



*Алла  
Демидова*

**Владимир  
ВЫСОЦКИЙ**

*Влезли ко мне в душу,  
Рвут ее на части —  
Только б не порвали  
Серебряные струны...*

*Владимир Высоцкий*



*Алла  
Демидова*

---

**Владимир  
ВЫСОЦКИЙ,  
каким  
знаю  
и люблю**

*Москва*

*Союз театральных  
деятелией РСФСР*

*1989*

Редактор М. С. СУЛЬКИН  
Художник Е. Г. КАПУСТЯНСКИЙ

Демидова А. С.  
Д-30 Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю./ (Предисл. А. Смелянского).— М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1989.— 176 с., ил.

На обл. загл.: Владимир Высоцкий.

В 1988 г. театральная общественность отметила 50-летие со дня рождения В. Высоцкого. Жизни и творчеству замечательного певца, поэта, актера посвящена книга известной актрисы советского театра и кино, и. а. РСФСР А. С. Демидовой, которая в течение многих лет работала вместе с Высоцким в Московском театре драмы и комедии на Таганке.

Д 80105—4907000000  
74(03)—89

ББК85.334.3(2)7

## К ЧИТАТЕЛЮ

**К**нига А. Демидовой подкупает своей глубоко личной интонацией. В ней нет претензий, мнимой философичности, истеричности, то есть всего того, что хлынуло сейчас мутным потоком в связи с Высоцким. Это книга актрисы, товарища, умного и талантливого человека, умеющего вспомнить то, что не вспомнит никто иной. Вот этой уникальностью содержания книга и отличается, в этом ее ценность.

Высоцкий открывается в книге А. Демидовой с той полнотой, резкостью и определенностью своей натуры, которая противится любой ретуши, елею и сладкоголосию. Демидова строит повествование на документах, не боится чисто исследовательской техники документального повествования и везде, где возможно, опирается на чужое свидетельство, мемуары, дневники и т. д. Очень часто звучит голос самого Высоцкого, пришедший в книгу с бесчисленных пленок, зафиксировавших его выступления и концерты. Мозаика личных воспоминаний и документов должна, по замыслу автора, выразить многогранность личности Высоцкого, дать портрету необходимый объем и подлинную противоречивость, питавшую творческую личность Высоцкого.

В книге есть Высоцкий-актер, в книге представлен Высоцкий-поэт, в книге воссоздан Высоцкий-товарищ, человек, а самое главное — в книге встает образ времени, нами пережитого: Высоцкий был его двойником, его душою, его надеждой. С ним вместе ушла целая эпоха, которой мы все были современниками,— Алла Демидова успела осмыслить недавнее прошлое как и с т о р и ю. По мере чтения книги на память не раз приходили строки Б. Пастернака: «История не в том, что мы носили, а в том, как нас пускали нагишом».

Лучшие места книги — рассказ о спектакле «Гамлет», рассказ с той точки зрения, с которой Высоцкого никто не видел,— с точки зрения партнера, с точки зрения Гертруды, с точки зрения эволюционирующего современника Высоцкого.

Это летопись трудов и дней, это летопись духовных исканий, вы-

бравших для себя одну горящую точку — душу поэта и актера, воплощенную в невысоком актере, впечатанном в черный свитер и джинсы. Трудно определить жанр работы: что это — дневник с комментариями, воспоминания с комментариями, лирический монолог с документальным сопровождением? Но так ли это важно? Важно другое: при всей кажущейся шероховатости, разностильности книги, которую вы будете читать, — за каждой строкой ее счастливая и трагическая судьба артиста, героя книги и нелегкий труд души артиста — ее автора.

*А. Смелянский*

## ВСТУПЛЕНИЕ

### ВЫСОЦКИЙ ...

Это имя и при жизни было легендой.

После его смерти именем Владимира Высоцкого называют вершины гор, новую планету, морской танкер, театры.

Феномен Высоцкого не только в его неслыханной популярности — это следствие огромного нравственного авторитета, репутации, проповеднического дара. Феномен — в свойстве личности, многогранности таланта.

В одном социологическом исследовании на вопрос: «В чем секрет популярности Владимира Высоцкого?» — на первое место вышел ответ о правдивости его творчества («пел правду», «показал правдиво жизнь», «не боялся сказать правду в глаза», «правда о нашей жизни без сокрытия недостатков» и т. п.). Дальше шли ответы о мужестве, смелости, силе духа («отстаивание принципов», «гражданственность от души, а не по закону», «бескомпромиссность», «смело затрагивал запретные темы», «выражал то, о чем думали все», и т. п.). Третье место отводится близости к реальной жизни («выражает сущность жизни», «умение найти точную характеристику современной жизни», «жизненная глубина...»). Четвертое место занимает доступность («простое изложение сложных истин» и т. п.). Пятое принадлежит самоотдаче, самоогоранию («вкладывал душу», «выстраданное творчество», «отдавал себя людям», «равнодушно слушать нельзя» и т. п.). На шестом месте стоит близость народу, народность. Далее отмечается искренность, откровенность, открытость, многоплановость, многогранность и т. д.

Для одних он Поэт, бард (кстати, Высоцкий не любил этих слов; он говорил: «Я не бард, не поэт — я сам по

себе...»), для других — представитель массовой культуры; одни его хотят сделать знаменем протеста «застойного периода 70-х годов», другие стараются пригладить, затушевать неудобные аспекты его жизни и творчества — убрать не нужные для сегодняшнего дня сложности, компромиссы, уступки из его биографии; одни его помнят по театру, другие пишут о киноработах или исследуют его песенное творчество.

Я тоже не беру на себя смелость целиком охватить многогранность творчества Высоцкого — мне это не по силам...

Мы проработали с Высоцким в Театре на Таганке с 1964 года: со дня основания театра — до Володиной смерти. Много вместе играли, репетировали, ездили на концерты, жили рядом на гастролях. Вот об этом я и хочу рассказать читателям этой книги.

Без театра нельзя понять художественной индивидуальности Высоцкого. Но в театре его видело очень ограниченное число людей. При жизни Высоцкого попасть на «Таганку» простому зрителю было почти невозможно; в зале сидела так называемая престижная публика, для которой Высоцкий чаще всего был лишь модой.

Театральные критики о Высоцком писали мало: и из-за того, что не сразу обратили на него свое внимание и из-за запрета публикаций о Театре на Таганке. По этим же причинам нет снятых на пленку спектаклей, где играл Высоцкий.

Остались его киноработы. Большие и маленькие роли. Успешные и менее успешные. Но экран не передает, к сожалению, той психической энергии, которая исходила от Высоцкого на концертах и спектаклях.

Однажды одного известного индийского факира, который на глазах у многотысячной толпы поднимался по веревке в небо, сняли на пленку. Когда проявили материал и посмотрели его на экране, то увидели, что факир сидит в спокойной йоговской позе, рядом с ним лежит моток веревки, а вся многотысячная толпа смотрит в небо. Пленка не зафиксировала гипноза.

После смерти Есенина Маяковский писал: «Сереза как литературный факт не существует. Есть поэт — Сергей Есенин. О том просим и говорить».

Для нас — актеров Театра на Таганке — Высоцкий

был Володей, Володечкой, с которым можно было поболтать о чем угодно, посоветоваться, поссориться на репетиции или на спектакле, а после не разговаривать неделю, позлословить с приятелями о его очередных «выходках». Для всей страны он был мифом, легендой. Теперь же те, кто не знал его при жизни, хотят знать мельчайшие подробности его жизни. Мы же пытаемся разобраться в корнях этой легенды.

Существует расхожая истина: «чтобы понять, как человек талантлив, нужно представить его умершим».

Теперь тиражирование его имени вызывает обратную реакцию.

При жизни он пел:

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!<sup>1</sup>...

После его смерти мы с трудом смогли пробить маленькое сообщение в «Вечернюю Москву» и потом в «Советскую культуру».

Сейчас о нем пишут статьи и книги...

Пусть мои воспоминания послужат разноцветными камешками будущей большой мозаики — жизнеописанию Владимира Высоцкого — для грядущего исследователя, которому по плечу будет такая масштабная работа. Ведь мы сейчас знаем о Пушкине больше, чем, например, его ближайший друг Соболевский (который, к сожалению, не оставил о нем своих воспоминаний, хотя, быть может, знал его лучше других). Современникам Пушкина не были известны и его переписка, и его дневники, и его последние работы, оставшиеся в рукописях, — весь тот огромный материал, который до сих пор всплывает по листочкам. Спустя полтора столетия...

Я не хочу проводить никаких параллелей, не хочу сравнивать ничьи судьбы. Как сказала в свое время Марина Цветаева: «Дело поэта: вскрыв — скрыть».

А кому раскрывать? Нам, живущим. Времени. Время — самый лучший судья. Оно все ставит на свои места: достойному — воздается, злободневность — забывается.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее тексты и названия песен Высоцкого автор дает по памяти или по первоисточникам. — *Ред.*

## КОНТУРЫ ПОРТРЕТА

**С** чего начать? С того, как Володя пришел в наш только что организованный Театр на Таганке, а перед этим посмотрел дипломный спектакль «Добрый человек из Сезуана» и решил (по его словам) во что бы то ни стало поступить именно в этот театр? Пришел никому не известный молодой актер, сыгравший лишь несколько небольших ролей. Или рассказать о его сияющих глазах, когда он однажды появился в театре в новой вязаной коричневой куртке, перед которой был из искусственного меха? Или о том, как постепенно вырисовывалась внешняя пластика невысокого широкоплечего человека в узких, всегда очень аккуратных брюках (он любил оттенки коричневого), в ярко-красной шелковой рубашке с коротким рукавом, которая так ладно, красиво обтягивала его намечающиеся бицепсы. Как постепенно исчезала одутловатость еще не оформившегося лица и оно приобретало характерные черты — с волевым упрямым подбородком, чуть выдвинутым вперед...

Я не знаю, кому пришла в голову мысль сделать костюмом Гамлета джинсы и свитер. Думаю, это произошло потому, что в то время мы все так одевались. А Володя за время двухлетних репетиций «Гамлета» окончательно закрепил за собой право носить джинсы и свитер. Только цвет костюма в спектакле был черный — черные вельветовые джинсы, черный свитер ручной вязки. Открытая могучая шея, которая с годами становилась все шире, рельефнее и походила уже на какой-то инструмент, орган с жилами-трубами, особенно когда

Высоцкий пел. Его и похоронили в новых черных брюках и новом черном свитере, которые Марина Влади привезла из Парижа. (Я первая написала, что мы хоронили его в костюме Гамлета; потом многие это повторяли, и я хочу внести нужное уточнение.) Над гробом свисал занавес из «Гамлета», и черный свитер воспринимался тоже гамлетовским.

К костюму у него было какое-то особое отношение — и в жизни, и на сцене. Ему, например, не шли пиджаки. И он их не носил — кроме первого, «твидового». Правда, один раз на каком-то нашем очередном празднестве после спектакля, когда все мы уже сидели в верхнем буфете за столами, вдруг явился Высоцкий в роскошном пиджаке — синем блейзере с золотыми пуговицами. Все застонали от неожиданности и восторга. Он его надел, чтобы поразить нас. И поразил. Но больше я его в этом блейзере никогда не видела. Тем удивительнее было для меня его решение играть Лопухина в белом пиджачном костюме, который ему не шел, но подчеркивал какую-то обособленность Лопухина от всех остальных персонажей спектакля и очень помогал ему в роли.

А его неожиданные порывистые движения... Как-то, в первые годы «Таганки», на гастролях в Ленинграде, мы с ним сидели рядом в пустом зале во время репетиции. Он что-то прошептал мне на ухо, достаточно фривольное, я резко ответила. Он вскочил и, как бегун на дистанции с препятствиями, зашагал прямо через ряды кресел, чтобы утихомирить ярость. Я ни разу от него не слышала ни одного резкого слова, хотя очень часто видела побелевшие от гнева глаза и напрягшиеся скулы. У меня сохранилась фотография; как-то на репетиции «Гамлета» Любимов мне сказал что-то очень обидное, я молча повернулась и пошла к двери, чтобы никогда не возвращаться в театр. Володя схватил меня за руку и стал что-то упрямо говорить Любимову. На фотографии запечатлено это непоколебимое упрямство: несмотря ни на что, этот человек делает так, как он хочет. Вот эта его самостоятельность меня всегда поражала. Мне казалось, что он в такие минуты мог сделать все. Вообще, я думаю, что он ждал счастливого дня, когда сразу делал все дела, которые до того стопорились. Этот счастливый день он угадывал заранее особым звериным чутьем. Я помню, как-то после репетиции он отвозил меня

домой, сказал, что ему нужно по дороге заехать в Колпачный переулочек в ОВИР за загранпаспортом. Был летний день. Я ждала его в машине. Пустынный переулочек. И вдруг вижу: по этому горбачу переулочку сверху вниз идет Володя, такой ладный, сияющий. Садится в машину и говорит: «Сегодня у меня счастливый день, мне все удается, проси все, что хочешь, — все могу...»

Однажды, после душного летнего спектакля «Гамлет», мы, несколько человек, поехали купаться в Серебряный бор. У нас не было с собой ни купальных костюмов, ни полотенца, мы вытирались Володиной рубашкой. А поодаль, в удобных пляжных креслах, за круглым столом, накрытым клетчатой красной скатертью, в разноцветных купальных халатах сидели французы, пили вино из красивых бокалов. Было уже темно, но они даже не забыли свечку, и эта свечка на столе горела. Мы посмеялись: вот мы у себя дома, и все у нас так наспех, «вдруг», а они — в гостях, и все у них так складно, домашнему, основательно. Через несколько лет за границей мы с Володей были в одной актерско-писательской компании и все вместе поехали к кому-то в загородный дом. Когда подъехали к дому, выяснилось, что хозяин забыл ключ. Но не ехать же обратно! Мы расположились на берегу реки, купались, так же вытирались чьей-то рубашкой. А рядом благополучная буржуазная семья комфортно расположилась на пикник. Мы с Володей обсудили интернациональное качество творческой интеллигенции — полную бесхозяйственность — и вспомнили Серебряный бор.

На гастролях у него в номере всегда все было очень аккуратно. Володя любил заваривать чай, и у него стояли бесконечные баночки с разными сортами чая. А когда появилась возможность покупать экзотические вина, он любил красивую батарею из бутылок и не позволял никому дотрагиваться до нее. Все дразнили его за скупость, но он был тверд, а потом, в какой-нибудь неожиданный вечер, все разом выпивалось — неизвестно с кем, почему, вдруг...

Так о чем написать? И как?

Упрекают нас, работавших с ним вместе, что не уберегли, что заставляли играть спектакли в тяжелом предынфарктном состоянии. Оправдываться трудно, но я иногда думаю: способен ли кто-нибудь руками удержать

взлетающий самолет, даже если знаешь, что после взлета он может погибнуть. Высоцкий жил самосжигаясь. Его несло. Я не знаю, какая это сила, как она называется: судьба, предопределение, миссия? И он — думаю, убеждена! — знал о своем конце, знал, что сердце когда-нибудь не выдержит этой нечеловеческой нагрузки и бешеного ритма. Но остановиться не мог...

От него всегда веяло силой и здоровьем. На одном концерте как-то он объявил название песни: «Мои похороны», — и в зале раздался смех. После этого он запел: «Сон мне снился...»

Тема жизни и смерти — тема «Гамлета». Спектакль у нас начинался с того, что выходили могильщики, рыли могилу, бросая настоящую землю на авансцене, откапывали череп... А заканчивался он словами Гамлета — Высоцкого, умирающего на фоне задней белой стены:

Ах, если б время я имел...  
Но смерть — тупой конвойный  
И не любит, чтоб медлили...  
Я столько бы сказал..  
Дальше — тишина<sup>1</sup>...

На гастролях в Югославии мы посмотрели фильм Бергмана «Вечер шутов». Там есть сцена, где актер очень натурально играет смерть. После фильма мы шли пешком в гостиницу, обменивались впечатлениями, и я заметила, что актеру опасно играть в такие игры — это трясина, которая засасывает... Высоцкий со мной не согласился, сказал, что все люди смертны, все когда-то умрут, просто у каждого свой срок. А через какое-то время я прочитала в его стихотворении «Памяти Шукшина»:

Смерть тех из нас всех прежде ловит,  
Кто понарошку умирал...

Кстати, в его стихах и песнях очень часто можно найти слова, обороты, целые предложения, которые вначале были просто в устной речи, в каких-то наших словесных играх, импровизациях, прибаутках. «Рвусь из всех сухожилий» я, например, услышала в его рассказе о том, как он играет Хлопушу, а уже потом — в песне. Часто в пес-

---

<sup>1</sup> Все цитаты из «Гамлета» — по тексту спектакля Театра на Таганке. — А. Д.

нях возникали знакомые имена, но не потому, что песня была про конкретного человека, а просто понравилось имя. Был у нас в театре артист Буткеев. И возникло: «И думал Буткеев, мне челюсть круша...», но это не о нашем Буткееве, тот никогда спортом не занимался и был довольно-таки миролюбивым человеком.

Когда сейчас читаешь его стихи и песни, поражаешься обилию емких образов, яркости поэтических строчек, которые раньше я не замечала из-за магии его голоса, манеры исполнения.

А его предощущение смерти... Когда-нибудь аналитик-литературовед проследит связь между такими, например, строчками: «Когда я отпою и отыграю...», «Я в глотку, в вены яд себе вгоняю...», «Кто кончил жизнь трагически, тот истинный поэт...». Или, помните: «Срок жизни увеличился, и, может быть, концы поэтов отодвинулись на время», «устал бороться с притяжением земли, пора туда, где только «ни» и только «не...»? А в «Кате-Катерине»: «Панихида будет впереди...»? Или: «Не поставят мне памятник где-нибудь у Петровских ворот...». Я уж не говорю о его прекрасном стихотворении «Монумент», где он абсолютно провидел свой памятник, что стоит теперь на Ваганьковском кладбище.

После смерти Высоцкого театр объявил конкурс среди художников и скульпторов на лучший памятник. В фойе была устроена выставка. Там много было интересных идей, но все они не годились для того места, где похоронен Володя. Он жил на юру и похоронен у самых ворот при входе на кладбище. Мне вначале было жаль, что на таком открытом месте мы его хороним. Но сейчас я понимаю, что, наверное, лучшего места и не сыскать. На этом уникальном московском кладбище лежит много хороших людей. Я часто думаю, вот бы им собраться, поговорить и попеть вместе. Потому что все люди — поющие, кто горлом, кто сердцем. Есенин, Шпаликов, Даль, Солоницын, Енгибаров, Миронов, Высоцкий...

И мы, друзья Высоцкого, не могли отдать предпочтении какому-нибудь проекту, выбрать решение. На худсовете я вспомнила рассказ С. А. Ермолинского о похоронах Михаила Булгакова. Сергей Александрович Ермолинский рассказывал, что Елена Сергеевна Булгакова не знала, какой поставить памятник, что ей кто-то показал большой камень со старой могилы Гоголя. Он никому не

был нужен, потому что на могиле Гоголя стоял новый, недавно выполненный бюст. Елена Сергеевна заплатила рабочим, и те перетащили этот камень на могилу Булгакова. Кто не знает об этой истории, для того просто лежит камень и на нем надпись: «Михаил Афанасьевич Булгаков», годы жизни. Всем очень понравился этот рассказ, этот емкий образ преемственности. Я не помню, кому пришло в голову, что надо найти подобный камень, может быть, кусок метеорита или астероида, положить его на могилу Высоцкого, а внизу мелкими буквами написать: «Владимир Семенович Высоцкий, 1938—1980». Чтобы человек, читая, невольно наклонялся — кланялся и этому памятнику, и могиле Высоцкого, и старой церкви за ней, и всему кладбищу. Мы, к сожалению, не сумели воплотить этот замысел, хотя такой метеорит был найден и привезен в Москву, но... остался лежать во дворе дома отца Высоцкого.

И когда осенью 1985 года мы стояли на открытии бронзового монумента, я вспоминала стихотворение Высоцкого «Монумент» и думала, что и здесь он оказался провидцем.

Конечно, он жил «по-над пропастью», как он сам пел. Конечно, мы это видели. Конечно, предчувствие близкого конца обжигало сердце.

После окончания гастролей в Польше в начале июня 1980 года мы сидели на прощальном банкете за огромным длинным столом. Напротив меня сидели Володя и Даниэль Ольбрыхский с женой. Володя, как всегда, быстро съедал все, что у него было на тарелке, а потом ненасытно и жадно рассказывал. Тогда он рассказывал о том, что они хотят сделать фильм про трех беглецов из немецкого концлагеря. Эти трое — русский, которого должен был играть Володя, поляк — Ольбрыхский и француз (по-моему, Володя говорил, что договорился с Депардье). И что им всем нравится сценарий и идея, но они не могут найти режиссера. Все режиссеры, которым они предлагали этот сценарий, почему-то отказывались, ссылаясь на несовершенство драматургии. Вдруг середине этого разговора Володя посмотрел на часы, вскочил и, ни с кем не прощаясь, помчался к двери. Он опаздывал на самолет в Париж. За ним вскочил удивленный Ольбрыхский и, извиняясь за него и за себя, скороговоркой мне: «Я сегодня играю роль шофера Высоцкого, прости-

те...». Я еще успела вслед ему сказать: «Не такая уж плохая роль», как в это время председательствующий Ломницкий, заметив уже в дверях убегающего Высоцкого, крикнул на весь зал: «Нас покидает Высоцкий, поприветствуем его!». И вдруг совершенно интуитивно, от «нас покидает» меня охватила дрожь, открылась какая-то бездна и, чтобы снять это напряжение, я прибавила в тон ему: «Нас покидает Ольбрыхский, поприветствуем его»...

В августе 1980 года в Доме творчества «Репино» мы с друзьями сидели, и каждый рассказывал, в какой момент он услышал весть о смерти Володи. Мне врезался в память рассказ Ильи Авербаха: «Мы жили в это время на Валдае. Однажды вечером я вяло пролистывал сценарий, который мне перед отъездом сунул Высоцкий, читал этот сценарий и раздражался на то, что сытые, обеспеченные люди предлагают мне снять картину о гибнущих от голода... Я читал и ругал их захламленные красной мебелью квартиры (хотя сам живу в такой), их «мерседесы», их бесконечные поездки через границу туда и обратно. И во время моего сердитого монолога я услышал по зарубежному радио сообщение о смерти Высоцкого. После шока, после всех разговоров об ожидаемой неожиданности этого конца я уже перед сном опять взял сценарий и стал его заново перечитывать. Мне там нравилось все. И я подумал, какой мог быть прекрасный фильм с этими уникальными актерами и как Высоцкий был бы идеально точен в этой роли...»

Подобный «перевертыш» в сознании и оценке я наблюдала очень часто и у себя, и у других.

Может показаться, что мы всерьез оценили Высоцкого только после смерти. Это не так. Масштаб его личности, уникальность ее ощущал каждый в нашем театре, пусть каждый по-своему. Но мы начинали вровень и жили вровень. Даже если кто-то из нас вырывался вперед. Мы в основном были одногодками. И у нас, может быть, поэтому не было иерархии среди актеров, обычной в других профессиональных театрах.

Сейчас для меня существуют как бы два образа Высоцкого, почти не смешиваясь между собой. Один — тот, которого хорошо знала при жизни, с которым репетировала, ссорилась, мирилась и который хоть и не был близким другом, но был очень близким человеком, про ко-

того я вполне могла в свое время написать, как он удачно вел «мужскую тему» в наших актерских дуэтах (недавно я получила письмо от рассерженной читательницы, которая обвиняла меня в нескромности и защищала Высоцкого — мол, неужели он был для вас только фоном вашей «женской теме»? ). Этот образ для меня по-прежнему рядом, он живой. Я его очень хорошо чувствую и сейчас, знаю, как бы он поступил в той или иной ситуации, какой бы шуткой среагировал на какое-либо замечание. Могу по фотографиям определить время, настроение, в котором он находился в тот момент, когда делалась эта фотография.

А другой образ — Владимир Высоцкий, — он возник после многочисленных воспоминаний, после теоретических статей о нем, после тех его стихов, которые я не знала при его жизни. Этот Владимир Высоцкий принадлежит всем, и я напрасно обижаюсь на незнакомых людей, которые, не зная его при жизни, открыли его для себя недавно, полюбили и подходят сейчас к нам, знавшим и очень любившим его. Они подходят со слезами на глазах и благодарят «за память» о нем. Первая реакция — возмущение (какое они имеют право!), а вторая — имеют, ибо любовь эгоистична и всегда присваивает себе объект любви. Владимир Высоцкий для всех. Как и Пушкин.

Но все-таки... Мы были рядом. От этого наши поступки были, на сегодняшний взгляд, иногда, может быть, недалевидны.

Когда сейчас читаешь переписку Карамзиных или Вяземских 37-го года, поражаешься, как они могли злословить по адресу своего друга — ведь это Пушкин! Как могли отказать в долге — Пушкин просил у Вяземского деньги взаймы, чтобы уехать от кошмара последнего года жизни в Михайловское, и тот, имея деньги, отказал. Ведь эти деньги могли бы, может быть, спасти Пушкина от гибели! Но, видимо, у каждого своя судьба.

Нас, актеров «Таганки», часто упрекают в письмах, как мы могли не спасти своего товарища.

Как не удержали, почему заставляли играть?

В 1978 году на гастролях в Марселе Володя загулял, запил, пропал. Искали его всю ночь по городу, на рассвете нашли. Прилетела из Парижа Марина. Она одна имела власть над ним. Он спал под снотворным в своем номере

до вечернего «Гамлета», а мы репетировали новый вариант спектакля на случай, если Высоцкий во время спектакля не сможет выйти на сцену, если случится непоправимое. Спектакль начался. Так гениально Володя не играл эту роль никогда — ни до, ни после. Это уже было состояние не «вдоль обрыва, по-над пропастью», а — по тонкому лучу через пропасть. Он был бледен — белый, как полотно. Роль, помимо всего прочего, требовала еще и огромных физических затрат. В интервалах между своими сценами он прибегал в мою гримерную, ближайшую к кулисам, и его рвало в раковину сгустками крови. Марина, плача, руками выгребала это.

В мемуарах не приняты такие натуралистические подробности — может быть, потому, что они могут обытовить, принизить светлый образ. Хочется, чтобы житейское ушло и осталась только память, дух. Так оно и бывает, но в исключительной судьбе все исключительно. Пушкин писал Вяземскому: «Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции.— Охота тебе видеть его на судне. Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он мал и мерзок — не так, как вы — иначе».

Володя тогда мог умереть каждую секунду. Это знали мы. Это знала его жена. Это знал он сам — и выходил на сцену. И мы не знали, чем и когда кончится этот спектакль. Тогда он, слава богу, кончился благополучно.

Можно было бы заменить спектакль? Отменить его вовсе? Можно. Не играть его в июне 1980-го в Польше? Не играть 13 и 18 июля — перед самой смертью? Можно. Но мы были бы другие. А Высоцкий не был бы Высоцким.

Прошел срок — довольно большой — после его смерти. Я его теперь чаще вспоминаю, чем раньше. Он до сих пор мне дарит своих друзей, о существовании которых я даже не подозревала. По-другому я смотрю фильмы с его участием, по-другому слушаю его песни. Слушаю, чтобы набраться энергии, сил, жизнелюбия...

## ДО «ТАГАНКИ»... ФАКТЫ БИОГРАФИИ...

**ВЫСОЦКИЙ.** Я родился и вырос в Москве, коренной москвич. Жил на 1-й Мещанской. Там окончил школу. Потом жил на Большом Каретном, где у меня было много друзей. Немного учился в Строительном институте, ушел из него, поступил в Школу-студию МХАТа. С 1964 года работаю в Театре на Таганке. Да кому нужны факты моей биографии?.. Родился, жил... В моей жизни гораздо больше моментов и вопросов, которые для меня важнее.

На самые важные вопросы актер всегда отвечает своими работами.

У Высоцкого в песнях сердитое, почти воинственное кредо: «Я не люблю, когда мне лезут в душу...» А сам в жизни иногда так распахивался, что страшно за него становилось. На анкету, например, которую составил в 70-м году осветитель нашего театра, многие отвечали не всерьез, закрываясь шутками, а Высоцкий отвечал на эти вопросы с абсолютной искренностью. Эту анкету потом часто публиковали, не обозначая, к сожалению, год, ибо ответы на некоторые вопросы с годами были бы другими...

— Любимые черты характера человека?— Одержимость, отдача.

— Отвратительные качества человека?— Глупость, серость, гнусь.

— Чего тебе не достает? — Времени.

— Чего ты хочешь добиться в жизни? — Чтобы помнили. Чтобы везде пускали.

— Хочешь ли ты быть великим? Почему?— Хочу и буду. Почему? Ну, уж это, знаете!

— Что бы ты подарил любимому человеку, если бы был всемогущ? — Еще одну жизнь!

## ИЗ АВТОБИОГРАФИИ, НАПИСАННОЙ В 1955 ГОДУ

Родился в 1938 году 25 января в г. Москве в семье служащих. Когда началась война, мой отец Высоцкий Семен Владимирович, окончивший к этому времени техникум связи, уехал на фронт, а я и мать остались в Москве. В 1943 году я и мать Высоцкая Нина Максимовна эвакуировались в г. Бузулук Казанской области. В 1945 году мы возвратились в Москву, и я поступил учиться в 273-ю школу Щербаковского р-на в 1-й класс.

В 1947 году отец, находившийся на военной службе, был направлен в Германию. Я также поехал с ним. Возвратился в 1949 году и поступил в 5-й класс 186-й школы Коминтерновского р-на и в 1955 году окончил 10-й класс.

В апреле 1952 года был принят в ряды ВЛКСМ. Взысканий не имею. За время пребывания в комсомоле в 8-м классе был членом комсомольского бюро. В X классе был редактором стенной газеты...

## ИЗ УЧЕТНОЙ КАРТОЧКИ «МОСФИЛЬМА», ЗАПОЛНЕННОЙ В 1974 ГОДУ:

Рост — 170 см, вес — 70 кг, цвет волос — русый, цвет глаз — зеленый. Инструмент — гитара, рояль. Танец — да. Пение — да. Ставка в месяц — 150 руб., ставка за съемочный день — 40 руб.

## СЛУЖЕБНАЯ АНКЕТА ВЫСОЦКОГО, ЗАПОЛНЕННАЯ В 1978 ГОДУ

Год рождения	25 января 1938 года
Национальность	Русский
Образование	Высшее
Специальность по образованию	Актер драмы и кино
Какими иностранными языками владеет	Французским (может объясняться)
Место рождения	Москва
Членство в КПСС	б/п. Ранее не состоял. Партивзысканий нет
Судебная ответственность	Не привлекался
Правительственные награды	Не имеет

Имеет ли родственников за границей	Жена. Де Полякофф Марина-Катрин. Киноактриса. В браке с 1970 года
Был ли за границей	1974 г.— ВНР, СФРЮ; 1975—1976 гг.— ВНР, СФРЮ, НРБ; 1973—1977 гг.—Франция (ежегодно)
Находился ли сам или кто-либо из родных в годы ВОВ в плену	Не находились
Участие в выборных органах в настоящее время	Не участвовал
Домашний адрес и телефон	Москва, Малая Грузинская, д. 28

#### Трудовая деятельность:

- 1956—60 гг.— студент Школы-студии МХАТ им. Немировича-Данченко. Москва  
 1960—61 гг.— актер Театра им. Пушкина, Москва  
 1961—64 гг.— актер по договорам на киностудиях страны  
 1964 г. по настоящее время — актер Театра драмы и комедии в Москве.

#### Сведения о близких родственниках:

Жена — Де Полякофф Марина-Катрин (Полякова Марина Владимировна, Марина Влади) 1938 года рождения, уроженка Франции, киноактриса во Франции, проживает по адресу: Франция, Париж...

Отец — Высоцкий Семен Владимирович, 1915 года рождения, уроженец города Киева, начальник телеграфного цеха Главпочтамта, проживает по адресу: Москва...

Мать — Высоцкая Нина Максимовна, 1912 года рождения, уроженка Москвы, заведующая научно-техническим архивом НИИХИММаша, проживает по адресу: Москва...

Сын — Высоцкий Аркадий Владимирович, 1962 года рож-

дения, уроженец Москвы, ученик 8-го класса, проживает по адресу: Москва...

Сын — Высоцкий Никита Владимирович, 1964 года рождения, уроженец Москвы, ученик 7-го класса, проживает по адресу: Москва...

Бывшая жена — Абрамова Людмила Владимировна, 1939 года рождения, уроженка Москвы, домохозяйка (бывшая актриса), проживает по адресу: Москва...

Бывшая жена — Высоцкая Иза Константиновна, 1937 года рождения, уроженка г. Горького, актриса. Брак расторгнут в 1965 г.

Говоря о жизни Высоцкого до того периода, когда он пришел к нам в Театр на Таганку,— я буду опираться в основном на рассказы его друзей, родственников и его самого. Хотя, понимаю, что за давностью лет в документах и рассказах и самого Высоцкого и его друзей будут встречаться неточности иногда по годам, иногда по фактам, но я не исследователь — хочу оставить все в первоизданном виде. Например, в маленькой автобиографии, приведенной выше, сам Высоцкий допустил несколько ошибок: в эвакуацию они с матерью уехали вместе с Московской парфюмерной фабрикой «Свобода» (где работал Владимир Семенович — дед Володи) осенью 41-го года в г. Бузулук Чкаловской (ныне Оренбургской) области, а вернулись оттуда не в 45-м, как об этом пишет Володя, а в 43-м году. Вернувшись в Москву, Нина Максимовна служила в бюро транскрипции и переводила на русский алфавит немецкие названия городов и сел (Нина Максимовна до войны окончила существовавшую тогда в Москве школу иностранных языков и получила специальность переводчика немецкого языка).

Или, рассказывая на одном концерте о своей учебе в строительном институте, Высоцкий сказал, что он проучился там полтора года — это тоже ошибка, ибо в строительном он проучился менее одного семестра: поступил в сентябре 1955 года и подал заявление об уходе 23 декабря того же года.

Такие ошибки в рассказах и воспоминаниях неизбежны. Будущим ученым — исследователям жизни и творчества Высоцкого — придется все это тщательным образом проверять.

Владимир Семенович Высоцкий родился в Москве в родильном доме на 3-й Мещанской улице.

С матерью и отцом жили в огромной коммунальной квартире («на тридцать восемь комнаток всего одна уборная...») старого трехэтажного дома на углу 1-й Мещанской. Дом не сохранился — его сломали, когда перестраивали и застраивали новыми домами нынешний проспект Мира.

К сожалению, семья стала распадаться еще до войны, но официально родители оформили развод только в 46-м.

Война застала Володю в трехлетнем возрасте, и хоть, по воспоминаниям родителей, он рос не по годам развитым ребенком — с ходу запоминал длинные стихи, рано стал ходить и говорить, но тем не менее, когда он потом напишет:

Не боялась сирены соседка,  
И привыкла к ней мать понемногу,  
И плевал я — здоровый трехлетка,  
На воздушную эту тревогу, —

думаю, что «плевал» не потому, что не боялся, а потому, что не понимал...

Помню, как в одну из бомбежек Москвы недалеко от нашего дома прямым попаданием снесло целый жилой квартал напротив кинотеатра «Ударник» (на этом месте потом разбили сквер), и все наши соседи ходили туда смотреть и рассказывали страшные истории с ужасными подробностями, но для нас — детей — тогда это не было трагедией. Это потом — и все эти рассказы и неосознанно виденное глазами — вспыхнут в памяти и останутся у нас в крови как пережитое...

Рассказывает Нина Максимовна:

*С раннего детства я замечала в ребенке удивительную доброту. Он мог, например, собрать детей из нашего дома 186 на 1-й Мещанской и всех кормить, и иногда оделял всех подарками: отдаст какую-нибудь игрушку, книжку, а то и свою рубашку или шапочку. Позднее, когда мы эвакуировались из Москвы с детским садом на Урал и жили в селе, я иногда приносила ему чашку молока — он и этим делился с другими детьми, говоря, что «у них ведь мамочки нет, и им никто не принесет...»*

Я не чувствую за собой права касаться в этих воспоминаниях интимных отношений Высоцкого и его близких, хотя многое было перед глазами... Но без кое-каких фактологических сведений, мне кажется, не обойтись, поэтому я позволю себе дать несколько справок.

Отец Высоцкого Семен Владимирович родился в Киеве в 1916 году. В Москве закончил Политехникум связи имени Подбельского. В техникуме и познакомился с сестрой своего товарища Ниной, которая стала его женой. Первые годы они жили у родителей Нины Максимовны в маленьких двух комнатах коммунальной квартиры на 1-й Мещанской улице. Но до рождения внука ни отец, ни мать Нины Максимовны не дожили.

Жильцы этой квартиры были на редкость дружны, жили будто одной семьей. Некоторые соседи упомянуты в «Балладе о детстве»: метростроєвец — «отец Витькин с Генкой» — Евдоким Кирилыч, соседка Гися Моисеевна с мужем, который во время гражданской войны был на подпольной работе, пошел добровольцем в народное ополчение на Отечественную войну и не вернулся. Для маленького ребенка чем больше соседей, тем больше впечатлений, тем интересней, тем радостней. К каждому можно было зайти в гости. Там же в этой квартире были и первые друзья.

Рассказывает Нина Максимовна:

*Володя рос очень интересным ребенком, очень занятым. Рано начал говорить. Первая его фраза, которую произнес, стоя вечером на крыльце дачи, была: «Вон она, луна!» К двум годам знал много стихов и читал их довольно выразительно. При этом обязательно должен был забраться на какое-нибудь возвышение — на детский стульчик, чаще всего на табурет, откидывал со лба свои белокурые волосы и громко, не по-детски серьезно читал длинные стихи. У нас часто собирались дети, и любимым их занятием была игра в театр. Я сама увлекалась театром, и даже в трудные военные годы находила возможность пойти с сыном на спектакль. Впервые Володя попал в театр, когда ему еще не было и трех лет. В кукольном театре на улице 25-го Октября мы смотрели за-*

*бавный спектакль про зверюшек, назывался он «Цветные хвостики». После этого Володя рассказывал своим маленьким друзьям обо всем, что видел, рассказывал подробно, об-разно, и там, где нужно, с юмором.*

Однажды, много позже — когда мы были с театром на гастролях в Ростове-на-Дону, я зачитывалась дневниками Л. Н. Толстого, и тогда меня поразило, что Толстой себя сознательно помнит с четырехлетнего возраста. Мне казалось это необычно ранним воспоминанием. И я приставала ко всем с вопросом: «С какого возраста ты себя помнишь?» Володя на это ответил: «С двух лет». Я не поверила.

**ВЫСОЦКИЙ.** Я помню, например, как я провожал отца на фронт, досконально просто, до одной секунды, как меня на Ржевском вокзале привели в поезд, как я сел, сказал: «Ну вот, поедем!» Потом они говорят: «Ну вот, пойдем на перрон, там погуляем...» И вдруг я смотрю: отец уже машет мне платком. А обратно домой меня нес на руках дядя Миша, муж Гиси Моисеевны, потому что я был совершенно растерян и молчал, обидевшись, что меня так обманули... Я уже ехал с отцом, и вдруг он меня не взял. Очень хорошо помню, как мы пришли домой.

Рассказывает Нина Максимовна:

*Помню, в первые дни войны его не с кем было оставлять дома, и я брала его с собой на работу. Тогда, в июле сорок первого, в Москве начались воздушные тревоги и бомбардировки, прерывалась работа в учреждениях, люди укрывались в бомбоубежищах. Так, однажды и мы с сыном оказались в убежище. Он еще не понимал происходящего, резвился, со всеми разговаривал, похвастался, что знает много стихов... Потом я увидела, что он уже стоит на табурете и громко читает:*

*На Дальнем Востоке, в туман и пургу,  
Стоит пограничник и смотрит в тайгу.  
Туманом клубится глухая тайга,  
Боец на границу не пустит врага.*

*Присутствующие, конечно же, были очень растроганы...*

Евгения Степановна — вторая жена Семена Владимировича — была для Володи большим другом и практически второй матерью. Он называл ее сначала мамой, потом «тетей Женечкой», очень ее уважал, прекрасно к ней относился, всегда о ней хорошо говорил. «Во всяком случае, он лавировал между родителями, всем хотел так сделать хорошо, никогда не огорчать», — говорит Нина Максимовна.

В Германии Володя учится в советской школе, там заканчивает 2-й, 3-й и 4-й классы, там же он учится в музыкальной школе, где получает зачатки музыкального образования.

Рассказывает Семен Владимирович:

*Чтобы ему было интересней учиться, стала брать уроки и Евгения Степановна. Слух у сына, как говорил немецкий учитель музыки, абсолютный. Ему было легче играть по слуху, чем с листа. В нашем доме всегда стояло фортепьяно. Я сам тоже играл на фортепьяно по слуху. В молодости я учился музыке, любил петь песни Вергинского, Дунаевского...*

*Много лет спустя в фильме «Место встречи изменить нельзя» Володя изобразил, как я пел песни Вергинского, а потом спрашивал, узнал ли я себя... Похоже было, как копейка в копейку...*

*Выделялся Володя среди сверстников и своей памятью, феноменальной, я бы сказал «железной» памятью. Помню, как однажды в какой-то час выучил поэму Пушкина, очень быстро освоил немецкий разговорный язык. Сам научился плавать, бывало, на море уплывал далеко — видна была только точка, голова. Он был очень общителен, очень любил друзей, однажды даже велосипед оставил немецким мальчишкам. Каким он был тогда? Да, пожалуй, самым обычным. Играл в «казаки-разбойники», лазил по деревьям, часами пропадал на речке, хотя купаться там было небезопасно: еще не выловили со дна все снаряды и мины. Бывало, вместе с друзьями находили в лесу патроны, бросали их в*

*костер. Мог взорвать найденную в лесу гранату. Один раз, помню, пришел домой с обгоревшим чубом, с обожженными бровями. Само собой, пришлось провести с ним соответствующую воспитательную работу. Вообще парень рос боевой. Думаю, будь он годков на пять постарше, во время войны наверняка бы удрал на фронт... Рос Володя мальчишкой добрым, честным. Учился легко, хотя неровно, много проказничал. Мог раздарить игрушки, любил собак, хотя у нас дома их не было.*

В августе 1949 года Семен Владимирович получил назначение в Северо-Кавказский военный округ, куда прибыл с женой и сыном. Но уже в сентябре 1949 года был переведен в Киевский военный округ. Евгения Степановна с Володей вернулись в Москву, на Большой Каретный переулок (ныне улица Ермоловой, 15). Сначала в квартире № 4 у них была одна комната, потом прибавилась вторая; но все равно было тесно — к Евгении Степановне постоянно приезжали ее родственники из Армении. В 1953 году Семен Владимирович переводится в Москву и присоединяется к семье.

С 1949 года Володя учится в школе № 186 Коминтерновского района (ныне в этом здании расположено Министерство юстиции РСФСР).

Евгения Степановна часто и надолго уезжала к мужу, Володя оставался один или со случайно заехавшими родственниками, иногда уходил к матери на 1-ю Мещанскую, но там был совсем уже чужой человек — дядя Жора, муж матери — и Володя опять возвращался на Большой Каретный. Выручали друзья — он подолгу жил то у Володи Акимова, то у Левы Кочаряна.

Эта бездомность и неустроенность останутся до конца жизни Высоцкого. Когда Володя учился на 3-м курсе Школы-студии, он женился на четверокурснице Изольде. Они живут с матерью в полутора комнатах на 1-й Мещанской (Нина Максимовна к тому времени разошлась со своим вторым мужем). Закончив раньше Школу-студию, Изольда по распределению уезжает в Ростов-на-Дону, и Володя опять мыкается по друзьям.

Когда же Володя женился на Люсе Абрамовой, они сначала живут в двухкомнатной квартире деда Люси на

Беговой аллее, где, кроме них, еще четверо. А когда рождаются сыновья — Володя с семьей перебирается опять к Нине Максимовне, которая в 1963 году с Мещанской переехала в небольшую двухкомнатную квартиру на улице Телевидения (ныне улица Шверника, дом 11). С двумя маленькими детьми там повернуться было негде, и Володя опять стал часто жить у друзей. После развода Люся с детьми уехала к своим родственникам, а на улице Телевидения поселились с Ниной Максимовной Володя и Марина Влади. Потом они подолгу жили у друзей или просто снимали временные пристанища. В 75-м им удалось построить трехкомнатную хорошую, светлую, большую квартиру на Малой Грузинской улице. Поначалу Володя с увлечением обстраивал и обставлял эту квартиру. Кое-что было куплено из мебели, остававшейся от Коонен и Таирова. Володя очень гордился этим и всем обязательно показывал свой кабинет, где стоял письменный стол Таирова. Володя любил сидеть за этим столом, но работал везде где придется. Очень много сохранилось, например, черновиков его песен на бланках зарубежных гостиниц. В кабинете много книг. Особенно много альбомов по изобразительному искусству. Кухня была обита досками. Там же стоял большой деревянный стол и по бокам деревянные скамейки. Масса баночек из-под чая — Володя заваривал очень крепкий чай, пил одну заварку. Но потом бездомность опять завладела им. Он часто и надолго уезжал, если отпускали в театре: то на концерты в другие города, то в другие страны. В его квартире постоянно жили друзья и знакомые, а сам Володя про нее написал: «Берите без оплаты трехкомнатную камеру мою...»

А пока, в конце 40-х — начале 50-х годов, Володя живет на Большом Каретном в «первом доме от угла...» Каретный ряд — район старой Москвы. Маленькие, узкие улицы. Невысокие дома. Уютные дворики. Рядом сад «Эрмитаж» с эстрадой, рестораном и театром. Недалеко — Центральный рынок и цирк. Бульвары. Проходные дворы. Вся детская жизнь в основном была на улице, вернее — во дворах. Здесь проходила первая коллективная этика, здесь формировался характер. Здесь играли, дрались, гоняли голубей, спорили до хрипоты, узнавали «тайны» человеческих отношений. Здесь чтили силу и талант общения. Здесь завязывалась дружба на всю жизнь.

