

**ВЫСОЦКИЙ  
НА ТАГАНКЕ**



**ВЫСОЦКИЙ  
НА ТАГАНКЕ**

# ВЫСОЦКИЙ НА ТАГАНКЕ



**ПЕРВЫЕ РОЛИ**  
**ГАЛИЛЕЙ**  
**ХЛОПУША**  
**ГАМЛЕТ**  
**ЛОПАХИН**  
**СВИДРИГАЙЛОВ**  
**ПОСЛЕДНЯЯ РОЛЬ**

МОСКВА  
В/О «СОЮЗТЕАТР» СТД СССР  
Главная редакция театральной литературы  
1988

Составитель С. НИКУЛИН  
Художник С. ПАРХОМОВСКИЙ

УДК — 929 Высоцкий + 729.2(47+57)(092)  
ББК Щ334.3(2Р-Р)7-86 Высоцкий В.  
© В/О «Союзтеатр», 1988 г.

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Сборник посвящён театральным работам Владимира Высоцкого. Его кинороли, участие в радиоспектаклях, концертная и литературная деятельность остались за пределами этой небольшой книги. Рассекать творчество художника на части — дело рискованное. Особенно творчество такого цельного художника, каким был Высоцкий. Но в данном случае этому есть оправдание. Магнитофонные записи сохранили голос артиста. Киноплётка — его роли на экране. Бумага — стихи и прозу. От сценических созданий Высоцкого не осталось ничего. Высоцкого, певца и поэта, знала вся страна. Высоцкого, который играл Шекспира, Чехова, Достоевского, — только те, кому посчастливилось попасть на Таганку. Прочитать о его Гамлете, Лопухине, Свидригайлове было почти негде, увидеть их по телевидению — невозможно: имя Высоцкого, подобно имени какого-нибудь легендарного народного мстителя и героя, наводило на всемогущих чиновников неопикуемый страх. Между тем он был необыкновенным, ни на кого не похожим драматическим артистом, умевшим в своих зрелых ролях безраздельно властвовать над зрительным залом. Все статьи подготовлены специально для настоящего сборника, за исключением рецензии на «Гамлета», написанной в 1972 году.

*К. Рудницкий пишет о начале пути Высоцкого (7 – 29).*

*Е. Горфункель — о Галилее из пьесы Брехта (31 – 37).*

*Н. Крымова — о Хлопуше из поэмы Есенина «Пугачёв» (39 – 45).*

*В. Гаевский — о Гамлете (49 – 61).*

*Г. Холодова — о чеховском Лопухине (63 – 71).*

*Р. Кречетова — о Свидригайлове из «Преступления и наказания» (73 – 77).*

*Завершает сборник статья В. Гаевского о спектакле, посвящённом памяти Владимира Высоцкого (79 – 91).*



## ПЕРВЫЕ РОЛИ

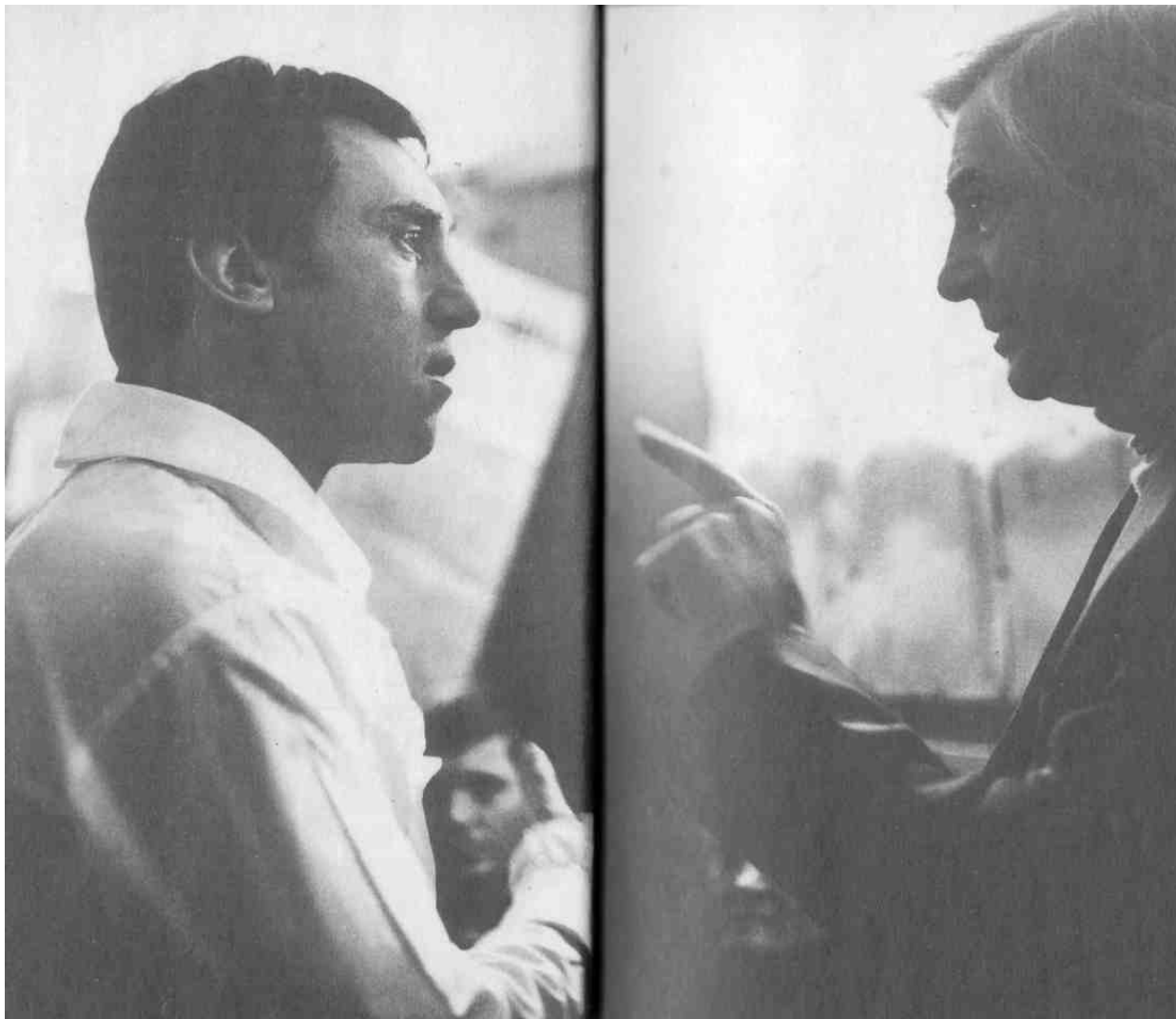
Поздней осенью 1963 года недалеко от старого Арбата, в скромном зале Щукинского училища, показывали дипломный спектакль IV курса «Добрый человек из Сезуана» Брехта. По счастью, у меня сохранилась программка, в ней значатся имена, которые тогда никому ничего не говорили: З. Славина, А. Демидова, М. Полицеймако, Б. Хмельницкий. Руководила курсом А. А. Орочко, но присутствовала ли она на просмотре, затрудняюсь сказать, не помню. А вот ректор училища Борис Евгеньевич Захава присутствовал несомненно. В антрактах он именинником стоял посреди фойе. Вокруг его плотненькой наполеоновской фигурки толпились возбуждённые гости. На вопросы Захавы, сверкая голубыми глазами, отвечал охотно и обстоятельно:

— Конечно, очень талантливый курс, конечно. У нас ведь строжайший отбор и жестокий отсев, до четвёртого курса бесталанные не доходят, это абсолютно исключено. Оригинальная форма? Конечно, оригинальная, это же наш, вахтанговский принцип, мы требуем — требуем! — заострения приёма. Не Брехт? Когда-то говорили, что «Принцесса Турандот» — не Гоцци. А если я скажу вам, что это — Брехт, понятый по-вахтанговски?

Наружно невозмутимый Захава внутренне ликовал. Уже одно то, что выпускной спектакль собрал такую аудиторию (среди зрителей были писатели, художники, известные актёры, критики — короче говоря, «вся Москва»), означало важную для Захавы победу. Формально Щукинское училище существовало при Театре им. Вахтангова, но фактически оно противостояло театру. Борис Захава считал, что театр, руководимый Р. Н. Симоновым, забыл заветы Вахтангова и что истинные ревнители вахтанговской традиции сплотились тут, в училище, вокруг преданного этой традиции ректора. Успех студенческого спектакля, подготовленного «режиссёром-педагогом» Ю. П. Любимовым с помощью режиссёра А. Г. Бурова в наивных декорациях Бориса Бланка под «музыку студентов I курса Б. Хмельницкого и А. Васильева», оказался веским аргументом в пользу училища и — против театра, где Рубен Симонов недавно поставил сытую и глупую «Стряпуху» А. Софронова. Причём успех студенческого Брехта был столь велик, что одним-двумя просмотрами, как это обычно бывает, дело не обошлось. Состоялось свыше десяти

представлений, и не только в училище, но и на других площадках, в гораздо более вместительных залах, в Театре киноактёра, например. Заговорили, и всё настойчивее, всё громче, что талантливый курс надо сохранить как целое, как ядро будущей новой труппы.

Верили в это немногие: все хорошо помнили, с каким невыносимым трудом отвоёвывал место под солнцем ефремовский «Современник». Но те, которые верили, трудностей не боялись.



Побывал ли на одном из просмотров «Доброго человека...» молодой артист Владимир Высоцкий, который только что перешёл из посредственного Театра им. Пушкина в ничем не примечательный Московский театр миниатюр и пробовал сниматься в кино? Алла Демидова помнит: да, побывал. А как только стало известно, что брехтовским спектаклем, по существу, заново откроется Театр драмы и комедии на Таганке, Высоцкий решил «во что бы то ни стало поступить именно в этот театр».

В сентябре 1964 года его мечта сбылась. «Пришёл, — пишет Демидова, — никому не известный молодой актёр, в сером буклированном пиджаке «под твид», потёртом на локтях, с ещё не оформившимся, слегка одутловатым лицом...».

Спустя десять лет некая заморская журналистка брала у Высоцкого интервью.

— Некоторые склонны считать, — сказала она, — что без Высоцкого не было бы Театра на Таганке.

— Это Высоцкого не было бы без Таганки! — убеждённо и горячо возразил актёр.

Он всегда отдавал себе отчёт в том, какое огромное, поворотное значение имела в его жизни встреча с Юрием Любимовым. К моменту, когда Таганка скромно праздновала своё

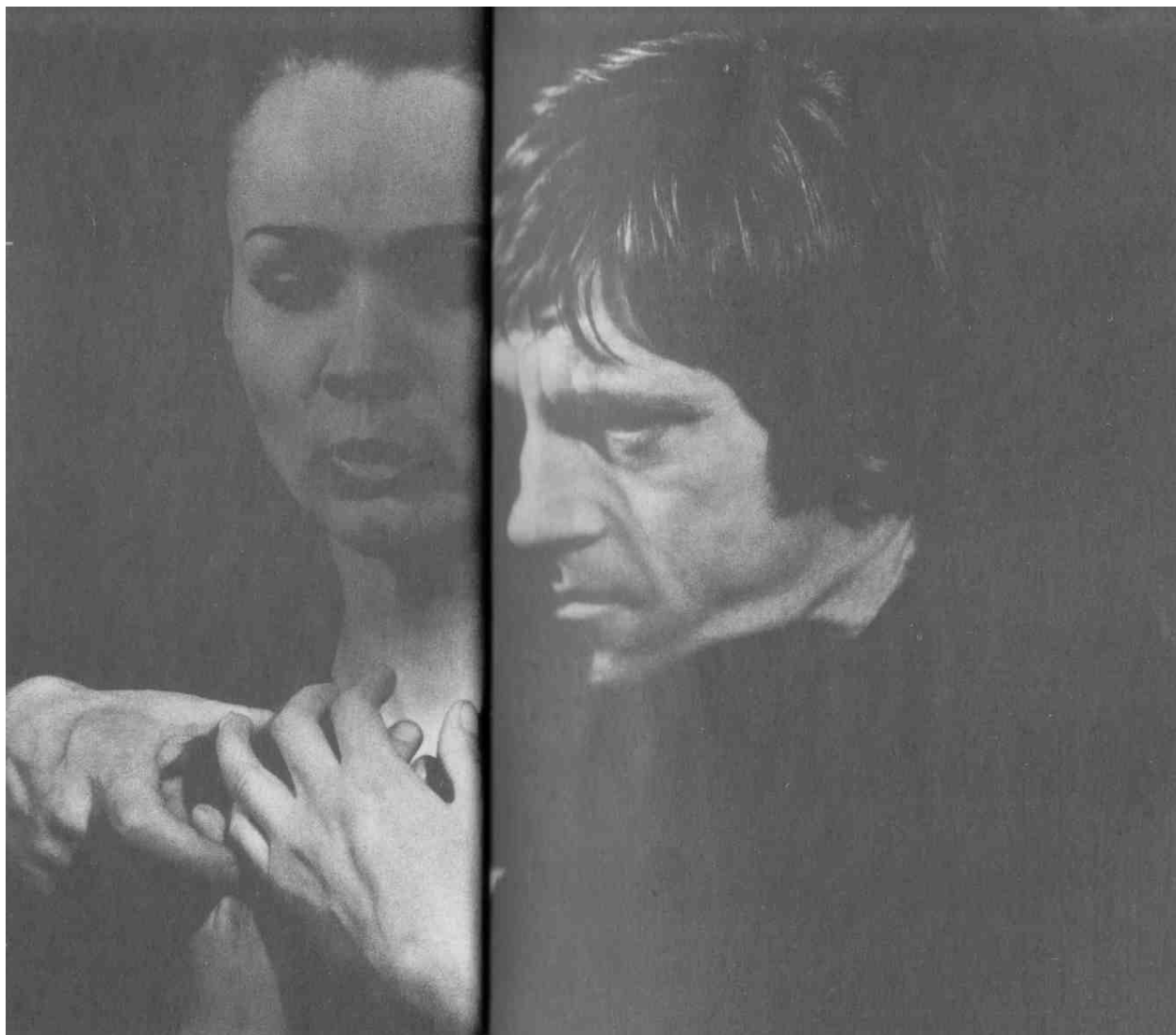
десятилетие, все актёры Любимова знали, чем они ему обязаны. Любимов создал не просто «коллектив единомышленников» — эта расхожая фраза, в сущности, пуста, мыслили они, конечно, всяк по-своему. Важнее было другое: они с полуслова понимали режиссёра, беспрекословно и радостно повиновались властной любимовской руке, а если и роптали, если и страдали от его беспощадного деспотизма, то всё-таки сознавали, что в конечном счёте быть подданными этого деспота — величайшее актёрское счастье.



Любимов создал великолепно натренированную, музыкальную, умную, самую интеллигентную в Москве труппу (случайно ли, что так прекрасно владеют пером Алла Демидова, Валерий Золотухин, Вениамин Смехов, Леонид Филатов?! ) и, главное,

мобилизуя традиции Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Брехта, выработал на основе этих традиций собственный театральный стиль, новый сценический язык.

Конечно, политическая запальчивость его театра сразу бросалась в глаза. Таганка возникла в тот самый год, когда экспансивного Хрущёва сменил флегматичный Брежнев, и всегда находилась в нескрываемой оппозиции к лощёной надменности и ленивому бахвальству нового режима, к неуклюжим, но старательным попыткам возродить сталинский культ. Эта политическая программа Любимова опиралась на всесторонне обдуманную эстетическую программу, которую будущие историки, я думаю, оценят по достоинству.



Стоит, однако, уже сейчас обратить внимание на характерную прочность любимовского театрального дела. Два десятилетия кряду театр Любимова не подавал ни малейших признаков усталости. Движение спиралью уверенно устремлялось ввысь, от поэзии к прозе, от современности к классике, от простейших, нарочито наивных форм ревю к изощрённым и мощным формам таких творений, как «Зори» или «Гамлет», «Обмен» или «Деревянные кони».

Одну из причин этой неутомимости Таганки можно указать, тем более что она имеет прямое отношение и к актёрской судьбе Высоцкого. Каждого актёра, занятого хотя бы в крошечном эпизоде или в массовке, Любимов всегда держал в напряжённом ожидании не просто большой, но очень заметной, замечательной роли. Когда же это вожделенное назначение совершалось, тогда чудесно преображался не только данный избранник режиссёра-деспота, нет, менялся вдруг весь ансамбль Таганки. Словно фокусник из рукава,



Любимов вдруг, ко всеобщему изумлению, выпускал на подмостки никому вчера ещё неведомых крупных актёров. Так — неожиданно для всех — появился В. Шаповалов в «Зорях», А. Вилькин в «Обмене», Т. Жукова в «Деревянных конях», А. Трофимов в «Мастере и Маргарите».

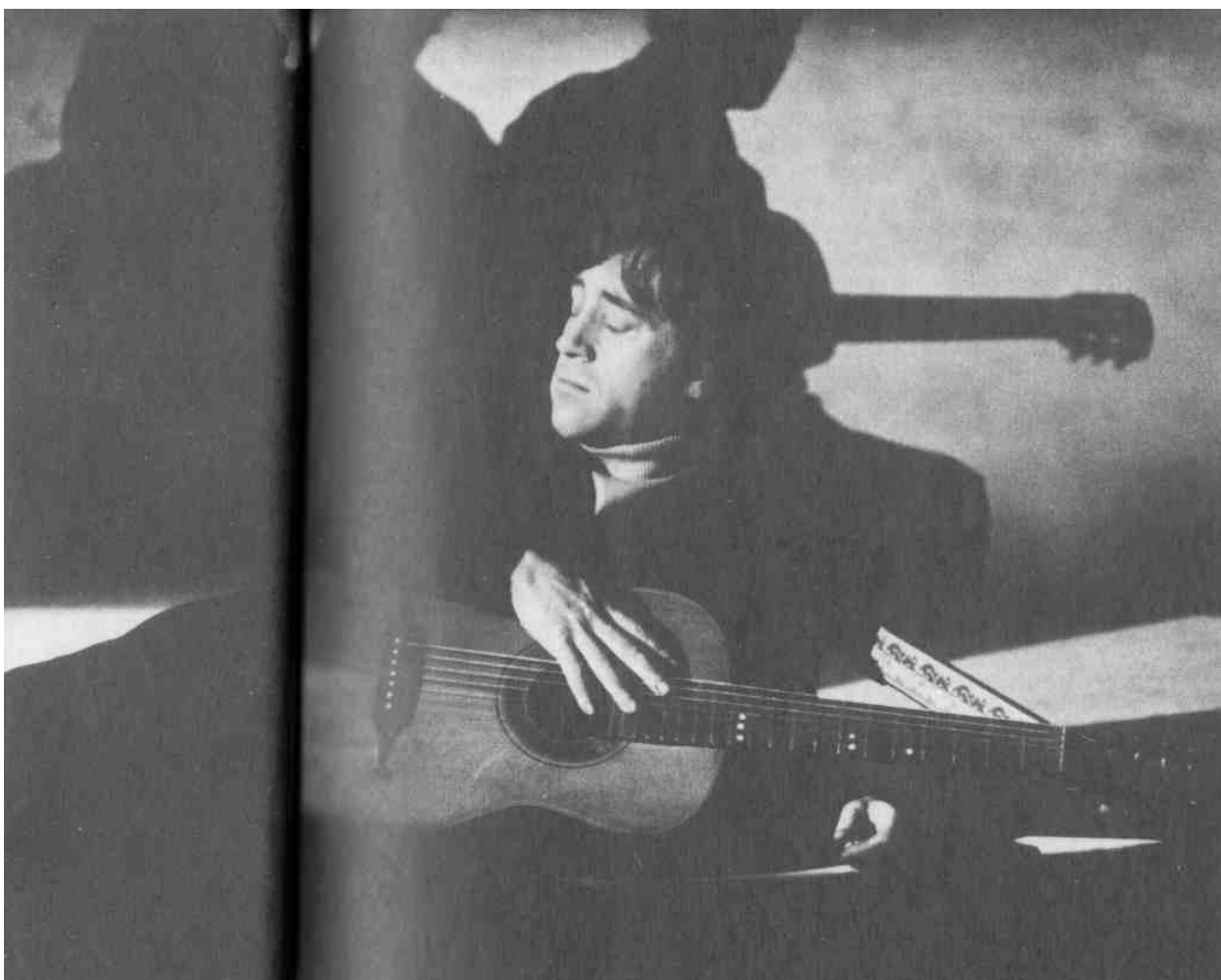
Великий для Высоцкого день настал много раньше, когда сыгран был брехтовский «Галилей».



