2; 271/, «Я хорошо усвоил чувство локтя, / Который мне совали под ребро» /5; 156/, «Когда давили под ребро, / Как екало мое нутро!» /5; 77/, «С неба свалилась шальная звезда — / Прямо под сердце» /1; 93/.

Интересно, что 2-я строфа разбираемого стихотворения в черновике имела несколько иной вид:

«Добро! — сказал он, — встретимся, добро!» —
И правую рукою стал прощаться,
А левой — нож всадил мне под ребро.
Да и не вынул, чтоб не замараться /5; 590/.

«Добро!» — словечко из жаргона советских партийных функционеров (расхожая фраза: «Дать добро на что-либо», то есть одобрить, утвердить). Вероятно, автоцензура не позволила Высоцкому оставить это слово как прямую речь в основном варианте, что обнажило бы подтекст, однако след и смысл его в основном варианте все же остались: «Обманут я улыбкой и добром».

Если говорить о внезапном нападении или ударах со стороны власти, то этот мотив также развивается во многих других произведениях: «Прокравшись огородами, полями, / Вонзали шило в шины, как кин-

жал» /3; 143/, «Не прыгайте с финкой на спину мою из ветвей» /3; 229/, «Кто доверял ему вполне — / Уже упал с ножом в спине. / Поберегитесь!» /5; 96/, «Съезжу на дармовых, / если в спину сподобят ножом...» /5; 175/, «Хорошо, если знаешь, откуда стрела, / Хуже, если по-подлому — из-за угла» /5; 8/, «Как злобный клоун, он менял личины / И бил под дых внезапно, без причины» /5; 227/, «Когда ударили под дых, / Я — глотку на замок...» /5; 387/ и др.

«Пейзаж», на фоне которого происходила драка (3-я строфа), отражает безысходность и трагизм происходящего: «луч заката» символизирует последние мгновения жизни героя, а такая деталь, как *мусорное ведро*, как нельзя более точно соответствует «грязному» делу, совершенному властью, и подчеркивает будничность, обыденность ситуации.

Стихотворение условно датируется <до 1 июня 1980 года>, то есть написано Высоцким приблизительно за два месяца до смерти. Прежде чем делать отсюда выводы, перечитаем еще раз последнюю строфу:

Еще спасибо, что стою не в луже,
И лезвие продвинулось чуть глубже,
И стукнула о кафель рукоять,
Но падаю — уже не устоять.

Как видно, сбылось данное в «Райских яблоках» (набросок 1975 года) предсказание:

Я, когда упаду, —
завалюсь покрасивее набок, —
Как бы так угадать,
чтоб убили, ну чтобы не сам! /5; 506/.

Наблюдается также переключка с началом стихотворения 1971 года: «Я твердо на

земле стою...», — с «Маршем антиподов»: «Стоим на пятках твердо мы и на своем...», — когда лирический герой, хотя и был ранен (вспомним: «Видно шрамы от крючьев — какой-то пират / Мне хребет перебил в абордаже», «Заживайте, раны мои...»), но не смертельно, и поэтому мог бороться с властью еще в полную силу, а также — с одним из набросков к «Концу охоты на волков»: «Я несу под лопаткою смерть, но бегу...» /5; 533/, — датируемым 1977 годом, где лирический герой уже был смертельно ранен, но все же находил в себе силы продолжать борьбу. Но к середине 1980 года «лезвие продвинулось чуть глубже», то есть давление со стороны власти усилилось, и он чувствует, что погибает: «Но падаю — уже не устоять». Таким образом, осуществилось и другое предсказание — из «Баллады о брошенном корабле»: «Меня ветры добьют!».

Следует также отметить, что если в стихотворении «Я твердо на земле стою...» лирический герой удерживался на ногах в том числе благодаря любимой женщине («Но руку чувствую твою, / Когда меня качает»), то теперь и эта поддержка не спасет: «Да будет выть-то: ты не виновата!».

Не раз лирический герой находил в себе силы, чтобы оправиться от ударов, нанесенных ему властью: «Вот апперкот — я на полу, / И мне нехорошо <...> Встаю, ныряю, ухожу...» /1; 199/, «Не поднимайте — ничего, я встану сам, сумею. / Я снова вызову его, пусть даже протрезвею» /2; 100/, «Я здоровый, я выжил, не верил хирург...» /5; 26/, но в конце концов власти удалось его добить, окончательно ослабевшего от борьбы и от ранений¹:

И стукнула о кафель рукоять,
Но падаю — уже не устоять.

¹ Вспомним хотя бы «Песню самолета-истребителя»: «Вот сзади заходит ко мне «мессершмит». / Уйду — я устал от ран!..».

Наблюдается общность еще одного мотива с песней «Подумаешь — с женой не очень ладно...»:

Да, правда — тот, кто хочет, тот и может,
Да, правда — сам виновен, бог со мной!..
Все — правда! Но одно меня тревожит —
Кому сказать спасибо, что живой?! /2; 176/

И в стихотворении «Неужто...» лирический герой, уже погибая, с горькой усмешкой «благодарит» своего убийцу — советскую власть: «Еще спасибо, что стою не в луже...».

Обратим также внимание на возраст героя, когда он погиб: «И было мне неполных двадцать лет...»¹. Такой же возраст был у лирического героя в черновиках песни «Напролет целый год гололед» (1966): «В двадцать лет столько бед — в чем секрет?» /1; 512/. Приведем еще одну цитату о возрасте:

На мой на юный возраст не смотри,
И к молодости нечего цепляться.
Христа Иуда продал в тридцать три,
Ну, а меня продали в **восемнадцать** /1; 560/.

О своем «юном возрасте» лирический герой говорил и в «Серебряных струнах»:

Кто бы заступился за мой возраст юный!
<...>
Загубили душу мне, отобрали волю..
А теперь порвали серебряные струны, —

здесь поэт предсказал свою раннюю гибель, что и подчеркивается условным «юным возрастом» — 17, 18, 20 лет.

Перед тем, как завершить эту главу, нам хотелось бы обратиться к сопоставлению стихотворения Высоцкого «Неужто здесь сошелся клином свет...» и ряда других его произведений с финалом поэмы Венедикта Ерофеева «Москва—Петушки» (1970), поскольку между ними наблюдаются разительные совпадения.

Убийство Венички совершается троекратно: первые два раза, так сказать, «виртуально» — во сне, или, если угодно, — в бреду, и эти убийства служат предупреждением герою о грозящей опасности, являясь своего рода репетициями «настоящего» убийства, которое произойдет в последней главе.

Итак, глава *Петушки. Перрон*, в которой власть персонифицирована сначала в образе царя Митридата:

«Это лихорадка, — подумал я. — Этот жаркий туман повсюду — от лихорадки, потому что сам я в ознобе, а повсюду жаркий туман». А из тумана выходит кто-то очень знакомый, Ахиллес не Ахиллес, но очень знакомый². О! теперь узнал: это понтийский царь Митридат. Весь в соплях измазан, а в руках — ножик...

— Митридат, это ты, что ли? — мне было так тяжело, что говорил я почти

¹ В черновике есть и такой вариант: «И было мне **семнадцать** первых лет...». Сравним это с песней «Две судьбы» (1977): «Жил я славно в *первой* трети / **Двадцать** лет на белом свете...», причем упоминаемая здесь «первая треть» встретится и в другом стихотворении 1977 года: «Жизнь в три броска — **один отрезок** прожит» /5; 487/.

² Ср. у Высоцкого в рассказе «Формула разоружения», написанном чуть раньше, чем «Москва—Петушки»: «Я оглянулся <...> а на дороге двое, руки в карманы. Я еще подумал: где-то я их видел, но сначала как-то смутился, а потом запомнил, да так и... ну... словом, не спросил» /6; 68/.

беззвучно. — Это ты, что ли, Митридат?..

— Я, — ответил понтийский царь Митридат.

— А измазан весь почему?

— А у меня всегда так. Как полнолуние — так сопли текут... <...>

— Красиво ты говоришь, Митридат, только зачем у тебя ножик в руках?

— Как зачем?.. да резать тебя — вот зачем!.. Спросил тоже: зачем?.. Резать, конечно...

И как он переменялся сразу! Все говорил мирно, а тут ощерился, почернел — и куда только сопли девались? — и еще захохотал, свехр всего! (45, 128–129).

Манеры *Митридата* один в один повторяют манеры *Сфинкса*, который появился в главе *105-й километр — Покров* и так же издевался над главным героем, из чего можно заключить, что и в образе *Сфинкса* (как, добавим, и в предыдущей главе *Усад — 105-й километр — в образе Сатаны*) персонифицирована советская власть:

Чуть только я забылся, кто-то ударил меня хвостом по спине.

Я вздрогнул и обернулся: передо мной был некто без ног, без хвоста и без головы.

— Ты кто? — спросил я его в изумлении.

— Угадай, кто! — он рассмеялся, людоедски рассмеялся... <...>

— Ты зачем меня бьешь? — спросил я его.

— А ты угадай, зачем!.. — ответил тот, все с тем же людоедским смехом. <...>

Он опять рассмеялся и ударил меня в поддых.

— Так слушай же. Перед тобою — Сфинкс. И он в этот город [Петушки] тебя не пустит.

С произведениями Высоцкого здесь много общего. Во-первых, это мотив избияния властью лирического героя и, как вариант этого мотива, — избияние «под дых». Во-вторых, тот самый «людоедский смех», которым смеются представители власти, избивая (или убивая) лирического героя: «Тот, которому я предназначен, / **Улыбнулся** и поднял ружье», «И, **улыбаясь**, мне ломали крылья...», «И надо мной, лежащим, лошадь вздыбила / И **засмеялись**, плетью приласкав» и т. д.

Кроме того, *Сфинкс*, то есть власть, охарактеризован *Веничкой* как «некто без ног, без хвоста и головы». Сравним в «Песне об Отчем доме» А. Галича:

Как же странно мне было, мой Отчий Дом,
Когда **Некто с пустым лицом**
Мне сказал, усмехнувшись¹, что в доме том
Я не сыном был, а жильцом, —

что перекликается также с характеристикой власти из другого стихотворения Галича: «Безликие лики вождей» (*Опыт ностальгии*).

Мотив безликости, неопределенности советской власти подробно разрабатывался и Высоцким (см. приложение 23). Укажем здесь лишь на одну песню, в которой власть также охарактеризована как *некто*: «**Некий** чужак и поныне за правду воюет...».

Вернемся к Митридату:

Озноб забил меня снова: «Что ты, Митридат, что ты! — шептал я или кри-

¹ Вновь — тот самый «людоедский смех».

чал, не знаю. — Убери нож, убери, зачем?..». А он уже ничего не слышал и замахивался, в него словно тысяча почерневших бесов вселилась... «Изувер!». И тут мне пронзило левый бок, и я тихоноcko застонал, потому что не было во мне силы даже рукою защититься от ножика...¹

Также в стихотворении Высоцкого «Неужто здесь сошелся клином свет...» власть ударяет героя ножом, причем — тоже «в бок»: «И вдруг — ножом под нижнее ребро...», — но Митридат наносит Веничке не один, а несколько ударов, после чего тот «проснулся весь в судорогах» (сравним с кровопийством власти в песне Высоцкого «Мои похорона», в которой все происходящее с собой лирический герой также видит во сне).

Другой образ власти появляется в поэме Ерофеева сразу же вслед за Митридатом:

И опять уснул. И опять началось все то же, и озноб, и жар, и лихоманка, а оттуда, издали, где туман, выплыли двое этих верзил со скульптуры Мухиной, рабочий с молотом и крестьянка с серпом, и, приблизившись ко мне вплотную, ухмыльнулись оба². И рабочий ударил меня молотом по голове, а потом крестьянка — серпом по яйцам. Я закричал — наверно, вслух закричал — и снова проснулся, на этот раз даже в конвульсиях...

Один из главных символов СССР — скульптура В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница» — в поэме «Москва—Петушки» оживает

и становится олицетворением власти, как и в одном из стихотворений Высоцкого. Причем в обоих произведениях она оживает и «сбегает» со своего места... во сне главных героев! Вероятно, только так можно было выразить абсурдность советской действительности («Может такое во сне лишь прирезиться...» — 1; 491).

Я юркнул с головой под покрывало
И стал смотреть невероятный сон:
Во сне статуя Мухиной сбегала,
Причем — чур-чур! — колхозница сначала,
Уперся он, она, крича, серчала,
Серпом ему — и покорился он /5; 37/.

Однако у Высоцкого статуя сбегает не только со своего пьедестала, а сбегает за границу. Разбирая это стихотворение, А. Кулагин отмечает: «Говоря о том, как “в убежище нырнули солисты, гастролеры, первачи”, поэт в присущей ему бурлескно-гротескной манере неожиданно превращает в “эмигрантов” героев знаменитой скульптуры В. И. Мухиной “Рабочий и колхозница”» (60, 290).

Об использовании Высоцким образа *серпа и молота* как символа советской власти мы уже говорили при анализе «Песенки про метателя молота» и стихотворения «Два пиджона из “Креста и полумесяца”...». Но в них *серп и молот* представлены скрыто, на уровне подтекста, открыто же свое отношение к этому символу поэт выразил в другом стихотворении:

Новые левые — мальчики бравые
С красными флагами буйной оравой,

¹ Во сне человек часто оказывается слабее и беззащитнее, чем в подобной же ситуации в реальной действительности. Ср. со стихотворением Высоцкого «Дурацкий сон, как кистенем...»: «Еще сжимал я кулаки / И бил с натугой, / Но мягкой кистию руки, / А не упругой».

² Опять — та самая «ухмылка» власти.

Чем вас так манят серпы да молоты?
Может, подкурены вы и подколоты?!

в

В поэме «Москва — Петушки» это отношение выражено не менее откровенно:

Если уж вы хотите всё знать, — я
вам все расскажу, погодите только. Вот
похмелюсь на *Серп и Молот*, и

Москва — Серп и Молот

и тогда все, все расскажу. Потерпите.
Ведь я-то терплю! <...>

Серп и Молот — Карачарово

И немедленно выпил.

Карачарово — Чухлинка

А выпив — сами видите, как долго я
морщился и сдерживал тошноту, сколько
чертыхался и сквернословил. Не то
пять минут, не то семь минут, не то
целую вечность...

Здесь необходимо привести так называемое «Уведомление автора», предпосланное к поэме:

Первое издание «Москва—Петушки», благо было в одном экземпляре, быстро разошлось. Я получал с тех пор много нареканий за главу «Серп и Молот — Карачарово», и совершенно напрасно. Во вступлении к первому изданию я предупредил всех девушек, что главу «Серп и Молот — Карачарово» следует пропустить, не читая, поскольку за фразой «И немедленно выпил» следует полторы страницы чистейшего мата <...> Добросовестным уведомлением этим я добился только того, что все читатели, в особенности девушки, сразу хватились за главу «Серп и Молот — Карачарово», даже не читая предыдущих глав, даже не прочитав фразы «И немедленно выпил». По этой причине я счел

необходимым во втором издании выкинуть из главы «Серп и Молот — Карачарово» всю бывшую там матерщину. Так будет лучше, потому что, во-первых, меня станут читать подряд, а во-вторых, не будут оскорблены.

Однако мы полагаем, что здесь происходит обыкновенная игра с читателем: на самом деле не было никакого «первого издания», просто автор дает понять, что в главе *Серп и Молот — Карачарово* он матерится на *Серп и Молот*, то есть на советскую власть.

У Высоцкого также встречается «матерщина», направленная либо на саму власть, как в песне «Марафон» («А теперь — достань его, — осталось материться»), либо на тот образ жизни, который она насильственно установила для всех людей («Чужая колея»): «И склоняю, как школьник плохой: / Колею, в колее, с колеей...». На одной из фонограмм авторского исполнения имеется даже такой вариант: «Напрасно жду подмоги я — / Чужая, сука, колея».

Мы подошли к третьему — последнему и «настоящему» — убийству главного героя поэмы «Москва — Петушки». Глава *Петушки. Садовое кольцо*:

И тут — началась история, страшнее всех, виденных во сне. В этом самом переулке навстречу мне шли четверо... Я сразу их узнал, я не буду вам объяснять, кто эти четверо... Я задрожал сильнее прежнего, я весь превратился в сплошную судорогу...

Сравним у Высоцкого: «Я оглянулся <...> а на дороге двое, руки в карманы» /6; 68/, причем у Ерофеева эти четверо шли навстречу герою, и это тоже «высоцкий» мотив: «Я возвращался, / А он — навстречу».

Но почему же герой поэмы «сразу их узнал»? Да потому что он с ними уже встречался. Глава *Карачарово — Чухлинка*: «Помню, лет десять тому назад я поселился в Орехово-Зуеве. К тому времени, как я поселился, в моей комнате уже жило четверо, я стал у них пятым».

И теперь они решают, наконец, избавиться от героя — убить его:

А они подошли и меня обступили. Как бы вам объяснить, что у них были за рожи? Да нет, совсем не разбойничьи рожи, скорее даже наоборот, с налетом чего-то классического <...> А четвертый был похож... впрочем, я потом скажу, на кого он был похож.

Но этого он так и не скажет, не потому, что не успеет, а потому, что и так ясно: «Но четыре профиля! — классических! — кто не помнит их высовывающихся друг из-за друга! — пишет И. Авдиев, прототип одного из героев поэмы — Черноусого. — По всей родине и в братских странах социализма (простите!) на самых видных местах, на всех высоких зданиях, над всеми толпами — четыре профиля...» (45, 407). Для нынешнего поколения можно уточнить: Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин.

Высоцкий в песне «Диагноз» тоже описывает «классический» вид этих светил: «На стене висели в рамках бородатые мужчины...»: на уровне подтекста «светила науки» являются теми же «четырьмя профилями».

Далее между Веничкой и его будущими убийцами происходит некое подобие диалога, в котором он пытается оправдаться перед ними:

Все четверо смотрели на меня в упор, и все четверо, наверно, думали: «Как

этот подонок труслив и элементарен!». О, пусть, пусть себе думают, только бы отпустили!..

Сравним у Высоцкого: «Хотя для них я глуп и прост, / Но слабо подымаю хвост...».

И после этого возникает знакомый мотив избияния:

Один размахнулся — и ударил меня по щеке, другой — кулаком в лицо, остальные двое тоже надвигались, — я ничего не понимал.

«Не понимал», почему его избивает власть, и лирический герой Высоцкого в «Сентиментальном боксере»: «И что дерется, вот чу-дак! — / Ведь я его не бью». Вспомним и другие произведения: «И гадали они: “В чем же дело? / Почему нас несут на убой?”», «Мы ползли, по-собачьи хвосты подобрал, / К небесам удивленные морды задрал...».

Я все-таки устоял на ногах и отступал от них тихо, тихо, а они четверо тихо наступали...

Сравним у Высоцкого в «Песне микрофона», анализ которой еще впереди: «Я качаюсь, я еле стою», — однако в стихотворении «Неужто...» лирический герой уже не выдерживает давления со стороны власти: «Но падаю — уже не устоять».

«Беги, Веничка, хоть куда-нибудь, все равно куда!.. Беги на Курский вокзал! Влево, или вправо, или назад — все равно туда попадешь! <...>»

Я схватился за голову — и побежал. Они — следом за мной...

Похожая ситуация была и в песне Высоцкого «Погоня»: «Вот погибель моя, а бе-

жать — не суметь!» — однако тогда ему удалось уйти от смерти, но в стихотворении «Неужто...» он понимает, что «бежать не суметь»: «Уже не убежать — не я...» (набросок) /5; 590/.

Итак, герой поэмы Веничка Ерофеев пытался спастись бегством, однако вскоре понял, что оказался не в Петушках, а в Москве: «Не Петушки это, нет! Кремль сиял передо мною во всем великолепии». *Кремль* здесь, как и, чуть дальше, *Кремлевская стена* — открытый символ советской власти. Этого символа мы касались при анализе некоторых произведений Высоцкого: «Он рубли с Кремлем кидал, а я слюну глотал», «Спит капитан, и ему снится, / Что открыли границу, как ворота в Кремле».

Они приближались — по площади, по двое с двух сторон <...> Подошли и обступили с тяжелым сопением. Хорошо, что я успел подняться на ноги — они б убили меня...

— Ты от нас? От нас хотел убежать? — прошипел один и схватил меня за волосы и, сколько в нем было силы, хватил меня головой о Кремлевскую стену. Мне показалось, что я раскололся от боли, кровь стекала по лицу и за шиворот... Я почти упал, но удержался... Началось избиение!

— Ты ему в брюхо сапогами! Пусть корячится!

Как и в творчестве Высоцкого, *сапоги* в поэме Ерофеева являются одним из неотъемлемых атрибутов власти, которая любит избивать людей именно сапогами.

Однако герою удалось и на этот раз вырваться, но уже — в последний раз. Заключительная глава поэмы — *Москва — Петушки. Известный подъезд*.

Все-таки до самого последнего мгновения я еще рассчитывал от них спастись. И когда вбежал в неизвестный подъезд, и дополз до самой верхней площадки, и снова рухнул — я все еще надеялся <...> А этих четверых я уже видел — они подымались с последнего этажа... А когда я их увидел, сильнее всякого страха <...> было удивление: они, все четверо, подымались босые и обувь держали в руках — для чего это надо было? чтобы не шуметь в подъезде? или чтобы незаметнее ко мне подкрасться? не знаю, но это было последнее, что я запомнил.

Советская власть часто расправлялась с неугодными ей людьми «втихаря», чтобы не оставлять следов, и без шума. Об этом «методе» мы неоднократно говорили применительно к оппозиции я — *власть* в творчестве Высоцкого.

Они даже не дали себе отдышаться — и с последней ступеньки бросились меня душить, сразу пятью или шестью руками, я, как мог, отцеплял их и защищал свое горло, как мог.

А в предыдущей главе перед описанием избиения герой говорил, что они его «обступили, с **тяжелым сопением**». В творчестве Высоцкого этот мотив представлен очень подробно:

В гроб вогнали кое-как,
А самый сильный вурдалак
<...>

Сопел с натуги, сплевывал
И желтый клык высовывал.

Мои похорона

Но он не услышал — он думал, дыша,
(вариант: Но он мне в ответ прохрипел, чуть дыша,)

Что жить хорошо, и жизнь хороша.
Сентиментальный боксер

Целый взвод меня бил,
Аж два раза устал...

Побег на рывок

Вытирали промокшие лбы...

Охота на кабанов

И вот тут случилось самое ужасное: один из них, с самым свирепым и классическим профилем, вытащил из кармана громадное шило с деревянной рукояткой; может быть, даже не шило, а отвертку или что-то еще — я не знаю. Но он приказал всем остальным держать мои руки, и, как я ни защищался, они пригвоздили меня к полу, совершенно ополоумевшего...

— Зачем-зачем?.. зачем-зачем-зачем... — бормотал я <...>

Они вонзили мне шило в самое горло...

Мы полагаем, что в образе убийцы «с самым свирепым и классическим профилем» (вероятно, именно про него в главе *Петушки. Садовое кольцо* герой говорит: «А четвертый был похож... впрочем, я потом скажу, на кого он был похож») представлен Сталин.

Во-первых, в «Баньке по-белому» Высоцкого именно применительно к Сталину используется слово «профиль»:

...И наковка времен культа личности
Засинеет на левой груди.

<...>

А на левой груди — профиль Сталина,
А на правой — Маринка анфас.

<...>

Ближе к сердцу кололи мы профили,
Чтоб он слышал, как рвутся сердца.
<...>

Застучали мне мысли под темечком,
Получилось — я зря им клеймен,
И хлещу я березовым веничком
По наследию мрачных времен /2; 133 — 134/

Как известно, по количеству портретов со своим изображением — и в профиль, и анфас — Сталин в свое время обогнал даже Ленина.

А во-вторых, Высоцкий, как и Ерофеев, говоря о Сталине, использует метод аллюзий: «Там этот, с трубкой... Как его? / Забыл — вот память!» /5; 56/.

Ситуации с убийством героев Ерофеева и Высоцкого (в стихотворении «Неужто...») во многом идентичны. Оба они были убиты в подезде, причем убиты острыми предметами: лирический герой Высоцкого — ножом, Веничка — шилом или отверткой «или чем-то еще» похожим. Кроме того, и то, и другое орудие убийства было снабжено рукояткой: «И стукнула о кафель рукоять», «громадное шило с деревянной рукояткой».

Похожи даже заключительные строки, говорящие о метафоричности убийства:

Но падаю — уже не устоять. *Высоцкий*

И с тех пор я не приходил в сознание,
и никогда не приду. *Ерофеев*

В обоих произведениях убийство является метафорой чудовищного массированного давления и травли, оправиться от которых оба героя, как они сами говорят, уже не в силах. Таким образом, то, что с ними произошло, можно назвать убийством замедленного действия.

Единственное внешнее различие между ними состоит в том, что лирический герой

Высоцкого убит ударом в ребро, а герой Ерофеева — в горло. В художественной литературе, особенно в поэзии, горло часто соотносится с темой удушья. Образ, близкий тому, что описан у Ерофеева, встречается и в поэзии Высоцкого (см. анализ «Песни микрофона» — Приложение 7).

О методах избиения и убийства, применяемых властями, существует немало публицистически-документальных источников. Ограничимся здесь двумя фрагментами из воспоминаний Владимира Буковского как своего рода наглядной иллюстрацией ко всему вышесказанному:

Словно сорвавшись с цепи, КГБ больше ни перед чем не останавливался. На площадь к моменту наших собраний пригоняли снегоочистительные машины и пускали их на толпу <...> Нас вызывали и грозили расправой.

Однажды поздно ночью, после окончания очередного чтения, я возвращался домой. Вдруг меня догнала машина. Несколько парней втолкнули меня внутрь и увезли <...> Завезли в какой-то двор, где в подвальном помещении было что-то наподобие конторы <...>

Меня провели в большую комнату без окон и без всякой мебели. Не успели мы войти, как шедший справа оперативник внезапно ударил меня в лицо. Тут же другой попытался ударить в солнечное сплетение и сбить с ног, но я был уже настороже и увернулся. Быстро отскочив в угол, я прижался к стенке спиной, а руками старался прикрыть лицо и солнечное сплетение.

Они били меня долго, часа четыре. Один, схватив за волосы, сильно дергал

вниз, норовя коленом с размаха разбить лицо. Другой в это время со всей силы бил по спине, там, где почки¹. Я думал только о том, как бы не упасть, — тогда они ногами искалечили бы меня. Я уже плохо соображал, голова кружилась, трудно было дышать. Устав, они делали короткую передышку, при этом один из них наклонялся ко мне и гладил по щеке с какой-то сладострастной улыбочкой. И снова начинали бить.

Было уже четыре часа утра, когда меня вытолкнули на улицу. «Больше не появляйся на Маяковке, а то вообще уьем», — сказали мне только. Транспорт еще не ходил, и я с трудом добрал до дому (15,119).

Другой фрагмент из воспоминаний В. Буковского связан со слежкой, устроенной за ним КГБ:

Весь год КГБ не отставал от меня ни на шаг. Просто закрепили за мной опергруппу — машину с четырьмя людьми² <...>

— Побегай, побегай! Ноги переломаем! — шипели они мне в затылок. Со стороны это выглядело комично. <...>

Как-то осенью я возвращался домой и в проходном дворе на Кропоткинской один из них нагнал меня. Держался он развязно, вызывающе, матерился, рассчитывая, видимо, показать, что ему море по колено. Грозился убить ночью, в подъезде, пристрелить, когда я возвращаюсь домой <...>

В доказательство своих слов он вытащил из внутреннего кармана пистолет (15, 273).

¹ Сравним у Высоцкого: «А отшибли почки — наплевать!» /5; 28/.

² Опять — те же четверо!..

Переключек с произведениями Ерофеева и Высоцкого здесь более чем достаточно, и все они лежат на поверхности, поэтому специально останавливаться на них мы не будем.

Вернемся непосредственно к творчеству Высоцкого и завершим рассмотрение «ножевой» темы. Мы полагаем, что «ножевая» смерть Высоцкого была неизбежна. Об этом — песня «О поэтах и кликушах» (1971): «Поэты ходят пятками по лезвию ножа / И режут в кровь свои босые души»¹. И уж совсем по-личному прочитываются следующие строки: «И — нож в него, но счастлив он висеть на острие, / Зарезанный за то, что был опасен».

Высоцкий неминуемо шел к тому, чтобы быть «зарезанным», так как не мог мириться с тем, что творилось в стране: «Говорят, лезу прямо под нож, / Подопрет — и пойдешь!» /2; 588/. О метафорическом убийстве Высоцкого пишет и Аркадий Львов, один из составителей трехтомного собрания со-

чинений поэта (Нью-Йорк, 1988): «Не умер он — убит был! Не в том детективном смысле, что подошли — ткнули отравленной иглой или подсыпали яду, а в гражданском — всю жизнь в чудовищном напряжении, стремясь к людям, под прессом, у которого своя особая шкала веса и силы — большевистская тонна!»

Она, большевистская эта тонна, раздавила его сердце, расплющила его сосуды, сделанные из обыкновенных, как у всех нас, человеческих клеток» (68, 123).

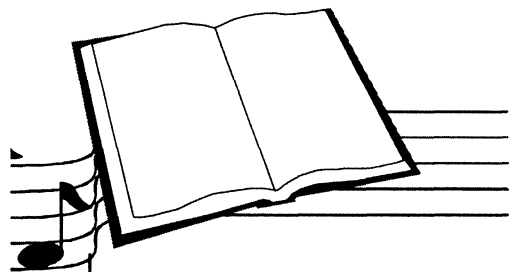
Поэтесса Римма Казакова писала, что Высоцкий «был убит ядом всего, что заменяло нам тогда воздух» (30, 341).

И в заключение — еще одно короткое стихотворение Высоцкого:

Сколько великих выбыло!
Их выбивали нож и отрава...
Что же, на право выбора
Каждый имеет право /3; 39/.

¹ Ср.: «Я иногда спускаюсь по ножу» /5; 151/.

ПРИЛОЖЕНИЯ



Анализ

ОТДЕЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

1. Звезды

Мне этот бой не забыть нипочем, —
Смертью пропитан воздух,
А с небосклона бесшумным дождем
Падали звезды.

Снова упала, и я загадал
Выйти живым из боя!
Так свою жизнь я поспешно связал
С глупой звездой.

Я уж решил: миновала беда,
И удалось отвертеться...
С неба свалилась шальная звезда —
Прямо под сердце.

Нам говорили: «Нужна высота!»
И «Не жалеть патроны!»...
Вон покатилаcь 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.

Я бы Звезду эту сыну отдал,
Просто — на память...
В небе висит, пропадает звезда:
Некуда падать /1; 93/.

1964

Начнем анализ текста с рассмотрения внешнего, лежащего на поверхности сюжета. Он довольно прост: герой вспоминает смертельный бой, в котором он принимал участие. Во время боя с неба падали звезды, и герой ухитрился среди всего потока зафиксировать падение одной из них, загадав «выйти живым из боя», так как, соглас-

но народным поверьям, желание, загаданное при падающей звезде, должно исполниться. Однако эта звезда обманула его ожидания, и вместо исполнения желания он получил под сердце пулю и погиб (ср. у Мандельштама в стихотворении «Я вздрагиваю от холода...»: «Что, если над модной лавкою, / Мерцающая всегда, / Мне в сердце длинной булавкою/ Опустится вдруг звезда?»). Но если главный герой погиб, то кто же ведет повествование?

Мы полагаем, что прием, использованный Высоцким в этой песне, восходит к стихотворению А. Твардовского «Я убит подо Ржевом...», повествование в котором также ведется от лица убитого солдата — справедливо будет назвать такого героя-рассказчика термином *после-Я*, так как речь идет о духовной сущности человека, переживающей его смертную, физическую оболочку (добавим еще, что такой же тип лирического героя Высоцкого встретится и в одном из более поздних его произведений — в «Памятнике», 1973).

В песне «Звезды» лирический герой Высоцкого выступает, как и во многих других произведениях на военную тематику, в маске солдата, рядового.

Звезду, с которой он связал свою жизнь, герой называет «глупой», отождествляя ее со слепой и неразумной Фортуной, которая разбрасывает свои дары, не заботясь о том, по заслугам их люди получают или нет. Звезда же, которая поразила героя, названа им «шалюной», так как он считает, что это — простая случайность.

Однако при рассмотрении внешнего сюжета песни возникает ряд вопросов:

Что такое падающие звезды?

Как с неба на людей могут падать звезды (пули и награды)?

Как падающие с небосклона звезды, то есть просто небесные тела, могут превращаться то в пулю, то в награду, и от чего зависит это превращение?

Конечно, можно сказать, что загадывание главным героем желания и поразившая его звезда-пуля никак не связаны между собой. Однако как в таком случае интерпретировать следующие строки: «Звезд этих в небе, как рыбы в прудах, / **Хватит на всех с лихвою!**». Получается, что все-таки есть какая-то связь, а вот в чем она заключается, мы и попытаемся выяснить в ходе нашей работы.

Пойдем по порядку. Падающая звезда-метеор представляет собой «явление вспышки весьма малого твердого тела <...> влетевшего со скоростью в десятки километров в секунду в земную атмосферу из межпланетного пространства» (Словарь иностранных слов). Известно также, что звезды появляются на *ночном* небе. Из сказанного делаем вывод: падающие звезды из-за того, что они беспорядочно и случайно вторгаются в земную атмосферу, можно назвать случаями (в метафорическом смысле слова). Мы вправе также констатировать связь падающих звезд-метеоров с иноземным. Значит, эти звезды-случаи имеют «потустороннюю», внеземную природу и являются порождением некоего надмирного начала, управляющего этим миром и живущими в нем людьми. Справедливо будет, исходя из вышесказанного, назвать это начало Фортуной. Можно заключить, что герой песни, загадав желание при падающей звезде и связав с ней, таким образом, свою жизнь,

связал последнюю и с этой самой Фортуной.

Что же касается времени боя, то это, вероятно, — предрассветный период суток, так как именно тогда видны падающие звезды: «Звезды бегут с небосклона при виде бога солнца, одна за другой скрываются они в лоне темной ночи» (62, 69).

Но как же все-таки с неба могут падать пули и награды? Разберемся сначала с пулями. Слова «Нам говорили «Нужна высота!» / И «Не жалеть патроны...» должны быть истолкованы, по-видимому, как призыв военного командования любой ценой выбить занявшего высоту противника. На то, что высота занята врагом, указывают также следующие слова: «С неба свалилась шальная звезда — / Прямо под сердце», то есть — сверху, от уже занявших высоту.

Ну, а что же с наградами, которые тоже «валяются» с неба: «Вон покати́лась вторая звезда — / Вам на погоны»? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к подтексту стихотворения.

Само слово «сверху» в обыденной речи часто ассоциируется с понятием «власти», «верхов». Например: «сверху позвонили», «наверху решили» и т. д. Отождествление неба и властей встречается и в других песнях Высоцкого: «Но выше — с вышек — все предрешено» /5; 170/, «Пусть даже внизу он звезды хватал с небес» /1; 226/, «Я б для тебя украл весь небосвод / И две звезды кремлевские в придачу» /1; 120/. В последней цитате происходит приравнивание кремлевских звезд к звездам на небе, утверждение одинаковости их природы.

В нашей песне на главного героя звезда-пуля упала с *высоты*, но в его восприятии **все** звезды падают с неба, и он говорит: «С неба свалилась шальная звезда — / Прямо под сердце», «Вон покати́лась вторая звезда — / Вам на погоны». Таким образом, ге-

рой сознательно отождествляет небосвод, с которого падают звезды, с высотой (на которой находятся немецко-фашистские войска и с которой, соответственно, падают звезды-пули) и с властью, которая распоряжается звездами-наградами. Эти три образа в восприятии героя сливаются воедино, и получается, что именно власть «запускает» в небо эти звезды-случаи. Соответственно происходит отождествление власти с Фортуной — началом, правящим миром, и с немецко-фашистскими войсками, битва с которыми описывается в песне.

Для того чтобы понять метаморфозы, происходящие со звездами в рассматриваемой песне, необходимо обратиться к другому произведению Высоцкого — к песне «Случай» (1974):

А рядом случаи летают, словно пули,
Шальные, запоздалые, слепые, на излете.
Одни под них подставиться рискнули,
И сразу: кто — в могиле, кто — в почете
/4; 160/.

Между двумя песнями немедленно устанавливается связь: в «Звездах» *падали звезды*, а в «Случаях» *летают случаи*, что одно и то же.

После того, как лирический герой в «Звездах» связал свою жизнь с одной из звезд-случаев, эта звезда стала его судьбой. Так же и в песне «Случай»: для тех, кто «подставляется» под эти случаи, последние становятся их судьбой: «И сразу: кто — в могиле, кто — в почете». Отсюда следует, что судьба случайна и ею, исходя из вышесказанного, распоряжается власть.

Если развить аналогию между этими двумя песнями, то можно заметить, что в бо-

лее поздней из них случаи характеризуются как *слепые*, то есть это — прямое отождествление со слепой Фортуной, так как они являются ее порождением. Что же касается «Звезд», то в этой песне лирический герой называет звезду-случай, с которой он связал свою жизнь, *глупой*, что приравнивает ее к той же Фортуне. Кстати, здесь возникает переключка с «Гербарием»: «Ошибка это *глупая* — / Увидится изъян, — / Накажут тех, кто спутали, / Заставят, чтоб отключили...».

Вообще в творчестве Высоцкого по отношению к пулям и случаям устойчиво используются эпитеты *шалльной* и *слепой*: «Шальные¹ пули злы, слепы и бестолковы <...> Помешанная на крови *слепая* пуля-дура...» /5; 191/, «Случай *слеп*, но не в него ли / Верю я, терпя нужду?» /4; 404/. Вспомним попутно и мотив беспорядочных ударов со стороны власти: «Вылетали из ружей жаканы, / Без разбору разя, наугад...», «Кто-то злой и умелый, / Веселясь, наугад / Мечет острые стрелы / В воспаленный закат», «Мечут дробью стволы, как икрой...».

Если рассматривать убийство главного героя «Звезд» в контексте этого мотива, то оно приобретает метафорический характер, аналогичный тому, что мы видели в стихотворении «Неужто здесь сошелся клином свет...» и в поэме В. Ерофеева «Москва — Петушки»: герой вроде бы убит, но, тем не менее, он ведет повествование, говоря о своем убийстве. Таким образом, это убийство становится, как и в двух вышеназванных произведениях, метафорой массивированного давления со стороны власти, которое герой не смог выдержать. Поэтому для описания силы этого давления используется образ смертельного ранения.

¹ Ср. еще с песней «Затяжной прыжок»: «Шальные быстротечные / Воздушные потоки».

Процесс превращения судьбы в рок (то есть буквально — звезды-случая в пулю) можно проследить на примере «Песни о судьбе» (1976), но прежде дадим определение *року*, имеющему два значения:

1) неизбежная судьба; то, что предопределено и должно неминуемо сбыться; фатальный исход;

2) злая судьба, злой рок (постоянные неудачи, несчастья; смерть).

Теперь — «Песня о судьбе»:

Однажды пере-перелил Судьбе я ненароком —
Пошла, родимая, вразнос и изменила лик:
Хамила, безобразила и обернулась Роком,
И, сзади прыгнув на меня, схватила за кадык
/5; 105/.

Правда, здесь это превращение произошло по совершенно иным причинам, но для нас важно лишь подтверждение того факта, что у звезды-судьбы — два лика, и она может их менять, поворачиваясь к людям одним из них. Как видно из этой цитаты, судьба потенциально является роком (во втором значении).

Мотив фатального исхода мы находим и в «Побеге на рывок»: «Но свыше — с вышек — все предрешено». «Свыше», то есть «Судьбой», «от Бога», приравнивается к «с вышек», *вышки* же и в «Побеге на рывок», и в «Райских яблоках» («Ангел окает с вышки — занятно!») являются олицетворением власти.

Позволим себе еще цитату из «Марша аквалангистов», в которой содержится идея тождества рока и случая:

Пусть рок оказался живучей, —
Он сделал, что мог и что должен.

¹ В значении «фатум», «неотвратимая судьба».

² Как «безотчетное и беспричинное начало, в которое веруют все, отвергающие провиденье» (В. Даль).

³ В значении «злая судьба».

Победу отпраздновал случай, —
Ну что же, мы завтра продолжим!

Интересно, что, хотя *рок* здесь имеет значение злой судьбы (смерть одного из аквалангистов), он — а значит, и смерть — приравнивается к случаю, который не означает конца жизни, так как может принести и добро. А раз этот «случай» — еще не конец, то совершенно закономерен призыв-утверждение в конце песни: «Ну что же, мы завтра продолжим!», — что фактически означает победу над роком.

Для песни «Звезды» можно выстроить следующую семантическую схему:

Фортуна = советская власть = небосвод = высота



Для песни «Случай» эта схема будет выглядеть несколько по-другому, хотя суть останется прежней:

Фортуна = Рок¹ = Судьба = Случай² =
= советская власть



Продолжим анализ «Звезд». Осмелимся предположить, что если бы герой выжил (а, следовательно, был награжден: «Если б не насмерть, ходил бы тогда / Тоже — Героем»), то не назвал бы свою звезду-награду случайной, а просто приписал бы это тому, что загадал во время боя желание, и благодарил бы ту самую звезду-случай, которую назвал глупой.

Сначала герой описывает свою смерть — эпизод, когда его поразила звезда-пуля, — потом он говорит о том, как на погоны военачальников «покатилась» очередная звезда-награда, и после этого следует резюме:

Звезд этих в небе, как рыбы в прудах,
Хватит на всех с лихвою.
Если б не насмерть, ходил бы тогда
Тоже — Героем.

Под указательным местоимением *этих* имеются в виду звезды-случаи в целом, потенциально являющиеся пулями и наградами. Но если небо, с которого они падают, является олицетворением власти, то возникает частичная перекличка со стихотворением «Мы бдительны — мы тайн не разболтаем...» (1979):

«Какие ордена еще бывают?» —
Послал письмо в программу «Время» я.
Еще полно... Так что ж их не вручают?
Мои детишки просто обожают, —
Когда вручают, плачет вся семья /5; 241/.

В «Звездах» слышится также скрытая полемика с известной поговоркой: «Звезды с неба не валятся». Тут же вспоминается и «Баллада о детстве»: «Да, не все то, что сверху, — от бога...».

С выраженной в песне «Звезды» идеей о множестве звезд в небе интересно сравнить похожую мысль Маяковского: «В синем небе звезд — до черта» («Послушайте»), — и прямо противоположное мнение А. Синявского: «Говорят, как звезд на небе. На самом деле звезд не так уж много. Их можно пересчитать по пальцам. Сколько в Большой Медведице? От силы семь! Но они видят друг друга и помнят: наперечет» («Голос из хора»).

Слова Синявского тем не менее ничуть не опровергают «бесшумный дождь» Высоцкого, так как в его песне падают не просто звезды, а звезды-случаи (происходит совмещение прямого и метафорического смыслов слова).

Хотя сам герой песни «Звезды» прямо не говорит о том, как он воевал, но по некоторым косвенным деталям можно догадаться, что воевал он достойно, так как упоминает награду, которую мог бы получить, если бы выжил. Аналогичная мысль проводится в «Штрафных батальонах» (1963):

И если не поймал в грудь свинец —
Медаль на грудь поймал за отвагу.

А в нашей песне:

Если б не насмерть, ходил бы тогда
Тоже — Героем¹.

Главный герой знает, что если бы он получил несмертельное ранение и смог бы выжить, то получил бы звезду-награду, то есть звезда-случай «одарила» бы его обеими сторонами своей «медали». Отметим также, что в слове «Героем» присутствуют два смыс-

¹ Сравним еще с песней «Все ушли на фронт» (1964): «Ну, а мы — всё оправдали мы, / Наградили нас потом: / Кто живые — тех медалями, / А кто мертвые — крестом».

ла: первый — звание Героя Советского Союза, и второй, придающий словам героя оттенок горькой самоиронии, — как в обыденной фразе: «Ну ты герой!». Это говорит о равнодушном отношении лирического героя к наградам, которое, если перефразировать А. Галича, можно охарактеризовать как «нежелание славы», — тем более что следующие слова героя выглядят так:

Я бы Звезду эту сыну отдал,
Просто — на память...

Похожее отношение к наградам лирический герой будет демонстрировать и в «Разведке боем»: «Кажется, чего-то удостоен, / Награжден и назван молодцом».

...Нам говорили: «Нужна высота!»
И «Не жалеть патроны!»...
Вон покатилаcь вторая звезда —
Вам на погоны.

Говоря о песне «Звезды», В. Новиков отмечает: «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...» (1, 77).

Под местоимением «Вам» в вышеприведенной строфе, скорее всего, имеются в виду

высшие чины, руководство армии, то есть те, кто непосредственно не воевал, а лишь отдавал приказы: «Нужна высота!», «Не жалеть патроны!». В итоге они благополучно остались в живых и теперь получают себе «на погоны» очередные награды, а те, кто выполнял их приказ (среди них — и главный герой песни), полегли в бою¹, — за церемонией награждения наблюдает *после-Я* героя. Таким образом, можно заключить, что он произносит свой монолог через некоторое время после окончания боя.

Особые трудности возникают при интерпретации концовки песни: «В небе висит, пропадает звезда: / Некуда падать». В данном случае в словах *небо* и *звезда*, вероятно, происходит совмещение нескольких смыслов, упоминавшихся выше. Слово *небо* является носителем трех значений: 1) небосвод; 2) олицетворение советской власти, ее всемогущества; 3) высота, занятая немецко-фашистскими войсками. А в слове *звезда* можно предположить следующий пучок смыслов: 1) небесное тело; 2) звезда-случай (ставшая судьбой главного героя песни), у которой альтернативой пуле, убившей героя, является 3) награда, которой он не получил и которую никто другой теперь получить не может.

Что же касается самого названия песни — «Звезды», — то в нем, скорее всего, сосредоточены все смыслы этого слова, реализованные в тексте произведения.

¹ Ср. с песней А. Галича «Ошибка» (1962).

2. В лабиринте

Данное стихотворение состоит из девяти строф, причем первые восемь построены по принципу чередования двух сюжетов, относящихся к разным временным эпохам. Так, в первой строфе воссоздается известный древнегреческий миф о нити Ариадны: «Миф этот в детстве каждый прочел — / Черт побери! — / Парень один к счастью прошел / Сквозь лабиринт. / Кто-то хотел парня убить — / Видно, со зла, / Но царская дочь путеводную нить / Парню дала» /3; 152/.

Следующая строфа переносит нас в современную эпоху, и в ней речь идет о похожей ситуации, что подтверждает известную фразу: «История всегда повторяется». Связующие с современностью слова «С древним сюжетом / Знаком не один ты» и следующее вслед за этим воссоздание современной ситуации: «В городе этом — / Сплошь лабиринты, / Трудно дышать, / Не отыскать / Воздух и свет», — сменяются началом монолога лирического героя, который говорит о своем состоянии, о своих чувствах в этой атмосфере, развивая, таким образом, предыдущую мысль: «И у меня дело не лад-

но — / Я потерял нить Ариадны... / Словно в час пик, / Всюду тупик, — / Выхода нет!»¹.

Имена действующих лиц древнего мифа (Тезей, Ариадна, Минос) не названы, так как подразумевается, что «миф этот в детстве каждый прочел». А, кроме того, неназывание имен подчеркивает универсальность, всевременность этого мифа.

На данном этапе анализа стихотворения можно выделить следующие субъектные формы и их функции:

1) **автор-повествователь** описывает мифологическую ситуацию, говоря о герое древнего сюжета;

2) **собственно автор**² воссоздает картину современного «города», в котором «сплошь лабиринты»³;

3) **лирический герой**, находящийся в «современном» лабиринте, говорит о своем состоянии в нем.

Если в мифологическом сюжете (1-я строфа) имена действующих лиц не названы и вместо самого выражения «нить Ариадны»

¹ Интересно, что тема лабиринта присутствует и в стихотворении И.Бродского «1972 год»: «Точно Тезей из пещеры Миноса, / Выйдя на воздух и шкуру вынеся...». Причем заметим, что стихотворение Высоцкого также датируется 1972 годом.

² «Собственно автор — это особая форма выражения авторского сознания в лирике, соотносимая с лирическим героем, но отличная от него <...> если лирический герой открыто организует лирическую систему, то собственно автор организует ее скрыто <...> для читателя на первом плане не некая личность, а поэтический мир» (53, 50).

³ Использование города как олицетворения России, Советского Союза встречалось еще в песне «Так оно и есть...» (1964): «Но попал в этот пыльный, расплывчатый город / Без людей, без людей».

употреблено ее современное переносное значение — «путеводная нить» — в значении единственного выхода из угрожающей ситуации, то в современном сюжете лирический герой говорит: «Я потерял нить Ариадны», называя, таким образом, имя царской дочери. Как видим, совмещение, уравнивание двух эпох происходит и на лексическом уровне текста.

В 3-й строфе повествователь как очевидец описывает состояние древнего героя, пытавшегося найти выход из лабиринта: «Древний герой ниточку ту / Крепко держал, / И слепоту, и немоту — / Всё испытал, / И духоту, и черноту / Жадно глотал. / И долго руками одну пустоту / Парень хватал».

Но, на наш взгляд, все отрывки текста, организованные автором-повествователем, то есть формально отнесенные к древнему герою, на содержательном уровне относятся к лирическому герою Высоцкого. Таким образом, мифологический сюжет этого стихотворения можно рассматривать как образец формально-повествовательной лирики: в образе древнего героя, в его мучительных поисках выхода из лабиринта показаны муки лирического героя, а, кроме того, мифологическая ситуация, как мы уже говорили, повторяется.

Отметим еще одну важную особенность мифологического сюжета, суть которого изложена в 1-ой строфе:

1-й тезис («Парень один к счастью прошел / Сквозь лабиринт») раскрывается в 3-й строфе, где подробно описывается этот путь, и в 7-й строфе, где констатируется его выход из лабиринта.

2-й тезис («Кто-то хотел парня убить — / Видно, со зла») — в 5-й строфе.

3-й тезис («Но царская дочь путеводную нить / Парню дала») — в конце 5-й строфы («Только одно, только одно — / Нить не порвать!») и в начале 7-й («Нитка любви не порвалась, / Не подвела»).

Подробное развитие мифологический сюжет получает не только в этих строфах, но также и в тех, которые принадлежат лирическому герою и собственно автору. Строфы, принадлежащие разным сюжетам, чередуются друг с другом и тем самым сравниваются.

Но при всем сходстве ситуаций налицо и существенные различия между ними. В отличие от лирического героя, который «потерял нить Ариадны», древний герой «ниточку ту крепко держал» и потому смог выйти из лабиринта. Но у лирического героя не было той волшебной, материальной нити, которая была у древнего героя, и, говоря о потере нити Ариадны, он имеет в виду потерю ориентира для выхода из лабиринта. Далее: если в древнем сюжете — один лабиринт, то «в городе этом — сплошь лабиринты». И если в мифологическом сюжете говорится об **одном** человеке, то в том лабиринте, где оказался современный лирический герой, рядом с ним — «мечутся **люди**». Ситуация — гораздо более масштабная и трагичная. Современный сюжет не дублирует мифологический, а дополняет его, создавая в итоге современный миф, а если точнее — **быль**, то есть то, что действительно происходило в нашей стране в советскую эпоху.

Ситуация с описанными в 3-й строфе метаниями и муками **одного** (на формальном уровне — мифологического) героя в следующей строфе перерастает в масштабную панораму, где показано **множество** людей, отчаянно ищущих выход из современного лабиринта: «Сколько их бьется, / Людей

одиноких, / Словно в колодцах / Улиц глубоких!». После **общей** картины снова дается **единичная**: лирический герой говорит о себе. Но он пока лишь — один из многих людей, которые так же, как он, мечутся в поисках выхода. Вместе с тем только ему суждено найти выход. В первой строфе сказано: «Но царская дочь путеводную нить / Парню дала», — а времена в этом стихотворении «сомкнулись в безначальное кольцо» (А. Галич), и, следовательно, ситуация должна повториться.

Лирический герой пытается понять причину происходящего: «Я тороплюсь, / В горло вцеплюсь — / Вырву ответ!». Но вместо ответа «слышится смех: «Зря вы спешите: / Поздно! У всех порваны нити!».

«Нити», то есть судьбы людей, находятся в руках у советской власти, которая их даже не перерезала, как это делали древнегреческие мойры или древнеримские парки, а рвала, что подчеркивает ее особую жестокость, садизм по отношению к людям.

Слова: «Зря вы спешите: / Поздно!» — означают: «Ваша судьба предрешена, вас всех ожидает смерть!». Но раз «у всех порваны нити», то, значит, и лирического героя ожидает смерть? Повременим с ответом, а вспомним пока слова героя в самом начале стихотворения: «Я потерял нить Ариадны», — из-за чего он теперь не видит спасения: «Хаос, возня — / И у меня / Выхода нет!». Спасения, то есть нити Ариадны, нет, так как порвана «нить судьбы».

В 5-й строфе действие переносится (но опять же — только формально) в древнюю эпоху:

Злобный король в этой стране
Повелевал,
Бык Минотавр ждал в тишине
И убивал.

Аллюзии на современность здесь более чем очевидны. «Злобный король» является здесь образом персонифицированной советской власти, а Минотавр, понятно, — олицетворением КГБ. Теперь самое время вспомнить строки: «С древним сюжетом знаком не один ты: / В городе этом — / Сплошь лабиринты...». С этим мифом были знакомы также и те, кто воплощал его в реальность, то есть советская власть, которая и создала *в городе этом сплошь лабиринты*.

Автор-повествователь знает, что древний герой — единственный, кому суждено выжить в этом лабиринте: «Лишь одному это дано — / Смерть миновать: / Только одно, только одно — / Нить не порвать!».

Если считать, что это говорится только о древнем герое, будет непонятно, почему повествователь так за него переживает, ведь известно, что тот смог благополучно выйти на свободу. Но в том-то и дело, что речь здесь идет на самом деле о лирическом герое, а мифологический герой — всего лишь маска, «надетая» на него автором. Потому повествователь и переживает так за него, то есть в конечном итоге — за себя.

Тем не менее, возвращаясь на формальный уровень текста, отметим, что раз древнему герою было суждено избежать смерти, то это должно повториться и в современном сюжете с лирическим героем, судьба которого отражена в судьбе древнего героя. В этом случае, однако, возникает вопрос: как лирический герой может сохранить свою нить, если он ее потерял? Ответ на это дается в 7-й строфе: «Древним затея их удалась! / Ну и дела! / **Нитка любви** не порвалась, / Не подвела».

«Нить Ариадны» приравнивается к «нитке любви». Древнему герою можно было

миновать смерть, сохранив невредимой эту нить не только в буквальном смысле (как клубок волшебных нитей), но и как «невидимую нить» любви, которая есть в его сердце¹. Теперь мы по-новому прочитаем концовку 1-й строфы: «Но царская дочь путеводную нить / Парню дала». «Путеводная нить» здесь — «нить Ариадны» не только в значении единственного выхода из ситуации, но еще и как любовь, которая приравнивается к этому единственному выходу, ведь, вспомним, Ариадна дала Тезею волшебный клубок из любви к нему, а без этого клубка, то есть без любви, Тезей бы погиб; как видим, в мифологический сюжет внесены некоторые изменения. Два дополнительных смысла выражения «нить Ариадны» (единственный выход и любовь), приданные ему в древнем сюжете, необходимы для того, чтобы осуществился современный сюжет: спасением лирического героя будет «нить Ариадны» именно в значении любви как единственного выхода.

Пока же лирический герой отчаялся выйти из лабиринта живым: «Я задохнусь: здесь, в лабиринте, / Наверняка / Из тупика / Выхода нет!». Здесь — время вспомнить одно стихотворение 1969 года:

Я думал: «Это все», — без сожаленья,
Уйду — невеждой!
Мою богиню, сон мой и спасенье
Я жду с надеждой! / 2; 226/

Сравним это с нашим стихотворением: «Кто меня ждет — / Знаю, придет, / Выведет прочь!». «Богиня» — это «та, кто меня ждет», она также — и сон героя, так как он видит ее во сне (но сон здесь может быть истолкован и как мечта, сбывающаяся лишь

во сне), и его спасение, так как она «придет, выведет прочь». В этой спасительнице, безусловно, угадывается Марина Влади, и универсальный смысл, вложенный в стихотворение, не отменяет такого конкретного истолкования.

В 7-й строфе заканчивается мифологический сюжет, но он несколько изменен и переосмыслен Высоцким. Как известно, герой мифа Тезей убил Минотавра и с помощью нити Ариадны вышел из лабиринта, а в стихотворении Высоцкого «Минотавр с голода сдох». В чем же смысл подобного изменения? Если бы мифологический сюжет был в точности повторен (убийство Минотавра), то лирический герой должен был бы убить современного Минотавра-КГБ, что невозможно. Поэтому древний герой лишь выходит на свободу, а Минотавр из-за отсутствия «пищи» погибает. Так осуществляется повторение в основных чертах и переосмысление древнего сюжета в сюжете современном.

Две заключительные строфы стихотворения связаны с современным сюжетом: «Здесь, в лабиринте, / Мечутся люди — / Рядом, смотрите, / Жертвы и судьи...». Как справедливо замечает О. Шилина, «образ потерянной нити в соотнесенности с мифологической *ниткой любви* символизирует утрату людьми способности любить <...> отсюда — аллегория всеобщей разрозненности, разъединенности <...> и, как следствие, — бесполезности совершаемых в одиночку действий:

Видно, подолгу
Ищут без толку
Слабый просвет» (106, 69).

¹ Ср. в «Балладе о любви»: «...Чтобы не дать порвать, чтоб сохранить / Волшебную невидимую нить, / Которую меж ними протянули».

А лирический герой, к которому пришла его избавительница, действительно выходит на свободу: «Да! Так и есть: / Ты уже здесь — / Будет и свет»¹. Если вспомнить, что у лирического героя, как и у всех остальных, была порвана «нить судьбы», то есть его ожидала смерть, то можно заключить, что смерть не властна над любовью, точнее — любовь сильнее смерти.

Близкий мотив встречается в стихотворении «День без единой смерти», в котором постановлением сверху были «на день отменены несчастья», все шло, как было задумано, и вроде бы «день без смерти удался», как вдруг стало известно, что «кто-то умер где-то», и оказалось, что «он просто умер от любви, / На взлете умер он, на верхней ноте».

Таким образом «нить любви» оказывается сильнее «нити судьбы», которая может быть и порвана, но если есть «нить любви», то она и спасет человека.

«Нить Ариадны» ведет к свету, который противопоставляется в стихотворении крошечному мраку. Сравнение нити Ариадны со светом присутствует также в песне «О знаках Зодиака» (1973): «Лучи световые пробились сквозь мрак, / Как нить Ариадны, конкретны...». Выстраивается смысловая цепочка: нить Ариадны = свет = спасение. В стихотворении «В лабиринте» между первыми двумя звеньями этой цепочки необходимо поместить еще одно — любовь. Таким образом, нить Ариадны — это еще и любовь, приравняемая к свету. А выйти к

нему можно лишь вдвоем, поэтому стихотворение и заканчивается соответствующим образом:

Руки сцепились до миллиметра,
Всё! Мы уходим к свету и ветру,
Прямо сквозь тьму,
Где одному
Выхода нет!

Таким образом, исполнилось предсказание, данное в мифологическом сюжете: «Парень один к счастью прошел / Сквозь лабиринт».

В другом стихотворении Высоцкого есть по этому поводу такие строки:

Из двух зол — из темноты и света —
Люди часто выбирают темноту.
Мне с любимой наплевать на это —
Мы гуляем только на свету! /2; 266/.

Подводя итоги анализа двух сюжетов стихотворения «В лабиринте», уточним еще раз функции мифологического сюжета. С одной стороны, он выступает как самостоятельный сюжет, но в то же время является как бы сценарием, по которому в основных чертах развивается сюжет современный. В мифологическом сюжете в образе древнего героя показан и лирический герой, отражена его судьба, благодаря чему субъектная роль автора-повествователя становится отчасти формальной.

¹ Мотив поиска выхода встречается и в обращенном к М. Влади стихотворении «Люблю тебя сейчас...» (1973): «Но выход мы вдвоем поищем и обрящем».

3. Песня автозавистника. Снова печь барахлит...

В «Песне автозавистника» оппозиция *я* — *власть* (*я* — *он*) скрыта, как и в «Песне автомобилиста», под автомобильным сюжетом. Однако налицо существенное различие между этими песнями: если во второй из них лирический герой выступает в образе автомобилиста, а советская власть — в образе уличных хулиганов, то в «Песне автозавистника» он представлен в образе пешехода, а власть олицетворяет собой «очкастый частный собственник». Кроме того, внешний сюжет этой песни носит юмористический характер: главный герой — автозавистник — подвергается сатире, высмеивается, однако на более глубинном уровне перед нами вновь предстает лирический герой Высоцкого, который выступает в данном случае «в образе злого шута».

Обе эти песни датируются одним и тем же временем написания — концом 1971 года. Логично будет предположить, что они написаны примерно в одно время и их объединяет разработка одной и той же темы, хотя при этом и используются разные маски. Аналогичные примеры — «Две песни об одном воздушном бое» (1968), а также — «Песня микрофона» и «Песня певца у микрофона» (обе — 1971), которые мы рассмотрим позже.

Теперь обратимся непосредственно к «Песне автозавистника».

Произошел необъяснимый катаклизм:

Я шел домой по тихой улице своей,

Вдруг мне навстречу нагло прет капитализм,

Звериный лик свой скрыв под маской «Жигу-

лей» /3; 139/.

В целом ситуация здесь схожа с той, что возникает в «Песне автомобилиста». Сравним:

а) Я шел домой по тихой улице своей...

б) Отбросив прочь свой деревянный посох...

В обеих песнях (в начале) лирический герой предстает перед нами в образе рядового пешехода, а *посох* в «Песне автомобилиста» говорит еще и о том, что лирический герой является странником (ср. в другом стихотворении: «...И посох с нищенской сумой / Пусть мне достанется в итоге» — 2; 319). Сравнение себя с пешеходом присутствует еще в одном произведении 1971 года: «Я шел по жизни, как обычный пешеход...» /3; 73/.

Далее о власти сказано, что она «нагло прет». Аналогичная характеристика ее действий и даже внешности встречается и в некоторых других произведениях Высоцкого:

А в зимнем тылу говорят об успехах,
И **наглые** сводки приходят из тьмы,
Но воины в легких небесных доспехах
Врубаются клиньями в царство зимы.

Проделав брешь в затишьи...

1972

Только чашу испить не успеть на бегу,
Даже если разлить — все равно не смогу.
Или выплеснуть в **наглую** рожу врагу, —
Не ломаюсь, не лгу — не могу. Не могу!
*Мне судьба — до последней
черты, до креста...*

1977

Если говорить о неожиданном появлении власти, как в «Песне автозавистника» («**Вдруг** мне навстречу...» и т. д.), то этот мотив в сочетании с мотивом внезапных действий с ее стороны широко распространен в творчестве Высоцкого: «**Появился** дикий вепрь громадный — / То ли буйвол, то ли бык, то ли тур» /1; 237/, «**Появились** стрелки, на помине легки...» /5; 212/, «Приготовьтесь — сейчас будет грустно: / Человек **появился** тайком...» /3; 128/, «И вот **явились** к нам они, сказали: «Здравствуйте!» / Мы их не ждали, а они уже пришли...» /2; 51/, «Но **явился** всем на страх вертопрах...» /2; 37/, «**Явился** ужасный Фернандо Кортес»¹, «И, словно в пошлом попури, / Огромный лоб **возник** в двери...» /5; 77/, «**Вдруг** сзади тихое шептанье раздалось...» /5; 439/, «Только сзади кто-то тихо **вдруг** вздохнул» /3; 60/, «Слышу **вдруг** — зовут меня по отчеству, / Глянул — черт. Вот это чудеса!» /1; 176/, «И **вдруг** — ножом под нижнее ребро...» /5; 266/, «И **вдруг** приходят двое / С конвоем, с конвоем: / «Оденься, — говорят, — и выходи!» <...> И **вдруг**, как нож мне в спину, — / Забрали Катерину, / И следователь стал меня главной» /1; 49/, «**Вдруг** оттуда вылезло что-то непотребное...» /2; 12/, «**Вдруг** навстречу мне живая / Колченогая Кривая — / морда хитрая!» /5; 132/ и др.