**ВЫСОЦКИЙ.** Я жил в Большом Каретном переулке, почти напротив нынешнего Центрального театра кукол, когда это здание было просто кирпичной коробкой. Эстакады еще не было. Место между этой коробкой и другим серым зданием — это было мое самое любимое место. И весной, в первый день, когда было не сыкотно, а чуть-чуть подтаивало, и девочки уже начинали играть в классики, я сюда приходил и просто стоял, смотрел на живых людей, прохожих...

Рассказывает школьный друг Высоцкого Владимир Акимов:

*В школе Высоцкий был заброшен, его часто лупили, довольно сильно поколачивали физически более крепкие ребята. Он привык ценить и уважать физическую силу и крепкие кулаки. Районы Москвы, где он жил, раньше считались не очень респектабельными, так сказать. Отсюда и его интерес к так называемым «блатным» песням. Этот интерес возник по большей части из чувства протеста...»*

Так называемые «блатные» песни были очень распространены в то время. Особенно среди подростков. После войны была объявлена большая амнистия, в Москву хлынуло много заключенных. Появился особый жаргон и какой-то особый кодекс чести, который предусматривал, помимо всего прочего, существенные принципы: не предавать своих ни при каких обстоятельствах, держать слово. Законы эти были очень жесткими...

После войны социальная атмосфера была беспокойной. Военные стрессы глушились водкой. Страна кочевала. Люди меняли города, семьи, дома... Появились банды. Как, например, знаменитая «Черная кошка». Про эту банду потом будет фильм «Место встречи изменить нельзя», где Высоцкий прекрасно сыграл капитана Жеглова.

В нашем послевоенном детстве «Черная кошка» была тем детским страхом, который надолго остается в жизни. О «Черной кошке» мы передавали друг другу жуткие истории и боялись ходить гулять в парк «Сокольники», потому что там орудовала компания мальчишек во главе с золотозубым Вале́й Гафтом (ныне — прекрасным актером и человеком). Мы — центристы (я жила на

Балчуге) — общались с арбатскими, покровскими, Ордынкой. Дружили в основном дворами. В каждом дворе была своя иерархия авторитетов. Были «маменькины сынки и дочки», и была остальная когорта, которая жила по законам улицы. Школьное обучение было в то время раздельное. Это тоже создавало свои кланы и условности. Когда по праздникам в нашу женскую школу приглашалась соседняя мужская — это было целое событие, которое долго потом обсуждалось. Думаю, в мужской школе было то же самое. К таким вечерам долго готовились.

В школе были любимые и нелюбимые учителя. От этого зависели наши наклонности и будущие профессии.

Рассказывает Игорь Кохановский:

*Мы оказались с Володей в одном классе, 8-м «В», и так учились до окончания школы. И мы с ним скоро подружились на одной общей страсти — любви к литературе и, в частности, любви к поэзии. Дело в том, что к нам в 1953 году пришла новая учительница литературы.*

*В то время период расцвета русской литературы в 20-х годах был не то что под запретом, но никто нам не говорил, что были такие русские поэты, как Велимир Хлебников, Марина Цветаева, Борис Пастернак, Алексей Крученых, всякие там «ничевоки». И вдруг эта учительница стала нам рассказывать об этих поэтах и писателях. Достать их книги было негде, и мы с ним, естественно, бегали в библиотеку имени А. С. Пушкина и читали там взахлеб, выписывали стихи, многие знали наизусть. Я помню, одно время мы очень увлекались Игорем Северяниным, потом Гумилевым. Теперь я понимаю, что Володя был очень начитанным человеком. Он говорил: «У меня «взачит», т. е. означало, что он взапой читает.*

*Теперь я задним числом понимаю, что строчка Гумилева «Далеко на озере Чад задумчивый бродит жираф» где-то у него в памяти засела, а потом вылилась в песню: «Один жираф влюбился в антилопу».*

*Эта же учительница открыла нам и Бабеля. Мы очень увлеклись этим писателем, все его «Одесские рассказы» знали чуть ли не наизусть, пытались говорить на жаргоне Бени Крика и всех других героев Бабеля.*

*Я бы сказал, что ранний, как говорят, «блатной», а вернее, фольклорный период творчества Высоцкого больше идет от «Одесских рассказов» Бабеля, нежели от каких-то невероятных тюремных историй, которые ему якобы кто-то рассказывал. Даже его известная строчка: «Чую с гибельным восторгом — пропадаю», — это почти парафраз строчки Бабеля.*

*Короче говоря, мы с ним увлекались литературой, стали очень много читать стихов и писать друг на друга какие-то эпиграммы, стихи на злободневные школьные темы.*

«У Игоря Кохановского осталась толстая тетрадь, исписанная их стихами. Стихи, как я помню, получались довольно веселые», — вспоминает Нина Максимовна, но когда точно Володя начал писать стихи, она не помнит.

«Володя писал стихи с девятого класса, но мне не показывал, стеснялся», — рассказывает отец.

**ВЫСОЦКИЙ.** Я очень давно пишу всякие там вирши. Раньше я писал всякие детские стихи, про салют, например. А потом, когда стал немного постарше, писал всевозможные пародии, среди них были и так называемые «стилизации», «блатные» песни...

У Нины Максимовны сохранился листок из ученической тетради, где простым карандашом Володя записал сочиненные стихи для «капустника» по случаю вручения школе подарка от японских сверстников.

Рассказывает Игорь Кохановский:

*Когда я однажды получил травму на хоккейном поле, то по молодости и неопытности вставил себе один золотой зуб. Володя тут же написал на меня эпиграмму:*

*Ты, напившись, умрешь под забором,  
Не заплачет никто над тобой.  
Подойдут к тебе гадкие воры,  
Тырснут кепку и зуб золотой.*

...В этом же доме на Большом Каретном жил также его очень хороший друг и даже дальний родственник Анатолий Утевский. Он был на два класса старше нас и потом поступил в МГУ на юридический факультет. Когда мы окончили школу, он уже проходил практику — на Петровке, 38, и ему выдали пистолет.

Знаменитая Володина строчка: «Где твой черный пистолет?» — это, значит, про него. И даже был случай, когда он позвал нас в качестве понятых...

В 10-м классе Владимир — редактор стенной газеты. Тогда же он посещает драмкружок в Доме учителя на улице Горького, руководителем которого был артист МХАТа Владимир Богомолов, который первым заметил у Володи актерское дарование и посоветовал ему пойти в театральную школу.

В 10-м классе мы вдруг взялись за ум, стали хорошо учиться, чтобы получить хороший аттестат или даже медаль и попасть в институт. Первую четверть мы с ним кончили прекрасно... только с двумя-тремя четверками, но отметки нам еще не успели выставить. 5 ноября 1954 года пригласили в соседнюю 37-ю женскую школу на праздничный вечер. Мы пришли на этот вечер, но было как-то скучно. И Володя говорит: «Надо что-то придумать, потому что девочки сидят скучные, носы повесили, какие-то стихи там читают, кому это все нужно? Я сейчас расскажу...». А тогда были очень популярны анекдоты, переделанные из басен Крылова на современный лад. И вот Володя вышел на сцену и с кавказским акцентом рассказал басню Крылова, как медведь, охраняя сон охотника и желая согнать надоедливую муху, севшую на нос охотника, взял булыжник и осторожно опустил его на голову мухе, правда, охотник при этом скончался. Басня имела громадный успех в зале, но Володе за нее поставили тройку по поведению в четверти. После этого мы поняли, что медаль Володе

*уже не дадут, мне тоже не нужно, и потому стали немножко по-другому учиться.*

Рассказывает одноклассник Высоцкого Аркадий Свицерский:

*Володя начал проявлять себя уже с 8-го класса. Он умел вести за собой людей и в то же время переживал: сможет ли он водить машину? Он считал тогда, что для этого нужно иметь какой-то дополнительный талант. А впоследствии научился, и довольно неплохо.*

Хронология:

1955 г. — заканчивает 10-й класс 186-й школы на Большом Каретном и поступает на механический факультет Московского инженерно-строительного института имени В. В. Куйбышева.

1956 г. — поступает на актерское отделение в Школу-студию МХАТ.

В 1955 году Володя возвращается жить к матери на 1-ю Мещанскую. К этому времени на месте их старого дома построили огромный дом, и они получают полторы комнаты на троих (мать, отчим и Володя) в новой трехкомнатной квартире вместе с бывшей соседкой Гисей Моисеевной и ее сыном. С соседями жили дружно. Почти коммуной. Одну комнату сделали общей, где обедали, ужинали, собирались с общими гостями и где стояла кровать Володи.

Рассказывает Нина Максимовна:

*Когда Володя окончил 10-й класс, естественно, встал вопрос, где учиться дальше. Володя довольно решительно заявил: «Хочу в театральный!». Но мы все — и я, и его отец, и дедушка В. С. Высоцкий, — мы этого не хотели. Особенно его отговаривал от театральной карьеры дедушка, а он обладал особым даром убеждать. И убедил. К тому же Володин школьный друг Игорь Кохановский решил поступать в инженерно-строительный.*

Рассказывает Игорь Кохановский:

*Когда мы заканчивали школу, мы не знали, в какой институт поступать. Отец Володи, Семен Владимирович, сказал, когда мы пришли к нему посоветоваться: «Чтобы всегда был кусок хлеба, нужен технический вуз». Но в какой технический вуз идти, мы не знали тоже, поэтому решили выбрать самый красивый пригласительный билет на «День открытых дверей», которые вузы тогда рассылали по школам. Самый красивый пригласительный билет оказался из Инженерно-строительного института имени Куйбышева (МИСИ). Мы и пошли туда...*

*А тогда все институты были жутко спортивные, и в приемной комиссии стояли представители от каждого факультета и сразу спрашивали: «У вас есть спортивный разряд?». Я говорю: «Есть». — «Какой?» — «Первый». — «По какому виду?» — «По хоккею с шайбой». «Все, — говорят, — идет, мы тебя берем». Я говорю: «Минуточку, я с другом!» — «Мы вам двоим поможем!»*

*Короче говоря, они нам действительно помогли, узнали накануне темы сочинений... Ну, и у нас дома было уже по несколько экземпляров каждой из трех тем. Придя на экзамен, мы все это вынули, переписали и получили хорошие отметки. Все остальные экзамены сдали сами, так как учились мы в общем хорошо...*

**ВЫСОЦКИЙ.** Я учился в Строительном институте имени Куйбышева на механическом факультете, должен был получиться из меня инженер... Однажды ночью с моим товарищем в шестой раз переделывая чертеж по начертательной геометрии, сидел я, грустно на него смотрел. Он тоже посмотрел на мой чертеж... и захохотал. Тогда я вылил на чертеж тушь и сказал: «Все!». Вот с этого момента я понял, что инженера из меня не выйдет. А в это время я занимался в самодеятельности с мхатовским актером Богомоловым, и я решил поступать в Школу-студию МХАТ, что и сделал через полгода.

Игорь Кохановский закончил строительный институт, но тоже не стал инженером, а добровольно поехал в Магадан и стал писать для «Магаданского комсомольца». В 1962 году Володя приедет к нему и напишет за один день песню: «Мой друг уехал в Магадан. Снимите шляпу...»

Теперь Игорь тоже стал поэтом...

Рассказывает Нина Максимовна:

*Я как-то зашла к ним на репетицию. Володя изображал крестьянина, который пришел на вокзал и требует у кассирши билет, ему отвечают, что билетов нет, а он добивается своего. Я впервые увидела его на сцене и до сих пор помню свое удивление, настолько неожиданны для меня были все его актерские приемы. После репетиции я подошла к Богомолу и спросила: «Может ли Володя посвятить свою жизнь сцене?». «Не только может, но должен! У вашего сына талант», — ответил актер.*

*Володя до глубокой ночи пропадал в кружке. Он много мне рассказывал, как они репетируют, как сами готовят декорации, как шьют костюмы. Это было время одержимого ученичества, читал он запоем, впрочем книги сын любил всегда, всю жизнь, и собирал их с большим старанием.*

В июне 1956 года Высоцкий подает заявление с просьбой о допуске к приемным испытаниям в Школу-студию имени В. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР. 8 июля 1956 года на консультации в студии он читал Чехова, «Лучший стих» Маяковского и басню С. Михалкова «Слон-живописец» и был допущен к первому туру приемных испытаний, на которых получил «отлично» по истории народов СССР и иностранному языку, а за сочинение по русскому языку «хорошо». В учебной карточке Высоцкого оценка по специальности на приемных испытаниях не проставлена, но комиссия сделала заключение: «Слух — хороший, ритм — хороший, певческого голоса — нет».

Рассказывает Нина Максимовна:

*Экзамены дались ему трудно. Дело осложнялось его хриловатым голосом. Помню, я услышала, как говорили тогда о сыне: «Это какой Высоцкий? Который хрипит?..» Володя обратился к профессору-отолярингологу, и ему дали справку, что голосовые связки у него в порядке и голос может быть поставлен...*

Есть странная закономерность у прекрасных театральных актеров: у них редки идеальные природные данные (бывают, наверное, и исключения). Я заметила, что если с первых курсов у студента все гладко ладится и внешние данные его отличные, из таких учеников, как правило, получаются средние профессионалы. Но если при наличии таланта и при желании самоусовершенствования у человека хватает недостатков (хриплый голос, небольшой рост, сутулость, не идеальная дикция, угловатая пластика и т. д.), при совершенствовании это создает неповторимость. Все, за что ругали Высоцкого как актера в начале его пути, потом сделало его яркой индивидуальностью.

Непреложный закон всех театральных школ: первокурсники обслуживают на дипломных спектаклях выпускников. А в 1956 году, когда Высоцкий был первокурсником, на сцене Школы-студии МХАТ молодые выпускники Г. Волчек, Е. Евстигнеев, И. Кваша, Л. Толмачева, О. Табаков под руководством артиста Центрального детского театра Олега Ефремова играли пьесу нового драматурга В. Розова «Вечно живые». Так рождался театр «Современник».

Еще в школе нашим любимым спектаклем был спектакль по пьесе Виктора Розова «Ее друзья», поставленный в Центральном детском театре Анатолием Эфросом. Мы — девятиклассники и девятиклассницы — были все поголовно влюблены в молодого актера, игравшего в этом спектакле застенчивого сибиряка, — Олега Ефремова. Главную роль в этом спектакле играла Татьяна Щекин-Кротова, руководительница нашего драматического школьного кружка. Думаю, что не без ее влияния мои школьные подруги Нина Головина и Таня Бестаева поступили в театральные училища и стали актрисами.

Мне же для этого понадобилось еще и пять лет учебы в Московском университете.

Я прошу прощения у читателя за невольные экскурсы в собственную биографию — но мы хотя и не были тогда с Высоцким знакомы, жили в одно и то же время в одном городе, учились в школах, разделенных на мужские и женские, читали одни и те же книжки, слышали по радио одни и те же передачи, смотрели в театрах одни и те же спектакли, а в кино — одни и те же фильмы, участвовали в одних и тех же демонстрациях по праздникам 1 Мая и 7 Ноября, смотрели одни и те же салюты на Красной площади, по вечерам гуляли по одной и той же улице Горького, которую называли между собой «Бродвеем»...

Изменения в общественной, социальной и художественной жизни страны после 1956 года совпали с осознанным восприятием действительности у нашего поколения. Об этом много писали и еще будут писать, здесь я хочу только обозначить кое-какие вехи.

Художественная жизнь постепенно оживала. В театрах назрела необходимость новых выразительных средств, новой эстетики. Появляются новые имена. Во всех областях. В Политехническом, в студенческих аудиториях, у недавно воздвигнутого памятника Маяковскому читаются стихи: Слуцкого, Мартынова, Межирова, Евтушенко, Вознесенского, Рождественского, Ахмадулиной. Взошла звезда Булата Окуджавы. В кино — новые имена и новые фильмы: Г. Чухрай — «Сорок первый», С. Ростоцкий — «Дело было в Пенькове», М. Хуциев — «Весна на Заречной улице»... Алексей Баталов, Иннокентий Смоктуновский, Николай Рыбников, Татьяна Самойлова...

В 1957 году — в Москве Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Все дни и ночи мы проводили на улицах и в парках — всюду эстрады, импровизированные концерты, песни, гитары, танцы... Первые гастроли зарубежных театров...

**ВЫСОЦКИЙ.** Когда мы были студентами, мы прорывались всеми способами на интересные спектакли и кинопросмотры. Когда в Москве гастролировал французский театр «Комеди Франсэз», я на его спектакли через крышу лазил...

У Высоцкого появились новые друзья-однокурсники: Жора Епифанцев, Роман Вильдан, Гена Ялович, Толя Иванов...

Очень много времени проводил он на знаменитой Трифоновке — в общежитии театральных училищ, где часто оставался ночевать. Недалеко от Школы-студии — дом отца, где старые друзья — большая компания более взрослых ребят. Они его прозвали — Шванц, что означало Хвост, потому что Володя, будучи еще школьником, хвостиком бегал за старшими, а потом, несмотря на разницу лет, сделался равноправным членом компании. Анатолий Утевский — студент-юрист, Левон Кочарян — тоже с юридического, но уже тогда мечтавший о кино, Артур Макаров — ныне писатель и кинодраматург, Володя Акимов — сейчас сценарист.

Рассказывает Артур Макаров:

*Он был своеобразный человек — легкий, веселый, общительный, с очень ясными глазами. Правда, до определенного момента — когда он сталкивался с тем, что его не устраивало, — глаза становились жесткими и прозрачными. Тот факт, что мальчик-школьник стал полноправным членом компании людей мало того что взрослых, но имевших уже определенную биографию, — говорит о многом.*

*Надо учитывать время, в какое развиваются те или иные события. В нынешней молодежи меня раздражает невероятный инфантилизм, отсутствие какого-то стержня, крепости на излом. Люди моего поколения были в молодости совсем другими. Но когда я начинаю думать, почему так происходит, я понимаю, что мы были люди счастливые — потому что все хорошо помнили, а многие знали войну (я уехал из Ленинграда в 1943 году подростком), все много работали в разных областях, все много ездили — и по своей, и по чужой воле, у всех была какая-то своя, не всегда простая, судьба...*

*Он навсегда сохранил легкость, общительность, которые многие из нас потеряли. И уже тогда было ясно, что он — художник, что*

*он — талант. Он тогда мечтал быть актером, и, когда я с ним познакомился, он непрерывно показывал всякого рода скетчи, розыгрыши, фантазировал. Он очень хотел быть актером...*

Первым в их компании женился Лева Кочарян и поселился с женой в трехкомнатной квартире — по тем временам невероятной роскоши. Квартира была на последнем, четвертом этаже Володиного дома № 15 на Большом Каретном. Квартира, естественно, стала общим домом для всех. Это центр Москвы — удобно заскочить, выпить кофейку, занять пятерку до стипендии, переночевать. Перебывало там народу много. Но принимали далеко не всех. По какому принципу шел отбор? Думаю, что ценились люди крепкие, самостоятельные, с внутренним багажом прожитых или будущих биографий. Конечно, пили, но пили не для того, чтобы напиться, а, как рассказывает Артур Макаров, чтобы отметить или чей-нибудь день рождения, или очередную дату (тогда отмечали и все революционные и все церковные праздники), или просто для тонуса, ибо разговоры иногда проходили сутками. Очень часто не хватало денег. В один из таких периодов пришлось сдать на время роскошную квартиру Кочаряна и всем перебраться в большую 40-метровую комнату Володи Акимова, но и там долго не удержались — кто-то уговорил его обменять свою комнату на меньшую в этом же доме, но с доплатой. В полученную приплату входил и старый, еле-еле работавший магнитофон «Астра». На нем крутили первые песни Булата Окуджавы и записывали бесконечные пародии и капустники. Пародии в ту пору записывались во всех компаниях, где были магнитофоны. Из-за одной, кстати, пародии на плохие революционные фильмы был разогнан в 1958 году почти весь третий курс сценарного факультета ВГИКа; из-за пародий на исторические учебники была исключена из Московского университета группа студентов. Эти капустники и пародии были первыми реакциями на официальное искусство и науку.

Высоцкий тогда еще сам не сочинял песни, а под гитару пел и записывал на этот магнитофон чужие песни: «На Перовском на базаре» (потом предложил ее в Театре на Таганке в спектакль «10 дней, которые потрясли мир») и «На Тихорецкую состав отправился».

Все вместе сочинили «Гимн тунеядцев», где был куплет:

И артисты, и юристы,  
Тесно держим жизни круг.  
Есть средь нас жида и коммунисты,  
Только нет средь нас подлюг.

«Подлюг» среди них действительно не было.

Частыми гостями были Василий Шукшин и Андрей Тарковский. Однажды Андрей им предложил: «Ребята, давайте, когда будем богатыми, построим большой дом в деревне, чтобы все мы могли там жить...»

Тарковский впоследствии построил дом под Тарусой, но сам жил там недолго...

(У Тарковского Володя должен был играть в «Ивановом детстве» капитана Холина, в «Андрее Рублеве» сотника, но Бысоцкий дважды его подвел — запивал к киносъемкам. Тарковский в работе этого не переносил и больше никогда не приглашал его сниматься.)

А пока всех устраивала 18-метровая комната, на стенах которой висела черная бурка отца Володи Акимова, старая шашка и огромная карта.

Рассказывает Артур Макаров:

*Мы купили диван-кровать, шкаф, два кресла и журнальный столик. Потом кто-то из нас (уже не помню, кто) с первых своих дивидендов купил еще и обеденный стол. Потому что журнальный был для нас просто мал — каждый вечер меньше пятнадцати человек не собиралось. А постоянно жили в этой комнате четверо. Как разворачивались события в этой комнате к концу дня, когда нормальные люди отходят ко сну? Либо продолжалось общение, либо, если укладывались спать, — диван занимала единственная супружеская пара, составлялись два кресла для другого ложа; а на полу расстилалась бурка, на которой ложился Володя Акимов, хозяин комнаты. Была еще раскладушка для почетных гостей. А тот, кто приходил потом, укладывался где-нибудь в углу на газетах. Поскольку все время приходили люди, хозяин поступал*

*таким образом: заворачивался в газеты и ложился на пол в углу, потому что знал, что все равно кто-нибудь придет и займет его место.*

В этом доме, открытом для всех, побывало очень много разнообразных и интересных людей. Иногда кто-то приводил с собой бывшего фронтовика-инвалида, спивающегося теперь понемногу и зарабатывающего себе на хлеб какой-нибудь песней под аккордеон в электричках. Иногда появляется начинающий художник, и тогда до рассвета шли споры о только что прошедших выставках Эрзи, Пикассо, Рериха... Кто-нибудь приносил только что возникший журнал «Юность» с последней повестью Василия Аксенова... Это было время бесконечных анекдотов. Их прекрасно рассказывали, а иногда и сами сочиняли. Высоцкий очень похоже и смешно пародировал своих учителей, Хрущева. Потом, когда Никита Сергеевич будет уже на пенсии и пригласит к себе в гости Высоцкого («Меня к себе зовут большие люди. Чтоб я им пел «Охоту на волков...»»), Володя очень смешно и похоже передаст нам весь их разговор. Память на диалоги, характерную манеру речи у Высоцкого была уникальная. Он мог с абсолютной точностью передать только что услышанный разговор в поезде метро, например. Помогала острая наблюдательность и умение слушать. А слушать было кого. Время было бесконечных разговоров и споров. Шла переоценка духовных ценностей. И мы для себя с удивлением открывали мир.

Нет, я думаю, в нашем поколении ни одного человека, который бы не прошел в юности через эти бесконечные ежедневные компании. Повода не искали. Собирались просто, чтобы поговорить, потанцевать, попеть. Мне сейчас кажется, что мы тогда даже не ссорились, может быть, потому, что компании подбирались сразу по принципу духовного родства и братства.

Нас потом разбрасает жизнь по разным городам и странам, но у Высоцкого до конца жизни останется удивительное свойство никого не забывать, приходиться на выручку к своим старым друзьям...

Очень много пели. Самыми модными в Москве в то время были песни Окуджавы и Галича. Пели так называемые блатные песни — потом оказывалось, что они написа-

ны профессиональными литераторами. Например, «Шумит ночной Марсель», как выяснилось, написал Николай Робертович Эрдман, который впоследствии станет другом театра, а Володя будет петь ему уже свои песни...

Друзья Володи, с которыми он в то время общался, рассказывают, что очень часто Володя пел какую-нибудь очень популярную песню, у которой, предположим, было шесть куплетов, а Высоцкий пел девять — его спрашивали: «Откуда еще три?» — оказывалось, что он их сам сочинил. Володя тогда еще не умел играть на гитаре, а аккомпанировал себе постукиванием или по деке гитары, или по столу, или просто по перилам лестницы, как рассказывает Жанна Прохоренко, учившаяся с ним вместе в Школе-студии МХАТ.

Хорошо играть на гитаре Высоцкий стал, я думаю, только к концу жизни, когда им был уже накоплен огромный опыт. Он постоянно учился у актеров нашего театра, профессионально владеющих гитарой, — например, у Шуляковского, чей отец был знаменитым гитарным мастером. Думаю, что один из сыновей Марины Влади не без влияния Высоцкого поступил в Парижскую консерваторию на отделение гитары.

А своя гитара у Володи появилась в 10-м классе — ее и самоучитель к ней подарила Нина Максимовна, до этого Володя брал гитару у Игоря Кохановского.

Рассказывает Игорь Кохановский:

*Когда я окончил семилетку, в честь этого события мама купила мне гитару, и я как-то быстро обучился этим несложным аккордам. И я знал почти весь репертуар Вертинского, так как мама меня воспитала на его песнях, а не на колыбельных. Я стал очень быстро подбирать эти мелодии на гитаре и даже исполнять их в школьных компаниях. Тогда мы часто встречались с Володей, он приходил ко мне днем и просил, чтобы я показал ему эти аккорды. А в то время очень популярным был ритм «буги-вуги», как говорят музыканты. И вот Володя пытался с помощью этих аккордов изобразить этот ритм «буги-вуги» и петь его на сленге. В то время был очень популярен Луи Армстронг, и Володя очень здорово его*

*копировал, особенно его такой хрипящий бархатный голос. Свою хрипоту он приобрел, может быть, еще и потому, что он очень здорово и смешно копировал Армстронга.*

Рассказывает кинорежиссер Геннадий Полока:

*Высоцкий поклонялся Урбанскому, как поклоняются младшие сильным и добрым своим коллегам. К тому же Урбанский пел, хорошо владел гитарой и очень много читал, особенно Маяковского, его любовную лирику. Читал он поразительно. Это было просто открытие. Урбанский ведь до «Коммуниста» был известен в Москве в основном как театральный актер. Урбанский был очень чистым человеком, страстным, ранимым и незащищенным. И вот за его искренность поразительную, за чистоту и любил его Высоцкий, и подражал ему. Он знал его репертуар и нередко пел «под Урбанского». Еще три-четыре года спустя можно было услышать магнитозаписи Высоцкого, владельцы которых пребывали в уверенности, что поет Урбанский. Высоцкого пока мало кто знал.*

Впоследствии Высоцкий отрицал, что подражал кому-нибудь в жизни, и очень резко говорил о тех, кто подражает ему...

Рассказывает однокурсник Роман Вильдан:

*...до сих пор старожилы студии вспоминают знаменитые «капустники» нашего курса. И заслуга в этом прежде всего Володи Высоцкого. Невозможно было без смеха смотреть его пародии как на педагогов (Массальского, Кедрова, Комиссарова, Тарханова), так и на разного рода знаменитостей, эстрадных певцов (начиная от Армстронга и кончая Утесовым) или просто на пресловутых героев американских ковбойских фильмов. Не зная ни одного слова по-английски, он мог в течение получаса имитировать этот язык. Причем так, что однажды слушавший его человек, в совер-*

шенстве владеющий английским, сказал: «Ничего не могу понять. Говорит вроде все правильно, а смысла нельзя уловить. Очевидно, какой-нибудь диалект». Помнится, на одной из лекций по эстетическому воспитанию актера дискутировался вопрос, каким человеком должен быть актер. Несколько грубовато ставилась тема: «Актер и человек». По-своему перефразировав такую постановку вопроса, Володя подал реплику: «Актер, но человек». После укоризненного взгляда преподавателя он тут же, «невинно» смущаясь, добавил: «Я только хотел сказать, что и актер — человек». Вениамин Захарович Радомысленский, ректор института, который вел этот предмет, с трудом сдерживая улыбку, ответил: «У тебя в дипломе будет написано: «актер драматического театра и кино», а ты — безнадежный сатирик...

На курсе он был, конечно, «душою общества» —

...Хотел быть только первым,—  
Такого попробуй угроби!

Не терпел никакой конкуренции. Это качество оставалось до конца его жизни.

Однокурсники рассказывают, как они после 3-го курса поехали на целину с концертами. В первом отделении они показывали отрывки из спектаклей, композиции по пьесам, читали стихи. Во втором — были песни, танцы, интермедии. Приезжая на новое место, кто-нибудь из участников «шел в народ» — узнавал местные новости. Высоцкий быстро вставлял это в куплеты, и на вечернем концерте, к восхищению местных зрителей, со сцены на мотив «У Черного моря», например, пелись куплеты на злобу дня.

Рассказывает Роман Вильдан:

*Мы узнали, что в одном степном колхозе заведующий магазином обещал достать своим односельчанам живых судаков (это на целине-то!)... На концерте моментально прозвучал следующий куплет:*

*Толпится народ у отдела «рыбсбыт»,  
живых судаков ожидая,*

*Качаясь, завмаг у прилавка стоит,  
торжественно всем заявляя:*

(шла музыкальная пауза)

*— Товарищи, проходите, не толпитесь!*

*Есть в любом количестве!*

*— А где?*

*и под заключительную музыкальную фразу:*

*— У Черного моря!..*

Рассказывает Георгий Епифанцев:

*Я присутствовал при написании Высоцким его первого стихотворения в студии. Случилось это так. По традиции, в сентябре каждого года старшекурсники устраивают вечер знакомства для первокурсников, где со сцены в виде «капустника» рассказывают им о жизни студии, о ее традициях, неписанных законах. А первокурсники тоже должны в конце ответить им и показать себя, кто они такие, что за люди. И вот мы стали готовить первое в нашей жизни такое представление, первый «капустник», за организацию которого взялся Геннадий Ялович, наш однокурсник. И вот Ялович узнал, что я с детства пишу стихи, а Высоцкий знает несколько аккордов на пианино, и поэтому поручил мне написать слова песни, а Высоцкому — подобрать несколько аккордов на пианино. Я никак не мог решить, о чем писать, советовался с Высоцким, мы ходили по Москве, потом пришли в сад «Эрмитаж», выпили бутылку пива на двоих, и вот, наверное, вдохновленный этим стаканом пива, Высоцкий вдруг отобрал у меня бумагу и карандаш и, не советуясь со мной, вдруг написал слова песни «Среди планет, среди комет...» И после этого на нашем курсе Высоцкий стал непререкаемым авторитетом, если нужно было написать какие-то, как он выражался, художественные слова на бумаге. А мне он всегда говорил: «Жора, ты вот рисовать умеешь, я за тебя все напишу, не надо, не пиши ничего!»*

Рассказывает Роман Вильдан:

*Годы были довольно трудные, многие из нас жили на одну стипендию, и не всегда удавалось наесться досыта. Володя часто меня и других однокурсников приглашал к себе домой — подкармливал, то супу нальет, то чаем угостит. Всегда это было очень кстати. Однажды в особо трудный период, перед самой стипендией, он приготовил дома целый противень горячей картошки с мясом и, старательно закрыв его, перебежал через дорогу и принес в общежитие. Надо было видеть наш восторг...*

Основными педагогами были на курсе П. В. Массальский и А. М. Комиссаров. Преподавал актерское мастерство и В. И. Богомолов, с которым Володя, будучи еще в 10-м классе, занимался в драмкружке Дома учителя. Занятия шли как и во всех театральных вузах: этюды, наблюдения, отрывки, пение, дикция, фехтование, танцы, лекции, экзамены...

На 3-м курсе художественным советом был отмечен отрывок из «Преступления и наказания» — сцена Раскольникова (Роман Вильдан) и Порфирия Петровича (Владимир Высоцкий). Высоцкий до этого котировался как яркий комедийный актер — и вдруг показал неожиданную сторону своего драматического таланта.

В дипломных спектаклях был занят почти весь курс. В «На дне» Высоцкий играл Бубнова, в чеховском «Иванове» — Боркина, а в «Золотом мальчике» — Сигги.

Сохранилась программка дипломного спектакля:

К. Одетс

**«ЗОЛОТОЙ МАЛЬЧИК»**

(перевод с английского)

Роли исполняют:

Г. Ялович	В. Никулин
М. Добровольская	Г. Епифанцев
В. Попов	Л. Зверинцев
В. Камратов	Г. Бортников
Н. Мохов	А. Иванов
Т. Додина	В. Тульчинский
В. Высоцкий	В. Холодняков

Постановка — И. М. Тарханова

В 60-м году я еще была в Студенческом театре МГУ, нашим руководителем был Ролан Быков. У нас был прекрасный спектакль «Такая любовь», на который ходила «вся Москва». Мы же, в свою очередь, бегали на дипломные спектакли театральных училищ, потому что в душе все мечтали о профессиональной сцене. Видела я и дипломный спектакль Школы-студии МХАТ «На дне». Я не помню, кто кого играл тогда, но помню, что после этого спектакля мы долго у себя говорили о раз-ной подготовке нашей и выпускников студии и что надо, конечно, идти учиться в театральное училище, чтобы стать настоящим актером. (Правда, многие из нас потом стали хорошими актерами и без театрального вуза, Ия Саввина, например.) Но впоследствии, уже после смерти Высоцкого, я прочитала в воспоминаниях Ролана Быкова:

«В свое время я был главным режиссером в Театре имени Ленинского комсомола в Ленинграде и приезжал однажды в Москву отбирать выпускников Студии МХАТ в свою труппу. Выбрал одного Высоцкого — он играл Клеца (Бубнова.— А. Д.) в пьесе Горького «На дне». Первое впечатление, которое он произвел на меня,— маленький, щупленький, с большой головой. Чем он меня привлек? У него была своя позиция, играл по-своему, от себя, в свое удовольствие».

К тому времени Ролан Антонович действительно оставил наш Студенческий театр и стал главным режиссером в Ленинграде, правда, ненадолго — вскоре он перешел в кино и стал сниматься в «Шинели» у Алексея Баталова, а потом сам стал ставить фильмы. Высоцкий, к сожалению, у него не снимался...

После 4-го курса Высоцкий по распределению стал работать в Московском театре имени Пушкина.

На бесконечных детских утренниках играл Лешего в «Аленьком цветочке» по сказке С. Т. Аксакова — острохарактерную роль. Высоцкий числился третьим исполнителем. Манера речи из этой роли надолго останется потом в Володиных смешных рассказах, в жанровых песнях (особенно про «нечисть») и в небольшом эпизоде — старуха-уборщица в спектакле Театра на Таганке «Берегите ваши лица!»... Были небольшие эпизоды — вводы в других спектаклях Театра имени Пушкина: в спектакле «Доброй ночи, Патриция» Высоцкий сыграл фотокорреспондента, в «Трехминутном разговоре» — шофера, в спектак-

ле «Белый лотос» — древнего индуса, в «Дорогах жизни» — красноармейца, в «Трассе» — начальника отдела кадров, в «Ведьме» по Чехову — ямщика. Все это были небольшие эпизоды, где Высоцкий был к тому же не единственным исполнителем.

В 1961 году в театре был поставлен спектакль «Свиные хвостики» по пьесе чешского драматурга Я. Дитла. В этом спектакле Высоцкий был занят в массовке — он один из «мужчин и парней», танцующих, поющих и бреющихся у нелегального парикмахера.

**ВЫСОЦКИЙ.** Когда я пришел в Театр имени А. С. Пушкина, в зрительном зале было очень мало людей. Надо было что-то предпринимать. И вот в этой ситуации туда пришел новый главный режиссер Б. И. Равенских, народный артист РСФСР, лауреат Государственных премий. Он был направлен в этот театр на «прорыв», чтобы ликвидировать убыточность театра, обновив репертуар и труппу. Равенских кричал: «Я всех уволю!» В общем никого он не убрал, получилось так, что он предпринял половинчатые меры, хотя ему был дан «карт-бланш» полный на 1,5—2 года: делай, что хочешь, потом будем смотреть на результат твоей работы. Но он так на половине пути и остановился. Я понимаю, что это жестоко — менять труппу, увольнять людей и т. п., но без этого невозможно начинать новое дело, нужно приходиться со своими людьми и еще как можно больше брать своих людей. Надо работать кланом, иначе ничего не получится.

Конечно, этой работы для Высоцкого было мало. Неудовлетворенность в театре не могла не отразиться на настроении. Часто на сцене Володя бывал нетрезв, и Равенских за это несколько раз увольнял его из театра, потом восстанавливал, давал выговоры...

Фаина Григорьевна Раневская, которая тогда тоже работала в этом театре, рассказывала, что как-то стояла перед доской приказов и читала о бесконечных выговорах одному и тому же актеру за разные провинности: «Боже, кто же это такой смельчак?» «Это я», — ответил худенький мальчик, который стоял рядом. Это был Высоцкий.

Потом такого рода приказы были и на «Таганке», особенно в первые годы. И мы, актеры, «брали его на поруки», или нам удавалось уговорить Любимова отменить приказ...

Но из Театра имени Пушкина ему пришлось все-таки уйти...

Рассказывает Артур Макаров:

*Поработал сначала в одном месте, потом в другом. Как он говорил про себя позже — сначала он был «Вовчик-премьер», потом — «Вовчик-дебютант», потом — «Вовчик-непрохонже». Был период, когда он ушел сперва из одного театра, потом из другого, потом дебютировал (показывался.— А. Д.) в «Современнике» в спектакле «Два цвета». Но совет «Современника», куда входили Ефремов, Табаков и другие известные, уважаемые люди (правда, все они тогда были намного моложе), не смог ему простить одной вещи. В зале сидели его друзья (мы все пришли, естественно), и он позволил себе текст пьесы «интерпретировать» по-своему. Я не помню точно ни имени персонажа, в роли которого он выступал, ни слов роли, но помню, что речь шла о друге этого персонажа — мол, у меня где-то друг такой-то... А Володя вставил: «А вот у меня друг Лева Кочарян...» Хотя показался он успешно, но мэтры «Современника» (а они были уже тогда мэтры) были шокированы и решили, что не надо его брать в театр. Так и возник «Вовчик-непрохонже». Потом (до этого.— А. Д.) он работал в Театре имени Пушкина, исключал его оттуда Равенских девять раз, потом в Театре миниатюр (как он говорил, стал «Вовчик-миниатюр»).*

Конечно, это был тяжелый период его жизни. Очень легко было сломаться и уже потом больше никогда не подняться. Таких примеров много...

**ВЫСОЦКИЙ.** После окончания Школы-студии я начал работать: где-то болтался, прыгал-прыгал, все искал куда? Работал в Театре имени Пушкина, там что-то случилось, поступал в театр «Современник»...

Рассказывает Михаил Козаков, работавший в то время в «Современнике»:

*Актер, поступающий в «Современник», должен сыграть показ — дело особое, специфич-*

ческое, чрезвычайно трудное для абитуриента. Поступающий играет, как правило, в фойе театра. Сидят главный режиссер, худсовет, вся группа. Показывающийся лишен привычной атмосферы спектакля, беспристрастного зала, естественных его реакций. Он играет перед придирчивыми коллегами что-нибудь из репертуара «Современника», актеры которого решают его судьбу...

Высоцкий в этом театре со всеми был на «ты» и был сразу допущен на второй тур. И он выбрал роль Маляра из комедии чешского драматурга Блажека «Третье желание» и Глухаря, жулика в тельняшке, из пьесы А. Зака и И. Кузнецова «Два цвета». А надо сказать, что эти роли играли два ведущих, лучших актера театра Олег Табаков и Евгений Евстигнеев. Выбрать именно эти две роли было со стороны Высоцкого, мягко говоря, безрассудством. Куда вернее было наметить два слабых звена в цепи актерских ролей тогдашнего «Современника» и продемонстрировать абсолютное превосходство. Высоцкий, конечно же, это понимал. Но надо помнить, что это уже был Высоцкий! И он-то сам об этом знал. Беда в том, что в те времена, кроме него, об этом не знал никто. Для нас же, решавших его судьбу, это был младший товарищ по Студии МХАТ, не снимавшийся в кино, ничего не сыгравший в театре... Ну что мы о нем тогда знали? Что пел Высоцкий в студии какую-то «блатнягу», а мы, «современниковцы», тогда уже бредили Хемингуэем. Да, наглый малый. Ростом невелик, красавцем не назовешь, голос хриплый. Говорит — жилы на шее вздуваются. И не юный какой-то...

На показе Высоцкий сыграл неплохо, но не блистательно. До Табакова и Евстигнеева ему и впрямь было далеко. Не принял Высоцкого «Современник» в свое святое братство, и пошел Высоцкий искать свою судьбу дальше. А мы его не взяли, собственно, не по злобе, не по ревности, а просто не сумели понять...

Но эти годы не пропадают даром. Володя стал понемногу сниматься в кино. Роли были небольшие, но это давало возможность ездить по стране, встречаться с новыми людьми. Стал писать и петь свои песни. Правда, пока только в домашних компаниях...

В это время, снимаясь в фильме «713-й просит посадку», Высоцкий встретил Люсю Абрамову — выпускницу ВГИКа, которая играла по фильму его жену.

В 1962 году у них рождается сын Аркадий, а в 64-м второй сын — Никита. Но зарегистрировать брак и усыновить своих детей Володе удается только в 1965 году (не мог найти местожительство своей первой жены Изы Константиновны Высоцкой, с которой учился вместе в Школе-студии. Закончив на год раньше, она уехала по распределению и работала в театре сначала в Ростове-на-Дону, а потом в Нижнем Тагиле).

Рассказывает Людмила Абрамова:

*...эпизод 64-го года, когда Володя пытался «продать» свои песни известным мастерам эстрады (мы тогда сидели без копейки). Мы оба весьма обтрепанные, я с животом (я ждала Никиту), приехали на большой эстрадный концерт в летнем театре Эрмитажа и пошли по артистическим комнатам. Володя пел песни и предлагал их для исполнения. Мастера искусств пожимали плечами и только что не посылали его куда подальше. Наконец, мы добрались до комнаты, в которой готовился к выходу Кобзон. Он послушал Володю и сказал: «Никто твои песни петь не будет, но ты их будешь петь сам! Поверь мне, пройдет не так уж много времени, и ты сам станешь с ними выступать. А пока возьми у меня в долг — вернешь, когда появятся деньги!» Двадцати пяти рублей нам тогда вполне хватило...*

**ВЫСОЦКИЙ.** Я все болтался вначале, пока не открылся любовский театр. И это очень скоро произошло, к счастью. Я не успел разочароваться в этом деле...

## «ТАГАНКА»

Существовал в Москве Театр драмы и комедии. Когда-то там были хорошие спектакли — «Дворянское гнездо» с Т. Маховой в главной роли, например. Постепенно театр стал превращаться в театр со случайной публикой и случайным репертуаром. Время 60-х годов требовало от театра срочной перестройки и обновления. В октябре 1953 года состоялась премьера «Микрорайона» режиссера Петра Фоменко, где были исполнены две песни Высоцкого: «В тот вечер я не пил, не ел» и «Я в деле и со мною нож», но ни в афише, ни в программках фамилии Высоцкого не было, и многие воспринимали эти песни как фольклор. Но и они не спасли положения. В театр перестала ходить публика.

Я часто размышляю, с какого момента театр вдруг становится плохим. Ведь в Театре драмы и комедии работали очень хорошие актеры: и Федосова, и Ронинсон, и Докторова, и Власова, и Эйбоженко, и Штейнрайх, и Махова, и Смехов (они потом остались с Любимовым после реорганизации), ставили в том театре спектакли и хорошие режиссеры: П. Фоменко (потом тоже несколько лет работал в Театре на Таганке) и С. Бирман. И вообще, что такое — плохой театр? Для меня это в первую очередь театр со случайной публикой. Может быть, и здесь попадаются настоящие театралы, но ведь такие люди смотрят спектакль обычно молча, а шумно реагирует и задает тон остальная часть публики, которая, как правило, жаждет броских красок, грубых театральных приемов, рассчитанных на эффект.

Плохой зритель — очень упрямый зритель. Он заранее знает, что на него воздействует и что нет. Он не гибок и не

участвует в сотворчестве. А как известно, театральное искусство возникает только в момент неуловимого, зыбкого, пугливого содружества сцены и зрительного зала, когда появляется «поле натяжения», как мы говорим.

С первых же актерских реплик, по первым реакциям зрительного зала можно безошибочно сказать, как сегодня пойдет спектакль: хорошо или плохо.

Я, кстати, боюсь и слишком молчаливого и слишком шумного зрителя.

Если зритель пришел подготовленным, даже если он старается происходящее на сцене как-то организовать в своей фантазии, но как бы пассивно участвует в спектакле, молча смотрит и слушает, никак не реагируя, — от такого зрителя не получаешь заряда. Нет обратной связи. Контакта между сценой и зрительным залом не возникает, а следовательно, не возникает и театра, и в результате проигрывают и актер и зритель. И тот и другой уйдут со спектакля неудовлетворенными.

Еще один тип зрителя — зритель развлекающийся. Такой зритель сидит, развалившись в кресле, в хорошем настроении. Он склонен восхищаться, аплодировать. Все это делается очень шумно и по разным поводам. Но непрерывность событий и их смысл от него ускользают, вернее, они его не интересуют. При таком зрителе пропадает, например, сложная полифония «Вишневого сада». Устав бороться с таким зрителем, мы в этом спектакле начинаем играть только первый план, начинаем подыгрывать в ту игру, которую хочет «развлекающийся зритель». И тут нарушается сам принцип театра, основная задача которого вовлекать зрителя, а не «развлекать».

Актер не может существовать без поощрения. Потому-то он и начинает «работать на публику». И даже если у него хорошая школа, он постепенно теряет свой творческий багаж, становится похожим на тех, кто привык заискивать перед залом.