Поначалу, однако, Высоцкому на Таганке приходилось нелегко, и нашёл он себя не сразу. Всё-таки он был актёром иной школы, его первым наставником был П. В. Массальский. Тогда в Школе-студии МХАТ проповедовали умиротворённое искусство «в формах самой жизни». Настоящей игровой актёрской технике там не учили. К

счастью, у Высоцкого чувство сценической формы было, что называется, в крови, и жёсткие требования Любимова он поэтому выполнял если и не идеально, то, во всяком случае, раз от разу удачнее. Кроме того, он обладал огромным, не сразу обнаружившимся, но как бы исподволь раскалявшимся темпераментом. И он менялся буквально на глазах.

Однако почти все те роли, которые Высоцкий хотел бы играть, играл не он, а Николай Губенко. Высоцкий был принят в труппу Театра на Таганке через четыре месяца после того, как театр открылся для публики, Губенко же — задолго до этого дня. И, естественно, в день рождения театра, 23 апреля 1964 года, на премьере «Доброго человека» именно он, Губенко, мощный, темпераментный, внутренне музыкальный актёр, играл главную мужскую роль — лётчика Янг Суна. Путь Высоцкого к этой роли был долгим. Почти все новобранцы Таганки проходили школу «Доброго человека», и Высоцкого ввели сперва на роль Второго бога, потом — на роль Племянника, потом — на роль Мужа. А Янг Суна Высоцкий получил только через пять лет.



В «Герое нашего времени» Печорина сыграл Губенко, Высоцкий же довольствовался крохотной эпизодической ролькой драгунского офицера.

Если в театральной труппе оказываются два сильных актёра примерно одного амплуа, соперничество неизбежно. Личные отношения между Губенко и Высоцким, судя по рассказам их товарищей по театру, никогда и ничем не были омрачены. Молодая Таганка не знала актёрских интриг, и оба они уважали друг друга. Но коллизия вынужденного соревнования с Губенко словно бы подстёгивала Высоцкого, заставляла его ожесточённо трудиться. И эта «работа актёра над собой» велась отнюдь не «в творческом процессе переживания», свойственном Школе-студии МХАТ. Нет, это была совсем другая работа: Высоцкий искал пластическую форму, тренировал тело, добивался интонационной выразительности слова, учился держать паузу. Да, он менялся, переучивался, более того,

очутившись в театре, который сразу же облюбовала московская молодёжь, но который тогда ещё высокомерно третировала и твердолобая критика, и правомерно-реалистическая режиссура, Высоцкий — это рассказывают все, кто был с ним дружен и близок, — почувствовал, что нашёл наконец-то свою колею. Он был тогда поистине счастлив, хотя и не был ещё на виду.

Самой заметной актрисой Таганки первых лет была, без сомнения, Зинаида Славина, самым заметным из актёров — Николай Губенко. Высоцкий же два года, вплоть до «Галилея», оставался в тени. Может быть, холодно-отрешённые, словно отлетающие от земли, или, напротив, наступательно-агрессивные зонги зазвучали сильнее, когда голос Высоцкого влился в актёрский хор «Доброго человека»? Но нет, и этого не произошло. Зонги были прекрасными и остались прекрасными, участие Высоцкого их несколько не изменило.



Что же касается Янг Суна, то в этой роли сравнение с Губенко было невыгодно для Высоцкого. Он неукоснительно следовал предуказанному Любимовым экспрессивному, взвинченному внешнему рисунку. Но Губенко, при всей эксцентричности его игры, вёл роль Янг Суна широкой, плавной и непрерывной линией: драма как бы непроизвольно изливалась из души сильного, мужественного героя. А у Высоцкого роль шла рывками, толчками, нервным пунктиром, не лилась, а болезненно содрогалась. Одну его реплику в диалоге с Шен Те — Славиной я хорошо помню. После долгой паузы Янг Сун, опустив глаза, глухо проронил: «Нельзя сказать, чтобы с тобой было очень уж весело...» Теперь-то мне кажется, будто что-то в этой сумрачной реплике предвещало Гамлета, будто в ней можно было угадать будущего актёра-трагика. Но это — теперь, это — задним умом. А тогда такое в голову не приходило.

Меж тем были поставлены «Десять дней, которые потрясли мир» — «народное представление в 2-х частях с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой по мотивам книги Джона Рида». Один маститый режиссёр по этому поводу высказался так: «В

огромном, массовом гала-представлении занята вся труппа, его участники самоотверженно и увлечённо «работают» номер за номером, их тела тренированы, жест пластичен, но, да простит меня Ю. Любимов, только драматическое искусство — искусство театра как таковое — здесь ни при чём». В принципе даже и не возражая против таганковского эксперимента, старый мастер страдальчески восклицал: ах, если бы всё это «не входило в противоречие со школой переживания»! Действительно, «переживания» пока что нисколько не интересовали Таганку. Пёстрое, ералашное, полуэстрадное зрелище рассыпалось короткими, ударными эпизодами, не чураясь ни шаржа, ни фарса. Единственная запоминающаяся роль Керенского опять была у Губенко, но и она подавалась издевательски-гротескно. (Потом и эта роль перешла к Высоцкому.) Все остальные не столько играли, сколько мелькали.



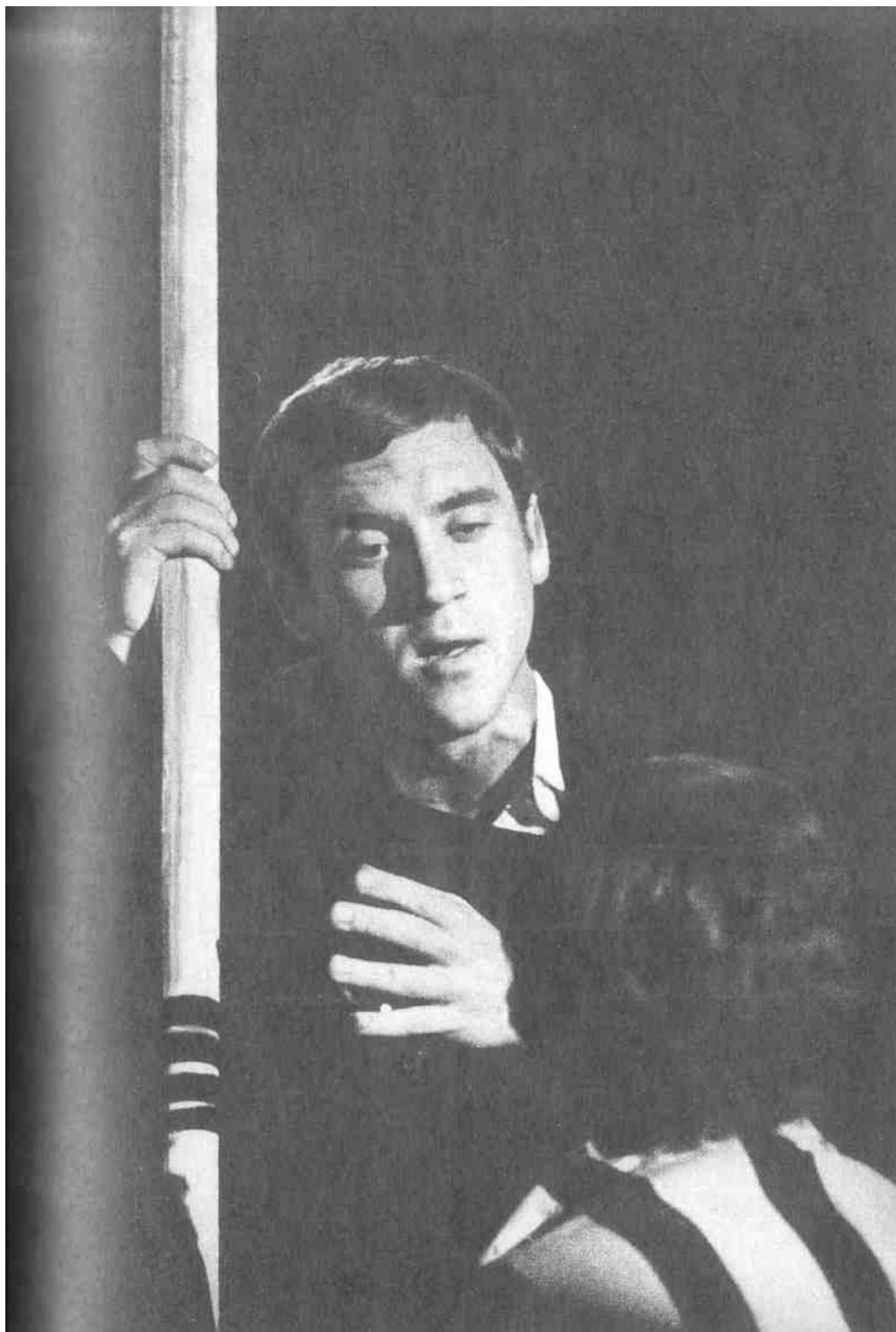
В чёрном матросском бушлате, в тельняшке, с гитарой в руке, Высоцкий вместе с другими актёрами встречал зрителей в фойе перед началом спектакля. Он пел грубоватые частушки залихватски-весело: рубаха-парень, душа нараспашку. Тем же бравым «братишкой» появлялся он потом и в сцене «Падение 300-летнего дома Романовых». Но в некоторых сценках («Тени прошлого», «Логово контрреволюции») Высоцкий впервые исполнял песни собственного сочинения.

Это — важный момент его актёрской биографии. С этой поры песни Высоцкого время от времени вводятся в партитуры спектаклей Таганки. Но ведь не только его песни! «Тогда, в первые годы, — вспоминает Демидова, — мы к творчеству Володи относились не серьёзнее, чем к работе любого из нас, а к его песням не более внимательно, чем к сочинительству Хмельницкого и Васильева, например, написавших музыку к «Доброму человеку...».

Так относились актёры. А зрители? Мы, зрители, тоже отнюдь не выделяли Высоцкого из сплочённой и дерзостной труппы Таганки. Мы уже видели в ней бесспорных лидеров — Славину, Губенко, Золотухина. Но не Высоцкого. Нет, не Высоцкого. И если актёры уже чувствовали, что «ему тесно в его маленьких ролях», то нам это чувство не передавалось.

В «Антимирах» — спектакле-концерте, смонтированном из стихов Андрея Вознесенского, — Высоцкий в дуэте со Смеховым исполнял фрагмент поэмы «Оза» («В час

отлива возле чайной...»). У него тут была саркастическая партия, и, как уверял Вознесенский, он «до стога заводил публику в монологе Ворона». Поэт утверждал, что после этого монолога на Высоцкого «обрушился шквал оваций». Всё это верно, как верно и то, что бурные аплодисменты вызывала «Ода сплетникам», которую Высоцкий пел. Но только время в памяти Вознесенского несколько смещено. На первых представлениях «Антимиров» никакого «шквала оваций», лично Высоцкому адресованных, не бывало. Такие бури начались позже, когда Высоцкий стал всенародно известен как поэт и певец.



Но «Антимирами» начался чрезвычайно важный, и для Таганки в целом, и для Высоцкого лично, цикл поэтических представлений, который вскоре вывел актёров молодой труппы к Маяковскому, Есенину, Пушкину. С точки зрения духовной жизни

общества, той широкой публики, какую Таганка всё более властно к себе притягивала, быть может, самым крупным событием на этом пути стали «Павшие и живые» — спектакль-реквием, впервые сыгранный 4 ноября 1965 года. В «Павших и живых» актёры Таганки читали и пели стихи многих поэтов — Маяковского, Асеева, Светлова, Твардовского, Симонова, Суркова, Пастернака, Ольги Берггольц. Но в центр трагедийного действия выводились поэты военного поколения: погибшие Михаил Кульчицкий, Павел Коган, Всеволод Багрицкий, Семён Гудзенко, уцелевшие Давид Самойлов, Борис Слуцкий, Булат Окуджава, Александр Межиров, Юрий Левитанский. Причем актёры вовсе не играли «роли» названных поэтов. Режиссёр дал актёрам другое задание: стихи читались, как сочинялись. Будто вот сейчас, сию минуту они рождались и, произнося строку, актёр-поэт ещё не знает ни строки, с которой она срифмуется, ни целого стихотворения, которое возникнет в итоге.

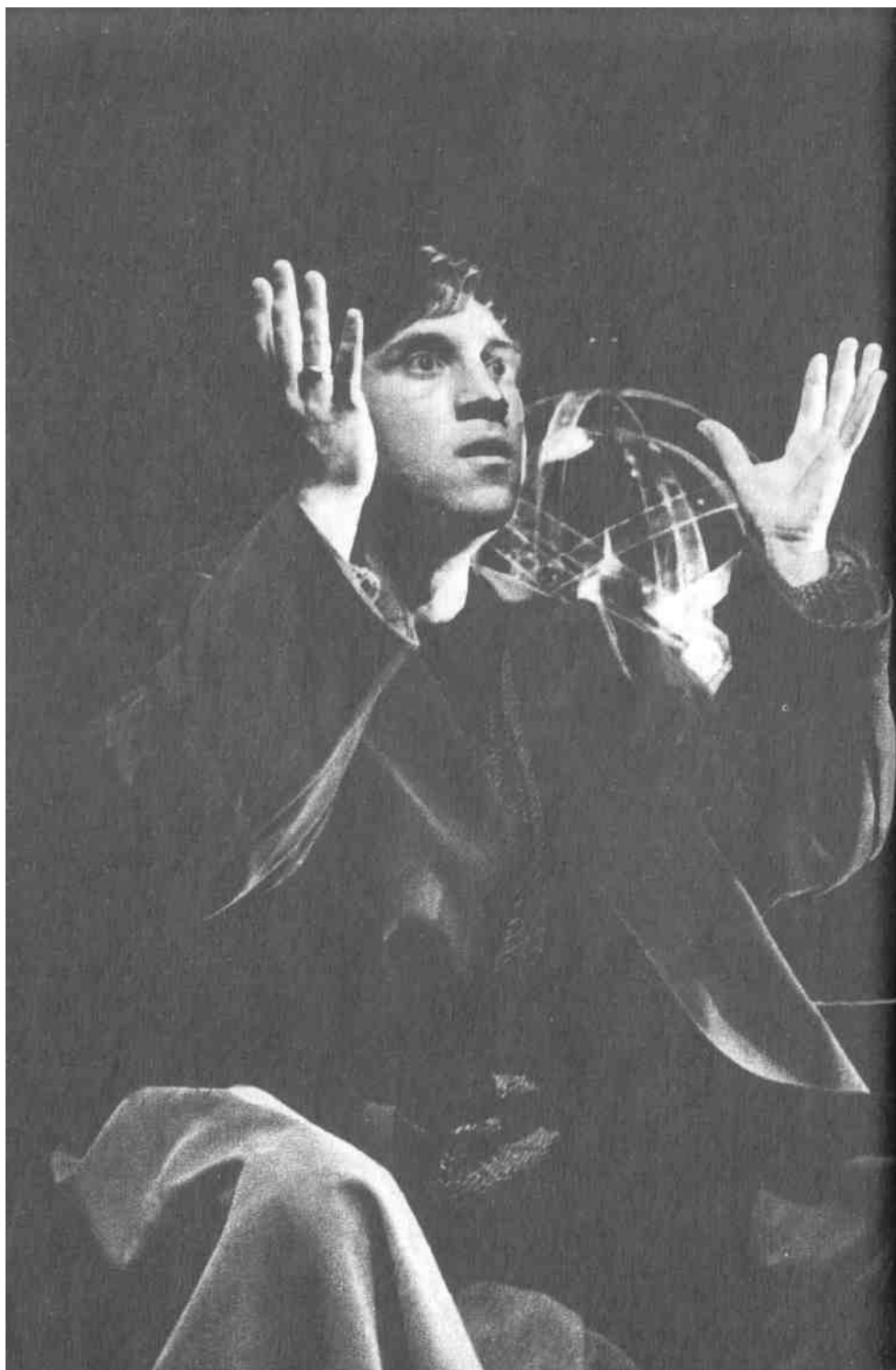


Радость творить, окрыляющее вдохновение — вот что сумели тогда передать актёры Таганки и вот что сообщало военной трагедии поразительную красоту победоносной молодости. Высоцкий читал суровые стихи Кульчицкого о тяжкой работе фронта, о чавкающей глине, о вспотевшей пехоте голосом гордым и возвышенным — как бы от имени всех, кто честно выполнил свою войну и выстрадал общую победу. «Казалось, — вспоминала о Кульчицком его подруга, — он может пройти сквозь огонь, воду и медные трубы и выйти целым и невредимым». Чувство неуязвимости, юношеский оптимизм, вера, что коль скоро «наше дело правое», значит, мы обязательно вернёмся с победой, слышны были в твёрдой чеканке стиха Кульчицкого, произносимого Высоцким.

Тут, в «Павших и живых», артистическая индивидуальность Высоцкого в первый раз внятно и отчётливо заявила о себе. Губенко читал стихи Семёна Гудзенко с великолепной лихостью, я бы сказал, по-гвардейски, Золотухин читал Самойлова радостно, упоённо, раскованно, Смехов читал Слуцкого сурово, мерно и трезво, Хмельницкий читал Павла Когана тревожно и горько. Голос Высоцкого словно бы взмывал над этими голосами в высокое небо трагедии, заранее торжествуя и всех объединяя в нетерпеливом предощущении боя. Конечно, и здесь он ещё не оказывался в центре спектакля: многофигурная композиция предполагала создать и создала коллективный образ военного поколения поэтов.

В несколько иной форме идея многофигурного центра воплотилась в спектакле «Послушайте!», посвящённом поэзии и судьбе Маяковского. Маяковский предстал тут в воплощении пяти актёров: от имени поэта В. Высоцкий, В. Золотухин, В. Насонов, В. Смехов, Б. Хмельницкий выступали в четырёх тематических ипостасях, обозначенных просто: «Любовь», «Война», «Революция», «Искусство». Стихотворный коллаж складывался легко и непринуждённо, точно так же, как из детских азбучных кубиков с буквами от А до Я складывались по ходу спектакля — и весело рассыпались — и складывались уже совсем по-иному пространственные постройки Энара Стенберга. Совсем недавно «Послушайте!» возобновил Николай Губенко, справедливо полагая, что для Таганки спектакль о Маяковском — работа программная. Но сразу стало ясно, что без Высоцкого страстный темперамент былого представления несколько померк. Высоцкий в теме Маяковского подчёркивал то, что роднило его с Маяковским, — агрессивный наступательный дух, ярую ненависть к мещанину, горькую иронию и бескомпромиссную веру в скорое преображение бытия. Особенно — незабываемо хорошо — читал он «Юбилейное», фамильярно и дружественно сближая Маяковского с Пушкиным.