Причем власть в нашей песне направлялась *навстречу* лирическому герою. Об этом мотиве мы уже говорили при анализе стихотворения «Я склонен думать...» и песни «Затяжной прыжок».

Теперь посмотрим, как герой реагирует на «очкастого частного собственника»:

Я по подземным переходам не пойду!
Визг тормозов —
мне как романс о трех рублях.

¹ Цит. по авт. фонограмме.

За то ль я гиб и мёр в семнадцатом году,
Чтоб частный собственник глумился
в «Жигулях»?

Первая строка сразу же отсылает нас к «Песне автомобилиста»: «Назад, к метро, к подземным переходам». Эти слова лирический герой произносит уже после того, как понял, что советская власть сильнее его и ему с ней не справиться.

А в «Песне автозавистника», написанной, судя по всему, чуть раньше, противники столкнулись между собой как бы в первый раз, и ввиду того, что у лирического героя нет того опыта борьбы из «Песни автомобилиста», он пока не намерен отступить и готов сражаться: «Я по подземным переходам не пойду!».

В третьей строке повторяется мотив из «политического» стихотворения — «Вот и кончился процесс...» (1966):

А кто кинет втихаря
Клич про конституцию,
«Что ж, — друзьям шепнет, —
Заря мерли в революцию?!»

Здесь со всем народом отождествляет себя лирическое *мы*, а в «Песне автозавистника» — один только лирический герой: «За то ль я гиб и мер..?».

Теперь обратимся к образу советской власти — «частного собственника». Здесь стоит вспомнить, что в начале 70-х годов прошлого века, когда была написана песня, мало кто из советских граждан мог позволить себе такую роскошь, как собственный автомобиль. В основном этими «счастливыми» были чиновники и партийные функционеры. В связи с этим можно процитировать «Балладу о мане-

кенах», где лирический герой, завидуя благополучию представителей власти, говорит:

Машины выгоняют
И мчат так, что держись!
И пьют, и прожигают
Свою ночную жизнь.

Этот мотив зависти был подробно рассмотрен нами при анализе «Песни завистника» и «Смотрин». А название разбираемой сейчас «Песни автозавистника» явно восходит к названию первой из только что упомянутых песен: уточняется лишь «тип» завистника — то, чему он завидует.

Но ничего, я к старой тактике пришел:
Ушел в подполье — пусть ругают за прогул.
Сегодня ночью я три шины пропорол,
Так полегчало — без снотворного уснул.

Лирический герой пользуется теми же методами, что и власть (вспомним «Песню автомобилиста»: «Вонзали шило в шины, как кинжал»). Этот принцип восходит к «Песне о хоккеистах»: «И их оружием теперь не хуже / Их бьют, к тому же — на скоростях!».

Однако по мере того, как схватка лирического героя с властью движется к завершению, он меняет стратегию и борется со своим противником уже честно, невзирая на то, что тот применяет разные подлые принципы: «Не швырнул ему, правда, махорку в глаза, / Но потом закурил».

Строка «Так полегчало — без снотворного уснул» говорит о том, что у лирического героя расстроена нервная система и без таблеток он нормально спать не может. Этот мотив в разных вариациях мы находим и в других произведениях Высоцкого: «Пилюли пью — надеюсь, что усну» /4; 21/, «Но, проглотив таблетки, / Шел на экран опять —

/ Обманывать разведки / И женщин покорять» /4; 429/, «Вижу я, что здоровье тает, / Я уж даже таблетки глотал» /1; 410/, «Я письмо проглотил, как таблетку, / И теперь не боюсь утонуть!» /2; 185/. А в одном из писем к Л. Абрамовой Высоцкий писал: «Я пью это поганое лекарство, у меня болит голова...» /6; 346/. О своих расстроенных нервах лирический герой также говорил неоднократно: «У меня с нервишками / Что-то беспокойненько...» /1; 315/, «Знай, что твои нервы обнажились / До безумия» /2; 180/, «Эх вы, мои нервы обнаженные! / Ожили б — ходили б, как калеки» /2; 450/, «Сделай-ка такое дело доброе, — / Нервы мне мои перевяжи» /3; 51/ и т. д.

Как мы уже говорили, лирический герой пользуется теми же методами, что и власть в «Песне автомобилиста». Сравним:

- 1) И вот, как «языка», бесшумно сняли
Передний мост и унесли во тьму.
- 2) Мне мой товарищ по борьбе достал домкрат,
Вчера кардан мы с ним к магазину снесли.
Мы, как ребеночка, раздели тот «Фиат»,
Загримированный под наши «Жигули».

Лирический герой сумел распознать власть, хотя она и притворилась «своей», прикрывшись благопристойной личиной. В стихотворении «Посмотришь — сразу скажешь: это кит...» по этому поводу есть такие строки:

Не верь, что кто-то там на вид — тюлень,
Взгляни в глаза —
в них, может быть, касатка!

Приведем еще две цитаты: «За маской не узнать лица, / В глазах — по девять

грамм свинца...» /5; 97/, «Как злобный клоун, он менял личины / И бил под дых внезапно, без причины» /5; 227/. В общем, как сказано в «Песне про Тау Кита»: «У таукитян / Вся внешность — обман».

Власть часто притворяется «своей», втирается в доверие — достаточно вспомнить такие произведения, как «Песня про стукача», «Песня про попутчика», «Неужто здесь сошелся клином свет...» и др.

Он мне — не друг и не родственник,
Он мне — заклятый враг,
Очкастый частный собственник
В зеленых, серых, белых «Жигулях».

На всех авторских фонограммах звучит «мине», а не «мне». Вероятно, так и следует печатать это слово в вышеприведенной строфе. И здесь нельзя пройти мимо одной важной детали. Известно, что, исполняя «Песню автозавистника» на концерте в Бруклинском колледже (Нью-Йорк) в 1979 году, Высоцкий спел первую строку из этой строфы так:

А он мне **теперь** —
не друг и не родственник.

Казалось бы, случайно вставленное слово *теперь* выдает подспудный смысл песни: получается, что этот самый «частный собственник» раньше был другом и родственником главного героя, а потом между ними произошли известные события, и он стал отрицать свою дружбу и родство с ним (ср. в «Дорожной истории», к которой мы еще обра-

тимся: «Он был мне **раньше**, как родня...» — 3; 442). Вспомним и другие произведения с близким мотивом: «Ну, а он — мой **ровесник и однокорытник...**» /2; 433/, «Не проврешься, хоть ты тресни! / Но узнал один **ровесник**: / «Это тот, который песни... / Пропустите, пусть идет!»» /4; 54/, «Он был мне **друг**, и я ему хотел...» (набросок к стихотворению «Неужто...»).

Итак, власть ворвалась в жизнь лирического героя, нарушила его покой, и они стали врагами, то есть, говоря словами «Песенки про йога», «поссорились мы с ним в дым». А потом она его еще и облила грязью в самом буквальном смысле слова (вспомним здесь, в частности, травлю Высоцкого в 1968 году):

...А, черт! «Москвич» меня забрызгал, негодяй!¹

Он мне — не друг и не родственник,
Он мне — заклятый враг,
Очкастый частный собственник
В зеленых, серых, белых «Москвичах».

Здесь говорится уже о том, что у власти стало еще больше масок, что она находится буквально везде. Как сказано в стихотворении «Вооружен и очень опасен»: «Глядит он изо всех углов...»/5; 422/.

Обратимся теперь к первой редакции «Песни автозавистника», содержащей много ценного материала для нашей темы.

Ответьте мне: кто проглядел, кто виноват,
Что я живу в парах бензина и в пыли,
Скрываясь ловко под названьем «Жигули»?!

¹ Ср. в «Разговоре в трамвае»: «А не то я — вслух заявляю! — / Дал бы по лицу негодяю». Добавим еще, что аналогичная ситуация с «забрызгиванием» властью рядовых людей встречается в поэме А. Галича «Вечерние прогулки» (1971): «А по шоссе на Калуги и Луги / В дачные царства, в казенный уют, / Мчатся в машинах народные слуги, / Мчатся — и грязью народ обдают!..».

Атмосфера жизни в Советском Союзе отравлена — воздуха там нет, а есть лишь «пары бензина» и «пыль». Сравним с другими произведениями: «Я пока невредим, но и я нахлебался **озоном**...» /5; 176/, «Вдыхаешь **смог**... Не плачь, малыш, / От **дыма** что? — Саркома лишь, / А в общем, здоровеем!» /4; 360/, «Не во сне всё это, / Это близко где-то — / Запах **тленья**, черный **дым** / и **гарь**» /3; 199/, а также: «И кислород из воздуха исчез» /3; 224/, «Что-то воздуху мне мало — ветер пью, туман глотаю...» /3; 167/, «Трудно дышать, / Не отыскать / Воздух и свет» /3; 152/, «Спасите наши души! / Мы бредим от удушья» /2; 45/, «Задыхаюсь, гнию — так бывает...» /2; 271/, «Дайте мне глоток другого воздуха!» /2; 167/ и т. д.

Таким образом, вопрос «автозавистника» —

Ответьте мне: кто проглядел, кто виноват,
Что я живу в парах бензина и в пыли... —

на уровне подтекста означает следующее: кто виноват в том, что в России установилась советская власть, кто проглядел ее появление, кто виноват в том, что стала отравленной атмосфера жизни в стране?

Сравним в «Прерванном полете»:

Конь на скаку и птица влет —
По чьей вине? По чьей вине?

Интересно также, что у первой редакции нашей песни имеется следующее название: «**Борец** за идею». Здесь сразу вспоминается песня 1967 года: «Приехал в Монако какой-то **войка**...», разбирая которую, мы доказали, что в ней речь идет о лирическом герое Высоцкого. Приведем еще несколько цитат: «И я **борюсь**, давлу в себе мер-

завца» /2; 186/, «Если мясо с ножа / Ты не ел ни куска, / Если, руки сложа, / Наблюдал свысока / И в **борьбу** не вступил / С подлецом, с палачом — / Значит, в жизни ты был / Ни при чем, ни при чем!» /5; 20/, «Я ж отбивался целый день рублями — / И не сдавался, и в **боях** мужал» /3; 143/, «Влечу я в **битву** звонкую да манкую, / Я не могу, чтоб это — без меня!...» /4; 72/ и т. д.

Проснулся в пять, по зорьке, бодрый —
гвоздь достал,
Пошел на стеклах выцарапывать нули.
Не допущу, чтоб иностранный капитал
Маскировался под названьем «Жигули»!

Мотив, заключенный в первой строке данной цитаты, встречается еще в трех произведениях, написанных примерно в то же время: «Я поднялся бодрый спозаранка» /8; 470/, «Я встаю ровно в шесть / (Это надо учесть)...» /3; 115/, «Я, чтоб успеть, всегда вставал в такую рань...» /3; 73/. Сравним также с песней «Вот главный вход...»: «Проснулся я — еще темно, / Успел поспать и отдохнуть я...».

С работы выгнали, живу я с «Жигулей»,
Хоть ненавижу их до **одури**, до спазм.

Если «Жигули» является в песне олицетворением советской власти, то станет очевидной связь с «Мистерией хиппи»: «Нам до **рвоты** ваши даже / Умиление и экстаз». «До **одури**» ненавидит советскую власть и лирическое *мы* в «Балладе о ненависти»: «И отчаянье бьется, как птица, в виске, / И заходит сердце от ненависти».

Когда я рву клещами ручки у дверей,
Я ощущаю трудовой энтузиазм.

Вновь напрашивается параллель с «Мистерией хиппи»: «Кромсать / Все, что ваше! Проклинать!», а также — с «Путешествием в прошлое».

Героя выгнали с работы из-за того, что он вступил в борьбу с властью и все свое время отдает этой борьбе. Мотив увольнения или неполадок с работой очень характерен для творчества Высоцкого: «На работе — все брак и скандал» /1; 119/, «Подумаешь — с работою неладно!» /2; 459/, «И из любимой школы в два счета был уволен, / Верней, в три шеи выгнан непонятый титан...» /4; 142/, «Я бросил свой завод — хоть, в общем, был не вправе...» /1; 234/.

В завершение анализа «Песни автомобилиста» разберем еще одну строфу из ее первоначальной редакции:

Нашли талмуд, по-итальянски, как на грех,
Я целый год над словарями ночевал,
И вот теперь — все по науке — под орех
Сегодня ночью я «Фиата» разобрал.

Талмудом, вообще, называют «собрание догматических, религиозно-этических и правовых положений иудаизма, сложившихся в 4 в. до н. э. — 5 в н. э.» (92). В русском языке словом *талмуд* иронически обозначают большую и трудную для понимания книгу. И именно в таком — переносном — значении используется это слово в «Песне автомобилиста». Герой ее хотел разобрать «Фиат» «по науке», а для этого ему надо было изучить так называемый паспорт машины, инструкцию по ее сборке — *талмуд*, который написан на итальянском языке, то есть, если обратиться к подтексту, на языке власти.

Тут можно вспомнить, что в песне «Про личность в штатском» таким языком был эперанто, в песне «Ошибка вышла» — ла-

тын, в «Нейтральной полосе» и в «Песне попугая» — турецкий, в «Песне про Тау Кита» — таукитянский, а в стихотворении «Я тут подвиг совершил...» — английский.

И для того, чтобы изучить этот непонятный и чужой язык, герой «целый год над словарями ночевал». Ср. с песней «Она была в Париже»: «Засел за словари на совесть и на страх...».

Добавим еще, что слово *талмуд* (так же в переносном значении) употреблено в «Песенке про жену Мао Цзедуна» (1967):

А ну-ка, встань, Цин Цзянь,
а ну, талмуд достань!
Уже трепещут мужнины враги.

Здесь *талмудом* названы труды Мао Цзедуна. Косвенным доказательством этому может служить один из набросков:

Он, хоть и не Иисус, но читают наизусть
Его книжки все китайские детишки.

А раз китайские реалии подразумевают на уровне подтекста советские, то и, соответственно, труды Мао могут означать «книжки» какого-нибудь классика марксизма-ленинизма-сталинизма...

Автомобильные образы — Фиат и Жигули, — рассмотренные на примере «Песни автозавистника», встречаются также в одном из поздних стихотворений Высоцкого — «**Снова печь бараклит...**» (1977), в котором перед нами — вновь оппозиция *я — власть*, и власть здесь персонифицирована в образе «всемогущего блондина», к которому — по внешнему сюжету — главный герой обращается с просьбой отремонтировать его машину:

Снова печь бараклит: тут рублей не жалею...
«Сделай, парень, а то околею!»

Он в ответ: «У меня этих самых рублей — Я тебе ими бампер обклею» /5; 627/.

При рассмотрении исключительно внешнего, автомобильного, сюжета возникает множество безответных вопросов: кто такой этот парень, к которому обращается герой и у которого море «этих самых рублей»? Почему именно к нему? Почему, наконец, этот парень отказывается ремонтировать машину главного героя?

Для ответа на эти и многие другие вопросы необходимо обратиться к подтексту стихотворения. В этом случае весь автомобильный сюжет приобретает образный характер: в частности, машина героя, которую он хочет починить, является аллегорией его судьбы. Попытаемся это доказать.

Снова печь барахлит: тут рублей не жалеи...

Мотив неполадок с судьбой очень характерен для поэзии Высоцкого. Возьмем, например, песню «Чужая колея», в которой так же присутствуют автомобильные аллегории:

Вот и ко мне пришла беда —
Стартер заел.
Теперь уж это не езда,
А ерзанье.
И надо б выйти, подтолкнуть,
Да прыти нет —
Авось подъедет кто-нибудь
И вытянет...

Но помощи нет, так как колея, в которую попал лирический герой, проложена советской властью: «Напрасно жду подмоги я, / Чужая это колея». Вот что пишет об этой песне Р. Хмелинская: «Углубление от колес на дороге — *колея* — в авторском кон-

тексте оказывается символом раз навсегда заданной, относительно благополучной и стабильной, но бездуховной жизни, враждебной и даже губительной для нестандартной личности, то есть, говоря официальным языком, — советской жизни времен застоя...» (101, 68).

В итоге герою все же удается вырваться из этой колеи и следовать своим путем.

Здесь можно вспомнить и «больничное» стихотворение 1969 года:

И душа, и голова, кажись, болит —
Верьте мне, что я не притворяюсь.
Двести тыщ тому, кто меня вызовет,
Ну и я, конечно, попытаюсь.

Лирический герой хочет вырваться из больницы-несвободы, то есть стремится изменить свою судьбу и готов отдать за это любые деньги — «двести тыщ». Действительно, «тут рублей не жалеи», так как если ты не хочешь бесконечно прозябать на одном месте, то судьбу надо срочно менять. Похожая ситуация встречается в «Балладе о брошенном корабле», когда лирический герой «сел по горло на мель», но в конце концов (причем так же, как и в «Чужой колее», — только благодаря своим собственным силам, без всякой помощи извне) смог оттуда вырваться.

Интересно отметить, что если в «Песне о сумасшедшем доме» (1965) лирический герой надеялся исключительно на постороннюю помощь («И я прошу моих друзья, / Чтоб кто бы их бы ни был я, — / Забрать его, ему, меня отсюда!»), то теперь он, обращаясь за ней, говорит, что и сам будет прилагать для этого усилия.

Аллегорическое упоминание судьбы присутствует еще в «морском» стихотворении «Жили-были на море...» (1974), в котором в

образе трансатлантического лайнера представлен лирический герой Высоцкого: «У черного красавца борт подгнил¹, / **Забарахлили** мощные **машины**...». Сравним: «Снова **печь барахлит**...», «А у меня сплошные педредряги <...> То **печь чадит** от нехорошей тяги...». В общем, как сказано в стихотворении «Всему на свете выходят сроки...» (1973): «Он в аварийном был состоянье...».

Причем, надо заметить, что этот трансатлантический лайнер был брошен своей командой так же, как и в «Балладе о брошенном корабле»:

...Ржавый и взъерошенный,
И командой брошенный,
В гордом одиночестве лайнер.

Говоря об аллегоричности образа судьбы в творчестве Высоцкого, нельзя пройти мимо песни «Солдат и привидение», в которой идет уже прямое сравнение судьбы с техническими неполадками:

Во груди душа словно ерзает,
Сердце в ней горит, будто свечка.
И в судьбе — как в ружье: то **затвор заест**,
То в плечо отдаст, то — осечка.

Сравним с «Чужой колеей»: «Вот и ко мне пришла беда — / **Стартер заел**», а также — с другими, близкими по духу цитатами: «Может, были с судьбой неладды...» /4; 135/, «Судьба моя лихая — давно наперекос...» /3; 264/, «За мною пес — судьба моя, беспомощна, больна» /5; 104/, «Ты судьбу в монахини постриг, / Смейся ей в лицо просто» /2; 291/, «Не грубейте душой, ставьте палки в колеса судьбе...» /5;

436/, «В колесо фортуны палки / Ставим с горем пополам» /4; 159/. Достаточно интересно провести сопоставление последних трех цитат с фрагментом из знаменитого гамлетовского монолога «Быть или не быть» (пер. М. Лозинского):

Что благородней — духом покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?..

Таким образом, мы доказали, что все разобранные автомобильные, корабельные и ружейные образы используются поэтом в качестве аллегории судьбы и жизненного пути.

Вернемся теперь к анализу стихотворения «Снова печь барахлит...». Лирический герой, находясь «на мели», просит власть («всемогущего блондина») исправить его судьбу, предлагая за это отплатить «рублями», на что получает ответ: «У меня этих самых рублей — / Я тебе ими бампер обклею». Мотив богатства представителей советской власти неоднократно встречается в произведениях Высоцкого:

Они на нефти сделали миллионы
(СЧП4 — 3; 285)

Случай на таможне

Им платят деньжищи — огромные тыщи...
Песня о хоккеистах

Для чего? Ведь денежки идут,
Ох, какие крупные деньжищи!
Песня завистника

В ваши силки — призадумайтесь, люди! —
Прут добровольно в отменных мехах

¹ Ср. в «Балладе о брошенном корабле»: «А бока мои грязны — таи не таи <...> Задыхаюсь, *гнию* — так бывает...».

Тысячи сот в иностранной валюте,
Тысячи тысяч в наших деньгах!

Заповедник

У нас болит спина,
По швам трещит казна, —
Играем без отдыха-сна,
И будет казна спасена.

Куплеты кассира и казначея

Так что просьба лирического героя была сразу же отвергнута. Причем следует отметить, что власть не только не хочет менять что-либо в судьбе лирического героя, но и сама намеренно калечит ее, как, например, в «Горизонте»: «Но из кустов стреляют по колесам!» или в «Песне автомобилиста»: «Вонзали шило в шины, как кинжал». Обращения же Высоцкого к представителям власти не раз имели место в реальной жизни: достаточно вспомнить письма главе отдела пропаганды ЦК КПСС В. И. Степакову от 24 июня 1968 года, генералу КГБ М. П. Светличному от 9 июня 1969 года, в отдел культуры МГК КПСС (весна 1973 года), председателю ЦК КПСС П. Н. Демичеву (лето 1973 года).

Все эти письма были написаны Высоцким с целью обратить внимание властей на его травлю в печати и на запреты вокруг его имени, самой же властью и инспирированные. Высоцкий прекрасно понимал, что раз власть калечит его судьбу, то она — и только она — может и все исправить. Понимала это и власть и поэтому ничего менять в судьбе поэта не собиралась.

Все заначки с зарплат
В горле узком у вас.
У меня же — ФИАТ,
А по-русскому — ВАЗ.

Экономя, купил на рубли
«Жигуленок», «Жигуль», «Жигули».

Историческая справка. В 1966 году в СССР был заключен договор с итальянской фирмой о покупке патента на производство Фиата в нашей стране. И с 1970 года новый Фиат под маркой «Жигули» стал выпускаться Волжским автомобильным заводом (ВАЗ), находящимся в г. Тольятти, и вскоре приобрел широкую популярность (передача «Как это было», 14 ноября 1999 г.).

Теперь перенесем все сказанное на «Песню автозавистника» и «Снова печь барахлит...» и рассмотрим это с точки зрения интересующего нас подтекста.

Советская власть владеет Фиатом, но она решила назвать его «Жигули», чтобы притвориться своей и скрыть свой «звериный лик». Для того чтобы купить этот автомобиль, главному герою пришлось экономить. О том, как он экономил, более подробно говорится в «Песне автозавистника»: «Недосыпал, недоедал, пил только чай», и ради приобретения автомобиля он отдавал властям «все заначки с зарплат». На уровне подтекста это означает, что он «купил» у властей свою судьбу.

А вот как этот мотив разрабатывается в «Песне автозавистника»:

Но вскоре я машину сделаю свою.
Все части есть, но от владения уволь.
Отполирую — и с разгона разобью
Ее под окнами отеля «Метрополь».

Лирический герой хочет покончить со своей будущей машиной, поскольку она будет сделана из запчастей Фиата, который принадлежал власти. И, разбив эту машину «под окнами отеля «Метрополь»», то есть там, где живет власть («итальянец»), под ее носом, он тем самым хочет продемонстрировать ей свое отношение к ней. Сравним это намерение лирического героя с его на-

мерением в стихотворении «Снова печь барахлит...»:

Этот ВАЗ, «Жигули», этот в прошлом ФИАТ
Я с моста Бородинского скину!

Мотив избавления лирического героя от судьбы, установленной ему властью, встречается и во многих других произведениях, например, в песне «Две судьбы», поздняя редакция которой датируется осенью 1977 года, как и «Снова печь барахлит...». В этой песне лирическому герою удастся избавиться от двух своих судеб (причем — так же «утопить» их):

Греб до умопомраченья,
Правил против ли теченья,
На стремнину ли, —
А Нелегкая с Кривою
От досады, с перепою
Там и сгнули.

Близкий мотив присутствует в «Песне о Судьбе» (1976), в которой лирический герой становится полностью свободным и независимым, когда ему удается «закормить» свою судьбу, представленную в образе пса. Итак, для того, чтобы власть выполнила его просьбу, лирическому герою пришлось притворяться, доказывать, что он «свой», такой же, как все:

Кандидатскую я защитил без помех —
Всех порадовал темой отменной:
«Об этническом сходстве и равенстве всех
Разномастных существ во Вселенной».

Чтобы задобрить своего собеседника, он стал дарить ему разные дорогие подарки:

Не в диковинку «Кент»? Разберемся, браток.
Не по вкусу коньяк и икорка? —

Я снимаю штаны и стою без порток:
«На-ка джинсы — вчера из Нью-Йорка».
<...>

Но вернул мне штаны всемогущий блондин,
Бросил в рожу мне, крикнув вдогонку:
«Мне вчера за починку мигалки один
Дал мышинового цвета дубленку».

Видя, что «всемогущий блондин» непробиваем, герой использует другой прием:

Я на жалость его да на совесть беру,
К человечности тоже взывая:
Мол, замерзну в пути, простужусь и умру,
И задавит меня грузовая!

Сравним с песней «Две судьбы»:

Взвыл я, ворот разрывая:
«Вывози меня, Кривая!
Я — на привязи!
Мне плевать, что кривобока,
Криворука, кривоока, —
только вывези!»

В обоих произведениях лирический герой просит, чтобы исправили его судьбу: «починили» (в «Снова печь барахлит...») и «выпрямили» Кривую. Ситуация с неполадками в судьбе, в результате которых лирический герой оказывается «на мели», встречается и в прозаическом наброске «Парус»: «Но душа чувствительна к ударам, — лопнула, и в ней дыра. И теперь, сколько ни дуй — все в дыру, и судно на месте. И ветер напрасно тратит силы» /6; 165/. Ср. еще с черновым вариантом песни «Я теперь в дураках...»: «Что мне песни писать, если я на мели!» /3; 306/.

Мол, замерзну в пути, простужусь и умру...

То, что такая ситуация может возникнуть, доказывает стихотворение «Снег скри-

пел подо мной...» (1977), в которой олицетворением судьбы является уже не автомобиль, а упряжка лошадей:

И звенела тоска,
 что в безрадостной песне поется,
Как ямщик замерзал
 в той глухой незнакомой степи:
Усыпив, ямщика заморозило желтое солнце,
И никто не сказал:
 «Шевелись, подымайся, не спи!».

Мотив замерзания разрабатывается поэтом и в ряде других произведений: «И найдут меня, **замерзшего**, с пробитой головой...» /3; 380/, «Холодно, метет кругом, я **мерзну** и во сне...» /1; 242/ и т. д.

...И задавит меня грузовая!

Здесь приходят на память стихотворение «Жизнь оборвет мою водитель-ротозей...» и песня «Веселая покойницкая»:

Всех нас когда-нибудь кто-то задавит,
За исключением тех, кто в гробу.

«Грузовая» наехала на лирического героя и в «Балладе о гипсе»: «Самосвал в тридцать тысяч кило / Мне скелет раздробил на кусочки!», «Жаль, был коротким миг, когда наехал грузовик». Сравним также с одним из поздних стихотворений: «Бил самосвал машину нашу в лоб...» /5; 233/.

«Друг! Что надо тебе? Я в аферы нырну!
Я по новой дойду до Берлина!»

Вдруг сказал он: «Устрой-ка мою... не жену
Отдыхать в санаторий Совмина!».

Другой вариант этой строфы выглядит так:

Так и быть, — говорит сероглазый брюнет,
Новоявленный граф Монте-Кристо, —
Ты устрой мою тещу в торговлю — в буфет
В инвалютную сеть «Интуриста!».

При рассмотрении внешнего сюжета будет непонятно, почему собеседник главного героя назван сначала блондином, а потом — брюнетом. Если же обратиться к подтексту, то станет очевидной условность цвета волос: автор просто пробовал разные образы персонифицированной советской власти и выбирал для нее внешние характеристики.

В этом отрывке власть названа «новоявленным графом Монте-Кристо». Мотив ее внезапного появления («власть явилась») был подробно рассмотрен нами при анализе «Песни автозавистника». Что же касается такой характеристики, как граф, то и она, применительно к власти, уже имела место, например, в «Дворянской песне»: «Итак, оружие ваше, граф?! / За вами выбор — живо!».

В одном из вариантов разбираемого стихотворения имеются следующие заключительные строки:

Что мне делать?¹ Шатаюсь,
Сползаю в кювет.
Все — иду, нанимаюсь
В Верховный Совет...

¹ Этот вопрос лирический герой неоднократно задает себе и в других произведениях: «Мне вчера дали свободу... / **Что я с ней делать буду?**» /1;145/, «**Что же делать мне**, как быть, кого винить, / Если мне черта совсем не по нутру?» /3; 66/, «**Что делать мне** — бежать, да поскорей? / А может, вместе с ними веселиться?...» /2; 282/, «Ход за мной — **что делать?!** Надо, Сева...» /3; 175/, «**Что же делать?** — остается мне / Вышвырнуть жокея моего...» /2; 268/.

Эх, зазря я купил за рубли
«Жигуленок», «Жигуль», «Жигули»...
(СЧП4 — 1; 224)

Видя, что власть непробиваема и что сил у него уже нет, лирический герой решает прибегнуть к крайней мере: «Все — иду, нанимаюсь / В Верховный Совет». В Советском Союзе Верховный Совет был высшим органом государственной власти, и герой готов даже пойти в услужение к власти, работать на нее, лишь бы она уступила его просьбам и исправила его судьбу.

Лирический герой понимает: если власть не выполнит его просьбу, то это будет означать, что «все заначки с зарплат», ушедшие на покупку судьбы-машины, выброшены на ветер: «Эх, зазря я купил за рубли / «Жигуленок», «Жигуль», «Жигули»...».

Кроме того, герой говорит: «Шатаюсь, сползаю в кювет». Оба эти мотива также характерны для творчества Высоцкого:

Я шатаюсь, я еле стою¹.

Песня микрофона

А рано утром — верь не верь —

Я встал, от слабости шатаюсь...

Вот главный вход...

Причем, в последней песне, как и в нашем стихотворении, лирический герой совершает действия, которые ему глубоко

неприятны: он поступает так, как от него требует власть — выходит «в дверь», а не «в окно», и нанимается в услужение власти. А «шатается» он потому, что истощен борьбой с этой самой властью, и у него нет сил — ни физических, ни духовных — поступать по-другому. Как сказано в «Песне конченого человека»: «И не волнует, кто кого — он или я».

Теперь — что касается «сползания в кювет». Надо заметить, хотя герой и говорит, что он «сползает в кювет», но он в это время не находится в автомобиле, а следовательно, употребляет это выражение в фигуральном смысле: он сходит со своего жизненного пути², так как его намерение наняться в Верховный Совет означает отказ от борьбы с властью, и поэтому судьба-машина, купленная им за рубли, становится теперь не нужной.

Я догнал его, лихо к нему подкатив:

«Слышь, браток, забирай-ка машину!»

(СЖ4 — 2; 203)

Видя, что власть не хочет исправлять его судьбу, лирический герой решает в итоге вернуть ее, причем бесплатно. Однако показательно то, что эти строки в рукописи зачеркнуты. Видимо, все-таки Высоцкий решил «не возвращать» свою судьбу власти, а «испить чашу до дна».

¹ Цит. по авт. фонограмме.

² Ср. еще в «Чужой колее»: «Вдруг его обрывается след — / Чудака оттащили в кювет...»

4. Рассказ «Об игре в шахматы».

Честь шахматной короны

На рубеже 1950–1960-х годов Высоцкий пишет рассказ «Об игре в шахматы», который, на первый взгляд, никакого отношения к оппозиции *я — власть* не имеет. Однако если мы сопоставим его с диалогией «Честь шахматной короны», то увидим поразительные совпадения в развитии сюжетов, а также в действиях и поведении героев. А кроме того, оба произведения написаны в юмористическом ключе, и все это — несмотря на то, что по времени написания их разделяет около 12 лет.

Обратимся к сюжету рассказа.

«Когда он подошел ко мне, я сидел в парке и мирно читал газету. В глазах у него была тоска¹, а под мышкой — шахматная доска» /6; 8/. Уже здесь перед нами — знакомая ситуация: внезапное появление власти. Сравним этот фрагмент с «Песней мыши» (1973):

Я тихо лежала в уютной норе —
Читала, мечтала и ела пюре,

И вдруг это море около,
Как будто кот заплакал!
Я в нем, какмышь, промокла,
Продрогла, как собака.

— Сыграем? — спрашивает он неуверенно, заранее предполагая отрицательный ответ.

— Я не умею!

— Как?! Он чуть подпрыгивает и смотрит на меня, как на марсианина.

Мотив удивления властей при виде действий или слов лирического героя Высоцкого встречается и в более поздних произведениях:

Врачи чуть-чуть поехали:

«Как? Залпом? Восемьсот?»

Общаюсь с тишиной я...

Турецкий паша нож сломал пополам,

Когда я сказал ему: «Паша, салам!».

И просто кондрашкахватила пашу,

Когда он узнал, что еще я пишу,

Читаю, пою и пляшу.

Песня попугая

И никто мне не мог даже слова сказать,

Но потом потихоньку оправились...

Путешествие в прошлое

Онемели все при виде одиночки,

А ему, простите, что? — Хоть бы что!

Мореплатель-одиночка

Помимо того, лирический герой так же, как и в рассказе, сравнивает себя с марсианином в стихотворении «Я загадочен, как марсианин...» (1972).

¹ Сравним с песнями «про нечисть», то есть про власть: «Намылились в город — у нас ведь тоска...» /2;74/, «Так зачем сидим мы сиднем, / Скуку да тоску наводим?» /4;180/, «От большой тоски по маме / Вечно чудиле в слезах...» /2;30/, а также: «Вдруг тоска змеиная, зеленая тоска, / Изловчась, мне прыгнула на шею» /5;271/, «Утоплю тоску в реке...» /2; 125/, «Тишь да гладь, да спокойствие там, / Хоть король был отъявленный хам: / Он прогнал министров с кресел, / Оппозицию повесил / И скучал от тоски по делам» /2; 240/.

<...> На лице выражается неподдельное удивление, но через секунду оно сменяется выражением дикой радости.

— Не умеете?! Молодой человек! Я вас мигом научу. Каждый интеллигентный человек обязан уметь играть в шахматы! — Он раскрывает доску. — Все великие люди умели и любили играть в эту замечательную игру.

Я слабо сопротивляюсь, но после этого аргумента сдаюсь. А мой новый знакомый уже расставляет белые и черные фигурки и попутно совершает краткий экскурс в историю шахмат. Я узнаю, что их изобрели в Индии, узнаю также несколько пугающих фамилий: Капабланка, Эйве, потом более знакомые — Цигорин, Алёхин, и, наконец, известные — Ботвинник, Смыслов.

Дальше новый знакомый главного героя начинает объяснять ему правила игры. Сопоставим эти объяснения с диалогией «Честь шахматной короны» и другими произведениями Высоцкого.

1) На секунду он останавливается и спрашивает:

— Так вы **никогда-никогда?**..

Есть примета — вот я и рискую:

В первый раз мне должно повезти.

Власть хочет обучить лирического героя правилам «этикета», правилам общения и поведения перед лицом власти, которые обязательны для всех рядовых граждан, но лирический герой «необучаем», в чем мы вскоре сможем убедиться.

2) — Это король, а это — ферзь.

— А где же королева? — серьезно спрашиваю я, вспоминая свои скудные знания.

Партнер тактично улыбается.

— Это и есть ферзь. Он ходит по горизонтали и вертикали!

А перед этим объясняется, как ходит конь: «А конь — он ходит буквой «Г». Теперь — цитата из песни:

Помню: всех главнее королева —
Ходит взад-вперед и вправо-влево,
Ну а кони вроде — буквой «Г».

3) А он уже потирает руки — ему не терпится начать игру и выиграть. А в том, что он выиграет, он не сомневается.

Зубы щелкают у них —
видно, каждый хочет вмиг
Кончить дело и начать делить добычу.
У нас вчера с позавчера...

Вперед, к победе!

Соперники растоптаны и жалки, —
Мы проучили, воспитали их.

Марш футбольной команды «Медведей»

4) Я запуган терминами и осведомленностью. Мне он кажется еще страшнее Капабланки, и настроение у меня падает, а на лице — кислое выражение.

Кто-то припугнул: «Тебе — баранка!
Шифер может левою ногой
С шахматной машиной Капабланка,
Он же вроде заводного танка!..»
Поглядим, я тоже — заводной!

5) — Ну-с, — говорит он, — e2— e4. Классическое начало, так сказать.

Сделал ход с e2 на e4,
Что-то мне знакомое... Так-так!

Как можно заметить, в обоих произведениях противник лирического героя — советская власть — ходит первым.

6) И тут в голову мне приходит спасительная мысль: буду повторять его ходы.

Я его убью идиотизмом,
Повторяя все его ходы.

Слово «спасительная» говорит о том, что герой не знал, куда ходить, что он был в растерянности. Такая же ситуация — и в песенной дилогии:

Ход за мной — что делать?! Надо, Сева,
Наугад, как ночью по тайге...

7) — **И я тоже** — *классический ход*: e2 — e4, — бодро говорю я и двигаю пешку.

а) Первый ход с e2 на e4,
Точно, как я и хотел... Так-так!

б) Выяснилось позже — я с испугу¹
Разыграл *классический дебют*!

8) — Что это вы делаете? — подозрительно спрашиваю я.

— Бью слоном вашу пешку!

— Зачем?

— Она мне мешает!

— Ах так! — и я своей пешкой перехожу через его, а его забираю.

— Так не ходят! — восклицает он. — Это неправильно!

— Почему неправильно? Мне ваша пешка тоже мешает! Я ее съел!

Провести бы дамку — и со вкусом
Съесть бы пару пешек и ладью...

9) Я знаю, что он лучше понимает, что к чему, но меня охватил азарт, а вместе с ним упрямость и желание спорить.

Все три эмоции, которые «охватили» лирического героя, — азарт, упрямство и желание спорить — являются одними из его отличительных черт. В доказательство приведем цитаты из других произведений:

Азарт меня пьянит, но, как ни говори,
Я торможу на скользких поворотах!
Горизонт

Он в **азарте**, как мальчишка, как шпана, —
Нужен спурт — иначе крышка и хана!
Четверка первачей

Впервые
Это со мной —
В игре
Азартной, хмельной,
Казалось, счастье выпало и мне.

Танго

Не скажу, чтоб было без задорин —
Были анонимки и звонки...

Я всем этим только **раззадорен**:
Ох, как зачесались кулаки!

Честь шахматной короны

«Я был на мосту —
был дождь, туман и были тучи...» —
Снова я **упрямо** повторял...

«Рядовой Борисов!» — «Я!»

Становлюсь я **упрямой**, прямее...

Письмо друга (старательская)

Упрямо себе заставлял — повтори:

«Карамба!», «Коррида!» и «Черт побери!»

Песня попугая

Упрямо я стремлюсь ко дну...

Что, мол, **упрямо** лезу в вышину...

Я бодрствую, но вещей сон мне снится

¹ Ср. в рассказе : «Я запуган терминами и осведомленностью».

Год назад — а я обид не забываю скоро —
В шахте мы **повздорили** чуток.
«Рядовой Борисов!» — «Я!»

А начнешь **возражать** —
Участковый придет.
«Не бросать!», «Не топтать!»

Я не дурю — и **возражаю**, протестую!
Муру на блюде доедаю подчистую

Я **возражаю** другу-демагогу..
Через десять лет — все так же

И вот когда мы к **несогласию** пришли,
То я его не без ножа зарезал.

Который в фетрах, давай на **спор**:
Я — на сто метров, а ты — в упор.
Песня спившегося снайпера

Был **спор** — не помню с кем /8; 463/.
Горизонт

А в основном варианте: «Условия **пари**
одобрили не все...».

Он пока лишь затевал **спор**
Неуверенно и не спеша.
Прерванный полет

Пример настоящего спора лирического
героя с представителем власти можно най-
ти также в стихотворении «Вот я вошел и
дверь прикрыл...» (1970).

10) Расстроенный, я, **не глядя на дос-
ку**, делаю ход.

а) **Наугад**, как ночью по тайге.
Честь шахматной короны

б) Мы плетемся **наугад**,
нам фортуна кажет зад..
У нас вчера с позавчера

в) Ответный залп — **на глаз и наугад**.
Еще не вечер

11) — Что вы делаете? — в ужасе кри-
чит он. — Это же... Это же... — он не находит
слов.

— Что? Опять не по правилам? — **угро-
жающе** спрашиваю я, готовый тотчас же
прекратить игру.

Я его фигурку смерил оком,
И когда он объявил мне шах,
Обнажил я бицепс ненароком,
Даже снял для верности пиджак.

В обоих произведениях лирический герой
понимает, что если он будет играть «по пра-
вилам», то неминуемо потерпит поражение,
и поэтому действует по-своему, его же со-
перник (власть) требует, чтобы он «играл»
так, как принято в советском обществе. Но
лирический герой Высоцкого, как мы зна-
ем, всегда старался быть непохожим на дру-
гих людей.

Вхожу я через черный вход,
А выходить стараюсь в окна.
Вот главный вход...

Прыгать, как положено, я, видно, не могу,
А как не положено — без пользы.
Песенка про прыгуна в длину

Но лучше выпью зелья с отравой,
Я над собою что-нибудь сделаю —
Но свою неправую правую
Я не сменю на правую левую!
Песенка про прыгуна в высоту

Вот заиграла музыка для всех,
И стар, и млад, приученный к порядку,
Всеобщую танцует физзарядку,

Но я рублю с плеча, как дровосек:
Играют танго — я иду вприсядку.
Муру на блюде доедаю подчистую...

Они кричат, что я — опять не в такт,
Что наступаю на ноги партнерам.

Маски

12) <...> Вероятно, я сделал какой-то **глупейший, нелогичный ход** и этим помешал ему завершить атаку. Я моментально чувствую это и решаю продолжать в том же духе.

Если он меня прикончит матом,
Я его — через бедро с захватом,
Или — **ход конем...** по голове!

Мотив хода конем многократно и в различных вариациях повторяется в черновиках диалогии:

- а) После королевского гамбита
Сделал **пресловутый** ход конем.
- б) Помни: будет Фишер зарываться —
Применяй **железный** ход конем.
- в) Если ж этот Фишер слишком ловок,
Применяй **последний** ход конем.
- г) У него ни дня без тренировок!
Ничего! Коль он и вправду ловок —
Применю **секретный** ход конем!
- д) Ну и что же, я и сам не промах,
У меня есть **тайный** ход конем!

Целый букет эпитетов! И неспроста. Как известно, знаменитый ход конем встретился не в матче Фишер — Спасский (1972), а в матче Ботвинник — Таль (1960), в шестой партии которого действительно была разыграна староиндийская защита («А он мою за-

щиту разрушает / Старую, индийскую, в момент»). Приведем фрагмент из книги Л. Шамковича «Жертва в шахматах», в которой описывается реакция шахматной общности на этот ход:

21... Kf4!!

Этот прыжок коня был подобен взрыву и вызвал невиданную по остроте полемике. Еще до окончания матча на страницах шахматных журналов появились «опровержения», доказывавшие авантюристность жертвы коня, и не менее убедительные контропровержения. Шахматный мир, несмотря на блистательную победу Талья, был шокирован — еще никто, кажется, в матчах на первенство мира не отваживался на столь дерзкую жертву фигуры (105, 105).

После королевского гамбита
Сделал пресловутый ход конем.

Любопытно, что в королевском гамбите также есть вариант с жертвой коня. Приведем еще один фрагмент — на этот раз из книги В. Васильева «Загадка Талья. Второе «я» Петросяна», в котором говорится о подготовке М. Талья к последнему туру очередного чемпионата СССР:

Утром Авербах делал последние напутствия своему беспокойному коллеге:
— Только не волнуйся, Миша, играй спокойно.

— Не беспокойся, Юра, — с серьезным видом отвечал Таль. — Я уже все обдумал. Сыграю королевский гамбит, есть чудесная находка с жертвой коня. Вот посмотри.

И Таль быстро разыграл на доске какой-то сумасшедший вариант, встретившийся у него в сеансе одновременной игры. Авербах настолько разволно-

вался, что не понял шутки и стал все-
рвез анализировать позицию... (23, 127).

Таким образом, в свете сказанного на-
прашивается вывод: предстоящий матч Фи-
шер — Спасский и некоторые реалии из
матча Ботвинник — Таль используются по-
этом в качестве первого плана шахматной
дилогии, а в подтекст вложено описание его
личных взаимоотношений с органами совет-
ской власти. Что же касается *хода конем*,
то этот образ свидетельствует о безнадеж-
ности положения лирического героя, о том,
что при «нормальной» игре у него был бы
неминуемый проигрыш. И *ход конем* был той
самой крайней мерой, которая была у него
заготовлена на этот случай: «Обнажил я би-
цепс ненароком, / Даже снял для верности
пиджак», — после чего его противник ис-
пугался и согласился на перемирие.

При анализе подтекста песни может воз-
никнуть такой вопрос: почему за ее основу
все же взят матч Фишер — Спасский, ко-
торый на момент описания дилогии еще не
состоялся, а не какой-нибудь другой, уже
состоявшийся (например, тот же матч Бот-
винник — Таль)?

Дело здесь, скорее всего, в следующем.
Как мы убедились при анализе ряда роле-
вых произведений Высоцкого, власть часто
предстает в образе иностранца (мотив чуж-
дости, инородности советской власти), над
которым всегда можно вволю поиздеваться,
сделать из него карикатуру, не вызывая при
этом никаких подозрений. Вероятно, поэто-
му и в шахматной дилогии для изображения
власти поэт избрал Роберта Фишера, а не
почтенного шахматного мэтра Михаила Бот-
винника или какого-то другого советского
гроссмейстера.

Завершая анализ черновых вариантов ди-
логии, остановимся еще на одном наброске:
Я берусь сегодня доказать:
Шахматы — **спорт смелых и отважных**.

То же самое лирический герой говорит и
о боксе в «Сентиментальном боксере»:

Ведь бокс — не драка, это **спорт**
Отважных и т. д.

Это сходство подтверждает нашу гипо-
тезу о том, что и шахматы, и бокс являют-
ся лишь образами борьбы, используемыми
поэтом для раскрытия оппозиции *я — власть*.

Но вернемся к рассказу «Об игре в шах-
маты».

13) — Так никто не ходит! — **кипятит-**
ся мой противник.

Шабаш **калил**ся и лысел,
Пот лился горячо.
Ошибка выжила

Халат закончил опись
И **взвился** — бел, крылат...
Общаясь с тишиной я...

Все **взрвели**, как медведи:
«Натерпелись — сколько лет!..»
Песня-сказка про нечисть

И **взбесились** короли...
Странная сказка

14) — Никто не ходит, а я пошел! Мои
черные фишки. Куда хочю — туда иду.

Но позвольте самому решать,
Кого любить, идти к кому.
Нет, право, все же лучше самому.
У меня друзья очень странные...

15) Он начинает бегать вокруг стола. Он садится, встает, стонет, кричит, а я хладнокровно, не глядя на доску, делаю ходы.

Шифер стал на хитрости пускаться:
Встанет, пробежится — и назад.

Власть не знает, что делать с лирическим героем, и мечется в поисках управы на него. Сам же герой невозмутимо гнет свою линию. На уровне подтекста это означает, что Высоцкий не всегда следил за тем, какая ситуация складывалась в его отношениях с властями, а просто поступал так, как считал нужным.

О своем же хладнокровии лирический герой говорит и в некоторых других произведениях:

Теряю я голову редко.
Песня летчика-истребителя

Я не волнуюсь, я и не грущу,
Я изнутри спокоен и снаружи, —
Учтите, я привык к вещам похуже,
И завсегда я выход отыщу.
Она была чиста, как снег зимой

Я спокоен — Он мне все поведал.
<...>
А я! Я — что! Спокоен я, по мне — хоть
Побей вас камни, град или картечь.

16) <...> он <...> наконец взмолился:
— Давайте разменяем несколько фигур,
чтобы прекратить этот хаос!
— Нет! — жестоко говорю я и иду королем.

Предложил турами поменяться —
Ну, еще б ему меня не опасаться,
Я же лежа жму сто пятьдесят!

Если рассматривать рассказ и песню только на уровне шахматного сюжета, то будет непонятно, почему профессионально играющий противник главного героя просит его: «Давайте разменяем несколько фигур...», — ведь тот не только не умеет играть, но даже ставит фигуры не в те клетки... На уровне же подтекста эти слова означают, что власть предложила лирическому герою пойти на уступки, на компромисс, чтобы снять напряжение и уменьшить резонанс, который получил конфликт между ними.

В итоге партия заканчивается победой главного героя: «Еще немного, и, бесполезно поборовшись со мной, он смешивает фигуры, прячет их дрожащими руками и, сказав: «Это черт знает что», — не попрощавшись, уходит. Поле боя за мной!».

Сравним с концовкой песенной дилогии:

И хваленый, пресловутый Фишер
Тут же согласился на ничью.

В рассказе власть признала, что не в состоянии справиться с лирическим героем, и прекратила борьбу с ним, так как он «играет» не по ее правилам. Вероятно, в то время — в конце 1950-х — у Высоцкого было ощущение, что он с легкостью сможет одолеть советскую власть. Ситуация меняется уже в начале 60-х, и она была рассмотрена нами на примере ранних песен поэта. Конфликт между лирическим героем и советской властью все больше обостряется, давление власти с течением времени нарастает, и в 1972 году лирический герой мечтает уже не о победе, а о ничьей:

Я его замучу вечным шахом
И сведу всю партию вничью!

Как мы знаем, это ему удалось.

5.

«Не покупают никакой еды...». Утренняя гимнастика.

Сказка о несчастных лесных жителях. Лукоморье.

«Получил завмагазина...». «Может, для веселья, для остратки...».

Песня о Вещем Олеге. Песня о Вещей Кассандре. Про джинна.

Не покупают никакой еды —
Все экономят вынужденно деньги:
Холера косит стройные ряды,
Но люди вновь смыкаются в шеренги.

Закрыт Кавказ, горит «Аэрофлот»,
И в Астрахани лихо жгут арбузы.
Но от станка рабочий не уйдет,
И крепнут как всегда здоровья узы.

Убытки терпит целая страна,
Но вера есть! Всё зиждется на вере.
Объявлена народная война
Одной несчастной, бедненькой холере.

На трудовую вахту встал народ
В честь битвы с новоявленной порчей.
Но пасаран! Холера не пройдет!
Холере — нет, и всё, и бал окончен!

Ей не пройти, ей просто не посметь
Проникнуть через тысячу пикетов!..
Ее я встретил, бледную, как смерть,
И хилую, как тысяча скелетов.

Уверен я, холере скоро тлеть!
А ну-ка — залп из тысячи орудий!
Вперед! Холерой могут заболеть
Холерики — несдержанные люди /2; 277/
осень 1970

Прежде всего необходимо сказать несколько слов о тех событиях, которые послужили основой для создания внешнего сюжета этой песни.

В июле 1970 года в СССР разразилась эпидемия холеры: впервые официально вспышка была зарегистрирована в Каракалпакии (Узбекистан) в 1965 году. Образовалось несколько крупных очагов ее распространения: Махачкала, Астрахань и Черноморский очаг (в частности — Одесса и Сочи, где был введен карантин). Вообще же вспышки были отмечены в 78 регионах, зарегистрировано 500 больных холерой и несколько тысяч ее переносчиков.

Однако, несмотря на весь масштаб распространения эпидемии, в официальных источниках информации о ней практически ничего не сообщалось. Почему? Мотивировку руководства страны пояснила врач-эпидемиолог Р. Зотова (передача «Как это было», 3 октября 2000 года): «Холера — болезнь отсталых стран, а мы — передовая страна».

Теперь перейдем непосредственно к песне. Мы полагаем, что в образе холеры представлены советская власть и коммунистическая идеология, которые приравниваются к массовой болезни, эпидемии.

Прежде всего бросается в глаза то, что песня построена на многочисленных советских штампах и клишированных выражениях: *стройные ряды, смыкаться в шеренги, крепнут узы здоровья, терпеть убытки, народная война, трудовая вахта* и т. д., в силу чего внешний сюжет песни приобретает пародийный характер. Однако при рас-

смотрении лишь первого плана содержания возникает ряд «странностей», в частности: как главный герой мог «встретить» эту холеру и что означает «залп из тысячи орудий» по холере?

Если в образе холеры представлена советская власть, то слова «холера косит стройные ряды» означают, что власть уничтожает людей. Этот мотив встречается и во многих других произведениях: «Мечут дробью стволы, как икрой», «Вылетали из ружей жаканы, / Без разбору разя, наугад...», «Только били нас в рост из железных «стрекоз» и т. д.

Образ же «стройных рядов» и «шеренг» неоднократно затрагивался нами — достаточно вспомнить стихотворение «В голове моей тучи безумных идей...»: «**Все** болеют **за нас** — никого супротив: / **Монолит** без симптомов броженья!». Здесь лирический герой говорит о том, что все люди «болеют» за лирическое *мы*, наблюдая за его борьбой с советской властью, а в песне про холеру, несмотря на сильное влияние идей коммунизма, народ сопротивляется этой заразе и сплачивается.

Образ стройных рядов разрабатывается поэтом и в одном из поздних произведений — «Упрямо я стремлюсь ко дну...»:

Сомкните стройные ряды,
Покрепче закупорьте уши.
Ушел один — в том нет беды,
Но я приду по ваши души.

Лирический герой призывает своих сограждан *закупорить уши* для того, чтобы не слышать коммунистических агитаторов и не поддаться их речам. Сравним с черновым вариантом одной из известных песен: «Мы не спасаем души, / *Закрой глаза и уши* / Назло врагу!» /2; 348/.

Наблюдаются и другие многочисленные переключки между песней про холеру и другими произведениями Высоцкого:

- 1) а) Все экономят вынужденно деньги...
б) С умом экономлю копейку... /1; 264/
- 2) Но от станка рабочий не уйдет...

Эти слова — в том числе и о себе, поскольку лирический герой Высоцкого часто выступает в маске рабочего завода — см. анализ стихотворения «Не бросать!», «Не топтать!...» (1971).

Любопытно также, что холера, то есть советская власть, названа в нашей песне новоявленной порчей. О мотиве новоявленности власти мы уже не раз говорили, в частности — при разборе стихотворения «Снова печь барахлит...»: «новоявленный граф Монте-Кристо». Кроме того, холера названа *несчастной, беденькой*. Похожая характеристика власти встречается и в «Сказке о несчастных лесных жителей» (1967):

Сам Кащей (он мог бы **раньше врукопашную**)
От любви к царице высох и увял,
Стал по-своему *несчастливым старикашкой*,
Ну, а зверь его к царице не пускал.

Здесь перед нами — уже знакомый мотив бокса и мордобития: «Но личность в штатском, оказалось, / **Раньше боксом увлеклась**». Следует отметить, что холера, как и Кащей, *высохла и увяла*:

Ее я встретил бледную, как смерть,
И хилую, как тысяча скелетов!

Сравним это со стихотворением «Жил-был один чудак...», в котором в аллегорической форме говорится об СССР и советской власти:

И он пером скрипел —
То злее, то добрей, —
Писал себе и пел
Про всяческих зверей:

Что, мол, приплыл гиппопотам
С Египта в Сомали —
Хотел обосноваться там,
Но **высох** на мели.

И строки те прочлись
Кому-то поутру —
И, видимо, пришлись
С утра не по нутру.

Должно быть, между строк прочли,
Что бегемот — не тот,
Что Сомали — не Сомали,
Что все наоборот, —

и с «Балладой о ненависти»: «Торопись — **тощий** гриф над страну кружит...». *Гриф* здесь — это тот же *стервятник* из песни «Чужой дом»: «Лишь стервятник спустился и сузил круги».

Как можно заметить, в нашей песне холера сравнивается со смертью: «Ее я встретил бледную, как смерть, / И хилую, как тысяча скелетов».

Мотив *костлявости* смерти встречается также в «Лекции о международном положении»:

Когда б по нам *костлявая* не прыгала,
Тогда б могли историю открыть... /5; 546/.

Здесь уместно вспомнить и высказывание самого Высоцкого, прозвучавшее на одном из концертов: «<...> видимо, так долго я рядом хожу с этой самой *костлявой* фигурой, что ей надоел, и она мне все время говорит: мол, иди отсюда, — и подгоняет» (40, 271), что переключается с одним из поздних стихотворений:

И лопнула во мне терпенья жила —
И я со смертью перешел на ты,
Она давно возле меня кружила,
Побаивалась только хрипоты /5; 227/.

В третьей строке этой строфы — налицо сравнение смерти с грифом и стервятником из песни «Чужой дом» и «Баллады о ненависти». Таким образом, в свете вышесказанного выстраивается следующая смысловая цепочка: гриф = стервятник = смерть = холера = советская власть.

Продолжим анализ песни про холеру:

Нарушено передвиженье,
Страх есть, но только **маленький весьма** он,
Все перекрыто, как движение
На улицах, когда приедет Мао /2; 543/.

Выделенные словосочетания напоминают «Марш аквалангистов»: «**Боимся** кессонной болезни / И, может, **немного** — акулы».

Что же касается строфы в целом, то главная ее мысль — сравнение советской власти с китайской (характерный для Высоцкого прием). Вспомним попутно и другие произведения на эту тему: «Мао Цзедун — большой шалун...», «Как-то раз, цитаты Мао прочитав...», «Песня про Тау Кита», «Возле города Пекина...» и др.

Использование поэтом «китайского» сюжета в качестве аллегории советской действительности можно объяснить прежде всего одинаковым общественным строем в Китае и СССР — социалистическим (в его тоталитарном варианте). Соответственно, проблемы и конфликты, возникающие в этих странах, по сути одни и те же.

Здесь уместно процитировать фразу из спектакля «Турандот, или Конгресс обелистелей», поставленного в Театре на Таганке в 1977 году: «Оглянусь я на нашу сторону —

ну тот же самый Китай!» (21, 22). Из-за этой фразы спектакль был запрещен.

Итак, если под «китайским» сюжетом зашифрованы события советской действительности, то и вышеприведенный черновой вариант приобретает соответствующий смысл:

Все перекрыто, как движение
На улицах, когда придет Мао.

Когда по улицам проезжал кортеж с генеральным секретарем Л. И. Брежневым, движение также перекрывали, причем задолго до появления кортежа. Таким образом, мы видим, что Мао и Брежнев в данном контексте взаимозаменяемы, а это говорит в пользу нашей гипотезы. Другим доказательством может служить следующая переключка на уровне клишированных оборотов:

Но пасаран! **Холера не пройдет!**
Холере — нет, и все, и бал окончен!

А вот цитата из стихотворения «Как-то раз, цитаты Мао прочитав...» (1969): «Но сегодня приказали: **не пускать!** / Теперь вам шиш¹, *no pasarans*, товарищ Мао!».

Вернемся вновь к строкам:

Все перекрыто, как движение
На улицах, когда придет Мао.

Здесь речь идет о том, что жизнь в советском обществе жестко регламентирована властью и находится под ее тотальным контролем. Мотив «все перекрыто» встречается уже в одном из первых стихотворений Высоцкого, датированном 1960 годом: «Закручена жизнь, как жгуты из джута, / Завин-

чена ржавою гайкой...» /1; 323/. Позднее этот мотив появится, например, в «Победе на рывок»: «Все взято в трубы, перекрыты краны...». «Закрытая» ситуация разрабатывается и в песне «Москва — Одесса».

Если остановиться на этом мотиве более подробно, то нельзя не заметить, что с ним часто соседствуют образы тумана и пелены как олицетворения власти. Вот, например, песня «Через десять лет — все так же»: «Все закрыто — **туман, пелена...**» /5; 560/. С этими образами тесно связаны образы вьюги и ватной стены:

- 1) За окном —
Только вьюга, смотри, —
Да пурга, да пурга...

<...>

Только кажется, кажется, кажется мне,
Что пропустит вперед весна,
Что по нашей стране, что по нашей стране
Пелена спадет, **пелена** /2; 605/.

- 2) Что же, выходит — и попробовать нечего?
Перед **туманом** — ничто человек?
Но от тепла, от тепла человеческого
Даже **туман** поднимается вверх! /2; 102/

А в песне «Бросьте скуку, как корку арбузную...» встречается тот же мотив, что и в недавно упомянутой «Москва — Одесса». Сравним:

- а) Но **туманы** уже по росе плелись.
Град прошел по полям и мечтам.
Для того, чтобы тучи рассеялись,
Парень нужен был именно там.
- б) *Мне надо*, где метели и **туман**,
Где завтра ожидают снегопада!...

¹ Ср. в «Сентиментальном боксере»: «Лежал он и думал, что жизнь хороша. / Кому — хороша, а кому — ни шиша!».

Логично предположить, что в образе *парня* здесь вновь выступает лирический герой Высоцкого.

Но вернемся к песне про холеру:

Я погадал вчера на даму трэф,
Назвав ее для юмора холерой, —
И понял я: холера — это блеф,
Она теперь мне кажется химерой.

В произведениях Высоцкого советская власть часто называется химерой или блефом:

Мне не служить рабом у *призрачных* надежд,
Не поклоняться больше идолам обмана.

Было так: я любил и страдал...

Я никогда не верил в *миражи*,
В грядущий рай не ладил чемодана —
Учителей сожрало море лжи
И выплюнуло возле Магадана.

За невидимой тенью безликой¹ *химеры*...
Затяжной прыжок

Химеры Нотр-Дам,
Опять сосите лапу!²
Жан, Жак, Гийом, Густав...

Мы — манекены, мы — жители *утопии*...
Мы — просто куклы, но...
смотрите, нас одели...

Это говорит уже сама власть (манекены), а в песне «О фатальных датах и цифрах» автор обращается к кликушам со словами: «Не торопи с концом и не юродствуй, не пыли, / Не думай, что поэт — герой утопий...», подразумевая здесь под словом «поэт» в первую очередь себя. Налицо, та-

ким образом, противопоставление поэта (Высоцкого) и утопии (советской власти, СССР).

Любопытно, что в стихотворении «Казалось мне — я превозмог...» лирический герой, говоря о ненавистном ему единении с властью, также использует в качестве сравнительной характеристики слово *химера*, которое употребляется в значении «блеф, нечто странное, нереальное, бредовое»: «И, как химера, наш союз / Смешон и странен».

В здоровом теле — здоровый дух,
Холерики нам не нужны, и все тут!

Холериками вообще называют людей с типом темперамента, характеризующимся «быстротой действий, сильными, быстро возникающими чувствами, ярко отражающимися в речи, жестах, мимике» (92). Но ясно, что Высоцкий в своем стихотворении в контексте внешнего сюжета использует это слово в новом, авторском значении: холерик — тот, кто болеет холерой. И здесь уместно привести фрагмент из статьи Т. Зориной «Поговори на моем языке», в котором как раз описывается эта проблема: «Уже стал хрестоматийным эксперимент, когда группа исследователей выпила жидкость, в которой находились бактерии холеры. Заразилось всего несколько человек — те, которые особенно боялись заразиться. Остальным — как с гуся вода. Значит, опасна не сама бактерия, а воздействие информации о болезни на наше сознание и подсознание <...> страх перед жизнью ослабляет не только волю, но и иммунитет» (77, 6).

Сравним с аналогичной мыслью у Высоцкого:

¹ Ср. у Галича: «Безликие лики вождей».

² Как видим, здесь — вновь налицо сравнение власти с медведями.

Кто настроен холерически,
Тот с услугами не лезь!
Так настройтесь же лирически,
И плевать вам на болезнь!

В контексте внешнего сюжета будет непонятно, что означают первые две строки из данного фрагмента. На уровне же подтекста они могут быть истолкованы следующим образом: «Нам не нужны просоветски, прокоммунистически настроенные люди, те, кто верит в советскую власть и «победивший социализм». В общем: «Холерики нам не нужны, и все тут!». Эта строка принадлежит лирическому *мы* и по своему пафосу и категоричности напоминает «Марш антиподов», в котором *холерики* называются «антипятами» и «посторонними»:

Мы обойдемся без посторонних!
От антипатов — сплошной урон!
Мы гоним в шею потусторонних!
Долой пришельцев с других сторон!

