

В. И. Бахмач

ОДРАМАТУРГИИ ПОЭЗИИ В. С. ВЫСОЦКОГО

Драматургическое начало поэзии В. С. Высоцкого — неоспоримый факт, значительно выделяющий художника из русских бардов 60-х — 70-х годов. Наиболее близок к нему в этом А. А. Галич. Сказалось, что один был талантливым актером, а другой — замечательным режиссером.

Сотни песен Высоцкого составили энциклопедию советского общества, созданного воображением поэта по образцу окружающего мира. Именно в них бард оставался "актером, несравненным мастером перевоплощения" /10, 114/, что порой давало повод отождествлять его с созданными персонажами.

Творчество В. С. Высоцкого обернулось ярким явлением "магнитофонной литературы" (термин Высоцкого), получившим название "авторская песня". Она образовала самостоятельный литературно-музыкальный жанр, уходящий корнями в глубь веков и существенно отличающийся от так называемой "письменно!" поэзия. Во-первых, авторская песня синкретична, т. к. стихи, музыка и исполнительство в ней нерасчленимы, ибо мелодия, интонация голоса и манера преподнесения произведения слушателю дополняют и усиливают воздействие слова, акцентируют внимание на подтексте. Во-вторых, она предназначена для устного воплощения и слухового восприятия. В-третьих, в большинстве своем она диалогична, поскольку обращена к воображаемому собеседнику. Отсюда ее тяготение к живому разговорному языку, ненормированной лексике. Однако это не свидетельствует о том, что авторская песня не предназначена к печати. Просто при публикации она теряет часть выразительных средств.

Примечательно, что этот жанр возник в послевоенную эпоху без санкционирования "сверху" и существовал вне официальной идеологии и культуры. Он нес своему слушателю и зрителю карнавальную атмосферу всеобщей раскованности и свободы духа, избавляя хотя бы на время от запретов и страхов, преодолеваемых сообща. Это сближало авторскую песню и драматическое действие как важнейшие звенья народной культуры, ведущие свою родословную не только из культовых обрядов, но и непосредственной игры

толпы во время уличных карнавалов. Правда, если карнавал обезличивал участников, уподобляя каждого всем, превращая и актера, и певца, и зрителя в однородную массу, то бардовское выступление В. С. Высоцкого уже являлось убедительной формой самостоятельного постижения жизни художником с позиций здравого суждения народа. В отличие от скоморохов средневековья он не был безличным шутом, безымянным пересмешником, а имел ярко выраженную творческую автономию. В соответствии со своим мироощущением поэт реагировал на безобразное по мере его выявления в окружающей действительности. Эта реакция была близка массовому сознанию, в котором тесно соединились неприятие негативного и надежда на позитивное.

Высоцкий осознанно предпочел стихи, исполняемые песней, "письменной" поэзии. Он говорил: "Для меня авторская песня — это возможность беседовать с людьми на темы, которые меня волнуют и беспокоят; рассказывать им о том, что меня скребет по нервам, рвет душу и так далее, — в надежде, что их беспокоит то же самое. И если у меня есть собеседник и возможность об этом рассказать, особенно такому большому количеству людей, — это самая большая для меня награда. Авторская песня предполагает непринужденную атмосферу, атмосферу раскованности, дружественности, свободы. В ней нет показухи, приподнятости, зрелищности, отстранения от зрительского зала — нет рампы. Она требует зрителей, требует собеседника" /2, 119/. Присутствие слушателей-зрителей было необходимо театру песни В. С. Высоцкого, который сформировался на почве послевоенной культуры, подвергшейся воздействию со стороны бывших фронтовиков, освободившихся репрессированных, вырвавшихся в город из паспортной неволи жителей деревни, а также радикально настроенной интеллигенции. Общество самопознывало себя, передавая из уст в уста крупницы правды о пережитом и переживаемом. А поскольку Высоцкий, по воспоминаниям А. В. Свидацкого, "как губка, как аккумулятор, все впитывал в себя" /8, 45/, то ему было дано выразить свое время в новеллических стихотворениях, ставших своеобразным обличительным документом общества 60-х — 70-х годов.

Справедливости ради, требуется сказать, что поэт не преследовал никаких политических целей, когда создавал СВОИ первые стихотворения, т. к. не собирался, по верному наблюдению В. Н. Зайцева, превращать поэзию "в рупор каких бы то ни было общественных сил и интересов" /4, 21/. Просто он был честным и

наблюдательным художником, представляющим не какую-то политическую организацию или движение, а самого себя, высказывающего свое отношение к людям и действительности при помощи глубокого драматизма и юмористико-сатирического комизма.