В том спектакле артист работал уверенно, легко — ведь за его плечами был уже брехтовский Галилей. Но что такое Высоцкий, что есть Высоцкий, всё-таки далеко не все понимали. Одна критикесса, странно упрекнув его (а заодно и Славину) в «избытке темперамента», без колебаний объявила: «Высоцкий прямо-таки создан для пьес Гоголя или Островского». Ни Островского, ни Гоголя Высоцкий так и не сыграл. Его театральная дорога сворачивала круто вверх — на высоты трагедии.



## ГАЛИЛЕЙ

Старость Галилея в исполнении Владимира Высоцкого — театральная условность. Герой не менялся за тридцать лет, в течение которых живёт и страдает в пьесе. Высоцкий играл без грима. Это был его первый персональный театальный портрет. И второй персональный портрет Таганки. Первый был создан Зинаидой Славиной в «Добром человеке из Сезуана». Ю. Любимов поставил две пьесы Брехта с разрывом в три года и выделил в них двух персонажей и две актёрские индивидуальности. В то время Театр на Таганке считался приоритетно режиссёрским. Актёры были группой или хором, воодушевляемым своим изобретательным блестящим Маэстро. Славина и Высоцкий стали



первыми солистами хора — не случайно в спектаклях по Брехту. Он был кумиром театра, хотя на первый взгляд его драматургия слишком рациональна и мудра для «температуры» Таганки. Зато в ней Любимов почувствовал опору, чтобы перевернуть «старый мир», этот уставший духом театральный мир, в котором ещё имели хождение античные лохмотья гуманизма и морально-философские заклинания, и за которым на европейской сцене стояли французские интеллектуалы. Первый среди них — Жан Ануй со своими знаменитыми мученицами.

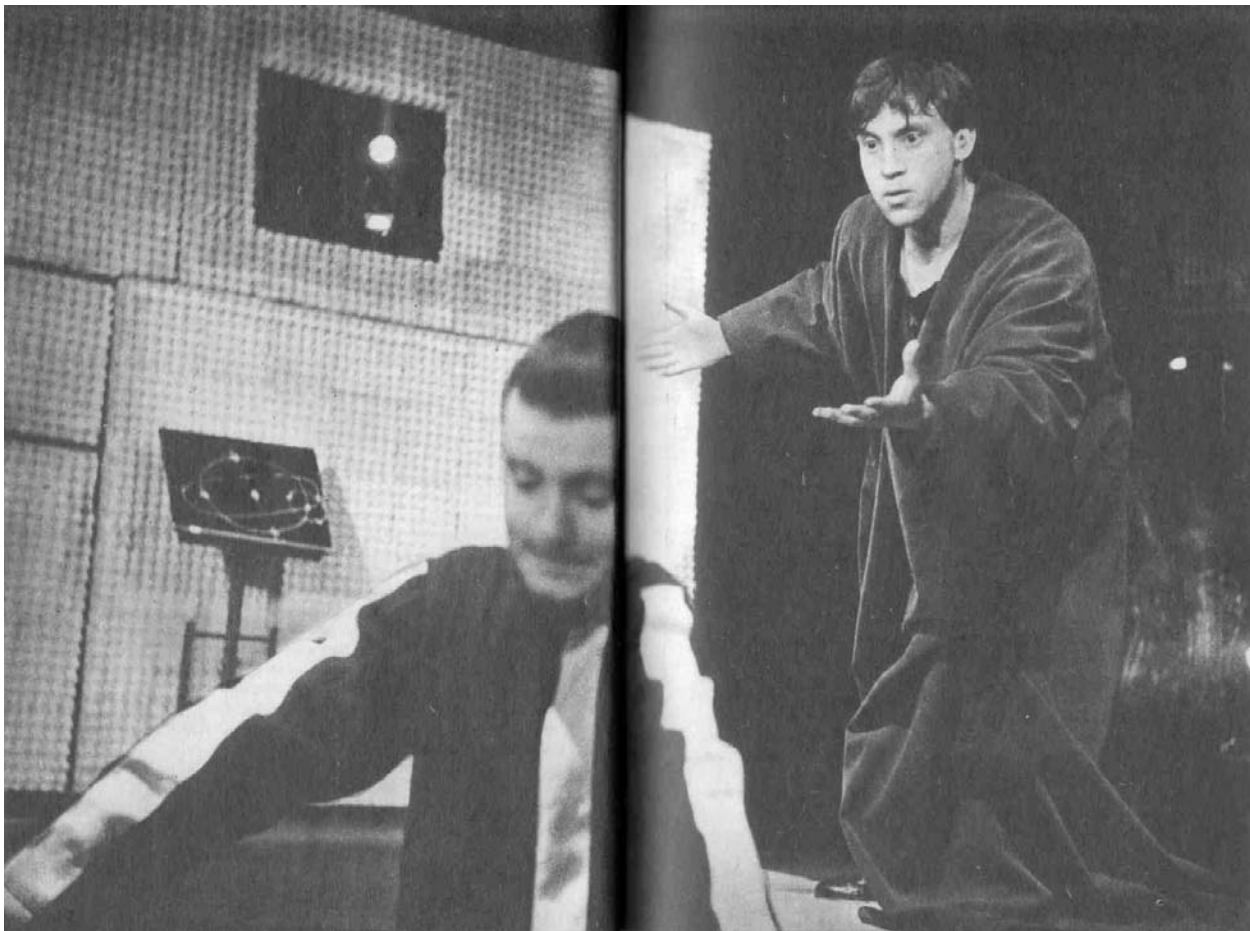
Итак, Галилей Высоцкого был молод. Театр Любимова глядел на мир глазами людей, бывших в войну детьми. Брехт им оказался больше по вкусу, чем Ануй. Брехт был будущим сознанием Европы, Ануй — прошлым. Правда, это прошлое трагично и героично. Оно ищет выхода из тупика с помощью бескомпромиссного героя, многократно и окончательно говорящего «нет» насилию над духом и телом. Прошлое выстрадало мечту о человеке, которого невозможно сломить. Многие тут близко советской этике, отечественному духовному и историческому опыту. В 60-е годы у нас не было начинающей актрисы, которой не грезился бы взлёт в «Жаворонке». По всему миру праздновали (именно праздновали!) триумф Жанны, Антигоны, Медеи. А после гастролей в Москве французских театров Старой голубятни и Ателье со спектаклями «Жаворонок» и «Антигона» советский театр в интеллектуальной драме нашёл для себя идеал гражданского искусства.

Но Любимов выбрал другую драму, выбрал Брехта. Сейчас невероятным кажется тот факт, что в возбуждённой и даже экстатической атмосфере первых любимовских спектаклей, по существу, не было романтики, как ни легко романтическое рифмуется с поэзией, песней, молодостью — первоматериями Таганки. Эта молодость с неистовством и иронией искала иных откровений. Она прямо-таки жаждала анализа, трезвого анализа действительных, а не общечеловеческих условий и отказывалась приукрашивать, идеализировать, преувеличивать духовную мощь человека — из любви к нему же. Ибо, кто такая Шен Те? Беспомощное существо, которое даже мизерные заботы самосохранения не избавляют от необходимости превращения в Шуи Та. И боги позволяют это! Человек есть человек, сказано было в «Добром человеке...». Тех же мыслей держался и Галилей Высоцкого. Когда Любимов ставил «Жизнь Галилея», он человеку экзистенциальной ситуации противопоставил человека социального бытия, человеку бескомпромиссному — компромиссного, идеальному — реального. Он противопоставил Жанне — Галилея.

После премьеры в адрес режиссёра зазвучали угрожающие вопросы: уж не компромисс ли он защищает? В пьесе два финала, в итоге предложенные Брехтом на выбор, но Любимов, конечно, знал, что сам Брехт предпочитает тот, где Галилей заклеен как отступник, второй финал. Высоцкий играл два финала подряд; первый, изображавший падение Галилея, и второй — его «уход в подполье», тактику ради науки. Они оба были своего рода уступкой грозным современникам, требовавшим поголовной бескомпромиссности. Наверное, оба финала не вполне нравились авторам спектакля, не точно выражали их взгляд на вещи. Для реальности и Брехт оказался недостаточным реалистом.

Галилея театр не судил, и не в нём было дело. Галилей, признавались зрители, до конца симпатичен. На почти сплошь фронтально проектируемом портрете читались мужество, прямота, цельность. Глядя на Высоцкого, трудно было признать исконными чертами Галилея то, что играл один из лучших исполнителей этой роли в мировом театре, Эрнст Буш, — хитрость, жадность, сластолюбие. Молодой мужчина, здоровый, уверенный в себе, спокойный, с рокошущим и нежным голосом — это Галилей Высоцкого. Он плебей с чувством собственного достоинства и не считает нужным сдерживаться, если хочется стукнуть кулаком по столу, сдёрнуть с него скатерть, но кто-то разглядел в нём московского Гамлета. Его тело и дух находятся в равновесии, жизненные удовольствия для него вовсе не необходимость. Галилей Высоцкого живёт как бы ради самого себя и только сам, в цельности души и тела, характера и мысли, нужен жизни. Высоцкий играл человека гордого своим явлением в мир. Свободный, немного надменный и небрежный, Галилей

стоял открыто. Он словно подставлял себя залу, развернув плечи и расставив ноги, прямо обращая в темноту умное и очень простое лицо. В этом был мотив вызова, ухмылки в какой-то нетеатральный адрес. Самоуверенность и печаль равно освещали его лицо. Презрение и доброта звучали в голосе. Но брехтовские афоризмы о стране и её героях в применении к этому Галилею перевернулись: несчастна та страна, которой даже герои не нужны; несчастны герои, которые рождаются в этой стране.



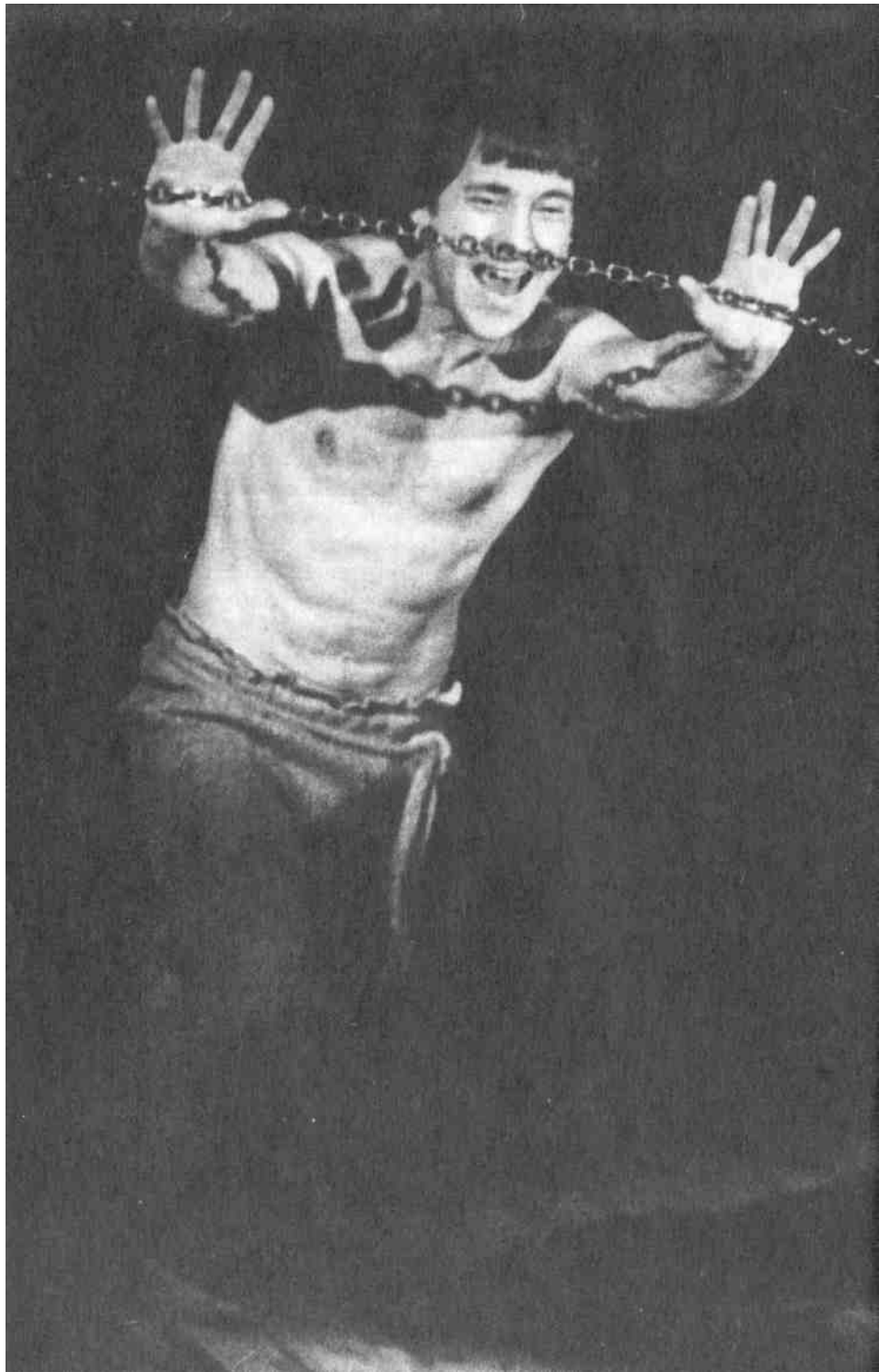
В конце концов Галилея даже не пытаются, ему только показывают орудия пыток. Физическая расправа — только эмблема. Её новейшие способы исключают пытки. Они состоят в том, чтобы уничтожить человека как члена общества и гражданина, остальное довершится само собой. В XIX веке подобное отлучение проходило, в России по крайней мере, торжественно и публично, в XX — бесшумно и буднично. Спустя двадцать лет после «Жизни Галилея» Г. Товстоногов ещё чувствует актуальность этой темы. Его «Смерть Тарелкина» начинается с того, что inferнальный Тарелкин, оторгнутый здоровым организмом действительности, падает в какой-то подвал бытия. А немного ранее, в «Амадеусе», поставленном Товстоноговым, Сальери обходится без яда. Чтобы убить Моцарта, достаточно отдать вакантное место придворного композитора очевидной бездарности — и Моцарта нет.

При всей важности центрального образа суть «Жизни Галилея» — в окружении, в тех, кто видит или сам совершает обыкновенное убийство XX века. Любимов разработал это окружение с поистине брехтовским сарказмом. Два хора: мальчики в белых воротничках и чёрные монахи с лицами мошенников и пьяниц. Монахи выходят с портфелями, со свечами, беря на себя роли то бюрократической свиты, то богомольцев. Народ, склоняющий колени и головы под благословение папы и не замечающий, как Галилея проводят на допрос. Придворная свита. «Сама» власть — папа, герцог. Праздноликующая толпа на карнавале. Наконец, пионеры с глобусами, для которых присвоенное обществом

открытие Галилея уже очевидно, как школьное наглядное пособие. Трагедия таганковского Галилея в затаптывании его дела, в затыкании глотки, а вот когда глобусы пойдут в серийное производство, можно воспеть мучения первооткрывателя, и величания не будут иметь меры — как случилось с самим Высоцким.

«Жизнь Галилея» — поэтическая публицистика, как и всё театральное дело Таганки. Механизм эксплуатации, постепенного переваривания и присвоения духовных ценностей, которые вырабатывают галилеи, на театральных подмостках превратился в мистерию «запачканной» репутации, в насмешливо построенное зрелище развенчания мифологии личности, так увлекавшей современников Ануя. Жестоки те, кто заставляют Галилея подписать и громко, на весь свет (по радио), произнести отречение. Жестоки те, кто ждёт от него литературного геройства. В наши дни участь личности зависит не от неё самой, а от appetitов и вкусов общества.

В роли первого класса, масштабной и развёрнутой, актёр был более Высоцким, чем Галилеем. Конечно, в руках Галилея не было гитары, как в руках Гамлета; не звучали песни Высоцкого. Он ещё был раздвоен на театрального актёра и так называемого барда, который только пробовал свой голос. Но Высоцкий быстро сокращал разрыв. К тому же в спектакле вместо исторического правдоподобия царил анархия реквизита и костюмов — точность деталей тут и не нужна была. Может быть, невозможность говорить во весь голос заставляла Высоцкого искать и в театре кафедру. Во всяком случае, в театральных ролях он выговаривался с необыкновенной силой — это он на время уступал свою душу и свой голос физику-итальянцу и датскому принцу. Театр помогал становлению главной роли Высоцкого — роли человека, у которого был Голос.



## ХЛОПУША

Таланту этого актёра нужно было разгуляться, нужна была роль-крик, но не краткий, а особой голосовой протяженности. Многое из того, что к концу 60-х годов уже было в песнях явлено, в театре просилось быть выраженным в роли сугубо национальной, поэтически высокой и определённой. Он мог бы, конечно, сыграть и самого Пугачёва (сейчас это представляется таким естественным во всех отношениях, а факты говорят, что и желанным, потому что крайне болезненно было пережито неутверждение на роль Пугачёва в кино), но достался в есенинском спектакле Хлопуша, по существу, эпизод, одна сцена, ставшая в силу особого дарования актёра кульминационной.

Сразу на самой неистойвой ноте в спектакль не вступал, а врвался вопль беглого каторжника:

«Проведите, проведите меня к нему,  
Я хочу видеть этого человека...»

Первая строка монолога в пластике, в мизансцене — это бросок полуголого тела на железную цепь, которая тут же отбрасывает тело назад, на другую цепь, и это соприкосновение живой человеческой плоти с чёрным металлом — уже зримый знак трагедии. Рывок вперёд, падение на цепь, падение назад, опять бросок вперёд — и так весь монолог под монотонно жуткий кандалный звон, при том, что цепь держат не стражники, а орда вольных пугачёвских соратников, «скуломордая татарва», которая (так у Есенина) предаст потом и Пугачёва, и мечту Хлопуши:

«...чтоб гневные лица  
Вместе с злобой умом налились».

Сохранилась запись монолога Хлопуши в исполнении Есенина. Сегодняшним почитателям его лирики странно слышать, каким надсадным, резким звуком выпевает свои слова автор. Это не монолог драмы, а какая-то речитативная ария, необычная песня, но без смягчающего песенного размера и лада. Ритм диктуется не чередованием ударений, а переливами душевных движений.



Так же исполнял этот монолог Высоцкий, только переведя всё на баритональные ноты и собственную интонацию. Он отдал спектаклю то, чем владел в совершенстве, и, благодаря «Пугачёву», выявил чем, собственно, владел. Другому актёру показались бы нарочитыми необычные словесные повторы — «Но всегда ведь, всегда ведь...», «Всё равно ведь, всё равно ведь, всё равно ведь...». Высоцкий обладал особым дыханием. Другой бы, как в смоле, увяз в сгущённой образности языка («И холодное корявое вымя сквозь тьму прижимал я, как хлеб, к истощённым векам...»), но у Высоцкого было своё — не без удали — ощущение силы образа.

С Есениным у него вообще своя родственность. Её нетрудно заметить самым поверхностным взглядом — немногие поэты имеют судьбу, так легко становящуюся легендой. Они эту легенду как бы и сами творят — ещё при жизни. Другая родственность глубже и ещё заслуживает изучения. В ней и «кабацкие мотивы», и та любовь-тоска по родине, которая не покидает нигде, ни за рубежом, ни дома. У каждого свой «чёрный человек» и своя «Русь уходящая», и нежность к слову, и надрыв, и внутренняя песенность стиха, и — временами — неизлечимая, ничем не заливаемая тоска:

«Вдруг тоска зелёная, змеиная тоска,  
Изловчась, мне прыгнула на шею...»