Начали мы с одного спектакля — «Доброго человека из Сезуана», который сделали на 3-м курсе училища. Спектакль собрал вокруг себя передового, мыслящего зрителя, и этот зритель вместе с нами пришел в бывший Театр драмы и комедии.

Если актер — даже с небольшими способностями — приходит в труппу театра, у которого есть постоянная соперничающая публика, знающая именно этот театр,

понимающая, любящая его, остро реагирующая на все хорошее и не принимающая плохого, этот привыкший к легкому успеху у другой публики актер чувствует, что между ним и залом словно бы вырастает стенка. Волей-неволей он начинает «оглядываться по сторонам», присматриваться к тому, как играют другие. И растет, если хочет расти и может...

К нам на «Таганку» приходило очень много молодых актеров. Каждый год по несколько человек. Они иногда получали сразу очень большие роли, но удерживались на них немногие: очень трудно, оказывается, подхватить сложившийся тон исполнительской манеры «таганковского актера», которая в первую очередь предполагала личностное, творческое участие в действии, но об этом я хочу поговорить после, а пока я попытаюсь рассказать про наши взаимоотношения с публикой.

Позднее, после премьеры, на сотом, предположим, спектакле, когда состав зрителей качественно меняется, исполнение тоже меняется, чаще в худшую сторону.

Один пример. Спектакль «Жизнь Галилея» уже шел несколько лет, зал все чаще заполнялся публикой случайной, идущей поглядеть в основном, что это за «Таганка» такая и что в ней ставят. Приблизительно к третьему году весь «наш» зритель «Галилея» посмотрел.

И тут вышла премьера «Тартюфа».

Я очень люблю премьеры. На премьере существует единый дух сообщничества. Дух студийности, самоотверженности. Актеры забывают все свои единоличные проблемы во имя успеха спектакля в целом... Это уже потом каждый начинает «тянуть одеяло на себя», забывая о замысле пьесы, об идее спектакля. На премьере существует сотворчество со зрительным залом. Возникает театр, где творцы — все, начиная от главного актера и до последнего зрителя на галерке.

На премьере всегда «наша» публика — самая осведомленная, настороженная, строгая, словом — премьерная. У нас еще репетиции идут, а мы уже учитываем этого зрителя, примерно зная критерии его оценок, доверяя ему в основном.

Итак, сыграли — и с успехом — премьеру «Тартюфа»... Но на другой день заболел Высоцкий, и объявленный, двухсотпятидесятый, скажем, спектакль «Жизнь Галилея» заменяют премьерным «Тартюфом». И вдруг там,

где вчера на премьере была реакция на тончайшие нюансы, сегодня «мертвый» зал. Стена! Где вчера нам было стыдно за грубые краски («наша» публика молчала), сегодня аплодисменты!..

Очень острая проблема: почему умирают спектакли? В основном из-за нетребовательного зрителя, мне кажется. Ведь при хорошем зрителе иногда и пятисотый спектакль идет как премьеры.

«Какая сегодня публика?» — очень часто спрашивают актеры, выходящие на сцену позже остальных.

Театр, пожалуй, единственное искусство, где зритель является таким же полноправным творцом, как и актеры, драматурги, режиссер. Если не перекинуть невидимый мост понимания между зрительным залом и сценой, театр умирает: хорошая актерская игра кажется наигрышем, режиссерские находки — вычурными экспериментами...

Только через понимание зритель становится сотворцом. Ибо понимание поднимает зрителя до высоты точки зрения художника.

Сейчас принято говорить о возросшем уровне зрителя. Это так, даже если судить только с нашей точки зрения — с подмостков. Сейчас публика более сообразительна и вместе с тем более нетерпелива, чем раньше. Два акта — это норма. Три часа — это уже много. Театр идет на купюры в длинных классических пьесах. Зрителю достаточно намекать. Он отвык от постепенного развития психологического образа. Поэтому в театре распространена эскизность, броскость выразительных средств. А я, признаюсь, иногда скучаю по старому, подробному театру, по длинным, в пять актов, спектаклям, по бумажным листьям, по кубкам из папье-маше, по актерским паузам, по маршам в «Трех сестрах», по тому театру, где Мольера играют не так, как современную пьесу...

Но вернемся к публике.

Без нее нет театра. Нет актера. Мы все от нее зависим. Из-за публики я больше раздражаюсь, чем из-за своих партнеров. И если публика плохо играет свою роль или отказывается от нее совсем, наше положение становится похожим на положение теннисиста, у которого ушел партнер. Некому послать мяч. Нет обратной связи. Поэтому к публике те же завышенные требования, что и к себе.

Я говорю о публике, но не об отдельном зрителе. Ведь в театре обязательно сидит тот особый — тонкий, умный

судья, о котором мечтаешь и которого высматриваешь в щелочку занавеса перед началом спектакля.

Театр — искусство грубое. И если не любить театр, с его условностью, наивностью, иногда грубостью выразительных средств, то умному зрителю в театре делать нечего.

С. А. Ермолинский как-то рассказывал про М. А. Булгакова. В самые тяжелые годы Булгаков надевал элегантный костюм, крахмальный воротничок и шел в театр на какой-нибудь старый, заигранный спектакль, обросший театральными штампами, как дно старого парохода ракушками. Ермолинский говорил, что сам он не выдерживал и пол-акта — сбегал. А Булгаков сидел до конца, наслаждаясь атмосферой провинциального представления, и в прекрасном настроении возвращался домой. Нужно очень любить театр, чтобы принимать в нем все — и накладки, и безвкусицу, и неожиданность импровизации. Булгаков любил театр. Но еще раз вернусь к сегодняшнему зрителю. Когда он мне не нравится?

Мне не нравится, когда зрители поднимаются на сцену, чтобы преподнести любимому актеру цветы. Всех актеров, присутствующих на сцене, коробит бестактность такого поступка. А при моем не всегда вежливом максимализме — я порой просто ухожу в таких случаях со сцены и больше не выхожу кланяться. Нас, актеров, стоящих на сцене, раздражает полная глухота такого зрителя, не понимающего специфику театра и разрушающего тайну, которая только что свершалась на его глазах, разрушающего границу между залом и сценой.

Говорят, что в спектакле Мейерхольда «Последний решительный» давалась пулеметная очередь по зрительному залу. А в конце одного американского спектакля, который мы видели в Белграде, актеры, переодетые полицейскими, с дубинками, продолжая действие спектакля, спустились в зал и как бы разгоняя демонстрацию, что нужно было по ходу действия, стали бить этими дубинками зрителей. Судя по реакции зрительного зала (мы, «таганковцы», сидели в ложе), били по-настоящему. Этим необычным приемом как бы вскрывалась извечная борьба сцены и зрительного зала...

Я так долго пишу о зрителях, вернее, о взаимоотношениях зрителя и театра лишь потому, что считаю — «Таганку» и «таганковцев» сделал зритель.

Для определенного круга зрителей в то время назрела

необходимость такого рода театра («Современнику» тогда было уже около десяти лет). Помимо взрыва привычных театральных форм, привычного языка выразительных театральных средств, зрителю требовалась публицистическая, открыто политическая направленность. То, что было взорвано в середине 50-х годов XX съездом партии, требовало воплощения в искусстве. Публицистический, литературный голод в какой-то мере удовлетворял «Новый мир» во главе с Твардовским, а на театре появилась «Таганка».

В наш театр хлынула передовая интеллигенция, которая формировала своими требованиями наш вкус. Театр в свою очередь воздействовал на бессознательные рефлексy широкого зрителя.

Если в середине 60-х годов зрители острее реагировали на форму: особое освещение, фронтальные мизансцены, кинематографический монтаж сцен и т. д., то уже к 70-м годам, когда люди пытались поставить диагноз своим социальным болезням, особый интерес у публики вызывало «слово»; то, что люди говорили между собой шепотом на кухне, они слышали со сцены, удивлялись («неужели им это разрешили!») и толпами шли на «Таганку». Отсюда возникли дефицит билетов и престижность публики — но это уже другая тема и другие наши болезни.

А начинали мы весело и легко...

Когда в 1964 году дипломный спектакль Щукинского училища «Добрый человек из Сезуана» посмотрела «вся Москва», мы решили оставить этот спектакль для зрителей — не расходиться после распределения по разным театрам и организовать свой театр. Вариантов было много: поехать на целину и там работать, организовать театр в новых районах Москвы — где-нибудь в Чертанове или на Юго-Западе, поехать в какой-нибудь маленький город, стать студией-филиалом при Театре имени Вахтангова... Закончилось это неожиданно — Любимову предложили реорганизовать старый Театр драмы и комедии. Любимов согласился на очень жестких условиях: оставил от старой труппы несколько человек, а из старого репертуара игрались в первый год, по-моему, только два спектакля: «Скандалное происшествие мистера Кеттла и миссис Мун» (и то в переделанном варианте — на заглавные роли ввели меня и Хмельницкого) и «Микрорайон».

Почти каждый вечер шел «Добрый человек из Сезуана», а утром мы репетировали «Героя нашего времени» в холод-

ном, грязном помещении — тогда шла очередная перестройка сцены и зала. Но мы были молоды, и все эти неудобства нас не очень касались.

**ВЫСОЦКИЙ.** Московский театр на Таганке, в котором я работаю, расположен на Таганской площади. Таганская площадь знаменита тем, что раньше на ней были тюрьма и театр. Но театр был плохой... в него ходили меньше даже, чем в тюрьму. И тюрьму сломали, а театр реорганизовали. И вот я написал, помню, даже такую песню: «Разломали старую Таганку, подчистую, всю, ко всем чертям. Что ж, шофер, давай назад, крути-верти свою баранку: так ни с чем поедем по домам». Эта песня устарела, потому что сейчас есть зачем идти на Таганскую площадь. Театр на Таганке завоевал большую любовь и популярность у зрителей Москвы...

Весна 64-го года для нас была насыщена событиями. Мы заканчивали училище. Помимо «Доброго человека...», играли другие дипломные спектакли, и одновременно шел набор актеров в новый Театр драмы и комедии (название Театр на Таганке появилось позже, после премьеры «10 дней, которые потрясли мир»). К нам пришел Николай Губенко, только что закончивший ВГИК, и сразу стал вводиться на главную роль в «Доброго человека...», из Театра имени Моссовета перешли выпускники ГИТИСа — Валерий Золотухин со своей женой Ниной Шацкой, пришел Любшин и привел с собой Высоцкого.

На показ в театр Володя явился с гитарой. Любимов его спрашивает: «У вас гитара, может быть, вы хотите что-то исполнить?» — «Хочу». — «Ну, пожалуйста, исполните». Он спел. Любимов опять тихим, вежливым тоном: «Еще хотите исполнить?» Он еще спел. «И что же вы исполняете?» — «Свое». — «Свое?»

В сентябре 1964 года приказом по театру Высоцкий был зачислен в труппу и стал вводиться в спектакль «Добрый человек из Сезуана» на роль племянника. Эта роль была сделана в училище другим актером, и Высоцкий повторял чужой рисунок роли, но в работе уже были азарт и та намечающаяся резкая пластика, которая ярко выявится в его лучших последующих ролях.

Первое представление спектакля «Добрый человек из Сезуана» в Театре драмы и комедии состоялось 23 апреля 1964 года, с тех пор эта дата отмечается на «Таганке» как день рождения театра, хотя формально его открытие

состоялось лишь в следующем сезоне. 14 октября 1964 года состоялась вторая премьера — «Герой нашего времени», где у Высоцкого была эпизодическая роль драгунского капитана в сцене дуэли Печорина (Н. Губенко) и Грушницкого (В. Золотухин). Я не помню, как Володя играл эту роль, — спектакль для нас был трудным и большим, скоро его сняли с репертуара — но, может быть, эта роль была предтечей поручика Брусенцова, которого позже так прекрасно сыграл Высоцкий в фильме «Служили два товарища».

В первые годы «Таганки» у нас не было иерархии возрастов и званий. Начинали мы все вровень. Немного выделялись как исполнители главных ролей Зина Славина и Коля Губенко, но и они сегодня играли главные роли, а завтра выходили в эпизодах и массовых сценах.

Весной 1965 года у нас были еще две премьеры: в марте мы сыграли «Антимиры» (с участием автора А. Вознесенского) — сыграли всего один раз в Фонд мира, — но успех был колоссальный, и спектакль решили доделать и оставить в репертуаре.

Второго апреля была премьера спектакля «10 дней, которые потрясли мир», где Володя, как и все мы, играл несколько маленьких ролей. Но он уже немного выделялся среди нас исполнением своих песен. Лет через десять, когда за плечами у Высоцкого будут крупные роли, когда его будет знать вся страна и в этом спектакле он будет с блеском играть Керенского (вместо Губенко), — тогда даже эти маленькие роли будут как бы от первого лица, а право на такую смелость ему даст широта его индивидуальности, осознание своей миссии.

Но тогда, в первые годы, мы к его творчеству относились не серьезнее, чем к работе любого из нас, а к песням не более внимательно, чем к сочинительству Хмельницкого и Васильева, например, написавших прекрасную музыку к «Доброму человеку из Сезуана».

**ВЫСОЦКИЙ.** «10 дней, которые потрясли мир» очень известен в Москве. Начинается он на улице — это знамена висят на театре, выходят актеры театра в одежде революционных матросов и солдат, многие из них с гармошками, с балалайками, и на улице, перед театром, поют песни. У нас здесь рядом станция метро, поэтому много народа, люди останавливаются, интересуются, в чем дело, и когда узнают, то создается такая атмосфера тепла, юмора и веселья около театра. Отчего это? Ленин сказал,

что революция — праздник угнетенных и эксплуатируемых. Это представление «10 дней, которые потрясли мир» по книге Джона Рида сделано как праздник.

Вот вы входите в зал, и вас встречают не билетеры, которые обычно смотрят, фальшивый билет или нет, а наши актеры в форме солдат со штыками. Они отрывают билеты, накальвают их на штык, пропускают вас. В фойе висят три ящика: черный, желтый и красный. Если не понравится спектакль, бросите квиток билета в черный ящик, понравится — в красный, ну, а если останетесь равнодушными, то — в желтый. Мы после этого все вытряхиваем и выбрасываем, предварительно подсчитав, сколько было «за» и сколько «против».

Потом начинается оправдание афиши. В афише написано: «Поэтическое представление с буффонадой, пантомимой, цирком и стрельбой». И все это присутствует. После того, как мы поем частушки, которые кончаются так:

Хватит шляться по фойе, проходите в залу,  
Хочешь пьесу посмотреть, так смотри сначала.

Все входят в зал и думают, вот теперь отдохнем, откидываются на спинку кресла, но не тут-то было. Отдыха нет... Входят три человека с оружием. Стреляют... Громко, пахнет порохом, летит пыль, некоторых слабонервных даже уносят... Но они там отлежатся, их принесут, они досматривают. Жертв не было, стреляют не в зрительный зал, а вверх... и все больше холостыми патронами.

В этом спектакле тридцать две картины, которые решены в разном ключе. Этот спектакль очень яркий. Там есть элементы буффонады, цирка, кукольного театра. Для того чтобы уметь как-то двигаться, мы разучивали специальные акробатические номера. Вообще подготовка в нашем театре, и не только для этого спектакля, должна быть выше, чем в нормальных драматических театрах...

«10 дней, которые потрясли мир» — спектакль, который особенно ярко выразил поиски Любимова и «Таганки» того времени. Многие обвиняли спектакль в эклектичности, но эта эклектика, это нарушение жанра было задачей. Мы тогда много говорили о синтетическом типе актера; актер должен блестяще владеть пантомимой, голосом, играть все жанры: гротеск, шарж, балаган, фарс, трагедию, цирк, драму. На первых порах эти функции были разделены между разными актерами «Таганки»: пантомимисты делали пантомиму, музыканты только играли на инструментах и т. д., но постепенно «таганский тип» актера соединял в себе воедино все эти жанры. Губенко прекрасно

владел своим телом и акробатику в Керенском придумывал сам. «Стая молодых набирает высоту» — так ведущий театральный критик Бояджиев назвал одну из первых рецензий о «Таганке».

От беспечности, задора, раскованности мы иногда хулиганили: в афише «10 дней...» значилось: «Народное представление в двух частях, с пантомимой, цирком, буффонадой, стрельбой по Джону Риду». Потом эту «ошибку» исправили и в дальнейшем уже печатали: «...стрельбой, по мотивам книги Джона Рида».

После однообразия театра 50-х годов этот спектакль попервоначально воспринимался как эпатаж. Говорили о подражании Мейерхольду, «синей блузе», театрам 20-х годов. Мы же искали себя...

В эти годы постепенно вырабатывалась стилистика «Таганки»: резкость, эмоциональная обнаженность, крик как крайняя точка самовыявления, максимальный контакт со зрителем, открытость, импульсивность. Все эти черты были в характере Высоцкого того времени. Не было роли, чтобы все это воплотилось полностью. Но тогда же, после какого-то вечернего спектакля, Высоцкий устроил для нас концерт и исполнял все свои песни часа два-три. Во время этого концерта я впервые почувствовала, что ему тесно в маленьких ролях и что мощь его энергии направит на поиски своего пути. Я сейчас думаю: когда же Володя рванул резко вперед и стал тем Высоцким, которого знает и любит вся страна? Внешнего скачка не было, но я знаю точно, что не было и спадов. Был только подъем, вначале медленный. Когда в спектакле «Пристегните ремни» по проходу шел военный человек, под плащом у которого был не автомат, а гитара, и пел «Мы вращаем землю», вряд ли кто из зрителей отмечал, что эту песню Высоцкий написал специально для этого спектакля.

**ВЫСОЦКИЙ.** Из-за чего так рвутся люди в театр? Это потому, мне кажется, что театр имеет свою позицию, свое лицо. Позицию, которую утвердил спектакль «Добрый человек из Сезуана», позицию четкую, внятную, позицию прямого разговора со зрителем, когда не держат фиги в кармане артисты и режиссер, а когда разговаривают на равных, с доверием. А это всегда ценится людьми — когда с ними разговаривают, ничего не скрывая, откровенно, в открытую. У нас даже есть такой прием — брехтовский прием очуждения, когда вдруг бросаешь играть, выходишь прямо на зрителя с каким-то монологом и с какой-то песней, с каким-то

зонгом. Прямо поешь ее от имени театра зрителю, чтобы еще раз усилить воздействие и еще раз подчеркнуть мысль, которая заключена в пьесе. Наш театр ни на кого не похож. И его традиции, в которых он работает, — это традиции уличного театра, театра площадного. Когда в прошлые века приходила бродячая труппа прямо на площадь или в какой-нибудь двор, расстилали коврик, а то и не расстилали, и без декорации начинали играть. Только глашатай кричал: «Приходите посмотреть бессмертную комедию Еврипида»... И играли. И играли, наверное, хорошо, потому что, если бы плохо, то тогда они не могли бы существовать. В конце спектакля пускали шапку по кругу. Поэтому, если бы они плохо играли, их бы никто не смотрел, верно? Это сейчас можно плохо играть — зарплату все равно дают. А тогда — нет, тогда нужно было прилично играть. И, видимо, был зритель более наивный. Да даже и не в этом дело, и теперешний зритель такой же, потому что у каждого человека в душе есть какой-то уголок, оставшийся в наследство из детства его, который открыт для игры. Он открыт для искусства, этот уголок. И есть магическое слово «представьте себе». «Представьте себе» — и зритель охотно представляет себе... Я, например, играю роль 70-летнего Галилея в «Жизни Галилея» Брехта. Я не клею себе бороду, усы, не делаю глубоких морщин или седого парика. Играю со своим лицом, и нет у нас никаких декораций. Никто не малюет сзади площади Генуи или дворцы Венеции, где происходит действие. Ничего подобного. Есть ворота. И они распахиваются на зрительный зал и дают возможность выйти прямо к зрителям и начать спектакль зонгами, песнями. Потом снова войти в действие. И во многих наших спектаклях вы почти не увидите декорации в общепринятом смысле слова, а всегда есть поэтическая метафора в оформлении. Всегда есть символ.

В «Антимирах» некоторые стихи Вознесенского были положены на музыку, которую написали Хмельницкий, Васильев и Высоцкий. В этом же спектакле у Высоцкого складывалась особая манера чтения стихов: на одном дыхании, выделяя неожиданно глухие согласные звуки, но не теряя музыкальности и ритма. Уже чувствовалось, что читает эти стихи тоже поэт.

Уже в первые годы «Таганки» в репертуаре нашего театра стали появляться поэтические спектакли.

**ВЫСОЦКИЙ.** Сделали мы «Антимиры» очень быстро. За три недели. Половину спектакля играли мы, а потом сам Вознесенский, если он не был в отъезде (он все время уезжает, больше всего на «периферию» — в Америку, в Италию...). Но иногда он возвращается оттуда, и бывают такие спектакли, когда он принимает участие в наших представлениях,

в основном в юбилейных (сотом, двухсотом, трехсотом, четырехсотом, пятисотом). Он пишет новые стихи, читает их, так что, кому повезет, могут застать и поэта в нашем театре.

Вообще, дружба с поэтами у нас большая.

Вторым поэтическим спектаклем был спектакль «Павшие и живые». Это спектакль о поэтах и писателях, которые участвовали в Великой Отечественной войне. Первый раз мы зажгли на сцене настоящий Вечный огонь. У нас такая медная чаша стоит на авансцене, и вспыхивает пламя, загораются красным три дороги, которые спускаются к этому Вечному огню. Выходит актер и говорит: «Прошу почтить память погибших минутой молчания». И весь зрительный зал встает. Вот уже мы около пятисот раз это сыграли. Потом опять снова вспыхивают красным дороги, по которым уходят умирать погибшие поэты — Кульчицкий, Багрицкий, Коган... Поэты, которым было всего по 20—21 году.

Впервые в этом спектакле мы начали играть поэтов, не пытаясь на них походить внешне, совсем не стараясь делать гримов, потому что ведь индивидуальность поэта, существо его — это то, что он написал, его стихи. Это его душа. И она больше интересна, чем его внешность. Из-за того, что мы не делаем никаких гримов в этом спектакле, мы имеем возможность играть несколько ролей подряд.

В самом начале спектакля я играю роль поэта Михаила Кульчицкого, который вызвался возглавить поиск разведчиков в сорок втором году и погиб. Похоронен он в братской могиле на сопке Сахарная Голова... В оформлении спектакля опять метафора поэтическая. У нас висит сзади черный бархат, и поэты уходят в него, как в землю, как в небытие, как в братскую могилу. А после них снова звучат стихи, песни, музыка их друзей. Реквием по погибшим. И несколько песен для этого спектакля написал я.

В 1967 году вышли две премьеры: два поэтических спектакля — «Послушайте!», где Высоцкий вместе с остальными четверьмя исполнителями читал за Маяковского, и есенинский «Пугачев», где Володя играл роль в сто строк, не более, — Хлопушу, уральского каторжника, рвущегося к Пугачеву. Успех в этой роли был абсолютный. В других ролях Володя очень менялся с годами, а эта роль, как и его песни, оставалась на том же высоком уровне, что и вначале.

Как и пушкинскому «Борису Годунову», есенинскому «Пугачеву» не везло на русской сцене. И там и тут существовали ножницы для исполнителей: если идти по ритму и мелодике стиха — не успеваешь проигрывать чувства; если играешь чувство — ломается поэтическая строчка. «Пугачева» пытался ставить Мейерхольд в Театре револю-

ции, просил Есенина кое-что переделать по тексту, но Есенин полагал, что любое насилие над текстом разрушит единое дыхание поэмы, и не соглашался.

**ВЫСОЦКИЙ.** Есенин считал, что это самое прекрасное его произведение, больше всего его любил. Эта поэма написана единым духом. Такое впечатление, что он утром сел, вечером закончил, он просто выплеснул из себя этих пятнадцать человек. Он совсем не утруждал себя тем, чтобы написать этим персонажам какие-то характеры, у него все персонажи — один Есенин. Иногда он даже не давал себе труда подыскать слова, а писал в одну строку несколько слов: «Послушайте! Послушайте! Послушайте! Вам не снился тележный свист», или «Что случилось, что случилось, что случилось?», или «Ничего страшного, ничего страшного, ничего страшного!». Кажется, что ему лень даже слова подбирать... Он пользуется разными приемами, чтобы гасить, гасить, гасить как можно быстрее и темпераментнее эту поэму. Кроме того, Есенин увлекался тогда имажинизмом — образностью. Он, например, Луну сравнивает с чем угодно: «Луны мешок травяной» или «Луны лошадиный череп», и еще бог знает что он там с Луной делал...

Сейчас наши современные поэты считают, что поэма «Пугачев» слабее его других произведений именно с точки зрения поэтической. Ну, я так не считаю. Там есть такая невероятная сила и напор... Порою кажется, что закончив поэму, Есенин бегал и говорил почти как Пушкин, бегал и кричал, что он молодец!

На «Таганке» спектакль получился. К тексту отнеслись очень бережно. Был опыт поэтических спектаклей. Стихи уже умели читать со сцены. Монологи читали как лирические стихи самого высокого накала.

«Пугачев» — один из любимых мною спектаклей ранней «Таганки». Но в то же время актеров «Таганки» упрекали в однозначности. В крепостной рожковой музыке каждому рожку соответствовала одна нота, говорили, что и в театре у Любимова каждый актер вроде бы нес только одну функцию. Это обвинение в адрес актеров было справедливо, но не потому, что актеры были неталантливы (в кино наши актеры утоляли актерский голод и создавали совершенно разные, многогранные образы и характеры), в театре каждый включался в единый замысел Любимова. И «Пугачев» — тому пример. На первый взгляд это абсолютно режиссерский спектакль.

В любом другом театре актеры играли бы роли: Пугачева, Хлопушу и т. д. Но в поэме Есенина «единое кольцо



«ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК ИЗ СЕЗУАНА»	1
«10 ДНЕЙ, КОТОРЫЕ ПОТЯСАЛИ МИР»	2—5
«АНТИМИРЫ»	6—7
«ГАЛИЛЕЙ»	8—10
«ПУГАЧЕВ»	11—12
«ПОСЛУШАЙТЕ!»	13—14
«ГАМЛЕТ»	15—19
«ВИШНЕВЫЙ САД»	20—21
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»	22—23
ЛЮДИ, ТЕАТР, ГИТАРА...	24—27
«ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ»	28—31

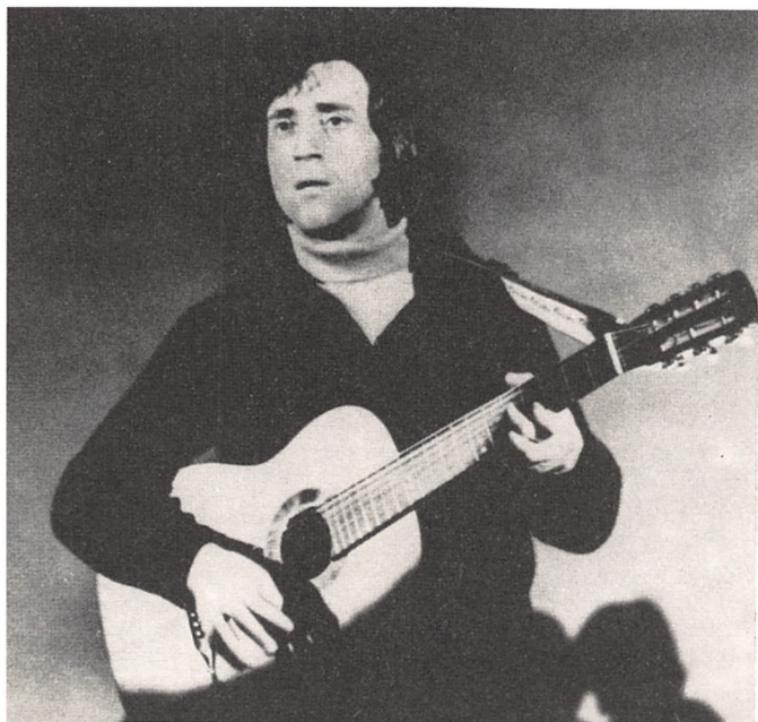


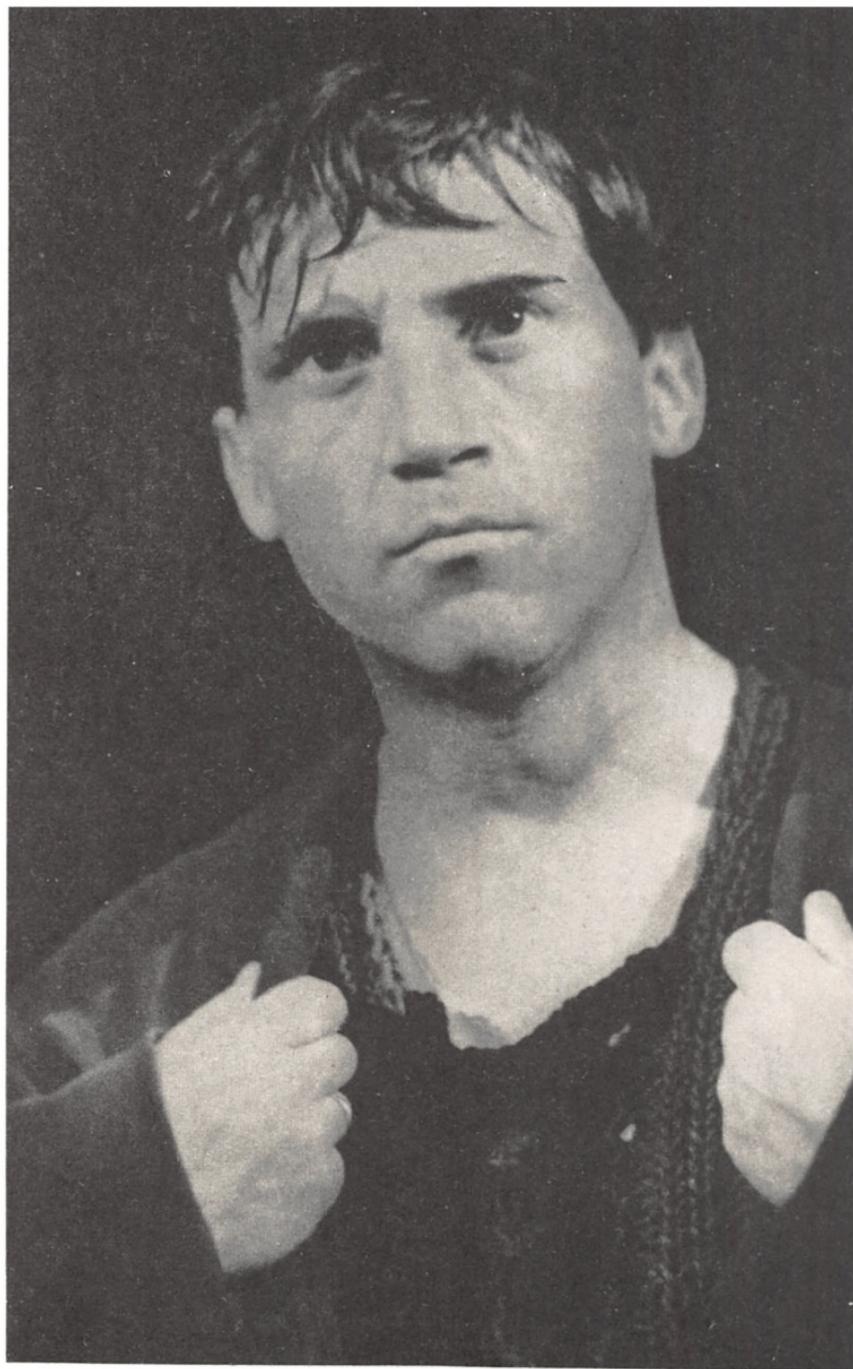


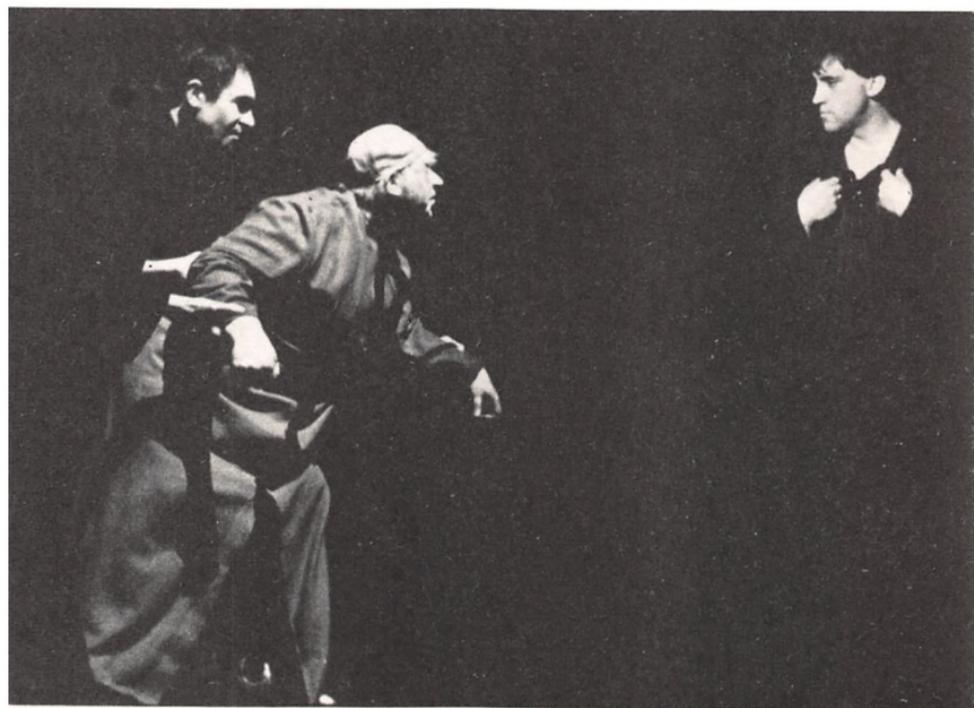












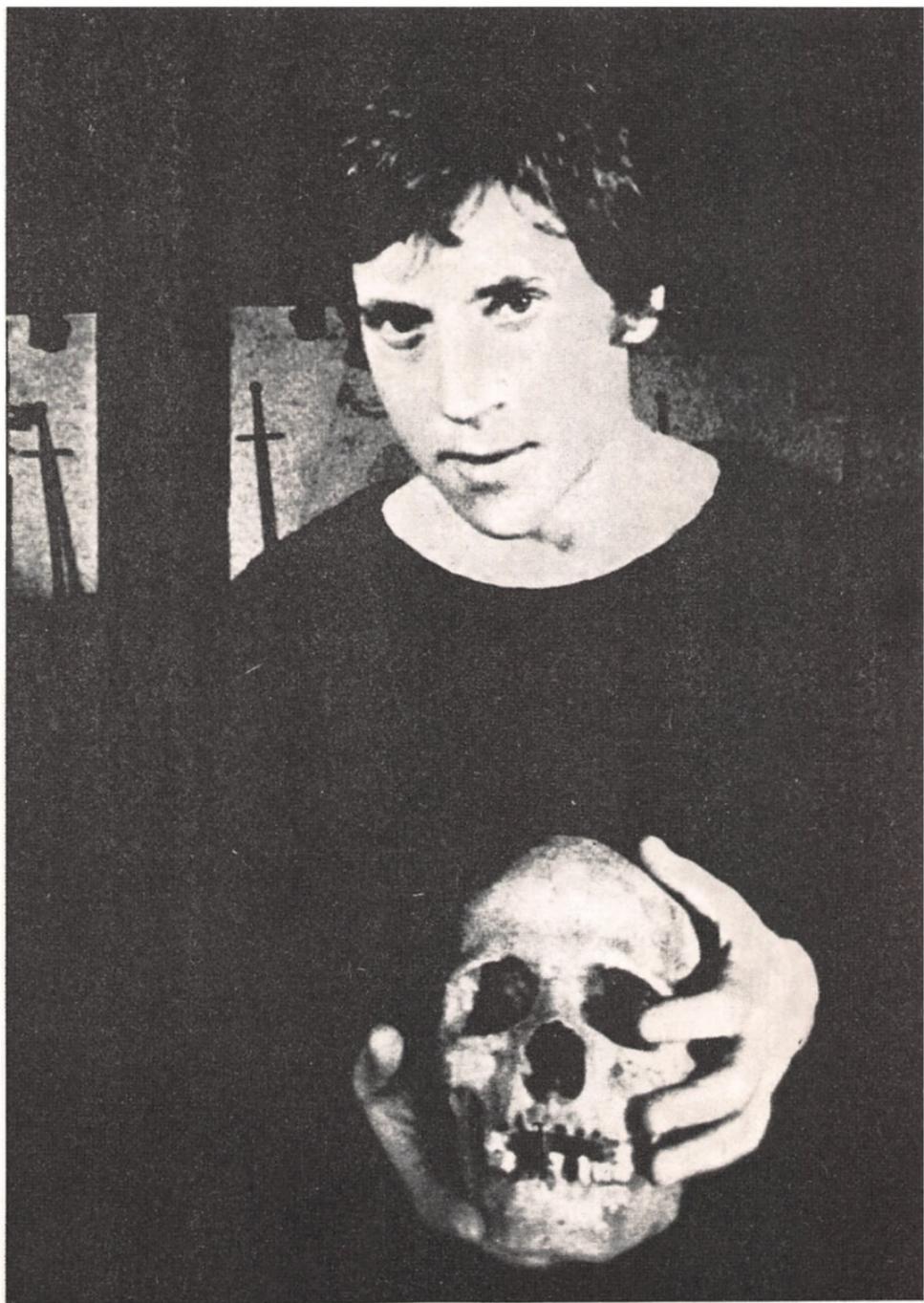














решения». И когда все действуют в едином порыве, рождается образ спектакля, а не набор отдельных актерских удач или просчетов. Ведь уметь быть в ансамбле — это тоже грань, и немаловажная, актерского мастерства.

В «Пугачеве» каждому исполнителю нужно было соотносить себя с замыслом спектакля в целом. Все включались в единую образную систему.

В спектакле были все атрибуты поэзии в самом режиссерском рисунке — и метафора, и образность, и символика. Были введены плачи-распевы. Их исполняли шесть плакальщиц в черных одеждах. Кто-то принес причитания, плачи, которыми женщины отпевали воинов после боя: «Ой ты, чем ты наша славная земелюшка засеяна, да чем наша славная земелюшка распахана... А распахана она лошадиными копытами, а засеяна она казацкими головами...» Плачи эти были стилизованы Юрием Буцко — композитором спектакля, а тексты старинные.

Николай Робертович Эрдман написал для этого спектакля интермедии Екатерининского двора. На плаху набрасывалась парча, и она превращалась в трон, а ручки топоров были ручками трона. На этот трон-плаху садилась Екатерина, а придворные стояли внизу, вдоль сцены, перед первым рядом партера.

На сцене огромный помост из неструганных досок под углом 30 градусов. Когда исполнители вставали на колени — они поневоле скатывались вниз, к плахе. (У актеров были наколенники, иначе занозы от этих досок были бы большой помехой.) Но топоры у актеров в руках были настоящие. Становилось страшно, когда эти топоры со свистом врубались в помост в сантиметре от босых ног. Была настоящая цепь, с большими медными звеньями, которые врезались в голое по пояс тело восставших. И весь этот клубок тел, чем дальше идет пьеса, тем ближе он приближается к плахе. В этом была театральная метафора — восстание неизбежно захлебнется в крови, восставшие головы все равно окажутся на плахе... Все ближе, ближе к трону-плахе... Время от времени в помост врубался топор, один из восставших выпадал из клубка спаянных цепью тел и катился вниз по помосту, и голова его оказывалась между двух топоров на плахе. И одновременно сбоку от помоста вздергивалась крестьянская одежда, а когда восстание берет верх — вздергивалась одежда дворянская. И пустая эта одежда приплясывала в воздухе.

Были три настоящих колокола, подвешенных с другой стороны плахи. Помост то озарялся ярко-красным цветом, то становился бело-черным.

В этом спектакле соединялась грубая предметность с условностью, в результате чего натуралистические детали превращались в символы. (Оформлял этот спектакль, как и все последующие, Давид Боровский.)

В спектакль были введены еще три мужика — три индифферентных человека, которые не участвуют в событиях, стоят под висел ицами и все время гадают «на троих». Играют на нехитрых крестьянских инструментах (балалайка, жалейка и деревянные ложки) и поют:

Вопрос не прост, и не смекнем —  
Зачем помост, и что на нем?  
Кузьма! Андрей! А что, Максим?  
Давай скорей сообразим —  
И-их, на троих!  
А ну их! На троих,  
На троих, так на троих,  
И-их!

Они не смотрят на помост, лица безучастные, и только опять поют: «Теперь и вовсе не понять: и тут висят и там висят!.. Кузьма, Андрей...»

Текст для них написал Высоцкий.

Чтение стихов со сцены — дело трудное. Много споров: что предпочтительнее, авторская или актерская манера исполнения. Актерская манера — это почти всегда пересказ или показ, иногда очень талантливый, но все-таки вторичный. Ведь актеры читают чужие стихи. Очень трудно, и не знаю, нужно ли убеждать зрителей, что именно ты написал «Выхожу один я на дорогу»... Слово произнесенное несет другую функцию, чем написанное, поэты перед широкой публикой раньше не выступали, читали только для узкого круга. Отсюда комнатное, камерное исполнение. После поэтов-символистов — массовые выступления на огромных аудиториях. Учитывая эстетику толпы, поэты как бы выкрикивают свои стихотворения. Мы не знаем, как читал Есенин свои стихи Блоку, когда пришел к нему домой. Но меня поразил голос Есенина в записи на пленку. Голос, выкрикивающий слова Хлопуши из «Пугачева»: «Проведите, проведите меня к нему! Я хочу ви-и-и-идеть эт-т-т-т-того ч е л о в е к а !!!» Так вроде бы должен выкрикивать свои публицистические стихи Маяковский... Есть

воспоминания Горького о чтении Есениным этого монолога. Есенин до такой степени входил в образ, что ногтями прорывал себе ладони до крови — в таком напряжении он читал, почти в истерии.

Володя говорил, что не слышал пленку с Есениным, но «мне,— вспоминал он,— когда рассказывали эту историю с руками, мне это дало допинг новый и я, кажется, ухватил, что он хотел в этом монологе, я там рвусь из всех сухожилий».

На сцене Володя интуитивно подхватил ноту есенинского чтения, но не только скопировал мелодику звучания языка есенинской поэзии, а сделал это своей плотью. Я часто слышала от людей, видевших этот спектакль, что остальные исполнители читали «под Высоцкого». Если воспользоваться этим выражением, то можно сказать, что они читали «под Есенина», только Высоцкий точнее остальных подхватил звуковое и ритмическое начало поэмы.

**ВЫСОЦКИЙ.** В этом спектакле я играю Хлопушу, беглого каторжника, и меня там швыряют, кидают по цепям вперед-назад по станку. Бросаешься голым телом на эти цепи, иногда бывает больно. Однажды, когда ввели новых актеров, меня просто избили до полусмерти. Они не умели работать с цепью; там надо все репетировать. Цепь нужно держать внатяжку, а они меня просто били по груди настоящей металлической цепью. Топоры у нас тоже настоящие, они падают... Одним словом, неприятностей было много, но искусство требует жертв, и все-таки мы освоились. И хотя спектакль идет редко, мы уже тоскуем и хотим играть «Пугачева».

### Из интервью с Высоцким:

*В о п р о с : Каким должно быть главное достоинство современного человека?*

**В. В.** У него должны быть порядочность и позиция. Старый актер мог быть только мастером перевоплощения, ему этого было достаточно. Сегодня актер должен быть еще и личностью, то есть у него должно быть мировоззрение. Он должен знать, что ему нужно сказать. Нужно, чтобы зрители догадывались о том, за что он и против чего он. Зрителю интересно знать, что актер утверждает.

Говорят, что у каждого времени, а это, по-моему, значит — каждые 15—20 лет — есть певец, который поет арию большинства.

Высоцкий был таким певцом. В его творчестве каждый себя узнавал. Прорыв — к каждому. Не может быть сомнительным явление, которым бы увлекались все, от улицы до элитарной интеллигенции, от молодых до старых. С его смертью умерла частичка каждого из нас. Парадокс: чем типичнее, чем полнее он выражал поколение — тем индивидуальнее, уникальнее становился сам.

Вот это движение я постараюсь проследить в основном по его театральным ролям, хотя отделить их от синтетической природы его таланта трудно и, может быть, не нужно. Но лучше всего я его знаю с этой стороны, а критики при жизни его не баловали количеством рецензий (была, кстати, прекрасная статья Д. Гаевского о нашем «Гамлете», но и та напечатана уже после смерти Высоцкого).

Почему не баловали? Может быть, отпугивала сложность личности? Может быть, потому, что за Высоцким утвердилось мнение, что, мол, да — исполнитель своих песен прекрасный, а вот как драматический актер «не тянет», слабоват.

Высоцкий знал про это мнение, болезненно относился к непризнанию своих театральных работ, играл неровно. На премьерах, когда сидит вся пишущая и оценивающая наше мастерство братия, играл хуже, чем, предположим, на сотом спектакле, когда в зале сидит публика или случайная, пришедшая на «моду» — на Высоцкого, на «Таганку», или те, которые, наконец-то смогли каким-то образом купить билет на любимого актера в любимый театр. Но таких было в зале немного, они сидели, смотрели, восхищались, писали восторженные письма и становились постоянными поклонниками.

В последние два-три года после каждого спектакля с его участием у служебного входа его ждала толпа поклонников, и он снисходительно привычно расписывался на подсунутых программках. Я как-то спросила: «Что, Володечка, не надоедают?» Он чуть презрительно ухмыльнулся и ответил: «Успех — это когда достиг чего-то. Это конец. Мне больше по душе цель, когда она не сзади, а впереди. Состояние становления». Ответил, кстати, явно цитатой, чтобы не отвечать всерьез.