С театром поэзию Высоцкого сближало сюжетное и событийное слово, воплощающееся в новеллических и сказовых жанрах: балладах, сказках, притчах, письмах, лекциях и даже... инструкциях. Это получило отражение в названиях некоторых из них: "Баллада о детстве", "Сказка про несчастных сказочных персонажей", "Притча о Правде", "Письмо в редакцию телевизионной передачи "Очевидное-невероятное" с Канатчиковой дачи", "Лекция о международном положении", "инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в месткоме". Но все же наиболее часто используемой стихотворной формой у Высоцкого стала баллада, в которой сошлись эпическое, лирическое и драматическое начала. Из года в год рос тематический состав этого жанра, все более тяготея к циклизации: "блатные" баллады, "военные" баллада, "спортивные" баллада, "семейные" баллады, исторические баллады, философские баллады, сатирические баллады и т. д. По мнению н. М. Рудник, это "свидетельствует о восприятии поэтом мира в его катастрофических проявлениях, вспышках осознания хаоса бытия" /7, 26/. Безусловно, в циклизации проявилось желание Высоцкого осветить проблему с разных сторон, когда "одноактной" песни недостаточно для того, чтобы разрешить многоярусные конфликты, о которых Н. Крымова, Вл. Новиков, В. Зайцев и к. Рудницкий говорили, что они таят в себе как злободневные противоречия, так и столкновения эпох. Так в цикле "Два письма" (1966-1967) Высоцкий иронично изобразил, как своеобразно окультурируется пастух Николай, попавший благодаря быку-рекордсмену на сельхозвыставку в Москву. Вкусив аромат столичной жизни, он снисходительно наставляет свою оставшуюся в далекой деревне супругу, как следует себя вести жене именитого колхозника с кумом, агрономом и даже председателем. В этом сатирическом эпистолярном диалоге помимо семейно-бытовых проблем всплывает и общегосударственная — скрываемая дисгармония между городом и деревней, о смычке которых не устали твердить идеологи того времени. А в драматическом цикле "Охота на волков" (1968) и "Где вы волки (конец охоты на волков)" (1977-1978) лирический герой — вожак "стаи" — проходил путь от дерзкого вызова бунтаря-одиночки, невероятным усилием

сопротивляющегося злему року преследования и смерти ("Обложили меня, обложили, // Но остались ни с чем егеря!»), До горького понимания неминуемого истребления "желтоглазого племени", обреченного своей разрозненностью на трагический исход ("Улыбаюсь я волчьей ухмылкой врагу. // Обнажаю гнилые осколки. // Но на табуированном кровью снегу — // Тает роспись: мы больше не волки!") /3, т. 2, 130; 3, т. 5, 213/. Сказался печальный опыт личности, идущей всю жизнь своей "колеей" и принадлежащей к поколению детей "страшных лет России" /3, т. 5, 229/.

Высоцкий любил людей и ненавидел все темное, живущее в них, поэтому превращал общественные недостатки в объекты художественного исследования. срывая маску с порока и демонстрируя его в своих песнях-спектаклях во всей неприглядности, он тем самым воздействовал на формирование нравов у современников. Его герои проходили через репрессии ("Банька по-белому"), воевали и подвергались доносам ("Тот, который не стрелял"), играли со смертью "в молчанку" ("Штрафные батальоны"), безуспешно боролись за спортивные достижения ("кто за чем бежит"), бросая вызов монарху («ПРО дикого вепря»), подвергались преследованиям за правдивые пророчества ("Песня о вещем Олеге»), упрямо шли к намеченной цели ("Натянутый канат"), отстаивали свой путь в жизни ("Чужая колея"), привычно катились в пьяную бездну ("Милицейский протокол"), упрямо цеплялись за жизнь ("Райские яблоки"), но никогда не шли на унижительный компромисс даже посмертно ("Памятник").