В «Пугачёве» — спектакле предельно специфической образной системы, где играло всё: слово, вещь, ритм, — Высоцкий был абсолютно свободен. Он нашёл основу труднейшей роли — звук, и свою звуковую палитру. От зубовного скрежета к страдальческой песенной протяжённости, от дикого рыка, хрипа к призывному, трубному звуку — таковы были краски этой палитры. Этим краскам наша сцена не знала.

Топоры, с маху всажённые в пень-плаху; перестук голов, которые шут вынимает из мешка и катит по деревянному помосту; скрежет цепей и колокольный звон; грех и покаяние на миру; каторга и ярмарка, мятеж и воля — весь этот зримый, образный и звуковой ряд потом воскрес в песнях Высоцкого. Через этот ряд он в «Пугачёве» прошёл, в своего Хлопушу вобрал, а в своих песнях подхватил и продолжил.

Одной актёрской ролью не ограничилось участие Высоцкого в «Пугачёве». Трагическому началу спектакля аккомпанировала другая стихия — шутовская, пародийная, фамильярно-игровая.

«Не народ, а дрохва  
Подбитая!  
Русь нечёсаная,  
Русь немытая.  
.....  
Для тебя я, Русь,  
Эти сказы спел,  
Потому что был  
И правдив и смел.  
Был мастак слагать  
Эти притчины,  
Не боясь ничьей  
Зуботычины».

Эти строки из есенинской «Песни о великом походе» были введены в спектакль и стали как бы мостиком к его интермедиям, в которых на равных действовали Екатерина II, шут и мужики. В этой «низкой» сфере постановки Высоцкий выступил как поэт. (Прозаические тексты были написаны Н. Эрдманом.) Это авторство знаменательно во многих смыслах.

Три мужика стоят под колоколами. Один — с балалайкой, другой — с деревянными ложками, третий, самый маленький, — с жалейкой. Все трое в рубахах из мешковины и таких же портах; у того, который с балалайкой, на руки накручена верёвка от колокола. Лица у всех троих тоскливо-безразличные. По ходу спектакля они ни разу не поворачиваются к помосту, на котором буйствует пугачёвская орда. Они не понимают происходящего.

«Андре-ей, Ку-узьма», —

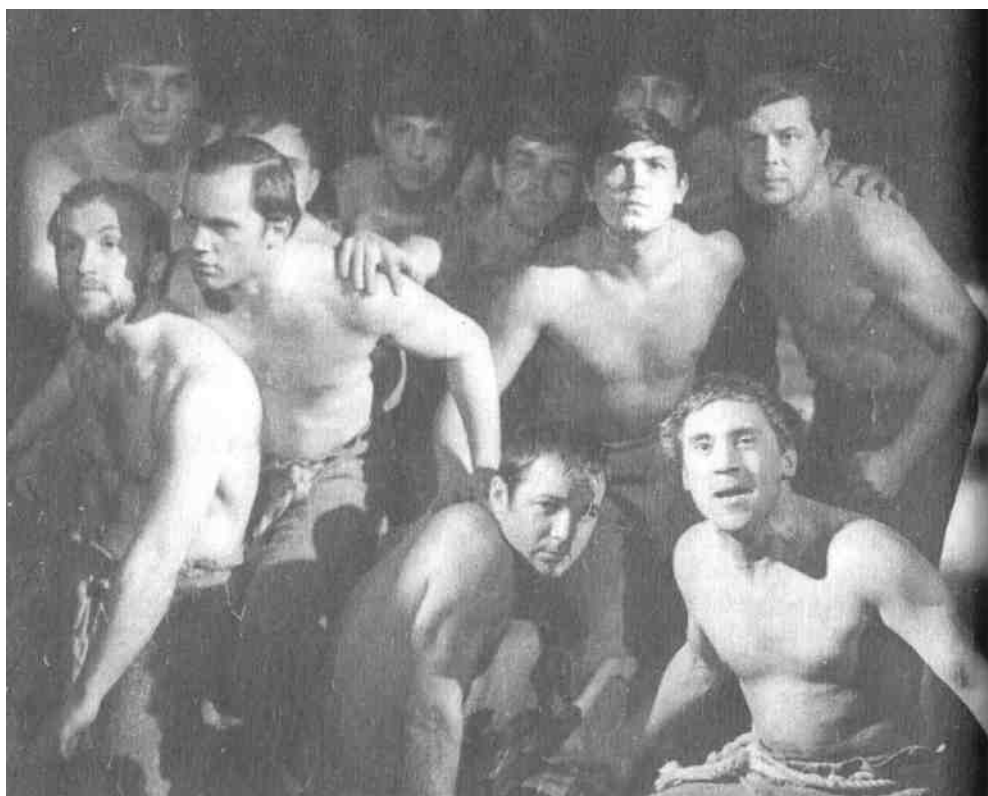
тянет один,

«А что, Максим?» —

откликается второй,

«Чего стоймя  
Стоим, глядим?  
Вопрос открыт  
И не смекнём,  
Зачем помост  
И что на нём?»

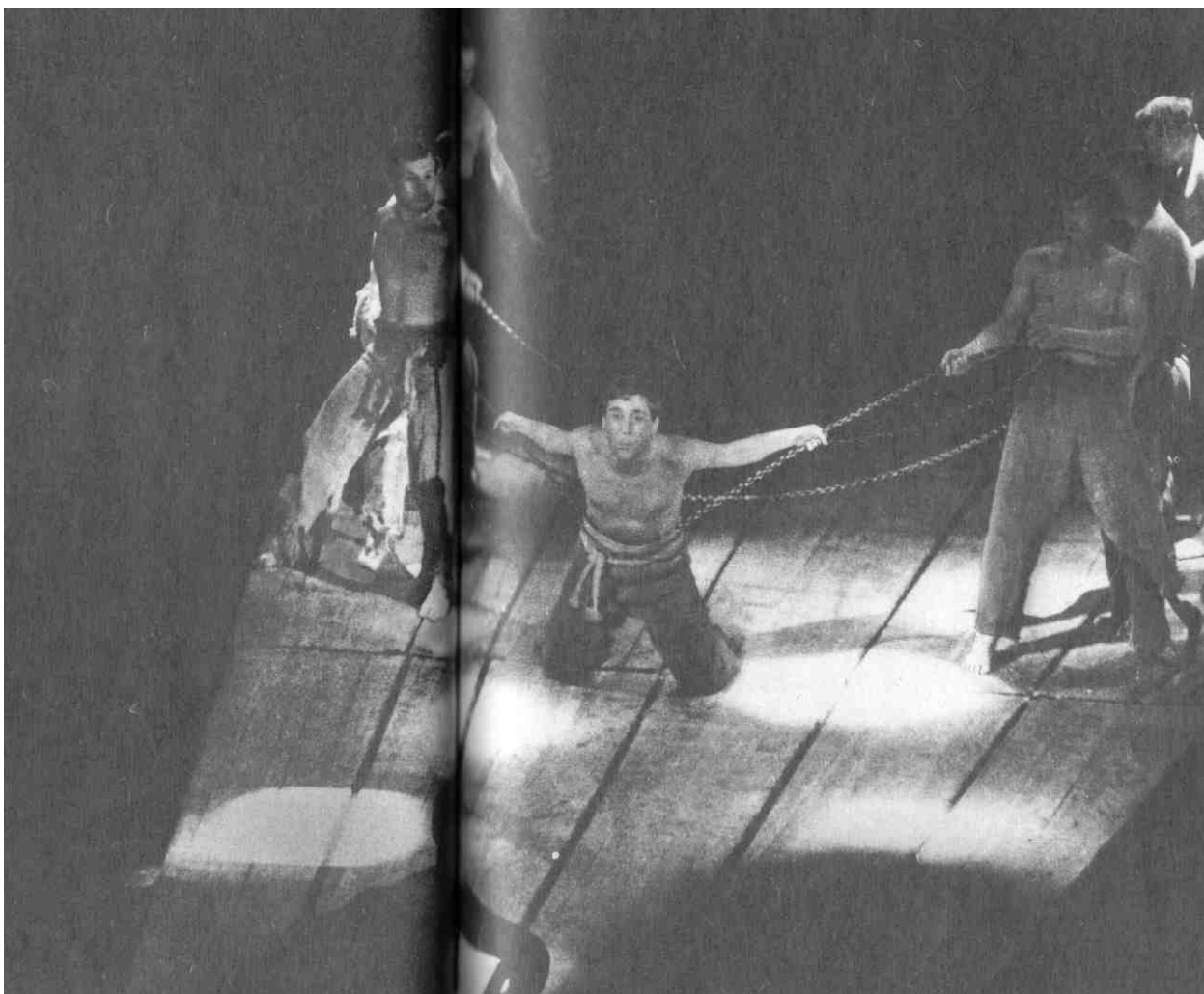
Этот не вмешивающийся в действие мужицкий фон — важнейший смысловой знак спектакля. В его полубессмысленной-полудурашливой упрямой независимости — своя реальность. Это — наблюдающие, глазающие! Те, кто не вмешиваются в драку, хотя могут и вмешаться. На старинной гравюре, изображающей Сенатскую площадь 14 декабря, тоже есть такие наблюдатели. И около клетки Пугачёва они стояли. И на картине Сурикова «Боярыня Морозова» они есть. В спектакле мужик держит в руке верёвку от колокола и никак не может взять в толк, «зачем помост и что на нём». «Народ безмолвствует» — молчит, глазает, пьёт, но и какое-то своё соображение копит. Что-то про себя надумав, мужик всё-таки дергает за верёвку, и от этого колокола содрогается государство «от Казани до Муромских лесов», и тонет Русь в крови виновных и невинных. Мужики в «Пугачёве» распевали слова Высоцкого: «Теперь вовсе не понять: и тут висеть, и там висеть», — и по обе стороны сцены вздёргивались два костюма, один мужицкий, с подрагивающими из-под портов лаптями, другой дворянский.



Трагическое и шутовское в спектакле было неразделимо. Высоцкий в нём сыграл роль трагедийную и выступил автором-скоморохом. Он побывал и на помосте, где секут головы бунтарям, и постоял в толпе глазающих, и подсказал им слова. Он посмотрел на всё изнутри и со стороны — дикими очами Хлопуши, глазами мужиков и сам по себе, как художник.

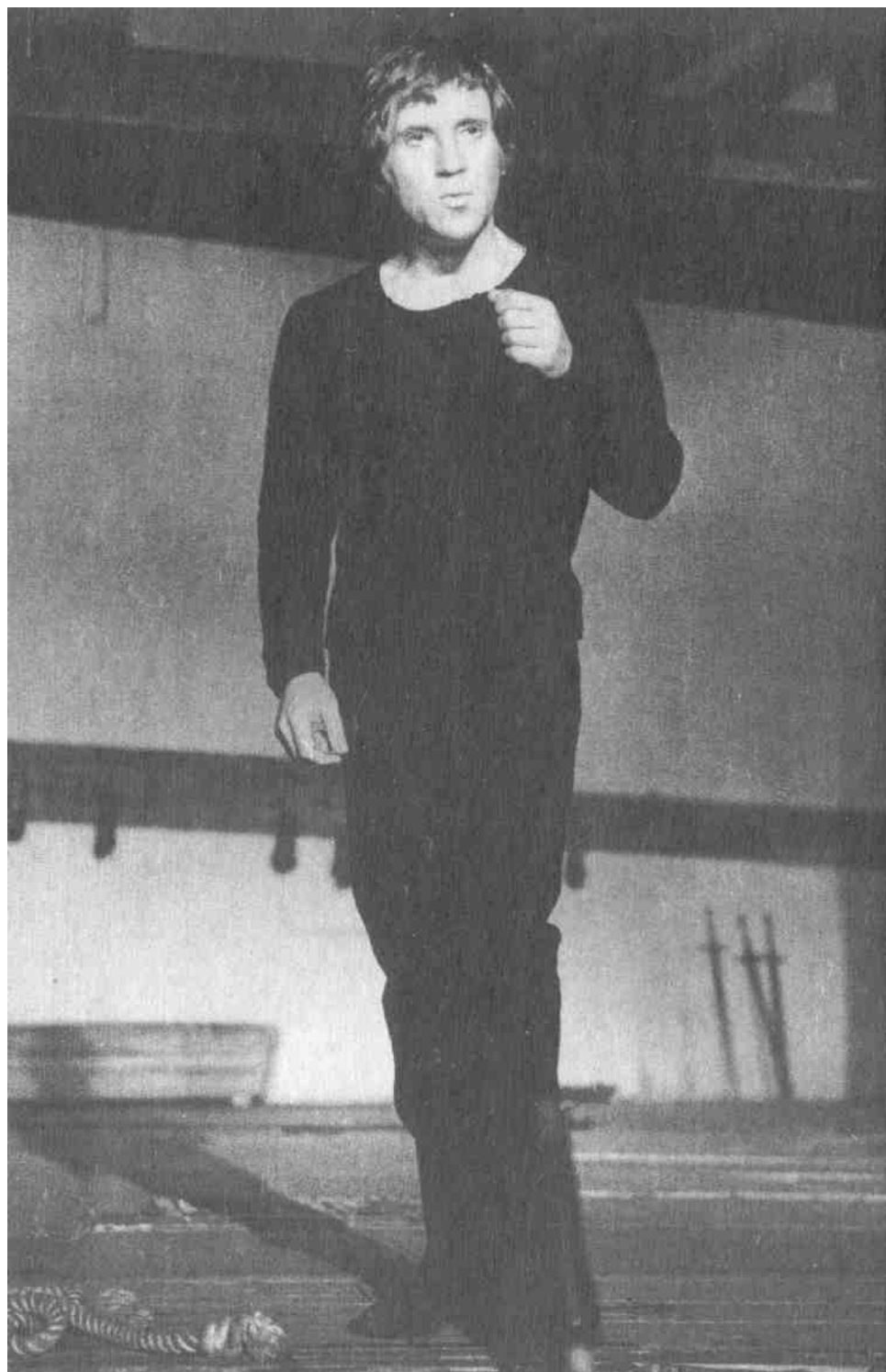
Короче: «Пугачёв» дал почувствовать Высоцкому-поэту свои корни, уходящие глубоко в самую толщу народной жизни и русской истории. Традиции скоморошества — важнейшие в смеховой национальной культуре. Считалось, что они умерли, но нет, Высоцкий их воскресил и упрочил. Ёрничанье — не только одно из слагаемых национального артистизма, но и одна из примет национального характера, путём смеха

защищающего (а то и спасающего) в себе некие серьёзные нравственные основы. Это определённый звук, без которого нет русской песни. Этот звук требует публики, он нуждается в публичности, ибо в нём заключена потребность разрядки — и для исполнителя, и для толпы.



Участие в «Пугачёве», таким образом, было больше, нежели просто актёрское исполнение одной роли, больше, чем один, созданный актёром образ. В «Пугачёва» вступил актёр-поэт, уникальная его природа обогатила спектакль, а поэт пошёл дальше, своей дорогой...