Разговаривать «всерьез» мне, во всяком случае, в последние годы было с ним трудно. Мы довольно хорошо к этому времени друг друга знали, и достаточно было одной фразы, может быть, и не очень серьезной, чтобы каждый пони-

мал, что другой имеет в виду. Ну, например, после шумного успеха в последней театральной работе, в Свидригайлове, я ему как-то вскользь бросила: «Играем ниже своих возможностей, Володечка...» — он понял, что я имела в виду: мол, играет «я» в предлагаемых обстоятельствах. Об этих ступенях — просто органика «я», «я» в предлагаемых обстоятельствах, образ, тема, поколение, время... — мы долго говорили, когда искали пьесу, чтобы играть вдвоем...

Мы понимали, что пришло время скрупулезного исследования человеческих отношений, и на смену большим, массовым ярким представлениям придут спектакли камерные — на одного, двух исполнителей. (Так, впрочем, потом и оказалось...) Мы долго не могли выбрать пьесу: то я предлагала сделать композицию по письмам и дневникам Софьи Андреевны и Льва Николаевича Толстого (как эти два разных человека по-разному оценивают одни и те же события в их жизни), но не было готового литературного материала, а самим было это делать трудно, то Володя привозил откуда-нибудь новую пьесу, которую нужно было переводить, да и идеи для нас были не очень животрепещущие...

Наконец, нам перевел пьесу Теннесси Уильямса «Игра для двоих» В. Вульф, и мы с Володей встретились с переводчиком, чтобы обсудить и разобраться в проблемах этой сложной пьесы. В пьесе два действующих лица: режиссер спектакля, который он ставит по ходу пьесы, сам же и играет в нем, и сестра режиссера — уставшая, талантливая актриса, употребляющая (по замыслу Высоцкого) наркотики, чтобы вытаскивать из себя ту энергию, которая в человеке хотя и заложена, но генетически еще спит и только в экстремальных условиях, направленная в русло, предположим, творчества, приносит неожиданные результаты...

Высоцкий в этой работе был и партнером, и режиссером.

По композиции пьеса делилась на три части: 1-й акт — трудное вхождение в работу, в другую реальность, когда все существо твое цепляется за привычное, теплое, обжитое, и нужно огромное волевое усилие, чтобы оторваться от всего этого и начать играть; 2-й акт — разные варианты «игры» (причем зритель так запутывался бы в этих вариантах, что не смог бы отличить правду от вымысла) и, наконец, 3-й акт — опустошение после работы, физическая усталость, разочарование в жизни, человеческих отношениях

и в рутинном состоянии театра (сестра погибает от наркотиков и непосильной ноши таланта...).

Оформление Д. Боровский придумал для этого спектакля простое — на сцене были свалены в беспорядке детали декораций наших спектаклей, в которых мы с Володей играли: в левом углу груды смятых деревьев из «Вишневого сада», гроб из «Гамлета», кресло и дверь из «Преступления и наказания», что-то из Брехта и поэтических спектаклей и два гримировальных стола — Высоцкого и мой.

На сцене мы прогнали вчерне только первый акт, причем зрителей было в зале только двое: Боровский и случайно зашедший в театр кинорежиссер Юрий Егоров. В театре к нашей работе относились скептически, Любимову пьеса не нравилась, и он открыто говорил, что мы, мол, ее взяли из тщеславных соображений. Пьеса была написана Уильямсом для двух бродвейских звезд.

Высоцкий придумал очень хорошее начало. Два человека бегут, летят друг к другу с противоположных концов сцены по диагонали, сталкиваются в центре и замирают на несколько секунд в полубратском-полулюбовном объятии. И сразу же равнодушно расходятся. Я — за гримировальный столик, Высоцкий — на авансцену, где говорит большой монолог в зал об актерском комплексе страха перед выходом на сцену. Причем у самого Высоцкого этого комплекса никогда не было. Этот страх, к сожалению, развивается с годами у меня. Но он произносил это так убедительно, что трудно было поверить, что он вот сейчас начнет играть.

Материал пьесы был для нас настолько знаком, что иногда не важно было, кто что играл, я ли черты характера Высоцкого или он то, что больше присуще мне, нежели ему. Мы бесконечно спорили тогда на этих репетициях, разбивали лбы об очевидные истины. Ученичество или ниспровержение — где середина; где подстраиваться; где упрячиться; знание и незнание — что лучше: знание прошлого или незнание будущего; получилось — не получилось: для себя, для зрителей и как это оценить; умение и неумение; как мне лучше играть; как стать тем, кем я хочу, а кем?..

В 1968 году ушел из театра Николай Губенко, и все его роли перешли к Высоцкому.

Есть непреложный закон в театре: в чужой рисунок

роли входить трудно, и всегда бывают потери по сравнению с первым исполнителем. Ведь он роль кроил на себя. И поначалу Володя старательно копировал резкую губенковскую пластику в «Добром человеке», в роли безработного летчика Янг Суна, и гротеск в ролях Гитлера и Чаплина и некоторую пафосность в чтении стихов Гудзенко в спектакле «Павшие и живые». А уж акробатика рисунка роли Керенского в «10-ти днях» ему поначалу просто не давалась.

Кто-то из древних сказал, что судьбы нет, есть только непонятая случайность. Не знаю... Утверждение спорное. Но, может быть, эта случайность, когда Володя вдруг сразу получил все главные роли и стал первым артистом в театре, заставила его по-другому посмотреть на себя, он поверил в свои возможности.

В это же время он стал репетировать Галилея — первую большую роль, делая ее на свой манер. Текст роли был уже не чужим, рисунок лепился как бы с себя. Легкая походка, с вывернутыми чуть ступнями, с характерными для Володи короткими шагами, мальчишеская стрижка. Да и вся фигура выражала порыв и страстность — и только тяжелая мантия давила на плечи. Не было грима. Не было возрастной пластики, хотя действие, по Брехту, тянется около тридцати лет. Галилей у Высоцкого не стареет. Игрался не характер, а тема. Тема поиска и сохранения истины.

Галилей у Брехта здоровый, умный человек, человек Возрождения, земной, напористый, не чуждый радостей жизни.

Я помню сцену обеда Галилея в спектакле «Берлинер ансамбль», решенную в ключе раблезианской жажды жизни. Какое-то время эту роль у нас в театре репетировал А. Калягин. И мне тоже запомнился его монолог о виноградниках и молодом вине. Это было сыграно сочно, красочно и достоверно. У Высоцкого Галилей начинал свой день со стойки на голове, с обтирания загорелого юношеского тела холодной водой и кружки молока с черным хлебом. Галилей Высоцкого был трагически осуждающий себя, гениальный искатель истины, он приходил к своему раздвоению не из-за старости, не из-за немощи и соблазнов плоти. Его ломает, насилует общество. Иногда власть оказывается сильнее разума...

Я не участвовала в этом спектакле, поэтому не знаю,

как менялся Высоцкий в этой роли. В первых спектаклях, мне казалось, ему трудно давались большие монологи, было излишнее увлечение результативными реакциями, но я уже тогда почувствовала, как важно для Высоцкого сыграть не образ, а отношение к образу, попытаться раскрыть через него философскую, нравственную основу жизни, используя этот образ для передачи своих собственных мыслей о проблемах сегодняшнего времени.

**ВЫСОЦКИЙ.** Так получилось, что человек, который был взят в театр как комедийный актер, а я вначале играл комедийные роли и пел под гитару всевозможные шуточные песни, и вдруг я сыграл Галилея и Гамлета. Я думаю, что это получилось не вдруг, ведь режиссер долго присматривался — могу я или нет, мне кажется, что есть тому две причины: для Любимова основным является даже не актерское дарование (хотя и актерское дарование тоже), но больше всего его интересует человеческая личность, а так как наш театр условный, мы не клеим париков, мы не играем в декорациях... ведь театр — искусство всегда условное... я Галилея начал репетировать, когда мне было двадцать шесть лет, со своим лицом, только в костюме — вроде балахона, плаща, накидки — коричневая, очень тяжелая, материал грубый очень, свитер, и я там смело беру яркую характерность и играю старика, немножечко в маразме, и, мне кажется, незачем при этом гримироваться. У нас в этом спектакле два финала — первый это как бы на суд зрителей... или два человека — Галилей, который уже абсолютно не интересуется тем, что произошло, и ему неважно, как в связи с его отречением упала наука, а второй финал — это Галилей, который прекрасно понимает, что он сделал громадную ошибку, что это отбросило назад науку, и он в последнем монологе — я его говорю от имени человека здорового, в полном здравии и рассудке — Брехт этот монолог дописал, дело в том, что пьеса была написана раньше, а когда в 1945 году была сброшена бомба на Хиросиму, то Брехт дописал целую страницу этого монолога об ответственности ученого за свою работу, за науку, за то, как будет использовано его изобретение...

...после монолога Галилея играет музыка Шостаковича, вбегают дети с глобусами и крутят глобусы перед зрителями, как бы символизируя то, что все-таки она вертится!

Предлагая два варианта пьесы, Любимов пытался не столько исследовать ответственность ученых перед миром, сколько осудить любой компромисс в любой форме и в любое время. В этом была очень четкая позиция Любимова. Он очень часто цитировал Булгакова, что самая главная слабость человека — это трусость. В спектакле Высоцкий

играл в Галилее сопротивление и борьбу. Ненависть, доходящую до внешнего оцепенения. Напряженное спокойствие. В кульминационной сцене допроса Высоцкий спокойно стоял у портала и только методично подбрасывал и ловил камень — как бы говоря, что законы физики незыблемы: камень из-за силы притяжения все равно будет падать...

Последний монолог Галилея Высоцкий произносил уже как бы не от лица персонажа, хотя абсолютного слияния никогда не было, а от имени театра.

В спектакле не было раздвоения: я — актер и я — образ, не было просто образа, а был Высоцкий, который принял этот образ всей своей душой, умом, всем существом.

Бертольт Брехт:

«Для театра: анти-иллюзии. Не надо убеждать зрителя в подлинности происходящего на сцене. Никакой четвертой стены. Важна не фабула, не сюжет. Сюжет можно пересказать зонгами, пантомимой, рассказом перед действием. Главное не что происходит, а почему именно так происходит».

В фойе нашего театра висят портреты Брехта, Станиславского, Вахтангова и Мейерхольда. Почему именно эти портреты? Станиславский — корни актерской профессии в его системе. Вахтангов — Любимов работал актером в Театре имени Вахтангова, большинство наших актеров — выпускники театральной школы при Театре Вахтангова, вахтанговское направление в искусстве, Мейерхольд — «Таганка» также ниспровергала привычные устои и эпатировала общественное мнение... Брехт — начинался театр с «Доброго человека из Сезуана», уже в дипломном спектакле справа на сцене стоял портрет Брехта. «Доброго человека» Любимов предлагал поставить и в Театре Вахтангова, но не сговорился и поставил его на третьем курсе со студентами. Впоследствии он говорил: «Мой выбор пал на Брехта прежде всего потому, что это автор, который требует от актера не только профессионального мастерства, но также умения мыслить на сцене. Более того, мне казалось, что это был автор, наиболее нужный в том состоянии нашего театра, которое сложилось тогда, не говоря уж о том, что я попросту люблю Брехта. Мне всегда был близок театр ярмарочный, уличный. Нравилась мне

эта карнавальная радость жизни, столь характерная для этого вида зрелищ».

В манере таганского актера соединялась школа «представления» и школа «переживания», причем сам актер как личность не закрывался образом.

У Станиславского — действие, у Брехта — рассказ о нем, у Станиславского — перевоплощение (я — есмь...), у Брехта — представление (я — это он...); у Станиславского — «здесь, сегодня, сейчас», у Брехта — «не здесь, может быть, сегодня, но не сейчас».

В каждой роли в театре Высоцкий не играл образ и не отстранялся от него — а на каждом спектакле все переживалось заново, здесь, сейчас, с новой силой, с новой болью, иногда переходя в острый гротеск, гиперболу. И все же Высоцкий оставался везде Высоцким.

### Из интервью с Высоцким:

*В о п р о с : Какова роль личного опыта в художественном творчестве?*

**ВЫСОЦКИЙ.** Большая роль, но это только — база. Вы понимаете, все-таки ведь человек должен быть наделен фантазией, он — творец. Если он, только основываясь на фактах, что-то там рифмует или пишет, это, в общем, реализм такого рода, он уже был, он уже есть и существует. Это не самое главное, я больше за Свифта, понимаете, я больше за Булгакова, за Гоголя. Поэтому жизненный опыт... я все прекрасно понимаю, но представьте — какой уж был такой гигантский жизненный опыт у двадцатилетнего Лермонтова, однако он — творец настоящий и великий, правда?! Так что у него особенного настоящего жизненного опыта не было. Мне кажется, что есть, в общем, второй вопрос, прежде всего, мне кажется, фантазия должна быть и свое видение мира... В общем, все сводится к одному — личность, индивидуальность — вот главное.

Можно создавать произведения искусства, обладая повышенной чувствительностью и восприимчивостью, но не имея жизненного опыта, можно! Но лучше иметь его немножко... потому что мы под жизненным опытом понимаем... больше всего страдание. Короче говоря, искусства настоящего без страдания нету, и человек, который не выстрадал... не обязательно, что его притесняли, стреляли, мучили, забирали родственников. Если он даже в душе, даже без внешних воздействий, в общем, испытывает вот это вот чувство страдания за людей, за близких, за ситуацию. Это уже много значит, это уже база, это уже создает жизненный опыт, а страдать могут даже очень молодые люди и очень сильно.

## «ГАМЛЕТ»

Гамлет — основная и любимая роль Высоцкого. Гамлета он играл 10 лет, Гамлет был последней ролью, которую Высоцкий играл перед смертью...

11 июня 1980 года Высоцкий возвращается в Москву. Играет репертуарные спектакли. Ездит по многочисленным концертам. 23 июня умирает сестра Марины Влади Одиль Версуа — прекрасная актриса (Таня — ее настоящее имя), которая так гостеприимно принимала нас у себя дома в Париже во время наших гастролей в 1978 году. Володя хочет ехать к Марине, но ему не дают визу. И опять — спектакли, концерты, ожидание визы, болезнь... В 20-х числах июля он получил визу, заграничный паспорт и купил билет в Париж на 29 июля (27 июля должен был быть последний «Гамлет»).

Вот запись из моего дневника об одном из последних «Гамлетов» 13 июля 1980 года:

«В 217-й раз играем «Гамлета». Очень душно. И мы уже на излете сил — конец сезона, недавно прошли напряженные и ответственные для нас гастроли в Польше. Там тоже играли «Гамлета». Володя плохо себя чувствует; выбегая со сцены, глотает лекарства... За кулисами дежурит врач «скорой помощи». Во время спектакля Володя часто забывает слова. В нашей сцене после реплики: «Вам надо исповедаться» — тихо спрашивает меня: «Как дальше, забыл». Я подсказала, он продолжал. Играл хорошо. В этой же сцене тяжелый занавес неожиданно зацепился за гроб, на котором я сижу, гроб сдвинулся, и я очутилась лицом к лицу с призраком отца Гамлета, которого я не должна видеть по спектаклю. Мы с Володей удачно обыграли эту «накладку». В антракте поговорили, что «накладку» хорошо бы закрепить, поговорили о плохом самочувствии

и о том, что — слава богу — отпуск скоро, можно отдохнуть. Володя был в мягком, добром состоянии, редком в последнее время...»

В 1968 году в «Юности» было опубликовано интервью со мной, озаглавленное «Почему я хочу сыграть Гамлета».

Друзья надо мной стали подтрунивать и шутливо допытываться: «Так почему же ты все-таки хочешь играть Гамлета, Алла?»

Одна Белла Ахмадулина, когда мы с ней неожиданно где-нибудь сталкивались, говорила: «Мне нравится ваша идея. Это прекрасно! Это идея поэтов. Гамлет — поэт. А вы актриса — в какой-то степени поэт...»

Володя Высоцкий как-то подошел ко мне в театре и спросил в упор: «Ты это серьезно? Гамлет... Ты подала мне хорошую мысль...»

Когда Любимова спросили, почему он поручил роль Гамлета Высоцкому, он ответил: «Я считал, что человек, который сам пишет стихи, умеет прекрасно выразить так много глубоких мыслей, такой человек способен лучше проникнуть в разнообразные, сложные конфликты: мировоззренческие, философские, моральные и очень личные, человеческие проблемы, которыми Шекспир обременил своего героя.

Когда Высоцкий поет стихи Пастернака, то это что-то среднее между песенной речью и песней. Когда говорит текст Шекспира, то есть в этой поэзии всегда музыкальный подтекст».

Этот ответ Любимова поздний. Отношения Любимова и Высоцкого были не однозначные и не ровные. Несколько раньше на этот же вопрос Любимов отвечал так:

«Как Высоцкий у меня просил Гамлета! Все ходил за мной и умолял: «Дайте мне сыграть Гамлета! Дайте Гамлета! Гамлета!» А когда начали репетировать, я понял, что он ничего не понимает, что он толком его не читал. А просто из глубины чего-то там, внутренней, даже не знаю, что-то такое, где-то, вот почему-то: «Дайте Гамлета! Дайте мне Гамлета!»

Высоцкий действительно уговаривал Любимова поставить «Гамлета». Любимов долго не соглашался.

Основная идея спектакля появилась уже во время репетиций. Репетировали долго. Около двух лет. (Премьера была 29 ноября 1971 года.)

Главным звеном в спектакле стал занавес. Давид Боровский — художник почти всех любимовских спектаклей — придумал в «Гамлете» подвижный занавес, который позволял Любимому делать непрерывные мизансцены. А когда у Любимова появлялась новая неиспользованная сценическая возможность — его фантазия разыгрывалась, репетиции превращались в увлекательные импровизации, — всем было интересно.

Когда после комнатных репетиций вышли на сцену, была сооружена временная конструкция на колесах, которую сзади передвигали рабочие сцены. За время сценических репетиций стало ясно, что конструкция должна легко двигаться сама собой. Как? Может быть, повернуть ее «вверх ногами», то есть повесить на что-то сверху. Пригласили авиационных инженеров, и они над нашими головами смонтировали с виду тоже легкое, а на самом деле очень тяжелое и неустойчивое переплетение алюминиевых линий, по которым занавес двигался вправо-влево, вперед-назад, по кругу. Эта идея подвижного занавеса позволила Любимому найти ключ к спектаклю, его образ. Потом в рецензиях критики будут, кстати, в первую очередь отмечать этот занавес и называть его то роком, который сметает все на своем пути, то ураганом, то судьбой, то «временем тысячелетий, которые накатываются на людей, сметая их порывы, желания, злодейства и геройства», в его движении видели «...дыхание неразгаданных тайн». Занавес существует в трагедии как знак универсума, как все непознанное, неведомое, скрытое от нас за привычным и видимым. Его независимое, ни с кем и ни с чем не связанное движение охватывает, сметает, прячет, выдает, преобразуя логическую структуру спектакля, вводя в него еще недоступное логике, то, что «философии не снилось»...

Но главное, такой занавес давал возможность освободиться от тяжелых декораций, от смен картин, которые останавливали бы действие и ритм. Одно событие накатывало на другое, а иногда сцены шли зримо в параллель...

По законам театра Шекспира действие должно было длиться непрерывно. Пьеса не делилась на акты.

Занавес в нашем спектакле позволял восстановить эту шекспировскую непрерывность и в то же время исполнял функцию монтажных ножниц: короткие эпизоды,

мгновенные переброски действия, перекрестный, параллельный ход действия, когда на сцене чисто кинематографическим приемом шла мгновенная переброска сцены Гамлета — Офелии на подслушивающих за занавесом эту сцену Клавдия и Полония. Или в сцене Гертруды — Гамлет один лишь поворот занавеса позволял зрителю увидеть предсмертную агонию Полония... Громоздкому театральному Шекспиру в кинематографе Любимов противопоставлял легкого современного кинематографического Шекспира в театре.

Ну а пока — на репетициях — мы, актеры, дружно ругали этот занавес, потому что он был довлеющим, неуклюжим, грязным (он был сделан из чистой шерсти, и эта шерсть, как губка, впитывала всю пыль старой и новой «Таганки»), но, главное, от ритма его движения зависели наши внутренние ритмы, мы должны были к нему подстраиваться, принаравливаясь; ну а скрип алюминиевой конструкции иногда заглушал наши голоса.

Однажды на одной из репетиций шла сцена похорон Офелии, звучала траурная музыка, придворные несли на плечах гроб Офелии, а за ним двигалась свита короля (я помню, перед началом этой сцены бегала в костюмерную, рылась там в черных тряпочках, чтобы как-то обозначить траур), так вот, во время этой сцены, только мы стали выходить из-за кулис, как эта самая злополучная конструкция сильно закрипела, накренилась и рухнула, накрыв всех присутствующих в этой сцене занавесом. Тишина. Спокойный голос Любимова: «Ну, кого убило?» К счастью, отделались вывихнутыми ключицами, содранной кожей и страхом, но премьера отодвинулась еще на полгода из-за необходимости создания новой конструкции.

Через полгода были сделаны по бокам сцены крепкие железные рельсы, между ними шла каретка, которая держала, как в зажатом кулаке, тяжелый занавес. Занавес в своем движении обрел мобильность, легкость — и с тех пор стал нести как бы самостоятельную функцию. Он был страшный, коричнево-серый, плетеный вручную на полу нашего фойе умелыми руками студентов художественных училищ. Несколько дней и ночей они плели этот уникальный занавес. Каждый взял себе квадрат сетки и начинал на нем что-то вывязывать по своей фантазии. Естественно, у каждого получалось что-то свое. Некоторые из нас тоже к этому прикладывали руки. Я, например, знаю, что нижний левый бок занавеса — мой.

Иногда при особом освещении занавес походил на разросшуюся опухоль с многочисленными метастазами, иногда на просвет казался удивительно тонкой красивой ажурной паутиной, как флером времени отделяя житейскую реальность от иррационального, иногда тяжелой массой налетал на хрупкую фигуру Гамлета, иногда выполнял просто функцию трона: в середину занавеса удобно сидели король и королева; иногда на нем, как на качелях, раскачивалась Офелия; иногда он был плащом и одновременно ветром в сцене Гамлета, Горацио и Марцелла — одним словом, функции этого занавеса были многочисленны, и в каждой сцене он выполнял какую-нибудь свою роль.

Наверху, над сценой, на рельсах справа и слева сидели рабочие сцены, которые, кстати, знали спектакль до самых мельчайших подробностей, до самых неожиданных интонаций, потому что вынуждены были там сидеть на каждой репетиции и на каждом спектакле от начала до конца. Рабочий слева управлял движением занавеса, он сидел в каком-то кресле, похожем на гоночный автомобиль, с многочисленными рукоятками. Он ездил в своем кресле вперед и назад, а рукоятками поворачивал занавес в любом направлении. На репетициях и в первые годы спектакля там сидел красивый рыжий парень в клетчатой рубашке, с прекрасными вьющимися волосами и бакенбардами, он курил «Мальборо», пепел небрежно стряхивал на наши головы. Вид у него был как за рулем «Альфа-Ромео». Рабочий же справа был ему полная противоположность — маленький, неказистый, незапоминающийся. Единственное, что его выделяло, это белые перчатки на руках. В мешке у него сидел живой петух, которого он по ходу действия доставал и выставлял в правое верхнее окно сцены. Предполагалось, что петух должен был кукарекать и возвещать начало действия и роковых событий. Петух, конечно, сопротивлялся. В это время суток, когда шел спектакль, петухи обычно спят. Наш петух тоже не отличался от своей породы, и когда его доставали из мешка и сильно встряхивали, так, что летели перья, он изредка издавал жалкое кудахтанье. Потом крик петуха пришлось записать на фонограмму. Во всяком случае, петуха мне было жалко. И когда за кулисами нужно было настроиться на слезы (например, когда я, Гертруда, уже со слезами выхожу на сцену, рассказывая о гибели Офелии), я всегда смотрела

на этих несчастных петуха и рабочего — и слезы градом текли у меня из глаз; когда же мне нужно было настроиться на помпезность, торжественный выход королевы, официальную улыбку — я смотрела вверх налево, на рыжего рабочего, на его царственную позу, на его расслабленную фигуру «прожигателя жизни» — моя спина невольно выпрямлялась, и я королевой выходила на сцену. Я, конечно, поделилась с Высоцким этими своими наблюдениями, и мы долго потом играли эти ассоциации, и даже на других спектаклях у нас выработался условный язык: эту сцену надо проводить «справа» или «слева»?

**ВЫСОЦКИЙ.** Главное назначение занавеса «Гамлета» — это судьба, потому что в этом спектакле очень много разговоров о боге, хотя это спектакль и не религиозный. Но почти все нанизано на это. С самого начала Гамлет заявляет: «О, если бы предвечный не занес в грехи самоубийства!», то есть самоубийство — самый страшный грех, а иначе — он не смог бы жить. С этой точки и начинается роль человека, который уже готов к тому, чтобы кончить жизнь самоубийством. Но так как он глубоко верующий человек, то он не может взять на себя такой грех: закончить свою жизнь. И вот из-за этого этот занавес работает как судьба, как крыло судьбы. Вот впереди на сцене сделана такая могила, она полна землей, могильщики все время присутствуют на сцене, иногда восклицая: «Мemento мори!» — «Помни о смерти!». Все время на сцене очень ощущается присутствие смерти. И этот занавес, быстро двигаясь, сбивает в могилу всех персонажей, и правых, и виноватых, и положительных, и отрицательных. В общем, всех потом равняет могила...

Этот занавес дает возможность удовлетворить любопытство зрителей. Зритель всегда хочет узнать, а что же находится еще там? И в этом Эльсиноре, в этом королевстве, в этом таком странном и в то же время обычном государстве, естественно, масса интриг, подслушиваний. За занавесом все время присутствуют какие-то люди. И мы очень часто даем зрителям поглядеть, что же происходит за занавесом. Это дает возможность параллельного действия, это такой кинематографический прием. Например, в одной половине сцены я читаю монолог «Быть или не быть», а в другой половине разговаривают Король, Полоний и свита. Когда я вижу, что кто-то подслушивает за занавесом, я убиваю Полония, нанизывая его на нож, потому что занавес можно проткнуть ножом, там есть какие-то такие щели. Потом занавес разворачивается, и Полоний висит вот так на ноже. Это не только эффект... Все время ты можешь посмотреть, что еще находится там, за этими кулисами, где кипит жизнь: кто-то ходит, кто-то подслуши-

вает — ты видишь вдруг ухо в прорезь... Короче говоря, это дает возможность создать жизнь не только на сцене, но и рядом...

Высоцкий был очень увлечен работой. Сносил любые насмешки Любимова. Я поражалась терпению Высоцкого и, зная его взрывной характер, часто боялась Володиной реакции. Особенно когда на репетициях сидела Марина Влади. Сидела она почти всегда наверху, в темноте балкона, чтобы никто ее не видел, но все равно все знали, что Марина в зале, и иногда мне казалось, что Любимов нарочно дразнит и унижает Володю при его жене, чтобы разбудить в нем темперамент, злость и эмоциональность. Володя терпел и репетировал.

Высоцкий готовился к каждой репетиции, часто предлагал свои варианты сцены, был, как никто, заинтересован в этом спектакле. Но многое долго не получалось. Роль шла трудно.

Я хорошо знала роль Гамлета и всю пьесу наизусть и часто подсказывала текст, — но видела, что Высоцкий хотел играть роль не в той манере, которую от него ждали и которая за ним уже закрепилась из-за его песен. Он хотел играть Гамлета просто и скорбно. Его Гамлет уже знает все про жизнь, для него нет неожиданности в злодействе Клавдия, часто в монологах у него прорывалась горькая ирония, а «прежнюю свою веселость», по его словам, он потерял давно. Слова Призрака для него не новость, Гамлет — Высоцкий только кивает — это лишь подтверждение его догадки, а «Мышеловка» нужна такому Гамлету только для того, чтобы еще раз проверить свою догадку.

Жгучей, неудержимой была только ненависть к миру Клавдия. Не злоба, а бессилие толкает его на поступки: «Из жалости я должен быть суровым, несчастья начались — готовьтесь к новым...» И когда после убийства Полония он говорит: «Меня не мучит совесть», — Гамлет говорит это скорее с недоумением, чем с сожалением. Усталость, печаль, горькое недоумение были доминирующими в Гамлете у Высоцкого. «О мысль моя, отныне ты должна кровавой быть, иль грош тебе цена», — все время он подхлестывал себя к действию.

Замысел и разработка у Высоцкого были строгими и продуманными. Но на репетициях это каждый раз приходило в столкновение с живой импровизацией Люби-

мова, который строил спектакль, как бы не зная, что будет дальше...

За десять лет существования этого спектакля Высоцкий в конце концов придет к своему первоначальному решению этой роли, к тому, что было им заявлено на первых репетициях.

На репетициях для Любимова самым главным было обживание пустого сценического пространства и выведение в символы деталей оформления. На оголенной задней кирпичной стене был закреплен большой крест из неструганых досок, коричневых от старости (это напоминало старые английские дома, на белых стенах которых вырисовывались деревянные балки). На досках висели рыцарские железные перчатки, сделанные с музейной точностью, под досками на фоне белой кирпичной стены стояли огромные средневековые мечи. Эти натуральные детали — и мечи, и перчатки, и ножи — будут потом участвовать в подчеркнуто условной сцене дуэли, где Лаэрт и Гамлет на противоположных концах сцены только металлическим звуком ножа о рапиру будут передавать ход боя. Настоящая земля на авансцене и настоящий череп, который в начале спектакля закапывают могильщики в эту землю, будет в течение спектакля условным образом могилы, тлена, смерти. Настоящие яйца, которые едят могильщики, настоящая вода в тазу, где Полонию моют ноги в сцене прощания с Лаэртом, а из таза слуга вытаскивает мокрую дождевую мышь — маленький прообраз той большой мышеловки, которую потом задумает Гамлет.

Иногда эти изобразительные элементы и, главное, занавес подменяли внутреннюю эмоционально-психологическую разработку актера. И поэтому некоторые исполнители шли по пути обозначения и иллюстрации. На репетиции ночной сцены у Королевы мы с Высоцким постарались прорвать эту условность существования, постарались сыграть ее по школе реалистического театра, не прерывая внутреннего хода психологического действия. Сцена получилась очень эмоциональной, шла по нарастанию, и к концу сцены можно было делать антракт, так как требовался перерыв и для нас, актеров, и для зрителей, включившихся к этому времени в ход спектакля. Любимов этой сценой был очень доволен, ставил нас в пример другим исполнителям, как надо, несмотря ни на что, погружаться в действие, но Любимов не был бы Любимовым, если бы

он эту сцену оставил только на откуп актерам... В самой середине этой сцены, когда мы только начинали набирать высоту и выходить на нужную энергетику,— он сделал антракт. На репетициях и прогонах мы не сопротивлялись, потому что могли начинать после небольшого перерыва с той же ноты, на которой нас прервали, но на спектаклях зритель после буфета и фойе приходил расхоложенный, и его надо было заново завоевывать. После первых спектаклей мы с Володей в два голоса стали уговаривать Любимова передвинуть антракт на конец сцены, он не соглашался. Ему нужно было, чтобы, как в многосерийном фильме, действие прерывалось на самом интересном месте. Осталась обида на режиссера, и очень часто, в течение десяти лет, пока мы играли «Гамлета», перед началом второго акта мы с Володей возвращались к этой обиде и каждый раз обсуждали это вечное «непонимание» в театре режиссера и актера, как будто мы тянем телегу в разные стороны. В последние годы старой «Таганки» я эту обиду на режиссера сумела в себе побороть, работая с Любимовым и в «Трех сестрах», и в «Борисе Годунове», и в спектакле «Высоцкий», а Володя до конца своей жизни уже не работал с Любимовым над большими ролями. Лопахин был сделан с Эфросом, в «Мастере и Маргарите» он был утвержден на роль Бездомного, но эту роль не захотел даже репетировать, в «Трех сестрах» хотел играть Вершинина, но был назначен на Соленого, который тоже был ему неинтересен тогда, а на Свидригайлова в «Преступлении и наказании» я его уговорила войти уже в самый последний период работы над спектаклем, почти перед премьерой.

Иногда я имела на него какое-то влияние, как это ни самонадеянно сейчас звучит, ведь мы много играли вместе... В первом его спектакле на «Таганке», в «Добром человеке из Сезуана», я играла его мать. Рисунок спектакля был сделан еще в училище, а там Янг Суна играл Бибо Ватаев — огромный, сильный человек, а я была тогда очень худой и слабой — и мы наши отношения построили на полном подчинении сына матери. Володя охотно подхватил этот рисунок и играл его точнее, чем Губенко, например, который играл эту роль сразу после Ватаева в первые годы «Таганки», но играл человека, который не хотел подчиняться слабой женщине, своей матери.

И в «Гамлете» я тоже играла мать. Здесь Высоцкий выстроил более сложные отношения. Он играл, например,

так называемый «эдипов комплекс». Разочаровавшись в матери, в ее скором браке, в ее измене памяти мужа — с этим грузом Гамлет идет к Офелии (и в этом — ключ к пониманию отношений Гамлета и Офелии), он разочарован в женщине. («О женщины, вам имя — вероломство».) Все, конечно, приходило не сразу. В каждой сцене было несколько вариантов. Иногда Володя играл очень нежную любовь к матери, иногда абсолютно был закрыт и замкнут. Очень много зависело от наших непростых отношений в жизни...

Много также было вариантов встречи с Призраком. В 74-м году на вопрос корреспондента «Литературной России»: «Эксперимент, о котором вы говорите,— всегда ли он оправдан? Не становится ли он самоцелью?» — Высоцкий ответил: «Думаю, что нет, иначе это сразу почувствовали бы зрители. А оправдан ли? Понимаете, поиски нового совсем не обязательно ведут к усложненности формы. Часто ведь бывает и наоборот. Вот, например, в «Гамлете» у нас было 17 вариантов решения встречи Гамлета с Призраком. Среди них был очень неожиданный и эффектный — с огромным зеркалом: Гамлет как бы разговаривал сам с собой, со своим отражением... А Любимов остановился на самом простом варианте, который своей простотой подчеркнул необычное решение всего спектакля».

Мы стоим за кулисами в костюмах и ждем начала «Гамлета». Володя в черном свитере и черных джинсах сидит с гитарой на полу у белой задней стены сцены, у подножия огромного деревянного креста. Перебирает струны, что-то поет...

Иногда поет только что сочиненную песню, и мы, сгрудившись за занавесом, чтобы нас не видели зрители, слушаем. Иногда работает над новой песней — повторяя раз за разом одну и ту же строчку на все лады и варианты. Иногда шутливо импровизирует, «разговаривая» с нами под аккомпанемент гитары: спрашивает помощника режиссера, почему так долго не начинают спектакль, ведь зрители уже давно сидят и ждут, или ворчит, что от вечных сквозняков на сцене у него уже начинается радикулит... Правда, в последние годы переговариваться с нами ему становится все труднее и труднее — зал напряженно вслушивается:

что же поет Высоцкий, сидя там, так далеко, у задней стены...

Наконец, кричит петух в верхнем левом от зрителя окне сцены, и спектакль начинается. Выходят могильщики с лопатами, подходят к могиле на авансцене, роют землю и закапывают в нее череп. Мы по очереди — Король, Королева, Офелия, Полоний, Горацио — выходим, снимаем с воткнутого в край могилы меча черные повязки, завязываем на руке, ведь у нас траур — умер старый король Гамлет, и тихо расходимся по своим местам. В этой напряженной тишине встает Высоцкий, идет к могиле, останавливается на краю, берет аккорд на гитаре и поет срывающимся, «с трещиной» (как он сам говорил) голосом стихотворение Пастернака: «Гул затих. Я вышел на подмости»...

Четкое осознание:

На меня наставлен сумрак ночи...

Просит:

Если только можно, авва отче,  
Чашу эту мимо пронеси.

А потом — как бы себе:

Но продуман распорядок действий,  
И неотвратим конец пути.

И дальше — на срывающемся крике:

Я один, все тонет в фарисействе.

И — подводя черту:

Жизнь прожить — не поле перейти.

И обычные три аккорда на гитаре.

Начинается хорал (музыка Ю. Буцко), и нас всех, кто был на сцене, сметает занавес. Как рок, как судьба, как смерть...

И сразу же из-под этого занавеса выкатываются Горацио, Марцелл... Горацио кричит вслед уплывающему занавесу: «Стой! Отвечай! Ответы! Я заклинаю!» Бурное, очень динамичное развитие действия, и с самого начала предельная обостренность конфликтов.

Уходя с Королем со сцены под гром пушек и помпезные речи, я вижу Высоцкого, который бросается в занавес,

зарывается в него, утыкается как в плечо другу, а потом с полнейшей безысходностью и болью бьется головой о занавес:

О тяжкий груз из мяса и костей!  
Когда б я мог исчезнуть, испариться...  
Каким ничтожным, плоским и тупым  
Мне кажется весь свет в своих стремленьях!

Таких выплесков у Высоцкого много в спектакле. Почти все монологи у него построены на предельном самовыявлении.

В последние годы он стал жаловаться на усталость, говорил, что ему уже трудно играть Гамлета в прежнем рисунке...

Сегодня почти не играют трагедий. А если и берут в театре трагедию, то играют как современную психологическую реалистическую драму. С логическим обоснованием поступков, с понятными переходами из куска в кусок, с тихими, завершающими концами...

Сегодня человек сидит у себя дома в халате, пьет чай и смотрит по телевизору, как на Луну высаживается другой человек. Что после этого может сделать актер в театре? Со своим слабым голосом, несовершенной пластикой и сомнениями, разъедающими душу? Как достичь чуда, когда «расплавленный страданием крепнет голос и достигает скорбного закала негодованьем раскаленный слог»?

Как странно! После мировых катастроф, войн, когда человечество уже вроде бы должно устать от ужаса и бед, в это время люди абсолютно воспринимают трагедию, тянутся к трагической мелодии, которая, видимо, еще продолжает звучать в их душах... И наоборот, если поразмыслить над историей, то в спокойное, мирное время, но когда уже в воздухе ощущается ожидание перемен, когда одни идеи изживают себя и назревает необходимость в новых, — в это время люди не хотят слышать трагическую ноту. Они по инерции держатся за стабильность, за покой, за привычное. У кого-то из великих философов: «Отчего погибла трагедия — довольство собой и переутомление...»

Необходимая предпосылка трагедии в театре — готов-

ность зрителя услышать трагическую ноту, попытаться не понять, а почувствовать то, что зачастую словами трудно объяснить, попытаться быть не только критиком, но и философом, уметь в малом увидеть общее: ведь «трагическое, на каком бы малом участке оно ни возникало, неизбежно складывается в общую картину мира».

Гамлет видит отца в «очах души своей». И если у души есть глаза, то должны быть и уши, которые бы и услышали эту трагическую ноту пьесы. И тогда она зазвучит в унисон с нашими страданиями и болью, заставит подняться над жизненной реальностью, над счастьем и несчастьем, над добром и злом, тогда произойдет то, что мы называем сопричастностью и прозрением.

Шекспир написал «Гамлета» трагедией. Трагедия таланта? Трагедия безмерности? Трагедия невысказанности? Гете сказал про Гамлета, что это дуб, который посажен в цветочный горшок. Конечно, у каждого человека свой Гамлет, свой характер, своя судьба. И у каждой эпохи тоже свой Гамлет, свои проблемы, свои души. Чем крупнее талант актера-исполнителя и режиссера, тем крупнее философски будет толкование Гамлета. У маленьких людей будет жить их маленький Гамлет в их маленьком мире. Вот почему мне нравится Высоцкий в «Гамлете», у которого, как у всех актеров крупного масштаба, за плечами не просто ряд удачно сыгранных ролей, а судьба поколения. Они встают как бы мощным щитом на защиту больших идей и чувств своего времени, а не дробят их на сотни мелких правдоподобий.

В «Гамлете» на «Таганке» были символы и образы вроде бы неясные, словами необъяснимые, но бередящие душу, оставляющие неизгладимый след. А Высоцкий очень четко чувствовал и нес эту трагическую невысказанность.

Начинал он в «Гамлете» с узнаваемых мальчиков 60-х годов, послевоенное детство которых прошло в московских дворах, где нужна была физическая сила, где все старались быть вожаками, где в подворотнях под гитару пелись блатные песни и, как эталон, сила, короткие, крепкие шеи, взрывная неожиданная пластика. Для таких Гамлетов не существовали сомнения и не вставали вопросы «быть или не быть». Был только ответ «быть». В первые годы нашего «Гамлета» в интервью Высоцкий говорил:

**ВЫСОЦКИЙ.** Мне повезло, что я играл Гамлета, находясь именно в том возрасте, который отмечен у датского принца Шекспиром. Я чувствовал себя его ровесником. Я играл не мальчика, который не знает, что ему нужно. Он воспитывался с детства быть королем. Он был готов взойти на трон...

Закончил же он эту роль мудрым философом, с душевной болью, с неразрешимыми вопросами и глубокой ответственностью перед временем и людьми...

Одна из загадок пьесы: почему, узнав о насильственной смерти отца, Гамлет, поклявшись об отмщении, медлит? Сколько спектаклей — столько ответов на этот вопрос. Например, в спектакле Тарковского в Театре имени Ленинского комсомола эта медлительность, слабость, сомнения были в актерских данных Солоницына, который играл совершенно другого Гамлета, но, на мой взгляд, очень хорошо и убедительно. Да и весь спектакль мне тогда понравился.

В нашем спектакле в первые годы Высоцкий играл в Гамлете с самого начала результат «быть», а его нерешительность вытекала из объективных причин действия — препятствия на пути задуманного.

Шекспир назвал театр зеркалом, «чье назначение — являть всякому веку и сословию его подобие и отпечаток».

Высоцкий остро чувствовал ритмы времени, растворялся в них и выражал их и в своих песнях, и в стихах, и в ролях. В Гамлете он был абсолютно сопричастен эпохе, проблемам современного человечества. Впрочем, мне кажется, что любой талантливый человек не сможет быть не современным, если он не лжет...

**ВЫСОЦКИЙ.** Нельзя сказать — иду в ногу со временем — это слишком высоко. Просто беспокойство времени, его парадоксы постоянно живут во мне, требуют выражения.

«...пока Высоцкий сидит с гитарой в глубине сцены возле обнаженной кладки и, перебирая струны, смотрит в зал на рассаживающуюся в кресла публику. Это еще не принц Гамлет, а В. Высоцкий в костюме принца. Точнее, тут какое-то переходное состояние, когда он уже не В. Высоцкий, но пока и не Гамлет. Совершается настройка актерских нервов, сделан первый шаг по тропе перевоплощения. Но вступительным, резким рывком гитары, со строками пастернаковских стихов, яростно обрушиваемых

на головы зрителей, перед нами — Гамлет, сотворенный нашим современником, актером В. Высоцким, но существующий объективно как человек определенной эпохи и определенной среды. Гамлет — разрушитель святынь, кажущихся ему сомнительными, свирепый ниспровергатель всего, что отжило, в своем отрицании прогнившего общества поднимающийся до самоотрицания. И это абсолютное творчество перевоплощения, прямо-таки демонстрация его преимуществ», — писал критик Г. Георгиевский в «Театральной жизни» в 1975 году. И далее: «...то, что В. Высоцкий в образе берет, что он играет в спектакле «Гамлет», отмечено абсолютной органикой. Этот Гамлет весь горит от ненависти к действительности, его окружающей, он перечеркивает этот мир, свою Данию, которая для него не тюрьма, а кладбище, тлен, могила, брэнность, нечто такое, что полностью отмерло, заоченело, как труп».

Писать о «Гамлете» и Высоцком в этой роли стали значительно позже премьеры этого спектакля. На первых обсуждениях «Гамлета» на худсоветах о Высоцком даже не упоминали...

Высоцкий очень менялся за десять лет в этой роли — и рецензии на его игру поэтому были очень разные. Представитель Управления культуры критик М. Марингоф говорил на обсуждении «Гамлета» про Высоцкого:

«Мы не видим диалектики души Гамлета, его трагических раздумий и смятений, сомнений и колебаний, не видим, как он проходит путь от созерцания к действию, как его мысль мучительно и сложно движется по крутым и извилистым дорогам, как обретаются им гармония, мужество и решимость вступить в борьбу со злом. Кажется, что уже до появления в спектакле Гамлет Высоцкого многое передумал, перечувствовал, освободился от мучивших его горьких сомнений, все понял, словом, миновал весь сложный процесс мысли от созерцания к постижению. Ему остается только действовать. И невольно думаешь, что такому Гамлету нет надобности произнести свой монолог «Быть или не быть». Он уже нашел ответ на мучившие его «проклятые» вопросы жизни. Он все решил для себя».

«Быть или не быть» — конечно, основной монолог в пьесе. Ставится вопрос жизни и смерти. Ты есть, и тебя нет... Главная мысль: что за чертой смерти, как жить и что

делать в жизни? Жить, смирясь под ударами судьбы, все принять, или — восстать против этих ударов, мстить и «умереть, забыться... И знать, что этим обрываешь цепь сердечных мук и тысячи лишений, присущих телу. Это ли не цель желания? Скончаться...».

Высоцкий — Гамлет не верит в потустороннюю жизнь и очень саркастически в первые годы спектакля говорит слова: «Какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят?» Вот и загадка! То есть для Высоцкого — разгадка. Но, с другой стороны, незнание пугает, а иначе — кто бы при жизни «снес невежество правителей, всеобщее притворство, ханжество...». Никто бы не согласился влачить жизнь, полную обмана и компромиссов, нежелание бороться с этим, равнодушие и конформизм, если бы знал, что после смерти его ожидает другая жизнь, особенность которой зависит от нравственной позиции в этой. Но... «неизвестность после смерти, боязнь страны, откуда ни один не возвращался...»

В спектакле Высоцкий произносил этот монолог три раза подряд, окрашивая его разными чувствами.

Первый раз, как бы прислушиваясь к своему поэтическому дару, к своим внутренним ощущениям, когда что-то «...тайное бродит вокруг — не звук и не цвет, не цвет и не звук, гранится, меняется, вьется, а в руки живым не дается». Гамлет у Высоцкого — поэт. С обостренностью восприятия, с четкой ритмикой строчек, с внутренней музыкальностью рождения образов...