Теперь обратимся к концовке песни:

Уверен я, холере скоро тлеть!
А ну-ка — залп из тысячи орудий!
Вперед! Холерой могут заболеть
Холерики — несдержанные люди.

Лирический герой уверен, что советской власти должен скоро прийти конец, и призывает для этого людей к борьбе с ней — дать «залп из тысячи орудий», что напоминает «Марш физиков»:

Бомбардируем мы ядра протонами,
Значит, мы — антилиристы, —

и песню «Еще не вечер»:

Ответный залп — на глаз и наугад.
Вдали — пожар и смерть. Удача — с нами!

Что же касается призыва к этой борьбе — «Вперед!», — то он встречается и в написанном примерно в то же время, что и песня про холеру, «Гимне шахтеров»: «Вперед и вниз! Мы будем на щите! / Мы сами рыли эти лабиринты!».

Заключительные две строки нашей песни говорят о том, что коммунистической идеологией могут «заболеть» только холерики (здесь это слово употреблено в его первоначальном значении), то есть люди с неустойчивой психикой, которые легко поддаются под влияние различных течений и идеологий.

Теперь перейдем к рассмотрению «Утренней гимнастики» (1968), в которой разрабатывается та же тема, что и в песне про холеру:

Очень вырос в целом мире
Гриппа вирус — три, четыре! —
Ширится, растет заболевание.
Если хилый — сразу гроб!
Сохранить здоровье чтоб,
Применяйте, люди, об-
тирание! /2; 93/

В «Утренней гимнастике» присутствует минимум два «вторых смысла». Один из них уже давно стал общим местом, и о нем говорилось многими исследователями творчества В. Высоцкого: «Утренняя гимнастика становится метафорой тоталитарного однообразия и застоя...» (1, 84). С точки зрения этого «второго смысла» бег на месте является объектом авторской сатиры, и вся песня является пародийной, так как в ней высмеиваются советские физкультурные руководители, призывавшие не смотреть на Запад («Прочь влияния извне...»). Но есть в этой песне еще один «второй смысл».

В одном из черновых вариантов «Утренней гимнастики» имеется прямая отсылка к песне про холеру:

Очень вырос в целом мире
Холерный вирус — три, четыре!

Это дает нам основание предположить и здесь наличие подтекста: грипп, как и холера, является аллегорией советской власти и коммунистической идеологии, представленной в образе массового заболевания, эпидемии: «Ширится, растет заболевание», «Холера косит стройные ряды».

Довольно близко к нашей гипотезе о подтексте в песне про холеру и «Утренней гимнастике» подошла Р. Хмелинская: «Не характерное для поэзии упоминание болезней с использованием специальной терминологии (*грипп, астма, саркома, туберкулез*), в отличие от традиционного романтического указания на *жар, озноб, бред*, имело реальную основу: существующее общество было подвержено серьезным социальным болезням, с которыми так самоотверженно боролся поэт» (101, 61). Действительно, как сказано в песне «Ошибка вышла»: «Ведь вся история страны — история болезни», или — в концовке «Баллады о манекенах»:

Болезни в нас обострены,
Уже не станем мы никем...
Грядет надежда всей страны —
Здоровый, крепкий манекен.

К образам гриппа и холеры примыкает также образ зелья, которое «варит» советская власть:

Как отпетые разбойники и недруги,
Колдуны и волшебники злые
Стали зелье варить, и стал **весь мир** другим,
И утро с вечером переменяли.

Сравним с «Утренней гимнастикой»:

Очень вырос в **целом мире**
Гриппа вирус...

На уровне подтекста это означает, что идеи социализма («зелье») проникли во многие страны и изменили весь мир. Перенесемся на некоторое время в 60-е годы прошлого века и вспомним, что коммунистическая идеология процветала не только в странах так называемого соцлагеря (Румыния, Чехословакия, Венгрия, КНДР, Китай, Камбоджа, ГДР, Польша, Вьетнам, Куба, Болгария и др.), но и в странах, составлявших «кольцо капиталистического окружения»: левые, прокоммунистические движения и средства массовой информации активно развивались во Франции, в Англии, в Италии, в ФРГ, США и других странах¹.

Здесь уместно также привести фрагмент из «Архипелага ГУЛАГ» А. Солженицына: «О, свободолюбивые «левые» мыслители Запада! О, левые лейбористы! О, передовые американские, германские, французские студенты! Для вас — этого мало всего. Для вас — и вся моя эта книга сойдет за ничто. Только тогда вы сразу все поймете, когда «р-руки назад!» потопаете сами (разрядка автора. — *Я.К.*) на наш Архипелаг» (94, 364)².

Вспомним попутно одно стихотворение А. Галича, в котором отношение Запада к Советскому Союзу характеризуется следующим образом:

¹ Подробнее об этом — см., например, в книге воспоминаний В. Буковского (15, 348 — 363, 432).

² Ср. у Высоцкого: «Вам бы полгода, только в Бутырках!» /5; 204/.

Околдованные стартами
Небывалых скоростей,
Оболваненные Сартрами
Всех размеров и мастей.

Приведем еще высказывание о советском строе известного литературного критика и публициста И. Бестужева-Лады: «С помощью танков его, этот строй <...> продвинули до Тираны и Берлина, Пхеньяна и Кантона, а позднее — до Гаваны и Манангуа, до Луанды, Мапуту и Аддис-Абебы, до Триполи и Багдада, Адена и Кабула, Ханоя и Пномпеня.

Треть человечества оказалась в страшной сказке, сделанной былью» (10, 5).

Итак, в связи с тем, что «ширится, растет заболевание», необходимо закаляться, то есть на уровне подтекста — воспитывать силу духа, а иначе противостоять заразе коммунистической идеологии невозможно. На наличие в песне социально-политического подтекста указывает и игровая рифма с переносом:

Сохранить здоровье чтоб,
Применяйте, люди, об-
тирание!

Намек на тиранию — форму государственного правления в СССР. «Применяйте, люди, об- / тирание!», то есть: «Спротивляйтесь тирании!», «Воспитывайте силу духа!».

Если хилый — сразу гроб!

Почему? Да потому что сама эта болезнь — тоже *хилая*. Вспомним песню о холере: «Ее я встретил, бледную, как смерть, / И хи-

лую, как тысяча скелетов». Советская власть уже «высохла», исчерпала себя, и такая перспектива (духовная смерть человека, которая приравнивается к физической) оживает всех, кто подпадет под ее влияние.

Если вы уже устали,
Сели-встали, сели-встали, —
Не страшны вам Арктика с Антарктикой!
Главный академик Йоффе
Доказал — коньяк и кофе
Вам заменит спорта профи-
лактика!

Таким образом, у приговора «Если хилый — сразу гроб!» есть альтернатива:

В дорогу живо! Или в гроб ложись.
Да, выбор небогатый перед нами
Приговоренные к жизни

Аналогичная дилемма встречается в песне «Мореплаватель-одиночка»:

Мореплаватели эти одиночки
Много **двигаться** должны, или — **гроб!**¹

Прямое подтверждение этим словам мы находим в стихотворении «Снег скрипел подо мной...»:

Тот ямщик-чудодей бросил кнут и —
куда ему деться! —
Помянул о Христе,
ошалев от неезженных верст, —
Он, хлеща лошадей,
мог **движеньем** и злостью согреться,
Ну, а он в доброте их жалел и не бил —
и замерз.

¹ Ср. еще в одном стихотворении: «Для одних под колесами — **гроб**, / Для других — просто к цели **дорога!**» /3; 233/.

Как видим, этот ямщик перестал двигаться и, таким образом, выбрал «гроб».

Теперь обратимся к концовке «Утренней гимнастики»:

*Не страшны дурные вести, —
Мы в ответ бежим на месте, —
В выигрыше даже начинающий.
Красота — среди бегущих
Первых нет и отстающих!
Бег на месте общеприми-
ряющий.*

Сравним с аналогичными мотивами в других произведениях: «Мне не страшен серый волк и противник грубый...» /2; 600/, «Не возьмут и невзгоды в крутой оборот — / Мне плевать на поток новостей...» /2; 242/.

Напрашивается также прямая аналогия с песней «Странные скачки» (1973), написанной к дискоспектаклю «Алиса в Стране Чудес». В этой песне бег из «Утренней гимнастики» превращается в скачки, но по существу он остается все тем же бегом, так как никакой речи о лошадях и наездниках там нет:

Все заоченелые,
Слабые и хилые
Ну, как угорелые,
Побежали, милые!¹,

Полуобмороженная
Пестрая компания,
Выполняй положенное
Самосогревание!

Эй, ухнем!
Эй, охнем!
Пусть рухнем —
Зато просохнем.

Строка «Первых нет и отстающих» реализована в «Странных скачках» в следующем отрывке:

Выйдут все в передние —
Задние и средние,
Даже предпоследние
Перейдут в передние.

Всем передвигающимся
Даже на карачках,
Но всюю старающимся
Приз² положен в скачках.

Все, кто хоть как-то пытаются сопротивляться омертвелой и обледенелой атмосфере советского общества («сонной державы, что раскисла, опухла от сна»), должны поощряться. И именно таким людям нужна «утренняя гимнастика».

В обоих произведениях присутствует одинаковая оценка бега (*странных скачек*):

- а) **Красота** — среди бегущих
Первых нет и отстающих!
- б) Мчимся, как укушенные,
Весело, согласно, —
И стоим, просушенные.
До чего **прекрасно!**

Завершая анализ «Утренней гимнастики», остановимся на черновом варианте строки «В выигрыше даже начинающий» — «Всем недугам — это меч карающий!».

Если в образе *недугов* (грипп, холера и др.) представлена советская власть (или советская идеология, атмосфера жизни), то эта строка означает, что движение, сопро-

¹ Поскольку «если хилый — сразу гроб!».

² Ср. в «Утренней гимнастике»: «В выигрыше даже начинающий».

тивление омертвелой атмосфере советского общества — смертельная угроза для всего строя, который держится на всеобщей покорности и апатии.

Мотив кары (карающего меча), которая должна настичь советских правителей, встречается и в некоторых других произведениях Высоцкого:

Но взойдет и над князем великим
Окровенный **кованый меч**.
Я скачу позади на полслова...

Тут Иван к нему сигает,
Рубит головы спеша
И к Кашею подступает,
Кладенцом своим маша.
Сказка о несчастных лесных жителях

Всех, кто гнал меня, бил или предал,
Покарает Тот, кому служу.
Я спокоен — Он мне все поведал.

* * *

Интересно, что для советской власти в творчестве Высоцкого, кроме *гриппа* и *холеры*, есть образ еще одной болезни — *желтухи*, которая так же, как и первые две, вызывается вирусом (желтуха — вирусный гепатит). Для доказательства этой гипотезы обратимся к песне «Диагноз» из трилогии «Ошибка вышла»:

На стене висели в рамках бородатые мужчины.
Все в очечках на цепочках, по-народному —
в пенсне,

Все они открыли что-то,
все придумали вакцины,
Так что если я не умер —
это все по их вине.

<...>
И хотя я весь в недугах —
мне не страшно почему-то,

Подмахну давай, не глядя,
медицинский протокол.
Мне известен Склифосовский,
основатель института,
Мне знаком товарищ Боткин —
он желтуху изобрел.

Анализируя эту песню в основной части книги, мы показали, что больница, а точнее кабинет, в котором герою ставили диагноз, является олицетворением страны, а врачи — олицетворение власти. Поэтому, если рассматривать ситуацию с допросом и диагнозом героя с точки зрения подтекста, то портреты медицинских знаменитостей превратятся в портреты вождей и основоположников марксизма-ленинизма, которые всегда висели в кабинетах следователей и вообще — чиновников.

Достаточно интересна черновая редакция «Диагноза», в которой «товарищ Боткин» назван желтолицым: «Желтолицый брат мой Боткин, бледнолицый Пирогов». Если обратиться к подтексту, то в этом случае перед нами — два различных образа власти: «бледнолицесть», разобранный уже на примере холеры, и «желтолицесть».

Боткин назван желтолицым, поскольку он — открыватель желтухи (названной в его честь «болезнь Боткина»). Однако на цвет лица Боткина переносится почему-то (с точки зрения внешнего сюжета) цвет лица открытой им болезни. Кроме того, могут показаться странными следующие слова: «У отца желтухи щечки вмиг покрылись желтизной». Дело здесь в том, что поэт создает новый авторский фразеологический оборот по аналогии с часто употребляемым «покраснеть от смущения» — «пожелтеть». Кроме того, возможно еще, что в словах «желтуха» и «желтизна» содержится намек на основателя китайского социализма Мао, который

Следом за тем погребальным набатом
Страх овладеет сестрою и братом.
Съежмся мы под ногами чумы,
Путь уступая гробам и солдатам.

Следует отметить антропоморфность данного образа: «под ногами чумы». Следовательно, советская власть здесь вновь предстает в образе человека, а точнее — людей (солдат), так же, как и в песне «Солдаты группы «Центр»»: «По **выжженной** равнине — / За метром метр — / Идут по Украине / Солдаты группы «Центр»». Сравним со «Штрафными батальонами»: «За ним и лес, и города **сожжены**». Образ «выжженной равнины» подробно разрабатывается и в «Набате» — см. анализ песни «Живучий парень» (1976).

Добавим еще, что сравнение советской власти с чумой имеет место и в песне о холере:

Во мне теперь прибавилось ума,
Себя я ощущаю Гулливером,
И понял я: холера — не чума, —
У каждого всегда своя холера.

Эти слова лирический герой говорит после того, как «погадал <...> на даму треф, / Назвав ее для юмора холерой». А до гадания он считал холеру (советскую власть) чумой, то есть думал, что от нее нет спасения. Теперь же он стал относиться к ней с юмором и понял, что она не так уж и страшна.

* * *

Следующими объектами нашего анализа будут несколько песен-сказок. Начнем со

«Сказки о несчастных лесных жителях» и от нее пойдем к другим произведениям:

Но Иван себя не помнит:
«Ах ты, гнусный фабрикант!
Вон настроил сколько комнат,
Девку спрятал, интриган!

Я dokonчу дело, взявши обязательство!..»
И от этих-то неслыханных речей
Умер сам Кащей,
без всякого вмешательства —
Он неграмотный, отсталый был Кащей.

В своей статье «Два «Тезея»» А. Кулагин отмечает, что Минотавр у Высоцкого «с го-лода сдох», а Кащей «умер без всякого вмешательства» (59, 287–288). В обоих произведениях предсказан «самостоятельный» развал Советского Союза, без посторонней помощи.

Иван называет Кащея *гнусным* фабрикантом. Такая же характеристика власти встретится и в черновиках «Лукоморья»: «Ну, а подлый Черномор оказался *гнус* и вор»¹ /2; 40/. Причем этот Черномор, так же, как Кащей, «девку спрятал»: «Бородатый Черномор — в Лукоморье первый вор, / Он давно Людмилу спер — ох, хитер!». Мотив «в этом здании царица в заточении живет» возникает в «Лукоморье» еще раз — теперь уже применительно к колдуну (также являющемуся одним из образов власти): «Мол, русалка, все пойму и с дитем тебя возьму, / И пошла она к нему, как в тюрьму». Сравним еще со стихотворением «Много во мне мамино...»: «Жены крепко заперты / На цепи да замки...».

Следует обратить внимание и на такой атрибут внешности Черномора (персонифи-

¹ Ср. ещё: «Нате, пейте кровь мою, / Кровососы *гнусные!*» /3; 85/, «*Гнусная* Ложь эту Правду к себе заманила» (52, 211).

цированной советской власти), как борода. Он встречается и в других произведениях: «Пусть не поймает нейтрино за **бороду** / И не посадишь в пробирку...» /1; 89/, «И грозит он старику двухтыщелетнему: / Шас, мол, **бороду**-то мигом отстригу!» /2; 33/, «На стене висели в рамках **бородатые** мужчины» /5; 82/. Этот образ свидетельствует о старости, «древности» советской власти и ее представителей. Ср. также с песней А. Галича «Старики управляют миром».

Если внимательно присмотреться к композиционной структуре «Лукоморья», то можно заметить, что она напоминает структуру «Марша физиков». В обеих песнях один за другим описываются разные образы советской власти:

Лукоморье: 1) «здоровенные жлобы»; 2) вертопрах; 3) 33 богатыря (то есть по сути — те же «здоровенные жлобы»); 4) «дядька ихний»; 5) кот — «ученый сукин сын»; 6) «колдун — врун, болтун и хохотун»¹; 7) «бородатый Черномор», то есть — тот же «дядька ихний»; 8) леший с лешачихой.

Марш физиков: 1) ядра, ядро («Бомбардируем мы ядра протонами <...> Мы тайны эти с корнем вырвем у ядра...»); 2) «коварные атомы»; 3) нейтрино; 4) плазма; 5) древность, дряхлость («Молодо-зелено! Древность — в историю! / Дряхлость — в архивах пылится!»).

Перейдем к анализу «Лукоморья». Известно, что Высоцкий определил жанр этой песни как антисказка. Вот что пишет об этом В. Новиков: «Сегодняшнюю прозаическую действительность поэт поверяет меркой «старинного», гармонического стиля, соотносит с моделью мироздания, явленной в

пушкинском тексте. Сравнение <...> не в пользу современности — отсюда и ощущение боли, трагического сарказма» (1, 95).

Советская власть разрушила сказочный пушкинский мир: «Лукоморья больше нет», — и вся песня посвящена описанию этого разрушения:

Распрекрасно жить в домах
на куриных на ногах,
Но явился всем на страх вертопрах,
Добрый молодец он был,
бабку-ведьму подпоил,
Ратный подвиг совершил — дом спалил!

Во второй строке мы сразу замечаем знакомый мотив «новоявленности» власти, что можно истолковать как начало советской истории. Тогда в образе вертопраха представлен основатель советского государства.

Образ дома в качестве олицетворения России довольно характерен для поэзии Высоцкого: можно напомнить песню «Чужой дом» (1974) или, что еще ближе к «Лукоморью», — «Сказку про дом на Арбате, который сломали» (1966):

Но наконец приказ о доме вышел.
И вот рабочий — тот, что дом ломал, —
Ударил с маху гирею по крыше,
А после клялся, будто бы услышал,
Как кто-то застал
Жалобно, жалобно, жалобно в доме...

Здесь — «дом ломал», в «Лукоморье» — «дом спалил». Кроме того, ироническая характеристика вертопраха — «добрый молодец он был», имеющая в данном случае негативную коннотацию (не путать с положи-

¹ Ср.: «Колдун — хитрец и злока» /5; 109/, «Как отпетые разбойники и недруги, / Колдуны и волшебники злые...» /1; 41/.

тельной коннотацией в характеристике главного героя «Сказки о несчастных лесных жителей»: «Добрый молодец Иван решил попасть туда...», — стихотворения «Как в старинной русской сказке — дай бог памяти!..»: «Как однажды поздно ночью добрый молодец, / Проводив красну девицу к мужу...», — и песни «Разбойничья»: «Выпадали молодцу / Все шипы да тернии»), — практически один в один повторяет конструкцию, встречающуюся в одной из песен, исполнявшейся В. Высоцким на рубеже 60-х годов, но, судя по всему, ему не принадлежащей, — «Может, для веселья, для острастки...»¹:

Добрый молодец заведовал Главбазой,
Очень добрый молодец он был... /1; 337/

Близкие образы встречаются и во многих других произведениях:

Получил завмагазина
Триста метров крепдешина...
Был он жуткий жулик и прохвост,
Сто он метров раздарил,
Тридцать метров разбазарил,
Остальное всё домой принес /1; 339/.

1958

Толпится народ у отдела «Рыбсбыт»,
Живых судаков поджидая,
Завмагом, качаясь, в прилавке стоит,

Торжественно всем заявляя:
— Товарищи, проходите, не толпитесь!
Есть в любом количестве!
— А где?
— У Черного моря /1; 310/.

1958

Куда идем, чему завидуем подчас?
Свобода слова вся пропахла нафталином.
Я кончил, всё. Когда я говорил: «У нас», —
Имел себя в виду, а я — **завмагазином**
/3; 246/.

Мы воспитаны в презренье к воровству...
1972

В этой строфе происходит саморазоблачение представителя советской власти, аналогичное тому, что и в стихотворении «Мы — просто куклы, но... смотрите, нас одели...», так же датированном 1972 годом.

И им **завзалом**, чтобы не ругаться,
Сказал: «Прошу без шума, дорогие!
Те, кто едят, ведь это — иностранцы!
А вы, прошу прощенья, кто такие?» /1; 496/
А люди всё роптали и роптали...
1966

Вот он — надменный, словно Ришелье,
Как благородный папа в старом скетче, —
Но это был **директор ателье**,
И не был засекреченный ракетчик.

Случай, 1971

В черновиках песни об этом директоре ателье говорится как о закройщике (возни-

¹ Несмотря на это, мы всё же решили включить в нашу книгу анализ этой песни по следующим причинам. Эта песня органично вписывается в поэтическую систему Высоцкого, и, проанализировав ее в контексте других произведений поэта, мы сможем глубже осмыслить некоторые мотивы и образы, важные для понимания его творчества в целом. Это объясняется тем, что, исполняя ту или иную не принадлежащую ему песню, Высоцкий всегда включает ее в **свою** систему художественных ценностей, соответствующим образом переосмысливает — и песня наполняется новым содержанием, приобретает дополнительные смысловые оттенки. Всё вышесказанное относится также к песне «Получил завмагазина...».

кает связь с крепдешинном из первой цитаты): «Я тост ехидный предложил ему, / Просил закройщик: «Вы бы, что ли, спели!»» /3; 350/. Ср. со «Сказочной историей»: «Это тот, который песни... / Пропустите, пусть идет!».

Образ крепдешина (дорогой ткани) предстает как символ роскоши, в которой живут советские чиновники. Этот мотив постоянно разрабатывался Высоцким: «Который в **фетрах**, давай на спор: / Я — на сто метров, а ты — в упор» /1; 141/, «И **фуфайка** на нем, и хозяйка при нем...» /4; 202/, «Но кто-то пришел в **соболях** и **шелках**» /4; 336/, «У него на окнах — **плюш** и **шелк**, / Баба его шастает в **халате**» /1; 175/, «Вон тот кретин в **халате** / Смеется над тобой <...> Ее, закутаный в **меха**, / Ласкает томный манекен» /4; 139/, Живут, как в башнях из брони, / В воздушных **тюлях** и **газах**» /4; 368/, «И он разглядел **шелк** / Там, где помялась лента...» /5; 263/ и т. д.

Ой, Вань, умру от акробатиков!
Смотри, как вертится, нахал!
Завцеха наш, товарищ Сатиков,
Недавно в клубе так скакал.

Диалог у телевизора, 1973

Есть и другой вариант: «**Завклуба** наш, товарищ Сатиков, / Недавно в цехе так скакал». А в одном из первых исполнений песни встречалось даже: «Завклуба наш, товарищ Сатиков, / Недавно точно так скакал» (СЖ4 — 2; 586).

Все это говорит о взаимозаменяемости *клуба* и *цеха*, о том, что не столь важно, где «скакал» товарищ Сатиков: важно только, что он — «зав», то есть главный, и что он «скакал». Последний мотив у Высоцкого довольно часто встречается применительно к представителям власти, как, напри-

мер, в «Балладе о манекенах»: «А он — ищадье века! — / Гляди, пустился в пляс — / В обличье человека, / Но — много веселее нас!».

Ой, Вань, гляди, какие карлики!
В «джерси» одеты, не в шевьот, —
На нашей пятой швейной фабрике
Такое вряд ли кто пошьет.

Это объясняется тем, что возглавляет швейную фабрику тот самый «жулик и прохвост», который «получил <...> триста метров крепдешина» и все разбазарил, и тот же директор ателье, «надменный, словно Ришелье». Соответственно, пятая швейная фабрика, равно как и ателье, являются олицетворением СССР.

Теперь рассмотрим более подробно песню «Может, для веселья, для остратки...», которую мы уже цитировали при анализе «Лукоморья»:

Может, для веселья, может, для остратки
В жуткую ноябрьскую тьму
Няня Аннушка рассказывала сказки
Внучику Андрюшке своему:

Про сороку-белобоку,
Что детей сзывала к сроку
И усаживала деток у стола.
Как сорока та, плутовка,
Каши наварила ловко,
Этому дала и этому дала,
Этому дала и этому дала...
Это очень старинная сказка,
Но эта сказка до сих пор еще жива
/1; 337/.

Аналогичный прием будет использован Высоцким при создании «Побега на рыбок» — мать рассказывает сыну на ночь сказки, но почему-то при этом говорит ему,

чтобы он не спал: «Слушай сказку, сынок,
/ Вместо всех новостей, / Про тревожный
звонок, / Про неожиданных гостей <...> Слу-
шай сказку, сынок, / Да смотри, не усни»
/5; 504/.

В обоих произведениях рассказ бабушки
внуку и матери сыну является формальным,
поскольку служит лишь прикрытием остро-
му подтексту.

Не знаю продолжения рассказа,
И как Андрюша бабушку любил.
Добрый молодец заведовал Главбазой,
Очень добрый молодец он был...

Повествователь говорит: «Не знаю про-
должения рассказа», то есть бабушкиной
сказки, и принимает от бабушки эстафету,
ведя рассказ уже от своего лица: подтекст
в песне (в образе *сороки-белобоки* предстает
советская власть, а в образе *деток* —
население страны) становится гораздо бо-
лее явным, так как вводятся реалии совет-
ской жизни (Главбаза, Главпромпитания,
товары).

И при нем в Главпромпитания
Была старуха-няня,
И она была чудесна и мила,
Она без всяких тары-бары
Раздавала всем товары:
Этому дала и этому дала
и т. д.

Хотя формально повествователь продол-
жает придерживаться жанра сказки, но
делает это откровенно иронически. И эта
ирония, возрастая к концу песни, превра-
щает заключительные две строфы чуть ли
не в публицистику, поскольку там все уже
говорится открытым текстом:

И так, как в сказке, но не для остратки,
Только раз приехала сюда
(Это тоже, может быть, как в сказке)
Сессия Верховного Суда.

Эту Сессию, я знаю,
Называют «выездная» —
И она была чудесна и мила.
Она без всякой ссоры-склоки
Всем распределила сроки:
Этому дала и этому дала,
Этому дала и этому дала...
Это очень старинная сказка,
Но эта сказка до сих пор еще жива.

Для того чтобы понять, почему повество-
ватель говорит: «Не знаю продолжения рас-
сказа», — надо вспомнить этот «рассказ»,
который на самом деле является простой
детской считалкой: «Берут у ребенка ручку
и водят по ладошке указательным пальцем
и приговаривают:

Сорока, сорока,
Сорока-белобока
Кашку варила,
На порог скакала,
Гостей созывала.
Гости не бывали,
Кашки не едали.
Все своим деткам отдала.

Указывая на каждый палец руки, начи-
ная с большого, приговаривают:

Этому дала на блюдечке,
Этому на тарелочке,
Этому на ложечке,
Этому поскребышки.

Останавливаясь на мизинце, добавляют:

А этому нет ничего.
А ты мал малёнок:

За водицей не ходил,
Дров не носил,
Кашки не варил» (88, 12).

Повествователь обрывает «рассказ» перед словами «А этому нет ничего», поскольку включение этой и последующих строк в канву песни лишило бы подтекста заключительную строфу: «Она без всякой ссоры-склоки / **Всем** распределила сроки...». Поэтому становится ясно, что, говоря: «Не знаю продолжения рассказа», — повествователь играет с читателем.

Что это за «каша», которую «сорока та, плутовка <...> наварила ловко», мы узнаем из рассказа про *старуху-няню*: «Она без всяких тары-бары / Раздавала всем товары...». На уровне подтекста это означает, что сразу же после октябрьского переворота представители новой власти всем раздали подачки (еду — «кашу» — и «товары»), а потом явилась «Сессия Верховного Суда», то есть заработали карательные органы и «всем распределили сроки» (здесь можно вспомнить еще одну из ранних песен Высоцкого: «Но тот, кто раньше с нею был, — / Он эту кашу заварил / Вполне серьезно, вполне серьезно» — 1; 39). Подобные действия властей можно охарактеризовать как «политику кнута и пряника». И, кстати, именно таким выражением характеризуются действия власти в одном из черновых вариантов стихотворения «Вооружен и очень опасен»: «Даст после пряника кнута» /8; 538/.

Об этой Сессии также говорится, что «она была чудесна и мила». Сарказм здесь более чем очевиден. Сравним с концовкой стихотворения «Палач»: «Как жаль, недолго мне

хранить воспоминанье / И образ доброго, чудного палача»¹.

Другой образ советской власти в разбираемой песне — это сорока-белобока. Она характеризуется как *плутовка*, которая «кашу наварила ловко». Мотивы плутовства и ловкости представителей власти и ее агентов можно найти в целом ряде произведений (см. анализ стихотворения «Не впадай ни в тоску, ни в азарт ты», 1975). Приведем еще несколько цитат: «Например, Медведь — баламут и *плут* — / Обхамит кого-нибудь по-медвежьему...» /4; 76/, «Был он жуткий жулик и прохвост» /1; 339/, «Ловко пользуется, тать, тем, что может он летать...» /2; 39/, «Ловко придумано, просто, с умом, / Мирно — не надо стрелять!» /3; 257/, «Ничего! Коль он и вправду ловок — / Применю секретный ход конем!», «Выплела ловко из кос золотистые ленты...» /5; 154 /, «Он глуп, он только *ловкий* враль» /5; 421/.

В заключение обратимся к концовке песни, которая одновременно является и частью рефрена:

Это очень старинная сказка,
Но эта сказка до сих пор еще жива.

Напрашивается аналогия с началом стихотворения 1962 года: «Как в старинной русской сказке — / Дай бог памяти!...», — в котором тоже в сказочной форме говорится о событиях советской действительности — о захвате власти в России большевиками («И выходит, что те сказочники древние / Поступали и зло, и негоже»). Об этой старинной сказке идет речь и в следующей песне:

¹ Ср. еще: «Была розовоцекая, упитанная, / Такая симпатичная холера!» /2; 606/, а также: «Но он мне в душе симпатичен, / Я б смог его перефразировать» /5; 201/.

Так оно и есть,
Словно встарь, словно встарь:
Если шел вразрез, —
На фонарь, на фонарь!
Если воровал, —
Значит, сел, значит, сел,
Если много знал, —
Под расстрел, под расстрел! /1; 109/

Теперь вновь вернемся к «Лукоморью» и рассмотрим другие образы советской власти:

Тридцать три богатыря порешили, что зазря
Берегли они царя и моря:
Каждый взял себе надел,
кур завел и в нем сидел,
Охраняя свой удел не у дел¹.

Ободрав зеленый дуб,
дядька ихний сделал сруб,
С окружающими туп стал и груб.
И ругался день-деньской
бывший дядька их морской,
Хоть имел участок свой под Москвой.

Через некоторое время об этом дядьке говорится как о совершенно другом персонаже (бородатом Черноморе), хотя оба они по сути являются одним и тем же героем и представляют собой пародию на Черномора из пушкинской «Сказки о царе Салтане». Как мы помним, этот прием будет использован и в «Сказочной истории»:

На дежурстве и на стреме
Тридцать три богатыря
<...>
Ихний дядька с Красной Пресни...

Тридцать три богатыря порешили, что зазря
<...>
Ободрав зеленый дуб, дядька ихний²
сделал сруб...

В последней строке из второй цитаты говорится о том, что советские чиновники разграбили страну, понастроили себе роскошные дворцы и перестали по-человечески разговаривать с людьми («С окружающими туп стал и груб»).

Здесь и вправду ходит кот,
как направо — так поет,
Как налево — так загнет анекдот,
Но ученый сукин сын цепь златую
снес в Торгсин,
И на выручку один — в магазин.

В предыдущем фрагменте песни (про «дядьку ихнего») речь шла о том, что советская власть разорила («ободрала») Россию, а здесь — о том, что она еще вдобавок разбазарила все ценности страны, доставшиеся ей от прежней власти, и «пропила» их. Этот мотив встречается во многих произведениях: «В одной державе с населением...» («Любил наш царь всю пьянь на пьяни, / Всех наших доблестных ханыг»), в «Странной сказке» («Разорив казну совсем, / Пил наследник беспробудно»), в «Балладе о манекенах» («И пьют, и прожигают / Свою ночью жизнь»), а также: «Продали подряд все сразу / Племенам соседним...» / 5; 199/, «Получил завмагазина триста метров крепдещина <...> Сто он метров раздарил, тридцать метров разбазарил», «Почему нет золота в стране? / Раздарили, гады,

¹ Ср. с песней про холеру: «Она, мерзавка, будет не у дел, / Нам в руки лучше ей не попадаться!».

² Похоже, что именно об этом персонаже идет речь и в «Песенке про Кука»: «Есть вариант, что ихний вождь — Большая Бука...».

раздарили» /1; 91/. Этот мотив разрабатывается и в «Таможенном досмотре»:

А раньше мы во все края —
И надо, и не надо —
Дарили лики, жития
В окладе, без оклада.

Из пыльных ящиков косясь,
Безропотно, устало,
Искусство древнее от нас,
Бывало, и сплывало.

О коте из «Лукоморья» сказано, что он «цепь золотую снес в Торгсин», то есть в «магазин Всесоюзного объединения по торговле с иностранцами, производивший продажу на валюту и в обмен на золото» (С2Т-1; 499). Здесь наблюдается параллель с фрагментом из стихотворения «Снова печь барахлит...», в котором «всемогущий блондин», уступая просьбам лирического героя, говорит: «Ты устрой мою тещу в торговлю — в буфет / В инвалютную сеть «Интуриста!»», то есть — в тот же Торгсин. Короче говоря, власть хочет контролировать все, что связано с деньгами и драгоценностями. В этой связи можно вспомнить такие произведения, как «Куплеты кассира и казначея» (1974) и «Несостоявшийся роман» (1968), в котором у возлюбленной лирического героя, как оказалось, «отец — референт в министерстве финансов».

Образ Черномора мы подробно проанализируем в приложении 6, сейчас же процитируем лишь две строки, в которых также идет о нем речь:

Без опаски старый хрыч¹
баб ворует, хнычь не хнычь.
Ох, скорей ему накличь паралич.

А буквально несколькими строками выше о коте говорилось, что «хватил его удар», то есть тот же самый паралич. Сравним с «Песней Попугая»: «И просто кондрашкахватила пашу...», а также — с одним из поздних произведений: «Учился я любить гостей и близких, / Других же — хоть разбей параличом!» /5; 491/.

В общем, значит, не секрет:
Лукоморья больше нет,
Все, про что писал поэт, — это бред.

Обратимся теперь к «Песне о Вещем Олеге». Мы уже неоднократно привлекали ее для разбора других произведений. Рассмотрим сейчас еще один важный мотив:

Ну, в общем, они не сносили голов —
Шутить не можете с князьями!

Наблюдается переключка с черновиками «Сказки о несчастных лесных жителях»:

А с Кашеем шутки плохи —
Не воротишься отсель².

«Шутить» с властью, то есть серьезно иметь с ней дело, автор не рекомендует, так как у него самого уже был подобный опыт. Однако сама власть часто шутит над людьми, причем в самом прямом смысле слова: «Напился, старик, так пойдя похмельись...». Если же взять непосредственно взаи-

¹ Ср.: «Пусть он расскажет, старый хрыч, чем он крапил колоду?!» /2; 100/.

² Ср.: «На этот раз мне не вернуться...» /2; 204/, «Ведь погибель пришла, а бежать — не суметь!» /4; 226/, «Вот он прижал меня в углу, / Вот я едва ушел...» /1; 199/

моотношения власти и лирического героя Высоцкого, то она часто шутит и издевается над ним, а он, напротив, чаще всего серьезен¹: «На первый окрик «Кто идет?» он стал **шутить** <...> На крик души «Оставь ее!» — он стал **шутить**» /2; 178—179/, «Король сказал: «Он с вами справится, шая!» — / И **пошутил**: «Пусть будет пухом вам земля!» /2; 193/, «И хоть я **шутюк не терплю**, но я могу взбеситься!» /2; 100/, «**Не до шутюк мне** и не до разговоров, — / Белый мяч о черный свитер вытер. Бью» /3; 300/, «**Я не шучу**, клянусь, без дураков...» /3; 357/, «Но к этим **шуткам** отношусь очень отрицательно» /2; 12/, «Но сосед, который слева, / Все смеялся, все **шутил**» /1; 94/, «Разбег, толчок — мне не догнать канадца, / Он мне в лицо **смеется** на лету!» /2; 262/, «Вон тот кретин в халате / **Смеется** над тобой...» /4; 139/.

Лирическое *мы* в «Песне о Вещем Олеге» (волхвы) и лирический герой в «Песне о Вещей Кассандре» (Кассандра) предупреждают власти о скором развале государства:

- а) «Эх, князь, — говорит ни с того ни с сего, —
Ведь примешь ты смерть от коня своего».
- б) Без умолку безумная девица
Кричала: «Ясно вижу Трюю павшей в прах...».

И в обоих случаях предсказателей ожидает трагическая судьба:

- а) И долго дружина топтала волхвов
Своими гнедыми конями.
- б) Конец простой —
хоть не обычный, но досадный:

Какой-то грек нашел Кассандрину обитель
И начал пользоваться ей не как Кассандрой,
А как простой и ненасытный победитель.

Этот же грек встретится в «Пародии на плохой детектив», которую мы рассмотрим в Приложении 12.

Обратим внимание еще на одно важное сходство в песнях о Вещем Олеге и Кассандре:

- а) ...Каждый волхвов покарать норовит,
А нет бы послушаться, правда?
Олег бы послушал — еще один щит
Прибил бы к вратам Цареграда.
- б) Долго Троя в положении осадном
Оставалась неприступною твердыней,
Но троянцы не послушали Кассандру,
А не то стояла б Троя и поныне.

И, наконец, обратимся еще к одной песне-сказке Высоцкого, которая называется «**Про джинна**».

Этой песни мы уже касались, когда анализировали мотив *мордобоя*.

Сюжет песни таков: герой открыл бутылку с вином, но оттуда вылез джинн, который оказался просто «грубым мужиком» (на уровне подтекста — одним из агентов КГБ, так называемый «засланец»). Герой вспомнил сказку Л. Лагина «Старик Хоттабыч» и начал просить у этого джинна сначала вина, а потом — «до небес дворец», но получил ответ:

Он мне: «Мы таким делам вовсе не обучены.
Кроме мордобитиев — никаких чудес!»
/2; 13/

¹ Исключение составляют, может быть, только два произведения: «Про черта» («Насмеялся я над ним до коликов...») и «Общаюсь с тишиной я...» («Да что же вы смеетесь?» — / Спросил меня халат»).

Тут герой вышел из себя, но вскоре понял, с кем имеет дело:

«Врешь!» — кричу. «Шалишь!» — кричу.

Но и дух — в амбицию.

Стукнул раз: специалист, видно по нему!

Я, конечно, побежал, позвонил в милицию:

«Убивают, — говорю, — прямо на дому».

Дальнейшие события с точки зрения подтекста очень интересны: приезжает милиция и забирает «джинна». Но как это может быть, если милиция в творчестве Высоцкого — одно из олицетворений власти? Вероятно, из-за того, что власть в этой песне представлена в образе сказочного существа, которое живет в иной, «фантастической» реальности, а милиция вместе с главным героем находятся в «реальном», не сказоч-

ном мире, поэтому милиция оказывается на стороне главного героя (в чем можно увидеть также скрытый намек на имевшее место противостояние милиции и КГБ).

Концовка песни представляет собой размышления главного героя о судьбе джинна: «...Что с ним стало? Может быть, он в тюрьме мается, — / Чем в бутылке, лучше уж в Бутырке посидеть». Но тут же высказывает предположение, которое гораздо ближе к реальности: «Ну, а может, он теперь боксом занимается. / Если будет выступать — я пойду смотреть». Милиция, конечно же, не будет «сажать» агента КГБ, а скорее всего, отпустит, когда узнает, кто он такой. И этот агент (*джинн*) будет совершенствовать свой профессионализм в *мордобитии*, занявшись боксом.

6.

**Песня про плотника Иосифа, деву Марию,
Святого Духа и непорочное зачатие. Невидимка. Про Мэри Энн.
«Эврика! Ура! Известно точно...».**

«Лежит камень в степи...». «С общей суммой шестьсот пятьдесят килограмм...». «Вы учтите, я раньше был стойком...»

Первые две из вынесенных в подзаголовок песни датируются 1967 годом, как и целый ряд только что разобранных песен-сказок. И обе они имеют самое прямое отношение к нашей теме.

«Песня про плотника Иосифа...» представляет собой пародию на евангельский сюжет о непорочном зачатии Иисуса Христа: лирический герой выступает здесь в образе рассказчика (он же — «плотник Иосиф»), в образе Марии представлена его жена, а в образе Святого Духа персонифицирована советская власть.

Возвращаюсь я с работы,
Рашиль ставлю у стены.
Вдруг в окно порхает кто-то
Из постели от жены.

Я, конечно, вопрошаю:
«Кто такой?»
А она мне отвечает:
«Дух Святой» /2, 71/.

Сравним с аналогичной ситуацией «вопрошания» в других произведениях, где собеседником лирического героя является агент советской власти:

- а) Я, конечно, *вопрошаю*:
«Кто такой?».
- б) Прямо, значит, отвечай —
кто тебя послал?
Про джинна
- в) Я *спросил* его в упор:
«А ну, — говорю, — ответь:
Код мой нужен, репортер,
не для забавы ведь?»
Я тут подвиг совершил...

Далее. Строка «Вдруг в окно порхает кто-то...» восходит к «Лукоморью», где про Черномора сказано: «Ловко пользуется, тать, тем, что может он летать...»¹. Причем в обеих песнях речь идет также о пристрастии советских чиновников к женскому полу:

- а) Я простой, я правду — враз:
Дух Святой до баб горазд.
- б) Без опаски старый хрыч баб ворует,
хнычь не хнычь.

Этот мотив разовьется в стихотворении «Вооружен и очень опасен»: «Он — враг му-

¹ Сравним еще с «Песней о Вещи Кассандре»: «И в ночь, когда из чрева лошади на Трою / Спустилась смерть, как и положено, — крылата». Сюда примыкают и упоминавшиеся образы грифа и стервятника.

жей, растлитель жен». Что же касается эпигамы *святой* применительно к советской власти, то он используется с явной иронией, даже — сарказмом¹, и означает нечто прямо противоположное. Кстати, *святой* себя считает и сама власть — вспомним «Песню Соловья-разбойника и его дружков»: «Зря на нас клеветете, / Умники речистые! / Всё путем у нечисти, / Даже совесть чистая».

Мы уже отмечали, что такая деталь, как *рашпиль*, характеризует героя песни на уровне внешнего сюжета как рабочего (скорее всего, завода — см. анализ стихотворения «“Не бросать!”, «Не топтать!..”», 1971).

А общая ситуация песни — лирический герой работал, а его жена в это время ему изменяла с персонифицированной советской властью (мотив неполадок в семейной жизни), — встретится позднее в «Песенке про прыгуна в высоту». Сравним:

- а) Вдруг в окно порхает **кто-то**
Из постели от жены.
- б) Дома в шубке на рыбьем меху
Мне жена подготовит сюрприз:
Пока я был на самом верху,
Она с **кем-то** спустилася вниз.

И лирический герой решает начать охоту за этим «духом»:

Ох, я встречу того духа,
Ох, отмечу его в ухо!
Дух, он тоже — духу рознь,
Коль святой — так Машку брось!
<...>
Я тогда цежу сквозь зубы,
Но уже, конечно, грубо:

«Хоть он возрастом и древний
И хоть годов ему тыщ шесть, —
У него в любой деревне
Две-три бабы точно есть».

Сравним выделенные слова со стихотворением «Много во мне мамино...» (1978), в котором на формальном уровне текста изображена жизнь людей в каменном веке, а на уровне подтекста — жизнь в советском обществе; соответственно, советские чиновники представлены здесь в образе старейшин:

Завели старейшины, а
Нам они примеры, —
По две, по три женщины, по
Две, по три пещеры /5; 197/.

Анализируя подтекст «Песни про плотника Иосифа...», нельзя не обратить внимание на возраст «святого духа»: лирический герой говорит, что «годов ему **тыщ шесть**». Сравним с возрастом Кащея из «Сказки о несчастных лесных жителях»: «И грозит он старику **двухтыщелетнему**...». А в песне «Королевский крохей» (1973) есть такие строки: «Король, что **тыщу лет назад** над нами правил, / Привил стране лихой азарт игры без правил...». Под *королем* здесь зашифрован тот же исторический деятель, что и под *вертопрахом* в «Лукоморье».

Этот мотив почти в неизменном виде встречается и в недавно цитированном стихотворении 1978 года:

Наше племя ропщет, смея
Вслух ругать порядки.
В первобытном обществе я
Вижу недостатки.

¹ Ср. еще с одной песней 1967 года: «Ой! Вон блюдце пролетело над Флоренцией! — / И святая инквизиция под страх / Очень бойко продавала индульгенции, / Очень шибко жгла ученых на кострах»/2; 64/.

Просто вопиющие! —
Довлеют и грозят,
Далеко идущие —
На тыщу лет назад.

Подобный прием использует и Ю. Ким в сатирической песне «Счастливое детство»: «Три тыщи лет тому / У племени муму / Обычай был детей дарить языческому богу. / И гибли малыши, не зная, почему. / А щас известно хоть кому, за что его и что ему... / Прогресс, ребята, движется куда-то понемногу — / Ну и слава Богу!».

Теперь перейдем к песне «Невидимка». Нетрудно догадаться, что власть здесь персонифицирована в образе *невидимки*. Его присутствие постоянно ощущает герой, но не может избавиться от него, поскольку тот неуловим:

Сижу ли я, пишу ли, пью кофе или чай,
Приходит ли знакомая блондинка —
Я чувствую, что на меня глядит соглядатай,
Но только не простой, а невидимка.
<...>
Однажды выпиваю —
да и кто сейчас не пьет!¹ —
Нейдет она: как рюмка — так в отрывку.
Я чувствую: сидит, подлец, и выпитому счет
Ведет в свою невидимую книжку /2; 76/.

«Невидимая книжка» — это вариант «тетрадки» из песни «Про личность в штатском» (1965):

Со мной он завтракал, обедал,
Он везде за мною следом,
Будто у него нет дел.
Я однажды для порядку
Заглянул в его тетрадку —
Просто обалдел!

Сравним еще со стихотворением «Пародии делает он под тебя...» (1978):

Нет свободной минуты и, кстати,
Спать не может он не от кошмаров²,
Потому что он все время тратит
На подсчеты моих гонораров.

Вообще же мотив слежки встречается на протяжении всего творчества Высоцкого, и о нем мы уже говорили применительно к стихотворению «Знать бы все — до конца бы и сразу б...».

Теперь посмотрим, какие меры предпринимает герой для поимки *невидимки*:

Я дергался, я нервничал —
на выдумки пошел:
Вот лягу спать и подымаю храп. Ну,
Коньяк открытый ставлю и закусочку
на стол —
Вот сядет он, тут я его и хапну!

Почему он уверен, что невидимка клюнет на эту приманку? Скорее всего, по опыту песни «Про черта», в которой «Черт за обе щеки хлеб уписывал, / Брезговать не стал и коньяком»³.

¹ Сравним с черновиком песни «Про джинна»: «Я раньше был большой любитель выпить, / А также был любитель закусить... / Тут вы меня вините — не вините, / Но это так — чего греха таить», — и со стихотворением «Вы учтите, я раньше был стойком...» (1967): «Расшатал свои нервы и знания, / Приходить стали чаще друзья с вином».

² Ср. у А. Галича: «Старики управляют миром, / А вот сладить со сном не могут».

³ Ср. в «Плясовой» А. Галича: «На столе у них — икра, балычок, / Не какой-нибудь — “КВ”-коньячок...».

Я спросил: «Зачем ты, Нинка?» —
«Чтоб женился», — говорит.

Обидно мне, досадно мне — ну, ладно!

Из вышесказанного можно заключить, что власть — *невидимка* — подговорила невесту главного героя написать ему на работу компрометирующее письмо. Таким образом, эта блондинка оказалась на стороне власти. По той же причине не удался и план поимки «святого духа» в «Песне про плотника Иосифа...»:

«Как же это, я не знаю,
Как успел?».
«Да вот так вот, — отвечает, —
Улетел.

Он псалом мне прочитал
И крылом пощекотал».

«Ты шутить с живым-то мужем,
ах ты, скверная жена!»
Я взмахнул своим оружием...
Смейся, смейся, сатана!

Мотив компрометирующей анонимки встречается и в «Диалоге у телевизора»: «Кто мне писал на службу жалобы?/ Не ты? Да я же их читал!» /4; 36/. И в обеих песнях герой узнает по почерку автора письма — свою жену (невесту).

Частично этот мотив будет реализован в шахматной диалогии: «Не скажу, чтоб было без задорин — / Были анонимки и звонки...». Здесь можно вспомнить и одну из ранних песен Высоцкого, в которой возлюбленной главного героя оказалась... наводчица, то есть стукачка. Именно такую роль выполняет

блондинка в «Невидимке», Мария — в «Песне про плотника Иосифа...» и, вероятно, Зина — в «Диалоге у телевизора» (да и во многих ранних песнях главный герой оказывается в тюрьме, в несвободе, или у него возникают конфликты как раз из-за любимой женщины).

В черновиках «Невидимки» имеется дополнительная строфа, которая, по замыслу автора, вероятно, должна была стать концовкой песни:

Сейчас она скрывается, огласки не любя,
Но я теперь надеюсь на поимку —
Поймаю, **разрисую!** Пусть пеняет на себя!
Всем будет видно эту невидимку¹.

Сравним с «Песней автозавистника»: «Пошел на стеклах **выцарапывать нули**», и с аллегорическим стихотворением «Вагоны всякие...» (1970):

На двери нулики —
Смердят вагончики.
Там едут жулики
И самогонщики.

«Там едут» представители власти — *жулики* (вспомним: «Был он — жуткий жулик и прохвост»). Мотив дурного запаха постоянно разрабатывается Высоцким как применительно к Советскому Союзу в целом, так и к власти в частности:

Дайте мне глоток другого воздуха!
Смею ли роптать? Наверно, смею.
Запах здесь... А может быть, вопрос в духах?
Отблагодарю, когда сумею.

И душа, и голова, кажись, болит...

¹ У этой строки есть еще более откровенный вариант: «Обмажу гада, чтобы было видно» /8; 499/.

Животом — по грязи... Дышим смрадом болот,
Но глаза закрываем на запах.

Мы вращаем землю

И из смрада, где косо висят образа,
Я, башку очертя, гнал, забросивши кнут...

Чужой дом

Гниль и болото

Произвели его на свет.

Вооружен и очень опасен

Гнилье

Ваше сердце и предсердие!

Мистерия хиппи

Огонь многоязыкий языками мелет вздор,
Шипит и испаряется, чадит гнилая прелость
/5; 519/.

Пожары

И рано нас равнять с болотной слизью —
Мы гнезд себе на гнили не совьем!

Приговоренные к жизни

Лужи высохли вроде,
А гнилье воняет.

Схлынули вешние воды...

А оно, зеленое, пахучее, противное,
Прыгало по комнате, ходило ходуном.

Про джинна

Сюда примыкает и другая группа образов:
озон («Райские яблоки»), смог («Баллада о
маленьком человеке»), дым и гарь («Набат»).

Что же касается такого образа власти,
как *самогонщики*, то в этой связи можно
вспомнить «Куплеты нечистой силы» (1974):
«Я — Баба Яга <...> Зелье я переварила...»¹,
и стихотворение «Много во мне мамино...»:

Бабка-самогонщица
Сказала: «Не беда!
Может, это кончится,
А может — никогда» /5; 523/.

Не исключено, что это та же самая «баб-
ка», которую «подпоил» вертопрах из «Лу-
коморья»: «Бабку-ведьму подпоил, дом спа-
лил», а бабка-ведьма — те же «колдуны и
волшебники злые», то есть *вертопрах* их
напоил, и они в подпитии *заколдовали* всю
страну, отравили ее своими идеями. *Само-
гонщики*, таким образом, на уровне подтек-
ста являются людьми, которые распростра-
няют коммунистическую идеологию — *гонят
самогон* (то есть «варят зелье»), которым
одурманивают население страны.

Но вернемся к «Невидимке», к черново-
му варианту ее концовки: «Но я теперь на-
деюсь на поимку...». Мотив повторной встре-
чи лирического героя с властью или с ее
агентом, продавшим его, мечта отомстить ей
(ему) настойчиво повторяется на протяже-
нии всего творческого пути Высоцкого: «Ох,
я встречу того духа, — / Ох, отмечу его в
ухо!» /2; 71/, «Если встречу я Сашка?, —
ох, как изувечу!» /1; 44/, «Того, кто рань-
ше с нею был, — / Я повстречаю» /1; 39/,
«Мне до боли, до кома в горле / Надо
встретить того попутчика!» /1; 152/, «Я хочу,
чтоб он встретился мне на дороге <...> Дого-
ню, я сегодня его догоню <...> Вот сейчас, вот
сейчас я его покалечу! <...> Нет свистка —
я его подкую, так и знай!» /2; 434–435/,
«Она, мерзавка, будет не у дел, / Нам в
руки лучше ей не попадаться!» /2; 544/, «И
день наступит — ночь не на года! / Я по-

¹ Ср.: «Как сорока та, плутовка, каши наварила ловко», «Колдуны и волшебники злые / Стали зелье варить, и стал весь мир другим...»

прошу, когда придет расплата¹: / Ведь это я привел его тогда, / И вы его отдайте мне, ребята!» /1; 116/, «А я сижу и мучаюсь весь срок: / Ну, кто ж из них из всех меня упрятал?» /1; 560/, «Друга Мишку не забуду и в могилу вас зарюю — / Я же на свободе буду, я ж такое вам устрою!» /1; 372/.

Завершая разбор «Песни про плотника Иосифа...» и «Невидимки», остановимся еще раз на мотиве неуловимости советской власти, который восходит, на наш взгляд, к «Маршур физиков»: «Пусть не поймаешь нейтрино за бороду / И не посадишь в пробирку...». *Пробирка* здесь — вариант *бутылки*, в которую впоследствии его все-таки удалось «посадить» и из которой он «вылез» в песне «Про джинна».

А что вообще представляет из себя нейтрино? «Созданная Э. Ферми в 1934 году теория β -распада (с участием нейтрино) подтверждалась экспериментами. Но прошло более 20 лет, пока физики сумели «поймать» нейтрино, что объясняется необычными свойствами этой частицы» (108, 183). Вот почему Высоцкий избрал для советской власти образ нейтрино — ввиду полного соответствия манерам советских чиновников свойств этой частицы: в первую очередь мы имеем в виду такое свойство, как неуловимость.

Еще одно «необычное свойство» нейтрино заключается в том, что «само оно следов в детекторах ядерных излучений не оставляет» (108, 184). И эта черта также встречается в произведениях Высоцкого применительно к советской власти:

а) **Чтоб не было следов** — повсюду подмели.

б) **Концы хоронят** — ишь чего удумали!
Побойтесь Бога, если не меня! /5; 507/

в) ...Вот вам сказка про Бабу-Ягу...
<...>

Как прохожих варит в супе,
Большей частью молодых,
Как секретно ездит в ступе,
Ловко путая следы... /2; 594/

г) Сейчас она **скрывается**, огласки не любя...

Бесследное исчезновение представителей власти имело место также в песне «Про черта»: «Но растворился черт, как будто в омуте», — и в «Песне про Тау Кита»: «То явятся, то растворятся».

Как мы уже знаем, оказавшуюся на стороне власти жену главного героя в «Песне про плотника Иосифа...» звали Мария². Так же названа власть в песне «Про Мэри Энн» (1973) и в стихотворении «Эврика! Ура! Известно точно...» (1971).

Обратимся сначала к песне и, в первую очередь, — к ее названию: «**Про Мэри Энн**». Буквально это имя означает: «Неизвестно какая, некая Мэри». Этот прием уже использовался Высоцким, когда речь шла о Советском Союзе и его правителях:

В энском царстве³ жил король —
Внес в правление лепту:
Был он абсолютный ноль
В смысле интеллекту /1; 568/.

Теперь перейдем непосредственно к рассматриваемой песне.

¹ Ср.: «В конце пути придется **рассчитаться**» /1; 106/, «Ну что ж, а я уехал в Магадан. / **Квиты!**» /2; 98/, «Знать бы мне, кто так долго мурыжил, — / **Отыгрался** бы на подлеце!» /5; 47/, «**Отыграться** нам положено по праву!» /2; 353/.

² Сравним еще с повестью «Жизнь без сна»: «Извините, я позвоню домой... Мария! Это я!» /6; 27/. Тут же вспоминается песня «Ноль семь»: «Ну, здравствуй, — это я!» /2; 164/.

³ Ср. с характерным зачином русских сказок: «В некоем царстве, в некоем государстве». То же — у Высоцкого в «Странной сказке»: «В тридевятиом государстве <...> В тридесятом королевстве <...> В триодиннадцатом царстве...».

Толстушка Мэри Энн была:
Так много ела и пила,
Что еле-еле проходила в двери /4; 96/.

То же самое говорилось в песне о йогах:
«А теперь они рекорд бьют: / Все едят и
целый год пьют».

То прямо на ходу спала,
То плакала и плакала,
А то визжала, как пила,
Ленивейшая в целом мире Мэри.

Чтоб слопать все, для Мэри Энн
Едва хватило перемен.
Спала на парте Мэри
Весь день, по крайней мере, —
В берлогах так медведи спят
И сонные тетери.

Мотив *сонности* советской власти и Со-
ветского Союза присутствует во многих про-
изведениях поэта, например, в той же пес-
не о йогах:

Очень много может йог штук.
Вот один недавно лег вдруг,
Третий день уже летит — стыд,
Ну а он себе лежит, спит.

Налицо явное сходство: «спала <...> весь
день» и «третий день <...> спит».

Другой пример — «Баллада о борьбе»:
«Кто-то сыт, кто-то спит, / На покой обре-
чен» /5; 328/. Сравним с песней о йогах: «Он,
во-первых, если спит — сыт...», — и с пес-
ней «Соня» (1973): «Без задних ног уснете —
ну-ка, добудись!».

Важно отметить, что власть в песне «Про
Мэри Энн» сравнивается со спящими в бер-
логе медведями. Это напоминает стихотво-
рение 1976 года:

Растревожили в логове старое зло,
Близоруко взглянуло оно на Восток.

Вот поднялся шатун и пошел тяжело —
Как положено зверю — свиреп и жесток.

В том же 1976 году Высоцкий написал
песню, в которой есть такая строка: «Мно-
готрубные **увальни** вышли в почет» /5; 107/,
то есть те же «шатуны». В образе медведей
советская власть представлена еще в неко-
торых произведениях: «Матч футбольной
команды “Медведей”», «Песенка про Козла
отпущения» («Например, Медведь — бала-
мут и плут...»).

Далее — в первой строфе песни «Про
Мэри Энн» читаем: «То плакала и плакала,
/ А то визжала, как пила...». Здесь наблю-
дается переключкичка с «Песней об обиженном
времени», написанной так же, как «Соня» и
«Про Мэри Энн», к дискоспектаклю «Алиса
в Стране Чудес»:

Торопили время, понукали
Крикливые,
Без причины время убивали
Ленивые
<...>
Хором зазевали и заснули
Ленивые /4; 121/.

Сравним: «**Ленивейшая** в целом мире
Мэри».

В черновике «Песни об обиженном вре-
мени» есть вариант: «Жалобные песни затя-
нули / Крикливые». В песне «Про Мэри Энн»
этот мотив выглядит следующим образом:

И если пела Мэри,
То все кругом немели, —
Слух музыкальный у нее —
Как у глухой тетери.

Встречается в этой песне и мотив негра-
мотности советских чиновников:

С ней у доски всегда беда:
Ни бэ, ни мэ, ни нет, ни да,
По сто ошибок делала в примере...¹

Когда с власти спрашивают за ее дела,
она ничего вразумительного сказать в ответ не может: «Ни бэ, ни мэ». Сравним еще с «Песней о хоккеистах»: «Бьет в зуб ногой и — **ни в зуб ногой**». Однако что власть умеет делать профессионально — так это следить за людьми:

Но знала Мэри Энн всегда —
Кто где, кто с кем и кто куда, —
Ох, ябеда, ох, ябеда —
Противнейшая в целом мире Мэри.

Здесь мы имеем дело с уже хорошо знакомым нам мотивом слезки.

Но в голове без перемен
У этой глупой Мэри Энн.

Советская власть — это настолько омертвевшая и окаменевшая структура, что в ней по сути никогда ничего не меняется, как ничего не меняется в умах ее правителей². Эта же тема разрабатывается в ранней редакции «Песни об обиженном времени»:

Те, кто так обидели время,
Как в реке камня без движенья,
Больше не меняются во времени³.

Подобное сравнение уже имело место в одном из ранних произведений Высоцкого:

Лежит камень в степи,
А под него вода течет,
А на камне написано слово:
«Кто направо пойдет —
Ничего не найдет,
А кто прямо пойдет —
Никуда не придет,
Кто налево пойдет —
Ничего не поймет
И ни за грош пропадет» /1; 55/.

Образ неподвижного камня является вариацией мотива массивности, «неподъемности» советской власти — вспомним в связи с этим образы медведей, штанги, самосвала («Баллада о гипсе»), железного обелиска («Песня парня у обелиска космонавтам» — 1, 464) и т. д.

Высоцкий выворачивает наизнанку известную поговорку: «Под лежащий камень вода не течет», — и вкладывает в нее современный подтекст: народный дух (*вода*) остается жив, несмотря на то, что советская власть (*камень*) пытается его задавить.

На наличие подтекста в рассматриваемой песне указывает еще и такая деталь: в степи никакие воды не текут, а у Высоцкого вода не просто течет, но течет под камнем, так что напор для этого у нее должен быть достаточно сильным.

¹ Ср: «Он неграмотный, отсталый был Кащей», «А король был, правда, груб / И ретроград...» /2; 504/, в общем: «Простите, но она — балда!» /4; 326/.

² В песне Ю. Кима «Адвокатский вальс» есть по этому поводу такие строки: «Конечно, усилия тщетны, / И им не вдолбить ничего. / Предметы для них беспредметны, \ А белое — просто черно».

³ В «Песне об обиженном времени» разрабатывается и тема безвременья в целом, характерного для советской эпохи: «И тогда обиделось время — / И застыли маятники времени», — то есть казалось, что время остановилось, что советская власть будет стоять вечно. Вспомним в этой связи одно из поздних стихотворений Высоцкого: «Мы тоже дети страшных лет России, / Безвременье вливалось водку в нас». Сюда примыкает также мотив *замкнутого круга*.

Прием, использованный Высоцким в этой песне, встретится позднее в ряде песен-сказок: «Лукоморье», «Про джина» и др. Известный сказочный сюжет переделывается (в пародийном ключе) почти до неузнаваемости, что обусловлено наполнением его современным «негативным» подтекстом, так что сказка превращается в антисказку:

Перед камнем стоят
Без коней и без мечей
И решают: идти или не надо.
 Был один из них зол —
 Он направо пошел,
 В одиночку пошел,
 Ничего не нашел —
 Ни деревни, ни сел,
 И обратно пришел.

Почему он «ничего не нашел»? Да потому что там ничего и нет — «неродящий **пустырь** и сплошное ничто — беспредел», или, как сказано еще в одном стихотворении: «А мы живем в мертвящей **пустоте**...». Советская власть уничтожила все, что было в стране: «Ратный подвиг совершил — дом спалил!», «За ним и лес, и города сожжены», «По выжженной равнине — / За метром метр...», «Выходили из избы здоровенные жлобы, / Порубили все дубы на гробы». Иными словами, здесь разрабатывается тот же образ *голой пустыни*, что и в стихотворении «Набат».