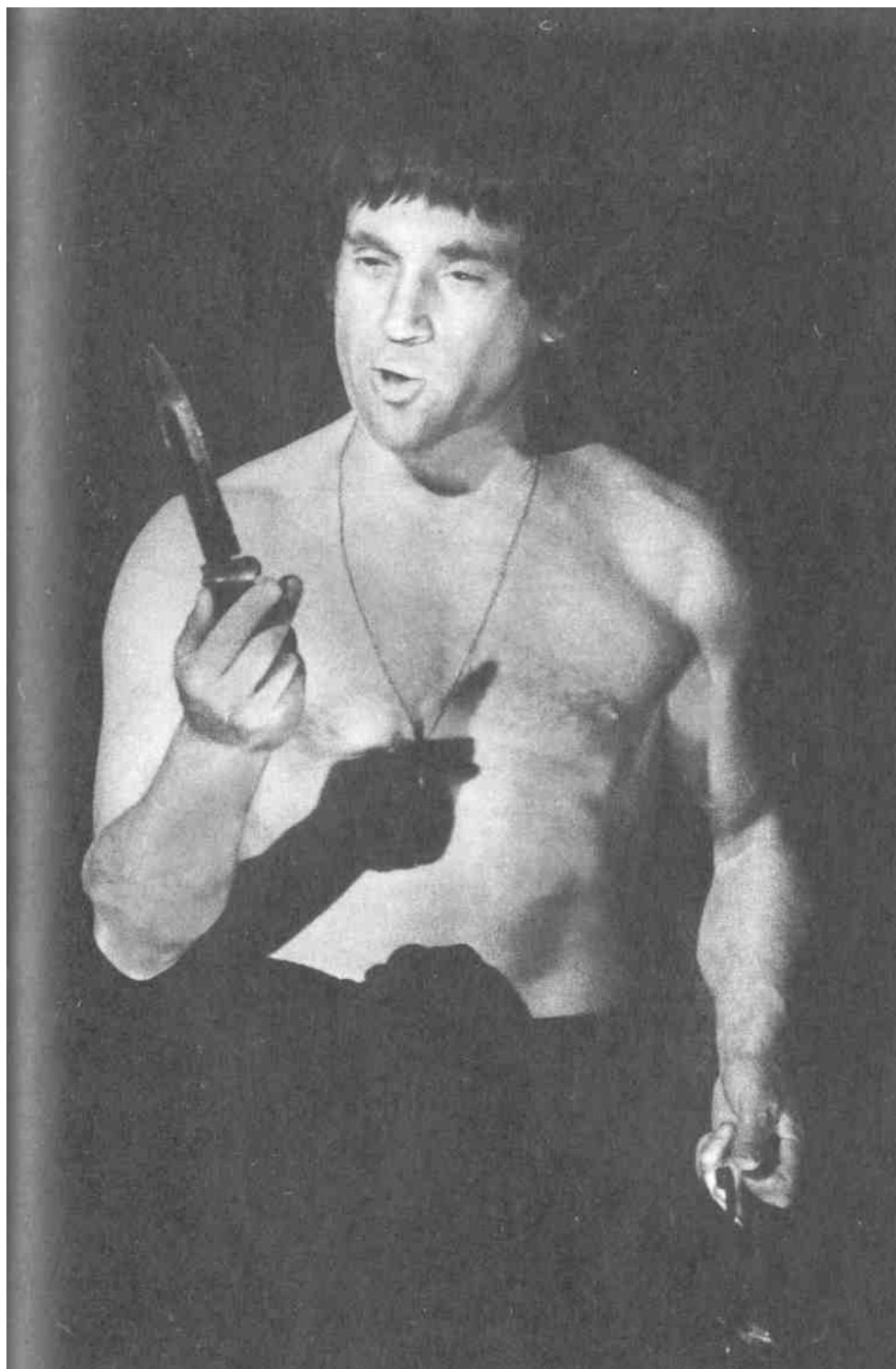




## ГАМЛЕТ

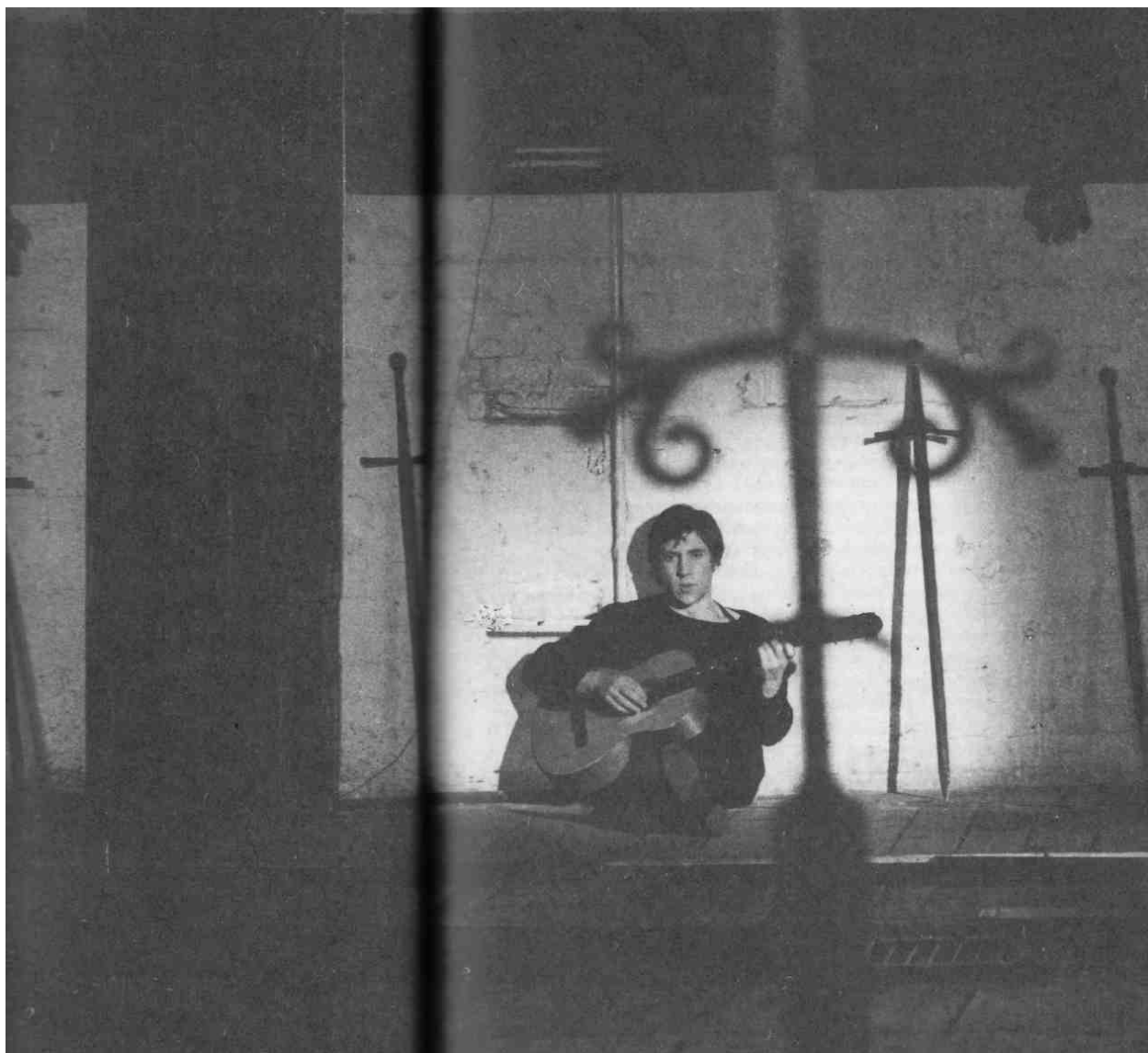
«Гамлет» в постановке Ю. Любимова лишь отдалённо связан с театральной традицией «Ренессанс». Но это и не псевдосовременный Шекспир вне культуры и стиля. Любимов поставил трагедию в рваном плаще — и одновременно он создал трагический театр светотени. Рембрандтова светотень — такой же строительный материал спектакля, как грубо сколоченный портал, грубо побелённый задник, грубо связанный занавес. Мизансцены спектакля напоминают офорт, а персонажи — точно зыбкие графические силуэты. Когда верёвочные сплетения занавеса освещаются снизу, они похожи на неповторимый Рембрандтов штрих. А сам световой треугольник — Рембрандтов свет не

извне, а изнутри, колеблющийся свет души, колеблющийся свет истины. Имея в виду тему спектакля, этот свет можно назвать колеблющимся светом судьбы. Гамлет на Таганке — перед трагическим выбором достойного или жалкого конца, более широкого выбора — быть или не быть — ему не дано (поэтому знаменитый монолог и не становится центром спектакля). Он должен умереть как мышь, а умирает как рыцарь. В спектакле показана идохлая мышь, и очень красивая сцена поединка. Путь Гамлета — из безобразия к красоте, из мышеловки к дуэли, из мышинной возни к открытому бою. Гамлет на Таганке — человек, за которым охотится безобразная смерть. Он побеждает её красивым выпадом рапиры.



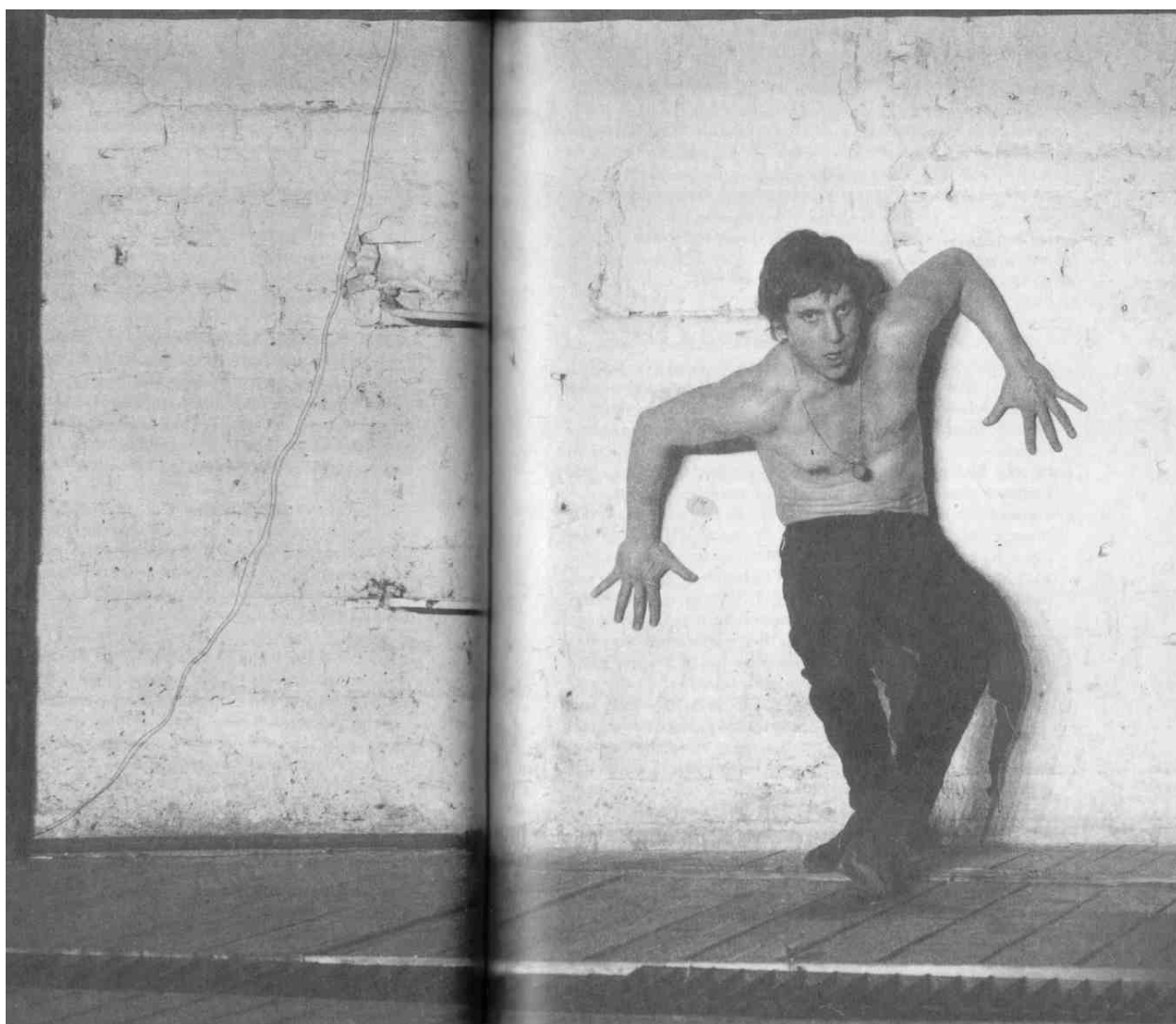
По внешним признакам «Гамлет» Любимова — театр улицы; по структуре, по сути — театр поэта. В спектакле почти отсутствует традиционный, реальный и явственный

ренессансный фон. В нём нет устойчивых, осязаемых планировок. Спектакль — поток импровизированных сцен, намеченных вчерне, приблизительно и виртуозно-поспешно. Игра одним-единственным занавесом наполняет пустое пространство множеством воображаемых картин, иллюзорных, чисто ассоциативных подобий. Мы видим то корабельный парус, то тронный зал. На миг открываются увлекательные возможности театральных шуток. На миг возникают чарующие возможности гармонии, влюбленности, счастливой судьбы: Гамлет-мальчик в семейном кругу, Офелия на качелях. Любимов ставит трагедию-черновик и ставит трагедию жизни, которой не суждено — не хватит времени — быть переписанной на бело. Жизнь Гамлета, каким его играет актёр, — вся из проб, из начал, из обрывков. Драматург на один день, любовник на один вечер и, может быть, студент на один семестр. Могущественные стимулы человеческого существования — любовь, слава, совершенствование души — захватывают его ненадолго. Чем же заполнена эта жизнь? Остро ощущаемым позором. Юноша в джинсах, который мечется и изводит себя, который бьётся головой об стенку, кричит на мать и чуть ли не избивает невесту, — не безумец, не скандалист, но невольник чести. Любимов поставил трагедию, в которой всё подчинено одному — властной потребности Гамлетовой души смыть позор с себя и со всего, что вокруг. Но есть в этом портрете ещё одна, может быть, самая важная черта, может быть, самая драматическая подробность.



Режиссерскому мышлению Ю. Любимова чужды традиционно-фундаментальные представления об историзме. В спектакле не конкретно-историческая, но метафорическая

среда. Действие «Гамлета» на Таганке происходит не в эпоху Возрождения, как в спектаклях 30-х годов, и не в средние века, как в новейших постановках, а ночью. Ночь здесь реальное обстоятельство времени и обобщённое условие бытия. Ночью происходят тайные встречи, король принимает доносы и замышляет преступления. Ночь — сообщница узурпаторов, захвативших власть, но она также сообщница Гамлета, его тайная и надёжная подруга. Театр играет трагедию человека, который обречён жить и умереть ночью. Глухая тоска по недоступности дня — лирический подтекст роли. Мысли Гамлета — мрачные, ночные мысли. Дело Гамлета — мрачное, ночное дело. Его ночная совесть чиста, но, умирая, он думает о будущем, он мучим иной, человеческой совестью, и эти слова заключительного монолога, шекспировские и пастернаковские слова, может быть, лучшее и, безусловно, самое трагическое, что есть у исполнителя главной роли и в изобретательной режиссуре спектакля.



Другой полюс трагедии — Гамлетовы глаза. Они зрячие, как у кошки. Эльсинор страшен не только доносами и мечами. Эльсинор, замок бессонницы и вещей снов, страшен ночным дурманом. Насущная необходимость — не дать себя поглотить, не перестать различать чёрное и белое, не стать тенью. Таковы условия игры. Они объясняют многое в Гамлете Высоцкого, необычном по внешнему облику, необычном по манере речи.

Голос Высоцкого как инструмент: он задаёт тон спектаклю. У него тон агрессивной и беззащитной естественности. И у него обертон — неслышной, необычайной судьбы. Это

Шекспир, ставший понятным и близким, — и всё-таки таинственный, непостижимый Шекспир. В роли Высоцкого понятны внутренние мотивы и таинствен внутренний свет. «Я один, всё тонет в фарисействе», — поёт он в отчаянии пастернаковские стихи. И заканчивает горестно-спокойно: «Жизнь прожить — не поле перейти». «Жизнь прожить» в Эльсиноре — значит жить у опасной черты: здесь легко дать себя убить и ещё легче самому стать убийцей. Роль по-особому драматична оттого, что Гамлет Высоцкого — очень юный Гамлет. Гамлет Пола Скофилда был юноша со стариковскими бороздами на лице. Гамлет Высоцкого — юноша без единой морщинки. Спектакль застывает его с гитарой в руках, на пороге беспечных лет, в стороне от больших трагических судеб. Высоцкий играет юношу на войне, драму юности, принесённой в жертву. Этот обаятельный молодой человек создан для песен и любви, а должен отражать и наносить удары. Смертельные удары он получает от близких людей и сам разит близких людей без разбору. Какой мрачный демон завладевает его музыкальной душой? Рок античных трагедий? Зло шекспировских или романтических драм? Агрессивная воля современных социально-психологических пьес? Ни то, ни другое, ни третье. Гамлет Высоцкого не фатальный герой, не злодей и не сверхчеловек. Это юноша в мышеловке. После слепых вспышек яростной страсти ему не хочется жить, в своей хриплой ярости и в своей молчаливой тоске он обезоруживающе человечен. Чем лучше, чем трагичнее играет актёр, тем меньше он похож на трагика, архаического или модернистского стиля. Театральным и книжным людям этого не понять. Впрочем, в мышеловке, куда Гамлет попал, спектаклей не ставят и книг не пишут.

Выбор Высоцкого на роль Гамлета — счастливый и точный выбор. Прошлые роли — бунтарей и скандалистов — бросают на него дополнительный свет. Гамлет в спектакле на Таганке — ославленный Гамлет. Его окружают не только предательство, но и дурная молва. Ему нельзя рассчитывать на понимание, не то что на солидарность. Гамлет Высоцкого ведёт войну не на жизнь, а на смерть, а эльсинорский свет приходит в ужас от его манер и не может простить Гамлету его гитары. Будь он похож на виттенбергского студента или на балетного принца, Эльсинор принял бы его с восторгом. В спектакле показано, как с Гамлетом говорят по-хорошему, и как с ним говорят строго, и как ему толкуют по-дружески, и как внушают официально. Дания в Театре на Таганке не столько тюрьма, сколько исправительный дом. Однако Гамлет Высоцкого неисправим. Неисправимость человека в некотором возвышенном смысле слова — постоянная тема Высоцкого. (Высоцкий в ранних ролях играл и другой, сниженный, антипоэтический вариант этой темы.) Лучшие роли его — Галилей, которого не исправил инквизиция; Хлопуша, которого не исправил каторга; юноша-поэт, которого не исправил война. Лучший эпизод роли — монолог о жизни, произнесённый чтецом, необычайный голос которого не сумело исправить училище и не захотел исправлять театр. Голос Высоцкого — неисправленный голос уличного певца. А душа его — почти судорожно напряжённая душа поэта. Высоцкий читает стихи так, точно стоит на краю обрыва. Он запрокидывает голову, кажется, он упадёт. Высоцкий играет иссякающую энергию души, которая взметнулась чудесным усилием и вот-вот сорвётся кубарем вниз. Высоцкий играет тот миг, когда душа ещё ликует, наполненная славой своего взлёта, и когда она скорбит, предчувствуя боль и позор своего падения. Монологи Высоцкого обрываются на полуслове, как рвущаяся звучащая струна. Сама поэзия для Высоцкого не холодное ремесло, но срыв, срыв вниз или вверх, срыв в бездну или в бессмертие. Но более всего поэтические монологи Высоцкого — сны. Это сны, ставшие явью, ставшие словом. Гамлет Высоцкого говорит о своих снах с загадочной полуулыбкой. Кажется, он одержим снами. Может быть, и ещё кто-то в Эльсиноре видит похожие сны, но только Гамлет задумал осуществить их. Что для других сон, то для него цель жизни. Гамлет Высоцкого не хочет допустить, чтобы свобода и возмездие оставались несбыточными ночными мечтами. Он слишком горд, чтобы лишь в мечтах быть свободным и смелым. Эльсинорская ночь, рождающая людей-призраков, должна была — наперекор себе — создать подобного противника, подобного антагониста. Это мечтатель в образе человека страшных дел. Это юноша, почти мальчик, ставший не

по-юношески недоверчивым и жестоким. Замечательная черта его — холодный, презрительный ум. Высоцкий играет изнуряющую бдительность рассудка, страх внезапных затмений ума. «Гамлет» у Высоцкого — интеллектуальная драма, где в драматической ситуации оказывается не идея, но сам интеллект. В решающие миги жизни Гамлет Высоцкого перестаёт слушать свой ум. В эти мгновения он весь — юношеский порыв, неостановимый юношеский натиск.



Гамлет Высоцкого — одинокий Гамлет. Для интеллигентов дворца он пропащий человек. Для уличных забулдыг — подозрительный интеллигент. Придворные и могильщики держатся с ним одинаково настороженно и враждебно. Он платит презрением и тем, и другим. «Я один, всё тонет в фарисействе», — означает гордый мотив

избранничества. Это холодный приговор всем людям Эльсинора. Когда Офелия потянулась к Гамлету — Высоцкому, он не поверил и ей. Высоцкий играет юношу, который услышал призыв судьбы, но призыв любви услышать не захотел. Или уже не смог услышать.

«Гамлет» на Таганке — эпизод большой театральной игры, а может быть, эпилог большой театральной драмы. Это отклик не на сомнительные постановки сомнительных режиссёров, а на великие постановки режиссёров гениальных. Их было два, легендарных неудачника русской театральной шекспирианы; один из них был поставлен с купюрами, другой не был поставлен вовсе. Сохранились лишь легенды о короле и королеве в золотой парче и о Гамлете-отце и Гамлете-сыне в серебряных кольчугах. Золотой «Гамлет» Гордона Крэга, серебряный «Гамлет» Всеволода Мейерхольда. С каким чувством те «Гамлеты» в золоте и серебре глядят на нынешнего «Гамлета» в джинсах? Узнают ли они друг друга? Спектакли Крэга и Мейерхольда — избыточной красоты. В спектакле Любимова избытка эстетики нет, на сцене подлинная земля, лишь золотистые Рембрандтовы миражи вспыхивают в лучах света, лишь серебряные мечи висят на грубо побелённой стене. Шекспировский спектакль Любимова включает в себя и бедность, и некрасоту, в нём драматически остро обыгрывается отчуждённость Гамлетова Эльсинора от мира большой красоты, отчуждённость от Ренессанса. Но тот мир не забыт, он присутствует здесь незримо. В графике мизансцен, в деталях реквизита — след цветущей культуры. Можно сказать, что прошлое театра — и в данном случае прошлое «Гамлета» — вошло в спектакль не как стиль, но как память.

Гамлет на Таганке наследует отцовский завет, а не отцовскую корону. В прологе спектакля Гамлет — Высоцкий долго сидит у задника на полу. В руках у него гитара, и он что-то напевает самому себе. Действие начинается, мы слышим последнюю его песню и его первый, поначалу неуверенный монолог. Гамлет Любимова, беззаботный гуляка, ставший мстителем за отца, мятежником и поэтом, вытеснил из спектакля привычный образ виттенбергского гуманиста. Как и «Добрый человек из Сезуана», «Гамлет» на Таганке — реальная история, трагедия и вместе с тем притча. «Гамлет» на Таганке — трагическая притча о подлинном человеке, который должен прийти не из светлого Виттенберга, но из самой эльсинорской тьмы.