Второй раз он говорил этот монолог с ощущением уже надоевших истин, стершихся от бесконечного употребления слов, когда за ними стоят только азбучные, хрестоматийные примеры...

И только в третий раз он яростно выкрикивает, обращаясь уже к зрителям, сидящим в зале:

Так всех нас в трусов превращает мысль,  
И вянет, как цветок, решимость наша  
В бесплодье умственного тупика.  
Так погибают замыслы с размахом,  
Вначале обещавшие успех,  
От промедлений долгих...

«Быть или не быть» — для Высоцкого не только вопрос: жить или умереть, но главное в том, чтобы жить и бороться. Он себя казнит за «долгие промедления», он все время

себя подхлестывает к действию, поэтому на таком срыве кричит последние строчки монолога и на таком же вздернутом нерве, с хлыстом в руке, в сцене с Офелией будет избивать стоящих за занавесом и подслушивающих эту сцену Клавдия и Полония. Удар — по Клавдию, удар — по Полонию, удар — по занавесу, по времени... «Если с каждым обходиться по заслугам — кто уйдет от порки?»

После этого монолога и идущей вслед за ним сцены с Офелией Володя прибежал за кулисы мокрый, задыхаясь. На ходу глотал холодный чай, который наготове держала помреж, усилием воли восстанавливал дыхание и бежал опять на сцену...

**ВЫСОЦКИЙ.** В рисунке, который сделан в нашем театре, роль Гамлета требует очень большой отдачи сил, и физических, и духовных, что ли, если можно так выразиться. После некоторых эпизодов просто невозможно дышать нормально, такой наворот есть, такой, я называю этот кусок — время монологов, когда идет сцена с актерами, огромный монолог после актера, потом «Быть или не быть», потом сцена с Офелией, после этого хоть на сцену не выходи, так сложно, потому что Любимов очень любит, чтобы на сцене было много движения, и, вообще, это такая отличительная черта нашего театра, что у нас актеры всегда играют с полной отдачей, так сказать, никто не позволяет себе работать спустя рукава, вот, и, наверное, это по обоюдному согласию со зрителем, потому что не хочется играть «вполноги», халтурить, когда люди так хотят попасть в театр, долго стоят ночами и т. д.

Я мечтала сыграть Гамлета, а сыграла его мать. Впрочем, мне кажется, в этой великой пьесе всякий ее участник косвенно играет Гамлета, и больше всего, конечно, это касается Гертруды. Ведь сын не мог не унаследовать каких-то черт характера матери — может быть, и трагическое бессилие перед обстоятельствами, которое Гертруда так и не смогла преодолеть, а сын сумел в конце концов, — у них общее...

**ВЫСОЦКИЙ.** Мы ставили «Гамлета» так, как, вероятно, этого захотел бы сам Шекспир. Режиссеру, всему коллективу хотелось поставить трагедию так, чтобы Шекспир был рад. Во-первых, мы отказались от пышности. Было суровое время. Свитера, шерсть — вот что было одеждой... Я играл не мальчика, который не знает, что ему нужно... Но он раздвоен. Он вырвался из того мира, который его окружает, — он высо-

кообразован. Но ему надо действовать методами того общества, которое ему претит, от которого он оторвался. Вот и стоит он одной ногой там, другой тут...

Гамлет — поэт. Ведь сам Шекспир, помимо того, что был драматургом, был гениальным поэтом. Я не знаю, что раньше было написано: «Быть или не быть» в «Гамлете» или его сонет:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпех  
Достоинство, что просит подаянья,  
Над простотой глумящуюся ложь,  
Ничтожество в роскошном одеянье,  
И совершенству ложный приговор.

Поэтому у Шекспира, как у Пушкина в «Евгении Онегине», помимо сюжета очень много так называемых лирических отступлений. Монологи Гамлета можно трактовать и не как промедление перед неизбежным действием, а как чистую поэзию. Высоцкий иногда так и играл.

После того, как Гамлет узнает, что убил Полония — мука! «Прощай, вертлявый, глупый хлопотун...» Он его безумно жалеет, этого несчастного отца Офелии. А иногда, в некоторых спектаклях, он играл здесь только недоумение по поводу случившегося.

В «Гамлете» начальных годов Высоцкий играл без жажды мщения, без горького разбора в том, кто виноват. Виноват изначально Клавдий и то, что за его спиной, виноват сам институт власти.

Гамлет — молод. Он только что из университета. Он рад приезду актеров, разговаривает с ними на равных, они ему, не лстя, говорят, что «взяли бы его в труппу с половинным окладом». Гамлет — поэт, он предлагает сыграть только что сочиненную им сцену — очень хорошо написанную.

К середине 70-х Высоцкий написал стихотворение «Мой Гамлет» («Я только малость объясню в стихе»). Он не положил это стихотворение на мелодию и никогда не исполнял его в своих концертах. Однажды на одном из спектаклей «Гамлета» он мне сказал про это стихотворение и что-то даже из него прочитал, но я была в образе и не очень отреагировала на эту откровенность (о своих стихах — не песнях — Володя мало с кем говорил). Текст, как я потом увидела, абсолютно исповедален. Там есть

и жизнь Гамлета до шекспировского сюжета и как бы отклонение от фабулы «Гамлета», и проблемы самого Высоцкого.

Когда у актера происходит полное слияние с ролью, он может жить и разговаривать от имени своего персонажа в любых условиях и при любых обстоятельствах. Так, видимо, произошло у Высоцкого с Гамлетом. Он — Гамлет — говорит, что происходит в душе Высоцкого. Конечная строка стихотворения «А мы все ставим каверзный ответ и не находим нужного вопроса» — дает и трактовку Гамлета и мироощущение современного человека с вечными вопросами «русских мальчиков»: зачем я живу? кто я? а после смерти — что?

С годами Гамлет у Высоцкого стал мистиком. С годами ощущение «постою на краю» и что за этим краем все больше и больше стало его волновать.

После первой клинической смерти я спросила, какие ощущения у него были, когда он возвращался к жизни. «Сначала темнота, потом ощущение коридора, я несусь в этом коридоре, вернее, меня несет к какому-то просвету. Просвет ближе, ближе, превращается в светлое пятно; потом боль во всем теле, я открываю глаза — надо мной склонившееся лицо Марины»... Он не читал английскую книгу «Жизнь после смерти», это потом я ему дала ее, но меня тогда поразила схожесть ощущений у всех возвращающихся «оттуда».

«Гамлет», на мой взгляд, самая мистическая, иррациональная пьеса. Вопросы, что за чертой жизни, «какие сны в том смертном сне приснятся», волнуют Гамлета. Он бьется над этими вопросами, но, конечно, в этой жизни на них не может найти ответа.

Монолог «Быть или не быть» концептуально самый главный в этой пьесе. По тому, как решается этот монолог в спектакле, можно понять — волнуют режиссера и актера вопросы жизни и смерти или нет. Как в «Отце Сергии» у Толстого. Основной смысл этой повести, мне кажется, нужно искать в монологе отца Сергия перед гробом: для чего рождается человек? чтобы жить и умереть? и только? ну, а что потом? для чего жить? если Бог есть — то жить надо для той, другой жизни, которая за чертой, а если же Бога нет — то человек рождается только для того, чтобы умереть? Но это бессмыслица... Во всяком случае, все сомнения Толстого, все богоискательство, все поиски

смысла жизни — все это вопросы Гамлета, хотя, как говорят, Толстой и не любил Шекспира...

Л. Выготский в прекрасной своей работе «Психология искусства» пишет об «особом состоянии могильной печали, которой насыщена вся пьеса, о Гамлете, о глубоком ощущении кладбища»... Но у Высоцкого к этому пришивался пушкинский азарт: «Все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья»...

Конечно, в стремительной жизни Высоцкого очень важен рефрен «чуть помедленнее кони, чуть помедленнее», но мне кажется, более важным в том десятилетии, когда он играл Гамлета, было ощущение: «Хоть мгновенье еще постою на краю»...

До появления Призрака Гамлет хоть и готов на поступки, но еще не знает, как действовать, он весь в предчувствии тайны. «Обман какой-то»... Но не знает, как этот обман, эту ложь, окутывающую его, распутать. Чтобы бороться с чем-то, надо до конца понять и пережить то, с чем надо бороться. Два потрясения — смерть отца и скорая свадьба матери — это за сценой, еще до начала. Такой Гамлет задан. (Что он был другим — веселым студентом Виттенберга, постигающим науки, — мы можем догадываться по отдельным репликам с Розенкранцем и Гильденстерном.)

После Призрака он уже связан с иным миром, иррациональным («Прощай, прощай и помни обо мне»). От этой встречи, вроде бы ничего не имеющей общего с реальной жизнью, просыпается сознание Гамлета. Он становится философом, который в себе соединяет абсолютное знание действительности с потусторонним, отвлеченным, таинственным. Так просыпается его духовность. Что бы он ни делал, что бы ни говорил впоследствии — он помнит о Призраке. Это главное.

Дух отца его родил вторично.

Сомнения Гамлета — в его монологах. В монологах Гамлет сам мучается своим промедлением. Первое сомнение — в монологе о Гекубе.

Может статься, тот дух был дьявол?

Дьявол мог принять любимый образ.

«Мышеловка» возникает, чтобы проверить это первое

сомнение. Она нужна не только для того, чтобы уличить Короля, а и самому воочию убедиться и увидеть, как все происходило, чтобы подхлестнуть себя к действию.

С годами в спектакле действительно менялись реакции и оценки не только у Высоцкого, но почти у всех исполнителей.

**ВЫСОЦКИЙ.** Гамлет у нас — прежде всего мужчина. Мужчина, воспитанный жестоким временем. Но еще и студент. И поумнее, чем все его сверстники. Его готовили на трон, он должен был управлять государством. А тронем завладел цареубийца. Гамлет помышляет только о мести. Но он против убийства. И это его страшно мучает. Вот здесь, мне кажется, я нашел нужный внутренний ход. Гамлеты, которых я видел, весь спектакль искали доказательства вины Клавдия, чтобы убить его и получить оправдание для себя, для своей мести. Я же ищу доказательства невинности Короля. Я подстраиваю мышеловку в надежде убедиться, что он не виноват, чтобы не пролилась кровь. Когда Гамлету говорят, что повсюду бродит тень его отца, а это значит, что дух его не успокоен, я киваю головой, будто сам его вижу — а я действительно могу его видеть когда угодно! Мой Гамлет настолько любит отца, так был к нему привязан, что может его увидеть в любую минуту. Позовешь его — и он появится. Но все это происходит в воображении Гамлета. По-моему, это очень ясная и внятная трактовка. И мне кажется, она — шекспировская.

Конечно, опираясь на «здравый смысл», можно объяснить, что Гамлет притворяется, например, безумным, чтобы его не убили. Но у трагедии есть своя логика, свой смысл, может быть, темный, иррациональный, когда «кричит наш дух, изнемогает плоть, рождая орган для шестого чувства...»

Высоцкий очень точно передавал это ощущение невысказанной тайны, играя Гамлета в последний год своей жизни:

...Зачем

Так страшно потрясает существо  
Загадками, которым нет разгадки...

Появление Призрака для Гамлета — Высоцкого не неожиданность. Он его видел уже раньше во сне. Когда Горацио рассказывает ему о Призраке, Высоцкий не удивляется, а удовлетворенно сравнивает с виденным им: «И не сводил с вас глаз...» Без вопроса, а как подтвержде-

ние. И только в конце сожалеет: «Жаль, не видал я», то есть не воочию.

Проснувшийся в нем дух делает Гамлета провидцем. С самого начала он знает все. Он знает, что одинок: «Прорвалась связь времен. Зачем же я связать ее рожден!» — в этом было предначертание, миссия Гамлета — Высоцкого. Научить людей прислушиваться к тому, что берedit их души, подыматься над обыденной реальностью. Он догадывается, что гибнет: «Чашу эту мимо пронеси...» Идет на гибель. Не может не идти... В этом трагизм положения.

Конечно, «Гамлет» еще и потому гениальная пьеса, что в ней можно найти проблемы, волновавшие людей в то или иное время.

Мир Клавдия — это общество, порожденное злом. Этот мир держится на насилии, предательстве, крепком страхе. Но Гамлет дает нам возможность осознать корни этого зла. Борьба с этим злом можно только, к сожалению, орудием этого общества — то есть прибегая к хитрости, насилию и убийству. В этом тоже трагедия Гамлета. В центре — моральные вопросы: человек, достоинство человека, можно ли в таком обществе оставаться человеком.

Спектакль Любимова, ставя эти вопросы, не только боролся в свое время с конкретными проявлениями несправедливости и насилия, но со временем приобретал общечеловеческое значение.

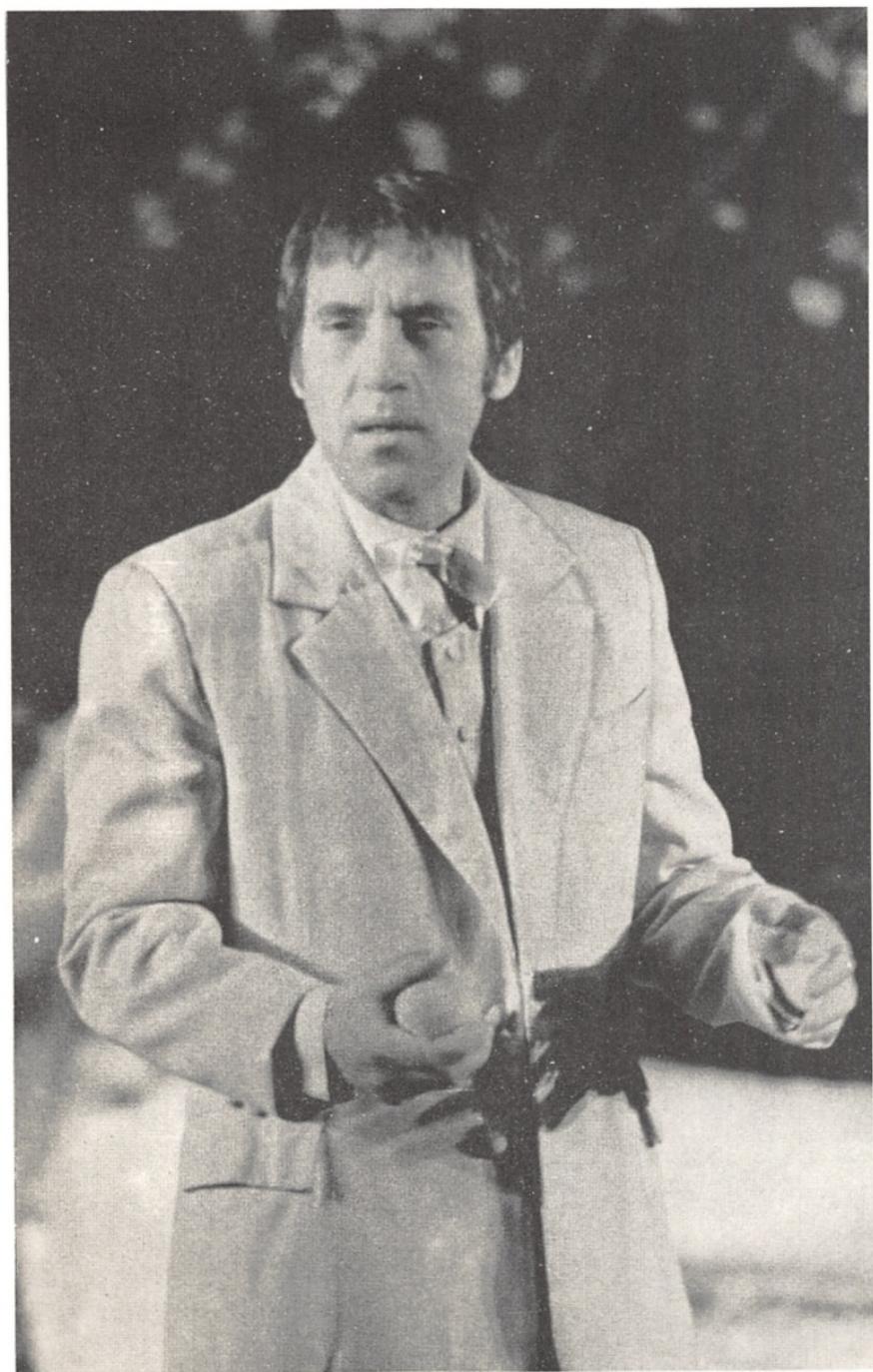
Ведь в течение десяти лет, когда шел этот спектакль, менялся и рос не только Высоцкий в своем общественном сознании, менялись и все мы: и актеры, и зрители.

В 60-е годы мы, я имею в виду наше поколение, встали на ноги и хотели «перевернуть мир». Начинали весело и беспечно, не очень-то задумываясь о начале и конце... Время для нас было бурное, эмоциональное, жаждущее и ищущее. Мы очень много работали тогда... Нам казалось, что мы сможем научить людей по-новому чувствовать, по-новому смотреть на мир и события... Весело карабкались по гладкой стене искусства, кто-то сходил с дистанции, кто-то удобно устраивался на выступах достигнутого. Но те, кого природа одарила талантом, продолжали карабкаться по этой стене, которая не знает границ. Иногда не хватало физических сил, и люди срывались. Мы теряли друзей: Гену Шпаликова, Василия Шук-









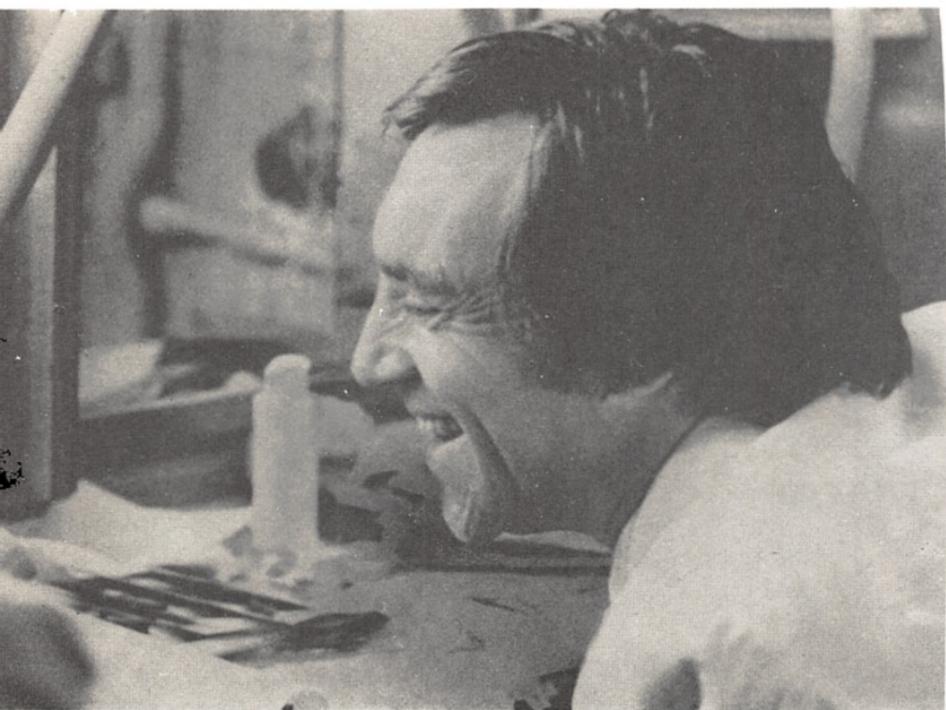
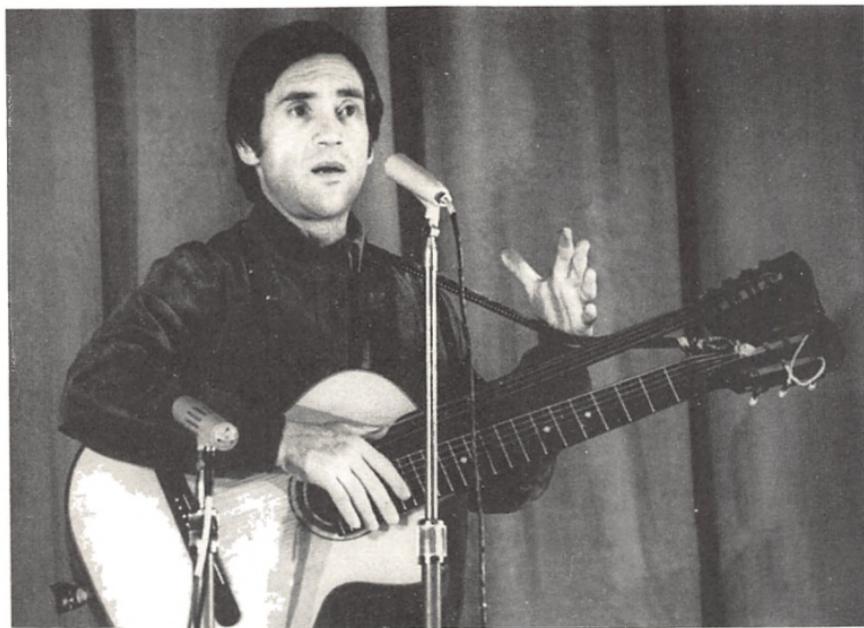


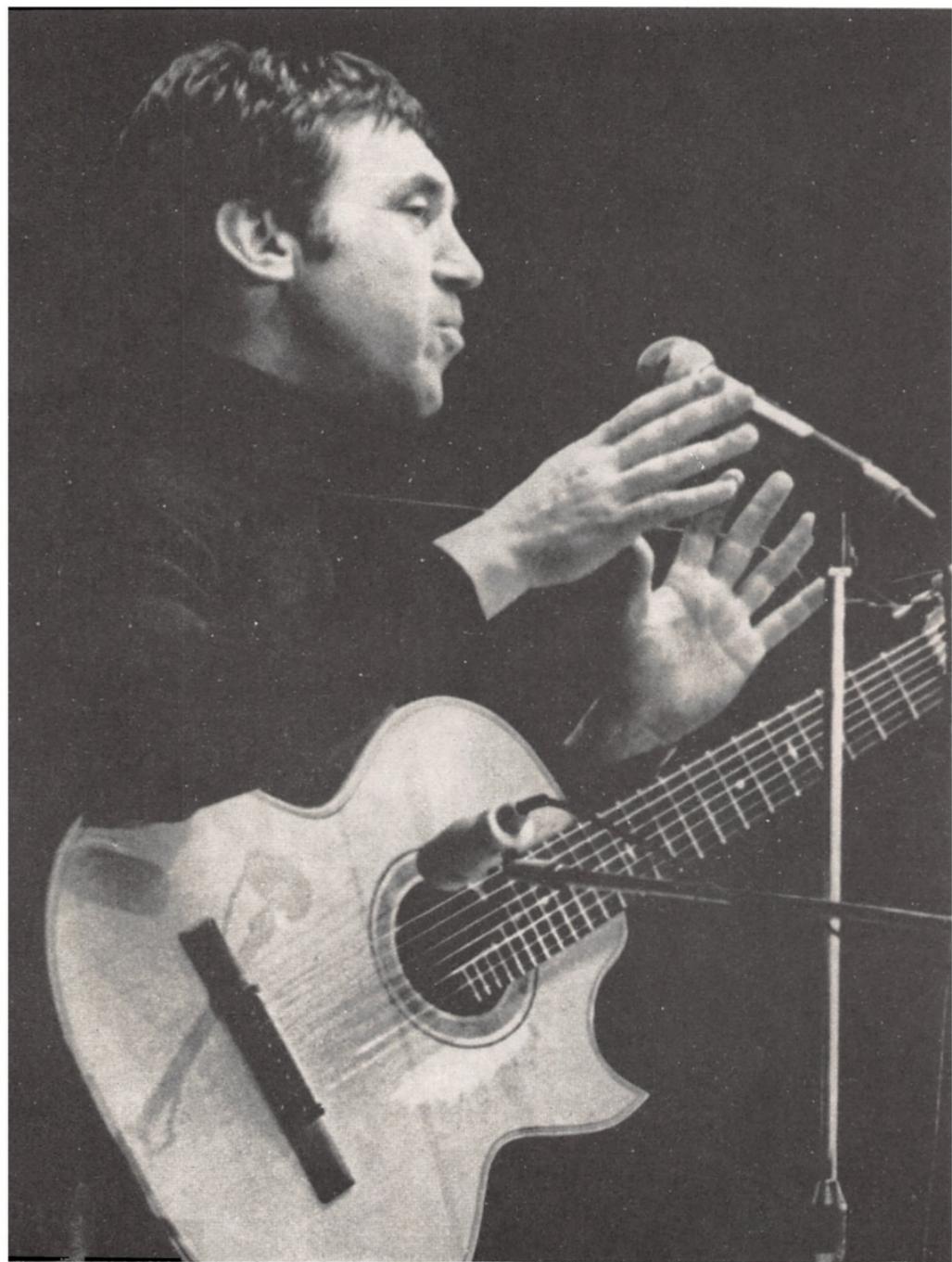






















шина, Ларису Шепитько, Олега Даля, Илью Авербаха, Андрея Миронова... Но это было потом, а начало было легким и прекрасным.

Гамлет первых лет был молодой, бунтующий, страстный, с абсолютной уверенностью в своих поступках, с ненасытным любопытством ко всему: к хорошему, к плохому, к добру и злу. Во всем — восторг первооткрывателя и ощущение новизны. Высоцкий, как никто, умел удивляться, и в результате — неожиданная, открытая, осветляющая все лицо улыбка, с чуть выдвинутой вперед нижней челюстью и кривоватыми зубами, которые несколько не портили его лицо, а лишь подчеркивали индивидуальность. Это удивление и открытость останутся в Володином характере и в его Гамлете, но они будут не доминирующими...

Вместе с мастерством появится мудрость. Мы с большим вниманием будем подходить к людям и ко всему вершащемуся в мире... В Гамлете у Высоцкого появится некоторая настороженность: шаг — а вдруг пропасть... Как по лезвию ножа, «по канату, натянутому, как нерв»... В стихотворении «Мой Гамлет» Высоцкий в это время напишет:

Я прозревал, глупея с каждым днем,  
Я прозевал домашние интриги.  
Не нравился мне век, и люди в нем  
Не нравились. И я зарылся в книги.

Мой мозг, до знаний жадный, как паук,  
Все постигал: недвижность и движенье,  
Но толка нет от мыслей и наук,  
Когда повсюду им опроверженье.

А в средствах выражения в исполнении Гамлета появится жесткость. Высоцкий все чаще станет надевать на себя маску «супермена». Некоторые его поступки будут диктоваться с позиции силы и жестокости. «Нас не надо жалеть, ведь и мы б никого не жалели»... — стихи Гудзенко военных лет в исполнении Высоцкого в спектакле «Павшие и живые» были как бы продолжением Гамлета тех лет.

Этот период длился недолго. Эта стабильность, заданность, остановка, самоутверждение за счет других были не в характере Высоцкого. В его творчестве — и в Гамлете в первую очередь — появляется беспокойство и неприкаянность.

Осознание своего «я», и как главный мотив — неблагополучие, потерянности, неустроенность, бездомность... Отсюда и в Гамлете, и в песнях Высоцкого желание выстоять, преодолеть, удержаться. Вырваться...

Зов предков слыша сквозь затихший гул,  
Пошел на зов,— сомненья крались с тылу,  
Груз тяжких дум наверх меня тянул,  
А крылья плоти вниз влекли, в могилу.

В последние годы в его Гамлете прорвалась высшая духовность, одухотворенность и обостренное ощущение конца... Уже не было импульсивности первых лет. Ощущалась горечь одиночества и печаль. Гамлет понимал, что можно выстоять, только оставаясь Человеком, сохраняя достоинство и духовную ответственность.

От духовного сознания к духовному существованию — этот путь мы прошли вместе с Гамлетом за последние пятнадцать лет. Итог — прорыв. Куда? На это, наверное, сегодня нельзя ответить. Оценка «на сегодня» всегда окрашена эмоциями. Истинный смысл всякого явления понимается на расстоянии. Но поставить перед собой вопросы, над которыми веками бьется человечество: о назначении человека, о жизни и смерти, — это итог, к которому человек приходит к середине жизни.

Но гениальный всплеск похож на бред,  
В рожденьи смерть проглядывает косо.  
А мы все ставим каверзный ответ  
И не находим нужного вопроса.

Гамлет должен был погибнуть как человек, дошедший в своем направлении до конца. Вернее, до бесконечности... Где край? Там, где не хватает физических сил. «Ах, если б только время я имел,— но смерть — тупой конвойный и не любит, чтоб медлили,— я столько бы сказал...» — последние слова Гамлета у белой стены на том месте, где он сидел в начале спектакля.

Почти во всех спектаклях у Высоцкого были замены. Только в «Вишневом саде» и в «Гамлете» он играл без дублеров. К этим спектаклям он приезжал с Дальнего Востока, из Франции, Америки... Правда, в последнее время «Вишневый сад» все чаще и чаще отменяли — или

из-за болезни Высоцкого, или он не успевал приехать. И только «Гамлет» шел всегда, в каком бы состоянии ни был Володя и куда бы его ни заносила судьба — к спектаклю он возвращался.

**ВЫСОЦКИЙ.** Вечные проблемы добра и зла в таком очищенном виде, как они поставлены Шекспиром, звучат сегодня в нашем беспокойном, мятущемся мире особенно остро. Я бы хотел, чтобы зрители, встречаясь с Гамлетом в зале нашего театра, волновались, как и я, чтобы они понимали, как труден и драматичен путь к гармонии человеческих отношений. Я вообще целью своего творчества — в кино, в театре, в песне — ставлю человеческое волнение. Только оно может помочь духовному совершенствованию.

После антракта, перед началом второго акта, мы сидим с Володей на гробе, ждем третьего звонка и через щель занавеса смотрим в зрительный зал. Выискиваем одухотворенные лица, чтобы подхлестнуть себя эмоционально. Показываем их друг другу. Иногда в зале сидит Марина Влади. Володя долго смотрит на нее, толкает меня в бок: «Смотри, моя девушка пришла». После этого всегда играл очень нервно и неровно...

Сегодня часто сетуют в газетах, и на страницах журналов, и просто в беседах, что женщины растеряли свою женственность, а мужчины переняли много женских черт: слабость, незащищенность, отсутствие воли и постоянное прислушивание к собственному состоянию и настроению. В характерах актеров эти черты времени проявляются, как в зеркале, укрупненно, особенно заметно. Актер — профессия «женского рода»: желание нравиться на сцене потом переходит в быт. Остюда вспыльчивость, капризность, непостоянство, некоторая манерность.

Володя Высоцкий — один из немногих актеров, а в моей практике единственный партнер, который постоянно нес «пол», вел мужскую тему. Кого бы он ни играл, все это были люди мужественные, решительные, испытывавшие не один удар судьбы, но не уставшие бороться, отстаивать свое место в жизни. Вся энергия была направлена на безусловное преодоление ситуации, безотносительно к наличию выходов и вариантов. В любой безысходности — искать выход. В беспросветности — просвет! Не думая о том, возможен ли он. И во всех случаях знать и верить: «Еще не вечер! Еще не вечер!» Дерзание и дерзость.

На таком крепком фоне неудержимой силы, мужественности, темперамента сама собой у меня возникала тема незащищенности, отчаяния, слабости, жалобы, расстрянности и стона... В такой расстановке сил у нас проходили дуэты и в «Гамлете»: Гертруда — Гамлет, и в «Вишневом саде»: Раневская — Лопахин. Таким же дуэтом мы хотели играть и в пьесе Уильямса «Игра для двоих». Работа эта для нас была очень важной и нужной: она подводила определенную черту в нашей профессии и жизни...

Чем лучше знаешь человека, тем труднее о нем писать. Вспоминаются мелкие детали, события, поступки, фразы, которые никак не складываются в единое целое. «Большое видится на расстоянии...» А расстояние — это время. Но уже теперь о Высоцком складывается легенда, коридор, который не надо, видимо, загромождать мелкими, противоречивыми суждениями. А может быть, наоборот, нынешнее накопление таких воспоминаний потом, спустя какое-то время, сложится в гармоничный, цельный образ.

Мы сидим перед репетицией, пьем кофе, я, уже начав писать эти заметки, завожу разговор о Гамлете Высоцкого. Наташа Сайко вспомнила, что в спектакле у нее не получалась песня в сцене сумасшествия Офелии — нужно было высоко пропеть вторую половину куплета, а у нее голос низкий. Володя посоветовал на этой фразе резко запрокинуть голову назад — и «голос сам пойдет». Боря Хмельницкий рассказал, как много лет назад вместе с Высоцким и Шаповаловым летел из Донецка после концерта на спектакль. Самолет задерживался. В половине седьмого вечера они наконец приземлились во Внукове. Мчались в такси через всю Москву, влетели в театр, и в семь пятнадцать Володя уже сидел на сцене в костюме Гамлета и тихо пел репертуар утреннего концерта в Донецке. Играли они все трое с сорванными голосами... Леня Филатов вспомнил, как однажды за кулисами он сказал только что вышедшему со сцены, задыхающемуся Высоцкому: «Ну, что уж так выкладываться-то, Володя. Кого удивлять?» — и как тот бешено посмотрел на него и резко, наотмашь ответил... А потом, в антракте, долго кружил вокруг и, наконец, первый подошел и попросил прощения — в нем была нарушена гармония по отношению к человеку, который играл Горацио...

В спектакле у меня много свободного времени. Сажу или в гримерной, или в буфете, кто-то рассказывает последний анекдот, в коридоре за кулисами кто-то смотрит по телевизору хоккейный матч. Из всех углов приемники транслируют спектакль, чтобы мы не пропустили свой выход, но пьесу знаешь наизусть, она растворена во внутреннем ритме, и, уже не слушая спектакль, точно выходишь к своей реплике. И вдруг через все привычное — «расплавленный» голос Высоцкого: «Век вывихнут! Ве-к-к-к р-р-р-ас-ша-тался!» (так согласные может тянуть только он) — в этом всё... Всё, что я пыталась рассказать о его Гамлете.

«Мир раскололся, трещина прошла по сердцу поэта», — по-моему, эти слова Генрих Гейне должен был бы сказать про Высоцкого — Гамлета.

**ВЫСОЦКИЙ.** Гамлет — любимая роль. Нелегко она мне далась, да и теперь выкладываешься каждый раз на пределе. Иногда кажется: нет, это в последний раз, больше не выдержу... Я не играю принца Датского. Я стараюсь показать современного человека. Да, может быть, — себя. Но какой же это был трудный путь к себе!

Он был неповторимым актером. Особенно в последние годы. А как же иначе — при такой судьбе? И все же, что определяло его актерскую личность? Духовная сущность. Острая индивидуальность. Неутоленность во всем. Сдержанность выразительных средств и неожиданный порыв. Уникальный голос. Многосторонняя одаренность.

Он абсолютно владел залом, он намагничивал воздух, он был хозяином сцены. Не только из-за его неслыханной популярности. Он обладал удивительной энергией, которая, саккумулировавшись на образе, как луч сильного прожектора, была в зал. Это поле натяжения люди ощущали даже кожей. Я иногда в мизансценах специально заходила за его спину, чтобы не попадать под эту сокрушающую силу воздействия.

Конечно, был и упорный труд и мучительные репетиции, когда ничего не получалось, а в отборе вариантов, поисков, неудач, казалось, легко можно было потонуть. Он, как никто из знакомых мне актеров, прислушивался к замечаниям. С ним легко было договариваться об игре, о перемене акцентов в роли, смысловой нагрузки. А уж

изменение эмоциональной окраски, смену ритма или тембра он хватал на лету. У него был абсолютный слух. Он мог играть вполсилы, иногда неудачно, но никогда не фальшивил ни в тоне, ни в реакциях.

А при этом какая-то самосъедающая неудовлетворенность. И нечеловеческая работоспособность. Я не помню Высоцкого просто сидящим или ничего не делающим, не видела его праздно гуляющим или лениво, от нечего делать, болтающим с приятелем. Всегда и во всем стремительность и полная самоотдача. Вечная напряженность, страсть, порыв. Крик. Предельные ситуации, когда надо выкладываться до конца, до изнанки:

Но тот, который во мне сидит,  
Опять заставляет — в «штопор»!

Гамлет — тема всего творчества. Гамлет — это прежде всего талант. Человек, которому дано видеть больше, чем другим. А кому много дано, с того много и спросится. Разве это не имеет отношения к извечной проблеме о месте художника в жизни, особой ответственности таланта за все, что его окружает? О невозможности играть в прятки со временем?.. Вот почему Гамлет не может бездействовать, хотя знает, что это приведет его к гибели.

**25 июля 1981 года**

Годовщина смерти Высоцкого.

Днем всем театром едем на Ваганьковское кладбище, где, как и год назад, несметная толпа и цветы, цветы...

А вечером на сцене я опять в костюме Гертруды... Мы чтим память Володи и играем спектакль «Владимир Высоцкий», в который вошли и сцены из «Гамлета». Но сегодня шекспировский текст звучит по-другому, он абсолютно созвучен с жизнью Высоцкого... Я смотрю на опустевшее место у задней стены, где прежде сидел Гамлет, и обращаюсь в ту сторону зала, откуда только что доносился из динамика записанный его голос, обращаюсь в пустоту:

Ах, Гамлет!  
Сердце рвется пополам!  
Ты повернул глаза зрачками в душу,  
А там повсюду пятна черноты,  
И их ничем не смыть...

## ИЗ МОИХ ДНЕВНИКОВ

**Я** давно веду дневники. Нерегулярно. Иногда с перерывом в несколько лет, иногда записывая каждый день в течение года. У меня есть школьные дневники, дневники, которые я вела в университете, в театральном училище, и, наконец, работая в театре...

Я хочу выписать из этих дневников записи нескольких дней двух лет, связанные с Высоцким, которые, может быть, передадут ощущение сиюминутности происходящего.

1974

*6 марта, среда. 17.30.* Концерт в Министерстве гражданской авиации. Любимов рассказывал о театре, как всегда перескакивая с одной темы на другую. Высоцкий пел про летчиков-истребителей и авиацию и, как всегда, имел бешеный успех. Выступал последним. Всем подарили авиационные сумки...

*18 марта, понедельник.* ...Вечером «Бенефис». Зашел за кулисы Высоцкий. Довольный, жизнерадостный — 28 апреля едет во Францию, оформил документы. Я пожаловалась, что мне Глаголин не подписывает характеристику для тура во Францию («а вдруг премьера?») — Володя холодно посочувствовал и убежал. Я пожаловалась Хмельницкому: смотри, как изменился Высоцкий, у него даже волосы какие-то французские стали, их много, и они пышные, а у меня как не росли, так и не растут...

*19 марта, вторник.* «Гамлет». Прошел ужасно. Я не люблю, когда Высоцкий в таком удачливом состоянии — трагедии не получается...

*21 марта, четверг.* ...Худсовет по поводу юбилея театра 23 апреля... Высоцкий забежал на минуту, покрутился, поздоровался, перекинулся словами и убежал... Вечером — «Антимиры». Володя читал потрясающе!

*16 апреля, вторник.* Премьера «Деревянных коней». Банкет в ВТО. Я, как всегда, в стороне. Понадобилась моя машина, и мы — Любимов, Боровский, Смехов, Левина и я — помчались на открытие на Чистых прудах «Современника». Все сидели на полу. Мы от театра подарили живого петуха из «Гамлета» с какими-то двусмысленными, полуобидными словами Любимова в адрес Гали Волчек и театра. Капустники, поздравления. Булат Окуджава — хорошо. Веня Смехов (ЧП — Чистые пруды, НЗ — новое здание, ГАФТ СССР и т. д.). Высоцкий пел — неудачно, Юрский — пантомима с шаром — талантом — прекрасно. Неёлова — Райкин — танцы-пародии...

*18 апреля, четверг.* ...«Гамлет» прошел отвратительно. Много накладок. Занавес еле-еле ползал и вдобавок перекосялся. Мы боялись, что он опять рухнет. Ритмы были сбиты, особенно в «Быть или не быть», Володя нервничал, жал, играл «с позиции силы» — то, что я больше всего в нем не люблю, — агрессивность. Все играли как в вату. Публика кричала «браво»...

*23 апреля, вторник.* Юбилей театра. 10 лет. 12 часов — в фойе зажгли свечи. Мы — основоположники — «кирпичи», как нас окрестили — 10 человек (Славина, Кузнецова, Комаровская, Полицеймако, Петров, Колокольников, Возиян, Хмельницкий, Васильев и я) с этими свечами прошли мимо вывешенных внизу всех наших афиш и поднялись в верхний буфет. Там выпили шампанского. Мне всегда почему-то стыдно немного этих ритуальных действий. Потом стали приходить гости и поздравлять. Вознесенский принес в подарок щенка, большого, розового, с голубыми глазами, с красным лаковым ошейником. Сказал, что это — волкодав и что он будет охранять театр. С общего согласия, отдали этого щенка мне, и я помчалась с ним домой... Вечером — «Добрый». Цветы, «ура», «браво»... Огромный банкет, человек на триста. Длинные столы в верхнем фойе ВТО. Я за столом с вахтанговцами — Яковлевым, Максаковой, Ульяновым, Парфаньяк. В зале — концерт-

капустник. Веня, как всегда, постарался. Жаль, что меня не взяли... Высоцкий сочинил длинные стихи. Прекрасно! Фильм о нашем «Гамлете». К сожалению, мои неудачные куски, фильм о гастролях в Алма-Ате. Разошлись поздно.

*26 апреля, пятница.* «Гамлет». До середины июня «Гамлета» не будет — Высоцкий уезжает во Францию...

*13 июня.* Утром — репетиция «Гамлета». Володя подарил брелок с круглым камешком<sup>1</sup>. Очень нежен, в хорошем настроении. Вечером — «Гамлет» — наша сцена — хорошо. Высоцкий после заграницы несколько дней живет в каком-то другом ритме. Видимо, шлейф не нашей жизни.

*24 июня.* ...вылет в Набережные Челны на гастроли. Сидели с Высоцким — говорили о жите-бытье, о Париже, о Марине...

*28 июня.* ...каждый день спектакли и бесконечные концерты. Нас вывозят то на какие-то стройки, то в цеха. На каком-то концерте Высоцкий пел «Я не люблю, когда стреляют в спину, я также против выстрелов в упор...». Мы стояли за кулисами, слушали эту песню, и я сказала, что не люблю, когда о таких очевидных истинах слагают стихи. На что мне Васильев, повернувшись, резко ответил: «Да, но то, что не любит Высоцкий, слушает весь город, затаив дыхание, а то, что не любишь ты, никого не интересуется...»

*1 июля.* Высоцкий договорился с кем-то, с каким-то начальством, нам дали маленький катер, и мы, несколько человек, поехали в Елабугу. Туда добраться можно только водой. Всю дорогу Высоцкий пел — «отрабатывал катер» — нас угощали. Приехали. Высокий отвесный берег, мы долго карабкались вверх... Огромная серая пустыня, серое небо, ветер. Довольно-таки большой поселок. Мы долго искали дом, где жила Цветаева. Как всегда, самый контактный и хозяйственный — Высоцкий. Ощущение — как за каменной стеной. Наконец, нашли. Дом заперт. Постучались к соседке. Она, немного

---

<sup>1</sup> Этот коричневый круглый камешек до сих пор у меня на ключах. Каждый раз, приходя домой и шаря у себя в сумке ключи, я наталкиваюсь рукой на этот камешек — и вспоминаю Володю...

прохиндейничая: «Не понимаю, чего в последнее время ходят и ходят. Вот недавно приезжали писатели и с ними сестра Цветаевой, все расспрашивали. Сестра старая, седая, лохматая, с палкой. Все ходила по кладбищу, ведь никто не помнит, в каком месте похоронили Цветаеву, и вдруг она как закричит, забьет палкой о землю: «Вот тут она похоронена, тут, я чувствую, тут!» Ну, и на этом месте могилу сделали. Я испугалась, домой убежала. А чего, кажись, расспрашивать? Она-то и прожила у нас дней десять в конце лета, в начале войны. Снимали с сыном у соседей комнату. Я-то ее ни разу не видела. А в то воскресенье ее сын, Георгием, по-моему, звали, ходил с моим сыном — они одногодки — на аэродром картошку копать. Вернулись. Вдруг он прибегает к нам весь белый: мама повесилась. Я не ходила смотреть, но говорят, повесилась она в пристройке, потолок там низкий, она колени подогнула, а чтоб замок не ломали, она изнутри дверь веревкой завязала. А на керосинке теплая жареная картошка была для сына... Тот дом вообще несчастливый. Столько раз его перестраивали, а там все равно какие-нибудь несчастья. Сейчас он весь перестроен. Той комнаты и пристройки уже нет. А кто она, писательница, что ли?» Мы пошли на кладбище, нашли могилу Цветаевой. Кладбище старое, большое, зеленое. С каменной оградой-входом. Могила ухоженная, аккуратная. На сером скромном камне написано: «Марина Ивановна Цветаева, 26 сентября 1892—31 августа 1941-го года». На могиле положен кем-то маленький букетик свежей земляники и новая одна сигаретка. Кто-то до нас был. Но кто, в этом забытом богом месте?

2 июля. Опять несколько концертов. Высоцкий обзавелся уже друзьями. Они его кормят, обслуживают, приглашают в гости. Он мне откуда-то достает постоянно свежий кумыс. Вечером повел в гости, в семью, по-моему, главного инженера, местные интеллектуалы. Большая нестройная библиотека. Очень правильная семья. Для нас — как образцово-показательный урок.

4 июля. Возвращение в Москву...

3 сентября. Начало сезона. Гастроли в Вильнюсе. Любимов — в Англии. У Высоцкого — новая машина — БМВ. Он на ней приехал из Москвы с Иваном Дыховичным.

*5 сентября.* Высоцкий, Дыховичный и я после утреннего спектакля поехали обедать в лесной ресторан под Каунасом. За рулем — Ваня. 200 км — скорость не чувствуется. Высоцкий нервен. Ощущение, что все время куда-то опаздывает. Везде ведет себя как хозяин. Говорить с ним сейчас о чем-нибудь бесполезно — не слышит. Его несет.