Можно предположить, что в образе первых двух действующих лиц из тройки автор вывел самого себя, а «разделение» себя надвое — формальное, то есть оно сохраняется лишь для поддержания следования сюжету русской народной сказки (там действуют именно **три** русских богатыря).

Прямо нету пути —
Никуда не прийти,

Но один не поверил в заклятья
И, подобравши подол,
Напрямую пошел,
Сколько он ни бродил, —
Никуда не добрел,
Он вернулся и пил,
Он обратно пришел.

Слово *заклятья* говорит о том, что советская власть заколдовала страну («Живешь в заколдованном диком лесу, / Откуда уйти невозможно» — 2; 289). В том же 1962 году Высоцкий пишет стихотворение «Как в старинной русской сказке...», в котором эта тема разрабатывается достаточно подробно.

О первом герое песни сказано, что он «в одиночку пошел». А лирический герой Высоцкого без одиночества вообще немыслим: «Мудрецам хорошо в **одиночку**» /5; 485/, «Что могу я **один**? Ничего не могу!» /5; 213/, «У меня запой от **одиночества**...», «Я снова — сам с собой, как в **одиночке**, / Мне это за какие-то грехи!» /2; 510/, «Мореплаватель-**одиночка**» / 5; 115/, «Первый был всегда **один**» (СЖ4 — 2; 318), «Вот уже и снег у стекла... / Где ж пророчество?! / А дела как сажа бела — / **Одиночество**» /3; 149/, «**Один** ору — еще так много сил...» /5; 128/.

Однако наибольший интерес представляет для нас последний из трех персонажей, так как здесь мы вновь сталкиваемся с приемом персонификации власти:

Ну, а третий был дурак,
Ничего не знал и так.

И пошел без опаски налево.

Долго ль, коротко ль шагал —
И совсем не страдал,
Пил, гулял и отдыхал,
Никогда не уставал,
Ничего не понимал —
Так всю жизнь и прошагал:
И не сгинул, и не пропал.

Этот *дурак* является собирательным образом советских правителей так же, как *глупцы* в стихотворении «Про глупцов», *кретин* в «Балладе о манекенах», *полуидiotы* в наброске «По полю шли три полуидiota...» (не исключено, кстати, что *поле* в этом стихотворении означает то же, что и в нашей песне *степь*, то есть пустое, безграничное пространство, в котором ничего нет, — печальная советская действительность) и *балда* в песне «Про Мэри Энн». Причем строка «Ничего не знал и так» получила развитие в этой песне: «Ни бэ, ни мэ, ни нет, ни да». Сравним также: «Может, не считает и до ста он...» /2; 275/.

Кроме того, описание *дурака*, обозначенного как «третий», напоминает некоторые другие произведения:

Третий номер сегодня удачлив —
Три клыкастых лежат перед ним.
Охота на кабанов

Видно, **третий** в упор меня срежет,
Он стреляет и с правой руки...
Охота на волков

Мы, правда, **третьего** насильно затащили,
Но тут промашка — переборщили.
Миллицейский протокол

А **третьи** среди битвы и беды
Старались сохранить и грудь, и спину,
Не выходя ни в первые ряды,
Ни в задние, но, как из-за еды,
Дрались за золотую середину.
Люди середины

А **четвертый** —
тот, что крайний, боковой, —
Так бежит — ни для чего, ни для кого...
Четверка первачей

Пятый номер — в двадцать два знаменит,
Не бежит он, а едва семенит.

Вратарь

Так же и *дурака* из нашей песни характеризует наплевательское ко всему отношение: «Пил, гулял и отдыхал <...> Ничего не понимал». Теперь сопоставим концовку песни с ее началом, в котором говорится о надписи на камне.

Если в отношении первых двух персонажей из действующей тройки предсказание осуществилось полностью: «Кто направо пойдет — ничего не найдет...» → «Он направо пошел <...> ничего не нашел», «А кто прямо пойдет — / Никуда не придет...» → «Напрямую пошел <...> никуда не добрел...», то в отношении третьего — *дурака* — предсказание осуществилось лишь наполовину: «Кто налево пойдет — / Ничего не поймет» → «Ничего не понимал». Вторая же часть предсказания не сбылась: «И ни за грош пропадет» → «И не сгинул, и не пропал».

В чем же здесь дело? Видимо, этот «устав» на камне был записан советской властью при ее установлении, и он относится ко всем людям, за исключением, понятно, самой власти, на представителей которой этот «устав» (являющийся, вероятно, пародией на советские законы) не распространяется.

И власть пошла по этому пути: «И пошел без опаски налево». Здесь возможна «политическая» интерпретация слова *налево* — по пути социализма. *Дурак* «пошел без опаски», а других людей на этом пути ожидает гибель «ни за грош». Сравним: «Если продан ты кому-то / С потрохами ни за грош» /5; 12/, «Продал меня в рабство за ломаный грош...» /4; 107/, «По причине попадали, без причины ли, / Только всех их и видали: словно сгинули» /1; 257/, в отличие от *дурака*, который «и не сгинул, и не пропал».

А у Высоцкого постоянно встречается желание избавиться от советской власти: «Так умри ты, сгинь, Кащей!..» /2; 33/, «Ох, да пропадайте, пропадайте, пропадайте, / сгиньте пропадом совсем!» /5; 625/.

Теперь вернемся к песне «Про Мэри Энн». Мы уже установили в свое время ее связь со стихотворением «В голове моей тучи безумных идей...»: «Вот я уже за термосом чьим-то тянусь: / В нем напиток «Кровавая Мэри»». Сделаем еще несколько замечаний. Если термос, за которым тянется главный герой, принадлежит власти, то напрашивается вывод: власть присутствует на «футболе» и подкрепляет силы напитком со своим именем¹.

Обращает на себя внимание также характеристика Мэри в названии этого напитка: *кровавая*. Мотив кровожадности власти встречается во многих произведениях Высоцкого: «**Кровожадно** вопия, / Высунули жалы, / И кровиночка моя / Полилась в бокалы» /3; 84/, «Егерей за **кровожадность** не пинайте...» /2; 273/, «Зачем из вены **взяли кровь?** / Отдайте всю до капли!» /5; 398/, «Одному р-р-раз иголку в руку — и качают, и качают... Насосом в две руки. Он — хлоп, и в обморок, не вынес равнодушия» /6; 28/, «И исчез к палачу / Неоправданный страх. / Оказаться хочу / В его нежных руках. / Я сказал: «Не реви, / Не печалься, не ной — / Если **руки в крови**, / Так пойд и помой»» (СЧП4 — 3; 293), «Всю ночь продолжалась **кровавая**, злая потеха...» /4; 223/, «Комары, слепни да осы / Донимали, **кросососы**, / да не доняли»² /5; 464/, «Тогда играют / Никем не победимые «Медве-

ди» / **В кровавый**, дикий, подлинный футбол» /4; 145/ и т. д.

Кстати, в «Марше футбольной команды «Медведей»» также встречается имя Мэри как одно из имен советских чиновников и их жен (мотив «иностранности», чужеродности советской власти): «Все наши мэри, доротти и сэди...». Любопытно также, что в «Марше...» пародийно обыгрывается известное изречение «железного Феликса» — «У чекиста должна быть холодная голова, горячее сердце и чистые руки»: «С железным сердцем, с гранитной головой, / Но юношески чистою душой» /4; 374/.

Следует еще отметить, что «Марш...» написан примерно в одно время с песней «Про Мэри Энн», а «В голове моей тучи безумных идей...» — в том же 1971 году, что и стихотворение «**Эврика! Ура! Известно точно...**», которое мы сейчас и рассмотрим:

Эврика! Ура! Известно точно
То, что мы — потомки марсиан.
Правда, это Дарвину пощечина:
Он — большой сторонник обезьян.

По теории его выходило,
Что прямой наш потомок — горилла ! /3; 479/

Лирический герой почти слово в слово повторяет свои же слова из повести «Жизнь без сна»: «А мы? Откуда мы? А мы — марсиане³, конечно, и нечего строить робкие гипотезы и исподтишка подъеддыкивать Дарвина. Дурак он, Дарвин. Но он не виноват в этом. Тогда был капитализм» /6; 36/.

(Отметим в скобках случай так называемой авторской глухоты, который встречает-

¹ Похожий прием: «Он рубли с *Кремлем* кидал...».

² Ср: «Жизнь кидала меня — не докинула» /4; 229/.

³ Ср. с «Мистерией хиппи»: «Мы, как изгой среди людей, / *Пришельцы* из иных миров», — и со стихотворением «Я загадочен, как *марсианин*».

ся в стихотворении: согласно теории Дарвина, горилла является предком человека.)

Мне соседка Мария Исаковна,
У которой с дворником роман,
Говорила: «Все мы одинаковы!
Все произошли от обезьян».

И приятно ей, и радостно было,
Что у всех у нас потомок — горилла!

О мотиве соседства власти и лирического героя мы уже неоднократно говорили (вспомним «Песню завистника», «Песню о госпитале», «Смотрины» и др.). Поэтому теперь обратимся ко второй строке из приведенной цитаты: «У которой с дворником роман...»¹. Здесь сразу вспоминается песня «Про черта»: «Черт сказал, что он знаком с Борисовым. / Это наш запойный управдом». А в разбираемом стихотворении Мария Исаковна как раз и выполняет функции управдома, точнее — пользуется преимуществами этой должности в своих целях (это будет видно из концовки стихотворения). Об управдоме как об одном из ликов советской власти говорится и в стихотворении 1979 года: «Мой черный человек в костюме сером!.. / Он был министром, *домуправом*, офицером...». А мы знаем, что *домуправ* или *управдом* на уровне подтекста означают власть.

На стороне будущей советской власти оказываются дворники («пролетариат») и в «Сказке про дом на Арбате, который сломали»:

Вооружась лопатами, ломами,
Пошли туда гурьбой
Дворники, дворники, дворники
тихо...

Приведем еще фрагмент из книги В. Попова «Письма о Высоцком», в котором также затрагивается интересующая нас тема: «Возвращается из Болгарии один вполне благонадежный комсомольский турист <...> пограничники, не заглядывая в чемодан <...> спрашивают конкретно, в лоб: «Диски Высоцкого везете с собой? <...> отвечает: «Да, болгарский». — «Болгарский — можно», — звучит в ответ. Вот что значит братья по социалистическому ЛАГЕРЮ! А вот американские, немецкие, канадские, французские диски с песнями Высоцкого тут же конфисковывали. Помните, как он пел: «Чтоб не было следов, повсюду подмели...». Ну что скажешь: дворники, а не идеологи» (82, 187).

Как видим, слово «дворники» здесь имеет образное значение, но оно не отменяет и буквального истолкования этого слова в нашем стихотворении, как и в песне Ю.Кима: дворник «дядя Федор» за бутылку заложил тех, кого потребовали от него представители власти (Лубянка): «А дядя Федор стоял и качался, / И посылать посылки обещался». Не исключено, что именно это и является главной причиной романа с дворником *Марии Исаковны*.

Мстила мне за что-то эта склочница:
Выключала свет, ломала кран...
Ради бога, пусть, коль ей так хочется,
Думает, что все — от обезьян.

¹ Любопытно, что о дворнике как помощнике власти говорится и в одной из песен Ю. Кима: «Да, Лубянка — это не Петровка: / У них серьезная, большая подготовка. / У них и лазер, и радар, и ротор, / И верный кадр — дворник дядя Федор». Сравним еще у Н. Коржавина: «Гуляли, целовались, жили-были, / А между тем, гнусавя и рыча, / Шли в ночь закрытые автомобили, / И дворников будили по ночам».

Правда! Взглянешь на нее — выходило,
Что прямой наш потомок — горилла!

Похожий мотив встречается в «Песне командировочного»: «Дежурная по этажу / **Грозилась** мне на днях» /2; 119/. Скорее всего, эта дежурная по этажу является таким же образом, как и администратор (вариант — завзалом), завмагазином, завклубом и т. д. Как и *Мария Исаковна*, она отравляет существование лирическому герою, чтобы он уехал из этого дома, то есть покинул страну.

Аналогичная ситуация разрабатывается в стихотворениях «С общей суммой шестьсот пятьдесят килограмм...» и «Вы учтите, я раньше был стойком...», в которых власть представлена в образе матери жены главного героя, то есть тещи (мотив: жена лирического героя — дочь высокопоставленного лица, как, например, в «Несостоявшемся романе»: «У нее <...> отец — референт в министерстве финансов»).

И откуда набрался терпенья я,
Когда мать ее — подлая женщина —
Поселилась к нам без приглашения¹
И сказала: «Так было обещано!».

Они с мамой отдельно обедают,
Им, наверное, очень удобно тут,
И теперь эти женщины требуют
Разделить мою мебель и комнату /2; 14–15/.
Вы учтите... 1967

Однако в более позднем стихотворении «С общей суммой...» (1971) лирического героя уже просто «выживают» из дома:

Может, грубо сказал (так бывает со мной,
Когда я чрезвычайно отчаюсь):
«Я тебя как-нибудь обойду стороной,
Но за мамину жизнь не ручаюсь».
<...>

И с мамашей они мне устроили пост,
И моя худоба процветала,
Штангу я в трех попытках ронял на помост.
Проиграл я, но этого мало.

Я с позором едва притащился домой,
И жена из-за двери сказала,
Что ей муторно жить с проигравшим со мной,
И мамаша ее поддержала².

Вновь возникает мотив бездомности лирического героя и вынужденного скитальчества.

Завершая разговор о стихотворении «Эврика! Ура!...», скажем еще несколько слов о сравнении советских чиновников с *гориллой*. Такое сравнение, равно как и сравнение их в других произведениях с *медведем*, объясняется массивностью, мощью советских властных структур, а также грубостью и жестокостью их представителей.

¹ Ср.: «Мы их не ждали, а они уже пришли».

² Ср.: «Ну, что ж такого — выгнали из дома, — / Скажи еще спасибо, что живой!» /2; 176/.

<...>

Сопел с натуги, сплевывал
И желтый клык высовывал.

Этот мотив был подробно рассмотрен нами в конце основной части книги — при сопоставлении произведений Высоцкого с поэмой В. Ерофеева «Москва — Петушки».

У строки «Он ослаб, как солдат на плацу» есть другой вариант: «Он без сил, как солдат на плацу». Сравним с «Сентиментальным боксером»: «Вот он ударил — раз, два, три! — / И сам лишился сил». Поэтому герой ему говорит: «И я сказал ему: «Чудак, / Устал ведь, отдохни!»», — что также имеет место в «Песне микрофона»: «Только вдруг... Человече, опомнись! / Что поешь?! **Отдохни — ты устал**»:

Это патока, сладкая помесь...
Зал, скажи, чтобы он перестал!
<...>

Он бальзамом мне горечь вливает
В микрофонную глотку мою.

Эта же ситуация будет воспроизведена в аллегорической песне «О знаках Зодиака» (1973):

Горячий нектар в холода февралей, —
Как сладкий елей вместо грога¹, —
Льет звездную воду чудак Водолей
В бездонную пасть Козерога.

Обратим внимание на то, что этот Водолей назван «чудаком», как и противник лирического героя в «Сентиментальном боксере», «Песне микрофона» и «Притче о Правде и Лжи». Все это подтверждает нашу гипотезу о едином подтексте в перечисленных песнях.

Застонал я — динамики взвыли,
Он сдавил мое горло рукой.

Именно об этой руке — руке власти — говорится в песне «Пиратская» (1969): «И вот волна, подобная надгробью, / Все смыла — с горла сброшена рука...». А в стихотворении «Отпустите мне грехи мои тяжкие...» (1971) лирический герой обращается к власти с просьбой «убрать руку» с его горла:

Отпустите мне глотку,
друзья мои,
Ей еще и выпить водку,
песни спеть свои.

<...>

Не давите вы мне горло..

Но вернемся к «Песне микрофона»:

Отвернули меня, умертвили —
Заменили меня на другой.

«Умертвили» лирического героя и в «Расстреле горного эха»: «Пришли умертвить, обеззвучить живое, живое ущелье». Что же касается «замены» лирического героя, произведенной властью, то она повторится в «Гербарии». Сравним:

- а) Тот, другой — он все стерпит и примет, —
Он навинчен на шею мою.
Нас всегда заменяют другими,
Чтобы мы не мешали вранью.
- б) Жаль, над моею планочкой
Другой уже прибит.

В заключение коснемся концовки песни:

Мы в чехле очень тесно лежали:
Я, штатив и другой микрофон, —

¹ Ср. в песне «История болезни»: «Вот сладкий газ в меня проник, / Как водка поутру», — и в «Путешествии в прошлое»: «Кто плевал мне в лицо, а кто водку лил в рот...».

И они мне, смеясь, рассказали,
Как он рад был, что я заменен.

У первой строки есть следующий черновой вариант: «Мы в одном чемодане лежали...». Но почему же они лежали «очень тесно»? Да потому что там было мало свободного места. Напрашивается аналогия с песнями «Мои похороны»: «В гроб¹ вогнали кое-как, / А самый сильный вурдалак / Все втискивал и всовывал, / И плотно утрамбовывал...», — и «Памятник»: «Но в привычные рамки я всажен, — / На спор вбили, / А косую неровную сажень / Распрямили». Причем во всех трех песнях лирический герой говорит о своей посмертной судьбе.

Теперь обратимся к «**Песне певца у микрофона**»:

Я весь в свету, доступен всем глазам, —
Я приступил к привычной процедуре:
Я к микрофону встал, как к образам...
Нет-нет, сегодня точно — к амбразуре.

Лирический герой называет свою борьбу с властью *привычной процедурой*. А в написанной в том же году песне «Штангист» он говорит о подъеме штанги следующее: «Я выполнял *привычное движение* / С коротким злым названием: “рывок”».

Кроме того, использование лирическим героем военного термина «амбразура» для характеристики своих отношений с властью говорит о том, что он сравнивает эти отношения с войной (вспомним в этой связи военный цикл песен Высоцкого).

В целом же описание того, как лирический герой встал перед микрофоном, напоминает ситуацию с его подходом к штанге в «Штангисте»:

- а) Я к микрофону встал, как к образам...
Нет-нет, сегодня точно — к амбразуре.
- б) Я подхожу к тяжелому снаряду
С тяжелым чувством: вдруг не подниму?!

Надо заметить, что даже вся атмосфера борьбы между лирическим героем и властью создана этой самой властью — ею сделано всё для того, чтобы он проиграл эту борьбу:

Бьют лучи от рампы мне под ребра,
Светят фонари в лицо недобро².
И слепят с боков прожектора,
И — жара!.. Жара!

Образ *удара под ребро* был подробно рассмотрен нами при анализе стихотворения «Неужто здесь сошелся клином свет...». Здесь можно заодно вспомнить песню «Натянутый канат», в которой встречается образ лучей, мешающих лирическому герою: «И лучи его с шага сбивали / И кололи, словно лавры...». Сравним еще с «Погоней»: «Колют иглы меня — до костей достают».

«Недобрый» свет фонарей и слепящие прожектора напоминают песни «Вратарь» и «Честь шахматной короны»: «Фоторепортеры налетели — / И слепят, и с толку сбить хотят» /3; 175/. Поэтому лирический герой говорит: «Я сказал: “Я вас хочу предупре-

¹ То есть в тот же чемодан.

² Ср. в песне «Ошибка вышла»: «Огромный лоб возник в двери / И озарился изнутри здоровым недобром», а также — в черновиках «Натянутого каната»: «Били в лоб фонари акробату» (102, 67).

дять, / Что кино люблю и ненавижу фото...» /3; 300/. Вспомним также «Памятник» (1973): «С крыш ударил направленный свет...».

А образ жары, как мы помним, встречается в целом ряде произведений поэта, в том числе спортивных: «Марафон», «После чемпионата мира по футболу — разговор с женой», «Живу я в лучшем из миров...» и др.

На шее гибкой этот микрофон
Своей змеиной головою вертит.
Лишь только замолчу — ужалит он!
Я должен петь до одури, до смерти.

Микрофон-власть сравнивается со змеей, которая жалит лирического героя. Поэтому в другом стихотворении 1971 года он скажет: «Вот поэтому и сдох, весь **изжаленный...**» /3; 53/. Вспомним еще песню «Проджинна»: «Может быть, зеленый змий, а может, крокодил».

Прожорлив он, и с жадностью птенца
Он изо рта выхватывает звуки.

Власть ждет, что лирический герой споет что-нибудь не то, *проговорится*, и это даст ей повод обвинить его во всех смертных грехах. Эта ситуация повторится, правда, уже не аллегорически, а почти в публицистическом виде в стихотворении 1975 года:

Только, кажется, не отойдут,
Сколько ни напрягайся, ни пыжься.
Подступают, надеются, ждут,
Что оступишься — проговоришься /5; 330/.

Что же касается *прожорливости* советских чиновников (в буквальном смысле), то

и об этой их черте мы неоднократно упоминали: «Про Мэри Энн», «Песенка про йога» и другие.

Он в лоб мне влепит девять грамм свинца¹.
Рук не поднять — гитара вяжет руки!

Эти слова лирического героя можно назвать пророческими, поскольку всё произошло именно так, как он предсказывал, в «Райских яблоках»: «Все вернулось на круг, ангел выстрелил в лоб аккуратно...».

Мелодии мои попроще гамм,
Но лишь сбиваюсь с искреннего тона —
Мне сразу больно хлещет по щекам
Недвижимая тень от микрофона.

Незадолго перед этим мы говорили о мотиве «власть жалит / колет». Здесь перед нами — еще одна его вариация («власть хлещет»), которая уже была описана достаточно подробно (см. анализ «Побега на рывок»).

Завершая разбор «Песни певца у микрофона», обратимся к некоторым ее черновым вариантам.

Вы видите: кошмары у певца —
На микрофон накладываю руки.

Сравним со «Штангистом»: «Как шею жертвы, круглый гриф сжимаю», — а в нашей песне: «На шее гибкой этот микрофон...». В обоих случаях ясно просматривается желание лирического героя задушить своего противника — советскую власть — и избавиться от борьбы с ней². Вспомним и другие произведения: «И если бы оковы разломать,

¹ Ср.: «А пока что инсайд нам влепил третий гол...» /2; 434/, — а также: «За маской не узнать лица, / В глазах — по девять грамм свинца...» /5; 97/.

² Кстати, в «Песне микрофона» наблюдается зеркально противоположная ситуация — здесь уже власть душит лирического героя: «Он сдавил моё горло рукой».

/ Тогда бы мы и горло перегрызли / Тому,
кто догадался приковать / Нас узами цепей
к хваленой жизни», «Я тороплюсь / В гор-
ло вцеплюсь — / Вырву ответ!», «Откуда
что берется? / Сжимается без слов / Рука
тепла и солнца / На горле холодов», «Было
бы здорово, чтоб Понтекорво / Взял его
крепче за шкуру», «Или взять его крепче
за горло, / И оно свои тайны отдаст».

Лирический герой характеризует свою
непрекращающуюся борьбу с властью как
кошмары, что заставляет вспомнить пес-
ню «Сентиментальный боксер»: «Противник
мой — какой кошмар! — / Проводит ап-
перкот».

И наконец — еще одна параллель со
«Штангистом»:

Чего мне ждать — затишья или бури?
Песня певца у микрофона

Чего мне ждать — оваций или свист?
Штангист

Причем, если вспомнить «Песню микро-
фона», то в ней речь с самого начала шла
именно об «овациях»: «Я *оглох* от ударов
ладоней...», что повторится в написанной
через год песне «Натянутый канат»: «Крики
«Браво!» его *оглушали*...», то есть в обоих
произведениях говорится о той самой «вос-
торженности», в которую «не верит» лири-
ческий герой Высоцкого, и о той же «*поче-
стях игле*» (песня «Я не люблю»). Сравним в
«Натянудом канате»: «И лучи его с шага сби-
вали / И *кололи*, словно *лавры*».

8. Песня Гогера-Могера. Лекция о международном положении

«Песня Гогера-Могера» написана к спектаклю «Турандот, или Конгресс обелителей», поставленному на Таганке в 1978 году и, кстати, запрещенному цензурой из политических соображений. Созданная на китайском материале, эта песня, как и все другие произведения Высоцкого, на уровне подтекста посвящена изображению советской действительности, в данном случае — разработке оппозиции *я — власть*.

Прохода нет от этих начитанных болванов:
Куда ни плюнь — доценту на шляпу попадешь!
Позвать бы пару опытных шаманов
И напустить на умников падёж! /5; 202/

Желание лирического героя «напустить падёж» на советских чиновников восходит к «Лукоморью»: «Ох, скорей ему накличь паралич!». Причем в этой песне представители советской власти также выступают в образе *начитанных болванов*: «Но ученый сукин сын / Цепь золотую снес в Торгсин...», — и их также настиг *падёж*: «Но хватил его удар...».

От *ученых и доцентов* тянется смысловая цепочка к песне «Товарищи ученые» (1972), представляющей из себя обращение к властям, в котором констатируется, что они не обращают внимания на основополагающие моменты развития страны:

Товарищи ученые! Доценты с кандидатами!
Замучались вы с *иксами*,
запутались в нулях!

Сидите, разлагаете молекулы на атомы,
Забыв, что разлагается картофель на полях
/3; 201/.

Сравним с «Песней Гогера-Могера»: «Доверьте мне — я поруковожу / *Запутавшимся* нашим государством <...> Но я и пары ломаных юаней / За эти *иксы, игреки* не дам». Подобная же математическая образность присутствует в стихотворении «Лекция: “Состояние современной науки”» (1967), в котором предвосхищена идея «Лекции о международном положении»: «Математики все думают, как *иксами* замять / грехи...» /2; 360/. Позволим себе еще одну цитату из песни «Товарищи ученые»:

Из гнили да из плесени
бальзам извлечь пытаетесь
И корни извлекаете по десять раз на дню.
Ох, вы там добалууетесь, ох,
вы доизвлекаетесь,
Пока сгниет, заплесневет картофель
на корню!

Аналогичное предостережение властям высказывается и в стихотворении «Проложите, проложите...», также написанном в 1972 году: «За посев ли, за покос ли / Надо взяться, поспешать, — / А прохлопав, сами после / Локти будете кусать».

Что за дела — не в моде благородство?

Благородство — одна из отличительных черт лирического героя Высоцкого (который,

кстати, часто надевает маску рыцаря). Например, в аллегорической «Песне про белого слона» (1972) читаем:

Добрым глазом, тихим нравом отличался он,
И умом, и мастью **благородной**.
Средь своих собратьев серых белый слон
Был, конечно, белою вороной.

Или — в «Балладе о ненависти»: «Но **благородная** ненависть наша / Рядом с любовью живет». Кроме того, слова *не в моде благородство* напоминают песню «Я не люблю»: «Досадно мне, что слово «*честь*» *забыто* / И что в чести наветы за глаза».

...И вместо нас — нормальных, от сохи, —
Теперь нахально рвутся в руководство
Те, кто умеют сочинять стихи.

Известно, что сочинением стихов занимались и китайский вождь Мао, и председатель КГБ СССР Ю. Андропов, так что в данном случае китайские и советские реалии полностью взаимозаменяемы. Увлечению советских чиновников стихами сродни их увлечение классической музыкой (см. анализ стихотворения «В голове моей тучи безумных идей...», 1971).

В рассматриваемой строфе лирический герой и лирическое *мы* выступают в образе крестьян — *от сохи*. Сравним со «Смотринами»: «Пора пахать, а тут — ни сесть, ни встать», и с последним стихотворением Высоцкого «И снизу лед, и сверху...» (1980): «Я чист и прост, как пахарь от сохи» /5; 592/.

На нашу власть — то плачу я, то ржу:
Что может дать она? — **По носу даст** вам!

Напрашивается параллель со стихотворением 1975 года: «**И в нос**, в глаз, в рот, в пах / **Били...**» /5; 608/.

Доверьте мне — я поруководжу
Запутавшимся нашим государством.

Аналогичное желание лирический герой высказывал в «Лекции о международном положении». К этой песне мы вскоре вернемся.

Недавно мы с одним до ветра вышли
И **чуть потолковали** у стены, —
Так у него был полный рот кровящи
И интегралов полные штаны.

Советская власть здесь вновь персонифицирована в образе противника лирического героя. Ситуация, описанная в этой строфе, напоминает целый ряд других произведений: «В шахте мы **повздорили чуток**», «И тогда **побеседуем** с ним без судьи мы...». Причем надо заметить, что во всех этих случаях используемые глаголы предполагают не только и не столько собственно разговор, сколько физическую расправу, воплощающую мечту Высоцкого отомстить советской власти. И что интересно — лирический герой предпочитает «беседовать» с представителями власти исключительно наедине: «**Вдвоем** мы **потолкуем** и решим», «Хотел просить *наедине* — / Мне на людях неловко...», «Доктор, мы здесь с *глазу на глаз*, / Отвечай же мне¹, будь скор...», «**Поговорить** бы с йогом *тет-на-тет*», «И вот, когда мы к **несогласию** пришли, / То я его не без ножа **зарезал**».

¹ Ср.: «А ну, — говорю, — ответь...», «Прямо, значит, отвечай — кто тебя послал?», «Я тороплюсь, / В горло вцеплюсь — / Вырву ответ!».

В черновиках песни есть такой вариант: «Недавно мы с одним очкастым вышли...». Это перекликается с некоторыми другими произведениями: «Очкастый частный собственник...», «А что очки товарищу разби-ли, / Так то портвейном усугубили», «Все в очках на цепочках, по-народному — в пенсне...».

С такими далеко ли до беды?!
Ведь из-за них мы с вами чахнем в смоге.

О метафорическом значении образа смога как удушливой атмосферы в Советском Союзе мы уже говорили применительно к «Песне автозавистника». И лирический герой решил встать во главе государства, чтобы ликвидировать этот смог.

Искореним любые искривленья
Путем повальной чистки и мытья!
А перевоспитанье-исправленье —
Без наших крепких рук — галиматья.

Мотив искривлений, характеризующих советское общество, часто встречается в поэзии Высоцкого: «Всюду **искривленья**, аномалии, / Парадоксы разные вокруг...» /5; 433/, «Но вот он, **перегиб** и парадокс...» /5; 223/, «**Переворот** в мозгах из края в край, / В пространстве — масса трещин и **смещений**...» /2; 251/, «Или с неба возмездье на нас пролилось, / Или — света конец, и в мозгах — **перекос**...» /5; 212/, «Двери наших мозгов посрывало с петель...» /2; 270/, «Но **Кривая** шла по кругу — / ноги разные...» /5; 462/, «И на **кривой** на вашей не объехать...» /5; 239/ и т. д.

Очевидна связь *повальной чистки и мытья* с метафорическим образом бани: как отмечает С. Карабанов, «у Высоцкого баня — образное выражение сверхбытия, метафо-

ра очищения» (50, 585). А тема *исправленья* лирическим героем людей уже поднималась в «Песенке про Кука» и стихотворении «На острове необитаемом...».

Кошмарный сон я видел:
что без научных знаний
Не соблазнишь красоток — ни девочек, ни дам!

Учение марксизма-ленинизма настолько глубоко въелось в быт каждого человека, что лирическому герою даже приснился такой абсурдный сон, который является единственным адекватным отображением советской действительности. Герою начинают сниться кошмары, так же, как и в песне «О китайской проблеме» (1965):

Сон мне тут снился неделю подряд —
Сон с пробуждением кошмарным:
Будто — я в дом, а на кухне сидят
Мао Цзедун с Ли Сын Маном...

А раз китайские реалии в творчестве Высоцкого взаимозаменяемы с советскими, то мы видим, что и в этой песне разрабатывается та же самая тема. Можно вспомнить также «Песню певца у микрофона» и «Сентиментального боксера»: «Вы видите: кошмары у певца...», «Противник мой — какой кошмар — / Проводит апперкот!». А в «Марше футбольной команды “Медведей”» власть сама называет себя *кошмарной*: «Мы — дьяволы азарта / Кошмарные!» /4; 374/.

Из других многочисленных перекличек назовем лишь самые главные:

- 1) а. Я так решил: он мой — текущий век...
б. Мой век стоит сейчас —
Я вен не пережую! /4; 57/
- 2) а. Хоть режьте меня, ешьте и вяжите!
б. Хоть вяжите меня — не заспорю я /2; 570/ .

- в. «Вяжите руки, — говорю, —
Я здесь на все готов!» /5; 378/
г. Режь меня, сукина сына,
И разрывай на куски! /2; 492/

- 3) а. Я б их, болезных, запер бы
Покрепче перво-наперво /5; 527/.
б. Вывели болезного — руки ему за спину! —
И с размаху кинули в черный воронок /2; 13/

- 4) А я и пары ломаных юаней
За ваши мощи хилые не дам.

Мотив — «власть хилая» (см. анализ песни про холеру).

- 5) Вот вам вопрос — иероглиф как крючок,
Куда бежать от этакой напасти?

Советская власть вновь сравнивается с «напастью», то есть с эпидемией — такой, как *грипп, желтуха, холера и чума*.

И я устрою вам **большой скачок**,
Когда меня допустят к высшей власти!

Это обещание лирического героя восходит к стихотворению «Революция в Тюмени» (1972): «Теория «**великого скачка**» / В Тюмени подтверждение получила». Тюмень здесь, конечно же, является олицетворением Советского Союза.

Как известно, теория «великого скачка» была сформулирована и воплощена в жизнь китайским вождем Мао Цзедунем в 1958 — 1960 годах. Его попытки ускорить процесс индустриализации и улучшить состояние сельского хозяйства привели к тому, что население страны было реорганизовано в огромные трудовые армии (колхозы), и для того, чтобы не использовать дорогостоящее сельскохозяйственное оборудование, на вооружение были взяты усиленные трудовые

методы (аналог советских пятилеток). В результате произошел развал китайской экономики.

Высоцкий, как всегда, переосмысливает известные постулаты и законы, наполняя их новым значением. Поэтому в черновиках «Песни Гогера-Могера» встречается строка: «Могу устроить *подлинный* скачок», то есть речь идет не о том «великом скачке», который применил Мао и который привел к развалу государства и процветанию тоталитаризма, а о настоящем скачке — росте экономики, благосостояния граждан (советских граждан, на уровне подтекста), и, самое главное, — об их внутреннем, духовном изменении, очищении.

Теперь обратимся к «**Лекции о международном положении**» (1979). Полное название ее выглядит следующим образом: «Лекция о международном положении, прочитанная своим сокамерником человеком, осужденным на пятнадцать суток за мелкое хулиганство» /5; 549/. Имеется несколько десятков других вариаций этого названия.

Как мы помним, «за мелкое хулиганство» осудили лирического героя и в песне «Вот главный вход...»: «Мне присудили крупный штраф / За то, что я нахулиганил». В этой песне он разбил окно — «Я вышел прямо сквозь стекло...», — что предвосхищает песню «Про второе “я”»: «Поверьте мне: не я разбил *витрину*, / А подлое мое второе “я”».

На уровне внешнего сюжета герой (заклоченный) рассказывает своим сокамерникам о том, как было бы хорошо, если бы он смог оказаться в Ватикане на месте папы Римского, в Израиле — на месте Голды Меир, Менахема Бегина и Моше Даяна, или в Греции — на месте мультимиллиардера Онассиса...

Однако мы полагаем, что на уровне подтекста все эти и другие «экзотические» страны являются лишь образами, означающими разные структуры советской власти (заметим попутно, что в тексте песни не упомянута ни одна европейская страна — Англия, Франция, Германия и т. д.). Вспомним в связи с этим другие произведения Высоцкого, в которых используется аналогичный прием: «Песенка про Кука», «В Африке, в районе Сенегала...», «Жил-был один чудак...», китайский цикл и др. Разница лишь в том, что во всех этих произведениях в образе различных стран представлен Советский Союз в целом, а в «Лекции...» — сами властные структуры (ср. с «Песней про Тау Кита»).

В свете всего сказанного вырисовывается следующий подтекст стихотворения: лирический герой выражает желание стать во главе СССР, чтобы оказывать влияние на ход событий в стране и на жизнь людей. Такая же ситуация была в «Песне Гогера-Могера».

Теперь обратимся непосредственно к тексту «Лекции...»:

Я вам, ребята, на мозги не капаю,
Но вот он, перегиб и парадокс:
Кого-то выбирают Римским папою,
Кого-то запирают в тесный бокс.

Первая строка явно напоминает начало песни «Тот, который не стрелял»: «Я вам мозги не пудрю...», — где, как мы показали, субъектом сознания является лирический герой Высоцкого. В обоих произведениях используются близкие по форме и одинаковые по содержанию фразеологические

обороты, смысл которых сводится к тому, что лирический герой ничего не выдумывает, а говорит только правду («как на духу — попу в исповедальне» — 3; 105).

Словами *перегиб* и *парадокс* обозначен знаменитый гамлетовский мотив — «век вывихнут», соотносимый поэтом с советской эпохой. По сути, это тот же мотив *искривленный*, о котором мы говорили выше.

В 3-й и 4-й строках налицо уже знакомое нам по ряду других песен противопоставление лирическим героем себя, которого в данном случае «заперли в тесный бокс» (то есть на уровне подтекста — лишили свободы), советским властям, у которых все благополучно.

Там все места блатные расхватали¹ и
Пришипилась, надеясь на авось.
Тем временем во всей честной Италии
На папу кандидата не нашлось.

Если «там» — это верхушка советской власти, то станет очевидной перекличка со стихотворением «Слева — бесы, справа — бесы...», в которой, правда, «блатными» названа лишь часть советских чиновников: «**Эти — с нар**, а те — из кресел...». В словах «во всей честной Италии» явно присутствует ирония. Если обратиться к подтексту, то она относится именно к Советскому Союзу, а также к властям (к *Ватикану*) и к главе государства (к *папе Римскому*). Лирический герой с удивлением констатирует, что в такой огромной стране, как Советский Союз, не нашлось достойного кандидата на пост главы государства, и жалеет о том, что власть слишком рано лишила его свободы:

¹ Ср.: «Они давай *хватать* тузы и короли!», «Вдруг — *хватъ!* — на стол тебя, под нож, — / Допелся, черт возьми!».

Жаль, на меня не вовремя
Накинули аркан,
Я б засосал стакан¹ —
И в Ватикан!

Образ аркана, характеризующий действия советских властей, был рассмотрен нами при анализе песни «Живучий парень» (1976). Кроме того, известно исполнение Высоцким «Лекции...», в котором вместо аркана встречается капкан (серия «Весь Высоцкий» на 32 кассетах, № 27). У этого образа есть и другие вариации: «Чуял волчий ямы подушками лап...» /5; 212/, «...Про побег на рывок / Про тиски западни...» /5; 504/, «Я взят в тиски, я в клещи взят...» /5; 79/, «В тиски медвежьи / Попасть к нам — не резон...» /4; 145/, «И что ни шаг, то оплошность, / Словно в острог заключен...»² /2; 566/, «Неужели мы заперты в замкнутый круг? / Только чудо спасет, только чудо!» /3; 209/. Как видим, сюда примыкает образ замкнутого круга, о котором мы уже ранее говорили. Что же касается непосредственно образа капкана, то он представлен в творчестве Высоцкого не менее широко: «Я теперь в дураках — не уйти мне с земли³ — / Мне расставила суша капканы...» /3; 69/, «Когда пустым захлопнется капкан, / Когда в него не попадутся звери, / Мне самый лучший в мире капитан / Опустит трап, и я сойду на берег» /2; 493/, «Шубы не хочет пушнина носить — / Так и стремится в капкан и в загон» /3; 256/, «Но зверьков в переломах и ранах / Все швыряли в мешок, как грибы, — / Одуревших от боли в капканах, / Ну и от поворота судьбы» /3; 128/, «А ворота у входа в фонтан — /

как пасть, / Осторожнее, можно в капкан / попасть!» /5; 102/.

Церковники хлебальники разинули,
Замешкался маленько Ватикан, —
Мы тут им папу Римского подкинули
Из наших — из поляков, из славян.

Власти были ошарашены нахальством лирического героя и его друзей, но вскоре пришли в себя — «Замешкался маленько Ватикан». Сравним с более поздним стихотворением: «Врачи чуть-чуть поехали...». Этот мотив был уже разобран в Приложении 4.

В 3-4-й строках вышеприведенной строфы воплощена мечта Высоцкого: сделать так, чтобы во главе стал «свой», нормальный человек, не испорченный коммунистической идеологией.

Сижу на нарах я, в Наро-Фоминске я.
Когда б ты знала, жизнь мою губя,
Что я бы мог бы выйти в папы Римские,
А в мамы взять — естественно, тебя.

Здесь происходит конкретизация важно-го для творчества Высоцкого мотива тюрьмы: «лирический герой — на нарах», который встречается и в других произведениях: «Но пока я в зоне на нарах сплю, / Я постараюсь все позабыть» /1; 33/, «Голая Правда на струганных нарах лежала» (52, 212), «Ты на нарах сидел / Без забот и без дел, / Ты всегда улыбался и пел» /1; 209/.

Любопытно, что в начальной редакции «Лекции...» первая строка из разбираемой строфы имела вариант: «На пересылке я, в

¹ Ср.: «Засосу я кваску / Иногда в перерыв...» /3; 116/.

² Ср.: «Кого-то запирают в тесный бокс».

³ Ср.: «Живешь в заколдованном диком лесу, / Откуда уйти невозможно» /2; 289/.

Наро-Фоминске я» («Весь Высоцкий» на 32 кассетах, № 27). Однако возникает вопрос: как герой мог оказаться на пересылке, если он осужден на 15 суток за мелкое хулиганство? В пересылочном пункте (при этапировании в лагерь) он мог оказаться лишь в результате совершения каких-то серьезных преступлений. Эта неувязка с точки зрения внешнего сюжета песни является одним из доказательств наличия в ней подтекста, показывая метафоричность описываемой ситуации.

Герой обращается к своей любимой женщине, которая отсутствует в момент произнесения им монолога, так как по внешнему сюжету он находится в тюрьме: «Когда б ты знала, жизнь мою губя...». Как можно отсюда заключить: женщина вновь явилась причиной того, что у лирического героя возник конфликт с властью (см. анализ «Песни про плотника Иосифа...»), и та на него «накинула аркан».

В одном из вариантов песни герой называет имя: «Когда б ты знала, Зина, жизнь мою губя...» («Весь Высоцкий», кассета № 15). То же имя носит жена главного героя в «Диалоге у телевизора», в песне «После чемпионата мира по футболу — разговор с женой» и его возлюбленная в «Несостоявшемся романе»: «И узнал, что она называется Зинкой».

Моше Даян без глаза был и ранее —
Другой бы выбить, ночью подловив!

Аналогичный образ власти встречается в стихотворении «Набат»: «Но у кого-то желанье окрепло <...> Потолковать с **одноглазым** циклопом...».

Здесь следует упомянуть также родственный образ *слепой* фортуны, прямым следствием которого является мотив беспорядочных ударов, наносимых властью: «Без раз-

бору разя, наугад...». Сравним еще: «Растревожили в логове старое зло. / **Близоруко** выглянуло оно на Восток», «И к тому же все видеть не так — / Доказательство **слабого зренья**».

«Моше Даян» из «Лекции...» отсылает нас к песне «Мишка Шифман» (1972), в которую, вероятно, вложен аналогичный подтекст:

Я сперва-то был не пьян,
Возразил два раза я,
Говорю: «Моше Даян —
Сука одноглазая,

Агрессивный, бестия,
Чистый фараон!
Ну а где агрессия,
Там мне не резон!» /3; 247/.

Это возражение герой-рассказчик («Коля») высказывает своему другу Мишке Шифману, который убеждает его поехать в Израиль, то есть на уровне подтекста — пробраться во властные структуры Советского Союза:

«А на кой нам Израиль,
Что мы там забыли?».
Ну а он: «Автомобиль
Будет в Израиле!» /3; 457/.

Подтверждение этому мы находим в «Балладе о манекенах»: «Машины выгоняют / И мчат так, что держись!». В конце концов Мишке Шифману удалось убедить героя-рассказчика, но происходит странная вещь:

...Хвост огромный в кабинет
Из людей, пожалуй, ста.
Мишке там сказали «нет»,
Ну а мне — «пожалуйста».

Он кричал: «Ошибка тут!
Это я — еврей!»
А ему: «Не шибко тут,
Видь, вон, из дверей!»
<...>
Я в порядке — тьфу-тьфу-тьфу! —
Мишка — пьет проклятую,
Говорит, что за графу
Не пустили — пятую.

С точки зрения внешнего сюжета — полный абсурд, так как если кого и пускали в советское время в Израиль (и то — «со скрипом»), то евреев. Если же обратиться к подтексту, то все встанет на свои места: «хвост <...> из людей, пожалуй, ста» свидетельствует о том, что все больше людей хочет работать в советских органах власти, а евреям пропуск туда был заказан — эта тенденция получила развитие в тридцатые годы, с чем связано возникновение известного анекдота о том, что Моисей вывел евреев из Египта, а Сталин — из Политбюро.

Что же касается лирического героя, то он смог пробраться «наверх» и теперь говорит, что он — «в порядке — тьфу-тьфу-тьфу!». А в «Песне Гогера-Могера» и в «Лекции» он еще только мечтает об этом.

Плывут у нас — по Волге ли, по Каме ли —
Таланты — все при шпаге, при плаще.

Конструкция «по Волге ли, по Каме ли» напоминает начало другого стихотворения (1972), так же, как и «Мишка Шифман», посвященного «еврейской» тематике: «Наш

киль скользит по Дону ли, по Шпрее, / По Темзе ли, по Сене режет киль»¹, — и смысл ее заключается в том, что «таланты плывут» везде, по всему Советскому Союзу, а во главе государства стоят бездарности («Шах расписался в полном неумении. / Вот тут его возьми и замени!»).

Всю жизнь свою в ворота бью
Рогами, как баран.
А мне бы взять Коран —
И в Тегеран.

Нетрудно заметить, что здесь вновь возникает подспудное сравнение советской власти со стеной. Лирический герой всю жизнь безрезультатно пытался пробить эту стену, а что ему следовало сделать вместо этого — так это изучить труды классиков марксизма-ленинизма (Коран; ср. *талмуд* в «Песне автозавистника»), и ему был бы обеспечен пропуск «наверх». Таким же способом он добился того, чтобы власть выполнила его просьбу в стихотворении «Снова печь барахлит...»: «Кандидатскую я защитил без помех — / Всех порадовал темой отменной: / “Об этническом сходстве и равенстве всех / Разномастных существ во Вселенной”».

Следите за больными и умершими:
Уйдет вдова Онассиса — Жаки!..²
Я буду мил и смел с миллиардершами,
Лишь дайте только волю, мужики!

С подобной просьбой обращается к своему окружению герой и в «Песне Гогера-Мо-

¹ Ср. еще с игрой смыслов в песне «Я к вам пишу» (1972): «Но только я уже бывал на Темзе, / Собакою на сене восседал!».

² Похоже, что вдова, на которой хочет жениться главный герой, — это та же самая вдова, о которой шла речь в «Путешествии в прошлое»: «Хорошо, что вдова все смогла пережить, / Пожалела меня — и взяла к себе жить».

гера»: «Я, Гогер-Могер, — вольный человек, / И вы меня, ребята, поддержите!». Скорее всего, здесь на формальном уровне текста, так же, как и в «Лекции», герой находится в заключении и просит сокамерников помочь ему освободиться и поддержать его в попытке «добраться до высшей власти».

Завершая анализ песни, рассмотрим один ее черновой вариант: «Прошло пять лет, как выслан из Рязани я, / Могу и дальше: в чем-то я — изгой». Исходя из первого плана песни, можно заключить, что герой-рассказчик родом из **Рязани**. Сравним с другими произведениями: «Очень жаль, писатели не слышат / Про меня, про парня из села...» /1; 391/, «Я из города **Тамбова**» /8; 450/, «Я сам вообще-то **костромской**, / А мать — из **Крыма**» /5; 55/, «Я сам с **Ростова**, я вообще — подкидыш, / Я мог бы быть с *каких угодно мест*» /5; 156/. Выделенные курсивом слова явно перекликаются с «Лекцией»: «Плывут у нас по Волге ли, по Каме ли...» — по всему Советскому Союзу, то есть «по каким угодно местам», или, как сказано, в той же песне «Летела жизнь»: «Живу везде...».

Можно сделать вывод, что лирический герой ведет странствующий образ жизни, «кочует» по стране. Как он сам говорит в песне «Про речку Вачу и попутчицу Валю»: «Третий месяц я бичую...». Сравним еще: «Я сам шальной и кочевой...», «И гулякой шальным все швыряют вверх дном / Эти ветры — незваные гости...», «Судьба людей швыряет, как котят», «Жизнь кидала меня — не докинула» и т. д. Здесь уместно напомнить о жизни самого Высоцкого, чуть ли не каждый день бывавшего в разных городах и регионах страны: «Я бывал везде: был в Магадане, на Дальнем Востоке, порт Певек, Архангельск, Кишинев, Чоп, Закарпатье, юг, Средняя Азия, — да, правда, был» (40, 152–153).

Конечно же, мотив странствий лирического героя в значительной степени обусловлен мотивами бездомности и изгнанничества поэта (напомним еще раз, что своя собственная квартира у Высоцкого появилась лишь в 1975 году), причем отнюдь не добровольного, а вынужденного, так как оно устроено властью, поэтому лирический герой и называет себя изгоем.

9. Песенка про Козла отпущения. «Жил-был добрый дурачина-простофиля...»

Мы неоднократно имели возможность убедиться в том, что лирический герой Высокого часто выступает под маской какого-то животного или птицы. Вот что однажды сказал об этом сам поэт: «У меня есть целая серия песен <...> о животных <...> Иногда я даже от их имени пою, вот как первую песню — «Песню иноходца». А сейчас я вам хочу тоже спеть песню про домашнее животное, но про Козла отпущения» (18, 16). На другом концерте он говорил об этом так: «У меня много песен о животных. Сейчас я все пел про диких животных, про жирафов — все такие экзотические животные... мангусты. А теперь про нормального, домашнего — Козла отпущения» (18, 16).

На наш взгляд, в «Песенке про Козла отпущения» (1973) в образе главного действующего лица представлен лирический герой Высоцкого. Для доказательства этой гипотезы обратимся к тексту песни.

В заповеднике (вот в каком — забыл)
Жил да был Козел — роги длинные.
Хоть с волками жил — не по-волчьи выл, —
Блеял песенки все козлиные /4; 76/.

Образ заповедника как олицетворения Советского Союза встречается и в аллегорическом произведении 1972 года, которое

¹ Ср.: «Хоть родился у реки / и в рубашке я» /3; 52/.

² Ср.: в «Нейтральной полосе»: «Ему и на фиг не нужна была чужая заграница», — и в «Песне завистника»: «Я в дела чужие не суюсь».

так и называется — «Заповедник».

В нашей песне лирический герой оставался самим собой, не поддаваясь влиянию волков-власти, хотя и жил с ними бок о бок (вновь — знакомый мотив соседства лирического героя и советской власти).

И пощипывал он травку, и нагуливал бока,
Не услышишь от него худого слова.
Толку было с него, правда, как с козла молока,
Но вреда, однако, тоже — никакого.

Хотя он и оставался самим собой, но не вступал в конфликт с властью, и, соответственно, его жизнь представляла мало интереса. Здесь повторяется сюжетная линия «Песни автомобилиста»:

Подошвами своих спортивных чешек
Топтал я прежде тропы и полы,
И был неуязвим я для насмешек,
И был недосыгаем для хулы.

И так же, как в этой песне, в «Песенке про Козла отпущения» в жизни лирического героя происходит резкая перемена, связанная в данном случае с действиями властей:

Жил на выпасе — возле озерка¹,
Не вторгаясь в чужие владения²,
Но — заметили скромного Козлика
И избрали в козлы отпущения.

Высоцкий использует здесь хорошо известный нам прием: лирический герой жил обычной, спокойной жизнью, никого не трогал, как вдруг явилась советская власть и все испортила: «Я шел домой по тихой улице своей, / Глядь, мне навстречу нагло прет капитализм...», «Когда он подошел ко мне, я сидел в парке и мирно читал газету», «Я тихо лежала в уютной норе, / Читала, писала и ела пюре, / Как вдруг это море около...», «Возвращаюсь я с работы, / Рашпиль ставлю у стены. / Вдруг в окно порхает кто-то / Из постели, от жены». Таким образом, вступление лирического героя в конфликт с властью этой же властью и спровоцировано: «Кто **вынул** меня на жесткое пари...».

Например, Медведь — баламут и плут —
Обхамит кого-нибудь по-медвежьему, —
Враз Козла найдут, приведут и бьют
По рогам ему и промеж ему.

Один из множества образов советской власти в творчестве Высоцкого — это образ медведей. В нашей песне Медведь характеризуется как баламут и плут. Обе эти характеристики также представлены в произведениях Высоцкого: «Говорил, ломая руки, / Краснобай и баламут...», «Воду во реке замути...» и т. д. А что касается такого образа власти, как плут, то он был подробно рассмотрен выше (см. анализ песни «Может, для веселья, для острастки...»).

О мотиве избияния лирического героя, безусловно, связанном с травлей поэта, мы также неоднократно говорили. Причем надо отметить, что в «Песенке про Козла отпущения» героя «били по рогам <...> и промеж»,

что имеет место в «Райских яблоках», «Песне певца у микрофона» и «Охоте на волков»: «И за это меня застрелили без промаха в лоб», «Он в лоб мне влепит девять грамм свинца», «Чаще выстрелы бьют раз за разом <...> Бах — и в сердце, другой — между глаз». Ср. еще: «И в нос, в глаз, в рот, в пах / Били...».

Однако, несмотря на всю жестокость избияния, лирический герой терпел его безмолвно:

Не противился он, серенький,
насилию со злом,
А сносил побои¹ весело и гордо.

Так же безмолвно терпел он над собой издевательства в «Расстреле горного эха»: «И эхо топтали, но звука никто не слышал», — и в песне «Ошибка вышла»: «Я было взвизгнул, но замолк, / Сухие губы — на замок...».

Сам Медведь сказал:
«Ребята, я горжусь Козлом!
Героическая личность — козья морда!»

Подобная оценка лирического героя властями восходит к стихотворению «А меня тут узнают...» (1968): «А ко мне тут пристают: / Почему, мол ты-то тут — / Ты ведь был для нас **статут / и пример!**».

Властям понравилось, что лирический герой терпеливо сносит побои и издевательства над собой, так как им нужны именно такие люди, и они сочли, что лирический герой подходит под эту категорию, и решили взять его к себе, но ошиблись:

¹ Ср. в «Путешествии в прошлое»: «И осталось лицо — и побои на нем. / Ну, куда теперь выйти с побоями?».

Берегли Козла, как наследника, —
Вышло даже в лесу запрещение
С территории заповедника
Отпускать Козла отпущения.

А Козел себе все скакал козлом,
Но пошаливать он стал втихомолочку:
Как-то бороду завязал узлом —
Из кустов назвал Волка сволочью.

Лирический герой называет представителем власти *сволочами* и в других произведениях: «Упирался я, кричал: «Сволочи! Паскуды!»», «И по щекам отхлестанные сволочи / Бессовестно ушли в небытие».

Видя, что его «выходки» проходят безнаказанно, главный герой идет дальше: «Он, как будто бы случайно, по-медвежьи зарычал, / Но внимания тогда не обратили». И когда, наконец, в заповеднике все сошлись на том, «что дороже всех медведей и лис — / Дорогой Козел отпущения», — с *Козлом* происходит мгновенная метаморфоза:

Услыхал Козел, да и стал таков:
«Эй, вы, бурые! — кричит. — Эй, вы, пегие!
Отниму у вас рацион волков
И медвежьи привилегии».

С подобным же «безмянным» обращением к властям лирический герой выступает и в песне «Ошибка вышла»: «Вы, как вас там по именам, — / Вернулись к старым временам?». Кроме того, о главном герое сказано, что он *кричит*. Именно на таких тонах он нередко разговаривает с представителями власти: «Я ору волкам: / “Побери вас прах!”», «Он в раж вошел — знакомый раж, / Но я как заору: / “Чего строчишь? А ну, покажь / Секретную муру!”», «Я снова вынул пук бумаг, / Ору до хрипа в глотке: / Мол, не имеешь права, враг, — / Мы здесь не в околотке!».

Покажу вам «козью морду» настоящую в лесу,
Распишу туда-сюда по трафарету...

Сравним с «Невидимкой»: «Поймаю, **разрису!** Пусть пеняет на себя!».

Всех на роги намотаю и по кочкам разнесу,
И ославлю по всему по белу свету!

Напрашивается параллель с написанной в том же году «Мистерией хиппи»: «**Кромсать** / Все, что ваше! Проклинать!», — а также с «Песней самолета-истребителя»: «В этом бою мною «юнкерс» сбит, — / Я сделал с ним, что хотел».

Лирический герой говорит советским чиновникам, что уничтожит их и все, с ними связанное. Этот мотив восходит к «Путешествию в прошлое»: «Я, как раненый зверь, напоследок чудил: / Выбил окна и дверь и балкон уронил». Заметим, что здесь лирический герой сравнивает себя со зверем, а в «Песенке про Козла отпущения» он непосредственно выступает в образе зверя. Оба эти приема широко используются Высоцким: достаточно назвать такие произведения, как «Охота на волков», «Конец охоты на волков», «Песенка про мангустов», «Чеширский кот», «Песня Белого Кролика» и др., а также:

1) «Охота на кабанов»: «Только полз при-
смивевший подранок, / Завороженно гля-
дя на ствол».

2) «Отпустите мне грехи мои тяжкие...»:

Други, — вот тебе на! —
что вы знаете,
Вы, как псы **кабана**,
загоняете...

Только на рассвете **кабаны**
Очень шибко лютые —

Хуже привокзальной шпаны
И сродни с Малютою.

3) «Лекция о международном положении»: «Всю жизнь свою в ворота бью / Рогами¹, как баран...».

4) «Песенка плагиатора, или Посещение музыки»:

Я в бешенстве мечусь, как зверь, по дому.

5) «Сколько павших бойцов полегло вдоль дорог...»:

Видишь, в поле застыл,
как подстреленный зверь,
Весь в огне, искалеченный танк!

Ср. в «Путешествии в прошлое»: «Я, как раненый зверь...», то есть — как тот «подранок» из «Охоты на кабанов».

В черновике стихотворения есть вариант: «Как в прыжке остановленный зверь». Этому образу явно соответствует название песни «Прерванный полет» (см. анализ стихотворения «В стае диких гусей был второй», 1980).

Коснемся еще одного произведения, в котором встречается интересующий нас прием. Это песня «О знаках зодиака»:

Льет звездную воду чудак Водолей,
В бездонную пасть Козерога².
<...>

И может без страха резвиться Телец³
На светлых урочищах мая.
Из августа — изголодавшийся Лев
Глядит на Овена в апреле /4; 128/.

Здесь оппозиция я — власть воспроизводится дважды: Козерог — Водолей, Овен — Лев. Попутно заметим, что *изголодавшийся* Лев — это тот же *прожорливый* микрофон из «Песни певца у микрофона», связь которой со «Знаками зодиака» мы уже установили.

Не один из вас будет землю жрать,
Все подохнете без прощенья!

Точно так же лирический герой угрожал властям в песне «Простите Мишку» (или — «Мишка Ларин»): «Говорю, заступитесь! / Повторяю, на поруки! / Если ж вы пощупитесь, / Заявляю: ждите, суки! / Я ж такое вам устрою, я ж такое вам устрою! / Друга Мишку не забуду и вас в землю всех зарю!».

Вспомним заодно и «Погоню»: «Я ору волкам: “Побери вас прах!”».

...В заповеднике (вот в каком — забыл)
Правит бал Козел не по-прежнему:
Он с волками жил и по-волчьи взвыл,
И рычит теперь по-медвежьему.

Высоцкий переосмысливает поговорку *С волками жить — по-волчьи выть* с точки зрения личностного подтекста: лирический герой — Козел — долгое время жил с волками и медведями и перенял их привычки. А все упомянутые в этой строфе голосовые проявления эмоций героя — «по-волчьи выл» и «рычал» — встречаются во многих других произведениях: «Я в отчаяньи выл, грыз запястья в тщете / И рычал, что есть сил, — только зубы не те...», «Ну а я не скулю — волком вою...», «Пробудились стрелки, на

¹ Ср.: «Всех на роги намотаю и по кочкам разнесу...».

² То есть того же Козла отпущения.

³ Ср. в «Прерванном полете»: «А звездный знак его — Телец — / Холодный Млечный Путь лакал».

помине легки, / Я знаком им не только по вою...», «Где-нибудь зарююсь и завою!», «Эх, бы взвыть сейчас! Жалко нету слез <...> Синева кругом — как не выть!», «Взвыл я, ворот разрывая: / “Вывози меня, Кривая!”» и др.

«Песенка про Козла отпущения» заканчивается тем, что лирический герой и его соратники по борьбе совершили в *заповеднике* переворот:

А козлятушки-ребятки засучили рукава —
И пошли шерстить **волчишек** в пух¹
и ключья...

Аналогичную уменьшительно-пренебрежительную форму использует лирический герой для характеристики своих врагов в песне «Гербарий», в которой, кстати, также происходит «революция»: «Мы с нашей территории / Клопов сначала выгнали / И **паучишек** сбросили / За старый книжный шкаф». Этот прием можно найти и в ряде других произведений: «Я его **фигурку** смерил оком...», «Он **ручонки** простер — / Я брючата отдал», «Стал по-своему несчастным **старикашкой**...» и т. д.

Ощутил он вдруг остроту рогов
И высокое вдохновение —
Росомах и лис, медведей, волков
Превратил в козлов отпущения!

Лирический герой стал, наконец, главным в заповеднике и расправился со своими бывшими мучителями. Здесь предвосхищены ситуации «Песни Гогера-Могера» и «Лекции о международном положении», в

которых он только мечтает добраться до вершин власти.

Что же касается *высокого вдохновения*, которое *ощутил* лирический герой, то и эти образы в различных вариациях встречаются в ряде произведений, объединенных его сознанием: «Стих пришел, и **замысел высок**»², «Она ушла — исчезло **вдохновенье**...», «Не дозвучал его аккорд / И никого не **вдохновил**...», «“Так у меня ж — **вдохновенье**, — / Можно сказать, что экстаз!” — / Крикнул художник в волненьи...», «Я злую ловкость **ощутил**, / Пошел, как на таран...», «Когда я рву клещами ручки от дверей, / Я **ощущаю** трудовой **энтузиазм**».

Сюжетная линия «Песенки про Козла отпущения» — обычный человек попадает на вершину власти и меняется до неузнаваемости — уже воспроизводилась поэтом в песне «**Жил-был добрый дурачина-простофиля**» (1968). Как пишет А. Кулагин, в сюжете этой песни «легко прочитываются намеки на судьбу Хрущева <...> Несколькими строками Высоцкий говорит и о знаменитом обещании построить коммунизм за двадцать лет («Указ про изобилье»), и о смещении первого секретаря в 1964 г.» (61, 84), хотя в свете сказанного выше вполне вероятно, что автор здесь вновь говорит о себе. Обратимся непосредственно к тексту песни:

Жил-был добрый дурачина-простофиля.
Куда только его черти не носили!
Но однажды, как назло,
Повезло —

И в совсем чужое царство занесло
(С2Т — 1; 174).

Сразу же напрашивается аналогия с песней «Две судьбы» (1977):

¹ Напомним, что в 1967 году ситуация была прямо противоположной: «И шерстят они нас в пух...».

² Ср. в «Моем Гамлете»: «Груз тяжелых дум наверх меня тянул...»

«Кто рули да весла бросит,
Тех Нелегкая заносит —
 так уж водится!».

Нетрудно догадаться, что «занесло» его не куда-нибудь, а в советские властные структуры, то есть в такое место, где всем распоряжаются злой рок и нечистая сила — Нелегкая и Кривая, а в песне про дурачину-простофилю последнего занесли черти, которые выполняют ту же функцию, что и Нелегкая.

Посреди большого поля — глядь! —
 три стула, —
Дурачину в область печени кольнуло, —
Сверху — надпись: «Для гостей»,
 «Для князей»,
А на третьем — «Стул для царских кровей».