## ЛОПАХИН

Ничего не прибавляя к словам роли, Высоцкий произносил их так, словно присваивал себе, становясь не только исполнителем, но и автором. Его неутоляемая жажда овладеть образом без остатка заставляла нас верить в невозможное. Порой даже чудилось, что неотёсанный мужик-интеллигент в безупречном белом костюме — не Высоцкий, играющий чеховского купца, а сам Лопухин в роли Высоцкого. Таганковский артист, поэт, певец не просто говорил текст пьесы, он декламировал Чехова. Как стихи. У кого-нибудь другого это могло бы прозвучать ложно-патетически, у Высоцкого — органично.

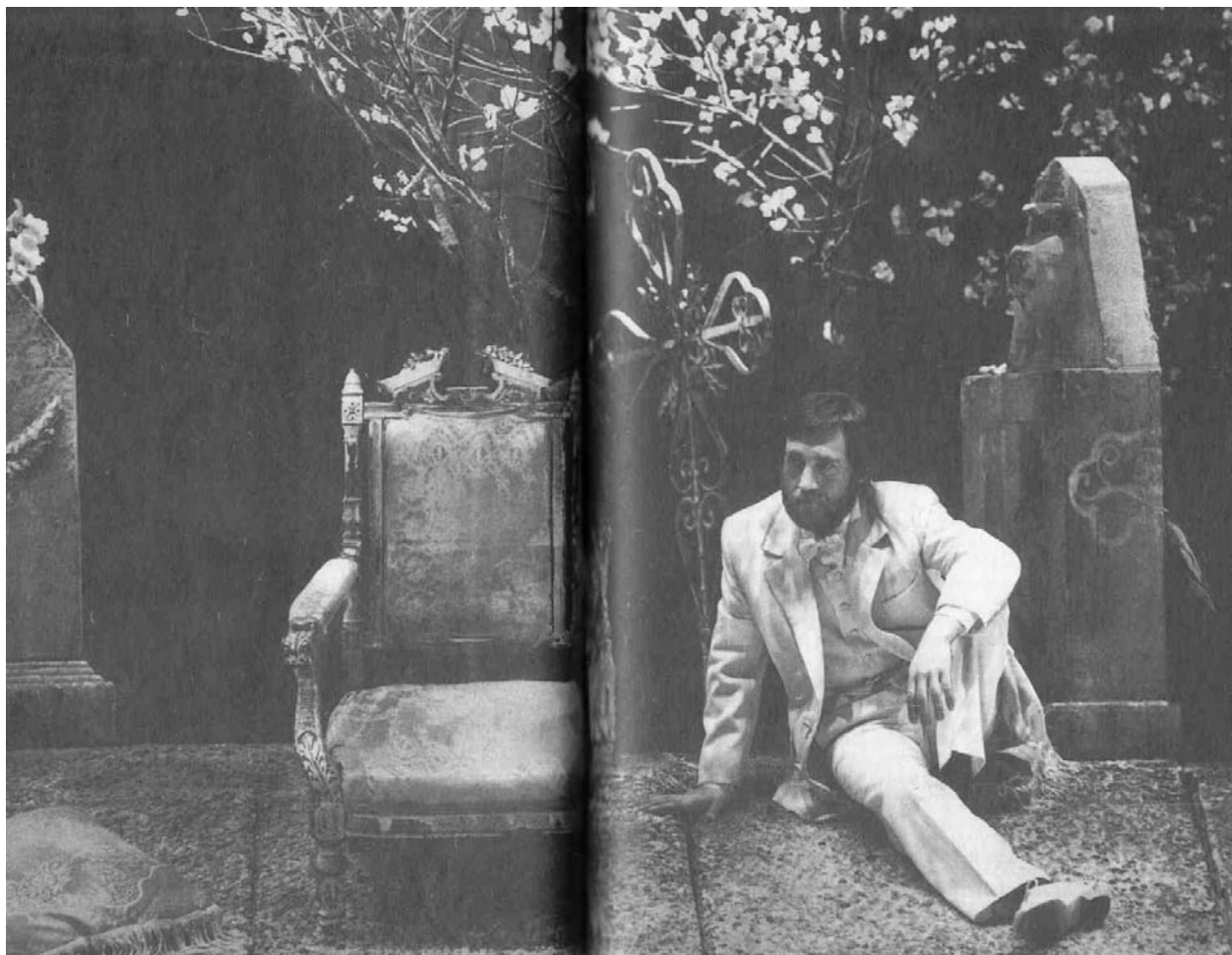
«Надо прямо говорить,  
жизнь у нас дурацкая...  
Мой папаша был мужик,  
идиот,  
ничего не понимал,  
меня не учил,  
а только бил спьяна,  
и всё палкой.

.....  
Иной раз, когда не спится,  
я думаю: «господи, ты дал нам





Но это замечание драматурга было недооценено первыми постановщиками «Вишнёвого сада». В последние годы, разгадывая Лопехина, нередко вспоминают историю семьи Чеховых и даже находят биографические аналогии с самим Антоном Павловичем. Высоцкий словно примерял Лопехина на себя, начиная его своим недюжинным актёрским и человеческим темпераментом, своей активной, непримиримой позицией. Речь идёт не о перевоплощении в прямом смысле слова, а о единении с героем, как нередко бывало у Высоцкого в других ролях и в песнях, написанных от первого лица. Артист не умирал в персонаже, а оживал в нём. На сей раз он повествовал, представлял и переживал горькую историю о том, как Лопехин, превратившийся в человека из забитого ничтожного существа, не смог, а может быть, не захотел снова выхолостить в себе человека, чего потребовала от него неумолимая логика жизни, продиктовал тот путь, который был им однажды избран.



«Я могу доказать, что это трагедия, хотя и скрытая в форме чуть ли не фарса, — писал Анатолий Эфрос о «Вишнёвом саде». — Но я специально сделал много акцентов на открытом трагизме». Владимир Высоцкий самоотверженно шёл навстречу «открытому трагизму», предложенному режиссёром.

Покупка дома и сада производила на его Лопехина ошеломляющее впечатление. Он вдруг понимал, что попал в собственную западню. Кажется, нет предела его отчаянью. Нет конца истерике. Его переполняют и буквально раздирают противоположные чувства — отмищённого самолюбия и презрения к себе, сделанного дела и навсегда утраченных иллюзий, победы над сильным Деригановым и поражения перед слабой Раневской.

Главной жертвой разыгравшейся в третьем действии трагедии оказывался Лопехин, а не Раневская. Истошный, душераздирающий крик, который она издавала в момент страшного известия, являлся знаком беды, отчаянья, безысходности. Само несчастье во всей его непоправимости было ею предвидено, предчувствовано. Высоцкому же всякий раз

(я видела несколько представлений) удавалось ощутить и передать внезапность и оттого особую тяжесть прозрения. Как это нередко случалось и с Высоцким-артистом и с Высоцким-бардом, была поставлена и выполнена задача максимально жёсткая, не щадящая ни зрителей и слушателей, ни автора и исполнителя.

Лопехин был раздавлен собственным поступком, но находил в себе мужество из последних сил выразить протест, каким бы странным он ни казался: одним — запоздалым, другим — преждевременным. Это был бунт особого этического порядка. Не униженного и оскорблённого, а унизившегося и оскорбившего, не побеждённого, а победителя, не слуги, а хозяина вишнёвого сада. Бунт выглядел стихийным, анархичным, не находил опоры, как-то зависал в пространстве между сценой и зрительным залом. Звучала одна из самых важных тем Высоцкого — обречённость на одиночество.



Неустойчивость внутреннего состояния усугублялась колеблющейся «нетрезвой» пластикой. На одном из спектаклей, например, Лопехин Высоцкого вышел на сцену, с корабля на бал, с замуренными глазами, подгибающимися ногами, словно не отошёл ещё от морской болезни, аукционного шторма. Пьяный, то ли с горя хватил лишку, то ли от содеянного голова пошла кругом, как он выражается, «в голове помутилось», он так и не «протрезвел» до конца, до слов «Музыка, играй!», так и не раскрыл глаз. Казалось, актёр не рассчитает и, шатаясь, свалится со сцены. Особенно, когда угловато подпрыгивал, безуспешно пытаясь дотянуться до заманчиво свисавшей ветки цветущей вишни. Но он не падал, хотя и на ногах почти не держался. Его бросало из стороны в сторону и в прямом и в переносном смысле. Он то опускался до пошлого прагматизма, словно в душе всё ещё оставался «малограмотным Ермолаем», то поднимался до понимания драмы жизни. У Чехова в финале третьего действия Лопехин в смятении; судя по ремаркам, он сначала «смеётся», «хохочет», «топочет ногами», впоследствии говорит то «с укором», то «со слезами», то «с иронией». Подкошенный герой Высоцкого произносил все свои слова и сквозь пьяный смех, и сквозь трезвые слёзы, и с укором, и с иронией одновременно. Ноты

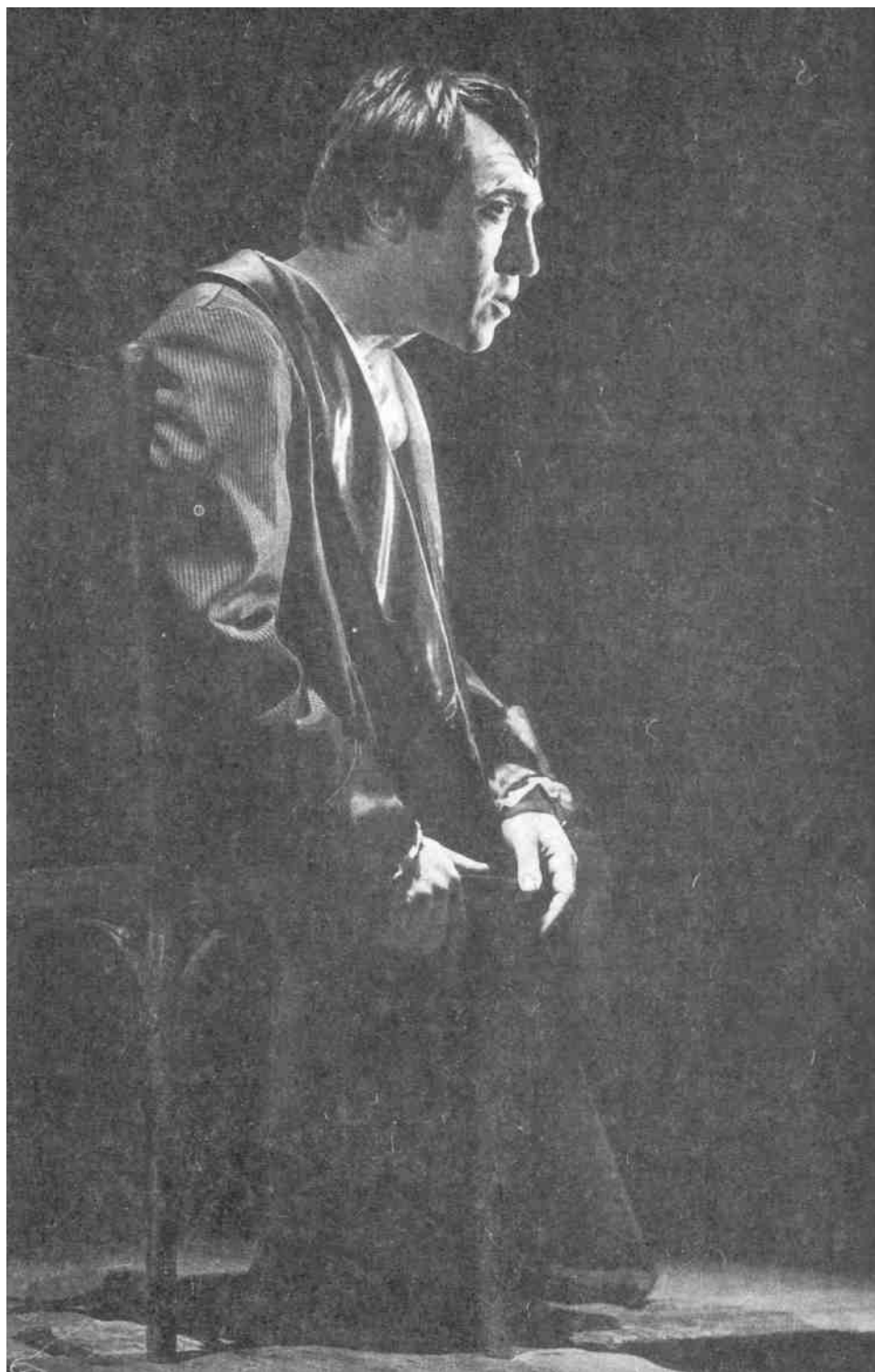
какого-то нечеховского, дочеховского трагизма. В памяти всплывали рассказы о знаменитых актёрах-неврастениках.

Чехов никогда раньше не шёл на Таганке, но тот неожиданно прозвучавший и звучащий пять лет монолог Лопихина казался знакомым. В нём бродили настроения нетерпимости других ролей Высоцкого из любимовских спектаклей и настроения отчаянья монологов эфросовских постановок на Малой Бронной.

Аккумулируя две разные режиссёрские школы, Лопихин Высоцкого невольно ассоциировался не только со своими Хлопушей и Гамлетом, но и с монологами «на разрыв» чеховского Чебутыкина Льва Дурова и тургеневской героини Ольги Яковлевой. Эфрос умел создать вокруг актёра в кульминационные моменты роли зону крайнего напряжения, а в нём самом высвободить пространство для взрыва творческих и человеческих возможностей. Раскрепощая подсознание и художническую интуицию, режиссёр раскрывал перед ним бездонные генетические запасники, — наследство великих русских артистов прошлого столетия, тех, что умели сценически существовать на пределе самоотдачи, добровольно шли на ежевечернее публичное самосожжение. В эти бесценные часы они и их потрясённые зрители верили в высшее предназначение театра. Такое не забывалось никогда.

...Прошло почти десятилетие с той поры, как не стало Высоцкого, а нам сегодня стоит только вспомнить его Лопихина — и уже слышится знаменитый «монолог с ключами», мелодичный и хрипловато-резкий. Глубинный подтекст бессвязной, полубредовой исповеди Лопихина обрел трагедийный поэтический смысл:

«Я купил имение,  
где дед и отец были рабами,  
где их не пускали даже в кухню.  
Я сплю,  
это только мерещится мне,  
это только кажется...  
Это плод вашего воображения,  
покрытый мраком неизвестности...»



## **СВИДРИГАЙЛОВ**

Эта роль стала для Высоцкого последней на сцене. После неё он пел, снимался, писал, но в театре уже ничего больше не сделал. Не успел. Да и отношения с театром, где прошла вся его актёрская жизнь, были не такими ясными, как это теперь стало казаться.

Что он играл в Свидригайлове? На этот вопрос трудно ответить. Так случалось всегда в последнее время: чем стремительнее развивалась его творческая личность, чем большее влияние и смысл она обретала на той гигантской площадке, которой была вся наша страна, тем труднее было ему спрятать себя под какой-то единственной маской на целый вечер, перестать быть тем, кем он был. Но хотя он как будто не шёл от какого-то единого замысла,

от раз и навсегда определённой концепции, хотя не слишком был занят непрерывной логикой развития образа — образ оказывался безапелляционно целостным. И это — при постоянной изменчивости, которую он претерпевал на каждом спектакле.

Если под Свидригайловым понимать конкретного человека, с определённым характером, бытовой повадкой, обликом, с целой системой отношений с другими людьми, то Высоцкий, конечно же, таким Свидригайловым не был. Но роль эта будто рождала в нём какой-то очень личный внутренний отзвук, и он всё время как бы прислушивался к нему, поражаясь чему-то в себе самом, какой-то роковой связи между судьбой героя и судьбой собственной. В этой роли так обнажённо, хотя вроде бы спрятанно, прорвалась обострённая жажда жизни и — трезвое до цинизма понимание слишком приблизившегося конца. И когда его Свидригайлов говорил: «Знаете ли вы о чём спросили?» (это о поездке в «Америку») — то за одной этой фразой вставало всё лихое отчаяние, всё трагическое напряжение «Коней привередливых». Песня и роль говорили об одном. В них жило одно предчувствие, словно бы вытесняемое из живой души в искусство. Свидригайлов вставал между Высоцким и неминуемым как защищающий на какие-то мгновения фантом. Это придавало его игре какую-то тайную искренность, словно игры не было вовсе. Вряд ли он понимал, что это так заметно из зала. А быть может, наоборот, как раз искал понимания в самом трудном, что предстояло.

Роль сводилась, по существу, к одному эпизоду. А эпизод строился достаточно странно, если учесть всегдашнее тяготение Любимова к энергии сценических переходов и превращений, его боязнь незаполненного движением (любим!) пространства. В центре сцены просто ставилось кресло. Выходил Высоцкий в халате, с гитарой. Выходил как на сольный концерт. Садился. И как на концерте начинал петь и вести разговоры. И то ли песня комментировала слова, то ли слова песню. И сама эта песня как-то не слишком соотносилась с судьбой Свидригайлова, будто она была вынута из потока той жизни, которой принадлежал актёр.

Пожалуй, ни в одной из своих ролей он не был так абсолютно статичен. Вся энергия сосредоточилась в голосе. Наверное, ему вообще так и следовало играть. Потому что именно голос был главной его силой. Он великолепно ложился на плёнку и постоянным контактом с ней был тренирован удивительно. Казалось, не существует такой интонации (от самой «разбойной» и грубой до ускользающе тонкой), которая ему неподвластна, нет чувства, которое он не смог бы перевести в интонацию. Нет мысли, которая не приобрела бы в его звучании ясную стройность, и фразы, которой он не сумел бы придать естественный ход. Но это — в песнях. Сцена же требовала движения. Высоцкому оно, скорее всего, мешало, отвлекая от сути. В Свидригайлове отвлекаться почти не пришлось.

Высоцкий пел свои песни и играл на сцене опираясь на разные творческие принципы. Словно это был один человек, но два разных художника.

В песнях ему необходимы были детали, предельная конкретизация того, о чём он пел. В песнях мир был полон зримых примет, ощущался всеми чувствами и осмысливался через сменявшие друг друга картины. Эти картины перерастали в нечто иное, обобщённое, но они непременно были, обобщение как раз и опиралось на них. На сцене же он не любил воспроизводить бытовые детали, разбираться в оттенках чувств. Сам диапазон доступных оттенков как будто сужался. Он не играл характер, не играл ситуацию как бытовую и даже как чисто психологическую. Он хватал какой-то тайный главный стержень роли, что-то основополагающее, скрывшееся под ситуацией, под подробностями и деталями. Он хотел всё превратить в размышление, в исповедь. Куски, где вызываемые текстом мысли были ему особенно близки, он играл с какой-то мрачной силой. Но были места, которые он почти что не чувствовал и, кажется, не хотел прятать своё равнодушие к ним.

Высоцкий мог и стремился выразить то, что хорошо понимал. Непонятное играл бегло, почти что беспомощно, заставляя недоброжелателей из театральных критиков высказывать сомнения в реальности его актёрского дара. Он не пытался скрыть своё «неумение» преодолеть ремеслом то, что не далось вдохновению. Потому что «неумение» это

возникало от сосредоточенности на другом, более важном для исполнителя и объективно — более существенном.