*10 сентября.* ...Я в Москву на «Выбор цели» и «Мак-Кинли». Приехала на вокзал, вспомнила, что забыла для проб парик, кинулась обратно в гостиницу. У гостиницы долго ищу такси. Дождь. Подъезжает на своей роскошной машине с концерта мокрый Высоцкий. Весь в цветах. Я кинулась к нему — выручай, подвези на вокзал — опаздываю. Отказался! Ужасно!

*12 сентября.* ...возвращаюсь в Вильнюс. Прием в редакции газеты «Советская Литва», бесконечные рассказы Любимова. Мы подыгрываем. Злой Высоцкий. После «Павших» заехали за ним с Дыховичным. Он забрал машину по-хозяйски. Сел за руль, рванул резко с места, и мы помчались. Вечером совместный чай в номере. Общение с ним в таком состоянии невозможно...

*13 сентября.* 8.30 — телевидение. Около двух часов плохой импровизации. Каждый — в своей «маске»: Любимов о возникновении театра, Смехов — о требованиях к актерам театра, Золотухин — о «Хозяине тайги», Филатов — свои стихи, Высоцкий — песни попеременно из «Павших» и хорошо — «Колея»! Я сказала, что завидую легкости их таланта: взял гитару — запел... 12 часов — «10 дней» — я не занята, сидели на солнышке перед служебным входом с Любимовым. Он рассказывал о Лондоне и опять — что делать с театром, как дальше нам жить, о хороших-плохих актерам. Я гнула линию, что хороших надо выделять и беречь, он опять про команду и равенство. В 15 часов — прием у секретаря ЦК. Обед. Высоцкий не может усидеть на месте больше пяти минут — чувствую, что сорвется. Вечером «Кони». Ваня, Володя — с концерта — отдали мне все свои цветы... Володя, по-моему, начал пить, но пока в форме. Извинялся перед Иваненко... Пересуды за кулисами и по номерам.

*14 сентября.* Высоцкий запил. Сделали укол. Сутки спит в номере. Дыховичный перегоняет ему машину в Москву...

*30 сентября.* Володя, я, Ваня ездили в Москву. Вернулись на гастроли в Ригу. Любимов уехал в Италию — в «Ла Скала» будет ставить оперу Луиджи Ноно. Днем ездили в Сигулду. По дороге Высоцкий рассказывал, как снимался в Югославии в «Единственной дороге». Купил там Марине дубленку — очень этим гордится. Вечером после «Доброго человека» ужинали в ресторане большой компанией за несколькими столиками. Валера, Нина, Веня, Митта, Янковский, Ваня. Володя тихий, молчаливый и важный, ходил от стола к столу...

*4 октября, пятница.* ...Переезд на гастроли в Ленинград. Высоцкий попал в аварию за семьдесят километров от Ленинграда. Перевернулся. Сам, слава богу, ничего — бок машины помят... Мне из Москвы перегнали мою машину.

*8 октября.* ...Утром репетиция «Гамлета». Пристройка к новой сцене. Репетируют в основном свет и занавес, как самое главное. После репетиции большой когортой во главе с Любимовым поехали на телевидение. Там то же, что и всегда.

*9 октября.* ...Утром — опять репетиция «Гамлета». Занавес заедает — вечером помучаемся. Отчуждение с Высоцким. Сказалось на вечернем спектакле. Я играю красоту, особенно в первом акте. Надо больше заботиться о сыне. Как мы все повязаны отношением друг к другу!

*21 октября.* ...Ездила к художнице смотреть рисунки к нашему «Гамлету». Туман. Разбила машину. Вечером концерт — Володя сразу откликнулся — познакомил с мастером, который за два дня починил ему его БМВ. Рассказал о Черногории, о стихотворении Пушкина и о своих стихах про Черногорию.

*26 октября.* «Гамлет». Пробовали с Высоцким что-то изменить по ходу. Не получается. Я подстриглась, играла с короткими волосами — очень мешает, надо тогда целиком менять рисунок роли. После спектакля на машине Высоцкого (как сельди в бочке) помчались в

редакцию «Авроры». Какое-то пустое, ночное помещение: Филатов читал свои пародии, Высоцкий пел, Ваня пел, Валера пел, я, слава богу, промолчала. На всех нас сделали шаржи<sup>1</sup>.

*30 октября.* Собирались в Москву. Мою машину перегоняет Авербах. Я накупила массу картин. Забит весь багажник. Смешно загружался Высоцкий. У него много подарков и покупок. Тоже забита вся машина. Багажник не закрывался. Он терпеливо перекладывал, багажник все равно не закрывался. Он опять перекладывал — не закрывается. Махнул рукой, резко захлопнул багажник, там что-то громко хрустнуло, он сказал, что, наверное, петровские бокалы, но не стал смотреть...

*1 ноября.* ...В Москве. Позвонил Высоцкий — повесился Гена Шпаликов.

*30 ноября.* «Гамлет»: Играли хорошо. Перед вторым актом — долго не начинали, сидели с Высоцким на своем гробе, говорили о смерти, о том, что будет — после... Сказал, что сочиняет про это песню. Начало, по-моему, «Лежу на сгибе бытия, на полдороге к бездне...» Потом о «Мак-Кинли». Он написал семь баллад. Должны вместе сниматься где-то в Венгрии.

Я понимаю, что в этих записях, к сожалению, мало информации о Высоцком. Но у меня была своя жизнь, свой круг друзей, работа в кино, которая занимала тогда почти все мое время. Но я подумала, что за нашими совместными гастрольными обедами, нашим бытом читатель, может быть, почувствует атмосферу, в которой тогда жил Высоцкий. А хронологический порядок спектаклей, перечисление имен, которые я сейчас не считаю нужным расшифровывать, может быть, понадобятся будущему исследователю жизни и творчества Высоцкого. При сравнении моих субъективных записей с записями других людей того времени восстановится объективная картина. Свою статью о Высоцком Золотухин озаглавил: «Как скажу, так и было». Я бы эту категоричность смягчила одним маленьким добавлением: «Как скажу, так и было... со мной...».

---

<sup>1</sup> Потом вышел номер журнала «Аврора», где были напечатаны пародии Филатова и шаржи на всех нас. Высоцкий очень похож.

1975

20 января. ...«Гамлет» — видимо, последний в этом сезоне: Высоцкий уезжает на три месяца за границу.

26 мая. ...приехал Высоцкий. С бородой. Рассказывал про Мексику, Мадрид, «Прадо», Эль Греко. Объездил полмира.

28 мая. ...Высоцкий сбрил бороду. Репетиции «Вишневого сада». Высоцкий сразу включился.

Рассказывает Анатолий Васильевич Эфрос:

*Я репетировал «Вишневый сад», он был в Париже. Играл Лопухина дублер. Я с ним долго работал, упорно, это был очень хороший артист — Шаповалов, мы замечательно репетировали. Но однажды на замечаниях после прогона или репетиции я почувствовал, как что-то странное меня притягивает к той части зала, в которой сидят актеры на замечаниях. Что-то меня притягивает именно туда. И я невольно начинаю говорить только туда. Говорю свои замечания, замечания... и постепенно начинаю видеть два каких-то невероятных глаза, впившихся в меня — слушающих. Я не сразу сообразил — только потом — что Высоцкий приехал и пришел на репетицию. И он хотел в один раз догнать — вот он так меня и слушал. Это было невероятно... Потом это воспоминание долго-долго из меня не выходило. Действительно он догнал за несколько раз, и мне пришлось очень обидеть Шаповалова, потому что, когда Высоцкий начинал репетировать, это было что-то невероятное. Там, как вы знаете, есть момент, когда Лопухин купил вишневый сад и когда он бушует, так вот, когда он играл... Я помню, мы играли и в клубе «Каучук», и в театре, и где бы мы ни были, к этому моменту все закулисные работники, люди из бухгалтерии, откуда-то еще — все-все-все стягивались к кулисе и слушали этот момент. Он играл его так страшно, что*

вообразить трудно, как может выдержать человек такое бешенство: он так плясал, так кричал, так неистовствовал, что это было невероятно. Причем так было всегда. У меня есть пленка с записью спектакля. Я ее стал недавно прослушивать и понял, что эта пленка записана в тот день, когда все артисты играли спустя рукава — это сразу и очень чувствовалось; но только лишь доходит до того места — и Высоцкий играет точно так же, как всегда. И всегда невероятные, страшные овалы после его монолога. Он говорил: «Вот хочу, хочу сегодня концерт провести просто так, легко, но на второй песне завожусь и провожу уже на всю железку до конца».

6 июня. ...Репетиция «Вишневого сада». Поражаюсь Высоцкому: быстро учит текст и схватывает мизансцену. Шаповалов обижен. После репетиции Высоцкий, Дыховичный и я поехали обедать к Ивану. Володя как у себя дома. Рассказывал, как они с Мариной долго жили тут, как завтраки переходили в обеды... Домой отвез Володя — жаловался...

7 июня. ...Черновой прогон «Вишневого сада». После репетиции Володя, Иван и я поехали обедать в «Националь»: забежали, второпях поели, разбежались. Я заражаюсь их ритмом.

9 июня. Целый день репетиции «Гамлета». Вечером собрались ехать в Ленинград. Я по своим делам, Володя с Иваном на концерт. Паника с билетами. Конечно, достал Высоцкий... Полночи трепались. Новые песни, которые я не слышала раньше. Что-то про погоню и лес, очень длинная и прекрасная — «что за дом притих»...

10 июня. ...В Ленинграде. Долго искали такси. Пошли пешком завтракать к друзьям Высоцкого — Кире Ласкари и Нине Ургант. Кирилл смешно показал Высоцкого, когда тот был еще студентом и ходил в широких клешах и тельняшке. Приехал Авербах. Мы с ним поехали на «Ленфильм». Вечером собрались дома у Авербаха... Втроем опять на поезд — завтра «Гамлет». Опять полночи трепались — две бессонные ночи. Высоцкому — привычно, а мне — каково?..

*11 июня.* ...Я опоздала на репетицию минут на двадцать. Высоцкий и Иван, как ни странно, пришли вовремя. Обедали у Дыховичных. Раки. Вспоминали с Высоцким, какие прекрасные красные раки в синем тазу дал нам Карелов в Измаиле, когда снимались в «Служили два товарища». Много вспоминали. Хохотали. Вечером «Гамлет» — хорошо.

*12 июня.* Репетиция «Сада». Высоцкий быстро набирает, хорошо играет начало — тревожно и быстро. После этого я вбегаю — лихорадочный ритм не на пустом месте. Вечером 600-е «Антимиры». Вознесенский читал после нас.

*13 июня.* Утром репетиция. Прогнали все четыре акта. Очень неровно и в общем пока плохо. Смотрела Наташа Рязанцева — ей понравилось. Днем продолжение собрания. Любимов кричал, что покончит со звездной болезнью у актеров... Вечером «Гамлет». С Володей друг другу говорим: «Ну, как жизнь, звезда?»

*19 июня.* Прогоняли для Любимова «Вишневый сад». Любимов смотрел вполоборота и недоброжелательно, ибо все его раздражало. От этого, конечно, мы играли отвратительно. Вечером — «Кони». Любимов зашел за кулисы, спросил меня, почему я играю Раневскую такой молодой, ведь она старуха. Я ему ответила, что Раневской, видимо, всего 37—38 лет (старшей дочери 17 лет). Он удивился, наверное, никогда не думал об этом. Спросил, почему такой загнанный у всех ритм — я что-то стала объяснять, он прервал и стал говорить про Чехова, но совершенно про другого...

*20 июня.* ...Вечером репетиция «Сада», монолог Лопухина, «ерничанье»: я купил — я убил... вы хотели меня видеть убийцей — получайте. Часов до двенадцати говорили с Эфросом и Высоцким о театре, Чехове, Любимове...

*26 июня.* ...Репетиция «Сада» с остановками... Потом прогнали два акта. Был Элем Климов — ему это скучно. Он, видимо, как и Любимов, не признает такого Чехова. Замечания Эфроса — удивительно точно и по существу. Многие не берут его рисунок, может быть, не успевают. Наш разговор об этом после — сказал, что для него глав-

ное в спектакле — Высоцкий, Золотухин и я. Все остальное — неважно: «Выше себя все равно не прыгнут»...

22 июня. Прогон «Вишневого сада». Вместо Высоцкого — Шаповалов. Очень трудно... Замедленные ритмы. Я на этом фоне суечусь. Без Высоцкого очень проигрываю. Замечания. Спор Эфроса — Любимова (Чехов — Толстой). Прекрасная речь Эфроса о Чехове-интеллигенте. Любимов раздражался, но сдерживался. Они, конечно, несовместимы... Я опаздывала на вагнеровское «Золото Рейна» в Шведской опере. Встала, извинилась и пошла. Любимов взорвался, стал кричать о равнодушии актеров, что больше не хочет разговаривать, выгнал всех из кабинета. По-моему, с Эфросом у них серьезно. Я умчалась.

28 июня. Прогон «Сада» для художественного совета. Они ничего не поняли. Выступали против. Много верноподданнических речей перед Любимовым...

6 июля, воскресенье. Премьера «Вишневого сада». По-моему, хорошо. Много цветов. Эфрос волновался за кулисами. После монолога Лопухина — Высоцкого («я купил») — аплодисменты, после моего крика — тоже. Банкет. Любимова не было. Конфликт.

31 октября, пятница. ...Вечером репетиция «Вишневого сада» — перед началом сезона. Половины исполнителей не было. Высоцкий еще не вернулся, а Шаповалов не пришел. Эфрос был расстроен. Думает перенести спектакль на свою сцену, со своими актерами.

2 ноября, воскресенье. Утром репетиция «Вишневого сада». Приехал Высоцкий — в плохой форме...

3 ноября, понедельник. Утром репетиция «Гамлета». Любимову явно не нравится наш «Вишневый сад» — постоянно об этом говорит к месту и не к месту. Вечером «Гамлет». Высоцкий играет «напролом», не глядя ни на кого. Очень агрессивен. Думаю, кончится опять за-поем.

4 ноября, вторник. ...Вечером прогон «Вишневого сада». Опоздала. Меня все ждали. Эфрос ничего не сказал. Первый акт — хорошо, второй акт очень плохо: не понимаю, кому говорить монолог о «грехах» — Высоцкий слушает плохо, играет «супермена». Ужасно! Все

на одной ноте. Третий акт — средне, обозначали, четвертый — неплохо. Мне надо быть поспокойней.

*18 ноября, вторник.* Все дни черные, ночи бессонные. Очень плохое состояние. Ничем не могу заняться — паралич воли. Звонил Эфрос, спрашивал, кого бы на Симеонова-Пищика, так как Антипова в очередной раз уволили за пьянство<sup>1</sup>.

*21 ноября, пятница.* ...вечером репетиция «Вишневого сада», вместо Антипова вводим Желдина. Прекрасный монолог Эфроса о конце. Всему приходит конец — жизни, любви, вишневому саду. Это неизбежно. Это надо постоянно чувствовать и нести в себе. Слова не важны. Общий ритм — как в оркестре, когда вводят, например, четвертую скрипку, она слушает оркестр и включается в него...

*23 ноября, воскресенье.* «Вишневый сад». Народу!.. Кто принимает спектакль — хвалит, кто видел летом, говорят, что сейчас идет лучше...

*29 ноября, суббота.* ...репетируем «Обмен». Трифонову не понравился «Вишневый сад». Это понятно. Звонил Эфрос, прочитал письмо Майи Туровской: хвалит спектакль, меня, Володю.

*30 ноября, воскресенье.* ...Вечером «Вишневый сад». Очень много знакомых. Все хвалят. Меня даже слишком. Флеров сказал, что это не Чехов. Каверин очень хвалил. После спектакля зашел Смоктуновский с женой и сказал, что такой пластики не могло быть в то время, его жена возразила, а Таланкин на ухо мне: «Не слушай...» Окуджаве — нравится, Авербах — в восторге, но сказал, что после «родов» третьего акта четвертый играть надо умиротворенно.

*8 декабря, понедельник.* ...«Вишневый сад». На каждом спектакле за кулисами Эфрос. Володя ко мне, как я к нему в «Гамлете». После спектакля бесконечные звонки. Лакшин.

*23 декабря, вторник.* ...Вечером «Вишневый сад» — замена вместо «Пристегните ремни». Публика обычная.

---

<sup>1</sup> Эфрос подарил мне свою книгу, на которой написал: «...В память о Лопухине, Гаеве, Фирсе, Ане, Варе, Пете, Эфросе и Антипове...»

Реакции другие... Теперь спектакль пойдет хуже. Я плохо играю первый акт, он для меня неясен. Отношения непрочищенные, «болезнь» Раневской надумана. Высоцкий стал спокойно играть начало, видимо, решил идти вразрез с моим завышенным ритмом, а в этом спектакле нельзя: мы все играем одно, повязаны «одной веревкой». Попробую с ним поговорить...

## «ВИШНЕВЫЙ САД»

**Я** оценила партнерство Высоцкого в полной мере, когда стала играть без него...

В двух спектаклях у него не было дублеров — в «Гамлете» и в «Вишневом саде». После смерти Высоцкого эти спектакли ушли из нашего репертуара.

Так случилось, что главным режиссером нашего театра стал Анатолий Васильевич Эфрос. «Вишневый сад» решили восстановить.

Но — по порядку.

В 1975 году Любимов в первый раз надолго покинул театр — уехал в Италию ставить оперу Луиджи Ноно в «Ла Скала» и предложил Эфросу поставить в нашем театре любой спектакль. Эфрос выбрал «Вишневый сад». Распределили роли. Эфрос дал вводную экспликацию всего спектакля — зажег нас — и ушел пока в другую работу. Начальные репетиции «Вишневого сада» были без него. Высоцкий уехал во Францию. Работа не ладилась. Я тоже постепенно стала из нее выползать. Наконец, Эфрос вернулся, посмотрел, что сделали без него, и стал работать заново. Работа шла быстро, заинтересованно, влюбленно.

Высоцкий репетировал и играл Лопехина необычно. Необычно для себя.

Лопехин — купец, но как писал Чехов Книппер 28 октября 1903 года, «ведь не купец в пошлом смысле этого слова». Не купец Островского. Это купец начала XIX века. В то время стали появляться новые энергичные люди и в искусстве, и в науке, и в промышленности. У них была другая энергия, другой нерв, пульс, ритм жизни. Многие из них по природе были авантюристами, игроками.

В это же время появились Морозовы, Мамонтовы. Они создавали картинные галереи, организовывали театры, помогали революционерам, а в конце жизни вешались или стрелялись. Высоцкий очень точно передавал трагическую ноту этих людей. Несмотря на то, что Лопухины приходят на смену обитателям «Вишневого сада», они, Лопухины, тоже обречены. Конечно, Чехов имел в виду не только смену социальных укладов. Для него в гибели «Вишневого сада» звучала тема гибели поэтического, духовного начала в русской жизни. «Духовной жаждою томим...» Без этого ощущения духовности и надвигающейся беды Чехова, по-моему, сегодня не сыграть.

**ВЫСОЦКИЙ.** Спектакль «Вишневый сад» — это была такая короткая работа. Я приехал откуда-то из поездки, репетировали спектакль уже другие актеры. Потом я вышел на сцену и попал в момент, когда Эфрос ходил с артистами. У Эфроса есть такой момент, когда он ходит по сцене вместе с актерами, о чем-то с ними разговаривает. Он не объясняет, что ты должен делать. Он просто наговаривает текст этого персонажа, и в результате что-то получается. Ты за ним смотришь, это очень заразительно в самом деле. Потом он сядет в зале и больше уже ничего не говорит. Может, он так только с нами работал, но вот смешение его режиссуры с работой артистов нашего театра имело удивительный эффект. Ведь этот спектакль у себя в Театре на Малой Бронной со своими актерами он не мог бы поставить. Все актеры привыкли играть Чехова в театре с четвертой стеной, они произносят свой текст либо себе, либо партнерам. А в нашем театре есть такой прием — очуждение, обращение в зал. И в этом спектакле очень многие чеховские монологи мы говорим прямо зрителям, не стесняясь, выходя из образа, разговариваем со зрителем, как и в других наших спектаклях.

И это возымело удивительное действие, получился колоссальный эффект от эфросовской постановки Чехова с вот такими приемами любимовского театра. Мешанина очень интересная была.

Как замирал зал, когда Высоцкий — Лопухин подходил к авансцене и тихо говорил: «Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами». И как точно, по адресу звучали слова Пети Трофимова Лопухину — Высоцкому: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа».

Чеховская драматургия — хрестоматия многоплано-

вости. Это известно. Но многопланово и само поведение человека в жизни: одновременно с каким-то доминирующим чувством мы переживаем множество малозаметных, часто противоречивых ощущений, которые так или иначе проявляются в выражении наших лиц, в поступках, в душевном состоянии, настроении.

Но все эти наслоения не должны существовать сами по себе, без того главного смысла, ради чего написана та или иная сцена, ради чего она нужна в произведении. Ради чего играет роль.

Хрестоматийный пример. Актер выходит на сцену, он старательно дует на пальцы, притопывает ногами и изо всех сил изображает, что только что явился с мороза. Он забывает лишь о том, что привело его сюда, какая беда, или радость, или надежда... И это нельзя восполнить никакой суммой самых житейски достоверных, самых искренне обыгранных второстепенных штрихов.

Конечно, очень важно, что говорят актеры в тот или иной момент роли, но еще важнее, что за этими словами происходит в пьесе в это время. Слова летят легкие, вроде бы ни о чем, а за всем этим — сложные человеческие отношения. Все подтексты актер играет вторым, десятым планом. Он искусно скрывает свои вторые, десятые планы, но мы о них догадываемся.

В «Трех сестрах» у Чехова сцена Ирины и Тузенбаха перед его дуэлью во всех спектаклях, которые я видела, проходила всегда внешне спокойно. Ибо говорят они о своих отношениях, уже много раз оговоренных и вроде бы выясненных. И только за текстом — второй план — и боль, и тоска, и безысходность — ведь ничего нельзя изменить. Ирина не любит Тузенбаха, но говорит, что замуж за него пойдет. Он это знает. Много лет назад на спектакле А. В. Эфроса «Три сестры» в этой сцене, привычно сдержанной внешне, после спокойных реплик Тузенбаха и спокойного ответа Ирины, вдруг на срывающемся крике, как последние слова в жизни: «Скажи мне что-нибудь!» — «Что? Что сказать? Что?» — «Что-нибудь!» То, что было вторым планом, стало играть первым, стало взрывом. Для меня это было одним из самых сильных театральных впечатлений.

Эфрос потом часто использовал этот прием в своих спектаклях. Это уже стало привычным. Эфросовским. Но, с другой стороны, Чехов неоднократно говорил, что,

по его наблюдениям, люди никогда внешне не проявляют своих истинных страстей. Слова — ширмы. Словами прикрываются. Произнося какой-либо текст, по логическому смыслу означающий нечто очень простое и житейски знакомое, они вкладывают в него подтекст, который диктуют им их поведение и душевная направленность.

Эфрос постоянно на репетиции повторял: для того чтобы исполнитель, играющий в пьесах Чехова, мог заразить зрителя подлинной правдой и глубиной того, чем он живет и чем он наполнен, он должен очень четко и сильно жить ощущением парадоксальности поведения своего героя, постоянно на грани обыденности и страстей ища истинное.

В «Вишневом саде», выводя второй план на первый: «Гриша мой... мой мальчик... Гриша... сын... утонул. Для чего? Для чего, мой друг?» (как крик над открытой могилой), — Эфрос тут же заставляет снять это напряжение, эту боль души иронией, как если бы воздушный шар проткнули иголкой. После этого крика Раневская добавляет, чуть-чуть ерничая: «Там Аня спит, а я... поднимаю шум...» Что же важнее для понимания образа: крик или ее ироническая оговорка?.. И то и другое, конечно.

У Ходасевича:

Перешагни, перескочи,  
Перелети, пере- что хочешь —  
Но вырвись: камнем из пращи  
Звездой, сорвавшейся в ночи...  
Сам затерял — теперь ищи...  
Бог знает, что себе бормочешь,  
Ища пенснэ или ключи...

Перепад от патетики к самоиронии для меня дороже всего в искусстве.

Кто из наших исполнителей успел подхватить этот эфросовский перепад — выиграл, кто не сумел — играли просто характеры.

Высоцкий, как человек музыкальный, очень точно это почувствовал и даже в своем знаменитом монологе в третьем акте ухитрился ерничать, издеваться и бичевать свое страдание по поводу покупки имения.

Помимо всего прочего, спектакль отличался еще и завышенным, нервным ритмом. Может быть, это произошло оттого, что мы быстро работали, может быть, за-

жглись от Эфроса, у которого к тому времени был как бы пик в его творчестве — он ставил один прекрасный спектакль за другим.

Высоцкий начал работу над ролью тогда в очень хорошем для себя состоянии. Был собран, отзывчив, нежен, душевно спокоен. Очень деликатно включился в работу, и эта деликатность осталась и в роли Лопехина. Он не довлел, не лидировал, а как бы все время оставался в тени, выигрывая от этого как актер необычайно.

От любви, которая тогда заполняла его жизнь, от признания, от успеха — он был удивительно гармоничен в этот короткий период репетиций. И это душевное состояние перекинулось в работу: на меня — Раневскую.

На одном вечере, посвященном памяти Высоцкого, Александр Володин говорил:

«Я никогда не понимал Лопехина. Ну что Лопехин? Купец. Губит этих интеллигентных, хороших, утонченных, милых людей, покупает, скупает. Ему все равно — все под топор. А в «Вишневом саде» на «Таганке» я впервые понял простую-престпростую вещь, почему он что-то тянет, тянет, не женится на Варе. Почему? А потому, что он любит Раневскую. Он любит ее. И в нем это было все время видно. Раневская хочет, чтобы он женился на Варе, — и это бы все спасло, — а он все тянет. «А может, ты поймешь?» — «Нет, у нее любовник в Париже.» Он был самый положительный персонаж в этом спектакле».

В «Вишневом саде» все крутится вокруг вишневого сада. Левенталь сделал на сцене круг — клумбу-каравай, вокруг которого играют взрослые дети. На этой «клумбе» вся жизнь. От детских игрушек и старой мебели — до крестов на могилах. Тут же и несколько вишневых деревьев. (Кстати, и в жизни, когда они не цветут, они почти уродливы, маленькие, кряжистые, узловатые.) И — белый цвет. Кисейные развевающиеся занавески. «Утренник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету». Озноб. Легкие белые платья. Беспечность. Цвет цветущей вишни — символ жизни, и цвет белых платьев, как саванов, — символ смерти. Круг замыкается.

Начинал Володя первый акт очень тихо: «Пришел поезд, слава богу. Который час?» Затаенность ожидания того, чего ждал всю жизнь. Была раньше юношеская влюбленность в «барышню». Эта влюбленность осталась на всю жизнь. Когда он говорил: «Любовь Андреевна...

молоденькая, такая худенькая...», выделяя это «худенькая», словом обрисовывая свою влюбленность в эту худобу,— мы понимали, что для него эта встреча радостная, но он ее и боится. Боится разочарования, ведь прошло много лет. Но нет — приехала такая же! И от этой встречи открытая радость, хотя его даже не заметили в суматохе приезда. Да еще у него для нее есть сюрприз: он придумал им спасение — разбить вишневый сад на дачные участки и продавать. Но его не слушают! Он не сердится. «Не хочется уезжать»,— единственная резкая реплика в первом акте у него.

Первый акт — все знают о беде. О продаже имения. Но никто об этом не говорит, кроме Лопухина. Говорить об этом неделикатно, поэтому его никто не слушает. «Милый мой, простите, вы ничего не понимаете...» — смеясь, говорит Раневская. Как если бы больному, у которого смертельная болезнь (а он о ней, конечно, догадывается), здоровый, ничего не знающий, не понимающий человек, не врач, говорит, что излечение, скажем, в том, чтобы покрасить волосы в зеленый цвет,— тогда «как рукой снимет». Естественно, от такого совета отмахиваются.

Со скрупулезностью врача Чехов ведет историю болезни. Во втором акте в болезнь уже поверили. О ней говорят. Лихорадочно ищут средство спасения. За Лопухина цепляются: «не уходите... Может быть, надумаем что-нибудь!» «Нелюбимому врачу» Лопухину раскрывают душу (монолог Раневской о «грехах»), докапываются до причины болезни. На откровенность Раневской Лопухин тоже отвечает откровенностью: говорит о своем несовершенстве, что отец бил палкой по голове и что пишет, «как свинья». Ему кажется, что сейчас его слушают, разговаривают с ним «на равных» и — вдруг — такая бестактная реплика Любви Андреевны: «Жениться вам нужно, мой друг... На нашей бы Варе...» От неожиданности, ведь его перебили почти на полуслове, он соглашается торопливо: «Что же? Я не прочь... Она хорошая девушка»...

Третий акт — ожидание результатов. Торги. Как ожидание исхода тяжелой операции. Тут несоответствие ситуации и поведения достигает вершины: стремятся прикрыть смертный страх музыкой, танцами, фокусами. И, наконец, узнают результат операции — смерть... А в смерти виноват тот, кому почему-то доверились,—

Лопехин. Ведь это он поехал с Гаевым на торги, чтобы на 15 тысяч, которые прислала ярославская бабушка, купить и выкупить имение, а их оказывается, не хватило, чтобы проценты заплатить...

Четвертый акт — все позади. И беда, и болезнь, и ожидание, и смерть. Как после похорон, когда домашние вроде бы занимаются своими делами, но голоса еще приглушенные, оперирующий врач чувствует себя виноватым — от этого излишне громок и распорядителен. Суета сборов. Отъезд. Только иногда среди этой суеты — вдруг отупение, все сидят рядом, молчат. А потом опять дело... дело. Сборы. Суета. И опять сгрудились осиротелой кучкой. Все вроде бы буднично. И лишь в финале прорывается настоящий, как будто только что осознанный, последний крик — прощание над могилой: «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..»

Майя Туровская писала в «Искусстве кино» в 1987 году:

«Лопехин — В. Высоцкий, который в спектакле Эфроса есть второе главное действующее лицо «Вишневого сада», исторически и лично обречен любить Раневскую и отнять у нее вишневый сад.

Поразительны в игре Высоцкого эти осторожные, почти робкие интонации и жесты человека, который восхищенно боится прикоснуться к чему-то хрупкому и драгоценному. Его раздражает бабья никчемность Гаева, но, обращаясь к его сестре, он сдерживает голос, жест, взгляд. Все целуют руку Раневской — у нее привыкшие, зацелованные руки, но его рука повисает в нерешительности над ее рукой — он не смеет. Он стесняется объяснить ей и робеет спасти ее, хотя бы насильно.

Весь сюжет пьесы приобретает от этого целеустремленность и внутренний напор страстей: лично, человечески Лопехин силится спасти вишневый сад; кажется, кивни только Раневская, и он все бросит ей под ноги; но она роковым образом его не замечает. (Так же — почти фарсово — Лопехин будет бегать с бумажником за Петей Трофимовым, а Петя отбиваться от денег.) Ирония истории персонифицирована в истории этой высокой, безответной любви. И чем выше, хрустальнее была его мечта, тем ниже, безобразнее срывается он в хамской, хрипящей пьяной пляске после покупки вишневого сада. Это не запой, не загул, а именно срыв, когда душа теряет все вехи и слепо отдается грубым

предначертаниям истории вместо своих привязанностей. Когда-то по поводу режиссуры А. Тарковского мне пришлось писать, что сократились, сжались, кажется, сами слова; раньше были они многосложными — «переживания», «потрясения», нынче они коротки и резки — «травма», «стресс». В режиссуре Эфроса эта короткость обнаружилась именно на «Таганке», лишенной многожестия и житейских приспособлений его обычных актеров. Эмоции не имеют здесь протяженности, они вызывают короткие замыкания, мгновенные спазмы чувств».

Чехов писал в письме к Книппер, что Лопухин — «это мягкий человек». И Высоцкий играл непривычно для себя мягкого человека. Он был очень сдержан, тих и даже стеснителен. Стеснителен — и от своей влюбленности и от своей нескладности в необычном для себя белом костюме. И только иногда, как в спящем вулкане, что-то рокотало у него внутри, готовое сорваться на взрыв. От этой внутренней сдержанности появлялся какой-то закрученный ритм, который сначала, как маленький ветерок, собирал воронку пыли и мусора, потом все больше набирал силу, заворачивал все попадающееся на пути и срывался ураганом, круша все на своем пути.

В начале спектакля Лопухин — Высоцкий еще очень сдержан, чуть скован, робеет в присутствии Раневской и всей ее свиты. Он явно в чужой и не привычной для него обстановке. Все время говорит невпопад. И только изредка прерывающие благопристойность общего тона секундные его окрики с хрипотцой — «Баба вы! Баба!» — с резким характерным жестом руки вниз — выдают глубоко спрятанную страстность натуры — предвестие того азарта, с которым Лопухин купит на аукционе вишневый сад и с почти садистическим наслаждением расскажет об этом в третьем акте.

Мы все были погодки, но Высоцкий всегда выглядел старшим. По внутреннему возрасту. От этого в Лопухине у него была некоторая покровительственность ко всем.

Эфрос в экспликации спектакля однажды, объясняя поведение Лопухина и всех остальных персонажей, употребил такой образ: по заминированному полю бегают и играют дети (или птицы, иногда говорил он). Среди них ходит человек и говорит: «Осторожно, здесь мины». Они на секунду пугаются, притихают, а потом с прежним азартом и беспечностью опять начинают играть, вовлекая

в свои игры и этого человека. И он тоже иногда забывает, что поле заминировано, но потом спохватывается и опять: «Осторожно!» Он их безумно любит, поэтому для них и для него тоже — покупка Лопахиным вишневого сада — это предательство. Он это хорошо чувствует. Как если бы сам продал этих детей в рабство. От этого и крик души в монологе, боль, которая превращается в ерничание.

Монолог Лопахина в третьем акте «Я купил...» исполнялся Высоцким на самом высоком трагическом уровне лучших его песен. Этот монолог был для него песней. И иногда он даже какие-то слова действительно почти пел: тянул-тянул свои согласные на хрипе, а потом вдруг резко обрывал. А как он иступленно плясал в этом монологе! Он не вставал на колени перед Раневской — он перед ней на них естественно в плясе оказывался и сразу менял тон, обращаясь к ней. Безысходная нежность: «Отчего же, отчего вы меня не послушали?..» Варя раз пять бросала ему под ноги ключи, прежде чем он их замечал, а заметив — небрежно, как неважное, само собой разумеющееся: «Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь...» И опять в срыв: «Ну да все равно... Музыка, играй... Музыка, играй отчетливо!» Любовь Лопахина к Раневской мученическая, самобичующая. Абсолютно русское явление. У нас не было традиции трубадуров, рыцарской любви, не было в русской литературе любви Тристана и Изольды, Ромео и Джульетты. Наша любовь всегда на срыве, на муке, на страдании. В любви Лопахина, каким его играл Высоцкий, было тоже все мучительно, непросветленно. Его не поняли, не приняли, и в ответ — буйство, страдание, гибель. Середины не может быть. Как у Тютчева:

О, как убийственно мы любим,  
Как в буйной слепоте страстей  
Мы то всего вернее губим,  
Что сердцу нашему милей!

Он сам понимал, что сделал подлость. Он, конечно, уже не купец, но еще и не интеллигент. Когда поехал с Гаевым на торги, он и в мыслях не допускал, что купит, но сыграла роль его азартная душа: когда начался торг с Деригановым, Лопахин включился, сам того не желая:

«Он, значит, по пяти надбавляет, я по десяти... Ну, кончилось... Вишневый сад теперь мой!.. Боже мой, господи, вишневый сад мой!» Он не верит еще этому. Уже купив, он все равно еще ищет путь спасения, мечется. Купил еще и потому, что интуитивно понимал еще раньше, что эта «пристань», к которой он пытался прибиться (к Раневской), для него ненадежна и он в нее в душе не верит.

В этой роли у него соединилась и его уникальность, и к тому времени окрепший опыт, и личные переживания в жизни, и особая любовь к Чехову, и обостренная заинтересованность в работе с Эфросом, и поэтический дар.

Он никогда не играл однозначно. За пять лет в этой роли он тоже, как и в Гамлете, менялся, но любовь он играл только в этом спектакле (в других ролях, может быть, оттенки любви — как, например, страсть к Дуне в «Преступлении и наказании»).

Я считаю, что самое высокое творческое удовлетворение приносят актеру те роли классического репертуара, в которых ему удастся докопаться минимум до второго, третьего, а еще лучше — до пятого, десятого планов роли. Невооруженным глазом мы видим всего несколько звезд, они составляют привычные очертания Большой Медведицы. Но в телескоп нам удастся различить уже больше звезд, и тем больше, чем телескоп мощнее. А уже на фотопластинке с высокой разрешающей способностью мы видим их сотни, тысячи; среди них очертания Большой Медведицы могут и потеряться — но ведь это все тот же участок неба! Просто мы узнали его полнее, глубже. Вот к этой высокой разрешающей способности и должен стремиться актер, играя классику. Классика — шар, у нее тысячи точек соприкосновения с современностью.

Художник нашего времени не только имеет право, но и обязан видеть в достоинствах мировой театральной культуры больше, чем его предшественники, и, может быть, больше, чем видел сам автор.

Почему Чехов только две пьесы назвал комедиями — «Чайку» и «Вишневый сад»? В самих названиях заложен двойной смысл. Про «Вишневый сад» Чехов объяснял: «вишнёвый сад» — символ чистоты, прекрасного, духовного и «вишневый» — все на продажу, дело, деньги.

В «Чайке» тот же перевертыш: чайка — символ красоты, парения, легкости. И в то же время чайка — неразборчивая птица, которая питается и падалью. В искусстве все дозволено. Главное — результат (а эта пьеса об искусстве — о разном отношении к искусству).

Чехов назвал «Вишневый сад» комедией, хотя это трагедия. Есть много толкований этого несоответствия, хочу привести еще одно. Как никто, Чехов знал законы драматургии. Он знал: чтобы показать тишину, ее нужно нарушить. Трагедия, в которой от начала до конца плачут, рискует обратиться в комедию. И в то же время несоответствие поведения людей ситуации бывает трагично. Герои «Вишневого сада» шутят и пьют шампанское, а болезнь прогрессирует и гибель предreshена. Об этом знают, но еще наивно пытаются обмануть себя. Беда и беспечность. Болезнь и клоунада.

### Из интервью с Высоцким:

*В о п р о с: А как вы можете сформулировать свое кредо? Как вы можете определить — перед вами просто исполнитель или это интересный автор, которому есть что сказать?*

В. В.: Ну, признак любой личности — это неповторимость. Как художник, у которого свой мазок, своя манера. Вы сразу можете определить — это он. Даже фотограф (если он талантливый) узнаваем, и вы можете сказать, что это фото принадлежит тому-то. Скажем, у нас есть такой человек — Валерий Плотников. Его выставка сейчас в Ленинграде. Его работы вы ни с чем не спутаете. По этому признаку я отношусь и к певцам, и к авторам. По принципу их неповторимости, ну и по тому, что они утверждают, какие мысли они утверждают, про что они пишут, о чем они говорят, в какой форме, но самое главное — это, конечно, неповторимость, индивидуальность — это и есть талант.

*В о п р о с: Вам никогда не приходило в голову вернуться к герою своих старых песен, которым по пять-шесть лет, переосмыслить их как-то или продолжить?*

В. В.: Я их никогда не бросаю! Они у меня растут, эти герои, и меняются. Семь лет назад им было на семь лет меньше, теперь им на семь лет больше, и, даже оставшись в этом возрасте, они прожили еще семь лет жизни. Так что у меня они появляются и в других песнях, но

только, так сказать, в другой профессии, в другом облачении, но это те же самые люди. Люди всегда остаются людьми, и их всегда волнуют те же страсти. А я всегда занимаюсь темами и проблемами, которые вечны: любовь, ненависть, горе, радость. Форма разная, но все остается так же, как вот сейчас. Вот играем «Гамлета». Он может жить и сейчас точно так же и теми же проблемами мучиться. Все задают себе вопрос: «Быть или не быть» в какой-то момент жизни...

*В о п р о с: Есть ли роль, к которой вы себя готовите?*

В. В.: Нет, не могу вам так сказать. Дело в том, что в профессии, которой я занимаюсь как профессионал, все довольно случайно. Потому что мы, к сожалению, исполнители. Но я стараюсь как можно меньше быть исполнителем, а быть еще и автором. Но, к сожалению, это все-таки исполнительская профессия и большое значение имеет Господин Великий Случай. Значит, когда-нибудь может прийти момент, когда мне покажется интересной та или иная роль, и она мне попадется. Никогда нельзя предугадать, что будет завтра в профессии и в песнях тоже. Это все спонтанно. Значит, вдохновение посещает нас неизвестно когда — иногда в самолете, иногда вдруг ночью просыпаешься, часа в три, и не можешь отойти от стола до самого утра. Так что я не могу сказать, к чему я себя готовлю. Если б я знал, что со мной будет через десять лет, тогда было бы неинтересно дальше жить.

## СВИДРИГАЙЛОВ

**В** последние годы Высоцкий стал постепенно отходить от театра, отдавая предпочтение концертам, литературе и кино. И даже Свидригайлова репетировал в «Преступлении и наказании» неохотно. Хотя по энергии, мощи, темпераменту это была, пожалуй, самая яркая его роль.

Я вижу, как он уныло бродит за кулисами во время этого спектакля, слоняется молчаливо из угла в угол, тяжелой, чуть шаркающей походкой (так не похоже на прежнего Высоцкого!), в длинном сером, бархатном халате, почти таком же, как у Галилея; только теперь в этой уставшей фигуре — горечь, созерцательность, спокойствие и мудрость, то, чего так недоставало в раннем Галилее. Две эти роли стоят, как бы обрамляя короткий творческий путь Высоцкого, и по этим ролям видно, сколь путь этот был нелегким...

В Свидригайлове, так же как и в первой своей роли — племяннике в «Добром человеке из Сезуана», Высоцкий вписывался как бы в чужой рисунок. «Преступление и наказание» Любимов поставил впервые в Будапеште за год до нашей премьеры (наша была 12 февраля 1979 года). Там, в Будапеште, над Свидригайловым работал прекрасный венгерский актер Иван Дарваш, который, к сожалению, не довел роль до премьеры — вышел из спектакля под благовидным предлогом, но его почерк в роли остался.

В Дарваша мы были все давно влюблены. На гастролях «Таганки» в Будапеште в 1974 году мы ходили смотреть Ивана Дарваша в гоголевских «Записках сумасшедшего». Все были потрясены тогда его игрой, фили-

гранной разработкой характера и не сомневались, что Свидригайлова он бы сыграл блестяще. Когда Высоцкий стал репетировать в «Преступлении и наказании», Дарваша мы вспоминали часто, и Володя прикидывал, как бы ту или иную сцену сыграл Дарваш.

Володя играл Свидригайлова мягко, горько, убежденно. В сцене с Дуней — страстно.

Почти во всех своих ролях Высоцкий всегда играл себя. Свою тему или, вернее, своего лирического героя. Только с годами этот лирический герой очень менялся. Он мужал и взрослел.

**ВЫСОЦКИЙ.** Этот человек уже оттуда, потусторонний такой господин. И даже у самого Достоевского написано в дневниках, что он должен выглядеть как привидение с того света, тем более что он все время ведет разговоры о привидениях. Так что я знаю, как там, на том свете, в потустороннем мире, что там происходит. Поэтому у меня сейчас очень сильное потустороннее настроение весь этот период сдачи спектакля...

Он играл Свидригайлова положительным героем — во всяком случае, симпатии зрителей были на его стороне. Во втором акте спектакля Раскольников как бы вытеснялся со сцены. Главным героем становился Свидригайлов. Сцена оболыщения Свидригайловым Дуни — огромная сцена. Свидригайлов здесь — жертва неразделенной любви. Сцена шла по нарастанию: от нежности до стихийного буйства, неистовства. В следующей сцене с Раскольниковым Свидригайлов холоден и равнодушен.

Прозаический текст в этой роли Высоцкий говорил как поэт — чеканя каждую строчку, иногда выделяя смысловое слово, ставя перед ним цезуру.

«Моя специальность — ж е н щ и н ы»...

«Значит у дверей подслушивать нельзя,

А старушенок чем попало л у щ и т ь

Можно?!»

На этих чеканных строках всегда возникал неожиданный смех в зале.

У Свидригайлова была и гитара, по поводу которой было много нареканий со стороны критики. Хотя в этом спектакле гитара была как «жест», как самоирония.

**ВЫСОЦКИЙ.** Вот, как всегда, как и в кино, меня приглашают петь и в театре, даже в этом спектакле, где совсем уже, казалось бы, невозможно петь, я пою старинный романс, душещипательный такой. Видимо, Свидригайлов все свои жертвы соблазнял вот этим романсом. И мы решили, почему бы ему не попеть и не поиграть на гитаре, издеваясь над Раскольниковым. Я вот пою такой романс, который сам написал: «Она была чиста, как снег зимой».

У Достоевского нет упоминания о том, что Свидригайлов поет под гитару. Высоцкий пел не русский романс XIX века, а собственную песню, написанную как стилизацию под русский романс начала XX века: «Подумал я: дни сочтены мои...»

Романс «Она была чиста, как снег зимой» — его старая песня, ранее она была широко известна, так как пелась в концертах и прозвучала в кинофильме «Первый снег», поэтому, так сказать, обросла ассоциациями с современностью. Включение ее в текст спектакля (неполностью) было неожиданным не только для зрителя, но даже для автора инсценировки Ю. Ф. Карякина. Были споры, правомерно ли включение в классический текст XIX века песни, имеющей отношение к современности, да еще считавшейся когда-то полублатной. Любимов настоял на этой самопародии.

Свидригайлова Высоцкий играл внешне спокойно, очень внушительно, с неожиданными взрывами ярости и страсти. В Свидригайлове Высоцкий играл не только конкретного персонажа из «Преступления и наказания», но и других героев Достоевского — и Митю Карамазова, и Раскольникова, и самого Достоевского, оставаясь полностью самим собою.