Большое поле здесь — один из вариантов *степи* из песни «Лежит камень в степи...» и *неродящего пустыря* из «Райских яблок». А функцию *камня* в разбираемой песне выполняют *три стула* — происходит развитие и детализация образа власти (мотив ее «триединства»).

Вот на первый стул уселся
Простофиля,
Потому что он от горя
Обессилел,
Ду-ра-чи-на!

Только к стулу примостился дурачина —
Сразу слуги принесли хмельные вина,
 Дурачина ощутил
 Много сил —
Элегантно ел, кутил и шутил.

Он стал вести себя точно так же, как гости в песне «Смотрины»: «Там у соседа — пир горой, / И гость солидный, налитой <...>

Ох, у соседа быстро пьют! / А что не пить, когда дают?», — и как манекены в «Балладе о манекенах»: «Невозмутимый, словно йог, / Галантный и элегантный».

Дальше дурачина-простофиля «влез на стул для князей», и его поведение стало напоминать поведение князя Олега из «Песни о Вещем Олеге».

И, наконец, самое интересное — «влез на стул для царей простофиля»:

Сразу руки потянулись к печати,
Сразу топтать стал ногами и кричати:
«Будь ты князь, будь ты хоть
 Сам Господь —
Вот возьму и прикажу запороть!».

Не правда ли, это один к одному «Песенка про Козла отпущения»?! «Всех на роги намотаю и по кочкам разнесу, / И ославлю по всему по белу свету! / Не один из вас будет землю жрать, / Все подохнете без прощенья!».

Но добрая сущность героя все-таки возоблудала:

Но был добрый этот самый простофиля —
Захотел издать Указ про изобилье...
Только стул подобных дел
 Не терпел:
Как тряхнет — и, ясно, тот не усидел...

На таком «стуле» могут «усидеть» лишь те правители, которых не волнует ничего, кроме собственной должности: «И наплевать — шум ли кругом, треск ли! / Мне б усидеть лишь на таком кресле!» /2; 392/, а тех, кто пытается сделать что-то полезное для страны, тут же «вышвыривают» вон.

Следует также остановиться на связи «Песенки про Козла отпущения» со стихотворением «Отпустите мне грехи мои тяж-

кие...» (1971), которое представляет собой обращение лирического героя к власти, обусловленное в том числе и тем, что она обладает правом отпускать людям грехи (вспомним: «И святая инквизиция под страх / Очень бойко продавала индульгенции...» — 2; 65). Этим правом обладала власть и в «Песенке про Козла отпущения» до того момента, как с *Козлом* произошла внезапная

метаморфоза: «Отпускать грехи кому — это мне решать, / Это я — Козел отпущения!».

Если же говорить в целом о приеме, использованном Высоцким в этой песне, то он, на наш взгляд, восходит к «Скотному двору» Дж. Оруэлла и к «Путешествиям Гулливера» Дж. Свифта: жизнь животных является аллегорическим изображением жизни людей.

10. Жизнь без сна. Формула разоружения. «Хоть нас в наш век ничем не удивить...». Парус

Повесть «Жизнь без сна» (1968) содержит богатейший материал по интересующей нас теме.

Мы постараемся так или иначе затронуть все сколько-нибудь важные мотивы и образы, связанные с оппозицией *я (мы) — власть*, но перед этим скажем несколько слов о месте, занимаемом этой повестью в контексте всего творчества Высоцкого.

Повесть, имеющая также рабочий вариант названия «Дельфины и психи», была написана в феврале 1968 года, когда Высоцкий находился в санаторном отделении психиатрической больницы № 8 им З. П. Соловьева. Медицинская тема вообще и сумасшедшего дома в частности представлена в его поэтическом творчестве весьма обширно (см. анализ стихотворения «Общаясь с тишиной я...»).

В повести «Жизнь без сна» герой-рассказчик выступает в точно такой же маске, в точно таком же образе, как и лирический герой в «Песне о сумасшедшем доме»: нормальный, здоровый человек находится в сумасшедшем доме, являющемся олицетворением Советского Союза, а врачи, соответственно, — олицетворением власти. Герой чувствует, что и сам начинает сходить с ума и скоро сольется с уже сошедшим с ума большинством (*психами*), но всеми силами сопротивляется этому.

Мы полагаем, что личность героя-рассказчика этой повести идентична личности лирического героя поэзии Высоцкого.

Несколько слов о структуре повествования. Она состоит из трех пластов, которые

чередуются друг с другом. Первый пласт принадлежит главному герою, который рассказывает о текущем моменте, о своем состоянии, мыслях и чувствах во время пребывания в сумасшедшем доме и о своих взаимоотношениях с врачами и другими пациентами (поток сознания здесь чередуется с реальными событиями из жизни героя). Второй пласт представляет собой многократно повторяющееся обращение героя к врачу с одной-единственной просьбой — прекратить делать ему уколы. И, наконец, третий пласт, плавно вытекающий из первого, является сюжетом о казалось бы совсем иной реальности, в которой действие происходит в некоем океанариуме, а главными действующими лицами там являются дельфины, киты и профессор (а мы помним, что образ профессора как олицетворение власти встречался в «Песне Гогера-Могера»: «Куда ни плюнь — профессору на шляпу попадешь» — 5; 525. Ср. также с «Канатчиковой дачей»: «Высокооплачиваемые- / Мы дяденьки наук!» — 5; 470).

Не касаясь сложного взаимодействия всех трех пластов, мы сосредоточимся на раскрытии оппозиции *я — власть*, то есть на выявлении переключек между повестью и поэтическими произведениями Высоцкого.

Стоит заметить, что главному герою «Жизни без сна» сродни Веничка — герой поэмы Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» (1970), где, как пишет М. Эпштейн, «<...> автор воссоздает <...> самого себя, Веничку, так что Веничка жизни и Веничка

поэмы становятся одним лицом...» (45, 4). С некоторыми оговорками эту мысль можно отнести и к повести Высоцкого.

Итак:

Все, нижеисписанное мною, не подлечит ничему и не принадлежит никому. Так...

Только интересно — бред ли это сумасшедшего или записки сумасшедшего, и имеет ли это отношение к сумасшествию? /6; 22/

Этот фрагмент, выполняющий функцию заставки или предисловия к повести, недвусмысленно говорит о «нормальности» главного героя, так как подобная авторефлексия не свойственна действительно сумасшедшим людям. Ср. еще с одним, близким по духу высказыванием главного героя повести: «Да здравствует безумие, если я и подобные мне — безумны!» /6; 38/.

Маска сумасшедшего позволяет главному герою максимально открыто, безо всякой автоцензуры, выразить свое отношение к советским властным структурам, издевающимся над ним и мучающим его.

Обратимся непосредственно к переключкам этой повести с другими произведениями Высоцкого.

1. Доктор, я не хочу этого лекарства, от него развивается импотенция, нет, развивается, нет, развивается, нет, развивается! Нет, нет, нет. Ну, хорошо! Только в последний раз! А можно в руку? **Искололи** всего, сволочи, **иглоку** некуда сунуть.

- а) «Мне **колют** два месяца кряду...» /2; 570/
 б) **Колите**, сукины сыны,
 Но дайте протокол! /5; 80/

- в) И всю жизнь мою — **колят** и ранят.
 Вероятно, такая судьба /1; 378/.
- г) **Колют иглы** меня — до костей достают /4; 226/.
- д) Когда в живых нас тыкали
 Булавочками **колкими**, —
 <...>
 Мы вместе горе мыкали,
 Все проткнуты **иголками!** /5; 74/.

В нашей повести главного героя докололи до того, что у него исчезли вены: «У меня вон вену сестра пятый день ищет...» /45/, что напоминает «Палату наркоманов» (1969): «Пятый день кому-то ищут вены, / Не найдут — он сам от них отвык».

2. На прогулку я не пойду — там **психи гуляют** и пристают с вопросами.

- а) Ведь рядом — **психи** тихие, неизлечимые /1; 179/.
- б) А рядом **гуляют** по саду / **Белогорячие** /2; 570/.
- в) Грустные **гуляют параноики**,
 Чахлые сажают деревца /3; 481/.

3. Я стал немного забывать теорию функций, ну, да это восстановимо. Врач обещал... Врет, наверное. Но, если не врещет...». И через несколько страниц: «Да! Совсем забросил я теорию нелинейных уравнений в искривленном пространстве. Надо будет вспомнить, а то — совсем отупел. А сейчас для тренировки:

$$\left. \begin{array}{l} 2 \quad 0 \\ (B) + p + A + u + i - \\ \\ \\ i - 3 - B - E - P - r - i \end{array} \right\}$$

Герой будто бы воспроизводит внешний вид «нелинейных уравнений», а по сути пишет: «врачи — изверги», причем не просто изверги, а в десятой степени, то есть изверги из извергов: «Они все могут заставить, изверги! Немцы в концлагерях, убийцы в белых халатах, эскулапы, лепилы...» / 25/. «Искривленное пространство» здесь также не имеет никакого отношения к физике, поскольку это словосочетание в контексте творчества Высоцкого становится метафорой «искривленности» советского общества: «В пространстве — масса трещин и смещений» (см. анализ «Песни Гогера-Могера»).

Использование математической терминологии является в данном случае метафорой высокого интеллекта и ума героя, и этот прием встретится через год в рассказе «Формула разоружения», в устной версии которого о главном герое говорится в третьем лице¹: «<...> формулу разоружения он придумал, там алгебра была: «2хсинус», что-то еще с делением всевозможным» /6; 447/. Здесь нельзя не процитировать одну песню 1966 года, в которой автор объективирует себя подобным же образом:

Быть может, о нем не узнают в стране
И не споют в хорах, —
Он брал производные даже во сне
И сдачу считал в интегралах.

Но теория вероятности —
Вещь коварная, как США.
У него одни неприятности,
А приятностей — ни шиша! /1; 198/

В устной версии «Формулы разоружения» имеется несколько важных для нас образов и мотивов, в том числе — на медицинскую тему: «<...> несколько раз приезжали санитары, он — то закроет дверь, то еще чего... А тут оставил дверь открытой, вошли два здоровенных лба и врач, очень милая женщина»². Сравним с другими произведениями:

И, словно в пошлом покурри,
Огромный лоб возник в двери
И озарился изнутри
Здоровым недобром.

Ошибка вышла

Выходили из избы здоровенные жлобы...

Лукоморье

Меня схватили за бока
Два здоровенных мужика...

Смотрины

Это те же «два мужика», что и в «Формуле разоружения» (ср. еще в основном варианте рассказа: «Я оглянулся <...> а на дороге двое, руки в карманы»): «И тут она сделала знак, и один амбал скрутил этого мужика. А он кричал:

— Сволочи!³ За науку!...».

«За науку» пострадал лирический герой и в «Балладе о Кокильоне»: «Но мученик науки, гоним и обездолен...». Об образности слова «наука» мы уже говорили в главе 12 основной части книги.

То, что произошло с главным героем «Формулы разоружения» («...и один амбал

¹ Что же касается основного — письменного — варианта рассказа, то можно сказать, что он является продолжением «Жизни без сна», так как и стиль повествования, и тематика там одни и те же, да и герой-рассказчик — тот же, что и в повести /6; 68–69/.

² Поэтому: «Никогда не вешай ключ на двери...» /3; 149/.

³ Сравним с «Серебряными струнами»: «Упирался я, кричал: «Сволочи! Паскуды!».

скрутил этого мужика»), отражено и в других «медицинских» произведениях: «Но примчались санитары, — / **Зафиксировали** нас...» /5; 135/, «Санитары — как авторы, / Хоть не бегай в театры вы! — / **Бьют и вяжут**, как веники, / Правда мы — шизофреники» /2; 162/, «Их лечат, морят голодом, их санитары **бьют**» /1; 178/.

4. В кабинет некоего профессора лингвиста-ихтиолога развязной походкой вошел немолодой уже дельфин, сел напротив, заложил ногу на ногу, а так как закладывать было нечего, то он сделал вид, что заложил, и произнес:

— <...> Сегодня дежурный по океанариуму, фамилию забыл¹, во время кормления нас — во-первых, тухлой рыбой², во-вторых, ругал нецензурно³, «нас» — я имею в виду дельфинов, а также других китообразных и даже китов.

— В каких выражениях? — спросил профессор и взял блокнот.

— Уверяю вас, что в самых-самых. Там были и «дармоеды», и «агенты Тель-Авива», и, что самое из самых-самых — «неразумные твари».

— Я сейчас распоряжусь, и его строго накажут!..

Этот диалог один к одному напоминает описанный А. Марченко его диалог с начальником калужской тюрьмы:

— Ладно, не будем обсуждать сами законы, но вот меня тут у вас избили —

это вроде бы не разрешено вашими правилами <...>.

Начальник тюрьмы не закричал: это ложь! <...> Он деловито записал, когда избили, за что и как.

— <...> Сейчас же я проверю, и если все подтвердится, виновные будут наказаны (59, 64).

В обоих случаях представлен наглядный пример лицемерия властей, притворяющихся, что они — «за справедливость». Хотя Марченко описывает советскую тюрьму образца 1975 года, а Высоцкий — *океанариум* образца 60-х, мы видим, что никаких изменений не произошло.

Из других переключек с Анатолием Марченко упомянем и такую — о равнодушии властей к человеческим мучениям. Сравним.

А. Марченко:

— Примите заявление о голодовке.

— У нас нет голодающих!

Вот это, оказывается, мне переносить трудней всего — это безразличное отношение ко мне. Не ко мне, Анатолию Марченко, а ко мне, человеку (70, 67).

В. Высоцкий:

Мне чья-то желтая спина

Ответила **бесстрастно**:

«А ваша подпись не нужна.

Нам без нее все ясно».

Кстати, мотив голодовки встречается и в повести «Жизнь без сна», и с тем же равно-

¹ Ср.: «Как его? Забыл. Сэм Брук...», «Там этот, с трубкой... Как его? / Забыл — вот память!».

² Ср. в двух других больничных произведениях: «Есть дают одно дерьмо — для диеты...» /3; 50/, «Поют здесь отравой сущей...» (СЖ4 — 3; 537).

³ Ср. в «Разговоре в трамвае»: «Ах, нехорошо, некультурно / На ухо шептать нецензурно!».

душием власти: «...я требую сухой паек. Нет? Тогда голодовка, — только голодовка может убедить вас в том, что личность — это не жрущая тварь, а нечто, то есть даже значительно нечто большее. Да-да! Благодарю! Я и буду голодать на здоровье» /26/. Легко догадаться, что ироническая «благодарность» героя явилась ответом на: «Ну и голодайте на здоровье!».

Вернемся еще раз к диалогу дельфина с профессором. Дельфин сказал, что для его собратьев и китов самым оскорбительным из всего сказанного дежурным по океанариуму было: «неразумные твари». А мы помним, и в «Песне Попугая», и в «Гербарии» власть относилась к лирическому герою именно как к неразумному существу: «Сказал вместо «здравствуйте» — “Попка-дурак!”», «Мышление в нем не развито, / И вечно с ним ЧП...». Поэтому есть все основания говорить о сущностной близости дельфина, разговаривающего с профессором, и лирического героя Высоцкого.

5. Главный герой безуспешно пытается убедить врачей-власть в своей нормальности: «Шестым чувством своим, всем данным мне Богом, Господом нашим, разумом уверен я, что нормален. Но — увы! Убедить в этом невозможно, да и стоит ли!».

Но позднее, в частности, в трилогии «История болезни» (1976), он все же будет пытаться это сделать: «Подтвердят, что не душевно, а духовно я больной», «Я здоров, даю вам слово, только здесь не верят слову...», «Но я им все же доказал, / Что умственно здоров».

6. На улице слякоть, гололед <...> Упадешь — и тебя никто не подымет — сам упал, сам вставай.

Мотив отсутствия помощи людей в тяжелых жизненных ситуациях постоянно разрабатывался Высоцким и основывался, конечно же, прежде всего на его собственном опыте.

Неужели никто не придет,
Чтобы рядом лететь с белой птицей?
Неужели никто не решится?
Неужели никто не спасет?

Романс миссис Ребус

Спасите, спасите! О ужас, о ужас, —
Я больше не вынырну, если нырну,
Немного проплаваю, чуть поднатужась,
Но силы покинут, и я утону.

Песня мыши

И ушли корабли — мои братья, мой флот.
Кто чувствительней — брызги слотнули.
Без меня продолжался великий поход,
На меня ж парусами махнули.

Баллада о брошенном корабле

Я пожалел, что обречен шагать
По суше — значит, мне не ждать подмоги —
Никто меня не бросится спасать
И не объявит «шлюпочной тревоги».

Человек за бортом

Напрасно жду подмоги я,
Чужая это колея.

Чужая колея

А что касается образа гололеда, то он подробно разрабатывается в стихотворении «Напролет целый год — гололед...» и в песне «Гололед» (оба — 1966 года).

7. Советская власть, сделав население страны своего рода подопытными животны-

ми, получила тотальную власть над людьми и управляет всеми их действиями. В повести Высоцкого этому соответствует образ электродов, вмонтированных во всех дельфинов и китообразных, обитавших в океанариуме¹. Однако с течением времени последние совершили резкий скачок в развитии, далеко обогнав людей, то есть представителей власти, — сумели не только избавиться от этих электродов, но и даже вмонтировать их самому профессору:

Когда профессор под охраной дельфина двинулся вперед по коридору, ведущему в океанариум, пришедший в себя труженик науки хотел было взять на себя инициативу и уже потянулся даже к кнопке. Сейчас одно нажатие — и работают вмонтированные в мозг электроды раздражения и идущий сзади парламентар ощущит приятное покалывание и уснет, и все уснут, и можно будет <...> уйти в работу с головой и исследовать, исследовать, резать их, милых, и смотреть, как это они сами вдрут...

Мысли эти пронеслись мгновенно, но вдруг голос, именно голос, китообразного пропищал:

— Напрасно стараетесь, профессор. Наша медицина шагнула далеко вперед, электроды изъяты, это ваше наследие теперь вспоминается только из-за многочисленных рубцов в голове и на теле. Идите и не оглядывайтесь!

8. Представители власти в лице профессора вновь сравниваются с фашистами, как

во многих военных песнях Высоцкого и в трилогии «История болезни». Кроме того, в нижеследующем фрагменте мимоходом и, казалось бы, случайно дается расшифровка образа дельфинов как обычных, рядовых людей, населения страны:

Все дельфины-белобочки сбились в кучу и <...> громко крича, на чисто человеческом языке ругали его, профессора, страшными словами, **обзывали мучителем людей, т. е. дельфинов**, и кто-то даже вспомнил Освенцим и крикнул: «Это не должно повториться!».

9. Несколько раз на страницах повести в образах некоторых дельфинов и китов выступает автобиографичность, например:

Один обалдевший от счастья дельфин, прекрасный представитель вида, которому, видимо, только что вынул электрод собрат его по — да-да! — по разуму (теперь в этом можно не сомневаться)... Этот дельфин делал громадные круги, подобно торпед², нырял, выпрыгивал вверх³, и тогда можно было разобрать: «Долой общине, никаких контактов» и что-то еще.

Желание оборвать всяческие отношения с советской властью неоднократно высказывалось лирическим героем и лирическим *мы*: «Мы гоним в шею потусторонних! / Долой пришельцев с других сторон!», «Долой / Ваши песни, ваши повести! / Долой / Ваш алтарь и аналой! / Долой / Угрызенья вашей совести! / Все ваши сказки богомерз-

¹ Вот что пишет по этому поводу Э. Кузнецов: «Унифицированная система образования дает колоссальные возможности манипулировать умами, вырабатывать у масс единую реакцию» (58, 66). В этой связи можно вспомнить и «пятиминутку ненависти» в романе Дж. Оруэлла «1984».

² Ср.: «Мы рвемся к причалам заместо торпед».

³ Ср.: «Я от восторга прыгаю...», «Посмотришь <...> вот — дельфин — / Любитель игр и танцев».

кие — долой!», «И вот один отъявленный дельфин / Вскричал: «Долой общение!» — и сгинул». Этот призыв встретится в повести «Жизнь без сна» еще раз, когда уже все дельфины на обращение к ним профессора «Друзья!» будут кричать: «Долой дружбу ходящих по суше!».

Здесь вновь налицо противопоставление: дельфины, живущие в воде, и люди (профессор и вообще — работники океанариума), живущие на суше. Образы воды и суши, безусловно, метафоричны. Аналогичное метафоричное противопоставление мы находим во многих поэтических произведениях:

Я пожалел, что обречен шагать
По суше — значит, мне не ждать подмоги —
Никто меня не бросится спасать
И не объявит шлюпочной тревоги.

Человек за бортом

Я теперь в дураках — не уйти мне с земли —
Мне расставила суша капканы...

<...>

Нет, я снова выйду в море...

Я теперь в дураках...

Любая тварь по морю знай плывет,
Под винт попасть не каждый норовит, —
А здесь, на суше, встречный пешеход
Наступит, оттолкнет и убежит.

Когда я спотыкаюсь на стихах...

Зачем иду на глубину?
Чем плохо было мне на суше?

<...>

Зачем простились мы с водой,
Предпочитая влаге сушу?

<...>

И я намеренно тону,
Ору: «Спасите наши души!»

А если я не дотяну,
Друзья мои, бегите с суши!

<...>

Назад — к прибежищу, к воде,
Назад — в извечную утробу!

Упрямо я стремлюсь ко дну...

Кстати, в последнем стихотворении (1977) — в самом конце — происходит слияние лирического героя с морской средой, превращение его в одного из ее обитателей, то есть на уровне подтекста он окончательно порывает с сушей, где живет советская власть, и присоединяется к обитателям моря (в том числе — к *дельфинам* и *китам*): «Похлопал по плечу трепанг, / Признав во мне свою породу. / И я выплевываю шланг / И в легкие впускаю воду». Указанный подтекст подтверждается и антропоморфностью трепанга, который *похлопал* лирического героя по плечу, так же, как в повести: «У вас хороший вкус, профессор, — дельфин покровительственно *похлопал* его по плечу и жестом пригласил следовать за собой».

10. Дельфины-лоцманы пели песню «Вихри враждебные»¹ и в такт ныряли на глубину <...> и затыгивали что-то новое, видимо, уже сочиненное <...> гимн разлился вокруг:

Наши первые слова:

«Люди, люди, что вы?!»

Но они не вняли нам.

Будьте же готовы!

Этим «новым <...> уже сочиненным» явилось стихотворение Высоцкого «Хоть нас в

¹ В системе художественных образов Высоцкого ветры (в том числе и вихри) — это олицетворение власти, которая враждебна лирическому герою и лирическому *мы* — так переосмысливается по-этом известная революционная песня.

наш век ничем не удивить...», написанное в одно время с «Жизнью без сна», причем вышеприведенная строфа является парафразом начала упомянутого стихотворения:

Хоть нас в наш век ничем не удивить,
Но к этому мы не были готовы, —
Дельфины научились говорить!
И первой фразой было: «Люди, что вы!»

Ученые схватились за главы¹,
Воскликнули: «А ну-ка, повторите!»
И снова — то же: «Люди, что же вы!»
И дальше: «Люди, что же вы творите!»

Дельфины, то есть аналог лирического *мы* в песнях Высоцкого, пытаются образумить власти предрержащие, обратить их внимание на то, что происходит в стране: «Мы говорили, мы давно говорили, несколько тысяч лет назад говорили², Цезарю говорили, Македонскому, Нерону³, даже пытались потушить пожар». Таким образом, лирическое *мы* пыталось остановить падение страны в пропасть, остановить разруху (вспомним: «Я тут подвиг совершил — два пожара потушил...»), но, несмотря на все их усилия, «Пожары над страной — все выше, жарче, веселей». Власть не обращает внимания на предостережения *дельфинов*, и здесь вспоминается участь волхвов и Кассандры из песен 1967 года, предсказания которых также были проигнорированы.

11. «Я буду жаловаться завтра. Зачем завтра?! Сегодня же напишу Косыгину...». Здесь — прямая параллель с реальными событиями из жизни Высоцкого: он, действительно, неоднократно писал письма в различные советские властные структуры (см. Приложение 3 — анализ стихотворения «Снова печь барахлит...»).

12. «Я не могу спать. Нельзя спать, когда кругом в мире столько несчастья...» В несколько измененном и переосмысленном виде эта мысль войдет в стихотворение 1975 года:

Мне не спится и не может спаться, —
Не затем, что в мире столько бед,
Просто очень трудно оклематься,
Трудно, так сказать, реаниматься,
Чтоб писать поэмы, а не бред /5; 57/.

В черновике есть и такой вариант: «Я сказал: не из-за бед не спится. / Вру я, что на беды наплевать». Прочитируем заодно «Балладу о борьбе»: «Только в грезы нельзя насовсем убежать: / Краткий век у забав — столько боли вокруг!».

13. Власть «не замечает» героя, игнорирует его существование:

— Почему вы никогда не отвечаете мне? Что я, не человек, что ли?! Молчите? Ну, молчите, молчите. Многие

¹ Сходная реакция была и у профессора, когда он увидел, что дельфины умеют разговаривать и ходить: «Стоп! Как же он шел по коридору, как он сидел у меня? Он же не должен мочь, не может долж...». Профессор глянул вниз и упал: у дельфина не было ног, но у него что-то было, и на этом чем-то были надеты его, профессора, ботинки». Сравним также с «Песней Попугая»: «И просто кондрашка хватила пашу, / Когда он узнал, что я еще пишу, / Считаю, пою и пляшу».

² Здесь используется хорошо знакомый нам прием — вспомним: «Король, что тыщу лет назад над нами правил...» и т. д.

³ В образе этих древних правителей, скорее всего, зашифрованы конкретные руководители советского государства.

молчали, но ради подвига, так сказать, за идею <...> а вы — из хамства прирожденного, и не из чистого, а из грязного хамства. Хам на хаме в вас...

Как можно заметить, здесь разрабатывается уже рассмотренный выше мотив хамства представителей советской власти, а конструкция *хам на хаме* напоминает стихотворение 1966 года: «А урод — на уроде, / Уродом погоняет» /1; 570/.

«<...> Отстать!¹ Что? Заговорил! Вы, мол, идете вверх по лестнице — к выздоровлению, то есть. А *наш удел* — **каться дальше вниз?** Шиш вам».

Сравним с другими произведениями: «Навек гербарий *мне в удел?* — / У них расчет таков», «Мне говорят, что **я качусь все ниже**, / А я — хоть и внизу, а все же уровень держу», «Мне тренер мой сказал без сожаленья: <...> «Не удержишься ты наверху, / Ты стремительно **каешься вниз**»», «Разбег, толчок — свидетели паденья / Свистят и **тянут за ноги ко дну**», «Нас вертела жизнь, **таща ко дну**», «Нас **тянет на дно**, как балласты...» и т. д.

14. Нянечки — прекрасные женщины. Они — не бабы, они — женщины. Одна мне сегодня сказала: «Красавчик ты наш» <...>

Какой я красавчик — у меня гены и хромосомы изуродованы ЛСД <...>

Через несколько лет после этого Высоцкий напишет песню «Тот, который не стре-

лял», где лирический герой будет характеризовать свои отношения с «нянечками» следующим образом:

Ходил в меня влюбленный
Весь слабый женский пол:
«Эй, ты, недостреленный!
Давай-ка на укол!»

Герой говорит также, что у него «гены и хромосомы изуродованы ЛСД» (транслитерация английской аббревиатуры LSD — lysergic acid diethylamide, — одного из наркотических веществ, вызывающих галлюцинации).

Очевидно, что уколы, которые делаются «врачами» насильно, уродуя человека, являются метафорой насилия власти (ср. с электродами). Становятся понятными недоумение и боль поэта, когда в «Лекции: «Состояние современной науки»» (1967) он от лица населения страны задает вопрос:

Мы все в себе наследственность несем,
Но ведь обидно: до каких же пор так?
Так много наших ген и хромосом
Испорчено в пробирках и ретортах!²

Об этой же «испорченности» лирический герой говорит и в песне «Ошибка вышла»:

«Мой милый доктор! — я вопил, —
Ведь я страдаю комой,
Еще с тех пор, как геном был
Совместно с хромосомой!»

15.

Старый барабанщик, старый барабанщик,
Старый барабанщик крепко спал.

¹ Ср. в песне «Ошибка вышла»: «Он молвил, подведя черту: / Читай, мол, и остынь!», чтобы лирический герой наконец отстал от него.

² А в черновике: «Задаром гибнуть будут в колбах и ретортах».

Новый <барабанщик>, новый <барабанщик>,
Новый <барабанщик> наступал.

Тот проснулся, перевернулся
И три года потерял.

А новый барабанщик, новый барабанщик
Барабан его забрал.

Это просто так. Я — вообще не поэт¹, я... Кто я? Что я? Зачем я?² Жизнь, какая же ты все-таки сволочь!³

В привычном для себя ключе Высоцкий переделывает детский стишок (по аналогии со считалкой «Сорока-белобока кашку варила...»), вкладывая в него личностный подтекст: в образе старого барабанщика автор выводит себя, а в образе нового — персонифицирует советскую власть.

Сюжет этого стихотворения впоследствии послужит своего рода сценарием, по которому будет развиваться «Притча о Правде и Лжи»:

а) Старый барабанщик крепко спал → И легковерная Правда спокойно уснула, / Слюни пустила и разулыбалась во сне.

б) Новый барабанщик наступал → Дескать, какая-то мразь называется Правдой, / Ну, а сама пропилась, проспалась догола.

в) Тот проснулся, перевернулся / И три года потерял → Духу чтоб не было — на километр сто первый / Выселить, выслать за двадцать четыре часа.

г) А новый барабанщик <...> барабан его забрал → Выплела ловко из кос золотистые

ленты / И прихватила одежды, примерив на глаз, / Деньги взяла и часы, и еще документы, / Сплюнула, грязно ругнулась и вон подалась.

16. В таком же духе реализована оппозиция я — власть и в другом стихотворении, включенном в монолог главного героя:

Она парила по перилам,
Она мудрила и юлила,
Она грозила и сулила,
Она — Долила,
Но убила
Она Самсона —
Был он сонный.

И тут же дается расшифровка подтекста: «Долила — это несправедливость, а Самсон — это я». Власть вновь представлена в образе несправедливости, или, если вспомним «Притчу о Правде и Лжи», — в образе Лжи. А образ Самсона, в котором выступает герой, свидетельствует о его мощи и силе, ведь он один на один сражается с советской властью (более подробный анализ этого образа см. в следующем приложении). О Долиле, то есть о советской власти, сказано, что «она грозила и сулила». Это тот самый метод «кнута и пряника», который мы упоминали при разборе песни «Может, для веселья, для остратки...». И именно об этом методе говорит лирический герой в песне «Мне судьба — до последней

¹ Ср.: «Впрочем, я написал-то иначе, / Чем хотел. Что ж, ведь я — не поэт» /1; 327/.

² Ср.: «Куда я, зачем? — можно жить, если знать» /1; 264/, «Что искать нам в этой жизни? / Править к пристани какой?» /5; 221/.

³ Ср. с рассказом «Плоты» (1968): «А жизнь нашу и неудовлетворенность, из-за которой по ночам на реку хочется, а не в постель, — проклинаю» /6; 50/, и с «Охотой с вертолетов»: «Чтобы жизнь улыбалась волкам — не слышал».

черты, до креста...»: «Даже если **сулят** золотую парчу / Или порчу **грозят** напустить — не хочу!», — и в «Балладе о деревянных костюмах»:

И будут **вежливы и ласковы** настолько —
Предложат жизнь счастливую на блюде, —
Но мы откажемся, — и **бьют они жестоко**, —
Люди! Люди! Люди!

Завершая анализ стихотворения «Она парила по перилам...», обратим внимание на его концовку: «Но убила / Она Самсона — / Был он сонный». Во сне был убит лирический герой и в «Песенке про Кука»:

И вовсе не было подвоха или трюка,
Вошли без стука, почти без звука,
Пустили в действие дубинку из бамбука —
Тюк прямо в темя! — и нету Кука.

Здесь следует вспомнить и характер фактической смерти самого Высоцкого: он действительно умер во сне...

17.

Сегодня произошел возмутительный случай, который потряс меня с фундамента до основания, подобно ашхабадскому землетрясению в 48 и ташкентскому в 66–67 гг.

Один выздоравливающий больной написал главному врачу заявление. Вот текст его — я привожу дословно и построчно:

«Я, нижеподписавшийся, Соловейчик Самуил Яковлевич, армянин по национальности, а если хотите и не армянин, возраста 43 лет, 12 лет из которых я отдал Вам, уважаемый друг, — торжественно и в присутствии понятых заявляю, что:

- 1) давление мое колеблется всегда в одних и тех же пределах 1230–1240 км²/сек
- 2) пульс мой — 3–3,5 порсек в час
- 3) РОЭ — 12 мегагерц в раунд
- 4) моча — всегда фиолетовая
- 5) претензий нет.

В связи с вышенаписанным, считаю себя наконец здоровым и абсолютно, но, слышите, абсолютно нормальным. Прощу отпустить меня на поруки моих домочадцев, выписанных Вами вчера из этой же больницы (Вы ведь ни разу не дали нам увидеться), и горячо любимых мною, надеюсь взаимно.

Хватит, наиздевались, проклятые!
С любовью и уважением к Вам
И. Солов.

Мы полагаем, что, рассказывая об этом Соловейчике, главный герой на самом деле имеет в виду себя. Для большей зашифровки подтекста он говорит о себе, как о другом человеке (своеобразное «раздвоение личности»), и это дает ему возможность максимально полно выразить свое отношение к «врачам».

Если бы вы знали, что началось, когда это заявление стало достоянием «общественности»! <...> Началось нечто. Ну, конечно же, понятно, что не км², а просто километров, и что парсек пишется через «а», но нельзя же из-за двух-трех неточностей в орфографии так насмеяться над человеком! <...> такого человека накануне выздоровления так обхамить. Я сам помогал ему писать записку. Я даже сам ее писал, потому что Соло-

вейчик давно лежит парализованный¹, и я горжусь этой своей скромной помощью умирающему уже человеку.

Не правда ли, странно, что в самом начале Соловейчик был назван «выздоровливающим больным», а здесь — парализованным и умирающим?! Кажущийся абсурд указывает на наличие подтекста. Герой повести написал главврачу письмо с просьбой отпустить его из сумасшедшего дома. За время, которое он там провел, он из нормального, здорового человека превратился в умирающего, и единственное его желание теперь — вырваться на свободу и увидеть родных («Вы ведь ни разу не дали нам увидеться»)². Похожая ситуация была в «Песне про сумасшедший дом»: «И я прошу моих друзья, / Чтоб кто бы их бы ни был я, — / Забрать его, ему, меня отсюда!».

Впрочем, герой-рассказчик и сам проговаривается, как бы ненароком раскрывая указанный подтекст: «А главврач? Что главврач! Он пожал плечами, порвал крик **моей, то есть его, Соловейчика, души** и ушел в 1-е отделение для буйных...» — мотив равнодушия, «бесстрастности» представителей власти. «Конечно же, он умрет, Соловейчик, после всего этого. Быдло, Кодло, Падло они, вот они кто. Утопающий схватился за соломинку, а ему подсунули отполированный баобаб». А здесь перед нами — мотив отсутствия помощи в тяжелой ситуации, так как действие происходит «на суше», то есть там, где царит советская власть, и поэтому

некому бросить спасательную соломинку. «В море» же все будет по-другому («Человек за бортом»): «За мною спустит шлюпку капитан, / И обрету я почву под ногами <...> Мне бросят круг спасательный матросы».

Исходя из сказанного, можно заключить, что героя-рассказчика зовут Самуил Яковлевич Соловейчик. Фонетическое родство имен Самуил и Самсон (кстати, оба заимствованы из Ветхого Завета) косвенно подтверждает их идентичность по сути и близость обоих к лирическому герою поэзии Высоцкого.

18. Зачем, зачем я жил до сих пор?

Чтобы убедиться в черствости и духовной ядовитости обслуживающего персонала моей родной психиатрической лечебницы? **Завтра я повешусь**, если оно будет — это «завтра»! Да! И все тогда! Тогда, уже, конечно, все.

Сравним со стихотворением 1972 года:

Билеты лишние стреляйте на ходу:
Я на публичное повешенье иду,
Иду не зрителем и не помешанным —
Иду действительно, чтоб быть повешенным,
Без палача (палач освистан) —
Иду кончать самоубийством /3; 206/.

19. Я вчера много работал! Прошу не будить! Никогда. Засыпаю насовсем. Люди! Я любил вас! Будьте снисходительны!

а) Так прошу, не будите меня поутру —
Не проснусь по гудку и сирене /3; 57/.

¹ Ср.: в «Песне о госпитале»: «Если б был я не калека / И слезал с кровати вниз...», — и в «Балладе о гипсе»: «Вот лежу я на спине, / Загипсованный, / Каждый член у mine — / Расфасованный...».

² Заметим также, что возраст «умирающего Соловейчика» — 43 года — это фактически возраст самого Высоцкого, ушедшего из жизни в 42,5 года. Так что здесь, по-видимому, мы имеем дело еще с одним примером предвидения или «сверхпонимания».

б) Ах, как нам хочется, как всем нам хочется
Не умереть, а именно уснуть /4; 153/.

в) Но он не мертв, он усыплен,
разбужен будет он
Через века — дремли пока,
великий Кокильон! /4; 144, 373/

20. Глядь — человек идет, на ходу читает — **хватать его** и в смирительную — не читай на ходу, читай тайно. На ходу нельзя. Такой закон. Нарушил — пожалте тюрьма, и надзиратели в белых халатах.

Идешь, бывало, и поешь,
Общаешься с людьми...
Вдруг — **хватать!** — на стол тебя, под нож, —
Допелся, черт возьми!

История болезни

Здесь любопытна контаминация двух образов — «надзиратели в белых халатах». Герой-рассказчик «смешивает» надзирателей и врачей, так как в поэтическом творчестве Высоцкого они являются лишь разными образами советской власти.

Слово «хватать!», свидетельствующее о ловкости представителей власти, о внезапности и быстроте их действий, встречается и в других произведениях: «Мы — дружки закадычные. / Любим **хватать и похватать**, — / Сядем в карты играть. / Только чур на наличные! / Только чур мухлевать!» /4; 194/. «Он **хватать** за ручку, **шмыг** за стол...»¹ /5; 376/, «**Хватать** ручную кладь, — замочек — щелк! / Это не развязанность, / Это их обязанность, / Это их, скорее, даже долг» /4; 457/, «**Хватать** стрелка! — и во дворец волокут» /1; 237/, «**Меня схва-**

тили за бока / Два здоровенных мужика: / «Играй, паскуда, пой, пока / Не удавили!» /4; 84/ и т. д.

21. Лирический герой (в образе дельфина) обращается к профессору со словами: «После войны вы построили океанариум, и Джон Лилли с приспешниками начали свои мерзкие опыты. Контакта захотели».

Подтекст этих слов очевиден: после Первой мировой войны большевики построили Советский Союз (государство-лагерь) и под предводительством Ленина (Лилли; заметна даже некоторая фонетическая близость фамилий) стали ставить жестокие эксперименты над человеческой природой.

Эти «мерзкие опыты» будут подробно описаны в песне «Гербарий», где, кстати, речь пойдет и о *контактах*, которые устанавливают представители власти с людьми. С большинством из них это сделать удалось, но не с лирическим героем Высоцкого: «Итак, с ним не налажены / Контакты и не ждем их. / Вот потому он, граждане, / Лежит у насекомых». Причем эти контакты с властью оборвал сам лирический герой (и лирическое *мы*) — об этом мы говорили выше.

Теперь — о Джоне Лилли: это «известный американский физиолог, проводивший опыты и наблюдения над дельфинами и рассматривавший их в качестве перспективного объекта разумного контакта с человеком. В СССР была на русском языке издана его книга «Человек и дельфин» (М.: Мир, 1965) (14, 115). Образ Джона Лилли как персонафицированной советской власти разрабатывается Высоцким и в стихотворении «Хоть нас в наш век ничем не удивить...»:

¹ А в основном варианте: «А главный — **шмыг да шмыг** за стол...», что перекликается с характеристикой Фишера в шахматной диалогии: «Он встанет, **пробежится и — назад**».

Сам Лилли в воду спрятал все концы,
Но в прессе крик про **мрачные картины**,
Что есть среди дельфинов мудрецы
И есть среди дельфинов хунвейбины.

Сравним с повестью «Жизнь без сна»: <...> профессор *по радио и телевидению* <...> рисовал **жуткие картины** и радужные перспективы...».

Почерк советской власти, как мы знаем, — «прятать все концы», «подметать» следы своих преступлений и просто своих действий (вспомним образ дворников): «Концы хоронят — ишь, чего удумали! / Побойтесь Бога, если не меня!» /5; 508/ и т. д.

22. «Как вы можете тут читать? Тут думать надо! А не читать. Читать надо **в трамвае** и в метро, но там **толкают**. Там везде толкают».

Этот мотив разовьется в стихотворении «Разговор **в трамвае**»: «Граждане, зачем **толкаетесь?**», о метафоричности которого мы говорили в основной части книги. Сравним также с другой песней: «А здесь, на суше, встречный пешеход / Наступит, **оттолкнет** и убежит» /3; 399/.

23. Безумству храбрых поем мы песню. А просто безумству — нет <...> Например, такую:

Ничего не знаю,
Ничего не вижу,
Ничего никому не скажу —
Ча-ча-ча.

Нет! Это один свидетель в протоколе так написал, а его **на пятнадцать суток за политическое хулиганство**.

Сравним с названием одной из поздних песен: «Лекция о международном положении

нии, прочитанная своим сокамерником человеком, осужденным **на пятнадцать суток за мелкое хулиганство**», в которой субъектом сознания, как мы показали, является лирический герой Высоцкого. Поэтому есть все основания предположить, что образ *одного свидетеля* также автобиографичен.

В самом начале разбираемого фрагмента повести говорится о *безумстве храбрых*. Исходя из личностного подтекста, можно заключить, что речь идет, скорее всего, об аналоге лирического *мы*, а значит, герой-рассказчик имеет в виду и себя. Таким образом, *безумство храбрых* характеризует здесь всех тех, кто протестует или борется с советским режимом.

В маске безумца лирический герой выступает также в «Песне о Вещей Кассандре»: «Без умолку безумная девица / Кричала: “Ясно вижу Трою павшей в прах!”», в «Балладе о Кокильоне»: «И закричал безумный: “Да это же коллоид! / Не жидкость это, братцы, — коллоидальный газ!”», в «Таможенном досмотре»: «Просветят и найдут в кармане фигу, / Крест на ноге, безумие в мозгах!» /4; 466/, в стихотворении «В голове моей тучи безумных идей...», а в «Чужой колее» лирического героя («чудака») «оттащили в кювет» за то, что «покоржил он края, и шире стала колея»: «Чтоб не мог он, безумный, мешать / По чужой колее проезжать» /3; 449/.

Необходимо более подробно рассмотреть и тот стишок, который «один свидетель в протоколе написал»:

Ничего не знаю,
Ничего не вижу,
Ничего никому не скажу —
Ча-ча-ча.

Эти слова представляют собой измененный рефрен из популярного шлягера 60-х:

«Ничего не вижу, / Ничего не слышу...». Вводя этот безобидный текст в монолог главного героя повести, Высоцкий переосмысливает его с точки зрения своей системы художественных образов. Можно восстановить последовательность событий, связанных с этим стишком: от героя, выступающего в качестве свидетеля, требовали доноса на тех людей, которых он знает, но, не желая никого выдавать, он пишет в протоколе: «Ничего не знаю, / Ничего не вижу, / Ничего никому не скажу». Сравним с песней «Ошибка вышла», в которой описывается похожая ситуация и также присутствует мотив протокола:

Сестренка милая, не трись!
Я не смолчу и не утрусь,
От протокола отопрусь
При встрече с адвокатом.
Я ничего им не сказал,
Ни на кого не показал.
Скажите всем, кого я знал, —
Я им остался братом!

Подобную мысль высказывал лирический герой и в песне «Я из дела ушел»: «Я не продал друзей — без меня даже выиграл кто-то...».

24. Действие в повести близится к развязке, и постепенно все сюжетные «пласты» сливаются в один: дельфины и киты, то есть лирическое *мы*, освобождают всех тех, кто находится в психиатрической клинике,

то есть в том же океанариуме, и упрятывают в нее профессора, которого лирическому герою становится даже жаль:

Какого-то человека привезли <...> Говорят, что профессор и про дельфинов гадости рассказывает <...> Надо поговорить с главврачом. Пусть, действительно, поколют. Больной, все-таки, человек. Челюсть вставная¹. Говорит про какие-то электроды. Надо взять шефство, а то заклюют <...> Человек с вставной челюстью молол какую-то совсем уж чушь². Про какой-то дельфиний ультиматум, и выл. Его, наверно, перевезут вниз, к буйным. Жаль!

А дельфины и киты тем временем выпускают всех заключенных:

Кто-то вошел. О! Что это? Какие-то люди, нет, не люди. Какие-то жуткие существа, похожие на рыб <...> Но нет: они улыбаются, они распахнули настежь все входы и выходы, они идут к нам и какими-то чудными голосами что-то читают. Про нас. Мы свободны.

Итак, дельфины и киты совершили в океанариуме революцию. Такая же ситуация, как мы помним, возникает еще в двух произведениях Высоцкого: это «Песенка про Козла отпущения», когда *Козел* сместил *медведей*, *волков* и др., и «Гербарий», в котором лирический герой вместе с «согражданами-жуками», пчелами, муравьями и другими

¹ Здесь вспоминаются «вставные челюсти» Л.И.Брежнева. Сравним также с песней «Люди середины»: «Целуя знамя в пропыленный шелк / И выплюнув в отчаянье протезы, / Фельдмаршал звал: “Вперед, мой славный полк! / Презрейте смерть, мои головорезы!”».

² Сравним в других произведениях: «Пусть много говорил белиберды / Наш тамада — вы тамаду не троньте!..», «Два пижона из “Креста и полумесяца” <...> Передали ахинею с околосолицей...», «Огонь многоязыкий языками мелет вздор...». «Ахинею» и «вздор» несла власть и в стихотворении «Новые левые...»: «Слушаю полубезумных ораторов: / “Экспроприация экспроприаторов...”».

«соратниками» вырвался на свободу и выгнал клопов, пауков и гадюк («Гадюк сначала выгнали» — 5; 370).

На наш взгляд, необходимо сделать некоторые замечания по поводу двойного и даже тройного смысла «мотива сумасшествия» в повести «Жизнь без сна». Во время ее написания биографический автор (Владимир Семенович Высоцкий) находился в конкретном сумасшедшем доме — психиатрической клинике им. Соловьева, — который, в свою очередь, находился в Советском Союзе. В повести, которую он там написал, герой-рассказчик (являющийся образом биографического автора, его маской, аналогичной маскам лирического героя в поэтических произведениях Высоцкого) находится в некоем (не названном) сумасшедшем доме, о чем и ведет свой рассказ. Так происходит превращение эмпирической реальности в реальность художественную.

В повести в целом (как воплощении художественной — духовной — личности автора) сумасшедший дом становится олицетворением всей страны. Это явствует и из сопоставительного анализа повести с поэтическими произведениями Высоцкого.

Таким образом, в повести «Жизнь без сна» можно выделить две реальности:

- 1) образ эмпирической реальности, в которой находится герой-рассказчик — то есть речь идет о «настоящем» сумасшедшем доме;
- 2) духовная реальность — подтекст, то есть осмысление автором (как художественной концепцией мира и человека) сумасшедшего дома как образа Советского Союза.

Добавим, что, кроме основного текста «Жизни без сна», существует еще один фрагмент повести, найденный в середине 90-х годов (83, 11). В нем также содержится значительное количество переключек с другими произведениями Высоцкого. Рассмотрим наиболее важные из них.

1) У нас в столовой <...> нет тараканов. Им вкололи аминазин, и они все спят, как миленькие. А я не сплю — я работаю, мне еще не вкололи, потому что я здоров, то есть абсолютно, побычи здоров.

О бычем здоровье лирического героя мы подробно говорили при анализе стихотворения «Общаюсь с тишиной я...».

2) Только что ко мне подошел человек, говорит:

— Здравствуйте, батенька! Ну, наконец-то! Слыхали! Дельфины-то опять что затеяли? А? Каково?

Прием, используемый здесь Высоцким, хорошо нам знаком: власть, персонифицированная в образе некоего человека, подходит к лирическому герою, и между ними разворачивается конфликт.

- 3) Задумался — плюю через плечо, Сосед в дубленке взъелся: «Ты чего, Чего плюешь на новую дубленку?»¹ Я — чтоб вину загладить — Плюю, мол, чтоб не сглазить, А он меня — все плечиком в сторонку /5; 557/.

¹ Ту самую «новую дубленку», о которой этот сосед в стихотворении «Снова печь барахлит...», на этот раз — в облике «всемогущего блондина», скажет: «Мне вчера за починку мигалки один / Дал мышинного цвета дубленку». Сюда примыкает мотив «представители власти одеты роскошно» (см. Приложение 5).

Сравним в повести «Жизнь без сна»: «Подождите, погодите, постойте! Да ведь это же он <...> Профессор-ихтиолог-лингвист, который спасал мир, да так и не спас <...> Только не надо волноваться, не надо волноваться! Надо вот что — закрыть глаза, плюнуть перед собой три раза и сказать: «Сгинь!» Теперь открыть... А-а-а-а! Сидит, сидит, с тремя плевками — на лице, на лысине и где-то на брюках. Сидит, таращит глаза! Кажется, **ползет драться!**». Сравним еще с «Песней Гогера-Могера»: «Куда ни плюнь — профессору на шляпу попадешь».

Заметим также, что герой в качестве заклятья употребляет слово «сгинь!», как для изгнания бесов (ср.: «Сгинь, сатана!»). Следовательно, подсознательно он отождествляет советскую власть с нечистой силой, как и во многих других произведениях Высоцкого. И само слово «сгинь» часто используется лирическим героем при обращении к властям — см. анализ песни «Лежит камень в степи...» (Приложение 5).

4) Герой-рассказчик говорит профессору:

— А не кажется ли вам, что это не лечебница, а полигон, военный полигон в штате Невада? Причем секретный! И вас сюда не звали¹. Сейчас придет сержант! И сержант проверит, как вы здесь очутились. А? **Кто вас подослал**, кому это на руку?

Повторяется ситуация из песни «Проджинна»:

«Так что, хитрость, — говорю, —
брось свою, иудину,

*Прямо, значит, отвечай — кто тебя послал?
Кто загнал тебя сюда, в винную посудину,
От кого скрывался ты и чего скрывал?» —*

и из стихотворения «Я тут подвиг совершил...»:

Я спросил его в упор:

«А ну, — говорю, — *ответь*:

Код мой нужен, репортер,
не для забавы ведь?»

Во всех процитированных произведениях реализуется мотив *нахальства* лирического героя по отношению к представителям власти (подробнее об этом — см. анализ стихотворения «Общаюсь с тишиной я...»).

В разбираемом фрагменте повести главный герой говорит профессору, что сейчас придет сержант, то есть милиция, и разберется с ним. Тут же появляется этот сержант и начинает разбираться с самим героем: «Кто это там еще зовет меня? Я занят! У меня дискуссия, переходящая в проверку документов!».

Тем временем профессор, воспользовавшись моментом, быстро ретировался, чтобы больше не иметь дела с лирическим героем:

— Так вот!

Где же он? Исчез...² Господи! Какое счастье, что кончились галлюцинации.

Похожий поворот событий происходит в «Разговоре в трамвае», когда герой, в разгаре его конфликта с властью, с радостью встречает появление милиции, но та ока-

¹ Мотив: «власть — незваные гости».

² Ср.: «Но растворился черт, как будто в омуте» /1; 177/, «Но тау-киты <...> то явятся, то растворятся...» /1; 223/.

зывается на стороне власти. Причем ее снова представляет сержант¹:

Путаете вы, не поддавший я!
Гражданин сержант, да пострадавший я!

Завершая рассмотрение образа дельфина в творчестве Высоцкого, обратимся еще к одному произведению. Это песня «Парус» (1966).

Ее исполнение на одном из концертов (Казань, 1977) автор предварил следующими словами: «Эта песня не имеет точного сюжета, как большинство моих вещей, и содержания. Но в ней есть одно: сюжет ее и драматургия — это беспокойство, потому что не все так уж хорошо в этом мире. Верно? Много несправедливости... И я вот хотел такими обрывочными фразами об этом и сказать» («Весь Высоцкий», кассета № 31).

Однако самый важный для понимания песни авторский комментарий прозвучал, на наш взгляд, в 1967 году на одном из выступлений в ленинградском клубе «Восток»: «Некоторые мои друзья считают, что эта песня абстрактная. Но я вкладывал в нее вполне конкретное содержание и знал, о чём пишу» (фильм «Срочно требуется песня»). Итак, автор говорит о наличии в «Парусе» конкретного содержания, и сейчас мы попытаемся выяснить, в чем же оно заключается.

А у дельфина взрезано брюхо винтом...
Выстрела в спину не ожидает никто.
На батарее нету снарядов уже,
Надо быстрее на вираже /1; 239/.

Каждая из четырех строк этой строфы представляет собой отдельное предложение

и, соответственно, законченную мысль, в которой заключен какой-то один или несколько характерных для творчества Высоцкого образов и мотивов. Пойдем по порядку.

А у дельфина взрезано брюхо винтом...

Анализируя повесть «Жизнь без сна», мы убедились, что автор часто выступал в образе дельфина. Поэтому логично предположить, что такая же ситуация — и в «Парусе», тем более, что мотив ранения в живот мы находим и в других произведениях, объединенных образом лирического героя, например, в «Балладе о брошенном корабле»: «Это брюхо вспорол мне коралловый риф». Здесь ранение лирическому герою нанес риф, а в «Парусе» — винт, который появится и в песне «Возьмите меня в море» (1972): «Любая тварь по морю, знай, плывет, / Под винт попасть не каждый норовит...».

Винт, как и *риф*, является здесь метафорой ударной мощи советской власти, которая «перемалывает» любого, кто попадет в ее жернова.

В «Парусе» сказано, что «у дельфина **взрезано брюхо**», а в стихотворении «Посмотришь — сразу скажешь: “Это — кит...”» читаем: «В чужой беде нам разбираться лень — / Дельфин **зарезан**, и киту несладко». Сравним еще с песней «О поэтах и кликушах»: «...Укоротить поэта! — вывод ясен, / И — нож в него, но счастлив он висеть на острие, / **Зарезанный** за то, что был опасен», — и со стихотворением «Неужто здесь сошелся клином свет...»: «И было мне неполных двадцать лет, / Когда меня **зарезали** в подъезде».

¹ Этот *сержант* появится и в «Милицейском протоколе»: «Разбудит утром не петух, прокукарекав, — / Сержант поднимет — как человек».

Важно подчеркнуть: «Под винт попасть не каждый норовит», а в основном — те люди, которые сознательно идут против советской власти — против *винта*, как, например, в следующем наброске: «Говорят, лезу прямо под нож. / Подопрет — и пойдешь!» /2; 588/, — или в «Марше аквалангистов: «В пучину не **сдуру** полезли...». Причем, в последней песне лирический герой погиб в кораллах: «Застрял он в пещере Кораллов», — тех самых, которые ему «вспороли брюхо» в «Балладе о брошенном корабле» и «Парусе».

Выстрела в спину не ожидает никто.

Только что мы рассмотрели мотив ранения в живот, то есть удара, который власть наносит спереди. Здесь же перед нами — его противоположная вариация: власть наносит удар сзади, — что также будет подробно разрабатываться поэтом.

На батарее нету снарядов уже... —

то есть уже нет ни сил, ни средств для сопротивления власти. Сравним с «Песней конченого человека»: «Мой лук валяется со сгнившей тетивой, / Все стрелы сломаны — я ими печь топлю». В обоих произведениях военная терминология метафорически обозначает борьбу.

Надо быстрее на вираже.

Образ виража как метафоры головокружительных поворотов на жизненном пути в различных модификациях неоднократно встречается в поэзии Высоцкого. Возьмем, например, песню «Горизонт»: «Успеть, пока болты не затянули!». Потому в «Парусе» и говорится, что «надо быстрее», поскольку

свобода, которую может предоставить власть, кратковременна: «Завинчивают гайки. Побыстрее! — / Не то поднимут трос, как раз где шея».

Однако в более поздних произведениях мотив быстрого преодоления выража сменится практически на свою противоположность: уже в самом «Горизонте», в одной из последних строф, лирический герой говорит: «Азарт меня пьянит, но, как ни говори, / Я *торможу* на скользких поворотах». Аналогичная мысль высказывается в черновиках «Прерванного полета»: «Если поздно, а трек подо льдом, — / *Осторожнее* на вираже!», — так как на таком участке дороги есть опасность расстаться с жизнью. И в конце своего жизненного пути (1979) лирический герой осознает: «Судьбу не обойти на вираже...».

Парус! Порвали парус!
Каюсь! Каюсь! Каюсь!

Несомненно, образ паруса также метафоричен. Напрашивается аналогия с песней «Люди середины»: «В грязь втоптаны знамена — славный шелк...» (цит. по авт. фонограмме). *Знамя* олицетворяет честь страны, которая «втоптана в грязь» фельдмаршалом и его войском («отборные в полку головорезы»). Похоже, что эту же функцию выполняет и *парус*.

Наиболее откровенно и развернуто этот мотив представлен в песне белых офицеров, написанной в 1965 году и исполнявшейся в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир»:

В куски
Разлетелась корона,
Нет державы, нету трона.
Жизнь, Россия и законы—
Все к чертям!

И мы —

Словно загнанные в норы,
Словно пойманные вора, —
Только кровь одна с позором
Пополам /1; 132/.

Поэтому в «Парусе» лирический герой говорит: «Каюсь! Каюсь! Каюсь!», — чувствуя свою вину за все, что происходит со страной.

Рассмотрим еще один фрагмент песни:

Многие лёта всем, кто поет во сне...
Все части света могут лежать на дне,
Все континенты могут гореть в огне,
Только все это — не по мне!

Как мы знаем, образ пожара в творчестве Высоцкого символизирует деятельность советской власти.

Соответственно, суть приведенного фрагмента сводится к следующему: «Советская власть может распространиться по всему миру и все уничтожить, но я это не приемлю!». Возникает параллель со стихотворением «Набат»:

Бей же, звонарь, разбуди полусонных,
Предупреди беззаботных влюбленных,
Что хорошо будет в мире сожженном
Лишь мертвецам и еще не рожденным!

11. Случай на шахте. Марш шахтеров

В песне «Случай на шахте» (1967) лирический герой представлен в образе одного из шахтеров, причем, — не просто шахтера, а передовика, которого во время работы завалило углем:

Сидели, пили вразной
«Мадеру», «Старку», «Зверобой»,
И вдруг нас всех зовут в забой, до одного:
У нас — стахановец, гагановец,
Загладовец — и надо ведь,
Чтоб завалило именно его /2; 26/.

Перед тем, как перейти к разбору оппозиции *я — власть* (в данном случае: *он — власть*), докажем, что здесь речь идет о лирическом герое Высоцкого, то есть что это лишь *формально-повествовательный* текст.

В первую очередь отметим характерную для Высоцкого образность всей ситуации с добыванием угля. Приведем цитаты еще из двух произведений, в которых встречаются подобные «шахтерские» образы: «Так много сил, что все перетаскаю, — / Таскал в России — грыжа подтвердит» /5; 210/, «Да, я осилить мог бы тонны груза! / Но, видимо, не стоило таскать...» /5; 128/, — как видим, лирический герой по своей силе и одержимости в работе на износ вполне подходит под звание «стахановца, гагановца, загладовца», а также, добавим, — Геракла, Голиафа и Самсона. Прочитируем еще несколько произведений с подобными образами лирического героя: «И из любимой школы в два счета был уволен, / Верней, в

три шеи выгнан непонятый титан... / Титан лабораторию держал / И в ней творил и мыслил, и дерзал», «Я был раньше **титаном** и стойком» /2; 329/, «Себя я ощущаю **Гулливвером...**» /2; 544/, «Но супруге приятно, что я — человек / **Самый сильный** на нашей планете» /3; 101/. А что касается такого мотива, как работа на износ, то и он так же часто встречается применительно к лирическому герою: «Уж лучше где-нибудь **ишачь**, / Чтоб путем с кровью пропотеть...» /4; 158/, «Как вербованный, **ишачу**, / Не ханьжу, не торчу» /5; 162/, «А он работает с утра, / Всегда с утра работает» /1; 149/, «Сивка — на работу: до седьмого поту / За обоих **вкалывал**, конь конем!» /1; 61/, «**Вкалывал** он больше года...» /2; 196/, «**Вкалывал** он до зари, / Считал, что черви — козыри, / Из грунта выколачивал рубли» /2; 412/. Последняя цитата приведена из «Песни Рябого», где лирический герой так же, как и в песне «Про речку Вачу и попугайцу Валю» (1977), занимается золотодобычей, а в «Случае на шахте» он добывает уголь (о метафоричности данного образа речь пойдет ниже).

Он в прошлом младший офицер...

В такой же маске выступает лирический герой в стихотворении «Попытка самоубийства» (1978): «И вот легли на спусковой крючок / Бескровные фаланги офицера». Сравним с песней белых офицеров: «Все разбилось, поломалось, / Нам осталась только малость — / Только **выстрелить в висок**

иль во врага». Здесь нельзя не вспомнить и самоубийство поручика Брусенцова из фильма «Служили два товарища» (1968).

Шахтеры в «Случае на шахте» говорят о главном герое:

Его нам ставили в пример,
Он был как юный пионер — всегда готов...

«Примером» был назван лирический герой и в одном стихотворении 1968 года: «А ко мне тут пристают: / Почему, мол, ты-то тут, — / Ты ведь был для нас статут / и пример!» /2; 571/, а также — в «Песенке про Козла отпущения»: «Сам Медведь сказал: “Ребята, я горжусь Козлом! / Героическая личность — козья морда!”». А о своей «всегдашней готовности» лирический герой тоже будет говорить неоднократно, например, в «Романсе» (1969): «Спешу навстречу новым поединкам / И, как всегда, намерен побеждать!».

И вот он прямо с корабля
Пришел стране давать угля..
А вот сегодня — наломал, как видно, дров¹.

Ирония с примесью сарказма направлена здесь против погибшего стахановца. Этот юмор его бывших сотоварищей встретится также в «Марше шахтеров» (1970): «И шуточку «Даеть стране угля!» / Мы чувствуем на собственных ладонях». Причем сами они в то время, как стахановец вкалывал в шахте на пределе сил, сидели наверху и расслаблялись: «Сидели, пили вразной / «Мадеру», «Старку», «Зверобой»»².

Спустились в штрек, и бывший зэк —
Большого риска человек —
Сказал: «Беда для нас для всех, для всех одна:
Вот раскопаем — он опять
Начнет три нормы выполнять,
Начнет стране угля давать — и нам хана.

Мы полагаем, что советская власть здесь персонифицирована в образе «бывшего зэка» (вспомним: «Эти — с нар, а те — из крепсел...»).

Добывание угля у Высоцкого — обычно метафора поиска смысла жизни, тайны бытия. Власть испугалась, что если раскопают заваленного лирического героя, то он отнимет у нее прерогативу «стране давать угля», люди станут получать информацию от лирического героя, а не от чиновников, которые окажутся ненужными («и нам хана»).

Поэтому власть уговаривает своих причеспешников не торопиться его спасать и лицемерно использует при этом один из распространенных в советское время штамповлозунгов:

«<...> Так что вы, братцы, — не стараться!
А поработаем с прохладцей
Один за всех и все за одного!»
...Служил он в Таллине при Сталине —
Теперь лежит заваленный —
Нам жаль по-человечески его.

Мотив притворного сочувствия погибшему лирическому герою найдет развитие в песне «Штормит весь вечер, и пока...»: «Мне посочувствуют слегка — / Погибшему — издалека». О том же равнодушии пойдет речь

¹ Ср. с черновым вариантом песни «Лечь на дно» (1965): «Ох, как мне худо, ох, нашумел я, / Ох, натворил я, дров наломал!» /1; 442/.