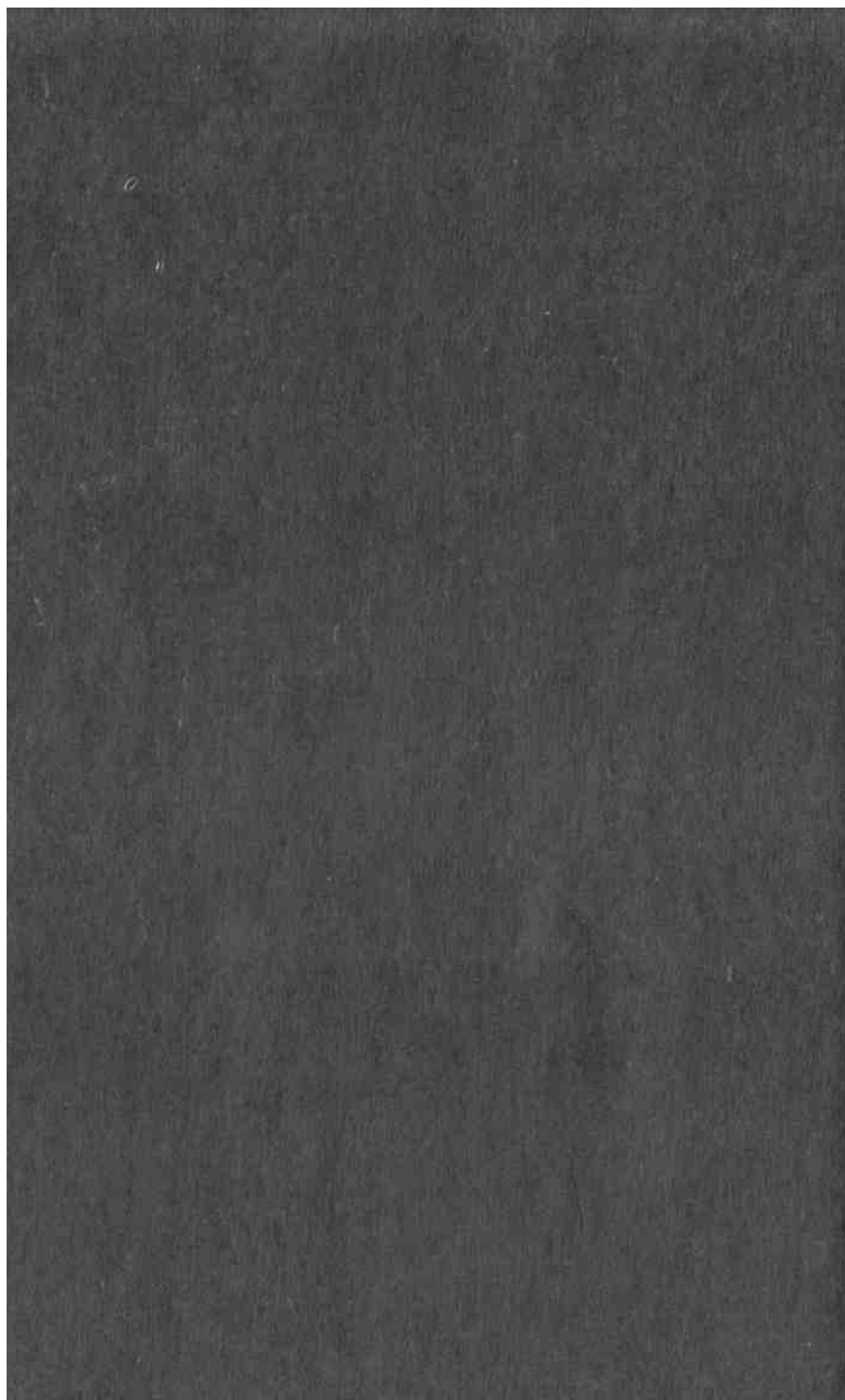
Так и в Свидригайлове. Вся житейская предыстория с отравлением жены, все конкретные бытовые и даже психологические подробности он отбрасывал с раздражением, проскакивая сквозь них, как тигр в цирке прыгает через подожжённый обруч. Временами Высоцкий как бы даже отталкивал от себя слишком конкретного Свидригайлова, чтобы он не мешал ему как можно ближе подойти к Достоевскому. И с поразительной силой передавал весь тот противоречивый, ни в какие застывшие формы и формулы не укладывающийся комок человеческой сложности, ту головокружительную бездну души,

которым Достоевский придал свидригайловский облик, которые, вернее, поместил в его оболочку.

В Свидригайлове Высоцкого была какая-то мрачная и властная тайна, необъясненная смесь разного: циничная погружённость во тьму — и надежда на возможно существующий свет. Понимание собственной завершённости — и непреодолимая жажда изменений. Он говорил со своей испуганной, но сопротивляющейся жертвой просто и странно. Интонации то вскипали, то коварно ползли, он откровенно лицедействовал, измываясь и над собой и над нею. Все слова его казались мучительно искренними, но в то же время не гарантировали ничего. И самым поразительным в этом образе было всеразрушающее одиночество, безвозвратный уход в себя перед тем, окончательным уходом. Всё внешнее, хотя Свидригайлов продолжал вроде бы добиваться этого «внешнего», добиваться страстно, жёстко, жестоко, на самом деле уже отошло от него. Осталась лишь обострённая иронией своеобразная сладость отчаяния и — бесконечная невозможность жить. Никакого безумия, помрачения духа. Полная ясность. Полное владение собой, лишь напоказ как бы утрачиваемое под влиянием страсти. Этот человек, отталкивающий и притягивающий одновременно, уже там, за дверью комнаты, знал, что не будет ничего, кроме смерти. Может быть, только от самого себя скрываема надежда на спасение, которое он получит из рук женщины, двигала им. Но ум его знал, что спасения не будет.

Приближение Свидригайлова к смерти, его сосредоточенность на мысли о «там», гамлетовской мысли, больше всего беспокоили и занимали Высоцкого в этой роли. И он отбрасывал частности, чтобы вернуться скорее к тем моментам, где можно было подойти к самой границе исповеди. В этой исповеди была магия его сценического бытия, суть его актёрской природы, как и природы его творчества вообще.

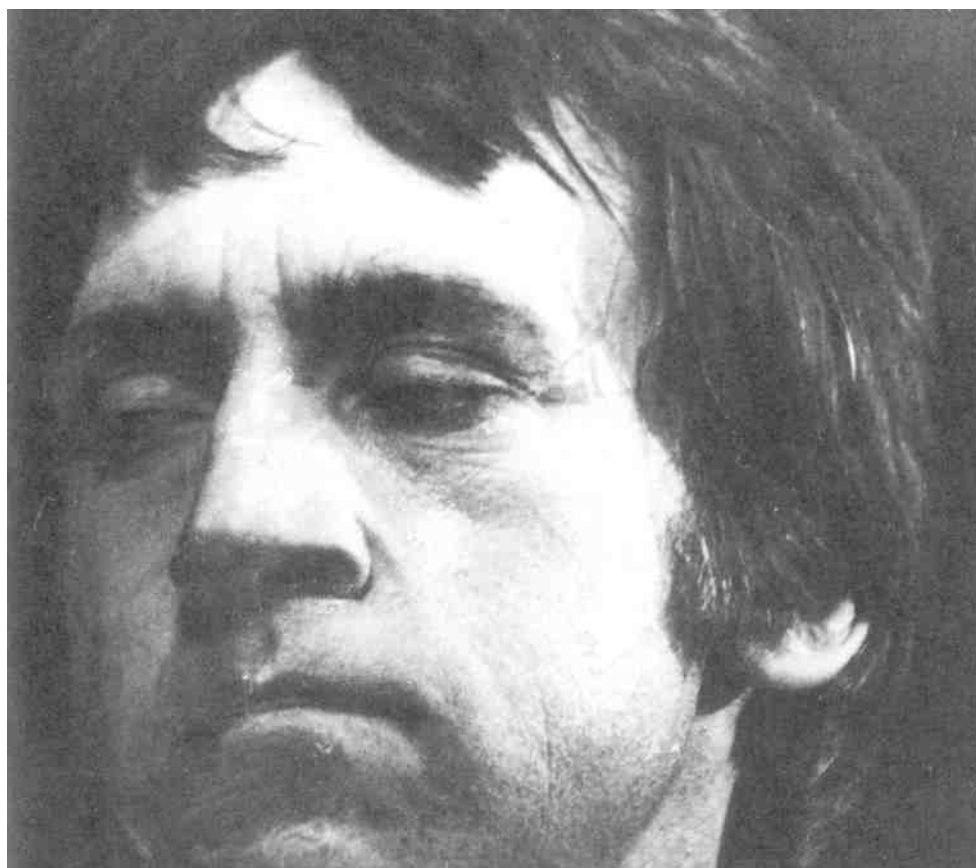




## **ПОСЛЕДНЯЯ РОЛЬ**

Последняя роль Высоцкого была сыграна уже после трагического конца: неправдоподобная его жизнь позволила осуществить этот загадочный замысел судьбы, да и произошло это на сцене театра, в котором он играл и жизнь которого тоже была маловероятной. Спектакль памяти Высоцкого был поставлен в 1981 году и представлял собою композицию из его песен. Сцен из старых спектаклей не было совсем, не было ни фотографий, ни киносюжетов. Смелое намерение постановщиков заключалось в том, чтобы образ артиста, поэта, певца, его зримый портрет создать без изображений, не визуальным, а звуковым путём, чтобы о Высоцком — и о времени его — нам рассказал его

голос. Давид Боровский, как всегда, был на высоте, он придумал подвижную декоративную установку из стульев партера, которую можно было поднимать и опускать, вертеть вдоль и поперёк, устанавливая по горизонтали, вертикали и диагонали. Опустевшие стулья точно сами пришли в движение, точно искали Высоцкого и повсюду наталкивались на пустоту, — так ищет исчезнувшего хозяина оставшаяся в одиночестве собака. Ощущение оставленной квартиры, брошенного дома, ощущение наступившей пустоты было тягостным и для Театра на Таганке непривычным. Впоследствии мы, зрители, да и сами актёры, пережили его ещё один раз, а потом — и ещё один раз, но в тот вечер, вечер премьеры, оно было внове. Оно было неслыханно сильным ещё и потому, что намеренно нагнеталось режиссурой. То, что умел делать этот театр как никакой другой, а именно: манипулировать эмоциями или, говоря музыкальным языком, темперировать эмоции, то есть погружать зрителя в эмоциональный поток высочайшей напряжённости, но и управляемый железной рукой, управляемый виртуозно, с постоянными перепадами температур, с переходами с крика на шёпот или на смех, — это умение театра было использовано до конца, чтобы создать эффект трагической пустоты, в которой одиноко звучал громopodobный и неслышанный голос.



Но это был не главный эффект, и потрясение рождалось из другого. Оно рождалось из иллюзии, которую таинственным образом создавал спектакль: казалось, что Высоцкий присутствует в театре. И мы поняли, как хорошо, как уместно, как истинно то, что не было на сцене ни старых фотографий, ни старых киносюжетов. Живое присутствие Высоцкого продолжалось. И вот это ощущение было столь велико, что в один из моментов артист Филатов прямо обратился к нему, а в другом эпизоде артист Золотухин спел с ним на два голоса «Баньку».

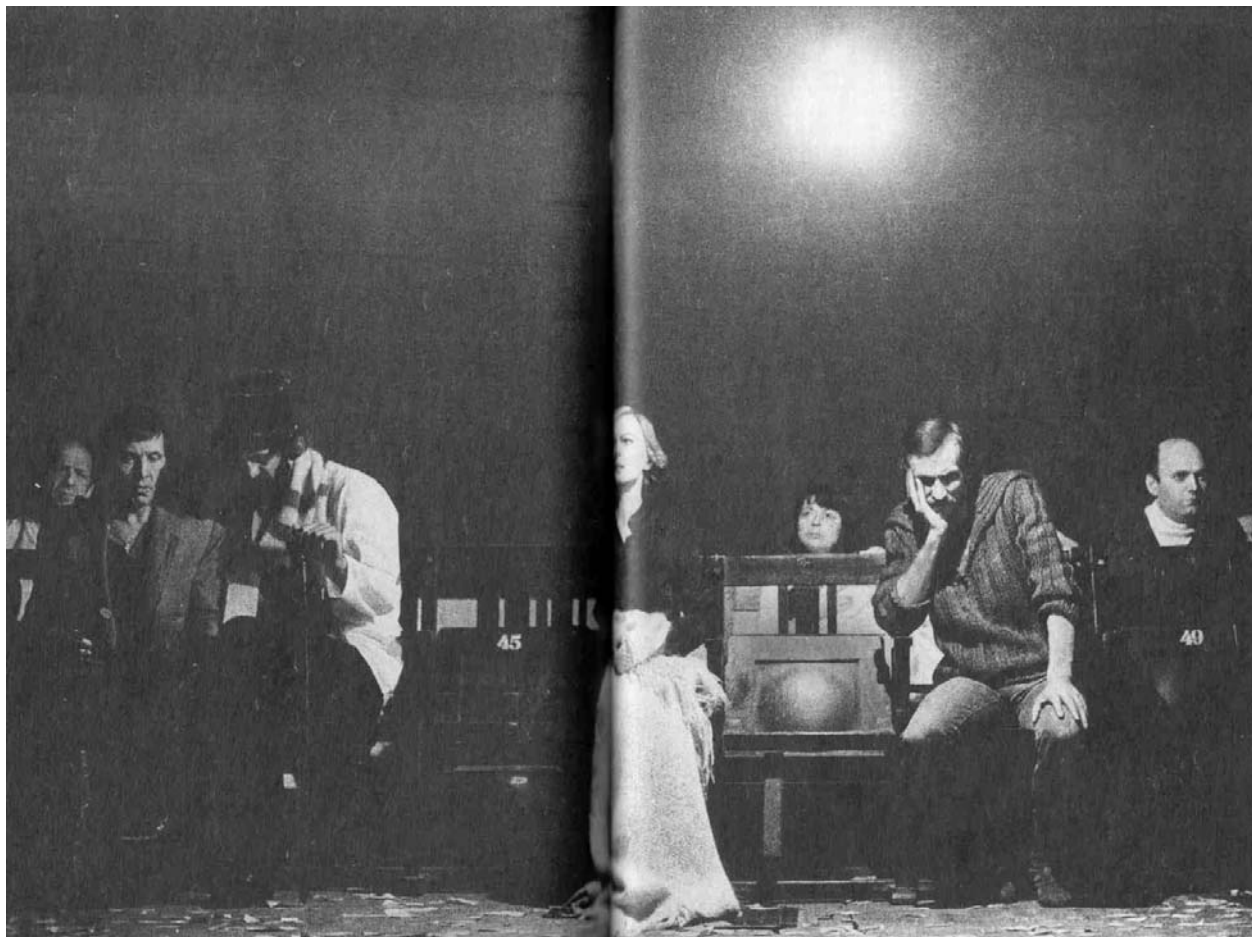
Спектакль был задуман как спектакль-диалог, последняя встреча и последнее объяснение актёра и театра.

И нам показалось, что театр, устами актёров разыгравший песенки Высоцкого, по преимуществу Высоцкого-юмориста, Высоцкого-весельчака, испытывает некоторую

неловкость и даже чувство вины. Во всяком случае, драматичные песни пел сам певец, тут театр замолкал, и лишь в эпизоде «Баньки» живой актёр изо всех сил подпевал, и голос его чуть ли не срывался.

А голос Высоцкого могуче звучал. Либо звучал негромко и горько.

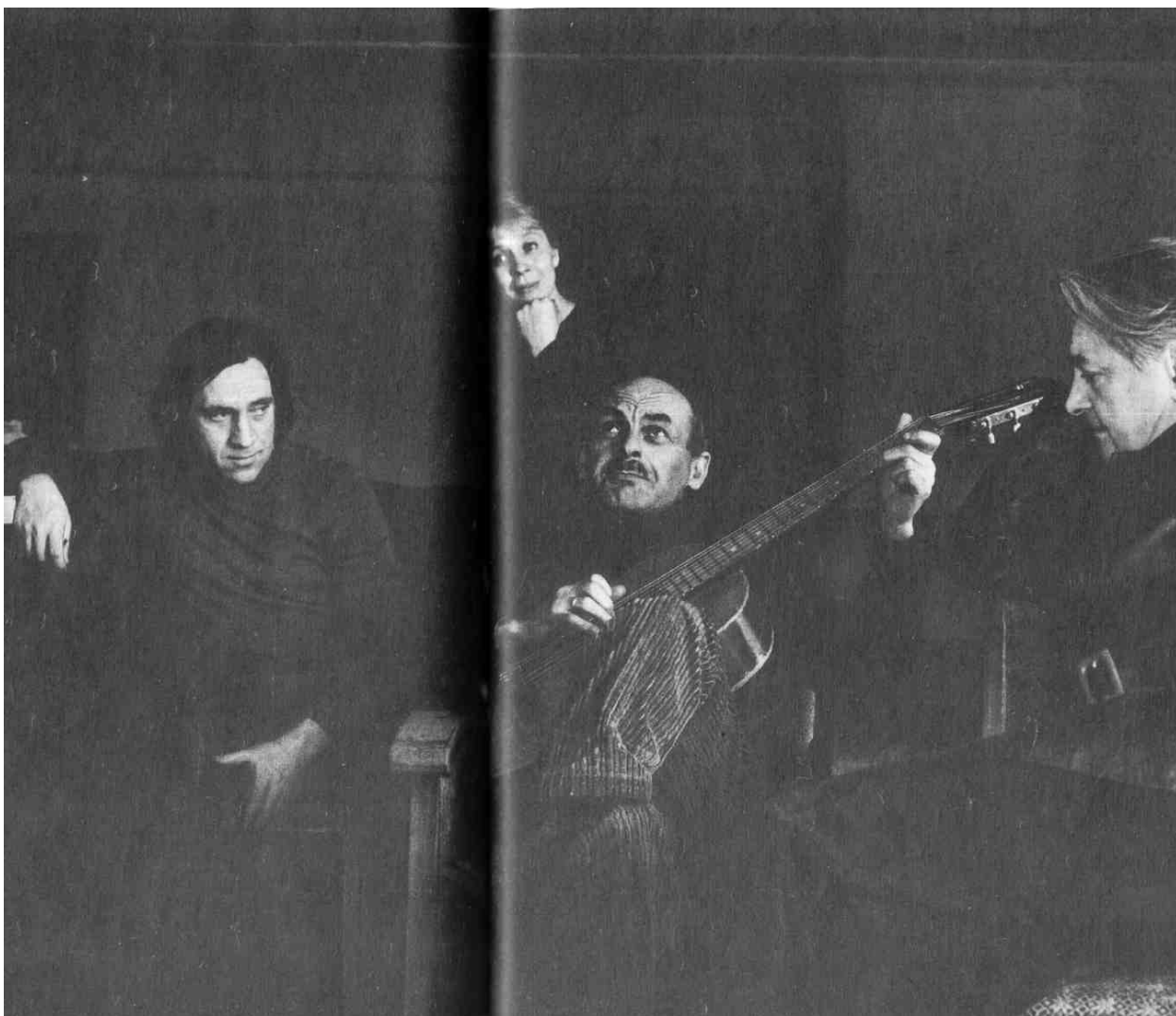
Спектакль начинала песня, одна из лиричнейших у него (она шла со второго куплета): «Он начал робко с ноты «до» — автопортрет поэта и певца, певца-трагика, певца-провидца. Подлинные поэты всё знают о себе наперёд и в точных бесстрашных словах описывают, что как случится. Но мы, что знаем мы о поэте Высоцком?»



Спектакль нам многое рассказал, и вот что мы узнали.