### **Из интервью с Высоцким:**

*Вопрос: Вы сказали в одной из бесед: «Я, в отличие от других поэтов...» Вот я вас считаю поэтом по преимуществу, а вы кем себя считаете?*

**В. В.:** Сложно ответить на этот вопрос. Думаю, сочетание таких жанров и элементов искусства, которыми я занимаюсь и пытаюсь сделать из них синтез,— может, это даже какой-то новый вид искусства... Вон у нас так случилось, что мы можем прийти в студию, записать — и показать в другое время, подчистив, придав этому форму... Так что

появился новый вид искусства — телевидение. И, значит, может появиться новый вид искусства для меня. Вы спросили, кем я больше себя считаю — поэтом, композитором, актером?.. Может быть, все вместе это будет называться каким-то одним словом, и тогда я вам скажу: «Я себя считаю вот этим-то». Этого слова пока нет. Больше всего я работаю со стихом, безусловно...

*В о п р о с : Как вы относитесь к первым своим песням? И сколько песен вообще у вас?*

В. В.: Честно говоря, я не считал, но думаю, что теперь около тысячи. Из них я помню, может быть, штук триста, не больше. Остальное, конечно, тоже помню, но, может быть, буду путаться, если петь. Некоторые забыл совсем. Я думаю, они стерлись из памяти потому, что они того стоили. Значит, не были, как говорится, до конца доделаны либо не были хороши. Я помню все свои первые вещи потому, что я ими начинал, они мне очень дороги.

Иногда мне предъявляют претензии по поводу первых моих песен, что это якобы песни уличные, дворовые, стилизация под блатные песни. Я могу в ответ на это сказать только одно. Они мне необычайно помогли в поисках упрощенной формы, в манере, которую я теперь приобрел в своих песнях — манере разговорной, страшно простой, манере доверительной. И, вероятно, доверие это предполагает двусторонний, что ли, контакт. Тебе интересно им рассказать о том, что тебя волнует и беспокоит, а им необходимо это услышать, то есть они хотят это услышать. И вот, если есть эта вот интонация такая — доверительная, раскованная, свободная и непринужденная, тогда, мне кажется, получается контакт, который ставит авторскую песню выше, чем песню такую, если можно сказать, официальную.

*В о п р о с : Какая разница между песнями прежними и теперешними?*

В. В.: Если говорить с точки зрения профессиональной, то я думаю, что особой разницы нет. Все они были написаны в простой, очень упрощенной форме, от первого лица всегда — от имени какого-то одного персонажа. Я всегда писал от имени разных людей, но всегда говорил «я» от первого лица — не из-за того, что я все это прошел, все испытал, как говорится, на своей шкуре, а, наоборот, из-за того, что там есть восемьдесят процентов фантазии. И самое главное — мое собственное отношение к людям, к событиям, о которых я пою, и вообще о тех предметах, о которых разговариваю, мое собственное мнение и суждение о них. Поэтому я имею право, думаю, говорить «я». Это просто такая манера — петь от первого лица. Ну, еще и потому, что я актер и в разное время играл разных людей. Возможно, мне проще, чем другим певцам-

профессионалам, петь от имени какого-то другого человека, в его характере.

Значит, первые мои песни были написаны от имени ребят дворов, улиц, послевоенных таких вот компаний, которые собирались во дворах, в подворотнях, что ли. Очень много жизни было во дворах московских в то время. И танцевали, и играли там в разные игры,— все это было во дворах. Конечно, я думаю, что в этих песнях присутствует, безусловно, такая, ну что ли, если можно так выразиться, слово нехорошее, но точное,— заблатненная такая интонация немножко.

Но в них, безусловно, есть юмор и мое собственное к этому отношение, с улыбкой. Поэтому я люблю их очень, эти песни. И еще в них одно достоинство: мне кажется, что в них была, как говорится, «одна, но пламенная страсть». Только об одном там шла речь, они были необычайно просты. Если это любовь, то это невероятная любовь и желание эту девушку получить сейчас же, никому ее не отдать, защищать до смерти, до драки, до поножовщины, до чего угодно. Если это поется человеком, который сидит где-то в тюрьме или лагере, то это желание его выйти на свободу. И, конечно, есть элемент бравады в этом и лихости какой-то, которая в общем свойственна всем молодым людям. Это дань моим молодым годам и дань прежним послевоенным временам, которые все мы помним. А теперь эти песни стали, безусловно, может быть, глубже, возможно, стали меня волновать другие темы, другие проблемы. Вероятно, человек, взрослея, стал задумываться о судьбах людей, страны и мира. Ну, как все люди, которые с возрастом начинают больше думать. Конечно, они переплелись, эти песни, в них появился второй план и всегда подтекст, видимо, больше образов.

Я сейчас стал общаться много с поэтами, стал больше читать и знать настоящую, прекрасную поэзию. Видимо, это произвело на меня впечатление и не в смысле подражания — я надеюсь, что я не подражаю,— а просто появилось желание писать больше в художественных образах.

## КАЖДАЯ ПЕСНЯ — МОНОСПЕКТАКЛЬ

**Н**е мое дело разбирать его песни, но без них нет Высоцкого. Театр был делом его жизни, а песни, его поэзия — судьба. Очень много людей пишут стихи. А поэтов мало... Услышать ритм своего времени, раствориться в нем и выразить потом конкретными образами и словами — удел немногих. Евтушенко после смерти Высоцкого назвал его «поющим нервом эпохи».

Высоцкий заявил о своих песнях сразу. Хотя поначалу сам он к ним относился не очень серьезно. Но он их постоянно пел: в перерывах между репетициями и спектаклями, в компаниях. Когда рядом была гитара — он пел.

Я помню на первых гастролях в Ленинграде после окончания спектакля (играли «10 дней, которые потрясли мир») мы все бежали по лестнице на второй этаж, где были гримерные, а Володя, быстро переодевшись, ждал нас внизу и пел недавно сочиненную песню «На нейтральной полосе цветы»... Пел увлеченно, азартно... а мы бежали каждый по своим делам, не очень обращая на него внимание. Тогда он сказал, что песню посвятил мне, но я не очень этому поверила (хоть и приятно было услышать). Я знала, что он часто менял «посвящения». А однажды на концерте объявил, что песню «Она была в Париже...» посвящает Демидовой. Думаю, что это был каждый раз щедрый дар моменту. Пишу это для того, чтобы будущие исследователи осторожно относились к этим посвящениям, кроме, конечно, тех песен, которые были написаны к определенному дню или юбилею.

**ВЫСОЦКИЙ.** Писать начал в 1961 году. Это были пародии и песни только для друзей, для нашей компании. И не моя вина, что они так широко разошлись. Однако ни от одной своей песни не отказываюсь. Только от тех, что мне приписывают. Среди них есть и хорошие, но чаще всего попадаетесь откровенная халтура, которую делают «под Высоцкого» и исполняют хриплыми голосами. У меня около шестисот песен. Поются из них сто — двести. Многие свои песни я не исполняю. Мне решать, что удалось, что нет. Работаю постоянно и страдаю, если не пишется.

Какая из моих песен мне особенно дорога? Да, наверное, каждая.

О творчестве поэта судят по его вершинам. После смерти Высоцкого, разбирая его архив, нашли 250 произведений, которые он никогда не читал.

Конечно, не все песни Высоцкого были одного уровня. Были и «однодневки», фельетонного характера, на злобу дня; были в прекрасных песнях строки несовершенные. И потом его песни — это не стихи, положенные на мелодию. Его песни — это особый жанр искусства, жанр авторской песни, где исполнение и, главное, кто поет — играет очень большую роль.

Когда Володя пел свои песни, казалось, что он их написал шутя, очень быстро и легко. По моим наблюдениям — песни рождались очень трудно. Иногда возникала какая-нибудь строчка — или пришедшая вдруг, или услышанная в разговоре, или самим сказанная ненароком. Володя долго повторял возникшую строчку на все лады, ритмы и варианты, потом возникал куплет. Он его записывал. Судя по черновикам — вариантов было множество. Иногда песня исполнялась уже на концертах, люди записывали ее на магнитофоны, но потом Володя пел, меняя слова, иногда целые куплеты, или дописывал другой конец.

**ВЫСОЦКИЙ.** Простота авторских песен кажущаяся, потому что работа над словом все равно настоящая, точно так же, как если бы ты работал над крупным поэтическим произведением. Над песней надо еще больше работать, ее очищать, чтобы она вошла в уши, но и в души одновременно. Не отдельно, так чтобы сначала услышал, потом осознал, а сразу. Потом можно взять ее домой, найти второй, третий, четвертый планы, кто как хочет, но она должна сразу входить...

Высоцкий со своей авторской песней возник не на пустом месте. До него были и Окуджава, и Галич, а еще

раньше Вертинский и вообще вся русская культура городского романа. Но одно дело — песня, романс, и совсем другое поющий поэт. Поэт с гитарой на эстраде. Про Окуджаву в свое время писали статьи, типа «Пошляк на эстраде», относя его творчество к узкому вкусу городской мещанской окраины, не замечая, что с появлением магнитофонов его тоже «прокручивала» вся страна. Слуцкий рассказывал, что однажды он шел мимо одного рабочего общежития, а из всех окон одновременно звучали песни Окуджавы с тогдашних плохоньких магнитофонов. Вспоминаю КамАЗ, когда, возвращаясь после спектакля в гостиницу, шли по летней широкой центральной улице, а из всех окон звучал голос Высоцкого. Володя шел вместе с нами, и лицо у него было, как у гладиатора, выигравшего бой.

Высоцкий не стал подражать Окуджаве, он нащупывал другое эмоциональное, психологическое напряжение, вбиравшее в себя все сумасшедшие ритмы нашего века.

**ВЫСОЦКИЙ.** Я когда-то давно услышал, как Булат Окуджава поет свои стихи. Меня тогда это поразило. (Я его очень люблю, он — мой духовный отец, я из-за него и писать начал...) Я подумал — насколько сильнее воздействие его стихов на слушателей, когда он это делает с гитарой, просто как будто он мне открыл глаза. То есть когда он кладет стихи на какой-нибудь ритм, музыкальную основу и исполняет. Я подумал — может быть, попробовать делать то же самое? Вот в этом смысле был элемент подражания, в других смыслах — нет. Я пою о том, что меня интересует, и никогда никому не подражал ни в выборе проблем и идей, ни, конечно, в подражании голосу.

Не стал он подражать и Галичу — иронической сатире московского интеллигента. У Высоцкого сатира резкая, бьющая, неистовая, страстная. Его сатира окрашена трагизмом внутреннего разлада между духом и окружающим бытом. Он всегда пел от первого лица и в себе самом искал эти внутренние противоречия.

У Высоцкого был абсолютный слух на язык улицы.

У Высоцкого-поэта слово приходило с улицы и, очистившись его талантом, на улицу уходило. В его творчестве — прорыв к каждому. Может быть, любили его и не все, но знали все. Вся страна. Отцы и дети. Старики и молодежь. Космонавты, пионеры, шахтеры, студенты. Его интерес — жизнь всех. У него нет злых песен, хотя

он касался разных, отнюдь не самых светлых сторон жизни...

И уникальный голос. Осмыслить, осознать произносимое — не всегда успеваешь: плывешь по звукам. Голос — и чувство в ответ, вне словесного промежутка. «Голос — не только инструмент, но и как разум» — эти слова Марина Цветаева написала по поводу другого человека, но они полностью относятся и к Высоцкому.

И неотъемлемая деталь — гитара. В записи с оркестром — это уже не Высоцкий. Володя воспринимался только с гитарой. Гитара для него была не только средством аккомпанемента, но и жестом — поэтическим и духовным.

Подобно Есенину, Высоцкий возводил низовую культуру в культуру всего общества и, подобно Зоценко, в своих сатирических циклах Высоцкий очень точно определял тип, маску, от лица которых он пел. Некоторые исследователи его песен считают, что истоки творчества Высоцкого уходят корнями в эпоху площадных балаганов, русских скоморохов, балагуров-шутов.

Он ввел в большую поэзию человека со старого московского двора, где сидят бывшие фронтовики и «забывают козла», пел о людях с уголовным прошлым. Пел от имени строителей, фронтовиков, боксеров, моряков, альпинистов, шоферов, спортсменов, алкоголиков, завистников, шизофреников, зверей, самолетов. От других поющих поэтов (Б. Окуджавы, Н. Матвеевой, Ю. Кима, Б. Бачурина) Высоцкого отличают прежде всего откровенная театральная маска, образ, тип — от лица которых он пел. Проникновение в персонажи.

Он говорил о той стороне жизни, о которой «официальная» поэзия не говорила. Он говорил о всякой боли, об обидах, о том, что в жизни не получается. Он говорил о людях, которых вроде бы списали со счетов, но они живут и хотят жить.

Причем выявил это так по-человечески, что это воздействует и на людей высокообразованных и интеллигентных и на совершенно необразованных, неинтеллигентных.

Судьба нашего общества сложна и противоречива. Культ личности, лагеря, война, послевоенные сложности... Судьба поэта — все это отражать. Высоцкий как истинный поэт пропустил Время через свое сердце. Твор-

чество Высоцкого нравственно потому, что честно. Мир моральных ценностей — совести, чести, справедливости — выливался через его простые образы.

Рассказывает Булат Окуджава:

*Если отталкиваться от поговорки «Не выноси сор из избы», то я придерживаюсь точки зрения, согласно которой сор этот выносить нужно как можно раньше и как можно в больших количествах, потому что сора накопится слишком много... Я думаю, что Высоцкий относился к той категории людей, истинных патриотов, людей такого толка, которые считают, что нужно избу от сора очищать, не обращая внимания на то, что скажут соседи.*

В 60-е годы вечера поэтов проводились на стадионах. Тяга к «соборности», массовым зрелищам, к эпическим спектаклям с массовыми сценами, с цирком, буффонадой, бурлеском. Стихотворение Вознесенского «Политехнический» читалось по всей стране и на нашей сцене тоже — в «Антимирах». Окуджаву, Галича и Высоцкого в то время слушали на квартирах. Может быть, это была одна из причин поворота нашего восприятия от публичного интереса к современной поэзии, к индивидуальному, вкусовому восприятию. А в театре стала развиваться «малая сцена». Искусство стало более «личным». Горлом Высоцкого хрипело и орало время. «Народ безмолвствует» — поют поэты... Конечно, нельзя говорить и петь «вообще» от имени народа, «вообще» от имени страны. Каждая песня Высоцкого имеет конкретный адрес, и все его творчество автобиографично.

Высоцкий — поэт. И жил, как поэт (кто-то сказал, что поэт — это прежде всего судьба), и умер, как поэт, сорвавшись на самой высокой ноте. По сути Высоцкий повторил судьбы наших больших поэтов. Та же многоплановость воплощения. Очень русское проявление — в одном не укладываюсь. Ищу себя в разном... Но во всех направлениях несу людям свой мир. Кем был в большей степени Высоцкий? Актером театра? Автором, исполнителем песен? Поэтом? Киноартистом? Писателем? (Остались его проза, сценарии, сказки.) Режиссером?

Не успел снять фильм, над которым работал, а в театре — поставить пьесу Уильямса. Думаю, что здесь нельзя провести границы. В песнях он был актером, на сцене оставался поэтом. Разносторонность не мешала, а помогала. В театр некоторые шли «на Высоцкого», потому что любили его песни, песни же облагораживал, шлифовал театр. Может быть, это театр научил фактурности, образности в его песнях, которые Володя так прекрасно умел исполнять от лица тех, о ком он пел: то он был «Яком-истребителем», то приобретал облик эдакого человека в надвинутой кепочке, с желваками и ложной романтикой, то становился каким-нибудь чудачком, сидящим дни и ночи у телевизора...

Конечно, театр очень помог Высоцкому в формировании его таланта как поэта. Тут надо учитывать и колоссальный интерес к поэзии и поэтическим спектаклям. В это же время мы стали для себя открывать ранее малоизвестных для нас поэтов — и Пастернака, и Ахматову, и Цветаеву, и Мандельштама. Я, например, подарила Высоцкому напечатанную на пишущей машинке «Поэму без героя» Ахматовой, а он мне дал перепечатать стихи Мандельштама, тоже записанные на машинке и подшитые в самодельный том. Вокруг нашего театра всегда было много поэтов — и Вознесенский, и Евтушенко, и Ахмадулина, и Самойлов, и Окуджава. Их стихи звучали у нас со сцены, очень часто в театре они сами читали недавно сочиненные стихи. Но, тем не менее, атмосфера для всех была единой, а вырос из нее крупным поэтом только Высоцкий. Хотя среди наших актеров много людей пишущих. Золотухин пишет очень хорошую прозу. Филатов — пародии, стихи, сказки и пьесы, Смехов — мемуары и инсценировки, меня тоже называли в театре «артистка-эссеистка»...

**ВЫСОЦКИЙ.** Мне в данном смысле очень помог театр, и из-за того, что я в нем работаю, и что в нем поощрили эти мои поэтические привязанности и музыкальные, и даже многие песни мои звучат в спектаклях этого театра, и меня стали приглашать и в другие театры, чтобы я писал свои песни, потом и в кино — из-за этого я, в общем, не перестал писать.

На «Таганке» никогда не играли просто быт. Всегда это было возведено в символ, в поэтический ряд. У Высоцкого тоже нет просто бытовых песен. В конце жизни

все серьезные песни Высоцкий поет от себя. Это трудный путь к себе. Вначале возникло внутреннее сопротивление негативным явлениям жизни. Против равнодушия и безразличия — эталон дружбы. Против раболепия и лести — повышенное ощущение человеческого достоинства и чести. Против пошлости эстрадных песен «А парень с милой девушкой на лавочке прощается» — эпатирующее: «А мне плевать, мне очень хочется»...

**ВЫСОЦКИЙ.** Иногда, когда прислушиваешься к тому, что вам поют с эстрады — это в наш век информации, когда так выливают вам, выплескивают в глаза и уши столько информации — вдруг вам со сцены говорят: «На тебе сошелся клином белый свет, на тебе сошелся клином белый свет, на тебе сошелся клином белый свет и мелькнул за поворотом санный след. Я могла бы побежать за поворот, я могла бы побежать за поворот, я могла бы побежать за поворот, только что-то там не дает». И еще два автора! Значит, один не справился, очень сложный такой по поэзии стих...

На мой взгляд, это значит не уважать людей, перед которыми ты пришел работать. Ну, что же им такую глупость петь! Или там: «Вас провожают пароходы совсем не так, как поезда». Я думал, что за этим что-то есть. Так, почитал — нет, вроде тоже, не так, как поезда, а самолеты не так, как пароходы, и все. И зарифмовали, и всем весело, и все довольны. Или там... ну ладно, бог с ними.

Каждая его песня — это моноспектакль, где Высоцкий был и драматургом, и режиссером, и исполнителем. Как исполнитель он входил во внутреннее состояние персонажа, о котором пел, и может быть, поэтому у зрителей возникало убеждение, что Высоцкий пел каждый раз про себя. Ходила масса слухов о его судимости, о том, что кто-то с ним воевал и брал «высотку»...

**ВЫСОЦКИЙ.** Часто спрашивают в различных письмах — не воевал ли я, не плавал ли, не сидел ли, не летал ли, не шоферил ли и т. п. Это из-за того, что все мои песни написаны от первого лица. Я всегда говорю «я», но вовсе не оттого, что через все это удалось пройти... потому что понадобилось бы много жизней для того, чтобы во всех шкурах побывать. Просто основная моя профессия актерская, и мне часто приходится влезать в шкуру другого человека и от его имени как бы играть. Поэтому я и в песнях этот прием использую, и не только от «ячества» и нескромности, а просто в этом всегда есть большая доля моего авторского домысла и фантазии. Я многое придумал, много моих мыслей, а

главное, во всех моих песнях есть мое собственное мнение и отношение к тому, о чем я пою, к предмету, о котором я разговариваю в этой самой песне. Поэтому я всегда говорю «я», поэтому я имею право говорить «я». Вот оттого эти песни так и называются песни-монологи.

Он был на редкость работоспособным человеком и чрезвычайно сконцентрированным. Сконцентрированным на деле, которым занят был сейчас, сию минуту. И тогда казалось, что это было главное и единственное его дело в жизни — большое или маленькое: обдумываемая роль или частная мизансцена, мелодическое решение новой песни или не получающаяся строка. Эта мощная концентрация психической энергии на одном выделяла Высоцкого и как актера в спектаклях, и как исполнителя песен. Так же, думаю, сконцентрированно на одном состоянии он писал свои песни.

**ВЫСОЦКИЙ.** Я постарался через все времена, через все залы протащить вот то настроение, которое у меня было когда-то с моими друзьями, с которыми мы сидели вместе за дружеским столом,— это настроение доверия, раскованности, свободы, полной такой непринужденности. И главное, желания услышать с их стороны, и желания спеть — с моей. Если эту атмосферу мне удастся сохранить или сделать так, чтобы она установилась в зале,— в общем, это самая большая награда и больше ничего не надо. Я так понимаю, что моя миссия выполнена...

Высоцкий не любил, когда его выступления называли концертами. Это были встречи со зрителями, построенные или на монологе или на диалоге, когда он отвечал на многочисленные записки. И каждая встреча — импровизация. Все зависело от настроения зала, от того, получался ли сразу контакт или попадался очень трудный зал, который надо долго «расшевеливать». Не любил аплодисменты, как и во время спектаклей,— это останавливало его концентрацию. Аплодисменты прерывал рукой. Никогда не пел «на бис», как никогда бы не повторил монолога Лопухина после аплодисментов.

На первых самостоятельных концертах много рассказывал о театре, на последних — в основном только об авторской песне и о песнях, которые исполнял в данный момент.

После выступлений в любом городе его песни моментально расходились на магнитофоны.

Вот один только пример. Первые концерты Высоцкого в г. Куйбышеве в мае 1967 года. В городе он первый раз. Его там мало еще знали. В зале были свободные места.

Когда же он вернулся в этот город в ноябре — прошло меньше полугода, — он уже пел во Дворце спорта перед шеститысячной аудиторией. Билеты на концерт достать было невозможно. К тому времени все, у кого были магнитофоны, «прокручивали» записи майских концертов и переписывали у друзей другие песни Высоцкого.

Ноябрьские два концерта в г. Куйбышеве, о которых очень подробно написал в своих воспоминаниях организатор куйбышевских гастролей Высоцкого Всеволод Ханчин, были для Володи как бы трамплином — он впервые почувствовал власть над многотысячной аудиторией.

После г. Куйбышева он был уже немного другим. Более уверенным, что ли? Во всяком случае, он стал по-другому играть и Хлопушу, и другие свои роли и более уверенно, чем раньше, стал выступать в своих сольных концертах.

Работал он тогда много, интересно, не жалея сил. Впрочем, он их никогда не жалел — до самой своей смерти, просто самих сил иногда уже не хватало.

Сохранились программы двух куйбышевских концертов, 29 ноября 1967 года, где на каждом он пел по 30 песен. (В последние годы жизни на своих концертах он больше говорил и пел по 10, не более, песен.)

Вот, например, песни, которые пел Высоцкий в куйбышевском Дворце спорта:

«Братские могилы», «Жил я с матерью и батей», «Звезды», «Корабли постоят», «Дом хрустальный», «О новом времени», «Конькобежцы», «Боксер», «Хоккеисты», «Если друг оказался вдруг...», «Здесь вам не равнина», «Скалолазка», «Мерцает закат, как блеск клише», «Она была в Париже», «Прощание с горами», «Парус», «Марш физиков», «Археологи», «Солдаты группы «Центр», «Вещий Олег», «Тау Чита», «Пародия на детектив», «Песня Бродского», «Песня о старом доме», «Дикий вепрь», «Нечисть», «О несчастных сказочных персонажах», «О джине», «Антисказка», «Подводная лодка».

В этот день он пел шесть часов. Нагрузка колоссальная! После концерта, ночью, поехали к друзьям и там записывали песни на магнитофон.

Рассказывает Всеволод Ханчин:

*«Грюндиги» тогда были в новинку, и Володе сразу же понравилась первая проба. Так вот, песню «Спасите наши души» переписали раз шесть-семь, добиваясь реверберации. Он совершенно не противился, сам проникся этим делом, ему нравилось...*

На следующий день — 30 ноября — в 12 часов — опять концерт в Куйбышеве, затем самолет в Москву, потому что вечером того же дня был спектакль.

Сохранился в записи один из последних концертов Высоцкого в июле 1980 года в Калининграде. Он говорил об авторской песне и пел: «Братские могилы», «Я вам мозги не пудрю», «Кто верит в Магомета, кто в аллаха», «Не хватайтесь за чужие талии», «Ах, милый Ваня, я гуляю по Парижу», «Был шторм, канаты рвали кожу с рук», «Я бегу, бегу, бегу», «Считать по-нашему, мы ви-пили немного», «Дорогая передача», «Корабли постоят».

А на самом последнем концерте 18 июля 1980 года днем (вечером на «Таганке» был «Гамлет») он уже петь не мог... Но его ждали пять тысяч человек. Володя спросил: «Можно я выйду без гитары?» Вышел. Шквал аплодисментов. Он говорил полтора часа — об авторской песне, о театре...

Циклы песен были разные и очень точно прослеживались по времени. Уличные, бытовые, песни-сказки, песни-монологи, песни-протоколы, песни-письма, песни-рассказы от лица какого-нибудь персонажа, огромный цикл военных песен, героико-романтические (об альпинистах, о море, о летчиках, о геологах и т. д.) — где в нравственную основу возводился риск, верная дружба, качества настоящего мужчины. Его особый интерес — ситуация внутреннего состояния, когда человек оказывается перед выбором, на грани излома, надрыва и ему нужны мужество, воля, одержимость, чтобы выстоять, победить.

**ВЫСОЦКИЙ.** Все мы выросли, воспитаны на военном материале — на фильмах, на книгах... Ну, а самое главное, во время такого колоссального народного потрясения люди раскрываются необыкновеннее, ярче, быстрее и т. д., и очень много во всем этом подвига, очень много настоящей какой-то мужской тематики... И пока есть люди, которые занимаются писанием и могут сочинять, конечно, они будут писать о войне.

Я пишу так много о войне не потому, что эти песни — ретроспекции (мне нечего вспоминать, потому что я это не прошел), а это песни-ассоциации, хотя — как один человек метко сказал — мы в своих песнях довоевываем. Если вы в них вслушаетесь, вы увидите, что их можно петь сегодня, хотя люди из тех времен, ассоциации тех времен, а в общем идеи наши и проблемы сегодняшние, и я обращаюсь в те времена, потому что стараюсь выбирать для своих песен людей в самых крайних ситуациях. Вот если говорить о символе этих песен, то это «Вдоль обрыва, по-над пропастью...» Я хочу петь про людей, которые находятся в самой крайней ситуации: в момент риска, когда они в следующую секунду могут заглянуть в глаза смерти, либо у них что-то сломалось, произошло или они на самом пороге неизвестного. Короче говоря, людей на самом краю пропасти, на краю обрыва — шаг влево, шаг вправо и... или вообще идущих по узкому канату. У меня даже последняя пластинка, которая вышла, называется «Натянутый канат». Я их чаще нахожу там, в тех временах, в тех сюжетах, либо там — в горах, либо там — под водой. Вот почему я так много пишу о войне, пусть это вас не обманывает — я считаю, что это нужно петь сегодня, да и продолжать в будущем.

Романтика — это всего лишь детская ностальгия по экстремальным ситуациям, а вот про штрафные батальоны — это уже трагическая реальность. Для Высоцкого штрафные батальоны — это символ трагического, безысходного героизма. Во всех песнях и всегда — сострадание к человеческому несчастью.

Отвращение к убийству. Помните в его стихотворении «Мой Гамлет» горькие, самобичующие строчки:

Но я себя убийством уравниаю  
С тем, с кем я лег в одну и ту же землю.

Как-то я ему рассказывала про своего дядю-старообрядца, которому религия и его нравственная суть не позволяли убивать. Его призвали в армию. Он попал на фронт. Я потом его спросила: «И ты убивал?» — «Нет». —

«Но ты стрелял?» — «Да». — «И как же?» — «Я стрелял, стараясь не попадать».

Мы долго обсуждали эту нравственную тему войны и охоты. Я сказала, что ненавижу охоту. Высоцкий согласился (я потом обратила внимание на строку: «Это душу отводят в охоте уцелевшие фронтовики»). А потом я его спросила: «Ты мог бы убить?» Он коротко ответил: «Да». И однажды я услышала его песню: «Тот, который не стрелял».

Но у Высоцкого очень мало строчек про убийства на войне, у него — про убийства своих... «Был побег на рывок...» — когда бегут из лагеря два эка, и одного пристреливает охрана:

Но поздно, зачеркнули его пули  
Крестом — затылок, пояс, два плеча...

И всегда боль за убитого. Его знаменитая «Охота на волков», которая впервые исполнялась в нашем спектакле «Берегите ваши лица!», каждый раз вызывала оглушительную реакцию зрителей. К сожалению, спектакль не разрешили играть, но песня осталась...

Ощущения расстреливаемых — волков ли, людей ли — одинаковы.

В «Охоте с вертолетов» от имени волков:

Мы ползли, по-собачьи хвосты подобрал,  
К небесам удивленные морды задрал:  
Либо с неба возмездье на нас пролилось,  
Либо света конец и в мозгах перекос,  
Только били нас в рост из железных стрекоз.

А в «Был побег на рывок...» от имени людей:

Все лежали плашмя,  
В снег уткнули носы.  
А за нами двумя —  
Бесноватые псы.

Девять граммов горячие,  
Как вам тесно в стволах!  
Мы на мушках корячились,  
Словно как на колах.

Очень много песен о свободе.

Но разве это жизнь, когда в цепях,  
Но разве это выбор, если скован...

Или:

Я согласен бегать в табуне,  
Но не под седлом и без узды.

А какая любовная лирика!

Я поля влюбленным постелю —  
Пусть поют во сне и наяву!  
Я дышу — и, значит, я люблю!  
Я люблю — и, значит, я живу!

Слава богу, рукописи не горят! Песни, стихи Высоцкого останутся в нашей культуре. Их будут тщательно исследовать, изучать, читать с эстрады, проходить в школе... Я лишь, не удержавшись, напомнила здесь кое-какие строчки.

**ВЫСОЦКИЙ.** У песен более счастливая судьба, чем у людей. И они могут жить долго. Если песня того стоит, она живет долго в отличие от человека. Человек, если он хороший,— он много нервничает, беспокоится и помирает раньше, чем плохой. А песня — нет, песня может долго жить...

Из интервью с Высоцким:

**В. В.:** Себя я певцом не считаю. Никаких особенных вокальных данных у меня нет. Некоторые композиторы усматривают в моих песнях однообразность строя, манеры исполнения. Другие называют это четким выражением индивидуального стиля. Что бы ни говорили, в конечном счете, главное для меня — текст.

*В о п р о с: Собираетесь ли вы выпускать книгу своих стихов, если да, то как она будет называться?*

**В. В.:** Это, в общем, не только от меня зависит, как вы понимаете. Я-то собираюсь, сколько я прособираюсь — не знаю, а сколько будут собираться те, от кого это зависит, тем более мне неизвестно. Как она будет называться, как вы понимаете, пока разговора об этом нет серьезного.

Вы знаете, чем становится просителем и обивать пороги редакций и, значит, выслушивать пожелания, как переделать строчки и т. д., лучше сидеть и писать, вот так!

Высоцкий очень хотел увидеть напечатанными свои стихи. Те, от кого это зависело, не считали его поэтом и отно-

сились к нему только как к исполнителю своих песен. И даже когда 26 октября 1978 года в Париже он как поэт выступал вместе с Евтушенко, Окуджавой и другими поэтами на вечере советской поэзии — это не изменило отношения к нему официальных властей.

Как ни странно, его поэтическое творчество полностью мало кто знал. Пел он в основном всегда одно и то же. А его стихи мы узнали только после смерти.

Его не приняли в Союз писателей. Сыграли здесь, конечно, свою роль стереотипы его восприятия отдельными социальными кругами населения как представителя «контркультуры», противостоящей определенным формам культуры, в том числе поэтической и песенной. К концу жизни он уже и не стремился к напечатанию своих стихов.

**ВЫСОЦКИЙ.** А вы не думаете, что магнитофонные записи — это род литературы теперешней? Ведь если бы были магнитофоны при Александре Сергеевиче Пушкине, то, я думаю, что некоторые его стихи были бы только на магнитофонах...

#### Из интервью с Высоцким:

*В о п р о с: Человеческие недостатки, к которым вы относитесь снисходительно?*

**В. В.:** Физическая слабость.

*В о п р о с: А недостаток, который вы не прощаете?*

**В. В.:** Таких много... Жадность. Отсутствие позиции, которое за собой ведет очень много других пороков. Отсутствие твердой позиции у человека, когда он не только сам не знает, чего он хочет в этой жизни, но даже не имеет своего мнения, не может рассудить о предмете, о людях, о смысле жизни — да о чем угодно! — самостоятельно. Когда он повторяет то, что ему когда-то понравилось, чему его научили и не способен к самостоятельному мышлению.

*В о п р о с: Что вы цените в мужчинах?*

**В. В.:** Сочетание доброты, силы и ума. Я, когда надписываю фотографии пацанам, обязательно пишу: «Вырасти сильным, умным и добрым».

*В о п р о с: Что вы цените в женщинах?*

**В. В.:** Ну, скажем так, я бы написал: «Будь умной, красивой и доброй». Красивой — не обязательно внешне, как вы понимаете.

*В о п р о с: Какой вопрос вы бы хотели задать самому себе?*

**В. В.:** Сейчас... Я вам скажу... Может, ошибусь... Сколько мне еще осталось лет, месяцев, недель, дней и часов творчества? Вот какой я хотел бы задать себе вопрос, вернее, знать на него ответ.

*В о п р о с: Ваше любимое изречение, афоризм?*

**В. В.:** Вени, види, вици — пришел, увидел, победил.

*В о п р о с: Если бы вы не были Высоцким, кем бы вы хотели быть?*

**В. В.:** Высоцким...

## КАКИМ БЫЛ ВЫСОЦКИЙ?

При жизни Высоцкого было много слухов о нем. Лжи, выдумки. Миф и легенда шли как бы вровень, в параллель с его жизнью. Вначале почти не касаясь его, и он как бы отмахивался от этого, посмеивался, писал песни «Про слухи», «Я не люблю, когда мне лезут в душу...» Постепенно этот миф стал существовать уже по своим законам, и иногда даже диктовал ему поступки и реакции. Миф развивался, ширился — и привел его к концу, к краю, за которым бездна...

Как-то, уже после смерти Высоцкого, у меня дома раздался телефонный звонок и очень взволнованный мужской голос: «Не бросайте трубку, я приехал издалека... — я приехал специально к вам... То есть не к вам, а к Высоцкому. Скажите, Высоцкий жил так, как писал?» Я про себя думаю, как можно коротко ответить на этот вопрос. Говорю: «Хорошо, а Толстой и Пушкин жили так, как писали?» «Ну, это история! Мне интересен Высоцкий». И я ему, может быть, несколько резко: «Если вы для себя найдете ответ на этот вопрос, жил ли Толстой так, как писал, или Пушкин жил так, как писал, — тогда поймете что-то и про Высоцкого». В конце разговора мы уже почти кричали друг на друга. Я ему: «Вы живете, может быть, чужим авторитетом и ищете ответы на свои вопросы на стороне, у авторитетов, а художник, поэт всегда сам себе судья, чуждается влияния авторитетов». Человек в трубке опять свое: «А Высоцкий был хороший или плохой человек?» Тогда я, разозлившись: «Ну, предположим, если бы Высоцкий перестал сейчас с вами разговаривать и бро-

сил трубку, что, он поэтому плохой человек?» Тот даже опешил: «Почему он со мной не стал бы разговаривать?» — «Да я не знаю, в какую бы минуту вы к нему попали...»

Так каким он был? Назовите любую черту характера человека, и я вам скажу, да, таким был и Высоцкий. Но это еще ничего не значит...

Он был многогранный человек.

Все, кто знали Высоцкого, отмечают его готовность прийти на помощь. Но это не значит, что он никогда ни в чем не отказывал. Отказывал — и очень часто, и очень даже обидно отказывал. Но когда дело касалось главных вопросов — здоровья, жилья, чести — на него можно было положиться.

Многие его друзья отмечали у него отсутствие страха, даже какую-то безрассудность, якобы он придерживался девиза: «Жизнь имеет ценность только тогда, когда живешь и ничего не боишься».

Не знаю, может быть, в главном — это и правда, но очень часто, сидя с ним в машине, я кожей чувствовала его страх перед быстрой ездой (хотя ездил всегда быстро и любил быстро ездить). Может быть, этот страх я чувствовала у него только в последние годы, когда он страдал секундными выключениями сознания. В спектаклях после таких моментов он иногда забывал текст, а за рулем — из-за таких секунд выключения — у него часто были аварии. Он боялся таких моментов и инстинктивно ждал их.

Рассказывает Людмила Абрамова:

*...Володя боялся только двух вещей: закрытых пространств и людей в белом. Уколы, например, наводили на него панический ужас. Перед съемками «Хозяина тайги» ему должны были сделать противознцевалитный укол — он сбегал. Моей подруге пришлось на другой день ехать с ним в поликлинику и вместе с Валерием Золотухиным держать его. На него было так жалко смотреть, что мы обе рыдали.*

*А ведь я видела его в ситуациях, когда жизнь его висела на волоске, и знала его абсолютное бесстрашие. Так, на съемках «Интервенции», где он играл рево-*

*люционера-подпольщика, он должен был спрыгивать в зал с балкона высотой в 2,5 метра, но, пробегая по перилам, сорвался в том месте, где высота была около семи. «Снимай!..» — падая, орал он оператору, — и тот снимал...*

Он любил опасность. Вернее сказать, его манила опасность.

На первых гастролях в Ленинграде в 1972 году мы жили в гостинице «Октябрьская». Вечером после спектакля я сидела в номере, вдруг в окне показывается Высоцкий и преспокойно спрашивает: «Ты что тут делаешь?» — «Я здесь живу, а ты откуда?» — «Оттуда — туда...» И скрылся... Я жила на третьем этаже. Я выглянула в окно — по узкому карнизу пробирались несколько наших актеров. Потом этот инцидент разбирали на собрании. Одного актера (почему-то одного) за это исключили из театра. Может, это была его судьба, потому что впоследствии он стал хорошим чтецом.

Высоцкий был щепетилен в вопросах долга и чести.

Он, чувствуя приближение своего конца, пытался раздать перед смертью долги, но их, к сожалению, было очень много — не успел...

У одной нашей актрисы Володя хотел купить очень красивую и дорогую брошку для Марины. Он ее взял, чтобы показать Марине. Деньги за брошку не были заплачены, и за несколько дней до смерти Володя вернул эту брошку со словами: «Пусть лучше у вас она лежит пока, мало ли что со мной может случиться...»

Он всегда спешил. Жил очень быстро. Мало спал. Много работал. Я поражалась его трудоспособности — репетиции, съемки, концерты, спектакли, работа за письменным столом (каждая песня работалась два-три месяца), друзья, поездки... В последний год его жизни — когда он был в Москве — один за другим шли спектакли с его участием. Например: 6 января 80 г. — «Гамлет», 7 января 80 г. — утром «Вишневый сад», вечером «Преступление и наказание».

В том же году зимой он поехал во Францию. За границей было много концертов. Решил, наконец, лечь в клинику, чтобы излечиться, как он говорил, от «пагубной страсти», отсюда он сбежал к нам, в Варшаву, где мы

были на гастролях, чтобы сыграть «Гамлета», потом опять уехал в Париж. Там на этот раз хотел остаться подольше — была надежда, что вылечится: Марина познакомила его с врачом, который в свое время спас ее сына, погибавшего от наркотиков. Виза в паспорте кончалась, в посольстве ее не продлили, и Володя вернулся 11 июня 1980 года в Москву. Совершенно больным... Опять начались спектакли и бесконечные концерты. Остановиться он уже не мог. Иногда на спектаклях он как бы резко выключался из происходящего вокруг него, кровь прилиwała к голове, убегал за кулисы — там врач, который всегда последнее время был с ним (в ночь перед смертью — тоже), делал ему укол. Лицо резко бледнело. Володя входил в форму, и опять начинался бешеный ритм и гонка.

Понимал ли он, чем кончится его затяжная болезнь? К какой страшной катастрофе приведет? Конечно, да. Задолго до трагического дня 25 июля 1980 года в его творчестве и особенно в песнях возникает ощущение близкого конца. Первый раз я это остро почувствовала, когда он написал «Кони»: «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!..»

К концу жизни брался за все — репетировал как режиссер спектакль, играл в театре и кино, договаривался на Одесской студии, чтобы самому снимать фильм, писал сценарий, стал писать прозу.

Рассказывает Станислав Говорухин:

*Он давно подумывал о режиссуре. Хотелось на экране выразить свои взгляды на жизнь. Возможность подвернулась сама собой. Во время съемок фильма «Место встречи изменить нельзя» мне нужно было срочно уехать на фестиваль, и я с радостным облегчением уступил ему режиссерский жезл.*

*Группа встретила меня словами: «Он нас измучил!»*

*Шутка, конечно, но, как в каждой шутке, тут была лишь доля шутки. Привыкшие к долгому раскачиванию работники группы поначалу были ошарашены его неслыханной требовательностью. Обычно день как начинается? «Почему не снимаем?» — «Тс-с, дайте наст-*

*роиться, режиссеру надо подумать». У Высоцкого камера начинала крутиться через несколько минут после того, как он входил в павильон. Объект, рассчитанный на две недели съемок, был готов в четыре дня, он бы, наверное, снял в мое отсутствие всю картину, если бы не нужно было строить новые декорации, готовить новые объекты. Он, несущийся на своих конях к краю пропасти, не имел права терять ни минуты.*

*Но зато входил он в павильон абсолютно готовый к съемкам, всегда в добром настроении, и заражал своей энергией и уверенностью всех участников съемки.*

Когда мы вышли на сцену с Уильямсом — он быстро развел на мизансцены первый акт, по-моему, за одну репетицию, и вместо того, чтобы обсудить, поговорить — куда-то помчался. Я ему: «Володечка, куда тебя несет? Чуть помедленнее». Засмеялся, обнял и убежал... Все делал на бегу. Быстро ходил, быстро ел, быстро говорил...

Несмотря на свой образ жизни, он обладал колоссальным здоровьем. В молодости у него был порок сердца, и это, как ни странно, прошло. Любимов, который тоже был могучего здоровья, рассказывал, как однажды они с Высоцким купались в ледяной воде и как даже он, Любимов, не выдержал и выскочил на берег, а Володя продолжал плавать. Он был спортивен, хотя специально спортом никогда не занимался. Но был период, когда он «нагонял бицепсы», спокойно вставал на руки, подтягивался, занимался дыханием по системе йогов. Очень сильная грудь и руки. А ноги казались чуть-чуть инфантильными (хотя был очень пропорционален), может быть, некоторая инфантильность была из-за легкой, чуть семенящей походки.

В конце жизни часто прихрамывал (долго не заживала гнойная рана на ноге), стал ходить тяжелее, чаще уставал.

В молодости он был человеком разгульным, мог пить и петь всю ночь, а потом сесть просто так в самолет и лететь на край света неизвестно куда и зачем — просто не мог остановиться.

В Высоцком, как ни в одном из известных мне людей,

сочетались разные таланты. Проявления чисто человеческие. Талант дружбы, где он был преданным и нежным. Талант любви при полнейшей самоотдаче. Талант работы. Причем все на предельном самовыявлении. Его сжигала какая-то внутренняя неуспокоенность, ненасытность, стремление рваться вперед и выше.

Постоянное предчувствие конца и страх, что не успеет выразить все, что задумал, — свое кредо. Противоречие между высоким долгом и реальной жизнью, бытом, в конце концов, сломало его. Его жизнь — это буйство страстей. Постоянное ощущение, что мог бы сделать больше...

Отсюда постоянные срывы. Резкие разрывы с друзьями — не прощал малейшего предательства. Иногда разрывал очень жестоко.

О двойственности его натуры очень хорошо сказал он сам в стихотворении «Дурацкий сон, как кистенем, избил нещадно...»

В конце его жизни многие жаловались на его надменность, закрытость, замкнутость, объясняя это его неслыханной популярностью, что вот, мол, и он не выдержал «испытание славой». Думаю — это неверно. Он всегда был демократичен. А если ему было интересно, то более благодарного слушателя, более нежного друга трудно было сыскать. Просто в конце жизни все меньше и меньше для себя он находил открытий, все чаще стало интересно оставаться наедине с белым листом бумаги — отсюда, может быть, и некоторая закрытость. К концу жизни он меньше стал «вбирать в себя» посторонних людей, как он раньше сам говорил про себя, хотя по-прежнему его дом был с открытыми дверями и даже в последний вечер его жизни — 24 июля 1980 года — там перебивало народу немало...

А что касается популярности, то однажды на концерте на вопрос в записке: «В чем причина Вашей популярности, чем Вы ее объясняете?» — Высоцкий ответил:

«Вы знаете, ведь я ее не ощущаю, эту популярность. Все люди тщеславные: хотят, чтобы их все знали, хотят известности. Хотя, в общем, я вам должен сказать — ничего в этом особенного нет. Узнают на улице, ну и что? И не спрячешься в номере гостиницы, надо куда-то ведь уходить, а так больше никакой разницы...»

Дело в том, что когда продолжаешь работать, нет времени обращать внимание на то, что сегодня я, предположим, более популярен, чем вчера.

Есть один способ — перестать работать, почить на лаврах — тогда и почувствуешь популярность свою. Мне кажется, что пока я умею держать в руках карандаш, я буду продолжать работать, так что я избавлен от того, чтобы замечать, когда я стал популярен.