² Похожая картина подробно описана Вен. Ерофеевым в поэме «Москва — Петушки» (45, 50–54).

в стихотворении «Жизнь оборвет мою водитель-ротозей...»¹:

В музее будут объегоривать народ,
Хотя народу это, в общем, все равно².
Мне глаз указкою проткнет экскурсовод
И скажет: «Вот недостающее звено».

Описанная здесь ситуация напоминает ту, что произойдет в «Гербарии»: «Один брезгливо ткнул в меня / И вывел резюме...», — и этого «экскурсовода», то есть представителя власти, также слушает «народ»: «Вот, потому он, граждане, / Лежит у насекомых».

Итак, власть испугалась, что может возобновиться опасная для нее конкуренция («Вот раскопаем — он опять...»), и не зря, поскольку в «Марше шахтеров» лирическое

мы вновь намерено отобрать у властей монополию на подачу информации:

Мы топливо отнимем у чертей³,
Свои котлы топить им будет нечем!
/2; 280/ —

что, несомненно, восходит к «Маршу физиков»:

Мы тайны эти с корнем вырвем у ядра,
На волю пустим джинна из бутылки.

В заключение добавим: ту же функцию, что и уголь в «Марше шахтеров», в стихотворении «Революция в Тюмени» и в песне «Тюменская нефть» (оба — 1972) выполняет нефть, являясь семантически родственным образом.

¹ Ср. со стихотворением А. Галича «Когда собьет меня машина...».

² Ср. с другой песней: «Пронесите меня, чтоб никто ни гу-гу! / Кто-то умер? Ну что ж — все в порядке» /3; 57/.

³ У тех же бесов, что и в стихотворении «Слева — бесы, справа — бесы...».

12. Пародия на плохой детектив. «Представьте, черный цвет невидим глазу...»

Уже само название первого из этих произведений — «**Пародия на плохой детектив**» — сближает его с целым рядом песен-антисказок, написанных также в период с 1966 по 1967 годы в форме пародий на известные сказочные и литературные сюжеты. Разбирая эти песни, мы показали, что на уровне подтекста в них часто реализуется оппозиция *я (мы) — власть*. Нам представляется, что этот подтекст вложен и в «Пародию...».

Сюжет песни сводится к следующему. Лирический герой, выступающий в образе «несоветского человека», который занимается тем, что фиксирует все отрицательные стороны советского общества и «компрометирует» его, ищет себе напарника по работе и сталкивается с неким «гражданином Епифаном», берет его к себе в помощники, но тот оказывается чекистом, и лирического героя сажают в тюрьму. Этим и заканчивается «плохой детектив».

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 /1; 248/.

Лирический герой был вынужден скрывать свое настоящее имя, так как знал, что за ним возможна слежка со стороны КГБ.

Этот прием уже применялся поэтом в песне «У меня было сорок фамилий...», а «контрразведки» лирический герой будет избегать и в песне «Про Джеймса Бонда» (1974): «Различные разведки / Дурачил, как хотел...».

В словах «избегая жизни светской» заключен мотив отшельничества лирического героя, встречающийся и в ряде других произведений: «Но я докажу на деле, / На что способен аскет!» /2; 119/, «Я почти раздавил свой неострый кадык, / Когда в келью вошел этот милый старик» /5; 474/, «Какой-то грек нашел кассандрину обитель...» /2; 19/, «Я — «Як»-истребитель <...> Небо — моя обитель». В этой связи уместно процитировать письмо Высоцкого к Л. Абрамовой от 4 марта 1962 года: «Я — отшельник, послушник, монах» /6; 307/. Сюда примыкает мотив одиночества и уединенности лирического героя: «Мудрецам хорошо в одиночку» /5; 149/. Оба этих мотива подчеркивают обособленность лирического героя, его отстраненность от других людей и, может быть, некоторую их чуждость ему: «Мы — как изгой среди людей, / Пришельцы из иных миров».

Если говорить о такой характеристике лирического героя, как «несоветский человек», то тут нельзя пройти мимо письма Высоцкого И. Кохановскому, которое датировано 1965 годом: «Сука я, гадюка я, подлюка я! Несоветский я человек, и вообще — слов и эпитетов нет у меня!» /6; 356/.

Джон Ланкастер в одиночку,
 преимущественно ночью,
 Щелкал носом — в нем был спрятан
 инфракрасный объектив,
 А потом в нормальном свете
 представало в черном цвете
 То, что ценим мы и любим,
 чем гордится коллектив...

Эта строфа напоминает фрагмент из
 «Письма от пациентов Канатчиковой дачи»
 (1977):

Вон дантист-надомник Рудик.
 У него приемник «Грюндиг», —
 Он его ночами крутит,
 Ловит, контра, ФРГ.

Совпадает даже размер стиха в обоих
 фрагментах. Кроме того, в черновиках «Пись-
 ма...» есть такая строка: «Этот контра Рудик
 Вайнер» /5; 473/, а в «Пародии...» лиричес-
 кий герой как раз выступает в образе «вра-
 га», или «контры»¹. Так что есть все осно-
 вания предположить, что в образе Рудика
 автор вывел своего alter ego, как, добавим,
 и в образе некоторых других персонажей
 этой песни — в частности: «бывшего алко-
 голика, матершинника и крамольника» и —
 в черновиках — «великого стойка».

Клуб на улице Нагорной
 стал общественной уборной,
 Наш родной Центральный рынок
 стал похож на грязный склад,
 Искаженный микропленкой,
 ГУМ стал маленькой избенкой²,

И уж вспомнить неприлично,
 чем предстал театр МХАТ.

В черновиках есть даже такой вариант:
 «И везде от слова «бани» оставалась буква
 «б» <...> И уж вспомнить неприлично, чем
 казался КГБ». Лирический герой запечатле-
 вает на снимках советскую действительность
 с фотографической точностью в буквальном
 смысле слова, и оказалось, что реальная
 картина жизни прямо противоположна той,
 которую власти пытаются создать на сло-
 вах. Это разоблачение очень не по душе
 толпе, от лица которой, кстати, и даны вы-
 шеприведенные строки, как и последняя
 строка предыдущего фрагмента: «То, что
 ценим мы и любим, чем гордится коллек-
 тив...».

Образность описываемой в песне ситуа-
 ции (например, с тем же инфракрасным
 объективом) имеет аналогию в стихотворе-
 нии «Представьте, черный цвет невидим
 глазу...» (1972):

И ультрафиолет, и инфракрасный —
 Ну, словом, всё, что «чересчур», —
 не видно, —
 Они, как правосудье, беспристрастны,
 В них — все равны, прозрачны, стекловидны
 /3; 146/.

Все, кто не вмещается в жесткие рамки
 советской идеологии — ультра и инфра, то
 есть все, кто — «чересчур» (с точки зрения
 власти), подвергаются замалчиванию, и по-
 тому их «не видно» (несомненно, что здесь

¹ Ср. также со стихотворением «Я не успел»: «Мои контрабандистские фелюги / Худые ребра сушат на мели».

² Ср. в «Письме из Москвы в деревню»: «До свидания! Я — в ГУМ, за покупками. / Это — вроде наш лабаз, но со стеклами».

Высоцкий в первую очередь имел в виду себя). А в «беспристрастности» лирического героя мы убедились при анализе «Песни микрофона»:

В чем угодно меня обвините,
Только против себя не погрешь.
По профессии я — усилитель,
Я страдал, но усиливал ложь.

То есть он всегда воспроизводил правду, какой бы печальной она ни была, а если была ложь, то он и ее усиливал, чтобы все слышали.

Рассмотрим подробно стихотворение «Представьте...» со всем его цветовым многообразием.

Представьте, черный цвет невидим глазу,
Всё то, что мы считаем черным, — серо.
Мы черноты не видели ни разу —
Лишь серость пробивает атмосферу.

Все то, что большинство советских людей считало истинным (власть, партию, идеологию и т. д.), оказалось ложным, фальшивым, о чем говорят, в частности, фотографии лирического героя в «Пародии...». И все эти ложные ценности объединены одним, но выразительным образом — серость. Именно так поэт характеризует советскую власть и в ряде других произведений: «Нет прохода и давно / В мире от нахалов, — / Мразь и **серость** пьют вино / Из чужих бокалов» /3; 127/, «Мой черный человек в костюме **сером!**», «Еще в войну повелевали «Яки» / И истребляли **серого** врага!» /5; 597/. Этот образ употребляется и применительно к толпе: «Средь своих собратьев **серых** белый слон / Был, конечно, белою вороной» /3; 170/, «И взмолилась толпа бесталанная — / Эта **серая** масса бездушная...» /1; 550/.

В нашем стихотворении сказано: «Лишь серость пробивает атмосферу», а *чернота, ультра и инфра* — нет, то есть всем неординарным и инакомыслящим людям официальное признание заказано, но, несмотря на это, лирический герой все же намерен «пробить атмосферу»: «Я пробьюсь сквозь воздушную ватную тьму...», — а песне «Белое безмолвие» читаем: «Мы ослепли — темно от такой белизны, / Но прозреем от **черной** полоски земли».

Дальше в стихотворении говорится о трех «беспорных» цветах — *красном, желтом, зеленом*. И после этого идет строфа:

Три этих цвета — в каждом организме,
В любом мозгу, как яркий отпечаток.
Есть, правда, отклоненье в дальтонизме,
Но дальтонизм — порок и недостаток.

«Дальтонизм» свойствен в первую очередь советским чиновникам, которые привили его всей стране (см. анализ «Песенки про Кука»). На эту тему можно цитировать много и долго, но мы ограничимся лишь двумя примерами — из песен «Так оно и есть...»: «Бродят толпы людей, на людей непохожих, / Равнодушных, **слепых**», — и «Заповедник» (1972):

Куда идешь ты, темное зверье?
«Иду на Вы, иду на Вы!»
Или **ослабло зрение** твое?
«Как у совы, как у совы!» /3; 465/

Здесь напрашивается параллель с одним из стихотворений И. Бродского, также написанным в 1972 году: «Не рассудок наш, но **глаза ослабли**, / Чтоб искать отличие орла от цапли».

Трехцветны музы, но как будто серы,
А «инфра», «ультра» — как всегда, в загоне, —

Гуляют на свободе полумеры,
А «псевдо» ходят, как воры в законе.

Поскольку лирический герой Высоцкого принадлежит к числу *инфра* и *ультра*, которые «всегда в загоне», в «Пародии на плохой детектив» ему, с его *инфракрасным* объективом, приходилось работать по ночам. Под «псевдо» вновь зашифрована советская власть: *псевдо*, то есть ложь, притворяющаяся или выглядящая, как истина. И советские чиновники (*псевдо*) чувствуют себя вольготно, «ходят королями» — как воры в законе.

Завершая анализ стихотворения, обратимся к его эпиграфу:

Мажорный светофор, трехцветье, трио,
Палитро-партитура цвето-ног.
Но где же он, мой «голубой период»?
Мой «голубой период» не придет!

Здесь нас будут интересовать две последние строки. Словосочетание «голубой период» означает период максимальной удачи, везения, взлета. Эта тема наиболее подробно разрабатывается в стихотворении «Я не успел» (см. анализ «Четверки первачей» в главе VI основной части книги). Мысль о том, что он упустил свой «голубой период», неотступно мучила Высоцкого всю жизнь и потому постоянно находила отражение в творчестве: «Он опоздать боялся — и от страха поседел» /4; 93/, «Опоздаешь! Так и есть! / Ты промедлил, светло-серый!» /2; 153/, «И свою весну — / Первую, одну, / Знать, прозевала я!» /3; 150/, «У меня похмелье от сознания, / Будто я так много пропустил...» /3; 51/, «И назойливо в ушах звенит стру-

на: / У тебя последний шанс, эх, старина!» /4; 216/.

Теперь мы можем вернуться к «Пародии на плохой детектив»:

Но работать без подручных, может, —
грустно, может, — скучно,
Враг подумал — враг был дока —
написал фиктивный чек,
Где-то в дебрях ресторана гражданина
Епифана
Сбил с пути и с панталыку
несоветский человек.

Происходит встреча лирического героя с виновником его будущих бед (любопытно, что в песне «Случай», 1971, подобная встреча тоже происходит в ресторане). Но, надо сказать, герой сам нарвался на эту встречу: он первым завел знакомство с Епифаном. А годом раньше Высоцкий написал песню «Попутчик», в которой события развивались по схожему сценарию (к сопоставлению этих произведений мы еще вернемся).

Епифан казался **жадным, хитрым**¹,
умным, плотоядным,
Меры в женщинах и в пиве
он не знал и не хотел.
В общем так, подручный Джона
был находкой для шпиона —
Так случиться может с каждым,
если пьян и мягкотел!

Во второй строке мы замечаем два знакомых мотива: представители власти чрезмерно увлекаются женским полом и предаются пьянству.

...А за это, друг мой пьяный, —
говорил он Епифану, —

¹ Ср. со стихотворением «Вооружен и очень опасен»: «Он **жаден**, зол, **хитер**, труслив...».

и Петров зэка»), **Саня Соколов** («Зарисовка о Ленинграде»), **Ваня и Иван** («Песня Вани у Марии», «Грустная песня о Ванечке», «Песня Вани перед студентами», «Сказка о несчастных лесных жителях», «Диалог у телевизора», «Есть у всех: у дураков...»), **Вася** («Я любил и женщин, и проказы...»), **Алеха** («Несостоявшаяся свадьба»), **Мишка Ларин** («Простите Мишку!»), **Федя** («Песня студентов-археологов», «Песня про конькобежца...»), **Аня** («Здравствуй, «Юность», это я...»), **Алиса** (английский аналог Ани: «Песня Алисы», «Падение Алисы», «Песня Алисы про цифры»), **Коля и Николай** («Инст-

рукция перед поездкой за рубеж», «Мишка Шифман», «Роман о девочках»).

Добавим еще, что в отношении иностранных персонажей (тех, в образе которых персонифицирована власть) Высоцкий часто использует свой «фирменный» прием — намеренное или несознательное (будто бы) искажение их имен и фамилий, например: Брут (Брук), Шифер (Фишер), особенно ярко это проявляется в произведениях так называемого китайского цикла: Ма-ма Цзедун (Мао Цзедун), Ляо Бянь (Линь Бяо), Цин Цзянь (Цзян Цинь), тау-киты (тау-китяне) и др.

13. «Он вышел — зал взбесился». Песня о нотах. «Парад-алле! Не видно кресел мест». «В Азии, в Европе ли...»

Текст и черновые варианты стихотворения «Он вышел...» цитируются по статье Ю. Тырина «О чем молчит наука» (22, 1–16). Приведенные там расшифровки черновики, взятые, в свою очередь, из «Черной тетради В. Высоцкого» (102, 70–79, 86–93), являются дополнительными и вескими аргументами в пользу нашей гипотезы о подтексте: в образе пианиста (варианты — дирижера и композитора) персонифицирована власть, в образе черного рояля представлен лирический герой Высоцкого, а в образе остальных музыкальных инструментов и их взаимоотношений друг с другом представлено современное поэту советское общество.

Обратимся теперь к тексту стихотворения.

Что-то свое, но немое,
В воздухе пели смычки.
Гений кулачного боя,
Он набирает очки.

Дирижер, то есть советская власть, назван здесь «гением кулачного боя». Напомним о других произведениях с аналогичным мотивом, например: «Этот Шифер — хоть и **гениальный**, — / А попить-покушать не дурак!», «**Профессионалам** судья криминалом / Ни бокс не считает, ни злой мордо-

бой», «Стукнул раз — **специалист!** — видно по нему» (см. анализ этого мотива во 2-й и 12-й главах основной части).

В итоговой же редакции текста стихотворения разбираемый мотив встречается еще один раз, но уже в качестве сравнения:

Как кулаки в сумбурной пьяной драке,
Взлетали ввысь манжеты в темноте.
Какие-то таинственные знаки
Концы смычков чертили в пустоте.

Далее. Уже тот факт, что в рукописи одна и та же фигура выступает в трех различных образах — то дирижера, то композитора, то пианиста, говорит о наличии в стихотворении подтекста и поисках автором для этой фигуры наиболее адекватного образа:

Жару задав музыкантам,
Злой дирижер воевал:
Терциям, квинтам и квартам
Место под солнцем давал.

Это четверостишие было зачеркнуто, скорее всего, из-за того, что подтекст в нем становится слишком прозрачным. Добавим, что вторая строка имела и такой вариант: «Злой дирижер страной повелевал»¹, кото-

¹ Другой вариант этой строки: «Злой композитор не спал», — переключается с «Неоконченной песней» А. Галича: «Старики управляют миром, / Суется, как злые мыши <...> Старики управляют миром! / Только им по ночам не спится». Как видим, здесь присутствует еще один «высоцкий» мотив: «власть стара».

рая совершенно не приложима ни к какому музыкальному концерту. Очевидно, что речь здесь идет о правителях советского государства. В том же 1972 году Высоцкий написал стихотворение «В лабиринте», и в нем разрабатывается аналогичный мотив. Сравним:

- а) Злой дирижер страной повелевал.
- б) Злобный король в этой стране
Повелевал,
Бык Минотавр ждал в тишине
И убивал.

«Злобность» этого короля видна, в частности, и в стихотворении 1969 года:

В царстве троллей — главный тролль
И гражданин
Был, конечно, сам король —
Только один.

И бывал он, правда, лют —
Часто порол! —
Но был жуткий правдолюб
Этот король.

<...>

Своих подданных забил
До одного.
Правду, правду он любил
Больше всего.

Данный мотив встречается в нашем стихотворении еще в одном черновом варианте:

Над пультом горбясь злобным Буунапартом,
Войсками дирижер повелевал.
Своим резервам — терциям и квартам —
Смертельные приказы отдавал.

Здесь музыкальная терминология почти полностью сменяется военной, и ситуация начинает напоминать песню «Люди середи-

ны» (1971), в которой советская власть также персонифицирована в образе главнокомандующего, отдающего смертельные приказы своим войскам (в образе войск представлены, соответственно, те государственные структуры, которые выполняли «силовую» функцию — ГПУ, НКВД, КГБ и т. д.):

Целуя знамя в пропыленный шелк
И выплюнув в отчаяньи протезы,
Фельдмаршал звал:
«Вперед, мой славный полк!
Презрейте смерть, мои головорезы!»

Негативная характеристика «Буунапарта» обусловлена в нашем стихотворении в первую очередь подтекстом: в образе Буунапарта представлена советская власть, которая захватила Россию, что и Наполеон пытался сделать. Не исключено, что такой же подтекст вложен и в набросок 1966 года: «Мне приснился сон, будто я — Наполеон! / Я проснулся весь в поту холодном» /1; 571/. В этом случае вновь встречается мотив единения лирического героя с советской властью, как, например, в стихотворениях «Дурацкий сон, как кистенем...», «Палач», «Казалось мне, я превозмог...», отсюда и «пот холодный».

У нот шел спор о смысле интервала,
И вот одногласия жрецы
Кричали: «В унисоне — все начала!
В октаве — все начала и концы!».

Некоторые музыкальные образы в этой строфе поддаются достаточно четкой, если обратиться к подтексту, интерпретации. О том, что ноты — это образ людей, говорилось, например, в «Песне о нотах» (1969):

У нот выходит все, как у людей,
Но парадокс имеется — да вот он:

Бывает — нота «фа» звучит сильней,
Чем высокопоставленная нота /2; 502/.

Что же касается «жрецов одноголосия», которые прославляли «унисон», то нетрудно догадаться, что под ними подразумеваются те «обезумевшие ораторы», которые непрерывно повторяли, что в СССР все равны и никто не должен выделяться из коллектива, то бишь — из «унисона». Этих «жрецов одноголосия» поэт упоминает и в стихотворении «Дурацкий сон, как кистенем...»:

Но скажут мне: «Пой в унисон!
Жми, что есть духу!».
И я пойму: вот это сон,
Который в руку.

Известно, что для Высоцкого было категорически неприемлемо «пение в унисон», и он всегда старался оставаться самим собой, о чем неоднократно писал в своих произведениях (см. Приложение 4).

Теперь обратимся к тем отрывкам текста, в которых речь идет о рояле, то есть о лирическом герое Высоцкого:

Стоял рояль на возвышеньи в центре,
Как черный раб, покорный злой судьбе.
Он знал, что будет главным на концерте,
Он взгляды всех приковывал к себе.

Сравним со стихотворением «Парад-алле!
Не видно кресел, мест»:

Вот на манеже мощный черный слон,
Он показал им свой нерусский норов.
Я раньше был уверен, будто он —
Главою у зверей и у жонглеров.

В обоих произведениях налицо знакомый нам мотив доминирования лирического ге-

роя (см. главу XI — анализ стихотворения «Вооружен и очень опасен»).

О рояле говорится также:

В холодном чреве *вены струн набухли*,
В них звук томился, пауза долга.
И взмыла вверх рояля крышка, будто
Танцовщица разделась донага.

Сразу вспоминаются «набухшие вены» самого Высоцкого во время его выступлений, о чем сохранилось множество свидетельств: «Володя выходит к микрофонам и вдруг <...> прокричал <...> монолог Хлопуши <...> Как у него на шее наливались кровью вены и, казалось, они вот-вот лопнут» (100, 48 и 70), «Вот он неторопливо вышел на сцену, перебрал струны <...> «Эх, раз!..» Боже, что же это было! Зал застыл <...> У Высоцкого жилы вздулись на шее, весь красный, и опять: «Эх, раз!..»» (29, 34), «Вы стоите совсем близко друг к другу, и теперь я вижу в полоске света два упрямых профиля с набухшими на шее венами <...> И жалуется гитара, и мы тонем в ее плаче» (25, 79), «Когда пел он, за него страшно становилось: он бледнел иступленной бледностью, мукой было глядеть на него — казалось, не голос сорвется сейчас, горло перервется, он рвался изо всех сил, из всех сухожилий...» (30, 344), «...вижу я сейчас не строчки, а его самого: его лицо, каменеющее, когда он поет, его набрякшую шею с жилами, готовыми разорваться от напряжения, так что и смотреть страшно, и глаз нельзя оторвать: так это мощно, красиво...» (40, 10), «Высоцкий пел, а я смотрела на его напряженную шею. Синие жилы надувались с каждым куплетом все больше и больше. Я не могла оторвать глаз. Меня просто потрясла его шея, заморозила. Мощная, жилистая. Помню, что боялась: аорта лопнет и хлынет кровь <...>

мне было ужасно жалко этого человека. Внутри него что-то билось, kloкотало и рвалось наружу» (109, 109).

Рояль терпел побои, лез из кожи.
Звучала в нем, дрожала в нем мольба.
Но господин, не замечая дрожи,
Красиво мучил черного раба.

Об избиении властью лирического героя мы говорили не раз, в том числе — при разборе «Песенки про Козла отпущения»: «Не противился, он, серенький, насилью со злом, / А сносил побои весело и гордо». И «из кожи лезет» лирический герой тоже во многих произведениях: «Рвусь из сил и из всех сухожилий...», «Но и падая, вылез из кожи...» /4; 11/, «Это был воскресный день, а я потел, я лез из кожи» /1; 125/, «Я держался из последних сил...» /2; 178/, «Держусь на нерве, начеку...» /5; 79/ и др.

В целом же вся ситуация в данной строфе напоминает «Песню микрофона», в которой на формальном уровне текста также представлен музыкальный концерт, а на уровне подтекста лирический герой говорит о мучениях, которым его подвергает власть.

Я качаюсь, я еле стою.
<...>
Он сдавил мое горло рукой.

И так же, как и в нашем стихотворении, власть «не замечает» мольбы героя о прекращении этих мучений: «Только вдруг... Человеке, опомнись! / Что поешь?! Отдохни — ты устал <...> Все напрасно — чудес не бывает». Сравним с другими произведениями: «Отпустите мне глотку, / друзья мои...» /3; 52/, «Доктор, отпустите меня с Богом! <...> Отпусти, молю, как о последней милости...» /6; 32/.

Как можно заметить, лирический герой терпел побои молча. В черновике есть вариант: «Едва дрожала верхняя губа», то есть он стиснул зубы, стараясь не выдавать своей боли (подробнее об этом мотиве — см. главу X, анализ песни «Разбойничья»).

Кроме того, лирический герой выступает в образе «черного раба». Аналогичный образ мы находим в песне «Про любовь в средние века»: «Ведь он — король, а я — вассал», — и в «Песне Попугая»: «Продал меня в рабство за ломаный грош»:

И, зубы клавиш обнажив в улыбке,
Рояль смотрел, как он его терзал.

И эта ситуация также неоднократно встречается в творчестве Высоцкого — лирический герой усмехается в лицо своим мучителям — см. анализ стихотворения «Общаюсь с тишиной я...» (глава XV).

Вот разошлись смычковые, картинно
Винючников маэстро наказал
И с пятой вольты слил всех воедино.
Он продолжал нашествие на зал.

В образе каждой группы музыкальных инструментов в стихотворении зашифрованы конкретные слои советского общества. И, на наш взгляд, в образе *смычковых* представлено лирическое *мы*, то есть все инакомыслящие, не согласные с «одноголосия жрецами» и нарушающие картину мнимого всеобщего единства: «Вот разошлись смычковые...». К числу *смычковых* принадлежит и лирический герой Высоцкого, который «расходился» в «Милицейском протоколе»: «И разошелся, то есть расходился». И за это всех «разошедшихся» наказал маэстро, то есть тот самый дирижер-пианист-композитор, который «мучил черного раба». Причем

он наказал их *картинно*, публично — «чтобы впредь неповадно другим».

Вообще образ *смычковых* разрабатывается в черновиках стихотворения очень подробно: «Что-то **свое**, но немое, / В воздухе пели смычки». *Смычки* вновь не пели «в унисон» с остальным оркестром, а выделялись из него. Именно так вел себя лирический герой в «Песенке про Козла отпущения»: «Хоть с волками жил — **не по-волчьи** выл, — / Блеял песенки все козлиные».

Один из вариантов строки: «В воздухе пели смычки», — выглядит так: «Пели, **взметаясь**, смычки», что напоминает другой вариант: «**Взвились** смычки штыками над страной»¹. Если *смычки* — это лирическое *мы*, то смысл строки сводится к следующему: лирическое *мы* начинает борьбу с советской властью. И образ этой борьбы, представленной в виде космической, «планетной» битвы, уже разрабатывался Высоцким в стихотворении «Проделав брешь в затишье...» и «Мы вращаем землю» (оба — 1972). Причем последняя песня написана почти в одно и то же время с разбираемым стихотворением, и между ними наблюдается одна интересная перекличка:

- а) Потом на миг **вселенная застыла**,
И пианист подавленно затих.
- б) Кто-то там, впереди, навалился на дот,
И земля на мгновенье **застыла**.

Остается только добавить, что такой же вселенский образ битвы будет использован Высоцким в песне «Пожары». Музыкальные

образы — так же в метафорическом значении — используются еще в некоторых других произведениях, например, в стихотворении «В Азии, в Европе ли...» (1969). Здесь катастрофическая ситуация в стране представлена в виде прервавшегося оперного концерта:

Не поймешь, откуда дрожь —
страх ли это, грипп ли?²
Духовые дуют врозь, струнные урчат,
Дирижера кашель бьет, тенора охрипли,
Баритоны запили, и басы молчат.

Сравним выделенные слова со «Сказкой про дикого вепря» (1966): «Сам король страдал желудком и астмой, / Только **кашлем** сильный страх наводил».

Ситуация в стране стала настолько критической, что о ней всюю говорят даже зарубежные «вражеские голоса»:

Все ужасно нервные, дамочки в истерике,
Слезы льют, из носиков капает вода.
Вон уже и дикторы «Голоса Америки»
Говорят, что в опере — дело ерунда!
(СЧП4 — 3; 298).

Завершая обзор произведений с музыкальной тематикой, коснемся еще раз «Песни о нотах», в которой так же, как и в стихотворении «Он вышел...», присутствует композитор как олицетворение власти и, кроме того, наблюдается оппозиция *мы* — *они*:

...А кроме этих подневольных нот,
Еще бывают ноты-паразиты, —
Кто их сыграет, кто их пропоет?!
Но с нами — Бог, а с ними — композитор!

¹ Ср. с характеристикой действия лирического героя в «Письме от пациентов Канатчиковой дачи», когда он выступает в образе алкоголика: «**Взвился** бывший алкоголик, / Матершинник и крамольник...».

² Слово *грипп* здесь употреблено в образном значении, как и в «Утренней гимнастике».

14. Четверка первачей

Об этой песне мы уже говорили не раз, в частности — в главе VI основной части книги. Сделаем еще несколько замечаний по поводу начальной редакции текста:

Номер первый хочет в раже¹ и в пылу
Поскорей успеть к кипящему котлу,
В тот котел по локоть руку запустить,
Лучший выхватить кусок и откусить

От огромного куска
Больше жирного мяска...

Налицо мотив *прозорливости* представителей власти, который был разобран нами при анализе «Песни певца у микрофона». Не исключено также, что *котел*, в который «номер первый хочет <...> руку запустить», является такой же метафорой изобилия, что и *фонтан* в стихотворении «Это вовсе не френч-канкан...» (1975): «Кто в фонтане купается, тот / богач...».

О втором перваче говорится:

Номер два далек от плотских утех, —
Он из сытых, он из этих, он из тех...
Он надеется на славу, на успех
И уж ноги задирает выше всех.

То есть, как сказано и о первом перваче, он «**рвет подметки**, как герой». Сравним еще с аналогичной образностью в песне «Все должны до одного...»: «Вот четверочник бежит / Быстро, **легче пуха...**», и этот «чет-

верочник», то есть власть, тут же противопоставляется «троечнику» — лирическому герою: «Сзади троечник сопит, / Голова — два уха...». Власть снова обогнала лирического героя, и он пытается ее догнать, как, например, в «Марафоне» и «Песенке про прыгуна в высоту» («Разбег, толчок — мне не догнать канадца, / Он мне в лицо смеется на лету!»). О лирическом герое сказано, что он *сопит*. Нетрудно понять, что он задыхается в попытке догнать своего противника. Аналогичная проблема у него возникает в «Песне про конькобежца...» («Подвела меня — ведь я предупреждал! — / Дыхалка: / Пробежал всего два круга — и упал... / А жалко!») и в «Марафоне»:

Друг гвинец так и прет,
все больше отстаиванье,
Я надеюсь, что придет второе мне дыханье,
Третье за ним ищу, четвертое дыханье, —
А на пятом — сокращу
с гвинейцем расстоянье.

Причем надо заметить, что «троечник» и «четверочник» побежали, заключив между собой пари — видимо, поспорив, кто прибежит первым:

Эх, раз, два, три —
Побежали на пари!

Такая ситуация уже имела место в «Горизонте»: «Условия пари одобрили не все /

¹ Мотив «власть вошла в раж».

15. Дорожная история. «Шофер самосвала не очень красив...»

Вот что сказал сам автор о «Дорожной истории» (1972), после исполнения ее на концерте в Навои (21.08.1979): «Почти во всех моих вещах исследуется не конкретная, точная проблема — скажем, шофер или врач <...> это проблемы предательства, надежности, добра и зла — вечные. Может быть, **это могло случиться со мной** и с любым человеком в зрительном зале» (35, 5).

В этой песне лирический герой выступает в маске шофера-дальнобойщика, который перед тем, как с ним произошла «дорожная история», отсидел срок. Но прежде, чем обратиться непосредственно к анализу оппозиции *я — власть*, докажем наличие в песне сознания лирического героя:

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 /3; 234/.

Трудно не согласиться с тем, что здесь перед нами — «чистый» лирический герой. Наблюдается множество переключек между этой строфой и другими произведениями Высоцкого. Например, 1-я строка «Я вышел ростом и лицом...» напоминает начало «Памятника» (1973): «Я при жизни был рослым и стройным...», а благодарность лирического героя своим родителям, заключенная в первых двух строках песни, также встретится в более поздних произведениях:

Меня мама родила в сахарной рубашке,
Подпоясала меня красным ремешком.
<...>

Мне папаша подарил бычье здоровье
И в головушку вложил не «хухры-мухры».
Ах, откуда у меня грубые замашки?!

Спасибо вам, святители,
Что плюнули да дунули,
Что вдруг мои родители
Зачать меня задумали —

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

Баллада о детстве

Лирический герой говорит также, что он «**спины не гнул** — прямым ходил», и этот мотив находит отражение на различных этапах творчества Высоцкого, например: «Я от земного низкого поклона / Не откажусь, хотя **спины не гнул**» /5; 151/. Кстати, прямое подтверждение первой части этого высказывания мы встречаем в песне «Погоня»: «Я лошадам забитым, что не подвели, / Поклонился в копыта до самой земли...».

Теперь обратимся уже к герою-маске:

Но был донос и был навет —
Кругом пятьсот и наших нет...

Как видим, на героя *донесли и оклеветали*, и он на своей шкуре испытал то, о чем говорит в одном из своих произведений А. Га-

лич: «Доносы и наветики / Страшнее, чем картечь!» («Гусарский романс»). О *наветах* идет речь и в ряде других песен Высоцкого: «Но кто-то там однажды скурвился, ссучился, / Шепнул, *навел* — и я сгорел» /1; 51/, «Досадно мне, что слово «честь» забыто / И что в чести *наветы* за глаза» /2; 154/.

В результате *доноса* и *навета* герой отсидел семь лет: «Потом — зачет, потом домой / С **семью** годами за спиной...». Такой же срок ему давали и раньше: «У жизни отобрали **семь** годов...» /1; 65/, «Позади семь тысяч километров, / Впереди — **семь** лет синевы!...» /1; 33/.

Бродяжил и пришел домой —
Уже с годами за спиной...

Автор чаще исполнял именно этот вариант — по цензурным соображениям. И здесь возникает мотив *бродяжничества* лирического героя, подробно разобранный нами при анализе «Притчи о Правде и Лжи».

...Висят года на мне — ни бросить, ни продать.
Но на начальника попал,
Который бойко вербовал, —
И за Урал машины стал перегонять.

«Бойкость», с которой действуют советские чиновники, является одной из их неотъемлемых черт. В доказательство приведем несколько цитат: «**Бойко**, надежно работают бойни, — / Те, кому нужно, всегда в тренаже!» /2; 517/, «Но **бойко** брызгало перо / Недугами в бумагу» /5; 371/, «Вон блюдце пролетело над Флоренцией! — / И святая инквизиция под страх / Очень **бойко** продавала индульгенции, / Очень **шибко** жгла ученых на кострах» /2; 64/. Здесь можно вспомнить и родственный мотив *лов-*

кости, а также уже приводившиеся цитаты со словом «хватить!», характеризующим действия представителей власти.

Дорога, а в дороге — МАЗ,
Который по уши увяз,
В кабине — тьма, напарник
третий час молчит.

Мы полагаем, что советская власть персонифицирована здесь в образе напарника главного героя, а в образе МАЗа представлена Россия, Советский Союз. Что касается последнего образа, то он — в виде сравнения — встречается и в одном из поздних стихотворений поэта: «Мою страну, как тот дырявый кузов, / Везет шофер, которому плевать». Именно таким шофером и предстает перед нами напарник героя в разбираемой песне: ему тоже «плевать» на то, что случится со страной: «Глуши мотор, — он говорит, — / Пусть этот МАЗ огнем горит!».

Достаточно интересно, что сюжет с увязшим МАЗом будет перенесен Высоцким в песню «Аэрофлот», в которой функцию МАЗа будет выполнять самолет. Сравним:

- а) Дорога, а в дороге — **МАЗ**,
Который по уши увяз.
- б) Но в Хабаровске рейс отменен —
Там надежно застрял самолет.

Причем этот рейс также заимствован из «Дорожной истории», одним из вариантов названия которой является «Далекий рейс». Если продолжить выявление параллелей между этими произведениями, то следует заметить, что в них обоих действие происходит под Новый год:

- а) Ну надо ж так — под Новый год! —
Назад — пятьсот, пятьсот — вперед,
Сигналим зря: пурга, и некому помочь!
- б) Удобства — во дворе, хотя — декабрь,
И Новый год летит себе на «ТУ».

В обеих песнях присутствует образ *ваты*, *ватной стены*, которая закрывает собой все видимое пространство:

- а) Сигналим зря: пурга, и некому помочь!
- б) Все закрыто — туман, пелена... /5; 560/

Сравним еще в одном «автомобильном» наброске: «Не дозовешься никого — / Сигналишь в вату» (СЖ4 — 2; 184). Кроме того, и в «Дорожной истории», и в «Аэрофлоте» напарник (знакомый) главного героя «наезжает» на него:

- а) Я отвечаю: «Не канючь!»
А он — за гаечный за ключ,
И волком смотрит
(он вообще бывает крут).
- б) А он меня — все плечиком в сторонку.
И он ушел куда-то вбок.
Я отпустил, а сам прилет,
Мне снился сон про наш «веселый» оборот:
Что будто вновь — кругом пятьсот,
Ищу я выход из ворот,
Но нет его, есть только вход — и то не тот.

Мотив отсутствия выхода из тяжелой жизненной ситуации характерен для поэзии Высоцкого: «Вот вышли наверх мы. Но выхода нет!» /2; 46/, «И перекрыты выходы и

входы, / И путь один — туда, куда толпа» /3; 224/, «Значит, выхода нет, я готов» /2; 422/, «Словно в час пик, / Всюду тупик, — / Выхода нет!» /3; 152/, «Но выход мы вдвоем поищем и обрящем» /4; 58/.

Конец простой: пришел тягач,
И там был трос, и там был врач,
И МАЗ попал, куда положено ему, —
И он пришел — трясется весь...
А там — опять далекий рейс,
Я зла не помню¹ — я опять его возьму.

Здесь обратим внимание лишь на 4-ю строку, в которой присутствует мотив *трусливости* представителей власти. Об этом мы подробно говорили при анализе стихотворения «Вооружен и очень опасен» (глава XI).

В заключение рассмотрим один черновой набросок песни:

...Что он придумал для меня такую месть:
Он был, как близкая родня,
Он ел с ладони у меня,
А там сказал, что знать не знает, кто я есть.

Власть мстительна, и этот мотив также постоянно разрабатывается поэтом: «Здоровый лоб стоял в двери, / Как мститель с топором...» /5; 386/, «Мстила мне за что-то эта склочница...» /3; 480/, «Неужто здесь сошелся клином свет, / Верней, клинком ошибочных² возмездий...» /5; 266/, «Или с неба возмездье на нас пролилось...» /5; 212/.

Обратимся еще к одному стихотворению, в котором лирический герой выступает в маске шофера (рассказчик здесь — чисто формален):

¹ Ср.: «Я ведь зла не держу на команду» /2; 271/.

² То есть лирический герой подумал, что власть в его случае ошиблась — «ошибка вышла».

Шофер самосвала не очень красив,
Показывал стройку и вдруг заодно
Он мне рассказал трюковой детектив
На черную зависть артистам кино:

«Сам МАЗ — девятнадцать,
и груз — двадцать пять,
И все это — вместе со мною — на дно...
Ну что — подождать? Нет, сейчас попытать,
И лбом выбивать лобовое стекло!..» /2; 579/.

Здесь сразу вспоминается стихотворение 1976 года: «Да, я осилить мог бы тонны груза...» и песня «Штангист»: «Двухсоткилограммовую громаду / Над головою с воем подниму!».

Образ МАЗа (самосвала) в данном стихотворении является, в отличие от «Дорожной истории», метафорой огромной нагрузки, «лямки», которую тянет лирический герой. Подобный же образ встречается в другом, уже цитировавшемся незаконченном стихотворении «Я груз растряс и растерял...» (1975):

<...>
Не люблю порожняком,
Только с полным грузом!¹

<...>
И было вдоволь, что терять,
И оставалось
<...>
И даже если вез металл
Да до отвала,
Я гвозди шинами хватал —
Все было мало (СЖ4 — 2; 184–185).

Дилемма, перед которой оказался герой в стихотворении «Шофер самосвала»: «Ну что — подождать? Нет, сейчас попытать, / И лбом выбивать лобовое стекло!..» — возникает перед ним и в одном из последних произведений — «И снизу лед, и сверху...» (1980):

И снизу лед, и сверху — маюсь между:
Пробить ли верх иль пробуравить низ?
Конечно, всплыть и не терять надежду!
А там — за дело в ожиданьи виз.

В обоих случаях описывается критическая, смертельно опасная ситуация, в которую попал лирический герой и из которой у него только два выхода — «в жизнь» (вверх) или «в смерть» (вниз), и он выбирает первый путь: «Конечно, всплыть...» — как это уже было в песне «Спасите наши души!»: «Всплывем на рассвете — нам выхода нет!» /2; 349/.

¹ Ср. с аналогичными образами: «Мои поезда не вернутся пустыми, / Пока мой оазис еще не зачах» /2; 256/, «Зато наш поезд не уйдет порожний» /2; 280/.

16. Марш космических негодяев. Песня про Тау Кита

Первого из этих двух произведений мы уже так или иначе касались в основной части книги, а «Песня про Тау Кита» даже была подробно проанализирована в 7-й и 8-й главах. В данном приложении мы сначала рассмотрим несколько интересных особенностей между этими произведениями, после чего сосредоточимся на анализе «Марша...». Итак:

- а) От Земли до Беты — восемь ден,
Ну, а до планеты Эпсилон —
Не считаем мы, чтоб не сойти с ума.
- б) В далеком созвездии Тау Кита
Все стало для нас непонятно...

Планета, на которой живут советские чиновники и которая находится очень далеко от Земли, то есть от того места, где живут обычные, рядовые люди, названа в обеих песнях греческими, то есть «нерусскими», буквами (вспомним анализ «Нейтральной полосы»), причем, расположены они в греческом алфавите одна за другой.

Откроем энциклопедический словарь на главе «Созвездия»: «Наиболее яркие звезды в Созвездиях обозначены греческими буквами (α, β, γ... обычно в порядке убывания яркости) с добавлением названия созвездия (напр., α Возничего)...» (92). У Высоцкого же в рассматриваемых песнях планеты, к которым направляется лирическое *мы*, обозначены буквами «тау» и «эпсилон». Эти буквы находятся в конце алфавита и поэтому, в

соответствии с энциклопедической справкой, свидетельствуют о наименьшей яркости тех звезд, которые они обозначают, или, перенося все сказанное на произведения Высоцкого, — о мрачной атмосфере, царящей во владениях власти («Тут нет атмосферы, тут душно»). Недаром Высоцкий часто использовал для изображения советской власти образ *дремучего* леса. Вспомним заодно песню «Чужой дом»: «Что за дом притих, погружен во **мрак**?». Правда, здесь *мраком* обозначена ситуация во всем Советском Союзе, а не только во власти.

Такой прием — буквенное обозначение советской власти или всей страны в целом — встречается еще в двух произведениях: «Про Мэри Энн» и «В энском царстве жил король...».

Интересно еще отметить, что стремление лирического *мы* добраться до владений власти присутствует и в первой редакции «Гимна морю и горам» (1976): «Мы — призрак флибустьерского корвета, / Направились к созвездью Гончих Псов...» /5; 444/, — тех самых «Гончих Псов», о которых в другой морской песне того же года сказано: «Истая псов, голодных Гончих Псов, / Надсадно воя, гонит нас на Чашу» /5; 117/, — что, несомненно, восходит к «Охоте на волков»: «Кричат загонщики, и лают псы до рвоты».

Еще одна параллель между «Песней про Тау Кита» и «Маршем космических негодяев»:

- 1) Прежнего земного не увидим небосклона,
Если верить рассказам ученых чудаков.
Ведь когда вернемся мы, по всем по их законам
На земле пройдет семьсот веков.
- 2) Не помню, как поднял я свой звездолет,
Лечу в настроеньи питейном.
Земля ведь ушла лет на триста вперед
По гнусной теории Эйнштейна.

Соответственно, *гнусная теория Эйнштейна* — это те же *рассказы ученых-чудаков*. А мы знаем, что образ «ученых» как олицетворение власти очень распространен в творчестве Высоцкого: например, *товарищи ученые, доценты с кандидатами* из одноименной песни, *начитанные болваны и доценты* из «Песни Гогера-Могера», *профессор* из повести «Жизнь без сна» и др. Таким образом, *гнусная теория* обозначает коммунизм, то есть учение, согласно которому Советский Союз должен обогнать по своему развитию и уровню жизни все остальные страны: «Земля ведь ушла лет на триста вперед / По гнусной теории Эйнштейна». Логично предположить, что в образе Эйнштейна здесь представлен либо Маркс, либо Ленин. Кстати, гипотеза о таком подтексте была впервые высказана С. Свиридовым (90).

Теперь мы можем переключить все внимание на «**Марш космических негодяев**» (1966).

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.

Весь сюжет этой песни и многие образы, видоизменившись, перейдут в «Марш аква-

лангистов», в котором целью лирического *мы* так же являются владения власти. Например, первая строка из вышеприведенного фрагмента предвосхищает аналогичную мысль в «Марше аквалангистов»:

Понять ли лежащим в постели,
Изведать ли ищущим брода, —
Нам нужно добраться до цели,
Где третий наш — без кислорода!

А что касается второй строки из первого фрагмента, то *космос* в ней сменится в «Аквалангистах» на *пучину*: «В пучину не просто полезли...». Причем и там, и там страшно: «В космосе *страшней*, чем даже в дантовском аду», «*Боимся кессонной болезни / И, может, немного — акулы <...>* Здесь лишь пучеглазые рыбы / *Глядят удивленно нам в маски*». «Космос» и «пучина» в обоих произведениях являются аллегорией пути, по которому решило двигаться лирическое *мы*.

В первоначальный вариант «Марша космических негодяев» входила дополнительная строфа:

Мы не разбираемся в симфониях и фугах.
Вместо сурдокамер знаем тюрем тишину.
Испытанья мы прошли на мощных
центрифугах —
Нас вертела жизнь, таща ко дну.

Образ центрифуг разовьется позднее в стихотворении «Первый космонавт»:

Я затаился и затих, и замер,
Мне показалось, я вернулся вдруг
В бездушие безвоздушных барокамер
И в замкнутые петли центрифуг.

Этот образ, безусловно, метафоричен и связан, как можно догадаться, с «испыта-

ниями», устроенными советской властью. Мотив «нас вертела жизнь, таща ко дну» встречается во многих других произведениях, в том числе в «Чужом доме» («Жизнь *кидала* меня — не докинула») и в песне «Две судьбы»:

Тряханет ли в повороте,
Завернет в водовороте —
всё исправится...

<...>

Знать, по злобному расчету
Да по тайному чьему-то
попечению

Не везло мне, обормоту,
И *тащило*, баламута,
по течению /5; 464, 467/.

Тот же мотив находим в песне «Живучий парень»: «Его *тащили* на аркане...» (см. также анализ повести «Жизнь без сна» — переключку № 13).

Образы петли и аркана, как мы знаем, часто используются Высоцким для характеристики методов действия власти. Поэтому и «замкнутые петли центрифуг» приобретают соответственный смысл.

На земле читали в фантастических романах
Про возможность встречи

с иноземным существом.

Мы на Земле забыли

десять заповедей рваных,

Нам все встречи с ближним нипочем!

Чтобы убедиться в том, что эти слова принадлежат лирическому *мы* (а значит — и лирическому герою), необходимо рассмотреть их в контексте творчества Высоцкого

середины 60-х годов и соотносить с его взглядом на религию и на Бога.

Прежде всего приведем фрагмент из повести «Жизнь без сна» (1968): «Все пророки — и Иоанн, и Исайя, и Соломон, и Матфей, и еще кто-то — правы только в одном, что жил господь, распнули его, воскрес он и ныне здравствует, царство ему небесное. А все другое, насчет возлюбления ближнего¹, подставления щек под удары оных, а также «не забижай», «не смотри», «не слушай», «не дыши, когда не просят» и прочая чушь — все это добавили из устного народного творчества. Да! Вот еще: «Не убий!». Это правильно. Не надо убить, убивать жалко, да и не за что!».

Вспомним, что эти строки были написаны в «сумасшедшем доме», то есть в Советском Союзе, а советской власти («врачам») только и нужно было, чтобы люди не противились насилию, «не дышали, когда не просят», то есть чтобы все были покорными рабами и подопытными животными (не забудем про «электроды»). Поэтому Высоцкий устами героя-рассказчика и отвергает все евангельские заповеди, толкуя их в буквальном смысле, за исключением «не убий!».

Идея строки «Мы на Земле забыли десять заповедей рваных» отзовется позднее в «Песне Рябого» из к/ф «Хозяин тайги», в которой главный герой от своего лица и от лица лирического *мы* скажет:

Мне ты не подставь щеки:

Не ангелы мы — сплавчики,

Недоступны заповеди нам!

¹ Ср. с другими, более поздними, произведениями: «И друзей успокоя, и ближних любя, / Мы на роли героев вводили себя», «Учился я любить гостей и близких, / Других же — хоть разбей параличом!».

В этой связи уместно процитировать отрывок из дневника Высоцкого, датированный 1975 годом, в котором он оценивает фильм с Гарри Купером «Голос бога»: «Фильм 50-х годов, но он вне времени. Проблемы вечные — жизнь ломает философию непротivления и пуританства. Натура человеческая берет верх» /6; 288/. С другой стороны, в своих произведениях Высоцкий неоднократно сравнивает себя с Христом (например: «На мой на юный возраст не смотри...», «Муру на блюде доедаю подчистую», «Песня Билла Сигера», «Что может быть яснее, загадочней...», «О фатальных датах и цифрах» и др.) и, несомненно, находит много общего. В заключение обратимся к концовке «Марша космических негодяев»:

На бога уповали бедного,
Но теперь узнали — нет его
Ныне, присно и вовек веков!

Объяснение тому, почему «нет Бога», мы находим в черновиках стихотворения «Напролет целый год — гололед» (1966): «В чем секрет, почему столько бед? / Вот ответ — Бога нет» /1; 512/. «Бог» здесь тождествен «справедливости». И именно в таком виде этот мотив встречается:

а) в «Песне про правого инсайда»: «Справедливости в мире и на поле нет...»;

б) в песне «Несостоявшийся роман»: «И, хотя справедливости в мире и нет...»;

в) в черновиках песни «Каждому хочется малость погреться...»: «Он думал: справедливости еще на свете нет...»;

г) в повести «Жизнь без сна»: «Как много все-таки в мире несправедливости» /6; 46/.

Однако наряду с утверждением, что «нет Бога», в песне «Дом хрустальный» (1967), например, можно прочитать: «Ведь поможешь ты мне, Господи, / Не позволишь жизнь скомкати».

Здесь во взаимоотношениях поэта с Богом мы видим много общего с некоторыми моментами из статьи Д. Мережковского «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества»:

«Смирись, гордый человек!» — воскликнул Достоевский в своей Пушкинской речи. Но с полной ясностью не сумел определить, чем истинное Христово смирение сынов Божиих отличается от мнихохристианского рабского смирения <...> Если кто-нибудь из русских писателей начинал бунтовать, то разве только для того, чтобы тотчас же покаяться и еще глубже смириться <...>

И вот один-единственный человек в русской литературе, до конца не смирившийся, — Лермонтов.

Потому ли, что не успел смириться? — Едва ли.

Источник лермонтовского бунта — не эмпирический, а метафизический¹ <...> Ведь уже из того, как Лермонтов начал свой бунт, видно, что есть в нем какая-то религиозная святость, от которой не отречется бунтующий, даже под угрозой вечной гибели, той «преисподней, где пляшут красные черти».

Этой-то метафизически и религиозно утверждающей себя несмирненности,

¹ Здесь необходимо отметить, что бунт Высоцкого состоял как раз из обоих компонентов: эмпирического (противостояние тоталитарной системе Советского Союза) и метафизического: «Все человечество давно / Хронически больно — / Со дня творения оно / Болеть обречено. / Сам первый человек хандрил, / Он только это скрыл. / Да и Создатель болен был, / Когда наш мир творил» / 5; 87/.

несмиримости и не могла простить Лермонтову русская литература. Все простила бы, только не это — не «хулу на Духа», на своего смиренного *духа* <...>

Богоборчество Иова повторяется в том, что Вл. Соловьев справедливо называет у Лермонтова «тяжбою с Богом»: «Лермонтов, — замечает Вл. Соловьев, — говорит о Высшей воле с какою-то *личною обидою*».

<...> Вл. Соловьев осудил Лермонтова за богоборчество. Но кто знает, не скажет ли Бог судьям Лермонтова, как друзьям Иова: «...горит гнев Мой за то, что вы говорили о Мне не так верно, как раб Мой Иов» — раб Мой Лермонтов.

В Книге Бытия говорится о борьбе Иакова с Богом:

«И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари. И увидел, что не одолевает его, и повредил сустав бедра у Иакова, когда Он боролся с ним. — И сказал ему: отпусти Меня, ибо взошла заря. — Иаков сказал: не отпущу Тебя, доколе не благословишь меня».

Вот что окончательно забыто в христианстве — святое богоборчество. Бог не говорит Иакову: «смирись, гордый человек!» — а радуется буйной силе его, любит и благословляет за то, что не смирился он до конца до того, что говорит Богу: «не отпущу Тебя» — Нашему христианскому смирению это кажется пределом кощунства» (71, 93–94, 106–107).

Мы только обозначили сложность данной проблемы — взаимоотношений Высоцкого с Богом и христианством. Вместе с тем надеемся, что нам удалось показать наличие в «Марше космических негодяев» личностного подтекста. Добавим еще одну деталь: главные герои «Марша...» достаточно хорошо разбираются в поэзии («Наизусть читаем Пушкина», «Наизусть читаем Киплинга»), что выглядело бы совсем странно, если принять этих «негодяев» за чистую монету, а не за маску, под которой выступает лирическое *мы*.

17. Бал-маскарад. Маски. Диалог у телевизора. Два письма. Аэрофлот.

В песне «Бал-маскарад» (1963) действие происходит в зоосаде. Образ зоосада как аллегории Советского Союза уже знаком нам по «Песенке про Козла отпущения» и «Заповеднику», а также — по близким и родственным образам *гербария* и *океанариума*.

Сегодня в нашей комплексной бригаде
Прошел слухок о бале-маскараде.
Раздали маски кроликов,
Слонов и алкоголиков,
Назначили всё это в зоосаде /1; 72/.

Герой-рассказчик пошел на этот маскарад со своей женой. Там его «“на троих” зазвали <...> дяди», и у него начало двоиться в глазах:

Я снова очутился в зоосаде.
Глядь, две жены, ну две Марины Влади,
Одетые животными,
С двумя же бегемотами.
Я тоже озверел и встал в засаде.

Власть здесь представлена в образе бегемота (вспомним еще раз *гиппотамы* из стихотворения «Жил-был один чудак»). Таким образом, налицо рассмотренный ранее мотив продажности жены (возлюбленной) лирического героя: она ему вновь изменяет с персонифицированной властью (см. анализ «Песни про плотника Иосифа...»).

А сам герой, как он говорит, в это время «встал в засаде». Этот мотив также будет

встречаться в более поздних произведениях, например, в «Песне автомобилиста»: «Безлунными ночами я нередко / Противника в засаде поджидал...».

...Наутро дали премию в бригаде,
Сказав мне, что на бале-маскараде
Я *будто бы* не только
Сыграл им алкоголика,
А был у бегемотов я в ограде.

Причем надо заметить, что эту информацию о своем поведении герой сообщает со слов очевидцев, как и в «Путешествии в прошлое»:

А наутро я встал — *мне давай сообщать*
<...>
Будто голым скакал, *будто* песни орал
<...>
А потом кончил пить, потому что устал...

Идентичность ситуаций в этих песнях не вызывает сомнений, что говорит в пользу нашей гипотезы об общем подтексте. Любопытно, что одно из названий «Бала-маскарада» выглядит так: «**Про рабочих**». Между тем в образе рабочего лирический герой выступает во многих произведениях, в том числе в песне «Я был слесарь шестого разряда...» (1964), у которой имеется также авторское название: «**Из жизни рабочих**». В этих двух произведениях главный герой напивается и начинает буйнить — так же, как

в «Путешествии в прошлое» и «Милицейском протоколе»: «Завелся грош и — хошь не хошь! — / По пьянке устроишь дебош» /1; 409/.

Теперь рассмотрим тему маскарада на примере «Масок» (1970) и «Диалога у телевизора» (1973), сопоставляя эти песни с «Балом-маскарадом».

- 1) «Ой, Вань! Смотри, какие клоуны!
Рот — хоть завязочки пришей...
Ой, до чего, Вань, размалеваны,
А голос, как у алкашей /4; 35/.
Диалог у телевизора
- 2) Раздали маски кроликов,
слонов и алкоголиков...
Бал-маскарад
- 3) Смеюсь навзрыд, как у кривых зеркал, —
Меня, должно быть, ловко разыграли,
Крючки носов и до ушей оскал —
Как на венецианском карнавале! /2; 282/.
Маски

Третья строка из последнего фрагмента имеет следующий черновой вариант: «**Ртов до ушей оскал**» (36, 67). А черновой вариант 4-й строки: «И парики напудрены и страшны», — перекликается с «размалеванностью» клоунов в «Диалоге у телевизора», в ранней редакции которого говорится и о наиболее «размалеванном» из них: «Особо — рыжий, паразит», — тот же «рыжий», что и в черновике «Масок»: «Вот кто-то в ярко-рыжем парике...». Сравним еще с песней «Ошибка вышла»: «Все рыжую чертовку ждут / С волосяным кнутом». Слово «кнут» заведомо говорит о том, что лирического героя будет *сечь* (см. анализ этого мотива в главе 12 — песня «Побег на рывок»).

И в «Бале-маскараде», и в «Масках» главного героя заставляют принять участие в этом маскараде против его воли:

- а) ...Меня **поймали** тут же, в зоосаде,
Ведь массовик наш Колька
Дал мне маску алкоголика,
И «на троих» зазвали меня дяди.
- б) Вокруг меня смыкается кольцо¹ —
Меня **хватают**, вовлекают в пляску, —
Так-так, мое нормальное лицо
Все, вероятно, приняли за маску.

Подобное насилие над лирическим героем имело место и в «Смотринах», когда его заставили участвовать в очередном «маскараде»: «Меня **схватили** за бока / Два здоровенных мужика: / «Играй, паскуда, пой, пока / Не удавили!»», — и дальше речь идет о той же «пляске», что и в песне «Маски»: «Потом пошли плясать в избе...», — и в «Диалоге у телевизора»: «Ой, Вань, умру от акробатиков! / Смотри, как вертится, нахал! / Завцеха наш, товарищ Сатиков, / Недавно в клубе так **скакал**». Здесь мы вновь сталкиваемся с мотивом *веселья* представителей власти.

Продолжая сопоставление «Бала-маскарада» и «Масок», нельзя не отметить, что в обеих песнях перечисляются три основные маски, в которые были одеты участники маскарада:

- а) Раздали маски **кроликов**,
Слонов и алкоголиков...
- б) Все в масках, париках —
все, как один², —
Кто — сказочен, а кто — литературен...

¹ Сравним с одной песней 1971 года: «Смыкается круг — не порвать мне кольца!» /3; 123/.

² Ср. в стихотворении «Вооружен и очень опасен»: «За маской не узнать лица...».

Сосед мой слева — грустный арлекин,
Другой — палач, а третий — просто дурень¹.

Напрашивается параллель с «Песней Герашенко» (1968), написанной к спектаклю «Последний парад», в которой также налично классификация видов масок:

«Наш мир — театр!» — так говорил Шекспир.
Я вижу лишь характерные роли:
Тот — негодяй, тот — жулик,

тот — вампир...

И все! Как Пушкин говорил — чего же боле?

Отметим, наконец, еще одну общность в «Бале-маскараде» и в «Масках»: лирический герой взбешен при виде всего этого маскарада.

а) Я тоже озверел и встал в засаде.

б) Я начал сомневаться и беситься (36, 67).

Такое же отношение у него было и к веселью в «Смотринах»: «А я стонал в углу болотной выпью, / Набычась, а потом и подбочась...».

Что же касается образа алкоголика, в котором лирический герой выступает в «Бале-маскараде», то он есть во многих произведениях, и в том числе — в «Песне завистника», исполнение которой на одном из концертов Высоцкий предварил следующим комментарием: «Это из жизни песни. У меня было два соседа на старой квартире: один сосед был геолог, а другой сосед был алкоголик. Ну, и «Песня завистника», она поется от лица второго, конечно».

Диологию «Два письма» (1967) можно рассматривать как прообраз «Диалога у теле-

визора». В обоих произведениях главными действующими лицами являются лирический герой и его жена. Однако если в «Диалоге у телевизора» они находятся рядом (очный диалог), то в песнях 1967 года они обращаются друг к другу заочно.

В первой части диологии — «Письмо из деревни к мужу, который повез на сельхозвыставку быка племенного» — жена Коли, главного героя, пишет ему в Москву письмо о том, как ей живется без него:

Вот вернешься ты, боюсь, занятой, нарядный,
Не заглянешь и домой — сразу в сельсовет
/2; 22/.

Этот же мотив встретится позднее в частушках к спектаклю «Живой» (1971), в которых лирический герой как раз и выступает в образе *Живого*:

Петя Долгий в сельсовете —
Как Господь на небеси.
Хорошо бы эти Пети
Долго жили на Руси.

Отсюда следует, что лирический герой сумел стать одним из главных в сельсовете, то есть, на уровне подтекста, — ему удалось пробраться в руководящие органы страны. Следовательно, здесь предвосхищена основная идея «Лекции о международном положении» и «Песни Гогера-Могера».

А две заключительные строки из последней цитаты — «Хорошо бы эти Пети / Долго жили на Руси» — повторяют аналогичный мотив из посвящения «Ю. Яковлеву к 50-летию»: «Виват всем ЯКам — до ста лет им жить!», — в которой, как мы отметили ранее, автор, говоря о ЯКах, имеет в

¹ Ср. в песне «Лежит камень в степи...»: «Ну а третий был дурак...».

виду и себя. Сравним также с песней «Море-плаватель-одиночка», где вновь используется прием «остранения» (автор говорит о себе и близких себе по духу людям в третьем лице):

Так поменьше им преград и отсрочек,
И задорин на пути, и сучков.
Жаль, что редко мы встречаем одиночек
Славных малых и таких чудачков.

Само название песни «Письмо из деревни...» говорит о том, что лирический герой живет (на уровне внешнего сюжета) в деревне, а Москва для него — своего рода заграница, то есть такое место, где «живет» власть. То же самое происходит в «Поездке в город», в которой главный герой тоже выбирается из деревни в Москву, и — в несколько ином масштабе — в песне «Аэрофлот», где родиной лирического героя является Москва (и, соответственно, Советский Союз), а местом «проживания» властей — заграница, куда он и пытается безуспешно вырваться («В кой-веки раз я выбрался в загранку...»), предчувствуя «массу впечатлений»: «Как мне без впечатлений в Москву? / Да какой же я, к черту, турист?!». Об этих *впечатлениях* он говорит и в некоторых других произведениях с заграничной тематикой: «Я привезу с собою массу впечатлений» /1; 111/, «Пишу в блокнотик, впечатлениям вдогонку» /5; 32/.

В песне «Аэрофлот» советская власть представлена как минимум в трех образах: в образе *умного друга*, знакомого главного героя — в основной редакции текста, а в черновых вариантах — еще и в образах *седа в дубленке* и *террориста*.

Мой умный друг к полудню стал ломаться,
Уже наряд милиции зовут —

Он гнул винты у Ила-18
И требовал немедля парашют /5; 236/.

В черновиках после этой строки шел и такой вариант:

...Ах, не наш? Друг орет: «Прочучу!
Не предъявите мне парашют —
Я вам **винт в рог бараний скручу**,
А не то — я не то отмочу!» (СЧП4 — 1; 290).

Выделенные фрагменты текста представляют собой две вариации уже знакомого нам мотива: «власть гнет». Вспомним некоторые другие произведения: «Как бы **в рог его ни гнули**, / Распрямится снова он» /4; 177/, «Когда он станет жечь меня и **гнуть в дугу**, / Я крикну весело: “Остановись, мгновенье!”» /5; 141/, «А Вещий Олег **свою линию гнул** — / Да так, что никто и не пикнул» /2; 18/, «Здесь и вправду ходит кот, как направо — так поет, / Как налево — так **загнет** анекдот...» /2; 37/, «Мы **гнемся** в три погибели — ну, что ж, / Такой уж ветер...» /4; 209/, «Охромил меня и **согнули**, / К пьедесталу прибав ахиллес» /4; 7/, «...И смысленные сообразят, / Что хотя я фактически умер, / Я остался высоким, как прежде, / И **не согнут**, и скулы торчат» /4; 261/.