Очень раннее возмужание, очень раннее знакомство с теми сторонами жизни, с которыми сталкивается взрослый человек; воображаемая биография поэта, в которой как будто бы и нет ни детсада, ни школы, ни — тем более — университета. Он поэт без детства — детство пришлось на войну, поэт не очарованный, лишённый ностальгических детских воспоминаний. Его детство — не только война, но и быт, невысказанный, непоэтический: «...система коридорная, на тридцать восемь комнаток всего одна уборная». Высоцкий родился в Москве, но Первая Мещанская — не Арбат, это улица без легенды. И если арбатская легенда питала лирику Окуджавы и дала ей неповторимый музыкальный строй, то Первая Мещанская, как и Большой Каретный, ореол легенды получила от него, своего неочарованного певца, так же как Таганка стала легендарной после триумфов любимовского театра. И сам музыкальный строй пения Высоцкого вобрал в себя атмосферу послевоенной окраинной Москвы, атмосферу коммунальных квартир, полубандитских дворов и полумещанских строений. Сейчас этой Москвы давно нет, она снесена, перестроена, переименована, населена совсем другими людьми, здесь другие нравы и другая жизнь, а та, послевоенная, жизнь и те, послевоенные, нравы, не описанные

прозаиками и не вошедшие в городской фольклор, сохранились лишь в песнях Высоцкого и надолго — если не навсегда — наложили на них свою печать, свой жестокий привкус.



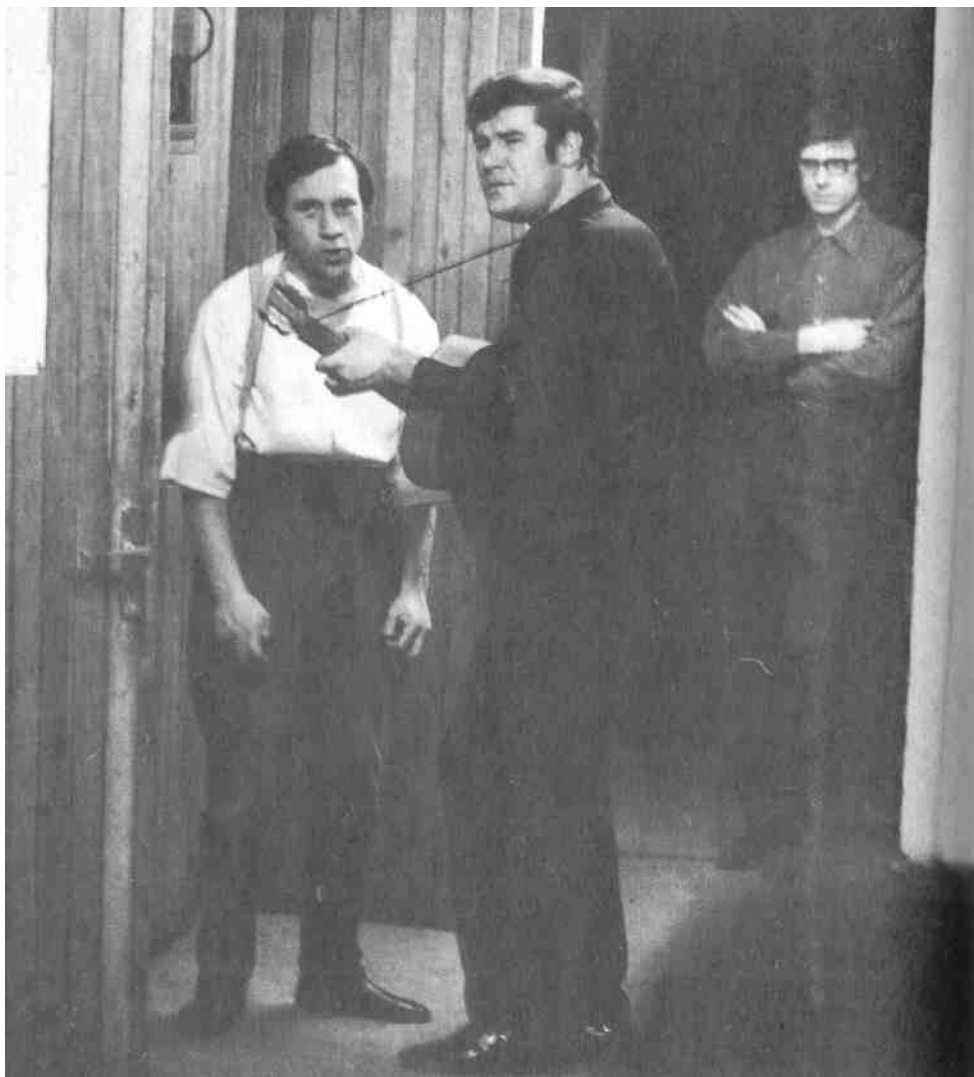
Уже потому поэт Высоцкий мало похож на других — благоустроенных поэтов. Он был сам по себе. Поэзию он искал там, где её не ищут. В эпоху всеобщих (и, как правило, тщетных) потуг на духовность Высоцкий был демонстративно материален, как демонстративно материален был некогда Бертольд Брехт, тоже ведь начинавший свой путь в кабаре с пения жестоких баллад под гитару. Брехт, кстати сказать, сыграл важнейшую роль в жизни Высоцкого-актёра. Заменив ушедшего из театра перед самой премьерой другого артиста, Высоцкий сыграл Галилея в спектакле «Жизнь Галилея», и в день премьеры все поняли, а главное — понял он сам, что в театре появился актёр-трагик с романтической душой, актёр не только Брехта, но и Шекспира. А первой ролью Высоцкого, в которой мы заметили, а точнее — услышали его, была эпизодическая роль в массовке брехтовского «Доброго человека из Сезуана». Собственно говоря, реплика, а не роль, одна-единственная реплика, но запомнившаяся надолго. «Не человек — нож!» — произносил гость из ночлежки, хриплым голосом, с непередаваемой интонацией, в которой угадывался и даже зримо присутствовал жест, короткий жест руки, жест преступления, жест убийства. От этой реплики прямой путь к «Охоте на волков», фраза «кровь на снегу» пелась с той же интонацией, звучала так же зримо.

Отсюда, из этой реплики, проистекло многое: охота на волков, охота на людей, brutальные эмоции, звериные метафоры, звериные слова, хрипящая фонетика рукопашной,

истошная фонетика неминуемого конца и сам персонаж-кентавр: наполовину волк, наполовину егерь.

И здесь, в этих криках и кличах, в этих голосовых судорогах и голосовой маяте, в этой форсированной фразировке тянущихся гласных и согласных, напоминающих взрыв, рождалось то, что не расскажешь, не опишешь, почти не сыграешь, а разве лишь споёшь: хриплый ад страха или хриплый рай торжества, страшный миг, когда человек чувствует себя зверем, преследуемым и обложенным со всех сторон, экстатический миг, когда в человеке пробуждается зверь преследования, инстинкт охоты.

Впрочем, последнее состояние Высоцкий сыграл, и сыграл мастерски, увлекательно, великолепно, в фильме «Место встречи изменить нельзя», в роли муровца капитана Жеглова.



А проще сказать, он поэт поколения, которое скрипя зубами боролось за жизнь, и он, как никто другой до него, сумел пережить ярость человека, не по своей вине попавшего в западню, — песни о войне в его творчестве не эпизод, так же как схожие песни на некоторые другие сюжеты.

Но может быть, не менее близок ему не тот, кто надеется спастись, а тот, кто, попав в западню, грустно и горестно поёт последний куплет, берёт последний аккорд и затем откладывает в сторону гитару. Здесь у Высоцкого оживает забытый и за душу берущий напев, традиция старой разбойничьей песни, заморозившей некогда пушкинского Петра Гринёва. Сама гитара словно сохранила этот напев. Само звучанье струны, сам перебор

обрывающихся на полуслове звуков. «А в конце дороги той...», «Сколь верёвочка ни вейся...» — гитара Высоцкого заговорила.

И как тут не вспомнить его юмор, бесподобный и очень крутой, юмор непоправимой беды, юмор непоправимой ошибки. Юмор «Баньки», не вызывающий смех, но и юмор «Кука» или «Ой, Вань, смотри, какие клоуны...», юмор сказовый и очень смешной, или же юмор куплетов «Где твои семнадцать лет?», юмор по-юношески бесшабашный.

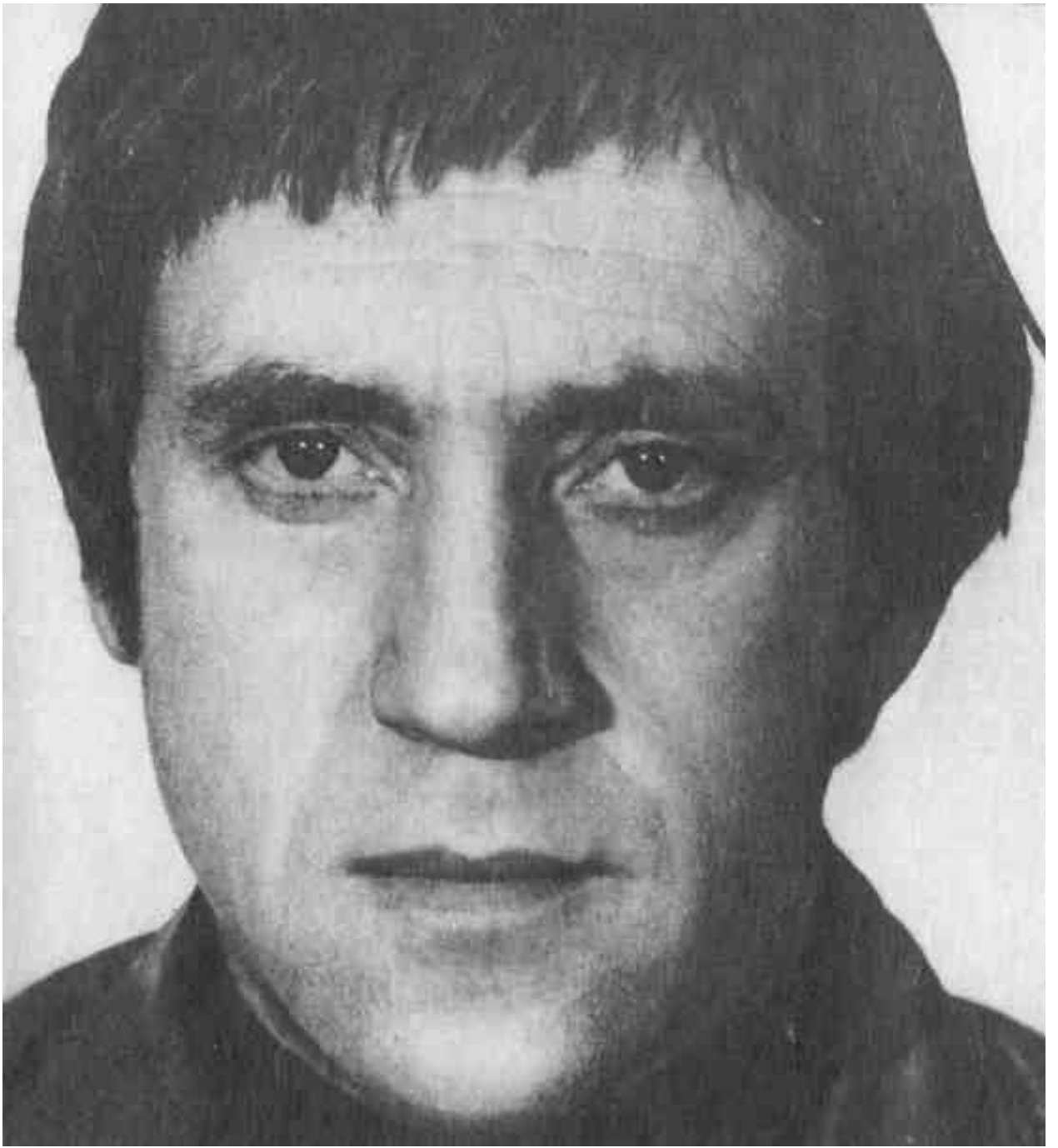
Юмор Высоцкого неотделим от стихии игры, Высоцкий разыгрывает свои песни. Он играет интонацией, темпом, тембром, голосовой динамикой, внезапными переходами от истошного пения-крика на задумчивый, разговорный речитатив. Он играет словами. Каламбур смысловой, каламбур фонетический постоянно театрализует огненную его речь: какой бы напряжённой и драматичной ни была эта речь, место для каламбура всегда найдётся. И, наконец, он играет своими персонажами. Высоцкий-певец создал целый театр людей, он же театр теней, гротесковый, фантазмагорический. Монолог последнего пропойцы мог получить гоголевский масштаб и булгаковский колорит, и даже некоторый уклон в сторону Кафки. Какие-то немыслимые старухи, какой-то беспросветный, вселенский запой. Белая горячка и сюрреализм соединяются здесь причудливо, но и непринуждённо. Напряжение пения таково, что оно создаёт, как в тигле, невозможный сплав, небывалый и чистый кристалл песни. Совершенно ясно, что эти песни сочинял актёр. Правда, не очень похожий на актёра Владимира Высоцкого, окончившего Школу-студию МХАТ, но похожий на идеального актёра Театра на Таганке. И в спектакле, ему посвящённом, гротескная природа многих песен Высоцкого проявилась сполна. Актёры осторожно сыграли эти песни. А в одной из остроумных сцен появились куклы, — режиссура почувствовала, что они нужны. Куклы были смешные, куклы-шаржи, куклы-портреты. Впрочем, все эти жанровые песни Высоцкого, хотя их много, хотя они театральны и их отличает более или менее яркий фантазмагорический колорит, — не главное его достояние, они не главенствовали в спектакле. Высоцкий-поэт был лирик, повествователь и драматург. Как и Брехт, он писал баллады. Необычная особенность этих баллад, этого гитарного пения вообще — место, которое занимает в них женский образ. Это место невелико. Женщина появляется в роли случайной и не очень верной подруги. И такое положение вещей не вызывает особых эмоций, ревнивых страстей, оно принято как некая норма. В гитарных переборах Высоцкого — немного цыганской любовной тоски. Обманутая любовь — не его тема. К женщине, не дождавшей его, герой Высоцкого относится великодушно. «Разлука мигом пронеслась, она меня не дождалась», — поёт он рассудительно и очень спокойно. И добавляет на свой, уже более жёсткий манер: «Её, конечно, я простил. Того ж, кто раньше с нею был, я повстречаю». К мужчинам у Высоцкого — особый счёт. И вся его балладная этика не из шиллеровских баллад, где женский каприз решал судьбу мужчин, а от женского взгляда зависела честь мужчины. Мужская честь — обязательная основа и его, Высоцкого, современных баллад, но честь здесь отстаивается лишь в мужской среде, под мужскими взглядами и нередко — в мужских кровавых схватках. Мир Высоцкого, мир раннего Высоцкого прежде всего, можно объяснить по Хемингуэю: мужчины без женщин. Певец поёт в мужской компании, на пиру, во дворе или на войне, в альпинистской палатке, тесном кубрике или в остроге. Слушатели, к которым он обращён, — «ребята». Другое обращение — братцы, браточки, братва, рождается образ-рефрен: окопное братство, дворовое братство, острожное братство. Места для женщины здесь действительно нет, либо сюда попадает женщина, прошедшая сквозь огонь и воду. Однако в последних песнях, когда изменилась человеческая судьба Высоцкого и изменился он сам, в его пении зазвучали другие ноты. Он запел о женской чистоте и нашёл такие слова, которых не умела найти профессиональная поэзия его сверстников, его заслуженных оппонентов. Надо было так, как он, знать и ненавидеть грязь, чтобы так, как он, воспеть чистое чувство: «Ни единою буквой не лгу. Он был чистого слога слуга, он писал ей стихи на снегу...». И надо было многое потерять, чтобы так осязаемо, прямо-таки на ощупь ощутить ускользающую между пальцев, истаяющую природу этих

неопороченных слов и незагаженных порывов: «...к сожалению, тают снега». Сама музыкальная интонация песни на удивление хороша, очищена от малейшей примеси грубых страстей, и потому не кажется странным встретить в этом потоке горестных строк сверкающий северянинский стих: «...но к ней в серебряном ландо» — Высоцкий уличный, Высоцкий брутальный таил в себе Высоцкого — принца поэтов.



Он и был принц, современный принц Гамлет в спектакле, поставленном для него, современный принц Ипполит в «Федре», для него не поставленной, но — разрешим себе это предположить — им спетой. Гордый юноша, отвергший предательство, отвергший роскошную царскую грязь, — это он, Высоцкий, в своих песнях. И кони, которые в наказание за чистоту понесли Ипполита на смерть, — это его кони.

Песней «Кони» кончался спектакль, и, в сущности, это было его последнее слово, его последняя роль. Что ещё можно сказать о себе людям? Звук динамика, достигший было предельной мощности, постепенно стихал, сходил на нет, декорация, изображавшая некоторое подобие надгробия, сделала финальный кульбит и вместе с последним стихом улетела куда-то к колосникам, сцена погрузилась в темноту, затем свет зажёгся опять, мы увидели актёров, молча сидевших у необлицованного задника, прямо на полу, а посреди них — гитара.





## СПИСОК РОЛЕЙ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО

	<b>1964</b>
Второй бог, муж, Янг Сун	«Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта
Драгунский капитан, отец Бэлы	«Герой нашего времени» по М. Лермонтову
	<b>1965</b>
Поэтическое представление	«Антимиры» по А. Вознесенскому
Керенский, часовой, артист, солдат революции	«Десять дней, которые потрясли мир» по Дж. Риду
Поэтическое представление	«Павшие и живые»
	<b>1966</b>
Галилей	«Жизнь Галилея» Б. Брехта
	<b>1967</b>
Поэтическое представление	«Послушайте!» по Вл. Маяковскому
Хлопуша	«Пугачёв», по С. Есенину
	<b>1969</b>
Власов-отец	«Мать» по М. Горькому
	<b>1970</b>
Поэтическое представление	«Берегите ваши лица» по А. Вознесенскому <sup>1</sup>
	<b>1971</b>
Гамлет	«Гамлет» У. Шекспира
	<b>1975</b>
Солдат	«Пристегните ремни!» по Г. Бакланову
Лопухин	«Вишнёвый сад» А. Чехова
	<b>1978</b>
Концертное представление	«В поисках жанра»
	<b>1979</b>
Свидригайлов	«Преступление и наказание» по Ф. Достоевскому

<sup>1</sup> Спектакль прошёл всего несколько раз и не был показан широкому зрителю.

*За помощь, оказанную в работе, редакция благодарит  
литературную часть Театра на Таганке,  
отдел фотоматериалов Театрального музея имени А. А. Бахрушина,  
а также фотографов:*

*В. БАЖЕНОВА*

*В. БОРИСОВА*

*Б. ВЕДЬМИНА*

*З. ГАЛИБОВА (Болгария)*

*В. ПЛОТНИКОВА*

*А. СТЕРНИНА*

*М. СТРОКОВА*

*О. ШИРЯЕВУ*

*А. ШПИНЕВА*

## **ВЫСОЦКИЙ НА ТАГАНКЕ**

**Редактор Н. Б. Ласкина**

Художественный редактор *А. Л. Гаевская*

Технические редакторы *Е. М. Михалева, В. Н. Гунина*

Корректор *О. Е. Ширяева*

Сдано в набор 20.05.88. Гар-ра журн. рубл. Л74329. Подписано в печать 20.10.88. Формат 60×84/16. Печать офсетная. Печ. л. 6,0. Уч. изд. л. 6,83. Тираж 150 000 экз. (1 завод 1 – 95 000) Зак. № 364. Изд. № 01. Цена 2 р. 25 к. В/О «Союзтеатр». 103001, Москва, Благовещенский пер., 3.

Издание подготовлено к печати на ЭВМ и фотонаборном оборудовании в ордена «Знак Почёта» издательстве «Юридическая литература». 121069, Москва, Г-69, ул. Качалова, д. 14.

Отпечатано в типографии В/О «Внешторгиздат», Илимская, д. 7

*Сканирование, OCR — Айвазьян Владимир*