Рассказывает Эдуард Володарский:

*...он снимался у Говорухина в Ялте. Его в гостинице обокрали — украли чемодан. Я его встречал в Москве, в аэропорту. Он приехал — на нем лица не было... В чемодане были документы: загранпаспорт, права, масса каких-то всяких нужных бумаг... Очень он переживал. Через две недели чемодан пришел. Со всеми вещами. Документы были отдельно сложены в целлофановом пакетике и лежала сверху записка: «Володя, извините, обмишуллились!» Была приписка «Одни джинсы взяли на память». Вот тут он раздулся от гордости просто. Мне совал записку и говорил: «Видел! Вот видишь! Меня действительно знают».*

К своей популярности, когда с ней сталкивался, относился по-разному: иногда презрительно, иногда удивленно, иногда как к само собой разумеющемуся, чаще — не замечая.

Когда они впервые поехали вместе с Мариной отдыхать (Володю еще не выпускали за границу), он потом рассказывал, как им не было житья от любопытных. Залезали даже на деревья, чтобы заглядывать в окна. Рассказывал немного иронически, посмеиваясь, но и чуть-чуть с гордостью — может быть, за Марину...

Его редко узнавали на улицах — уж больно не соответствовал его скромный внешний подтянутый облик тому образу, который создан в воображении почитателей.

Часто не пускали — ни в рестораны, ни в театры, ни в другие общественные места, куда обычно «не пускают»... Недаром, думаю, на вопрос анкеты 70-х годов: «Чего вы хотите добиться в жизни?» — он ответил: «Чтобы помнили, чтобы везде пускали...»

Как ни странно, Марину тоже не узнавали. Мы с ней вместе летели в Париж в июле 1981 года. В самолете

были шумные французы, которые возвращались из турпоездки по Союзу. Галдели, ходили между кресел и постоянно задевали локтями Марину, которая сидела с краю. Она сказала мне наклонившись: «Если бы они знали, что с ними летит Марина Влади, они бы на цыпочках тут ходили и говорили шепотом. Ненавижу этих обывателей, для которых только имена что-то значат...»

Володя был абсолютно естественным человеком. Никогда не лукавил. Если человек или ситуация ему не нравились — как он ни пытался иногда, но скрыть этого он не мог. Иногда в середине общего разговора он резко вставал и уходил — бежал от надоевших ему разговоров, отношений... Если он влюблялся в человека, то человек мог заметить это сразу. Когда не любил — был резок, нетерпим. Даже как-то опускал глаза по-особенному, когда встречался с нелюбимым человеком. Никогда не «выяснял отношений» — ему казалось: и так все понятно.

По характеру очень похожи с Любимовым — тот же риск, та же непримиримость в приятии или неприятии людей, ясность позиции, самообразование. То же упрямство, когда считали, что так надо: например, Высоцкий мог забыть или выбросить целую песню, но не соглашался изменить или убрать куплет, если считал это неправильным. Так и Любимов — выбрасывал целые сцены сам, но из-за какой-нибудь фразы воевал бесконечно. Ничего в жизни не давалось легко. И тот и другой трудно набирали.

Рвал с человеком сразу, если случалось то, чего он не выносил. У него был друг, и тот попросил у Володи пленку с записями песен, но потом выяснилось, что он эту пленку размножил и продавал. Володя, не выясняя отношений, порвал с ним. Навсегда.

Прощать не очень умел. Иногда годами не разговаривал с человеком. Но в этом не было вызова или позы, просто Володя не замечал этого человека. Все делал со страстью. И принимал со страстью, и так же страстно отвергал.

У него была очень развита любознательность. Он первым в театре узнавал сенсацию или открытие какое-нибудь и очень любил об этом рассказывать. Об экстрасенсах, например, я впервые услышала от него. Он знал, где какая премьера, что снимается на студиях, что интересного напечатали журналы...

Каждый день он получал пачку писем. Ящики его гримировального стола были доверху забиты этими письмами. Он, конечно, не мог отвечать на все письма, но в концертах иногда учитывал какие-то заинтересовавшие его вопросы и очень откровенно и подробно отвечал. Но у него не было свойственного очень многим актерам пренебрежительного отношения к этим письмам и запискам на концертах. Все записки он аккуратно, уходя со сцены, собирал и иногда хранил. Записки всегда читал сразу вслух, находя в этом даже какой-то азартный интерес: а вдруг попадетя что-то неожиданное? Но, в основном, круг вопросов был один и тот же, и письма тоже очень походили одно на другое. Под конец жизни он стал уставать и от этих писем, и от бесконечных одинаковых записок на концертах, и от поклонниц, которые дежурили у подъезда.

Он, конечно, знал о своей неслыханной популярности. В последнее время из-за усталости и нездоровья сидел просто в номере, в гостинице. В Тбилиси на осенних гастролях в 1979 году мой номер был как раз этажом ниже под его номером. Жара, окна открыты. Он сочинял какую-то песню и полмесяца пел одни и те же строчки в разных вариациях. Время от времени зазывал к себе, заваривал чай и пел все ту же песню, каждый раз меняя или слова, или строчки, или целые куплеты. Я взмолилась: «Володечка, сочини уж, пожалуйста, что-нибудь другое...»

Там же, в Тбилиси, устав от бесконечных поклонников, от общения с малознакомыми людьми, от концертов, от «друзей», которые, несмотря на его попытку затворничества, все равно окружали плотным кольцом, он, не дождавшись конца гастролей, сорвался с места и, никого не предупредив, ночью улетел в Москву... Та же ситуация была и на предыдущих гастролях в Минске, и, если вспомнить, почти во всех наших театральных гастролях. Володю вдруг подхватывала какая-то ему одному ведомая сила и уносила его на другой конец страны.

Его тянуло к людям нестандартным, к тем, кто шел всегда наперекор, судьба которых почти всегда оказывалась в экстремальных условиях, не «в колее». Рядом с ними он становился тихим, очень внимательным, предупредительным, почти незаметным, стараясь слушать и понять.

Его окружали подчас очень странные люди. Иногда бывшие уголовники, случайно встреченные Володей где-нибудь или в аэропорту или в самолете. Его открытость

и первый импульс заинтересованности давали людям повод считать себя до конца жизни его друзьями. Он не сопротивлялся. Но несмотря на внешнюю открытость, внутренне почти всегда был закрыт.

Не любил, когда факты его частной жизни становились достоянием улицы, сплетни. Он презирал людей, которые пытались проникнуть в его личную жизнь.

Рассказывает Леонид Филатов:

*А что касается того, какой Володя был в жизни? Это тоже вопрос, так сказать, разный... Он иногда был жесток, был всегда принципиален, иногда слаб, но никогда не был подл. Это не слова, поскольку я мог его наблюдать. Что касается того, какой он был товарищ, то товарищ он был необыкновенный, то, что мы понимаем под словом — друг, то, что в его песнях звучит постоянно. Ну, например, такая история. Одному товарищу срочно требовалось расширение жилплощади (жена должна была родить). По массе причин у Володиного товарища не было возможности самому добиться квартиры, а жил он в коммуналке. Володя садился в машину, ошивался по кабинетам, терся у порогов, устраивал концерты, просил, уговаривал, доказывал, вот так крутился, как белка в колесе. Проходило два дня. Потом он набирал телефон и говорил:*

*— У тебя рядом есть стул?*

*Тот, как видно, спрашивал:*

*— А что такое?*

*— Садись, а то упадешь, я сделал тебе квартиру!*

*И это не потому, что он Высоцкий, хотя этого со счетов сбрасывать нельзя. Володя был такой человек: когда в нелетную погоду он приходил в аэропорт, то находился экипаж, который говорил:*

*— Как, Высоцкий? Есть — летим!*

*Экипаж садился в самолет и улетал, куда нужно было Володе. Это почти подсудное дело, но тем не менее это происходило. Не потому, что магия его личности была, а потому что*

*было видно: он прекрасный человек, жертвенный товарищ, которому мы обязаны лично тем, что так счастливо сложилась наша судьба, что мы много лет были рядом с ним.*

И все-таки, на вопрос: каким был Высоцкий? — лучше всего он отвечает сам в своих стихах и песнях. Его творчество, как творчество любого истинного поэта, автобиографично.

Повторяю, что в последние годы он писал без «маски», не прикрывался образом. Писал даже не от имени своего лирического героя, писал просто от своего «я». Его стихи «Грусть моя, тоска моя», «И снизу лед, и сверху — маюсь между», «Мой черный человек», «О судьбе», «Мне судьба — до последней черты», «Райские яблоки», «Меня опять ударило в озноб», «Дурацкий сон, как кистенем, избил нещадно», «Я из дела ушел» и другие открывают нам трагическую фигуру Поэта. Свою судьбу он знал, знал, как и его Гамлет, о своем конце, но, как и Гамлет, не мог поступать по-другому, иначе он не был бы Гамлетом.

Слухи о смерти Высоцкого ходили задолго до 25 июля 1980-го. Не без оснований... 25 июля же, но годом раньше, у него была клиническая смерть в Алма-Ате. Там было по пяти концертов каждый день. К счастью, на одном концерте, когда случилось это, рядом оказался врач — искусственное дыхание, укол в мышцу сердца. На следующий день Володя улетел в Москву, а через день вечером встречал этого врача уже в аэропорту Внуково. Врач был с ним и в ночь на 25 июля 1980 года, но заснул на несколько минут, а когда проснулся — Володя был уже мертв. Это было в 4 часа 10 минут.

А еще раньше, в 1971 году, после автомобильной катастрофы, в которую попал Володя, Вознесенский написал реквием «оптимистический» по Высоцкому:

Спи, шансонье. Всея Руси,  
отпетый.

Ушел твой ангел в небеси  
обедать.

Строка Вознесенского про Высоцкого: «Вы все — туда. А я — оттуда!..» много лет была у нас прибауткой по поводу и без...

18 июля 1980 г. «Опять «Гамлет». Володя внешне спокоен, не так возбужден, как 13-го. Сосредоточен. Текст не за-

бывает. Хотя в сцене «Мышеловки» опять убежал за кулисы — снова плохо... Вбежал на сцену очень бледный, но точно к своей реплике. Нашу сцену сыграли ровно. Опять очень жарко. Духота. Бедная публика! Мы-то время от времени выбегаем на воздух в театральный двор, а они сидят тихо и напряженно. Впрочем, они в легких летних одеждах, а на нас — чистая шерсть, ручная работа, очень толстые свитера и платья. Все давно мокрое. На поклоны почти выползаем от усталости. Я пошутила: «А слабо, ребятки, сыграть еще раз». Никто даже не улыбнулся, и только Володя вдруг остро посмотрел на меня: «Слабо, говоришь. А ну как — не слабо!» Понимая, что это всего лишь «слова, слова, слова...», но, зная Володин азарт, я, на всякий случай, отмежевываюсь: «Нет уж, Володечка, успеем сыграть в следующий раз — 27-го...»

И не успели...

25—27 июля. Приезжаю в театр к 10 часам на репетицию. Бегу, как всегда, опаздывая. У дверей со слезами на глазах Алеша Порай-Кошиц — заведующий постановочной частью. «Не спеши». — «Почему?» — «Володя умер». — «Какой Володя?» — «Высоцкий. В четыре часа утра».

Репетицию отменили. Сидим на ящиках за кулисами. Остроты утраты не чувствуется. Оупение. Рядом стрекочет электрическая швейная машинка — шьют черные тряпки, чтобы занавесить большие зеркала в фойе... 26-го тоже не смогли репетировать. 27-го всех собрали, чтобы обсудить техническую сторону похорон. Обсудили, но не расходились — нельзя было заставить себя вдруг вот встать и уйти. «Мы сегодня должны были играть «Гамлета»... — начала я и минут пять молчала — не могла справиться с собой. Потом сбивчиво говорила о том, что закончился для нашего театра определенный этап его истории — и что он так трагически совпал со смертью Володи...

25 июля трагическая весть сразу же распространилась по Москве. Сообщение о смерти было 25-го в «Вечерке» и 27-го в «Советской культуре». В Театре на Таганке в окне были вывешены некролог и объявление, что доступ к телу для прощания будет открыт в понедельник, 28 июля. Асфальт тротуара перед некрологом был устлан афишами спектаклей, в которых участвовал Высоцкий, и на эти афиши люди каждый день клали живые цветы. На окнах Театра на Таганке, на стенах уже 25-го числа вывешивали стихотворения памяти Владимира Высоцкого. (До сих пор мы

получаем и по почте и просто в руки много таких стихотворений. Стихи разного художественного уровня. В музее нашего театра все это тщательно собирается и хранится. Конечно, хорошо бы издать потом сборник этих стихов, посвященных Высоцкому...)

Все дни в театре звучали песни Высоцкого... Репетиций не было, Володя все это время лежал у себя дома в черных новых джинсах и черном свитере. Двери дома были открыты для всех друзей и знакомых. Около дома тоже постоянно стояла толпа людей.

28 июля. Утром с мужем поехали на Центральный рынок, купили розы: я — белые, он — красные. Подъехать к театру нельзя. Оцепление. Длинная очередь от Котельнической. Тихо. Я показала театральный пропуск — и мы пошли вдоль очереди вверх по Радищевской к театру. Жара. Люди в очереди были с открытыми зонтами, но укрывали от солнца не себя, а цветы, чтобы не завяли. Все возвышения, крыши киосков и соседних домов, площадь, пожарная лестница на стене театра были заполнены народом, и тротуары на несколько кварталов еще запружены людьми.

Сплошной поток людей с 10 часов до часу дня. Другие так и не смогли войти; в час дня очередь отсекли, чтобы дать возможность начать панихиду, назначенную на 12 часов. Я все время стояла на сцене в правом углу, где сидели родственники и близкие Володины друзья. Гроб стоял в середине сцены. Володя лежал постаревший (а ему было только 42 года!), уставший, неузнаваемый (может быть, оттого, что волосы были непривычно зачесаны назад). Над гробом свисал занавес из «Гамлета»... А над всем этим сверху у задней стены висела фотография Высоцкого. Володя смотрел с нее на все происходящее спокойно, горько, чуть с юмором. Слева менялся караул из актеров нашего театра. Вся сцена была завалена цветами. Люди шли и шли. Многие плакали...

Проходили незнакомые люди, проходили актеры других театров. Самые близкие друзья оставались на сцене. Среди проходящих я увидела Эфросу с Крымовой, перетасила их через толпу за руки в свой угол, и так мы стояли, тесно прижавшись, всю панихиду. Выступали Любимов, Золотухин, Чухрай, Ульянов, Н. Михалков, кто-то из Министерства культуры. Потом опять Любимов. Говорили о

неповторимости личности Высоцкого, о том, как интересно он жил, как он народен. Многие из тех, кто выступал, при жизни Высоцкого и не подозревали о размахе его популярности. Любимов, как всегда, держался режиссером, деликатно руководил всем, подавал сигнал для начала музыки и так далее, хотя я видела, что давалось ему все это через силу. Звучала музыка: «Стабат Матер» Перголезе, «Страсти по Матфею» Баха, «Ныне отпускаеши», «Танец рыцарей» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева. Но, может быть, самое неизгладимое впечатление — прозвучавший в фойе за несколько минут до начала панихиды голос Высоцкого: несколько строчек из «Гамлета», переходящие потом в музыку — звукозапись, использовавшаяся в финале спектакля. «Что значит человек, когда его заветные желанья — еда и сон? Животное и все»...

Со смертью Высоцкого закончился определенный период развития нашего театра. За эти двадцать лет мы прошли трудный путь поиска истины.

За эти годы, выходя на сцену «Таганки», я вижу, как меняются взаимоотношения зрителя и театра. В середине 60-х годов, когда возник театр, зрителя поражала острая форма, фронтальные мизансцены, непосредственное обращение в зал, кинематографический монтаж сцен, ракурс, свет, молодость исполнителей — то, что коротко выражалось в слове «Таганка». Но этот взрыв привычной формы, это «бунтарство» были не просто реакцией на сонное, академическое, однообразное существование театра 50-х годов — наш театр пытался найти новые выразительные средства для того, чтобы постичь происходящее в жизни.

К этому времени жизнь человека настолько расслоилась, что человек, не замечая, и сам стал расслаиваться, привыкая к маскам: на работе он был одним, с друзьями другим, в кругу семьи третьим, четвертым — в общественном транспорте и т. д. Эти маски существовали сами по себе, не мешая одна другой. Внутренняя жизнь человека все дальше уходила от внешней, общественной. Человек думал одно, а вслух говорил иногда диаметрально противоположное. Театр пытался прийти на помощь, соединить в целое расщепленную личность. Театр со своим зрителем стал искать ответы на «детские» вопросы: зачем я живу, кто я, я — и общество, я — и власть, я — и жизнь. Люди пытались соединить эту свою реальную внутреннюю жизнь с внешней, во многом, увы, вымышленной. Но сделать это

оказалось не под силу, во всех сферах общественной жизни сущее все более обретало черты приблизительности: «как бы»... Как бы дружить, как бы заниматься общественной работой... Как бы воспринимать искусство.

И театр давал суррогаты. Появился огромный разрыв между чувством, словом и средствами выражения. Актер — профессиональный лицедей, профессиональный носитель «масок». Можно ли за этими масками сохранить свое лицо, свою личность?

Первым из актеров, кто порвал паутину вымышленной жизни, доказал, что за вымышленными образами стоит подлинная значительная и единая личность, был Владимир Высоцкий. И люди откликнулись — потянулись к нему.

Без Высоцкого в театре пусто. Нам нужно время, чтобы набрать дыхание.

В память о своем товарище мы сделали спектакль «Владимир Высоцкий». Этот спектакль был важен для нас как моральная, этическая исповедь, в которой мы душевно очищали себя.

Мы стали все чаще вспоминать, что за словами стоит нравственный смысл. Прежде чем сказать истинное Слово, которому поверят, нужно навести порядок в собственных душах.

В спектаклях «Борис Годунов» и «Владимир Высоцкий» театр обретал дыхание и опять стал той «Таганкой», куда люди идут за ответами на бередящие душу вопросы. Оба спектакля не выпустили. Мы не сумели их отстоять. Примешивалась к этому еще и усталость.

Вместе с нами менялся и наш зритель. Театральная аудитория вообще очень изменилась. Кто такой — сегодняшний «таганский зритель»? Ведь потребность в социальной остроте, которую этот зритель удовлетворял в театре, он сегодня во многом уже удовлетворяет, читая газеты. Поиски социальных откровений сегодня — в публицистике.

Но вдумаемся: ведь уже прошел первый шок газетных сенсаций и удивление, что печатаются романы, давно лежавшие в ящиках письменных столов. Мы, конечно, набрасываемся на это чтение и утоляем голод недосказанности. Нам еще непривычна гласность. Мы к ней только приспособляемся, иногда излишне увлекаясь только одной ее стороной — негативной критикой...

Как быстро мы ко всему привыкаем! Нас уже не удивляет обнаженная разоблачительность газетных статей, и

мы только передаем друг другу, как пикантный анекдот: «Ты читал эту статью?» — «Нет?» — «Ну, почитай!» А читая, мы возмущаемся несправедливостью и опять возвращаемся к нашей повседневной жизни. Писатель пописывает — читатель почитывает... Мы приспособились... Мы боимся и не доверяем резким поворотам. И как самозащита вырабатывается равнодушие — самое страшное проявление конформизма. На первый план выходит сознание обывателя: главное, чтобы это не касалось меня, а в материальном отношении уровень притязаний не превышает формулы: «чтобы как у соседа, только немного лучше».

Театр в своем развитии давно ушел от запросов такого зрителя, но, к сожалению, упустил на каком-то этапе формирование его сознания.

А в последнее время мы излишне увлеклись заседаниями, административными преобразованиями, сменой лиц на местах и терминологией, забывая, что главная наша задача — я говорю в первую очередь о театре — это пробуждать души. Ведь русское искусство всегда со знаком «SOS» — «спасите наши души».

Чтобы общественные идеи внедрились в душу, газетных статей и административных перестроек мало. Хотя, понимаю, что это тоже нужно. Но ведь оттого, что мне будут платить больше, оттого, кто и в какой форме будет руководить, я не заиграю лучше... Нужно общее усилие духовной перестройки, пробуждение интереса к творческому мышлению, чтобы самостоятельность стала потребностью жизни. Выйти из «масок» — определить свое «я».

Очень часто слышу: если бы жив был Высоцкий, как бы он включился в нынешнее время переоценок и надежд!

Но ведь Высоцкий всем своим творчеством, всей своей могучей энергией готовил наше сознание к таким переменам.

## СПЕКТАКЛЬ «ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ»

**12** мая 1988 г. Вечером спектакль «Владимир Высоцкий» смотрел Любимов. Его не было в театре около пяти лет. Когда он вошел в зал — гром аплодисментов. Во время спектакля после реплики Феликса Антипова — Могильщика: «Правда ли, что принц мочился в ров и пил безбожно», — неожиданный голос Любимова из зала: «Он не мочился», чтобы мы поняли, что он сидит в зале и смотрит. Да мы и так знаем! Как ни странно, в этот вечер мы играем и про Высоцкого и про Любимова. В стихах Высоцкого они соединились. Я читаю: «Если где-то в чужой, незнакомой ночи ты споткнулся и бродишь по краю...» — и чувствую, как весь зал это сопрягает и с Любимовым тоже. Воспринимается все очень остро, зал наэлектризован. В конце, когда Любимов вместе с нами вышел на сцену, — буря аплодисментов, скандирование «Любимов — «Таганка»...

Мысли о спектакле про Высоцкого возникли сразу после похорон. И уже на девятый день, на поминках, Любимов об этом говорил как о чем-то определенном. Собственно, он с этого и начал: «В театре есть спектакли о Пушкине, о Маяковском, о Есенине, военных поэтах, о современных поэтах и поэтому считаем своей обязанностью сделать спектакль о Высоцком».

А еще раньше, 1 августа, собрался наш худсовет по поводу спектакля о Высоцком. Я хочу привести некоторые выдержки из стенограммы этого заседания.

Любимов начал: «...Высоцкий вырос и сформировался как поэт в этом театре, и поэтому моральная обязанность наша перед ним — сделать этот спектакль... Вместе с Боровским мы решили его пространственно... Главная цель спектакля — это память о нем. Мы так и назовем спектакль «Москва прощается с поэтом». Петь в спектакле будет только он сам. Мне кажется, самое продуктивное по форме и по решению — взять за основу сам факт смерти и этих трагических дней. Пространственно решить через «Гамлета». Я готов послушать любой контрход. Предположим — я грубо фантазирую — берется столик, за которым он гримировался, могильщики роют могилу, медленно зажигаются две свечи, ставится стакан водки. Это сразу даст настрой делу, как вечный огонь в «Павших». В этом есть ритуальность. И идет песня «Кони», предположим. Его голос... Актеры читают его стихи. Отберем лучшие, раскрывающие его личность... Почему начало с «Гамлета»? Там есть могила, там мы его и хороним. «Гамлет» очень удобен, чтобы делать из него драматургию. Идет кусок сцены с Розенкранцем и Гильденстерном (к счастью, есть запись): «Вы можете меня сломать...» Есть повод перейти на песню. Надо показать отца, мать, не называя — зрителям будет ясно, что это отец, мать, дети, актеры театра».

Идея с «Гамлетом» всем понравилась. Стали предлагать сказки Высоцкого, чтобы их ввести в диалоги могильщиков, тем более что в этих персонажах Шекспир изначально предполагал импровизацию. Я предложила сыграть сцену Гертруды и Гамлета без Гамлета, только через его голос, потому что его нет, а голос остался, и он звучит у нас у всех в ушах и в душах.

**БОРТНИК.** А не будет ли кощунством показывать на сцене поминки, изображая отца, мать?

**СМЕХОВ.** На поминках прекрасно говорили Белла Ахмадулина, Марик Розовский. Это уже сюжет.

**ФИЛАТОВ.** Бесконфликтным мы сделать спектакль не сможем. Мы должны вывести и черных людей. Я говорю о людях, которые его травили.

**ГЛАГОЛИН.** У меня сопротивление идее о «Гамлете». Когда я думаю о Володе, то, скорее, думаю о нем в «Пугачеве», о его песнях. Как бы ритуал поминок не задавил то, что в нем было. Ведь в нем всегда жила жизнерадостность, большая жизненная сила.

**ЛЮБИМОВ.** Высоцкий очень менялся, и делать его через

«Пугачева» — очень лобовое решение. Он последнее время просил освободить его от Хлопуши.

**ДЕМИДОВА.** Мы сейчас под впечатлением этих тяжелых дней. В спектакле надо приподняться над этой трагедией, а не спускаться в нее. Мы должны говорить о времени, о поколении, ведь с его смертью завершился трагический этап нашего поколения... Он сорвался на самой высокой ноте... Но не надо забывать и другое — на последнем «Гамлете» было очень жарко.

**БОРТНИК.** У Володи свитер в антракте был мокрый, хоть отжимай...

**СМЕХОВ.** Он был замечательный рассказчик. Надо собрать его истории и включить в спектакль тоже.

**ЛЮБИМОВ.** Это прекрасно стыкуется с разговорами могильщиков — ведь они шуты и могут говорить абракадабру.

**АНТИПОВ.** Я помню, когда привезли для «Гамлета» в театр настоящий череп, я взял его в руки: «Ну, что Йорик, где твои шуточки? Ведь, небось, слушал пленки с песнями Высоцкого...», а Володя: «Ты что болтаешь!»

**ДЕМИДОВА.** Это нехорошо. Ведь в «Гамлете» — череп Йорика, с которым зритель не встречался.

**ЛЮБИМОВ.** А я за жестокое искусство. Я же не предлагаю брать череп Высоцкого. Это уже Хичкок. Череп — это символ. Когда я вставил его песню в «Дом на набережной», мне все говорили, что безвкусно. А сегодня это, наверное, уже все по-другому воспримут.

**ФИЛАТОВ.** Однажды мы заговорили с ним о песнях. И я ему откровенно сказал: «Мне, знаешь, твои серьезные песни не очень нравятся. Это, по-моему, Джек Лондон, Клондайк. Смешные песни тебе ближе». А вот теперь после того, как его не стало, я услышал «Коней» и ощутил, как это важно. Переоценка произошла вкусовая.

**ЛЮБИМОВ.** А мне «Кони» и раньше нравились. «Охота» и «Банька» очень на меня действовали. Осенью, к началу репетиций, вы все придете с интересным разговором, с листками, на которых изложите свои соображения. Спектакль должен вариться, как в лучшие годы, сообща.

Когда собрались после отпуска 22 октября, Любимов начал с того, что после смерти Высоцкого хлынула волна «Все на продажу!» и вспомнил прекрасную фразу Твардовского: «Если вы не можете без культа, то уж делайте культ

Пушкина». И в своей более стройной речи (тогда, после похорон, мы были слишком все растеряны) впервые о Высоцком говорил как о явлении. Очень знаменательно тогда сказал Валерий Золотухин: «Обнаружилось, что я его совсем не знаю. Летом, когда пленки его слушал — все открылось в первый раз... Мы устраиваем конкуренцию у гроба слишком торопливо... Людям может показаться, что мы знаем что-то такое — вместе работали, кутили, выпивали. Чем ближе мы были, тем меньше мы его знали. Мы должны быть осторожны. В каждом человеке есть какая-то тайна. Мы тайны его не знаем. Спектакль создает новую реальность...»

Шнитке говорил, что спектакль можно сейчас сделать очень эмоциональным, но чтобы эта эмоциональная волна имела запас прочности, чтобы спектакль остался в репертуаре, его надо делать профессионально холодно и расчетливо.

Вплотную к работе над спектаклем приступили в конце октября, а сам спектакль стал выявляться только к маю 1981 года, так как Любимов был долго за границей и в это же время сдавали «Трех сестер».

Спектакль был показан первый раз в июле 1981 года. Прогоны были 2, 3, 15, 24, 25 июля. Чиновники из Управления культуры предложили переделать спектакль. В решении Управления было записано, что «личность Высоцкого показана не полностью, субъективно и искаженно. Спектакль не имеет оптимистической направленности, в нем отсутствует утверждающее начало». (Из семидесяти страниц текста спектакля Управлением было одобрено только семь.)

Прогон 31 октября 1981 года и после него обсуждение на расширенном худсовете. К театру не подойти. Все двери блокированы милицией и дружинниками. После прогона наверху, в зрительском буфете, — обсуждение. Обсуждение с 15 часов до спектакля — до 18.45. Громоздкий по техническим причинам спектакль «Дом на набережной» заменяется более легким — «Надежды маленький оркестрик», зрителей стали пускать в театр только за 15 минут до начала спектакля.

После этого прогона и обсуждения Любимову и директору театра Дупаку от Управления культуры было вынесено по выговору, причем приказ был доведен до сведения всех театрално-концертных организаций Москвы. Основание —

нарушение правил формирования репертуара, открытый показ незаконченной работы, а также ее обсуждение с публикой.

Любимов в знак протеста хотел подать заявление об уходе.

На следующий день на репетиции он нам сказал:

«Я просто не понимаю, чтоб я вот так пришел в театр как ни в чем не бывало и сказал: «Ну, как, товарищи, давайте сегодня мы начинаем репетировать Чингиза Айтматова или — вот завтра мы начинаем с вами репетировать «Бориса Годунова». Я для себя такой возможности не вижу. Понимаете? Мне стыдно, не могу я репетировать. Так что мое решение неизменно и осталось прежним — то есть, если они закрывают спектакль о Высоцком, я уйду из театра...»

Мы понимали сами, что в спектакле есть длинноты, сбой ритма, что его надо ужимать и сокращать. Хотя многие на худсовете говорили, что спектакль в целом получился и «несет в себе огромный заряд эмоционального воздействия». Наиболее провисал кусок с военными песнями. Может быть, потому что это по композиции было в середине, где зрители и мы уже уставали, может быть, мы пошли по слишком прямому пути. Но мы хотели сами исправлять эти просчеты.

Впервые люди, сидящие в зале, на спектакле, столкнулись с многообразием явления Высоцкого. Одни его знали как певца, другие — как актера; знали одни песни, не знали или забыли другие, но почти никто не подозревал, что он еще и большой поэт, потому что в конце спектакля звучали стихи, которые раньше никто не слышал. И главное, конечно, что было в спектакле — эффект присутствия самого Высоцкого. Эффект присутствия был потому, что каждый из нас, читая его стихи, слушая его записи, представлял его буквально, видел перед глазами. Он все три часа был с нами рядом. И поэтому сработал обычный прием театра: чем конкретнее ты видишь внутренним зрением образ, который играешь, тем конкретнее он передается зрителю.

Когда мы возобновили спектакль с Губенко через несколько лет, эффект абсолютного присутствия Высоцкого, к сожалению, ушел. Но взамен появилось другое — чище воспринимается его текст. Казалось бы, давно всем знако-

мые строчки и песен и стихов (сейчас они все опубликованы) слушаются залом как бы заново. И каждый раз я поражаюсь его поэтическому дару.

В спектакле, по сравнению с прежним вариантом, многое переделано, в основном сцены, решенные тогда второпях. «Сказки», например. Спектакль сейчас идет минут на сорок короче, но работая над ним в конце 1987 года, мы опять объединились в коллектив, в дружество, в братство. Володя, как и в 1981 году, нас объединил. Мы опять собрались все вместе для общего действия, гражданского искусства. Опять я убеждаюсь, что в творчестве Высоцкого — вся Россия. Этот вечный русский надрыв. Стилизация блатной России, но он в это искренне влюблен, это его органический язык. Беда наша — мы все немного зэки, мы все находились в состоянии уголовников — это навязанная нам роль, и от этого такое жгучее желание вырваться, загулять. Высоцкий этим выразил душу народа. Способом мироощущения. Дайте дышать. Не рвите серебряные струны.

Я уверена, что еще напишут книги о нем, воспоминания, останутся фильмы с его участием, где он очень неровно играл. Я заметила в кинематографе странную закономерность: чем лучше и неповторимее талант, тем труднее ему в кино работать, если он не успел набрать ряд своих приемов, сделать маску. Высоцкий в кино пробовал, ошибался. Когда я смотрела «Служили два товарища», я подумала: вот это его прием. После этого фильма на этом приеме можно было много сниматься, но он «опять с горки на горку» — это было в его характере. В «Маленьких трагедиях» — как прекрасно начал, совершенно неповторимо! Оригинально, никогда такого не было, а потом не удержался... Я это Володе все высказала и спросила, почему он так сломал характер в сцене с Анной? Он ответил, что дона Гуана сломала любовь, поэтому в этой сцене должен быть совершенно другой человек. Мы поспорили...

А теперь, когда я смотрю старые фильмы с его участием, поражаюсь современной манере его игры. Нигде нет фальши, перебора, наигрыша. Недавно пересмотрела один из его первых фильмов «Я родом из детства» и опять поразила свежесть игры Высоцкого. Кругом даже опытные киноактеры, на сегодняшний взгляд, выглядят архаикой по исполнительской манере игры. Один Высоцкий — очень органично, мягко, по-доброму, как в сегодняшнем

дне, существует в кадре. У него еще там голос почти теноровый, но уже угадывается скрытая мощь.

Я не буду здесь касаться его киноработ, просто хочу подчеркнуть мысль, что ощущение правды, гармонии — неотъемлемое свойство таланта — не позволило Высоцкому даже в кино остаться во вчерашнем дне...

Я раньше думала, что театральные роли — это рисунки на песке. Волна приходит, время смывает эти рисунки. И ничего не остается. Иногда играешь, работаешь, выкладываешься — такой душевный стриптиз, а вечер кончился — зыбкие рисунки размываются.

На каждом спектакле Высоцкий играл, как в последний раз, особенно в конце жизни. И для меня он тогда открыл формулу таланта, что ли.

Я раньше приставала ко всем своим знакомым с вопросом: «Что такое талант?» По-разному отвечали люди. Высоцкий: «Это неповторимая индивидуальность». Да, верно — неповторимая. Повторить нельзя. Или что талант — это человек, который заставляет другого человека забыть хотя бы на время о себе и войти в тот вымышленный мир, который этот талант строит. Да, тоже определение вроде бы верное. Но мне опять чего-то не хватало.

Талант — это духовные заботы, чаяния какой-то среды, времени в одном человеке. Да, тоже верно.

И вот однажды на спектакле, когда я играла с Высоцким, для меня вдруг определилось, что такое талант. Талант — это прежде всего психическая энергия. Можно все очень хорошо знать, все очень хорошо уметь, ремесло, в принципе, можно набрать к тридцати годам, а энергия — или она есть, или ее нет. Энергия, которая действует как магнетизм.

Я обнаружила это у Высоцкого случайно, когда однажды мы хорошо играли «Гамлета». В какой-то сверхудивительной форме. Я вдруг почувствовала это кожей. Потом, не говоря ему, долго проверяла это свое состояние и проверяла на других наших актерах, кто этой энергией обладает, а кто — нет. Как-то Володя не выдержал и спросил меня: что это я за эксперименты провожу и иногда меняю из-за этого мизансцены. Я рассказала. Оказывается, он давно над этим думал, знает у себя это состояние, готовится к к нему, есть ряд приемов, чтобы это состояние усилить,

а иногда это поле натяжения с залом видит почти физически и заметил, что оно рвется от аплодисментов, поэтому так их не любит ни в спектаклях, ни в середине концертов. «Когда зритель попадает в это поле — с ним можно делать все, что угодно», — говорил он.

Мы стали потом договариваться перед спектаклями и вместе экспериментировали. Всю «Игру для двоих» Уильямса решили работать по-новому — и в репетициях и потом в спектакле. Не успели...

Кинопленка не передает, к сожалению, эту энергию — «иллюзию факиров», как мы называли ее между собой.

Когда я думаю о Высоцком, вспоминаю его в театре, на репетициях, на гастролях, просто в кругу друзей, с непосредственной реакцией, — я вижу его маленькую складную фигурку, и мне его до спазм в горле жалко. Жалко, что он ушел, жалко, что его нет с нами сейчас. Он действительно «не дожил», «не доиграл», «не допел», действительно не сумел воплотиться полностью. У него заряд был на большее. А когда думаю о его творчестве, о времени, в котором он жил, — я понимаю, как много он отдал, какая мощная была у него концентрация всех творческих сил, какая была уникальная способность собрать и отдать людям. Ощущение жизни как высшего долга. Не разъединить, а объединить. Быть на службе великой эволюции души, эволюции жизни.

Ощущение своего «я» в связи с космическим высшим духовным началом. Высокие помыслы и высокое горение нравственных чувств — каждый большой поэт должен зажигать это в людях. Поэт, как олимпийский бог, зажигает нравственный огонь в сердцах людей. Высоцкий ощущал себя проводником высших, космических сил.

Большой талант это свойство всегда в себе чувствует, поэтому у Высоцкого так развито всегда высокое чувство долга. Долг — соединение людей. Не было спокойствия. Всегда ощущение, что не успеет. От этого ощущения некоторая неврастения. Нездоровая психика, но здоровые чувства. От него очень много требовали. Его надо было просто любить. Он должен был погибнуть — ибо много отдал. Поэтическое восстание одиночки против Времени. К концу жизни он израсходовал все свои физические силы. Оставался только мощный Дух.

Я думаю, обобщая его короткую жизнь, что же было главным, что определяло его суть? И почему именно он нашел отклик в сердцах десятков миллионов людей? Я не социолог, но, мне кажется, что бродившие чувства протеста, самовыявления, осознания были выражены в искусстве 60-х годов криком. Мы многое не могли выразить в словах, но крик боли резонировал. Высоцкий своим уникальным голосом, как никто, подхватил эту ноту.

Читая его стихи, видишь, что некоторые из них несовершенны. Но у него нет ни строчки лжи, ни поэтического флера, ни тех завитков, которыми так грешила наша авангардная поэзия того времени. Чувство — слово — средства выражения у него сливались. Не возникало ни зазоринки, ни щели — для обмана и туфты.

Существует понятие «русская культура» и существует понятие «мировая культура». Частью мировой культуры становится та часть национальной культуры, которая не теряет свои глубокие корни.

Творчество Владимира Высоцкого уходит глубоко в корни нашей русской культуры. «Духовной жаждою томим...» — вот камертон нашей культуры. В этом — нравственный воздух человечества.

## РОЛИ В ТЕАТРЕ НА ТАГАНКЕ

- ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК ИЗ СЕЗУАНА. Б. Брехт. 1964 (режиссер Ю. Любимов). Три роли: Второй бог, муж, Янг Сун.
- ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ. М. Лермонтов. 1964 (режиссер Ю. Любимов). Драгунский капитан.
- АНТИМИРЫ. А. Вознесенский. 1965 (режиссеры Ю. Любимов, Н. Фоменко).
- 10 ДНЕЙ, КОТОРЫЕ ПОТЯСАЛИ МИР. Джон Рид. 1965 (режиссер Ю. Любимов). Керенский, артист, анархист, солдат революции, часовой и другие.
- ПАВШИЕ И ЖИВЫЕ. Композиция Д. Самойлова, Ю. Грибанова, Ю. Любимова по стихам фронтовых поэтов. 1965 (режиссеры Ю. Любимов, Н. Фоменко). Кульчицкий, Гитлер, Чаплин, Гудзенко.
- ЖИЗНЬ ГАЛИЛЕЯ. Б. Брехт. 1966 (режиссер Ю. Любимов). Галилей.
- ПОСЛУШАЙТЕ! В. Маяковский. 1967 (режиссер Ю. Любимов). Маяковский.
- ПУГАЧЕВ. С. Есенин. 1967 (режиссеры Ю. Любимов, В. Раевский). Хлопуша.
- БЕРЕГИТЕ ВАШИ ЛИЦА! А. Вознесенский. 1970 (режиссеры Ю. Любимов, Б. Глаголин).
- ГАМЛЕТ. В. Шекспир. 1971 (режиссер Ю. Любимов). Гамлет.
- ПРИСТЕГНИТЕ РЕМНИ. Г. Бакланов, Ю. Любимов. 1975 (режиссер Ю. Любимов). Солдат.
- ВИШНЕВЫЙ САД. А. Чехов. 1976 (режиссер А. Эфрос). Лопухин.
- В ПОИСКАХ ЖАНРА. 1978.
- ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ. Ф. Достоевский. 1979 (режиссеры Ю. Любимов, Ю. Погребничко). Свидригайлов.

## ФИЛЬМОГРАФИЯ

- СВЕРСТНИЦЫ. «Мосфильм». 1959 (режиссер В. Ордынский). Студент Петя.
- КАРЬЕРА ДИМЫ ГОРИНА. Киностудия имени М. Горького. 1961 (режиссеры Ф. Довлатян, Л. Мирский). Софрон.
- 713-й ПРОСИТ ПОСАДКУ. «Ленфильм». 1962 (режиссер Г. Никулин). Американский солдат.
- УВОЛЬНЕНИЕ НА БЕРЕГ. «Мосфильм». 1962 (режиссер Ф. Миронер). Матрос Петр.
- ГРЕШНИЦА. «Мосфильм». 1962 (режиссер Ф. Филиппов). Корреспондент.
- ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ. «Мосфильм». 1963 (режиссер А. Столпер). Солдат.
- ШТРАФНОЙ УДАР. Киностудия имени М. Горького. 1963 (режиссер В. Дорман). Гимнаст Александр Никулин.
- НА ЗАВТРАШНЕЙ УЛИЦЕ. «Мосфильм». 1965 (режиссер Ф. Филиппов). Бригадир строителей Петр Маркин.
- НАШ ДОМ. «Мосфильм». 1965 (режиссер В. Пронин). Механик.
- СТРЯПУХА. «Мосфильм». 1965 (режиссер Э. Кеосаян). Андрей Пчелка.
- Я РОДОМ ИЗ ДЕТСТВА. «Беларусьфильм». 1966 (режиссер В. Туров). Танкист Володя.
- ВЕРТИКАЛЬ. Одесская киностудия. 1967 (режиссер С. Говорухин). Альпинист-радист Володя.
- СРОЧНО ТРЕБУЮТСЯ ПЕСНИ (документальный). Ленинградская студия кинохроники. 1967 (режиссер С. Чаплин).
- КОРОТКИЕ ВСТРЕЧИ. Одесская киностудия. 1967 (режиссер К. Муратова). Геолог Максим.
- СЛУЖИЛИ ДВА ТОВАРИЩА. «Мосфильм». 1968 (режиссер Е. Карелов). Поручик Александр Брусенцов.
- ИНТЕРВЕНЦИЯ. «Ленфильм». 1968 (режиссер Г. Полока). Бродский. Фильм выпущен в 1987 году.
- ХОЗЯИН ТАЙГИ. «Мосфильм». 1968 (режиссер В. Назаров). Бригадир сплавщиков Рябой.
- ОПАСНЫЕ ГАСТРОЛИ. Одесская киностудия. 1969 (режиссер Г. Юнгвальд-Хилькевич). Подпольщик Николай Коваленко (Жорж Бенгальский).
- БЕЛЫЙ ВЗРЫВ. Одесская киностудия. 1969 (режиссер С. Говорухин). Политрук.

- ЭХО ДАЛЕКИХ СНЕГОВ. «Мосфильм». 1969 (режиссер Л. Головня). Серый.
- ЧЕТВЕРТЫЙ. «Мосфильм». 1972 (режиссер А. Столпер). Он (журналист).
- ПЛОХОЙ ХОРОШИЙ ЧЕЛОВЕК. «Ленфильм». 1973 (режиссер И. Хейфиц). Фон Корен.
- ЕДИНСТВЕННАЯ ДОРОГА. «Мосфильм» (СССР) — «Филмски студио Титоград» (Югославия). 1974 (режиссер В. Павлович). Пленный шофер Солодов.
- БЕГСТВО МИСТЕРА МАК-КИНЛИ. «Мосфильм». 1975 (режиссер М. Швейцер). Уличный певец Билл Сигер.
- ЕДИНСТВЕННАЯ... «Ленфильм». 1975 (режиссер И. Хейфиц). Борис Ильич.
- СКАЗ ПРО ТО, КАК ЦАРЬ ПЕТР АРАПА ЖЕНИЛ. «Мосфильм». 1976 (режиссер А. Митта). Ибрагим Ганнибал.
- МЕСТО ВСТРЕЧИ ИЗМЕНИТЬ НЕЛЬЗЯ (телевизионный). Одесская киностудия. 1979 (режиссер С. Говорухин). Капитан Глеб Жеглов.
- МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ (телевизионный). «Мосфильм». 1980 (режиссер М. Швейцер). Дон Гуан.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>А. Смелянский. К ЧИТАТЕЛЮ</i> . . . . .	5
ВСТУПЛЕНИЕ . . . . .	7
КОНТУРЫ ПОРТРЕТА . . . . .	10
ДО «ТАГАНКИ»... ФАКТЫ БИОГРАФИИ . . . . .	19
«ТАГАНКА» . . . . .	52
«ГАМЛЕТ» . . . . .	75
ИЗ МОИХ ДНЕВНИКОВ . . . . .	103
«ВИШНЕВЫЙ САД» . . . . .	116
СВИДРИГАЙЛОВ . . . . .	128
КАЖДАЯ ПЕСНЯ — МОНОСПЕКТАКЛЬ . . . . .	133
КАКИМ БЫЛ ВЫСОЦКИЙ? . . . . .	148
СПЕКТАКЛЬ «ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ» . . . . .	164
РОЛИ В ТЕАТРЕ НА ТАГАНКЕ . . . . .	173
ФИЛЬМОГРАФИЯ . . . . .	174

Демидова Алла Сергеевна

### ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ, КАКИМ ЗНАЮ И ЛЮБЛЮ

Редактор **М. С. Сулькин**  
Издательский редактор **В. М. Канаева**  
Художник **Е. Г. Капустянский**  
Корректор **О. Г. Попова**  
Технический редактор **М. Г. Полуян**

Сдано в набор 06.09.88. Подписано в печать 06.04.89. Л—26758. Формат 84×108/32. Бумага офсетная. Гарнитура «таймс». Печать высокая. Уч.-изд. л. 10,84. Усл.-печ. л. 10,92. Тираж 200 000 экз. Изд. № 689. Заказ 1320. Цена 1 р. 80 к.

Союз театральных деятелей РСФСР  
Москва, ул. Горького, 16/2

Книжная фабрика № 1 Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 144003, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.