Как можно заметить, манеры этого «умного друга» повторяют манеры *стула для князей* и *стула для королей* из песни «Жил-был добрый дурачина-простофиля»:

- а) «Друг орет: «Прочучу! <...>
Я вам винт в рог бараний скручу...»;
- б) Сразу руки потянулись к печати,
Сразу топтать стал ногами и **кричати**:
«Будь ты князь, будь ты хоть
Сам Господь —
Вот возьму и **прикажу запороть!**».

«Но если это Витька с Первой Перьяславки — / Я ж те **ноги обломаю**, в бога душу мать!». Совпадение позволяет предположить, что в обоих случаях на уровне подтекста мы имеем дело с лирическим героем Высоцкого.

Я сразу побежал сдавать билеты,
А мне: «Лети! Ни пуха, ни пера!
На поезде? Ты шутишь — скоро лето,
И родине нужны бульдозера» (СЧП4 — 1; 288).

Отсюда можно заключить, что главный герой песни работает на бульдозере. В такой же маске выступает лирический герой и в «Песне Рябого»: «На реке ль, на озере — / Работал на бульдозере, / Весь в комбинезоне и в пыли».

Все закрыто — туман, пелена...
Охмелел, осмелел мой бандит:
«Слышь, старик, — говорит, — вся страна
Третий день никуда не летит!» /5; 560/

Процитируем вновь песню «Смотрины»: «Сосед другую литру съел / **И осовел, и опсовел**», — обратив внимание на фонетическое созвучие глаголов в обоих произведениях.

Рассмотрим еще один собирательный образ советских чиновников, встречающийся в «Аэрофлоте»:

Я побыл там заложником однажды:
Какой<то> тип, одетый, как не каждый¹,
Куривший, невзирая на табло,
Вдруг бомбу — раз из паха!
«А ну, кто против шаха!
Ложись!..». Вот повезло, так повезло!
/5; 558/

Внешне действие здесь происходит в Иране, где в результате вооруженного восстания, начавшегося в ночь с 9 на 10 февраля 1979 года в Тегеране, было свергнуто законное правительство шаха Мохаммеда Реза Пехлеви и к власти пришла группировка исламских экстремистов во главе с аятоллой Хомейни.

Однако если учитывать только этот план, то довольно странно, что «тип», о котором говорит главный герой, кричит по-русски. К тому же он одет «как не каждый», то есть можно предположить, что здесь разрабатывается мотив роскоши власти. Напомним заодно «Песню Попугая»: «Но кто-то пришел в соболях и шелках» и т. д. Кроме того, в поэзии Высоцкого власть часто бывает представлена в образе князя. И в «Аэрофлоте» для характеристики того «типа» используется образ *магараджи* (титул индийских князей), из чего можно заключить, что речь идет о персонифицированном образе власти.

Третья строка разбираемого фрагмента («Куривший, невзирая на табло») возвращает нас к «Песне про правого инсайда», в которой власть также игнорировала общепринятые нормы поведения: «Он грубит, он буянит и судьям перечит». Смысл же всего фрагмента сводится к следующему: советская власть поддерживала исламскую революцию в Иране, установление там «иранской республики», то есть была с теми, «кто против шаха».

Вернемся вновь к «семейным» сюжетам в «Диалоге у телевизора», в диалогии «Два письма», а также в ряде других произведений.

¹ Вариант: «Какой-то тип в одежде магараджи...».

...Потому что я куплю тебе **кофточку**,
Потому что я люблю тебя, глупая.
Письмо из Москвы в деревню

А это кто — в короткой **маечке**?
Я, Вань, такую же хочю.
<...>

«К тому же эту майку, Зин,
Тебе напяль — позор один,
Тебе шитья пойдет аршин —
Где деньги, Зин?»

Диалог у телевизора

Здесь у лирического героя уже нет денег, а в «Письме в деревню» он еще собирается одарить свою жену разными подарками: «Потому что я куплю тебе кофточку», — и перед этим: «Слушай лучше: тут с **лавсаном материя**. / Если хочешь, я куплю — вещь хорошая». Сравним с некоторыми ранними произведениями. «Я тебя **одему в пан и бар-**

хат, / В пух и прах, и в бога душу — вот!» /1; 137/, «Я сразу сузил круг твоих знакомств, / **Одел, обул** и вытащил из грязи» /1; 120/, «**Красное, зеленое, желтое, лиловое**, / Самое красивое я тебе дарил, / Люкс, а не дешевое, новое, фатовое / С разных мест и с разных дел в дом к тебе тащил» /1; 346/¹.

Итак, если в ранних песнях лирический герой стремится облечь свою возлюбленную «в пан и в бархат», то, например, в песне «После чемпионата мира по футболу — разговор с женой» (1970) он уже говорит: «Я сижусь на нуле, / **Дрянь** купил жене — и рад». И в «Диалоге у телевизора» он тоже «сидит на нуле»: «Где деньги, Зин?». Причем в песне 1970 года его жену зовут так же: «Что ж, Пеле как Пеле», — / Объясняю Зине я...».

¹ Ср.: «Для тебя готов я днем и ночью воровать» /1; 34/.

18. Песня Саньки

«Песня Саньки» (1967), написанная для к/ф «Интервенция», представляет собой пример формально-повествовательной лирики: лирический герой представлен в образе «одной девчонки», о которой говорится в третьем лице. Повествователь же здесь не более, чем формален.

У моря, у порта
Живет одна девчонка, —
Там моряков до черта
Из дальних разных стран,
Загадочных стран.
И все они едва ли
Девчонку эту знали,
Одни не замечали:
Мол, не было печали, —
Ну а другим, кто пьян,
Скорее бы — стакан (С2Т — 2; 177).

Следует сразу отметить место проживания главной героини стихотворения — «у моря». Это перекликается с некоторыми другими произведениями: «И вдруг это **море около**, / Как будто бы кот заплакал! / Я в нем, как мышь промокла, / Продрогла, как собака» /4; 102/, «Жил на выпасе, **возле озера...**» /4; 76/, «Хоть родился у **реки** / и в рубашке я!» /3; 52/.

В словах: «И все они едва ли / Девчонку эту знали...» — воплощен знакомый уже мотив безвестности лирического героя Высоцкого: «Простой безвестный гений / безвременно угас» /4; 144/, «Быть может, о нем не узнают в стране / И не споют в хорах...» /1; 198/, «Обо мне не напишут не-

кролог / На последней странице в углу» /1; 75/, «Забудут нас, как вымершую чудь...» /5; 294/. А в следующей строке: «Одни не замечали...» — заключен мотив игнорирования властью существования лирического героя: «И не отмахиваться, будто меня не существует...» /6; 408/, «Таких имен в помине нет: / Какой-то бред — орленок Эд...» — / Я слышал это, джентльмены, леди!» /4; 109/, «Ах, проявите интерес к моей персоне!» /4; 120/, «Почему вы никогда не отвечаете мне? Что я, не человек, что ли?!» /6; 33/.

Еще более подробно оппозиция *я — власть* разрабатывается во 2-й строфе:

Подруга, блондинка,
Та, что живет у рынка:
Как день — так вечеринка, —
Веселье там и смех,
Веселье и смех.
А тихая девчонка,
Хоть петь умела звонко,
К подруге не ходила —
Ей не до песен было, —
Веселье и успех
В почете не у всех.

Здесь может возникнуть вопрос: что же это за подруга, если та девчонка к ней «не ходила»? Ответ напрашивается сам собой: это кажущееся противоречие указывает на наличие в песне подтекста, а именно — оппозиции *я — власть*.

Нетрудно заметить, что ситуация в «Песне Саньки» предвосхищает песню «Смотри-

ны»: лирический герой в ней также противопоставляет себя власти, у которой происходит веселье.

- а) Как день — так **вечеринка**,
Веселье там и смех...
- б) Там у соседа **пир** горой
<...>
Уже дошло *веселие* до точки...

«Пир горой», как мы помним, был и в «Путешествии в прошлое». Встречается он также в ряде других произведений:

А за соседним столом — **компания**,
А за соседним столом — *веселие*.
А она на меня — ноль внимания:
Ей сосед ее шпарит Есенина.

*День рождения лейтенанта милиции
в ресторане «Берлин»*

...У кого дела не плохи, —
Собралися на **банкет**.
Для *веселья* есть причина:
Ну, во-первых — дармовщина...
Сказочная история

Смех, веселье¹, радость —
У него все было,
Но, как говорится, жадность²
Фраера сгубила... /1; 153/.

А в образе *фраера* власть будет представлена и в черновиках песни «У нас вчера с позавчера...»: «Шла неравная игра — одолели *фраера*, / Счастье прет им, как легавые на кичу!».

Подруга главной героини нашей песни названа *блондинкой*. А мы помним, что в произведениях Высоцкого власть в некоторых случаях бывает представлена в образе *блондина* («Снова печь барахлит...»). Соответственно, смысл второй строфы из «Песни Саньки» сводится к тому, что лирический герой не ходил на веселья, устраиваемые советскими чиновниками, и не «подпевал» им, «хоть петь умел звонко». В «Смотринах» произойдет развитие этого мотива: лирический герой уже пойдет на «пир горой», устроенный его «соседом», и будет там петь (правда, не по собственному желанию): «К подружке **не** ходила...» → «И я пошел — попил, поел — / Не полегчало». В этой связи можно вспомнить еще песни «Прошла пора вступлений и прелюдий» и «Случай».

Любопытно, что в черновиках «Песни Саньки» подружке главной героини дается имя: «Подруга **Маринка**, / Та, что живет у рынка...». Сразу же приходят на память другие сходные образы: Мэри Энн, Кровавая Мэри, Мария Исаковна и т. д.

Про эту подружку сказано также, что она живет у *рынка*. На уровне подтекста это говорит о том, что власть обладает монополией на распространение товаров и продуктов. Сравним: «И при нем в **Главпромпитания** / Была старуха-няня, / И она была чудесна и мила...» /1; 337/.

В словах «Веселье и успех / В почете не у всех» явно прослеживается противопоставление лирического героя власти, как и в «Смотринах»: «А у меня и в ясную погоду — / Хмарь на душе, которая горит».

¹ Сравним еще с песней «Ошибка вышла»: «Смеялся медицинский брат — / Тот, что в дверях стоял. / Кругом полно веселых лиц — / Участников игры...» /5; 388-389/.

² Ср.: «Он **жаден**, зол, хитер, труслив...» /5; 97/, «**Жаден**, хоть и правдолюб, / До награда» /2; 504/, «Прожорлив он, и с **жадностью** птенца / Он изо рта выхватывает звуки» /3; 109/.

Строки: «Ей не до поцелуев — / Ведь надо
бить буржуев!» — восходят к написанной при-
мерно в то же время песне «Аисты»:

И любовь не для нас —

верно ведь,

Что нужнее сейчас?

Ненависть! /2; 50/

«Нужнее» всего — ненависть к власти и

борьба с ней, в связи с чем лирический ге-
рой оставляет «веселье и успех» властям. О
мотиве веселья советских чиновников мы
уже говорили, а что касается мотива успе-
ха, к которому те стремятся, то можно
прочитать фрагмент описания второго
первача из «Четверки первачей»: «Он наде-
ется на славу, на успех / И уж ноги зади-
рает выше всех».

19. Песня про Сережку Фомина

Я рос, как вся дворовая шпана,
Мы пили водку, пели песни ночью,
И не любили мы Сережку Фомина
За то, что он всегда сосредоточен.

Сидим раз у Сережки Фомина —
Мы у него справляли наши встречи,
И вот о том, что началась война,
Сказал нам Молотов в своей известной речи.

В военкомате мне сказали: «Старина,
Тебе броню дает родной завод «Компрессор»!»
Я отказался, а Сережку Фомина
Спасал от армии отец его, профессор.

Кровь лью я за тебя, моя страна,
И все же мое сердце негодует:
Кровь лью я за Сережку Фомина,
А он сидит и в ус себе не дует!

Теперь небось он ходит по кинáм —
Там хроника про нас перед сеансом.
Сюда б сейчас Сережку Фомина,
Чтоб побыл он на фронте на германском!

...Но наконец закончилась война,
С плеч сбросили мы словно тонны груза.
Встречаю я Сережку Фомина,
А он — Герой Советского Союза... /1; 77/

Сразу же возникает вопрос: если главный герой песни со своими друзьями так не любил этого Сережку Фомина, зачем тогда они собирались у него в гостях, а не в каком-нибудь другом месте?

Ответ может быть только один: в песне вновь реализуется оппозиция я — *власть*. Попытаемся доказать данную гипотезу, но сначала обратимся к образу героя-рассказчика. Как можно заметить, последний выступает в образе рабочего завода. Именно в такой маске очень часто бывает представлен лирический герой Высоцкого — об этом мы уже не раз говорили.

Что же касается Сережки Фомина, то он на уровне подтекста является сыном высокопоставленного лица — «отец его, профессор». Образ профессора как олицетворения власти знаком нам по целому ряду произведений Высоцкого: «Жизнь без сна», «Песня Гогера-Могера», «Товарищи ученые» и др.

Таким образом, в строке: «Мы у него справляли наши встречи», — заключен мотив веселья, пирушек, устраиваемых у себя советскими чиновниками. Этот Сережка Фомин постоянно приглашал к себе лирического героя и его друзей, которые не могли ему отказать, так как, вероятно, понимали, что в случае отказа их может ожидать что угодно, и поэтому вынуждены были мириться с таким положением дел.

Теперь рассмотрим более подробно переклички с другими произведениями.

1. А. И не любили мы Сережку Фомина
За то, что он всегда **сосредоточен**.
Б. Четок, собран, **напряжен**
И не лезет на рожон /4; 216/.

- В. Он *начеку*, он **напряжен**
<...>
Он не полезет на рожон... /5; 421-422/
Г. Но *начеку* был зав
Отделом протокола... /5; 264/

2. Кровь лью я за тебя, моя страна,
И все же мое сердце негодует:
Кровь лью я за Сережку Фомина,
А он сидит и в ус себе не дует!

Ситуация один к одному напоминает «Песню Вани у Марии» (1974):

Это значит, пока под огнем
Я спешил, ни минуты не весел,
Он все вещи в дому переставил моем
И по-своему все перевесил.

О Сережке Фоине сказано также: «А он сидит и **в ус себе не дует**» — мотив «бесстрастности», равнодушия советских чиновников, который встречается в той же «Песне Вани у Марии»: «Ну а **он даже ухом в ответ не повел**, / Вроде так и положено было», — да и во многих других произведениях: «А у Пеле на челе / **Ничего не екнуло**», «Победивший **брови не насупит**: / Под ногами — вон их сколько! — тел», «Мне чья-то желтая спина / Ответила **бесстрастно...**», короче говоря: «Их не волнует ни черта...».

3. Сюда б сейчас Сережку Фомина,
Чтоб побыл он на фронте на германском!

Здесь возникает переключка с песней «Простите Мишку!», написанной так же, как и «Песня про Сережку Фомина», в 1963 году:

Вот бы вас бы послать бы,
Вот бы вас погноить бы.

Вот бы вас бы на Камчатку —
на Камчатку, нары дали б.
Пожалели бы вы нашего Мишатку,
порыдали б /1; 70/.

Сходство в характере обращения лирического героя в обеих песнях позволяет предположить наличие в данных цитатах общего адресата — советских чиновников.

4. Встречаю я Сережку Фомина,
А он — Герой Советского Союза...

Менее чем через полгода Высоцкий напишет песню «Звезды», в которой тема награда, в том числе и тех, которые даются незаслуженно, будет разрабатываться очень подробно: «Вон покатилаь вторая звезда — / Вам на погоны».

Вообще тема награждения тех, кто этого не заслуживает, постоянно волновала поэта. В 1964 году на эту тему им будет написано еще одно стихотворение:

Потеряю истинную веру —
Больно мне за наш СССР:
Отберите орден у Насэра —
Не подходит к ордену Насэр!

Можно даже крыть с трибуны матом,
Раздавать подарки вкривь и вкось,
Называть Насера нашим братом,
Но давать Героя — это брось!

Почему нет золота в стране?
Раздарили, гады, раздарили.
Лучше бы давали на войне,
А насеры после б нас простили! /1; 91/

В завершение этой темы приведем фрагмент из воспоминаний художника Михаила Златковского об одном из устных рассказов, «фантазий» Высоцкого, показывавшего их в

лицах: «Брежнев терпит, пока Суслов ему шилом прокалывает дырку под очередную звезду. И вдруг вспоминает, что дырку уже прокрутили заранее: «А это, мол, куда?» (все — мимикой, без слов). Мол, «давай и сюды еще звезду!» А серый кардинал: «Не положено, хватит, погоди... Ну не плачь, по-

дожди, будет и еще одна»...» (40, 252–253).

«Какие ордена еще бывают?» —

Послал письмо в программу «Время» я.

Еще полно... Так что ж их не вручают?

Мои детишки просто обожают, —

Когда вручают, плачет вся семья /5; 241/.

20. Куда всё делось и откуда что берется?.. Одесские куплеты.

Оба стихотворения написаны в конце 1979 года, и их объединяют прямые совпадения не только в стихотворном размере, но также в тематике и образности.

Забывать нельзя, а если вспомнить — это мука!
Я на Привозе встретил Мишку... Что за тон!
Я предложил: «Поговорим за Дюка!»
«Поговорим, — ответил мне, гадюка, —
Но за того, который Эллингтон» /5; 244/.
Куда все делось...

Он, вроде, не признал меня, гадюка,
И с понтом взял высокий резкий тон:
«Хотите, будут речь вести за Дюка?
Но за того, который Эллингтон»... /5; 255/
Одесские куплеты

На наш взгляд, в образе *Мишки* — собеседника главного героя — вновь персонифицирована советская власть. Таким образом, Одесса, в которой формально происходит действие, становится олицетворением Советского Союза, а Дюк (основатель Одессы) — основателем СССР, то есть Лениным. Лирический герой предложил властям поговорить о Ленине, но те испугались и решили перевести разговор в музыкальную плоскость (как мы помним, представители власти увлекаются музыкой — Гилельс, Оффенбах и т. д.): Дюк Эллингтон — это прозвище американского пианиста, композитора, руководителя джаз-банды Эдуарда Эллингтона (1899–1974).

Из вышеприведенных цитат видно, что, с одной стороны, власть игнорирует существование лирического героя, «не замечает» его («Он, вроде, не признал меня, гадюка»; ср. со стихотворением 1969 года: «Потом спросил меня: “Ты кто такой?”» — 2; 229), а с другой — разговаривает с ним свысока: «Что за тон!». Примерно так же ведет себя с лирическим героем и «всемогущий блондин» в стихотворении «Снова печь барахлит...».

Приведем еще один фрагмент из стихотворения «Куда все делось...»:

Ну что с того, что он одет весь в норке,
Что скоро едет, что последний сдал анализ,
Что он одной ногой уже в Нью-Йорке?
Ведь было время, мы у Каца Борьки
Почти что с Мишкой этим не кивались.

Заметим, что именно — с *Мишкой*, а не с *Мишкой*, так как здесь перед нами — характерный прием Высоцкого: намеренное искажение имен и фамилий персонажей, в образе которых представлена советская власть. В целом же строка «Почти что с *Мишкой* этим не кивались» напоминает «Песню про Сережку Фомина»: «И не любили мы *Сережку Фомина*...».

Напрашивается также параллель с «Песней о Судьбе»:

а) Ну что с того, что он одет весь в норке,
<...>
Что он одной ногой уже в Нью-Йорке?

- б) Я как-то влил стакан вина,
для храбрости в Фортуну,
С тех пор — ни дня без стаканá.
Еще ворчит она:

«Закуски — ни корки!»
Мол, я бы в Нью-Йорке
Ходила бы в норке,
Носила б парчу...

Как мы знаем, в творчестве Высоцкого судьбы людей предопределяются властью и, соответственно, на них (на судьбы) перенесутся все характеристики и свойства последних.

Поэтому и Фортуна — судьба лирического героя — в «Песне о Судьбе» является «посланницей» власти. А смысл высказывания этой Фортуны сводится к следующему: если заграница (Нью-Йорк) является олицетворением владений власти, то Фортуна уговаривает лирического героя продаться власти: мол, если он это сделает, то будет «ходить в норке» и «носить парчу» — мотив роскоши, в ко-

торой живут советские чиновники. Однако в песне «Мне судьба — до последней черты, до креста...» лирический герой недвусмысленно заявит о том, что подобные действия для него категорически неприемлемы: «Даже если сулят золотую парчу / Или порчу грозят напустить — не хочу! / На ослабленном нерве я не зазвучу — / Я уж свой подтяну, подновлю, подвинчу».

Еще одна интересная деталь связана с черновым вариантом из стихотворения «Куда все делось...»: «Ну что с того, что у него есть норка, / И что с того, что джинсы шлют с Нью-Йорка?» /5; 567/.

А в стихотворении «Снова печь барахлит...» лирический герой говорит «всемогущему блондину»: «На-ка джинсы — вчера из Нью-Йорка», — будучи уверенным, что тот «клюнет» на эту приманку:

Он ручонки простер —
Я брючата отдал.
До чего же хитер:
Угадал, угадал!

21. Высоцкий и Ленин

А те, кто нас на подвиги подбили,
Давно лежат и корчатся в гробу.
Их всех свезли туда в автомобиле,
А самый главный вылетел в трубу.

Летела жизнь, 1977

«Бытовало и <...> продолжает бытовать расхожее мнение, что Высоцкий был скрытым, а порой и явным антисоветчиком, противником существующего режима. Опомнитесь! Послушайте, почитайте Высоцкого. Ничего и никогда даже близко не было. Владимир Высоцкий до последнего дня своей недолгой жизни был и оставался сыном своего народа, своего времени, своей советской страны. Читайте и слушайте Высоцкого, перечитайте его тексты, перечитайте, наконец, его знаменитую анкету. Он был и оставался советским. И гордился этим», — так писал в 1996 году главный редактор журнала «Вагант-Москва», посвященного творчеству В. Высоцкого (19).

В данной цитате упоминается анкета, составленная актером Театра на Таганке Анатолием Меньшиковым (еще до его прихода в театр) и заполненная Владимиром Высоцким 28 июня 1970 года. На вопрос «Самая замечательная историческая личность» он ответил так: «Ленин. Гарибальди» (30, 13).

Примерно через год в том же журнале «Вагант-Москва» был опубликован фрагмент

из воспоминаний ближайшего друга Высоцкого — Вадима Туманова, отсидевшего в свое время 8 лет в сталинских лагерях: «Помню, как-то пришли мы к нему вечером домой. И заговорили о том, кто такие есть мерзавцы. Он схватил со стола два листа и предложил написать имена людей, нам не симпатичных. Что интересно: первая четверка у нас сошлась. Только у него список начинался с Ленина, а у меня с Гитлера»¹. Этот эпизод можно условно датировать серединой 70-х (Высоцкий и Туманов познакомились в 1973 году).

В своих более ранних воспоминаниях (1985–1986) В. Туманов уточняет: «Каждому предстояло составить список из ста фамилий — самых неприятных, на наш взгляд, людей. Первая четверть у нас совпала, хотя порядок был разным, примерно семьдесят процентов фамилий у нас были одни и те же, а под четырнадцатым номером у нас с Володиным был один и тот же человек» (46, 212).

В 1975 году, находясь за границей, Высоцкий вел дневник. И вот какую запись он сделал, посмотрев американский фильм «Ай-

¹ Комсомольская правда, 24 января 1998 года. Цит. по: (20, 9). Причем, что любопытно: в анкете на вопрос «Человек, которого ты ненавидишь» Высоцкий дипломатично ответил: «Их мало, но все-таки список значительный». Так «мало» или «список значительный»? Что-нибудь одно...

седора» о Сергее Есенине и Айседоре Дункан: «Портреты Ленина во всех ракурсах, и все красно от кумача. Господи, как противна эта клюква. Стыдно» /6;285/.

Итак, налицо явное противоречие. Возникает справедливый вопрос: чему (или кому) верить? Прежде чем попытаться на него ответить, приведем еще несколько фрагментов из воспоминаний на данную тему.

Вспоминает Ольга Петровна Леонидова, жена двоюродного брата Владимира Высоцкого — Павла Леонидова : «У Володи было трудное время (начало 60-х годов. — Я.К.), когда КГБ ходил за ним буквально по пятам. И он часто скрывался в нашем доме. Однажды прибежал Паша: «Уничтожай пленки! За Володей охотятся!». И все записи, все песни пришлось уничтожить. Бобины были большие, они были раскручены, и мы мотали, мотали тогда с этих бобин...Ведь вся черновая работа над песнями шла в нашем доме. Приезжал Володя в 2-3 часа ночи в очень тяжелом душевном состоянии, потому что он метался. А он же был искренний, и всё это выливалось в песнях. А песня — это была импровизация: садился за гитару и начинал играть. Они писали на стационарном «Днепре», потом прослушивали и что-то исправляли. А дети были маленькие, и я всё время ругалась: «Володя, тише! Я тебя выгоню! Я не могу это терпеть: нас арестуют вместе с вами!» <...>

В течение года было такое тяжелое состояние. Самый тяжелый период его гонений. Это было до 1964 года, до работы в Таганке. Оле (дочь Ольги и Павла Леонидовых. — Я.К.) было лет 5-6. В 12-1 час ночи мы закрывались на кухне, и тут он всё высказывал нам. Кроме тех песен, что знает народ, были ещё песни и другие. И были

черновики <...> и я ходила собирала, и всё это сжигалось, выбрасывалось. Уничтожено столько писем, столько записей <...>

Жили как на пороховой бочке. Ведь Леонидов была такая личность — у Советской власти был на учёте <...> То, что сейчас говорят об этой партии, они говорили тогда, 30 лет тому назад. Я узнала о Ленине от них — Паша глубоко знал всё это <...>

Приезжал Володя, подвыпивши. Никогда не ел почему-то. Выпивал. Брал гитару и пошло...Они пели про всё, и про Советскую власть. Они от этого умирали, наслаждались, я боялась, что кто-то услышит, дрожала» (5).

Сам же Павел Леонидов приводит в своей книге следующее высказывание Высоцкого: «Помнишь, как Ленин о поэзии Маяковского говорил: «Не знаю, как насчет поэзии, насчет политики правильно». Так вот я тоже, хоть, слава Богу, не Ленин, не знаю, как у меня насчет поэзии. А песни — в крови, в душе, в мозгу, в мускулах. У меня в костях ломит, когда я долго не пою» (65, 268).

И, наконец, еще одна цитата. Давид Карапетян вспоминает разговор с Владимиром Высоцким, состоявшийся в 1973 году: «Показывая мне у себя дома фотографию Солженицына в журнале «Пари матч», Володя с расстановкой произнес:

— Ну, его-то они никогда не сломают.

<...>

Тогда же, сразу же после реплики с Солженицыным, я спросил у Володи напрямую:

— Ну а в себе-то ты уверен, не сломаешься сам-то? Вдруг решат тебя приручить? Соблазн ведь велик.

Володя отлично знал, какого ответа я от него жду. Он сказал так:

— Никогда этого не будет. Через это я уже проходил. Как-то написал я стихи под

ноябрьские праздники. Хотел видеть их напечатанными. Совсем плохи дела были тогда. Там и красные знамена были, и Ленин. Утром перечёл — порвал и выбросил. Понял — это не для меня» (51, 289–290).

Есть все основания предположить, что эти стихи были написаны примерно в то же время, что и упомянутая анкета¹.

Как известно, период с 1968 по 1971 годы был для Высоцкого особенно тяжелым: в 1968 году его творчество и личность подверглись массовой травле в советской прессе. Как пишет С. Зубрилина: «Следствием этих статей для Владимира Высоцкого стала невозможность выступать с концертами, простой в кинодеятельности» (49, 200). С. Жильцов говорит об этом более определённо: «<...> Высоцкого не допускали на эстраду даже с шефскими концертами. Несколько лет до 1971 года — если удавалось получить разрешение, он выступал как актер с роликами из фильмов, исполняя только литованные песни от Бюро пропаганды киноискусства» /8; 11/.

А вот как сам поэт комментировал сложившуюся ситуацию в своём письме в «высокие инстанции» от 09.06.1969: «Уважаемые товарищи! Я обращаюсь к вам, ибо в последнее время для меня и моей работы сложилась неблагоприятная ситуация <...> К песням своим я отношусь столь же серьезно и ответственно, как и к своей работе в театре и кино. Любое творчество, а тем более песенное, требует аудитории — а ее-то я сейчас фактически лишен. Такая ситуация со-

здалась в результате некоторых выступлений в печати. Например, газета «Советская Россия» опубликовала статью «О чем поет Высоцкий?», по поводу которой я обращался в отдел пропаганды ЦК КПСС, так как в статье имелись грубые ошибки, цитировались песни, мною не написанные, и на них-то в основном строились обвинения в мой адрес, будто я “пою с чужого голоса”» /6; 395/.

Итак, можно сделать предположение, что, находясь в состоянии крайнего отчаяния от невозможности пробиться сквозь *ватную стену*, Высоцкий сдаётся и пишет «нужные» стихи — с Лениным и красными знаменами — в надежде, что хоть их-то, наконец, опубликуют (в «Песне автомобилиста» встретятся в этой связи такие строки: «Но понял я: не одолеть колосса. / Назад, пока машина на ходу!»). Но, к счастью, находит в себе силы отказаться от такого шага и решает продолжить борьбу.

Нам представляется, что этим отчаянием был продиктован и ответ в анкете 1970 года: «Ленин, Гарибальди». Вот что вспоминает автор-составитель анкеты Анатолий Меньшиков: «На вопрос: «Что тебя в последний раз огорчило?» Высоцкий ответил: «Все». Вот это “все” нуждается в комментариях. Семидесятый год был, наверное, наиболее суровым для Высоцкого — именно на него падает пик неприятия его теми, кто тогда «руководил» культурой. Он записал в «Мелодии» большое количество песен, но вопрос о выпуске диска-гиганта все оттягивался <...> ему запрещали выступать, причем

¹ Режиссёр А. Герман пишет в своих воспоминаниях: «Значит, миссия Высоцкого — на него стало наваливаться то, от чего он отступить не мог <...> Я думаю, что, может быть, были ночи, когда он думал: “Все! Не могу! Хватит. Напишу то, что нужно”» (75, 8).

запрещали унижительно. Он, например, выезжал в отдаленный район — тогда у него еще не было машины, ехал на перекладных — и сталкивался с объявлением: концерт отменяется в связи с болезнью артиста Высоцкого. Таких отмен было много. Поэтому он так выдохнул это слово: «Все!» (30, 17–18)¹.

А. Меньшиков вспоминает также: «“Всё” — это не печатали ни строчки! Я помню, что в газете “Советский спорт” появилась статья об альпинистах, которая называлась “Лучше гор могут быть только горы...”. Радости Высоцкого не было предела! Он вырезал этот заголовок. Он с ним носился!

— Меня напечатали!

<...>

Ещё был такой случай... Я сидел за столом, курил. Володя выходит из гримерки. Спрашиваю: “Ну как дела?” — такой дежурный вопрос... А Володя сел в кресло рядом — и вдруг выдал монолог минут, наверное, на десять! Как ему все осточертело. Как ему жить и дышать не дают! Как каждый день удары — под дых! И этот его монолог был наполнен таким отчаяньем! Что же огорчало? — “Все!” (81, 175–176).

Косвенным доказательством справедливости этих слов может служить тот факт, что на 1970 год приходится более четверти известных на сегодняшний день фонограмм с исполнением Высоцким «Охоты на волков»: 8 из 30 — по «минскому» каталогу (7). Цитируем еще записку Высоцкого, адресованную капитану теплохода «Грузия» Анатолию Гарагуле (зима 1969–1970): «Толя!

Мне очень плохо! Толя! Худо мне! Наверное, надо кончать! Кончать все!» /6; 400/.

Кроме того, 1970 год — это время утверждения Высоцкого на роль Гамлета. И здесь — тоже подвешенное состояние, так как, во-первых, апрель-май Высоцкий лежит в больнице, во-вторых (отчасти — как следствие этого), на роль Гамлета Любимов уже подумывает в «воспитательных целях» вводить В. Золотухина (да и тот, в принципе, тоже не против), а в-третьих, возможно, Высоцкий ещё опасался, что чиновники от культуры могут просто не утвердить его на эту роль, ведь не далее, как в 1969 году Высоцкому «зарубили» роль Бирюкова в фильме Геннадия Полоки «Один из нас», хотя уже были сделаны блестящие пробы: «Первый заместитель председателя Госкино Владимир Баскаков в тот период старательно разыгрывал перед Высоцким его лучшего друга, уверяя, что просто обожает его песни. «А я, — вспоминал Полока, — уже получил сигнал от главного редактора Комитета Сытина: “Запрещаю снимать Высоцкого!”. Он запретил его по доносу товарища Санаева. Тот был членом худсовета и сказал: “Мы этого подзаборного певца будем снимать в роли Героя Советского Союза?! Да вы что — с ума сошли?!” А если бы он сыграл, то это была бы его роль на все времена» (95, 13–14). А вот что пишет в своих дневниках В. Золотухин: «У Полоки не утвердили Высоцкого <...> Санаев сказал: «Только через мой труп будет играть Высоцкий, до ЦК дойдем» (48, 80). И еще там же: «Полковник Кравцов встречался с высоким лицом из КГБ —

¹ То же самое говорит Д. Карапетян: «Эти годы (1969–1970) были, пожалуй, самыми драматическими в жизни Володи. Он жил тогда в состоянии загнанности, затравленности. Ему препятствовали петь на публике, сниматься в кино, он понимал, что может лишиться даже Театра (51, 114).

Бобковым. Тот пообещал оторвать башку Баскакову и Романову, если те утвердят Высоцкого» (48, 81).

Поэтому не исключено, что ответ Высоцкого «Ленин, Гарибальди» имел своей целью еще и «застолбить» для себя Гамлета.

Приведем еще несколько фрагментов из анкеты 1970 года:

За что ты любишь жизнь?

Какую?¹

<...>

Чего ты хочешь добиться в жизни?

Чтобы помнили, чтобы везде пускали.

<...>

Чему последний раз радовался?

Хорошему настроению.

<...>

Что бы ты сделал в первую очередь, если бы стал главою государства?

Отменил цензуру.

<...>

Твоя мечта.

О лучшей жизни.

Ты счастлив?

Иногда — да (32, 379–380).

Таким образом, в свете сказанного напрашивается вывод: ответ «Ленин, Гарибальди» был, по выражению Евгения Аграновича, «посланием наверх, заявлением в Компетентные Органы» (2, 238): мол, смотрите, никакой я не антисоветчик, а обыкновенный советский человек, и не надо меня глушить и зажимать со всех сторон... Точнее, это даже не «послание», а крик отчаяния, о чем говорят другие, только что приве-

денные, ответы Высоцкого. Он понимал, что эта, вроде бы неофициальная, анкета рано или поздно попадет в высокие инстанции. На это он, вероятно, и рассчитывал.

В то же время в другой «анкете» (о которой говорит В. Туманов), изначально не предназначенной для посторонних глаз, он позволил дать себе волю, назвав Ленина самым ненавистным человеком, ведь именно он был основателем советского государства и того режима, который впоследствии глушил и Высоцкого.

Причем интересно отметить, что в своем поэтическом творчестве в рассматриваемый период (1970 год) Высоцкий даже вывел Ленина в образе дьявола в песне «Переворот в мозгах из края в край...», где шла речь об октябрьском перевороте и о построении коммунизма «в одной, отдельно взятой стране»:

Переворот в мозгах из края в край,
В пространстве — масса трещин и смещений:
В Аду решили черти строить рай
Для собственных грядущих поколений.

<...>

Тем временем в Аду сам Вельзевул
Потребовал военного парада, —
Влез на трибуну, плакал и загнул:
«Рай, только рай — спасение для Ада!»

Рыдали черти и кричали: «Да!
Мы рай в родной построим Преисподней!
Даешь производительность труда!
Пять грешников на нос уже сегодня!»

Очень похоже на то, что фраза: «Рай, только рай — спасение для Ада!» — это пародия на лозунг Ленина: «Вся власть — Со-

¹ Сравним также в песне «Конец охоты на волков»: «Чтобы жизнь улыбалась волкам — не слышал».

ветам!», — брошенная им, когда он «влез на трибуну», т. е. на броневик.

Судя по известным на сегодняшний день фонограммам, первое исполнение этой песни датируется 07.06.1970 (27, 77) — за три недели до заполнения Высоцким той самой анкеты! А написана она была, очевидно, еще раньше, и одним из побудительных толчков к ее написанию явилось, на наш взгляд, столетие со дня рождения вождя российской революции, которое пришлось на 22 апреля 1970 года и отмечалось «всеми прогрессивным человечеством». Вскоре после этого Высоцкий и написал песню «Переворот в мозгах из края в край...», своеобразно «отметив» этот юбилей. А 28 июня того же года он вдруг назвал Ленина «самой замечательной исторической личностью». Как пишет Д. Курилов: «<...> нельзя слепо доверять анкетам <...> если анкета говорит одно, а все творчество — другое, веришь, конечно, творчеству» (63, 400).

И «на закуску» разберем небольшой фрагмент одного из многочисленных устных рассказов Высоцкого, который называется «Рассказ про крокодилов»: «Маленький крокодил, оказывается, доплыл до Капри и там встретился с Горьким, и они там очень подружились. А большой крокодил умер по пути. После этого маленький крокодил специальным водным путем попал в Ростов и стал секретарем обкома <...> они, значит, когда еще плыли, маленький крокодил все время цитировал стихотворение:

Сидели два медведя на ветке золотой.
Один медведь был маленький,
другой болтал ногой.

Надо выяснить, кто это были два медведя. Мы выяснили со всей достоверностью, со всей принципиальностью, мы выяснили, что маленький медведь, который был с кудрявой головой, — это был Владимир Ильич¹, а большой медведь, который систематически болтал ногой и мешал маленькому мыслить, был Александр Второй. Это совершенно точно. Когда я посмотрел на картину Шишкина, которая висела у нас в Третьяковской галерее <...> там оказалось не два медведя, а три. И еще — большая медведица. Большая медведица — это была Надежда Константиновна Крупская» («Весь Высоцкий» на 32 кассетах, № 27).

С большой долей уверенности можно предположить, что «маленький крокодил», который «доплыл до Капри и там встретился с Горьким», — это Ленин.

Как известно, в 1907–1910 годах Горький находился на о. Капри в Италии и, как он сам пишет в воспоминаниях «В. И. Ленин» (1924): «После Парижа мы встретились на Капри» (42, 19). Первый раз Ленин приехал туда в апреле 1908 года, а второй — летом 1910.

Таким образом, смысл данного фрагмента рассказа о крокодилах сводится к следующему. Ленин поехал на Капри, встретился там с будущим «буревестником революции», после этого он «специальным водным путем попал в Ростов», т. е. в бронированном вагоне перебрался из Цюриха в Петроград, «и стал секретарем обкома», т. е. председателем Совета Народных Комиссаров (25 — 27.10.1917). Как видим, в рассказе предельно кратко, лаконично и вместе с тем в са-

¹ Для «знающих»: здесь идёт отсылка к известному в те времена стихотворению для детей: «Когда был Ленин маленький, с кудрявой головой...».

тирическом ключе обозначены некоторые вехи политической биографии Ленина.

Теперь еще раз вернемся к началу разбираемого фрагмента: «*Маленький крокодил, оказывается, доплыл до Капри...*». Подобный прием, как мы помним, был использован Высоцким и в стихотворении «Жил-был один чудак...» (1973), в котором вместо крокодила встречается гиппопотам: «И он пером скрипел / То злее, то добрей./ Писал себе и пел / Про всяческих зверей: / Что, мол, приплыл гиппопотам / С Египта в Сомали. / Хотел обосноваться там, / Но высох на мели! <...> Должно быть, между строк прочли, / Что бегемот не тот, / Что Сомали — не Сомали, / Что все — наоборот».

Как видим, в обоих случаях животные являются аллегорией людей: в рассказе — «секретаря обкома» (Ленина), а в стихотворении — персонифицированным образом советской власти.

Кроме того, «маленький крокодил» (Ленин) читает стихотворение про «одного маленького медведя», а этим медведем, как мы увидели, тоже является Ленин. Таким образом, получается, что Ленин читает стихотворение о себе самом...²

Этот подтекст, судя по всему, понимали и чиновники от культуры, у которых рассказ о крокодилах и другие рассказы Высоцкого вкупе с его песнями вызывали большое беспокойство. В основной части книги мы уже цитировали письмо Высоцкого И. Кохановскому от 20.12.1965, в котором есть такие строки: «Помнишь, у меня был такой педагог — Синявский Андрей Донатович?

<...> Дело в том, что его арестовал КГБ <...> При обыске у него забрали все пленки с моими песнями и еще кое с чем похлеще — с рассказами и так далее. Пока никаких репрессий не последовало, и слезки за собой не замечаю, хотя — надежды не теряю» /6; 356–357/. А вот что вспоминает по данному поводу вдова Андрея Синявского Мария Розанова: «После ареста Синявского у нас проводили обыск. И уже в конце обыска увидели, что стоит магнитофон, что лежат пленки, и начали их изымать <...> я очень долго скандалила, чтобы мне эти пленки вернули. И в один прекрасный день я «доскандалилась»! Плёнки мне вернули. Но предупредили, что один из рассказов стёрт, потому что он антисоветский. Это был рассказ, который мы называли «Рассказом о двух крокодилах» <...>

Как только я пришла домой, сразу же поставила эту пленку — и ожидала на месте этого рассказа «дырку». И вдруг слышу вполне нормальное звучание! То есть у них там техника барахлила... (81, 79).

А теперь — несколько слов по поводу Гарибальди. В июне 1969 года в Театре на Таганке был поставлен спектакль «Мать» по роману Горького (в 1968 году отмечалось столетие со дня рождения основоположника соцреализма). Высоцкий в этом спектакле играл роль Михаила Власова. Соответственно, он должен был неоднократно перечитать роман. А читая его в 7-м томе тридцатитомного собрания сочинений Горького, он просто не мог не заметить короткую —

¹ Кстати, в рассказе большой крокодил тоже был «похоронен» в Африке (Египте)...

² Сравним с похожим приемом: «Он рубли с Кремлем кидал...».

буквально на полстраницы — заметку «Как я первый раз услышал о Гарибальди», которая шла сразу же за романом. Поэтому не исключено, что, заполняя через год анкету, Высоцкий еще и «вспомнил» эту заметку, и к «Ленину» добавил для приличия «Гарибальди».

Отметим еще некоторые странности этой анкеты. На вопрос «Историческая личность, внушающая тебе отвращение» Высоцкий ответил: «Гитлер и иже с ним. Мао». Но почему он не упомянул также и Сталина (отрицательное отношение к нему поэта, кажется, никто не подвергает сомнению)? Скорее всего, по той же причине, о которой говорилось выше. Ведь упомянул он Сталина в таком контексте, и этот ответ напроць перечеркнул бы Ленина как «самую замечательную историческую личность», поскольку во второй половине 1960-х годов начала постепенно, но неуклонно, проявляться тенденция по реабилитации «сверху» имени Сталина и его режима. Высоцкий все это учел и, чтобы окончательно произвести на чиновников от культуры благоприятное впечатление, на вопрос «Твоя любимая песня» ответил: «Вставай, страна огромная!». Эту песню он действительно считал очень сильной¹, но как-то совершенно случайно совпало, что своей любимой песней он назвал одну из тех, которые активно эксплуатировались советской официальной пропагандой...

Ну и в качестве заключительного штриха — фрагмент из воспоминаний Владимира

Бобрикова, в котором также идет речь об этой песне: «Как-то Высоцкий пришел на спектакль в разобранном, подавленном состоянии».

Валера Золотухин, желая как-то его развеселить, подходит к Володе и говорит:

— Недавно слышал твою песню в неожиданной интерпретации.

Тут надо заметить, что Высоцкий только что написал «Охоту на волков» и очень ею гордился <...>

А у всех на слуху в то время была песня: «Скоро осень. За окнами август». И вот на мотив этой заезженной песни Золотухин спел надрывные слова Высоцкого:

Не на равных играют с волками
Егеря. Но не дрогнет рука.
Оградив нам свободу флажками,
Бьют уверенно, наверняка.

Высоцкий заржал и говорит, повеселев:

— Это еще что. Вот мне недавно приснился сон. Я проснулся в холодном поту. Представляешь, я даю концерт и поко (тут надо отметить, что в анкете на вопрос «Ваша любимая песня» Высоцкий написал: «Вставай, страна огромная») эти слова...И тут Высоцкий детским голосом запел эту великую песню Отечественной войны на мотив:

В лесу родилась елочка,
В лесу она росла...

Тут захохотал Золотухин, а Высоцкий пошел на сцену играть Гамлета» (13, 56–57).

¹ Есть свидетельство А. Меньшикова: «Высоцкий на другой день чутко уловил мое разочарование: «Ну-ка открой. Что тебе не нравится?» Я сказал откровенно: «Любимая песня – «Вставай, страна огромная!». Конечно, это патриотическая песня, но...». Он вдруг с какой-то тоской и досадой поглядел на меня, положил руку на плечо и сказал: «Щенок. Когда у тебя мурашки по коже побегут от этой песни, тогда ты поймешь, что я прав. И почему я ее люблю...». Прошло время, и я понял, что он был прав» (30, 16–17)

Подведем итоги. Анализ анкеты 1970 года в контексте творчества поэта, атмосферы эпохи и воспоминаний современников позволяет опровергнуть устоявшееся мнение о «ленинизме» Владимира Высоцкого и иногда встречающиеся даже утверждения о его «советскости».

Анкета косвенно демонстрирует всю мощь советской тоталитарной системы, спо-

собной «сломать» (пусть и временно) практически любого, даже самого непримиримого человека.

В поэтическом творчестве Высоцкого эта идея нашла воплощение в целом ряде произведений, но особенно — в песне «Вот главный вход...», в трилогии «История болезни» и в стихотворении «Палач».

22. Мотив «фиги в кармане»

Для начала — с тем, чтобы обозначить проблему, — приведем несколько цитат:

Неизвестно одной моей бедной мамане,
Что я с самого детства сижу,
Что держу я какую-то фигу в кармане
И вряд ли её покажу /3; 175/.

1971

Я загадочен, как марсианин,
Я пугливый: чуть что — и дрожу.
Но фигу, что держу в кармане,
Не покажу! /3; 164/.

1972

Теперь я к основному перейду.
Один, стоявший скромно в уголочке,
Спросил: «А что имели вы в виду
В такой-то песне и в такой-то строчке?»

Ответ: во мне Эзоп не воскресал,
В кармане фиги нет — не суетитесь —
А что имел в виду — то написал, —
Вот — вывернул карманы — убедитесь!
(С2Т — 1; 257)

Я все вопросы освещу сполна... 1971

Так есть у него «фига в кармане» или нет?
Мы полагаем, что все-таки есть.

«Фига в кармане» в творчестве Высоцкого — это отношение поэта к Ленину и к коммунизму, которое он всегда выражал метафорически, избегая прямых высказываний. Но именно этого от него ждали агенты советской власти: «Подступают, надеются, ждут, / Что оступишься — проговоришься» /5; 330/.

Поэтому, отвечая на вопросы «корреспондентов»: «А что имел в виду — то написал», Высоцкий совсем не лукавил: он действительно высказал отношение ко всему, что его волновало, и в первую очередь к советскому строю и к его правителям. Потребовался целостный анализ поэтического (и не только) творчества Высоцкого, для того чтобы доказать наличие у него «фиги в кармане» и раскрыть ее смысл.

Тем не менее, как мы увидели, для толпы у поэта один ответ («В кармане фиги нет..»), а в исповедальной лирике — другой («Но фигу <...> не покажу»). Кстати, еще в одном неоконченном стихотворении 1972 года лирический герой отрицает перед толпой наличие у него «фиги в кармане»:

Неясно, глухо в гулкой бане
Прошла молва — и в той молве
Звучала фраза ярче брани,
Что фигу я держу в кармане
И даже две, и даже две.

<...>

Что при себе такие вещи
Я не держу, я не держу /3; 484/.

Прошу прощения заране...

Но о том, что лирический герой «держит фигу в кармане», знает не только толпа, но и власть:

И какой-то зеленый сквалыга
Под дождем в худосочном пальто

Нагло лезет в карман, торопыга, —
В тот карман, где запрятана фи́га,
О которой не знает никто /5; 331/
Копошатся — а мне невдомек...

Можно предположить, что *зеленый сквалыга* — это тот же *ханыга* из стихотворения «Прошу прощения заранее...»: «И в той толпе один ханыга / Вскричал...». К сожалению, дальнейший текст отсутствует, но нетрудно догадаться, что этот *ханыга* призвал толпу расправиться с лирическим героем за то, что он не показывает «фигу в кармане». Аналогичная ситуация была в «Песне о вещей Кассандре»: «Кто-то крикнул: “Это ведьма виновата!”».

Мотив «фиги в кармане» встречается и в «Таможенном досмотре»:

Тут у меня нашли в кармане фигу,
А в голове — с похмелья ералаш.
<...>
Я пальцы сжал в кармане в виде фи́ги —
На всякий случай — чтобы пронесло.
<...>
Просветят — и найдут в кармане фигу,
Крест на ноге, безумие в мозгах!
/4; 456, 465, 466/

Вариациями мотива «фиги в кармане» являются также *кукиш* и *шиш*. О последней вариации мы говорили при анализе песни о холере. Встречается она и в повести «Жизнь без сна»: «Что? Заговорил! Вы, мол, идете вверх по лестнице, — к выздоровлению то есть. А наш удел — катиться дальше вниз? Шиш вам».

А *кукиш* мы находим в песне «Скоморохи на ярмарке» (1974), в которой в нижеследующем фрагменте зашифрована и оппозиция *я — власть*:

Вон Балда пришел, поработать чтоб:
Без работы он киснет-квасится.
Тут как тут и Поп — толоконный лоб,
Но Балда ему — кукиш с маслицем! /4; 173/

Образу *Балды* соответствует и такой образ лирического героя, как *Иван-дурак*. Смысл же всей строфы следующий: власть предложила лирическому герою работать на нее, но он ей показал «фигу», мол, не дождешься... Вспомним в этой связи еще раз одну из последних песен Высоцкого: «Даже если сулят золотую парчу / Или порчу грозят напустить — не хочу!».

Вот каким видится нам мотив «фиги в кармане» в творчестве Высоцкого.

23. Мотив безликости советской власти

В этой главе приводится цитатный ряд из произведений Высоцкого, в которых для обозначения власти, ее агентов, владений советских чиновников и — в ряде случаев — Советского Союза используются обороты и сочетания слов типа: *кто-то, кое-кто, какой-то, какой-нибудь, чей-то, тот, кто (те, кто)*, а также: *не знаю, не помню, забыл* и т. п. Все это обусловлено не только использовавшимся Высоцким методом аллюзий, намеков («непрямого» названия), но также и оценочной характеристикой самой власти как бесформенной, неопределенной, безликой. Как пишет в своей книге М. Влади: «<...> самое страшное здесь — это невозможность увидеть чиновника, от которого часто зависит карьера, личная жизнь, свобода» (25, 54).

Итак:

1. **Кто-то** хотел парня убить — / Видно, со зла... /3; 152/.

2. Мне в душу ступит **кто-то** посторонний, / А может, даже плюнет, — что ему?! /2; 254/.

3. **Кто-то** дуло наводит / На невинную грудь <...> **Кто-то** злой и умелый, / Веселясь, наугад / Мечет острые стрелы / В воспаленный закат... /3; 207/.

4. Но то и дело тень перед мотором — / То черный кот, то **кто-то** в чем-то черном /3; 137/.

5. Вышли **чи-то** фигуры назад на шоссе

из обочин, / Как лет тридцать спустя — на машину мою поглазеть /4; 44/.

6. **Кто-то** шел — я крикнул в темноту /2; 178/.

7. Будто **кто-то** идти запретил /1; 512/.

8. И строки те прочлись / **Кому-то** поутру — / И, видимо, прищлись / С утра не по нутру <...> Но для **кого-то** был чудак / Уже невыездной /4; 47/. А в черновике: И **кто-то** постучал / **К кому-то** поутру... /4; 291/.

9. Но **кто-то** там сказал еще в ООНе, / Что мы покажем кузькину им мать! /1; 380/.

10. Не верь, что **кто-то** там на вид — тюлень, / Взгляни в глаза — в них, может быть, касатка! /2; 217/.

11. Вдруг в окно порхает **кто-то**, / Из постели, от жены /2; 71/.

12. Пока я был на самом верху, / Она с кем-то спустилася вниз... /2; 262/.

13. Вот **кто-то** в ярко-рыжем парике... (36, 67).

14. И как **кое-кто** ни старался, — / А вот и у нас юбилей /2; 298/.

15. Бойко, надежно работают бойни, — / **Те, кому** нужно, — всегда в тренаже!.. Вариант: **Кто-то** спокойный всегда в тренаже! /2; 517–518/.

16. Где твой Марат? Он кем-то прикарманен /8; 355/.

17. **Кто-то** мне неудачу пророчит... /5; 349/.

18. **Кто-то** припугнул: «Тебе — баранка! / Фишер мог бы левою ногой...» /3; 389/

19. Довольно выпустили пуль — / И кое-где и кое-кто / Из наших дорогих папуль — / На всю катушку, на все сто! /4; 157/

20. Нет надежнее приюта — / Скройся в лес, не пропадешь, / Если продан ты кому-то / С потрохами ни за грош. /5; 12/

21. Соглашайся хотя бы на рай в шалаше, / Если терем с дворцом **кто-то** занял! /2; 289/.

22. Напрасно **кто-то** где-то там куражится¹ — / Его надежды тщетны и пусты... /5; 546/

23. Но у **кого-то** желанье окрепло / Выпить на празднике пыли и пепла... /3; 407/.

24. Волна барьера не возьмет, / Ей **кто-то** ноги подсечет — / И рухнет взмыленная лошадь. /4; 80/

25. Только сзади **кто-то** тихо вдруг вздохнул /3; 60/.

26. **Кто** вынудил меня на жесткое пари — / Нечистоплотны в споре и расчетах /3; 138/. Черновик: **Те** редко ошибаются в расчетах!

27. Но **кто-то** вытряс пулю из обоймы / И из колоды вынул даму пик. /5; 294/

28. Копшатся — а мне невдомек: / **Кто**, зачем, по какому указу? / То друзей моих пробуют на зуб, / То цепляют меня на крючок <...> Я был **кем-то** однажды обласкан², / Так что зря меня пробуют на зуб <...> И **какой-то** зеленый сквалыга / Под дождем в худосочном пальто / Нагло лезет в карман, торопыга, — / В тот карман, где за-

прятана фига, / О которой не знает никто /5; 330 — 331/.

29. **Знать бы мне, кто** так долго мурыжил, / Отыгрался бы на подлеце! /5; 47/ Ср.: Знать бы все — до конца бы и сразу б... /5; 22/, А знать бы все наверняка и сразу б, / Заранее предчувствовать беду! /5; 295/

30. Если б **знал я, с кем** еду, с кем водку пью, — / Он бы хрен доехал до Вологды! /1; 152/

31. А я сижу и мучаюсь весь срок: / Ну, **кто ж** из них из всех меня упрятал? /1; 560/

32. **Кто** там крадется вдоль стены...? /5; 96/

33. Эй, **кому** бока намяли? / **Кто** там ходит без рогов? /3; 44/. Ср.: Эй! Против **кто?** Намнем ему бока! /5; 229/

34. Эй, **кто** там грозит мне? / Эй, **кто** мне перечит? /4; 21/

35. Над избиваемой безумною толпою / **Кто-то** крикнул: «Это ведьма виновата!» <...> **Какой-то** грек нашел кассандрину обитель... /2; 19/.

36. Так я впервые пересек границу / И **чи-то** там сомнения пресек /4; 60/.

37. Мне **чья-то** желтая спина / Ответила бесстрастно... /5; 81/

38. Быть может, запись слышал из окон, / А может быть, с детьми ухи не сварил, / Как знать, — но приобрел магнитофон / **Какой-нибудь** ответственный товарищ. /3; 133/

39. В твоей запекшейся крови / Увязнет **кто-нибудь!** /5; 85/ Черновик: В моей запекшейся крови / **Кой-кто** намочит крылья...³ /5; 404/

¹ Ср. в «Гербарии»: Гад без ума куражится, а также — в других произведениях: Как он ни куражится, / Там вряд ли что окажется! /4; 199/, Перед тем, как приставать, пьет для куражу. /2; 22/

² Ср.: На душе моей муторно, / Как от барских щедрот. /1; 584/

³ Слово *крылья* вызывает в памяти образы *воронов, грифа, стервятника*, а также следующие цитаты: Ловко пользуется, гать, тем, что может он летать... /2; 39/, ...Вдруг в окно порхает кто-то... /2; 71/, Лиха беда — настырна и глазаста, / Устанет ли кружить над головой? /5; 283/ и др.

40. Там у **кого-то** — пир горой... /4; 314/
41. И если бы оковы разломать, / Тогда бы мы и горло перегрызли / **Тому, кто** догадался приковать / Нас узами цепей к хваленой жизни /4; 66/. Черновик: Так неужели будут пировать, / Как на шабаше ведьм, на буйной тризне, / Все **те, кто** догадался приковать / Нас узами цепей к хваленой жизни? Ср.: Я б **тому, который** слева, / Просто горло перегрыз! /1; 94/.
42. А **те, кто** нас на подвиги подбили, / Давно лежат и корчатся в гробу. /5; 158/
43. **Тот, кто** раньше с нею был. /1; 38/
44. **Тот, которому** я предназначен, / Улыбнулся — и поднял ружье! /2; 130/.
45. И в песне я **кого-то** прокляну...¹ /4; 29/. Поэтому лирический герой не может быть на стороне тех, кто «выкрикнув хвалу, а не проклятья, / Спокойно чашу выпили свою». /4; 75/
46. Знаете, / Может быть, правы **те, / Кто** усмехается, кто недоверчиво так усмехается /5; 604/.
47. **Всех, кто** гнал меня, бил или предал, / Покарает Тот, кому служу. /5; 564/
48. И тогда у Бурки появился **кто-то**, / Занял место Сивкино за столом <...> Бурка с **кем-то** чифирит <...> И однажды Бурка с **кем-то** вдруг исчез навеки, / Ну а Сивка в каторги захромал. /1; 62/
49. **Кто** славно жил в морозы, / **Тот** ждет и точит зуб. [Черновик]: Но **кто-то** ждет морозы. /3; 160/
50. Но **кто-то** там однажды скурвился, ссучился, / Шепнул, навел — и я сгорел. /1; 51/
51. **Кто-то**, уже раздобыв где-то черную сажу, / Вымазал чистую Правду, а так — ничего. /5; 154/
52. **Кто** плевал мне в лицо, а **кто** водку лил в рот, / А **какой-то** танцор бил ногами в живот... /2; 27/
53. Видно шрамы от крючьев — **какой-то** пират / Мне хребет перебил в abordаже. /2; 271/
54. ...**Какой-то** матросик пропащий / Пропал меня в рабство за ломаный грош... /4; 107/
55. Но я себя убийством уравниал / **С тем, с кем** я лег в одну и ту же землю. /3; 190/
56. **Кому-то** под руку попался каменюка — / Метнул, гадюка... И нету Кука! /5; 110/
57. У **кого-нибудь** расчет / под рукой, / Этот **кто-нибудь** плывет / на покой... /2; 291/
58. **Кто-то** сыт, **кто-то** спит, / На покой обречен. /5; 328/
59. В чечеточный спринт не берем **тех, кто** сыт, мы. /4; 21/
60. Он из сытых, он **из этих**, он **из тех**... /4; 216/
61. Один из них тогда притих **при этих**, / Другой из них тогда притих **при тех**. /5; 575/
62. **Некий** чудака и поныне за правду воюет, / Правда, в речах его правды — на ломаный грош... /5; 155/
63. Товарищ мой (он **чей-то** зять²) / Такое б мог порассказать... /5; 257/
64. Все мы **чи-то** противники, / **Кому-то** мы не с руки, / **Кому-то** нас видеть противненько, / Все мы **кому-то** враги... /1; 557/

¹ Ср.: Шлю проклятья Виленеву Пашке /3; 57/, Проклинаю миг, когда фотографу потрафил... /3; 64/, Только воздух густеет, твердеет, проклятый! / Воплощается он во врага! /4; 280/, Кромсать / Все, что ваше! Проклинать! /4; 158/, А жизнь нашу и неудовлетворенность <...> проклинаю! /6; 50/.

² Ср. со стихотворением «В одной державе с населением...» (1977), в котором король говорит: Найди мне *зятюшку*, найди!

65. Я, конечно, вопрошаю: / **«Кто та-кой?»**¹ /2; 71/

66. Молвил он поступившим к нему, / Дес-кать, знаю — зачем, **кто такие...** /5; 149/

67. На первый окрик: **«Кто идет?»** — / Он стал шутить... /2; 178/

68. ...И спросил: «Товарищ ибн, **как тебя зовут?**

Так что, хитрость, — говорю, —
брось свою, иудину,

Прямо, значит, отвечай — **кто тебя послал?**
Кто загнал тебя сюда, в винную посудину,
От кого скрывался ты и чего скрывал?... »
/2; 12/

69. **Кто вас подослал**, кому это на руку?
(83, 11).

70. Вы, **как вас там по именам**, — / Вер-нулись к старым временам? /5; 81/

71. **Как его? Забыл.** Сэм Брук... /3; 65/

72. Там этот, с трубкой... **Как его?** / **За-был** — вот память! /5; 56/

73. Сегодня дежурный по океанариуму,
фамилию забыл, во время кормления нас
— во-первых, тухлой рыбой, во-вторых,
ругал нецензурно. /6; 23/

74. Я оглянулся <...> а на дороге двое,
руки в карманы. Я еще подумал: где-то я их
видел, но сначала как-то смутился, а по-том **запаятовал**, да так и... ну... словом, не спросил. /6; 68/

75. Был спор, **не помню с кем.** /8; 463/

76. В заповеднике (вот **в каком — забыл**)...
/4; 76/

77. Из-за гор — **я не знаю, где горы те...**
/1; 550/

78. Агенты — **не знаю державы какой...**
/1; 65/

79. И проснулся я в городе Вологде,
/ Но — **убей меня!** — **не припомню, где.** /1;
154/

80. Ой, где был я вчера — **не найду, хоть убей!** /2; 27/

81. **Кто-то** рядом звучит диссонансом,
/ **Только кто — не пойму.** /5; 23/

82. Но голос слышится: «Так-так-так», —
/ **Неясно только — чей,** — / Посмотрит
каждый ваш спектакль / Комиссия врачей,
ткачей и стукачей. /2; 306/

83. Был туман, **узнать не мог**, темно, на
небе тучи... /2; 178/

84. **Не знаю продолжения рассказа**, / И
как Андрюша бабушку любил. / Добрый
молодец заведовал Главбазой, / Очень доб-
рый молодец он был... /1; 337/

85. Как в старинной русской сказке — **дай бог памяти!**.. /1; 41/

86. **То бишь о чем?** — о невесте я: / Стер-ва и малость скупа, / Очень красивая бес-тия, / С ямкой в районе пупа² /2; 582/

87. Не догнал бы **кто-нибудь**, / Не почув-ял запах! /2; 148/

88. Мне **кто-то** на плечи повис...³ /1; 39/

89. Все равно, чтоб подрататься, / **Кто-нибудь** находился. /1; 376/

¹ Ср. в песне «Две судьбы»: Я спросил: «Ты **кто такая?**» / А она мне: «Я — Кривая! Воз молвы везу» / 5; 466/, а также: Так **что такое** штанга? — Это стержень, / На нем круги подвешены с боков. / Она — твой враг. И если враг повержен, / То, значит, ты свободен от оков. /3; 336/, **Что есть** мой микрофон — кто мне ответит? /3; 109/

² Ср. со стихотворением про холеру: «Не будь такой послушный и воспитанный я, — / Клянусь, я б просто стал ей кавалером: / Была розовощекая, упитанная, / Такая симпатичная холера! /2; 606/ Не исключено, что под *холерой* здесь подразумевается тогдашний министр культуры Е. А. Фурцева.

³ Ср.: Вдруг тоска змеиная, зеленая тоска, / Изловчась, мне прыгнула на шею. /5; 271/, Не прыгайте с финкой на спину мою из ветвей... /3; 229/

90. Вот уже я за термосом **чьим-то** тя-
нусь: / В нем напиток «Кровавая Мэри». /3;
298/

91. **Кто** — кричит, **кто** — ездит в ступе, /
Кто — летает на метле. /1; 593/

92. **Кто** кричит: «Ну то-то же!
Поделом, нахлебники!
Так-то, перевертыши!
Эдак-то, наследники!» /1; 290/

93. Люди, власти не имущие!
Кто-то вас со злого перепою,
Маленькие, но и всемогущие, —
Окрестил «безликою толпою»!
/4; 132/

94. Я при жизни не клал **тем, кто** хищ-
ный, / В пасти палец. /4; 8/

95. Быть может, возмездие **кто-то** при-
нес... /5; 534/

96. Гляди — красотка! Чем плоха?
Но не одна, а **кое с кем**...
Ее, закутанный в меха,
Ласкает томный манекен. /4; 368/

97. **Какой-то** тип, одетый, как не каж-
дый... /5; 558/

98. Но **кто-то** пришел в соболях и шел-
ках... /4; 336/

99. Пляшут ноты врозь и с толком,
Ждут — «до», «ре», «ми», «фа», « соль »,
«ля» и «си», пока

Разбросает их по полкам
Чья-то дерзкая рука. /2; 234/

100. Может, кажется **кому-то** —
Будто каждую минуту
Почему-то сею смуту
<...>

Кто-то рад, а кому не до смеха
<...>

Кто-то видел своими глазами,
Как я продал **кому-то** перо...
/2; 512 — 513/

Кто-то вякнул в трамвае на Пресне:

«Нет его, умотал, наконец!
Вот и пусть свои чуждые песни
Пишет там про Версальский дворец!»
/2; 247/

101. **Кто-то** песню стонал и *гармошку*
терзал. /4; 228/

Ср.: Но кажется мне, — *надоело гитаре*
/ Звенеть под его заливчатский мотив! /1;
482/

102. Сколько лет в меня шептали про
луну,
Кто-то весело орал про тишину,
На *пиле* один играл — шею *стпиливал*,
А я усиливал, усиливал, усиливал... /3;
111/

103. Мой командир меня почти что спас,
/ Но **кто-то** на расстреле настоял /3; 264/.

104. Всех нас когда-нибудь **кто-то** зада-
вит... /2; 250/

105. И надо б выйти, подтолкнуть,
Да прыти нет —
Подъедет сверху **кто-нибудь** —
И вытянет...

Напрасно жду подмоги я,
Чужая эта колея. /3; 449/

106. **Который** в фетрах, давай на спор...
/1; 141/

107. **Какой-то** чудака объяснил мне про-
странно, / Что, будто, гитара свой век от-
жила.. /1; 205/.

108. **Те, кто** так обидели время,
Как в реке камня без движенья,
Больше не меняются во времени.
/4; 350/

109. А коль за кем недоглядят —
Есть спецотряд из **ТЕХ** ребят,
Что мертвеца растеребят,
Натрут его, взъерошат, взъерепенят.
/4; 470/

110. А **кто-то** говорит: «Не существует
У нас проблемы с нашими детьми».
/1; 474/

111. Позвольте, значит, доложить,
господин генерал:

Тот, кто должен был нас кормить, —
сукин сын, черт побрал! /5; 121/

А «кормлением», как мы знаем, занима-
ются *добрый молодец* и *старуха-няня* —
те, что «в Главпромпитания», — и *завма-*
газина.

Мы ограничимся вышеприведенными ци-
татами, так как в них представлены более-
менее бесспорные, с нашей точки зрения,
случаи, в которых встречается интересую-
щий нас прием.

Однако в творчестве Высоцкого можно
найти немало примеров, когда словами *кто-*
то; *тот, кто*; *чей-то* и т. п. называются
лирический герой, лирическое *мы* и вооб-
ще люди, не имеющие к власти никакого
отношения:

1) Двести тыщ **тому, кто** меня вызволит, /
Ну и я, конечно, попытаюсь. /2; 167/

2) **Кто-то** раны лечил боевые,
Кто-то так обеспечил тылы.
<...>

Кто-то там проколол свою душу,
Кто-то просто остался один.
<...>

Кто-то там проколол свою совесть,
Кто-то в сердце вкурил анашу...
/2; 166/

Пятый день **кому-то** ищут вены,
Не найдут — он сам от них отвык. /2;
448/

3) Вот **кто-то** крикнул, сам не свой:
«А ну, пусти!» —

И начал спорить с колеей
По глулости. /3; 242/

Черновик:

Здесь спорил **кто-то** с колеей / До одури...
4) «Эй, **кто** там крикнул «Ай-ай-ай?» —
«Ну я! Я, Кролик Белый». /4; 93/

5) Я страшно скучаю, я просто без сил.
И мысли приходят — маня, беспокоя, —
Чтоб **кто-то** куда-то меня пригласил
И там я увидела что-то такое!.. /4; 91/

6) Пусть Жираф был неправ,
Но виновен не Жираф,
А **тот, кто** крикнул из ветвей:
«Жираф большой — ему видней!»
/2; 105/

Черновик:

Пусть Жираф был неправ,
Все законы поправ,
Но **кто-то** крикнул из ветвей:
«Долой неравенство зверей!».

То, что Жираф, который *все законы по-*
прав, — это лирический герой, может под-
твердить следующая переключка с песней
«Про любовь в каменном веке»: «Я, первый
из людей, вступаю в спор, / *Поправ зако-*
ны, первый на земле...» /2; 471/ Но с другой
стороны, в образе *кого-то*, то есть попу-
гая, который «крикнул из ветвей: «*Долой*
неравенство зверей!», автор также вывел
самого себя — вспомним «Песню о нотах»:
«Какую ты тональность ни возьми, / *Нера-*
венством от звуков так и пишет...».

Причем, надо заметить, что этот попу-
гай крикнул *из ветвей*, так как мысль его
была очень рискованная и могла обернуться
для него непредсказуемыми последствиями.
Точно так же поступил и Козел из «Песен-
ки про Козла отпущения»: «*Из кустов на-*
звал Волка сволочью». Все это говорит в
пользу нашей гипотезы о подтексте.

Примеры можно многократно умножить.

24. Различные свойства и характеристики советской власти

А. Злость

1. Кто-то злой и умелый,
Веселясь, наугад
Мечет острые стрелы
В воспаленный закат... /3; 207/
2. Кто-то хотел парня убить —
Видно, со зла
<...>
Злобный король в этой стране
Повелевал... /3; 155/
3. **Злой** дирижер страной повелевал. (102,
71)
4. И злой палач на эшафот
Ни капли крови не прольет
За торжество добра и идеалов.
/4; 244/
5. Он жаден, **зол**, хитер, труслив
<...>
И **злой**, завистью, ножом
Он до зубов вооружен
И очень, очень опасен. /5; 419/
6. Всю ночь продолжалась кровавая,
злая потеха.
И эхо топтали,
но звука никто не слышал. /4; 223/
7. Коварство и **злобу** несли на мечях,
Чтоб жесткий порядок
в стране навести... /5; 316/
8. Погляди, что за рыжие
пятна в реке, —
Зло решило порядок
в стране навести... /5; 11/
9. Я перед сильным лебезил,
Пред **злобным** гнулся.
И сам себе я мерзок был,
Но не проснулся. /3; 78/
10. Знать, по **злобному** расчету
Да по тайному чьему-то
попечению
Не везло мне, обормоту,
И тащило, баламута,
по течению. /5; 467/
11. Там, внизу, всех нас —
первых, вторых —
Злые псы подбирали в реке. /5; 259/
12. Профессионалам судья криминалом
Ни бокс не считает,
ни **злой** мордобой. /2; 9/
13. Здесь врачи — узурпаторы,
Злые, как аллигаторы! /2; 162/
14. Из заморского из леса,
где и вовсе сущий ад,
Где такие **злые** бесы
чуть друг друга не едят,
Чтоб творить им совместное
зло потом,
Поделиться приехали опытом.
/1; 257/
15. И гулякой шальным
все швыряют вверх дном
Эти ветры — незваные гости, —
Захлебнуться бы им
в моих трюмах вином
Или с мели сорвать меня в **злости**.
/2; 271/

16. А я стою, и ветер **злится**,
что не может сдвинуть меня с места.
/6; 165/
17. И ветер **злой** со щек
мне сдул румянец
И обесцветил волосы мои. /5; 519/
18. Ветер ветренный, **злой** лишь играет со
мною, / беспощаден и груб. /4; 23/
19. Наверху впереди — **злее** ветры, баг-
ровее зори. /5; 113/
20. Пой, ураган, нам **злые** песни в уши...
/5; 118/
21. Ложь и **зло**, — погляди, / Как их
лица грубы! /5; 19/
22. Но есть, однако же,
еще предположение,
Что Кука съели из большого уваженья.
Что всех науськивал колдун —
хитрец и **злюка**... /5; 109/
23. И эта **злюка**
Любила Глюка,
А также Шумана —
ведь вот какая штука. /2; 590/
24. Как отпетые разбойники и недруги,
Колдуны и волшебники **злые**
Стали зелье варить,
и стал весь мир другим,
И утро с вечером переменяли.
<...>
И выходит, что те сказочники древние
Поступали и **зло**, и негоже. /1; 41/
25. И будут веселы они или угрюмы,
И будут в роли **злых** шутов
и добрых судей... /2; 57/.
26. Как **злобный** клоун, он менял личины
И бил под дых внезапно, без причины.
/5; 227/
27. Был бой рукопашный
три ночи, два дня,
И **злые** пираты пленили меня.
/4; 106/
Добавим также, что мотив рукопашного
боя с властью встречается в песнях «Еще
не вечер»: «Кто хочет жить, кто весел, кто
не тля — / Готовьте ваши руки к рукопаш-
ной! / А крысы пусть уходят с корабля — /
Они мешают схватке бесшабашной!», и
«Штрафные батальоны»: «Ты бей штыком,
а лучше бей рукой — / Оно надежней, да
оно и тише».
28. Пожары над страной все выше, **злее**,
веселей¹.
29. Говорили чудачки,
Злые-злые языки,
Профессионалы²,
Будто больше мне не спеть,
Не взлететь, не преуспеть, —
Пели подпевалы. /5; 612/
30. И петухи дурными голосами,
Не выславшись, орали вразнобой³.
И в унисон со **злыми** петухами
Я громко протрубил себе отбой.
/5; 612/
31. Растревожили в логове старое **зло**,
Близоруко взглянуло оно на Восток.
/5; 122/
В черновике есть вариант: Снова **злая**
рука, указав на Восток... /8; 444/
32. Слева — бесы, справа — бесы,
Нет! По новой мне налей!
Эти — с нар, а те — из кресел:
Не поймешь, какие **злей**. /5; 221/

¹ Высоцкий в записях М. Шемякина на 7 кассетах — кассета № 4.

² Мотив — «власть — профессионал» (см. «Песню о хоккеистах» и др.).

³ Ср. в другом произведении: «Слух дурной всегда звучит в устах кликуш!» /2; 182/

9. Сигнал посылаем: «Вы что это там?»
А нас **посылают** обратно. /1; 221/
10. Можно даже **крыть** с трибуны **матом**..
/1; 91/
11. Он меня убьет циничным **матом**,
Я его — ладьей по голове. /3; 383/
12. Он **грубит**, он буянит и судьям пере-
чит /2; 433/
13. Но сосед, который слева,
То **ругался**, то шутил. /1; 389/
14. И **ругался** день-деньской бывший дядь-
ка их морской... /2; 37/
15. И под древней под колонною
Он исторг из уст **проклятия**... /2; 190/
- Черновик:*
- Кассий Лютий, выпив кружицу
Золотого мавританского,
Стал **ругать** свою супружницу
Выраженьями спартанскими. /2; 473/
16. И Кащей Бессмертный
грубое животное
Это здание поставил охранять.
/2; 30/
17. Ложь и зло, — погляди, / Как их лица
грубы! /5; 19/
18. Мне не страшен серый волк и про-
тивник **грубый**... /2; 600/
19. А потом послышалось
пенье заунывное,
И виденье оказалось
грубым мужиком. /2; 12/
20. Конец простой —
хоть необычный, но досадный:
Какой-то грек нашел
кассандрину обитель
И начал пользоваться ей
не как Кассандрой,
А так, как **грубый**,
ненасытный победитель. /2; 333/

Е. Хитрость

1. Шифер стал на **хитрости** пускаться:
Встанет, пробежится — и назад...
- Черновик:*
- Сделал ход с е2 на е4,
Точно, как с Таймановым... **Хитер!** /3; 387/
2. Игрок **хитер** — пусть! —
берет на корпус,
Бьет в зуб ногой и — ни в зуб ногой .
/2; 9/
3. **Хитрая** Ложь на себя одеяло стянула,
В Правду впилась и осталась
довольна вполне. /5; 155/
4. Он жаден, зол, **хитер**, труслив... /5;
97/
5. Сдается мне — они **хитрят**,
И, тайно расправивши члены,
Когда живые люди спят,
Выходят в ночь манекены. /4; 140/
6. ...Что всех науськивал колдун — **хит-**
рец и злюка... /5; 109/
7. **Хитрые** жрецы свои
преследовали цели —
В жертву принести они
трех воинов велели.
Принесли, конечно, принесли
и **съели**. /2; 362/
- Эти *жрецы* поступили так же, как *кол-*
дун из «Песенки про Кука»: «Ату, ребята!
Хватайте Кука! <...> Переживают, что **съе-**
ли Кука».
8. Так что **хитрость**, — говорю, — брось
свою, иудину... /2; 12/
9. Двухногие в ночь запалили костры
И в огненный круг залегли до утра, —
Хитро и старо, но и волки хитры,
Мы знаем: не детская будет игра.
/5; 533/

10. Бородатый Черномор —
 в Лукоморье первый вор,
 Он давно Людмилу спер —
 ох, **хитер!** /2; 39/
11. Потому что Одиссей —
 хитроумный из людей —
 Точно знал, что все троянцы
 очень любят лошадей. /2; 322/
12. Доктор мой не лыком шит —
 Он **хитер** и осторожен:
 «Да, вы правы, но возможен
 Ход обратный», — говорит.
 (СЧП4 — 3; 166)
13. Вдруг навстречу нам живая
 Колченогая Кривая — морда **хитрая!**
 /5; 132/

Ж. Жестокость, свирепость и бездушие

1. Может, правду кто кому
 Скажет тайком,
 Но королю **жестокому** —
 Нет дураков! /2; 238/
2. Растревожили в логове старое зло,
 Близоруко взглянуло оно на Восток.
 Вот поднялся шатун
 и пошел тяжело —
 Как положено зверю —
 свиреп и жесток. /5; 122/
3. Что мне север, экваторы,
 Что мне бабы-новаторы,
 Если в нашем предбанничке
 Так **свирепствуют** нянечки. /2; 162/
4. А он **зверел**, входил в экстаз... /5; 397/
5. Сосед другую литру съел —
 И осовел, и **опсовел.** /4; 84/
6. Вот какую притчу о Востоке
 Рассказал мне старый аксакал.
 «Даже сказки здесь —
 и те **жестоки**», —
 Думал я и шею измерял. /4; 127/

7. Он мелочен, расчетлив и труслив,
Жесток и подл,
 как капо в Бухенвальде. /5; 550/
8. И кровь вгоняли в печень мне,
 Упруги и **жестоки**,
 Невидимые встречные
 Воздушные потоки.
 <...>
 Но проникают в печень мне
 На выдохе и вздохе
Бездушные и вечные
 Воздушные потоки. /4; 33/
9. Лишенные надежды
 Без мук родить живых,
 Рядим в свои одежды
Бездушных кукол восковых.
10. Я затаился и затих, и замер,
 Мне показалось, я вернулся вдруг
 В **бездушье** безвоздушных барокамер
 И в замкнутые петли центрифуг.
 /3; 220/

З. Оскал, улыбка, усмешка, ухмылка, смех власти

1. Он **скалился** открыто — не хитро,
 Он делал вид, что не намерен драться,
 И вдруг — ножом под нижнее ребро,
 И вон — не вынув,
 чтоб не замараться. /5; 266/
2. В аду, с чертовкой обручась,
 Он, может, **скалится** сейчас. /5; 421/
3. А там сидят они в тепле
 И **скалят зубы в ухмылке.**
- Вон тот кретин в халате
Смеется над тобой:
 Мол, жив еще, приятель?
 Доволен ли судьбой? /4; 138–139/

4. Но манекены никогда не продаются.
Они **смеются бутафорскими зубами** .
/3; 258/
5. Он вонзает шпоры в ребра мне,
Зубоскалят первые ряды... /2; 267/

Как известно, в советские времена в первых рядах на концертах и спортивных мероприятиях сидели «большие люди». Об этом говорится и в одном из музыкальных произведений Высоцкого — «Он вышел — зал взбесился»: «Два первых ряда отделяли ленты — / Для свиты, для вельмож и короля». Здесь будет уместно также привести фрагмент из воспоминаний Г. Внукова об одном из концертов Высоцкого в Куйбышеве:

<...> из зала <...> кричали: «Нинку», «Бодайбо», «Ленинградскую блокаду», «Катю-Катерину»!!!

Высоцкий помахал рукой и сказал: «Я всегда говорил и говорю, что эти песни не мои, мне их приписывают» <...>

Потом Володя немного помолчал. Показал на первые ряды и сказал: «Если бы эти песни были и мои, то и тогда я бы вам их петь не стал... вот из-за этих пяти рядов». Там сидели именно «блатные» — обком, горком, облизполком, горисполком, вся их свита... (29, 42)

6. А в лобовое грязное стекло
Глядит и **скалится** позор
в кривой **усмешке**. /4; 66/
7. Ты поймешь, что узнал,
Отличил, отыскал
По **оскалу** забрал:
Это **смерти оскал!**
Ложь и зло, — погляди,
Как их лица грубы!
И всегда позади —
Воронье и гробы. /5; 19/

Ср. с черновиком «Баллады о времени»:

Только враг не дремал и подмогу собрал,
Повисают их челюсти — дуги забрал,
Словно **смерти оскал**, враг добычи искал —
Я нарочно такого врага отыскал. /5; 313/

Как видно из этих цитат, выражение лица врага лирического героя, то есть персонифицированной советской власти, сравнивается с оскалом смерти. Таким образом, получается следующее смысловое равенство: советская власть = смерть. Отсюда следует, что смерть обладает всеми чертами и свойствами представителей советской власти, в том числе — *оскалом*.

8. И, **улыбаясь**, мне ломали крылья...
/5; 227/
9. Тот, которому я предназначен,
Улыбнулся — и поднял ружье!
/2; 130/
10. И надо мной, лежащим,
лошадь вздыбили
И **засмеялись**, плетью приласкав.
/4; 306/
11. Обложили меня, обложили —
Гонят **весело** на номера. /2; 129/
12. А он — исчадь века!
Гляди, пустился в пляс
В обличье человека,
Но — много **веселее** нас! /4; 370/
13. Слышится **смех**: «Зря вы спешите:
Поздно! У всех порваны нити!»
/3; 155/
14. ...И юмор у них безобразный... /1; 221/
15. Но сосед, который слева,
Все **смеялся**, все шутил.
<...>
Издевался, мол, не встанешь,
Не увидишь, мол, жены! /1; 94/

16. **Зубы щелкают** у них:
 видно, каждый хочет вмиг
Кончить дело и начать
 делить добычу .
/2; 51/
17. Знаете,
 Может быть, правы те,
Кто усмехается, кто недоверчиво
 так **усмехается**.. /2; 604/
18. Он только однажды волхвов
 вспомянул,
 И то — саркастически **хмыкнул**..
 /2; 18/
19. А он все тер себе скулу,
И бегал от меня к столу,
И **хмыкал**, и кривился. /5; 380/
20. Никто мне рук вязать не стал,
Лишь **хмыкнули с ухмылкой**.
/5; 404/
21. Я знаю, где мой бег
 с **ухмылкой** пресекут
И где через дорогу трос натянут.
/3; 137/

25. Лирический герой В. Высоцкого и советская власть: сходства

Название этого приложения может показаться странным — какие могут быть сходства между столь непримиримыми, заклятыми противниками? Тем удивительнее окажется тот факт, что такие сходства действительно есть, и их немало, правда, здесь необходимо заметить следующее: одни и те же характеристики, используемые поэтом для описания лирического героя (лирического *мы*) и советской власти, приобретают в первом случае положительные коннотации, а во втором, соответственно, — отрицательные.

Мы постарались из достаточно большого количества таких характеристик отобрать лишь наиболее важные, с нашей точки зрения.

1. Мотив ухмылки

Об «ухмылке власти» мы говорили в предыдущем приложении, а об ухмылке лирического героя речь шла при анализе стихотворения «Общаюсь с тишиной я...»: «Улыбнемся же волчьей ухмылкой врагу...», «Я ухмыляюсь красным ртом, / Как на манеже шут», «Во весь свой пересоший рот / Я скалюсь: «Ну, порядки! / Со мною номер не пройдет, / Товарищи-ребятки!», «Вижу, Фишер наставляет вилку — / Хочет есть, и я бы съел ферзя. / Прячу нехорошую

ухмылку...», «И, зубы клавиш обнажив в улыбке, / Рояль смотрел, как он его терзал».

2. Власть наступает на ноги людям:

- а) Ноги все прокопытили... /5; 164/;
- б) Почему я сижу на скамье запасных, А ему сходят с рук перебитые ноги?! /2; 434/;
- в) То приблизится — мол, пятки оттопчу... /4; 217/.

(мотив: «Власть топчет» — см. анализ «Побега на рывок»).

Но и лирический герой:

- а) Наступаю на пятки прохожим... /3; 187/;
- б) Я тыкался в спины, блуждал по ногам... /2; 172/;
- в) Они кричат, что я опять — не в такт, Что наступаю на ноги партнерам /2; 282/.

3. Советская власть — баламут:

- а) Например, Медведь —
 баламут и плут —
Обхамит кого-нибудь по-медвежьему... /4; 76/;
- б) Говорил, ломая руки¹,
Краснобай и **баламут**

¹ Ср. с позицией лирического героя Высоцкого: Я рук не ломаю, навзрыд не кричу... /2; 256/

Про бессилие науки
Перед тайною Бермуд. /5; 134/;

- в) Друг задумал меня вразумлять,
Сам с Минвод не просох,
баламут... (СЖ4 — 4; 520).

Но и лирический герой:

- а) Не везло мне, обормоту,
И тащило, **баламута**,
по течению. /5; 467/;
- б) И раньше был я **баламут**,
Мне ерничать не внове!
Сейчас смиряют, сейчас уймут —
Рубашка наготове! /5; 391/.

4. Власть — меткий стрелок:

- а) Там со штыками наперевес,
С красивым названием «Эдельвейс» —
Отборные альпийские стрелки!
/1; 500/;
- б) У лучников наметан глаз! /5; 16/;
- в) Кто-то злой и умелый,
Веселясь, наугад
Мечет острые стрелы
В воспаленный закат... /3; 207/;
- г) Немецкий снайпер дострелил меня,
Убив того, который не стрелял.
/3; 266/;
- д) Там у стрелков
мы дергались в прицеле,
Умора просто, до чего смешно.
/5; 170/;
- е) Появились стрелки, на помине легки
<...>
Только били нас в рост
из железных «стрекоз». /5; 212/;
- ж) Оградив нам свободу флажками,
Бьют уверенно, наверняка. /2; 129/.

Но и лирический герой:

- а) В бесшабашной жил тоске
и гусарстве
Бывший лучший,
но опальный **стрелок**
(С2Т — 1; 104);
- б) Песня про **снайпера**, который через
пятнадцать лет после войны спился и сидит
в ресторане. /1; 426/;
- в) Скажет **лучший** в мире **лучник** —
Славный парень Робин Гуд!
/5; 13/;
- г) Мой лук валается
со сгнившей тетивой,
Все стрелы сломаны —
я ими печь топлю. /3; 121/.

5. Власть зла (Приложение 24), но и лирический герой зол:

- а) И он пером скрипел —
То **злее**, то добрей, —
Писал себе и пел
Про всяческих зверей... /4; 47/;
- б) Я **злой**, когда войду в азарт...
/2; 395/;
- в) Я **злой** и ошарашенный
На стеночке вищу. /5; 70/.
- Черновик:
Шел **злой** и ошарашенный
К родному шалашу.
- г) И кровь во мне, как брага, бродит,
Я пьян и **зол** к исходу дня. /5; 554/;
- д) Ядовит и **зол**, ну, словно кобра я...
/3; 51/;
- е) Не глядите на меня, что зубы сжал,
Если слово вылетит, то — **злое**.
/2; 167/;
- ж) **Злюсь** постепенно я... /1; 467/.

- Вариант:
Злым становлюсь постепенно я...
- з) Да, я стану упрямей и **злее**... /2; 468/;
- и) Не судьба меня манила,
 И не золотая жила,
 А широкая моя кость
 И природная моя **злость!** /2; 121/;
- к) И к тому же плевать на табло —
 Я уж поголодал в пацанах!
 Приходилось затягивать **зло**
 Пояса и ремни на штанах.
 (СЧП4 — 1; 287);
- л) Я улыбаться мог одним лишь ртом,
 А тайный взгляд, когда он **зол**
и горек,
 Умел скрывать,
воспитанный шутком, —
 Шут мертв теперь:
«Аминь!» Бедняга Йорик!..
 (С2Т — 2; 49);
- м) На нас глядят в бинокли,
в трубы сотни глаз
 И видят нас, от дыма **злых** и серых...
 /2; 107/;
- н) **Злюсь**, конечно, на таксистов — не
 умеют ездить все! /3; 252/;
- о) Я чуть замешкался — я был обижен,
зол... /2; 179/;
- п) Во сне душа стучится
из-под гипсовых оков,
 И грудь мне давит **злоба** и обида.
 /3; 186/;
- р) Кочки тискаем **зло**, не любя. /3; 231/;
- с) Нет, мне не понять — я от **злости** дро-
 жу...¹ /2; 456/;
- т) ...Я выполнял привычное движенье
 С коротким, **злым** названием:
«рывок». /3; 104/;
- у) Хоть бы кричал, аж **зло** берет... /3;
 234/;
- ф) Я похож не на ратника злого,
 А скорее — на **злого** шута. /4; 71/;
- х) Мы крикнем **зло**: «Даешь науку!» — **зло**
 и веско /5; 564/²;
- ц) Плюнь в лицо! От **злости** только выт-
 русь я /1; 259/.
- ч) **Зол** и раздосадован крайне <...> В гор-
 дом одиночестве лайнер. /4; 440/;
- ш) Я **злую** ловкость ощутил —
 Пошел, как на таран,
 И фельдшер еле защитил
 Рентгеновский экран. /5; 85/;
- щ) Во мне заряд нетворческого **зла**... /2;
 245/;
- э) Я сначала: «Не дам,
 Не поддамся тебе!»
 А потом: «По рукам!» —
 И аж плюнул в **зlobe** /2; 137/;
- ю) Построений, значков чародей,
 Презиравший сам факт плоскогорий,
 Лиходей, перевертыш, **злодей**,
 Жрец фантазмов и фантазмагорий
 /5; 336/.

Лирический герой зол на советскую власть, во-первых, за созданную ею в стране атмосферу несвободы, удушья и за то, что власть ежедневно травит его и издевается над ним и другими людьми. Чем сильнее она это делает, тем злее становится и он сам, и эта злость дает ему силы для борьбы с властью: «Слишком большие враги зла сами делаются злыми», — писал Николай Бердяев (9, 300). Ср. также с родственным мотивом *ненависти* — «Баллада о ненависти», «Аисты» и др.

¹ Ср. у И. Бродского: Я сижу на стуле, трясусь от злости (Речь о пролитом молоке, 1967).

² Ср.: Даешь эту общую эту теорию / Элементарных частиц нам!.

Но и лирический герой в стихотворении «Енгибарову — от зрителей» (1972) также назван *рыжим*:

Рыжий воцарился на арене,
Да и за пределами ее.

9. Власть глупа (Приложение 24), но и лирический герой часто называет себя дураком и т. п. — мотив самокритичности и самобичевания за неправильные действия и упущенные возможности:

- а) А я, глупец, так ждал ее ночами!
Я даже дверь на ключ не запирал!
/2; 510/;
- б) Но в моей защите брешь пробита,
Да и сам дурак я дураком... /3; 383/;
- в) Я теперь в дураках —
не уйти мне с земли —
Мне расставила суша капканы...
/3; 69/;
- г) Не везло мне, **обормоту**,
И тащило, баламута,
По течению /5; 467/.

Вспомним заодно и образ Ивана-дурака.

10. Власть часто входит в раж:

- а) Номер первый хочет в **раже** и в пылу
Поскорей успеть к кипящему котлу...
/4; 426/;
- б) Он в **раж** вошел — знакомый раж...
/5; 78/;
- в) Выжимайте деньги в **раже**...
/4; 158/;
- г) Мамочки, он входит в **раж!**.. Да нет,
Вы ведь не допустите, сограждане!
/5; 498/.

Однако и лирический герой тоже иногда бывает в этом состоянии:

Я в **раже**, удержу мне нет,
Бумагами трясусь:
«Мне некогда сидеть пять лет —
Премьера на носу!» /2; 286/

11. Представители власти «не лыком шиты»:

- а) Но и врач не лыком шит, —
Сдержан он и осторожен:
«Да, вы правы, но возможен
Ход обратный», — говорит /5; 83/;
- б) Соловей-Разбойник тоже был не только
ко лыком шит. /1; 258/.

Таков же и лирический герой Высоцкого:

Правда, шит я не лыком
И чую чутьем... /5; 45/.

12. Представители власти часто ругаются, выражаются нецензурным языком (Приложение 24), однако это же можно отнести и к лирическому герою Высоцкого — например, в цитатах со словом «мать» в Главе VII (анализ песни «Нейтральная полоса»).

Разумеется, причины, из-за которых лирический герой матерится, совершенно иные: он матерится на советскую власть и на все, что с нею связано (об этом мы уже говорили), а представители власти ругаются просто потому, что они бескультурны и грубы.

13. Власть шальная (Приложение 1), но и лирический герой:

- а) Я сам **шаловой** и кочевой... /5; 54/;
- б) Я клоню свою голову **шалую**
Пред Варшавою, пред Варшавою.
/4; 64/;

- в) Благих вестей
Шальной гонец. /4; 154/.

**14. И власть, и лирический герой надры-
ваются «до рвоты» — разумеется, каждый
для разных целей. Сравним:**

- а) Кричат загонщики, и лают псы до **рво-
ты...** /2; 129/;
б) Я до **рвоты**, ребята, за вас хлопочу!
/5; 190/.

Это сходство отмечено также Л. Томен-
чук (97, 297).

**15. Представители власти часто предста-
ют в образе танцоров:**

- а) Кто плевал мне в лицо,
а кто водку лил в рот,
А какой-то **танцор**
бил ногами в живот... /2; 27/;
б) И всегда он **танцует** по правому краю...
/2; 433/;
в) **Танцевали** на гробах, богохульники!
/1; 257/;
г) А он — исчадь века! —
Гляди, пустился в **пляс...** /4; 370/;
д) Потом пошли **плясать** в избе,
Потом дрались не по злобе —
И все хорошее в себе
Доистребили/ /4; 84/.

Но и лирический герой ненамного отстаёт:

- а) ...Но в пику могиле чечетку **станцуем**
/4; 22/;
б) А вот — дельфин, любитель игр и
танцев. /2; 217/;
в) А наутро я встал —
мне давай сообщать,

<...>
Будто голым скакал,
будто песни орал... /2; 27/.

16. Власть — шут:

- а) И будут вежливы они
или угрюмы,
И будут в роли злых **шут**ов
и добрых судей /2; 57/.
б) Как злобный **клоун**, он менял личины
И бил под дых внезапно, без причины.
/5; 227/.

Но и лирический герой:

- а) Пусть не враз, пусть сперва
не поймут ни черта, —
Повторю, даже в образе злого **шута.**
/5; 189/.
б) Я похож не на ратника злого,
А скорее — на злого **шута.** /4; 71/.
в) Я ухмыляюсь красным ртом,
Как на манеже **шут.** / 5; 87/.
г) А я пажам предпочитал **шут**ов
И не водил компанию с пажами.
(102, 15).
д) Появлялся клоун между нами
В **шут**овском, дурацком колпаке.
/3; 213/.

17. Власть — чудаки:

- а) И что дерётся, вот **чудаки!** —
Ведь я его не бью. /1; 171/.
б) Какой-то **чудаки** объяснил мне
пространно,
Что будто гитара свой век отжила...
/ 1; 205/.
в) Некий **чудаки** и поныне за правду
воюет, —

- Правда, в речах его правды —
на ломаный грош.../5;156/.
- г) Льёт звёздную воду **чудак** Водолей
В бездонную пасть Козерога.
/4; 128/.
- д) Говорили **чудаки**,
Злые-злые языки,
Профессионалы,
Будто больше мне не спеть,
Не взлететь, не преуспеть, —
Пели подпевалы. /5; 612/.
- е) Прежнего земного
не увидим небосклона,
Если верить рассказам
учёных-**чудаков**.
Ведь когда вернёмся мы
по всем по их законам
На Земле пройдет семьсот веков.
/1; 219/.

Но и лирический герой:

- а) Жил-был один **чудак**.
Он как-то раз, весной,
Сказал чуть-чуть не так —
И стал невыездной. /4; 46/.

- б) В положении моём
Лишь **чудак** права качает —
Доктор, если осерчает,
Дак упрячет в «жёлтый дом». /5; 82/.
- в) Так поменьше им преград и отсрочек.
И задорин на пути, и сучков,
Жаль, что редко их встречаешь,
одиночек,
Славных малых и таких **чудаков**.
/5; 441/.

Можно предположить, что такое обилие общностей между лирическим героем и советской властью является одной из причин того, что последняя в произведениях Высоцкого часто бывает представлена в виде «второго “я”» главного героя: «Боюсь ошибки — может оказаться, / Что я давлу не то второе “я”», от которого он постоянно пытается отграничиться, дистанцироваться и уничтожить:

Искореню, похороню, зарюю,
Очищусь, ничего не скрою я!
Мне чуждо это «ё» мое второе, —
Нет, это не мое второе «я»!



ПОСЛЕСЛОВИЕ

Пришло время подвести итоги. Как мы убедились, анализируя творчество Владимира Высоцкого, несмотря на внешнюю универсальность его произведений, обусловленную их глубокой метафоричностью, в каждое из них автор вкладывал вполне конкретное содержание, говоря в подавляющем большинстве случаев о **своей** жизни и **своих** взаимоотношениях с властями. Поэтому, на наш взгляд, мысль А. Кулагина, высказанная им при анализе «Странной сказки»: «Высоцкий не столько намекает на конкретные фигуры, сколько создает некие общие модели поведения правящих особ» (61, 85), — нуждается в корректировке с точностью до наоборот (расширяя эту мысль, мы уже имеем в виду не только «Странную сказку», но вообще все творчество Высоцкого): создавая в своих произведениях общие, универсальные ситуации, автор всегда — и притом **в первую очередь** — имеет в виду советскую эпоху.

Из концепции, изложенной в данной книге, вытекает тот факт, что нельзя говорить об эволюции как о значительных качественных изменениях применительно к творчеству Высоцкого: «Когда я начинал писать, у меня были и уличные, и дворовые песни. Начиная я, во всяком случае, с тех песен, ну, скажем, песен типа городского романса. Потом, конечно, все это видоизменилось. Это **обросло, как снежный ком**» (37, 136), —

то есть изменилась только форма, а суть, ядро произведений — тип героя (лирический, на уровне подтекста) и сам подтекст (взаимоотношения с властями) — оставались неизменными на протяжении всего творческого пути Высоцкого.

А вот фрагмент из интервью, которое было дано Высоцким в антракте спектакля «Гамлет» во время гастролей театра в Болгарии (12.1976 — 01.1977). На вопрос корреспондента: «Вам никогда не приходило в голову вернуться к героям старых песен, которым 5–6 лет, переосмыслить их как-то или продолжить?» — поэт ответил так: «**Я их никогда не бросаю**. Только они у меня растут, эти герои, и меняются <...> Так что они появляются у меня в других песнях, но только, так сказать, в другой профессии, в другом облики, но **это те же самые люди**» (47, 228) Ср.: «А я — тот же самый» (1, 211).

Таким образом, судя по всему, есть смысл говорить лишь о *движении* применительно к поэзии Высоцкого: не об эволюции в общепринятом смысле слова, а скорее — об *эволюции масок*.

Приведем еще одну цитату.

В. Высоцкий: «Всегда боюсь впасть в крайность и думаю, что рискую говорить «я» вовсе не от «ячества», а, во-первых, потому, что в песнях моих много фантазии, много вымысла, а самое главное — во всех этих вещах есть мой взгляд на мир, на проблемы,

на людей, на события, о которых идет речь. **Мой, и только мой собственный взгляд...**» (33, 72)¹.

В высококоведении распространены утверждения вроде следующего: «Высоцкий <...> сподобился за свою короткую жизнь выразить, воплотить в бесчисленных своих ролях все слои общества, все типажи и настроения, никогда не снижаясь до тенденциозности» (107, 40). Все это верно, но лишь отчасти, так как в противном случае получилось бы, что автор выразил всех, но не себя. Мы же показали, что дело обстоит совсем по-другому: говоря от лица какого-либо персонажа, автор выражает в первую очередь свои мысли и чувства, и, таким образом, этот персонаж становится авторской маской. Разумеется, первый план стихотворения при этом не теряет своей художественной ценности, но он становится зависимым от подтекста, который является главным стержнем стихотворения, более или менее явно просвечивающим сквозь внешние сюжеты.

На проблеме масок в творчестве Высоцкого необходимо остановиться более подробно. Мы убедились, что иногда маски бывают довольно прозрачными и увидеть подтекст в таких произведениях не составляет большого труда: «Охота на волков», «Канатоходец», «Мистерия хиппи» и др. — все эти произведения можно назвать *формально-ролевыми* и *формально-повествовательными*.

Однако нередко случаи, когда трудно «заподозрить» в том или ином, казалось бы, ролевом произведении наличие подтекста, тем более — личностного: «Два письма», «Песня про холеру», «Аэрофлот», «Песенка про Кука», «Песня про Тау Кита», «То-

варищи ученые» и др., в основном — это так называемые «шуточные» песни. Нам стоило немалого труда показать (пришлось рассматривать эти песни в контексте всего творчества Высоцкого), что в них также представлено сознание лирического героя, только оно «запрятано» довольно глубоко. И к таким произведениям, конечно, неприменим термин «формально-ролевая лирика», так как первый план в них отнюдь не формален, а вполне самостоятелен, хотя, с другой стороны, создавались они, в конечном итоге, именно ради подтекста («иначе не было бы смысла писать», как говорил Высоцкий), поэтому надо признать, что внешний сюжет в них занимает все же подчиненное положение.

Таким образом, предметом дальнейших исследований в этой области может стать определение степени близости маски ролевого персонажа к лирическому герою в разных произведениях и выработка четких критериев для определения жанра произведения, например, является ли оно формально-ролевым или это — просто «произведение с подтекстом» (необходим будет и поиск новых рабочих терминов).

Мы убедились также, что собственно ролевых произведений (то есть таких произведений, в которых и на формальном, и на содержательном уровнях текста было бы представлено сознание, принципиально отличное от сознания лирического героя) в творчестве Высоцкого не так уж и много. Их условно можно подразделить на несколько подгрупп — когда речь ведется:

1) от лица власти: «Марш футбольной команды «Медведей», «Мы — просто куклы, но... смотрите, нас одели...», «Куплеты

¹ То же — см.: (34, 84).

кассира и казначея», «Куплеты нечисти», «Выезд Соловья-разбойника и его дружков», «Песня понедельника», — или от лица свиты, приближенных власти: «Про королевское шествие»;

2) от лица толпы или населения страны: «Мы воспитаны в презренье к воровству...», «Мы бдительны — мы тайн не разболтаем...», «Мы все живём как будто, но...», «Наши помехи эпохе под стать...», «Наши предки — люди темные и грубые...», «Песня о Бермудском треугольнике». Вообще надо сказать, что сознание толпы часто фрагментарно включается во многие произведения Высоцкого;

3) от лица поколения, правда, здесь лирический герой и лирическое *мы* все же входят в состав субъекта речи, так как они являются частью этого поколения, как, добавим, и населения страны (общность с некоторыми произведениями из 2-й подгруппы): «А мы живем в мертвящей пустоте...», «Приговоренные к жизни», «В младенчестве нас матери пугали...», «Спасите наши души!» и др.;

4) от лица зрителей: «Енгибарову — от зрителей», «Пятна на солнце» и др. Субъект

сознания здесь во многом совпадает с субъектом сознания в произведениях из 2-й и 3-й подгрупп.

Как видим, подобное деление ролевых произведений Высоцкого весьма условно, и многие из них не являются таковыми в полном смысле этого слова (см., например, подгруппу 3). Так что «чисто» ролевых произведений у Высоцкого наберется не больше двух-трех десятков.

Итак, универсальным ключом к подтексту в произведениях Владимира Высоцкого, по нашему мнению, является оппозиция *я (мы) — власть*. При учете ее можно с большой долей определенности характеризовать тип героя во многих произведениях Высоцкого, в том числе и в тех, в которых нет этой оппозиции, и выходить на новые уровни обобщений различных мотивов и образов, принимая вглубь текста.

Оппозиция *я — власть*, на наш взгляд, может быть серьезным основанием для дальнейших исследований творчества Владимира Высоцкого.

Ижевск
1998—2003



Post scriptum

В процессе подготовки книги к первому изданию мы познакомились со статьей А. Евтюгиной и И. Гончаренко (44, 168–189), в которой приводится ряд наблюдений, близких нашим. Назовем наиболее важные из них:

1) «<...> одно из главных качеств власти состоит в ее сверхъестественной иррациональной сущности, приемом изображения которой нередко становится гротеск» (169);

2) мотив закрытости, отдельности владений власти от посторонних (170);

3) мотив роскоши, в которой живут представители власти (169–170);

4) «С иррациональной сущностью власти связана ее способность незримо присутствовать везде и всегда или создавать ощущение своего присутствия, чтобы гражданин каждую секунду помнил о том, что за ним могут наблюдать невидимые шпионы» (171);

5) «С неуловимостью власти связана ее анонимность и обезличенность...» (172);

6) милиция как олицетворение власти (173);

7) говоря о песне «Про дикого вепря» (1966), авторы отмечают, что здесь «рисуеться условный, а не «реальный» мир, а потому оценки, содержащиеся в именах его персонажей, не совпадают с оценками, ко-

торые вместе с теми же именами получили бы персонажи «реального» мира» (174). Этот прием был рассмотрен нами на примере другого «сказочного» произведения Высоцкого — «Песня про джинна» (1967);

8) прием персонификации власти в образе соперника главного героя (175);

9) образ предателя, стукача как агента власти, на которого переносятся характеристики последней (176);

10) мотив «власть во мне» (177);

11) воплощение власти «в значимом для творчества поэта образе судьбы» (184).

Но вместе с тем со многими положениями статьи, и в том числе с выводами, в свете проведенной нами работы, согласиться трудно. Это можно объяснить тем, что данная статья является, насколько нам известно, **первым** опубликованным научным трудом, посвященным теме власти в творчестве Высоцкого, и в ней лишь намечены пути для дальнейших исследований «вглубь».

Как сказано в начале названной статьи, «специально изучением образов власти в поэзии Галича и Высоцкого, по-видимому, не занимался никто» (168). И далее: «<...> сопоставительный анализ поэтических представлений о власти двух художников позволил бы не только подтвердить (или опро-

вергнуть) некоторые уже высказывавшиеся в критической литературе мысли на данную тему, но и приблизиться к постижению, может быть, каких-то глубинных особенностей художественной практики двух авторов.

Вот почему мы решили обратиться к такому непопулярному, даже несколько сомнительному в среде исследователей авторской песни предмету (выделено нами. — Я.К.) и избрали материалом анализа «тексты о власти» В. Высоцкого и А. Галича» (168).



Библиография

1. Авторская песня / Сост. В.И.Новиков. М.: ОЛИМП; ООО «Издательство АСТ», 1997. — 512 с. (Школа классики).
2. Агранович Е. Послесловие: По поводу дневниковых записей А. К. Гладкова // Галлич: новые статьи и материалы. / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Юпапс, 2003. — с. 219–239.
3. Андроников И. Л. Четырнадцать русских троек // Андроников И. Л. Собр. соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 2. — 432 с.
4. Арустамова А. А. Игра и маска в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. Вып. 3. Т. 1. — С. 218–226.
5. Архив А. А. Красноперова (Ижевск).
6. Бабенко В.Н. Своеобразие ролевой лирики В.Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е.Крылов и В. Ф.Щербакова. М.: ГКЦМ В. С. Высоккого, 1999. Вып. 3. Т. 1. — С. 201–206.
7. Белорусские страницы-2: Владимир Высоцкий. Минская коллекция фонограмм / Сост. В. Шакало, Ю. Сидорович. — Минск, 2000. — 141 с.
8. Белорусские страницы-9: Владимир Высоцкий. Гербарий. Исследования В. Тучина /Сост. В. Шакало. — Минск, 2005. — 225 с.
9. Бердяев Н. А. О назначении человека.. — М.: Республика, 1993. — 383 с. (Б-ка этической мысли).
10. Бестужев-Лада И. Сумерки перестройки: вечерние? утренние?.. // Горизонт, 1991. № 3. — С. 2–10.
11. Бибина А. В. Автор и «ролевые» персонажи в лирике В. Высоцкого // Проблема автора в художественной литературе / Отв. редактор В. И.Чулков. — Ижевск, 1990. — С. 63–64.
12. Бирюзовая тетрадь В. Высоцкого: Рукописи / Редактор В. Ковтун. — Киев, 1999. Вып. 7. — 120 с.
13. Бобриков В. Синкопы воспоминаний // Белорусские страницы–29: Владимир Высоцкий / Сост. В. Шакало. — Минск, 2005. — С. 56–57.
14. Больничный блокнот В. Высоцкого: Рукописи / Редактор В. Ковтун. Киев, 1999. Вып. 6. — 120 с.
15. Буковский В. К. И возвращается ветер...; Письма русского путешественника. М.: ИПФ «Оригинал», 1990. — 464 с.
16. Вагант: Ежемесячный журнал Государственного культурного центра-музея В. С. Высоцкого (ГКЦМ) / Редактор С. Зайцев. М., 1990. № 10. — С. 14–15.
17. Вагант, 1990. № 11. — С. 7 — 8.
18. Вагант, 1995. № 9–10.
19. Вагант-Москва: Науч.-популяр. журнал / Главн. ред. С. Зайцев. — М.: Кн. Магазин «Москва», 1996, № 10–12, 1-я обложка.

20. Вагант-Москва, 1998. № 1-3.
21. Вагант-Москва, 1998. № 4-6.
22. Вагант-Москва, 2001. № 1-3.
23. *Васильев В.Л.* Загадка Таля; Второе «я» Петросяна: Докум. повести / Предисл. А. Слободина. — М.: ФиС, 1973. — 336 с.
24. *Венкъярутти Р.Ф.* Владимир Высоцкий: «хулиганские» песни // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. Вып. 3. Т. 2. — С. 369-374.
25. *Влади М.* Владимир, или Прерванный полет / Пер. с франц. — М.: Прогресс, 1989. — 176 с.
26. *Влади М.* «Ему запрещали петь» [Интервью] // Не дай бог! 1996 г. 11 мая.
27. Владимир Высоцкий: каталоги / Сост. А. Петраков. М.: Вагант-Москва, 2001. Кн. 2. — 183 с. (Владимир Высоцкий и всё о нем).
28. Владимир Высоцкий: монологи со сцены / Лит. запись О. Л. Терентьева. Харьков: Фолио; М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ»», 2000. 208 с.
29. *Внуков Г.* О жизни и звездах, о святом и вечном. — М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1995. — 96 с. (Б-ка «Ваганта»).
30. Вспоминая Владимира Высоцкого / Сост. А. Сафонов. — М.: Сов. Россия, 1989. 384 с.
31. В. С. Высоцкий: Исследования и материалы / Редколл.: Ю. Андреев, Е. Мущенко и др. — Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. — 192 с.
32. В. С. Высоцкий. Что? Где? Когда?: Библиогр. справ. (1960-1990 гг.) / Авт.-сост.: А. Эпштейн. — Харьков: «Студия-Л»; Центр «Прогресс», 1992. — 399 с.
33. *Высоцкий В.* Монологи // Нерв времени (книга в газете) / Сост. В. Румянцева. — Архангельск: редакция газеты «Северный комсомолец», 1987-1988. — С. 69-74.
34. *Высоцкий В.* Монологи / Подг. И. Дьяков // Юность. 1986. № 12. — С. 82-85.
35. Высоцкий: время, наследие, судьба / Под ред. С. Л. Яценко. Киев (без вых. данных). Особ. выпуск. — 8 с.
36. *Высоцкий В. С.* Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые...: Песни, стихи, черновые варианты / Текстолог С. Жильцов. — М.: Дирекция по созданию ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1990. — 111 с.
37. *Высоцкий В. С.* «Выразить себя...» / Сост. А. Копылов // Аврора. 1990. № 1. — С. 132-147.
38. *Высоцкий В. С.* Поэзия и проза / Сост. А. Крылов и Вл. Новиков. М.: Кн. палата, 1989. — 448 с.
39. *Высоцкий В. С.* Четыре четверти пути: Сборник / Сост. А. Крылов. — М.: ФиС, 1988. — 286 с.
40. *Высоцкий В. С.* Я не люблю...: Песни, стихотворения / Сост. В. Коркин. — М.: ЗАО Изд-во «Эксмо-пресс», 1998. — 479 с.
41. *Горланова Н. В.* Покаянные дни, или В ожидании конца света // Даугава, 1990. № 3. — С. 69-83.
42. *Горький М.* Собрание сочинений в тридцати томах. — Т. 17. — М.: Гос. Изд-во худ. лит-ры, 1952. — С. 5-46.
43. Дорожная тетрадь В. Высоцкого: Рукописи / Редактор В. Ковтун. Киев: ЗАО «Броварская типография», 1998. Вып. 5. — 135 с.

44. *Евтюгина А. А., Гончаренко И. Г.* Сценарии власти в поэзии А. Галича и В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы междунар. науч. конф. — Москва. 17–20 марта 2003 года / Сост. Е.Г. Язвикова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003. — С. 168–189.
45. *Ерофеев В. В.* Оставьте мою душу в покое: Почти всё. — М.: Изд-во АО «Х.Г.С.», 1997. — 408 с.
46. Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого: Сб. воспоминаний / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. — Ставрополь: АО «45-я параллель», 1993. Кн. 1. — 288 с.
47. Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого: Сб. воспоминаний / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. — М.: Петит, 1992. Кн. 3. — 240 с.
48. *Золотухин В. С.* Секрет Высоцкого (*Дневниковая повесть*). Цикл «Легенды советского кино». — М.: Алгоритм, 2000. — 320 с.
49. *Зубрилина С. Н.* Владимир Высоцкий: страницы биографии. — Ростов н/Д: Феникс, 1998. — 352 с.
50. *Карабанов С. С.* ...Ну нате, пейте кровь мою... // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. Вып. 5. — С. 577–587.
51. *Карапетян Д. С.* Владимир Высоцкий: Воспоминания. — 2-е изд. — М.: Захаров, 2005. — 484 с. (Серия «Биографии и мемуары»)
52. *Ковтун В. М.* Снова об источниках // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. Вып. 2. — С. 202–215.
53. *Корман Б. О.* Практикум по изучению художественного произведения: Учебн. пособие. 3-е изд. — Ижевск: Изд-во ИУУ УР, 2003. — 88 с.
54. *Кохановский И.* «Письма Высоцкого» и другие репортажи на радио «Свобода». — М.: ФиС, 1993. — 192 с.
55. *Кохановский И.* Серебряные струны // Юность. 1988. № 7. — С. 79–82.
56. *Крафт Т.* Сентиментальный боксер Высоцкого: Анализ синкретического произведения // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. Вып. 3. Т. 1. — С. 161–169.
57. *Крылов А. Е.* «Про нас про всех»? Исторический контекст песни «Охота на волков» // Мир Высоцкого: исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. Вып. 2. — С. 24–43.
58. *Кузнецов Э.С.* Шаг влево, шаг вправо...: Дневники, воспоминания / Подг. С. Подражанский. — Иерусалим: Иврус, 2000. — 352 с.
59. *Кулагин А. В.* Два «Тезея» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2000. Вып. 4. — С. 280–289.
60. *Кулагин А. В.* Об одном пушкинском подтексте // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. Вып. 4. — С. 290–296.

61. *Кулагин А. В.* Поэзия В. С. Высоцкого: Творческая эволюция. 2-е изд. / Глав. редактор С. Зайцев. — М.: Кн. магазин «Москва», 1997. — 196 с. (Б-ка журн. «Вагант-Москва»).
62. *Кун Н.А.* Легенды и мифы Древней Греции. — М., 1957. — 463 с.
63. *Курилов Д. Н.* Христианские мотивы в авторской песне // Мир Высоцкого: Исследование и материалы. Вып. 2 / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. — С. 398–416.
64. *Левин Ю. И.* Избранные труды: Поэтика. Семиотика. — М.: Языки русской культуры, 1998. — 824 с.
65. *Леонидов П.* Владимир Высоцкий и другие / Предисл. А. Тульчинского. — Красноярск: «Красноярец», 1992. — 303 с.
66. *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н.В.* Смех в Древней Руси. — Л.: Наука, 1984. — 295 с.
67. *Лолэр О.* «Кто кончил жизнь трагически, тот истинный поэт»: Гумилев и Высоцкий // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. Вып. 5. С. 291–297.
68. *Львов А.Л.* Хрипота простуженного мира // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2000. Вып. 4. — С. 122–124.
69. *Макаренков Г.* У Пяти углов...// Белорусские страницы-4: Воспоминания. Архивные материалы / Сост. и обработка текстов: В. Шакало, А. Линкевич, Ю. Сидорович. — Минск, 2001. — С. 20–21.
70. *Марченко А. Т.* От Тарусы до Чуны // Юность. 1990. № 2. — С. 62–69.
71. *Мережковский Д.С.* М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Вопросы литературы. 1989. № 10. — С. 88–123.
72. *Митта А.Н.* Работа с Высоцким // Я, конечно вернусь...: Стихи и песни В. Высоцкого. Воспоминания о нем / Сост. Н. Крымова. — М.: Книга, 1988. — С. 124–135.
73. *Миша Аллен* — Владимир Высоцкий: Три телефонных звонка из Торонто в Монреаль / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. — Вып. 6. — 2002. — С. 5–29.
74. *Назаров А.* Охота на человека // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. Вып. 3. Т. 1. — С. 334–344.
75. О Владимире Высоцком / Сост. и интервью И. Рогового. — М.: Мединкур; ГКЦМ «Дом Высоцкого», 1995. — 213 с.
76. *Ольбрыхский Д.* Поминая Владимира Высоцкого / Пер. с польск. — М.: Вахазар, 1992. — 96 с.
77. Оракул: газета предсказаний / Глав. редактор В. Желтова. — М., 2002. № 7. — 32 с.
78. Осип Манделъштам и его время: Сб. воспоминаний / Сост. В. Крейд и Е. Нечепорук. — М.: L'Age d'Homme — Наш дом, 1995. — 480 с.
79. *Пеле Э.* Моя жизнь и прекрасная игра / Пер. с англ. М.: Планета, 1989. — 239 с.
80. *Перевозчиков В. К.* Владимир Высоцкий: Правда смертного часа. Посмертная судьба. — М.: Политбюро, 2000. — 432 с.

81. *Перевозчиков В. К.* Неизвестный Высоцкий. — М.: Вагриус, 2005. — 303 с.
82. *Попов В. И.* Письма о Высоцком: Документально-публицистическая повесть. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2000. — 296 с.
83. Почему вы мне не верите? Неизвестный текст Владимира Высоцкого / Публ. А. Крылова // *Общая газета*. 1996. № 29 (25–31 июля).
84. Процесс цепной реакции: Сборник документов по делу А. Гинзбурга, Ю. Галанскова, А. Добровольского, В. Лашковой / Сост. Г. Е. Брудерер. — Франкфурт-на-Майне: Посев, 1971. — 488 с.
85. *Пфандль Х.* Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого // *Мир Высоцкого: Исследования и материалы* / Сост. А. Е. Крылов и Б. Б. Жуков. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. Вып. 1. — С. 225–250.
86. *Редькин В. А.* Художественный язык поэта в оппозиции к официальной идеологии // *Мир Высоцкого: Исследования и материалы* / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. Вып. 3. Т. 2. — С. 124–129.
87. *Роцина А. А.* Автор и его персонажи: Проблема соотношения ролевого и лирического героев в поэзии В. Высоцкого // *Мир Высоцкого: Исследования и материалы* / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. Вып. 2. — С. 122–135.
88. *Русский фольклор* / Сост. В. Аникин. — М.: Худож. лит., 1986. — 367 с. (Классики и современники).
89. Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград: Энцикл. справочник / Ред. коллегия: Л. Н. Белова, Г. Н. Булдаков, А. Я. Дегтярев и др. — М.: Большая Российская Энциклопедия, 1992. — 687 с.
90. *Свиридов С. В.* Гнусная теория космических негодяев // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы междунар. науч. конф. — Москва. 17–20 марта 2003 г. / Сост. Е. Г. Язвикова. — ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003. — С. 24–31.
91. *Смехов В. Б.* Таганка: записки заключенного. — М.: Поликом, 1992. — 279 с.
92. Советский энциклопедический словарь / Науч.-редакт. совет: А. М. Прохоров (пред.). — М.: Сов. энцикл., 1981. — 1600 с.
93. *Солженицын А. И.* Архипелаг Гулаг // *Солженицын А. И. Малое собрание сочинений*. — Т. 5. — ИНКОМ ИВ, 1991. — 432 с.
94. *Солженицын А. И.* Архипелаг Гулаг // *Солженицын А. И. Малое собрание сочинений*. — Т. 7. — ИНКОМ ИВ, 1991. — 384 с.
95. *Сушко Ю. М.* Владимир Высоцкий: «Ах, сколько ж я не пел...». — Книжный магазин «Москва», 2000. — 99 с.
96. *Тилипина Т. П.* О соотношении ролевого и лирического героев // *Мир Высоцкого: Исследования и материалы* / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. Вып. 3. Т. 1. — С. 212–217.
97. *Томенчук Л. Я.* «Я жив — снимите черные повязки!» // *Мир Высоцкого: Исследования и материалы* / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. Вып. 4. — С. 297–305.
98. *Туманов В. И.* Жизнь без вранья // *Огонек*. 1987. № 4 (янв.). — С. 22–23.

99. Факты его биографии: Л. Абрамова о В. Высоцком / Л. В. Абрамова, В. К. Перевозчиков. — М.: ИЦ «Россия молодая», 1991. — 111 с.
100. Ханчин В.А. Носил он совесть близко к сердцу: Высоцкий в Куйбышеве. Самара: Парус, 1997. — 144 с.
101. Хмелинская Р.М. Поэтический мир Высоцкого: реалии, образы, символы // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. Вып. 3. Т. 1. — С. 60–71.
102. Черная тетрадь В. Высоцкого: Рукописи / Редактор В. Ковтун. — Киев, 1997. Вып. 4. — 144 с.
103. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. — М.: Книга, 1988. 672 с.
104. Шаламов В.Т. «Сучья» война: Очерки преступного мира. — М.: «Правда», 1989. 47 с. (Б-ка «Огонек», № 51).
105. Шамкович Л.А. Жертва в шахматах. — М.: ФИС, 1971. 220 с.
106. Шиллина О. Ю. Нравственно-психологический портрет эпохи в творчестве В. Высоцкого. Образная система // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. Вып. 2. — С. 62–81.
107. Штурман Д. «Когда я вернусь...» // Евреи в культуре русского зарубежья: В 5 т. / Сост. М. Пархомовский. — Иерусалим, 1995. Т. 4. — С. 35–45.
108. Энциклопедический словарь юного физика / Сост. В. А. Чуянов. — М.: Педагогика, 1984. — 352 с.
109. Юнгвальд-Хилькевич Г. Э., Юнгвальд-Хилькевич Н. Г. За кадром. — М.: ЗАО «Изд-во Центрполиграф», 2000. — 375 с. (Наше кино).
110. Юрьенен С. С. Жизнь после жизни // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. Вып. 4. — С. 130–136.

СОДЕРЖАНИЕ

К читателю	3
Предисловие	4
Оппозиция я — власть в творчестве В. Высоцкого	8
Глава 1. 1961—1965 гг.	8
Глава 2. 1965—1970 гг.	18
Анализ одного мотива	18
Глава 3. 1966—1967 гг.	21
Глава 4. 1968 год	27
Глава 5. 1969—1970 гг.	34
Глава 6. 1971 год	40
Глава 7. 1972 год	70
Глава 8. 1973 год	87
Глава 9. 1974 год	99
Глава 10. 1975 год	109
Глава 11. 1976 год	115
Глава 12. 1977 год	135
Глава 13. 1978 год	159
Глава 14. 1979 год	165
Глава 15. 1980 год	169
Приложения. Анализ отдельных текстов	189
1. Звезды	191
2. В лабиринте	197
3. Песня автозавистника. Снова печь барахлит... ..	202

4. Рассказ «Об игре в шахматы». Честь шахматной короны	214
5. «Не покупают никакой еды...». Утренняя гимнастика. Сказка о несчастных лесных жителях. Лукоморье. «Получил завмагазина...». «Может, для веселья, для остротки...». Песня о вещем Олеге. Песня о вещи Кассандре. Про джинна	221
6. Песня про плотника Иосифа, деву Марию, Святого Духа и непорочное зачатие. Невидимка. Про Мэри Энн. «Эврика! Ура! Известно точно...» «Лежит камень в степи...» «С общей суммой шестьсот пятьдесят килограмм...» «Вы учтите, я раньше был стойком...»	242
7. Песня микрофона. Песня певца у микрофона	256
8. Песня Гогера-Могера. Лекция о международном положении	261
9. Песенка про Козла отпущения. «Жил-был добрый дурачина-простофиля...»	270
10. Жизнь без сна. Формула разоружения. «Хоть нас в наш век ничем не удивить...». Парус	277
11. Случай на шахте. Марш шахтеров	297
12. Пародия на плохой детектив. «Представьте, черный цвет невидим глазу...»	300
13. «Он вышел — зал взбесился». Песня о нотах. «Парад-алле! Не видно кресел мест». «В Азии, в Европе ли...»	306
14. Четверка первачей	311
15. Дорожная история. «Шофер самосвала не очень красив...» ...	313
16. Марш космических негодяев. Песня про Тау Кита	317
17. Бал-маскарад. Маски. Диалог у телевизора. Два письма. Аэрофлот	322
18. Песня Саньки	329

19. Песня про Сережку Фомина.....	332
20. Куда всё делось и откуда что берется?.. Одесские куплеты	335
21. Высоцкий и Ленин	337
22. Мотив «фиги в кармане».....	346
23. Мотив безликости советской власти.....	348
24. Различные свойства и характеристики советской власти	354
25. Лирический герой В. Высоцкого и советская власть: сходства	362
Послесловие	369
Post scriptum	372
Библиография	374