Поэт строил свои песни таким образом, что они превращались в мини-спектакли. Этому способствовали как внешние, так и внутренние приемы. К внешним относится исполнение произведений от первого лица, когда В. С. Высоцкий, подобно великому артисту А. И. Райкину, примерял на себя маски создаваемых героев и антигероев, говоря "изнутри" персонажа. Он объяснял свое пристрастие к ролевым песням так: "Почти все мои песни написаны от первого лица, я почти всегда говорю "я"... Там мое — присутствует хотя бы то, что я взял да зарифмовал. Часто я пою от себя — от имени моих персонажей — еще, вероятно, оттого, что профессия моя актер, и я имею возможность менять маски, если можно так сказать, — прожить какой-то кусочек, две-три минуты, в чужой роли, исполняя написанные самим мною эти вот самые стихи..." /9, 526/. Поэт высокоцкий начал создавать характерные "персонажные песни" (термин Высоцкого) тогда, когда актеру Высоцкому, окончившему в 1960 году Школу-студию МХАТ, было нечего играть

он безуспешно менял театр за театром, но кроме эпизодических ролей и участия в массовке ничего не предлагали. Эта пора невос требованности совпала с увлечением начинающим поэтом авторской песней. Таким образом, Высоцкий стал накапливать свой игровой репертуар, но только в песнях. Как правомерно отмечает Л. В. Абрамова: "А кто бы ему написал такую пьесу, да еще дал сыграть одного зэка, да другого, да повара с половничком? Кто бы ему тогда написал пьесу про штрафников?" /1, 26/. В данном случае речь идет о ранних песнях Высоцкого "Зэка Васильев и Петров зэка" (1962) и "Штрафные батальоны" (1963), в которых автор ведет повествование от лица героев о трудностях существования в условиях лагеря и военного штрафбата. Естественно, о появлении пьес на эти темы в те годы не могло быть и речи.

Бард не только исполнял произведения от первого лица, но и создавал зримый образ при помощи интонации, мимики, жеста, а также полифонии звучания, когда между героями песни, автором и зрителем происходил своеобразный диалог, что тоже можно отнести к внешним драматическим приемам. Например, в "Песне о вещем Олеге", рассказав поучительную историю о том, как волхвы, предупредившие князя о грозящей смертельной опасности, заплатила за это собственными жизнями, повествователь приглашает сидящих в зале в свидетели: "...каждый волхвов покарать норовит, // А нет бы послушаться, правда? // Олег бы послушал — еще один щит // Прибил бы к воротам Цареграда" /3, т. 2, 18/. Таким образом поэтом достигался эффект присутствия, позволявший слушателю "включиться" в переживание. А ведь еще к. С. Станиславский ревностно отстаивал первенство театра переживания. Выходило, что каждую "персонажную песню" Высоцкий "пропускал" не только через себя, но и через зрителя-слушателя, по верному наблюдению Н. Крымовой, "это была своеобразная, — в течение одного концерта очень разная по избираемым приемам и средствам, — упорная р а б о т а х у д о ж н и к а н а д с о з н а н и е м а у д и т о р и й" /5, 486/. К такой работе над сознанием аудиторий МОЖНО причислить и предпесенные комментарии барда, являющиеся своеобразными ремарками к предстоящему песенному спектаклю, как одноактному, так и двухактному, типа "Двух писем" или "Чести шахматной короны". К примеру, перед песней "Про речку Вачу и попутчицу Валю" Высоцкий делал такую пояснительную ремарку: "Речка Вача — в Сиби-

ри, это река, где старательские артели моют золото. И еще — для справки: "бич", слово, которое часто употребляется в этой песне, это пляж", "берег" — по-английски, — значив, "береговой моряк". В общем, у нас называют так людей, которые как-то отстали от корабля, запили, потом начали вот так мигрировать — то к геологам, то к старателям прибьются. И они все время стараются оттуда выбраться — вырваться из этого положения" /9, 319/. Это была своеобразная установка на социальную принадлежность и модель поведения главного героя предстоящего действия.

Будучи ведущим актером Московского театра драмы и комедии на Таганке с 1964-й по 1980-й годы, В. С. Высоцкий основал свою поэтику на острой сюжетности ("Притча о Правде"), афористичности монологов ("Песня завистника"), колоритных характерах ("Сентиментальный боксер"), внешней и внутренней диалогичности ("Песня о вещем Олеге"), обязательном подтексте ("Дурачина-простофиля"), переживаний взаимоисключающих точек зрения ("песня ни *зоо* что, или Что случилось в Африке"), множестве смысловых оттенков одного слова ("Марафон"), включающих в одно пространство слушателей, и происходящее в песне-спектакле. Барда многому научили поэтические спектакли, поставленные главным режиссером Театра на Таганке Ю. П. Любимовым, их особенность состояла в том, что стихи в спектакле не декламировались, а игрались. Этот принцип Высоцкий сохранил и в авторской песне.

В то время, когда в официальном искусстве еще существовала теория бесконфликтности, по которой конфликт все же допускался, но между хорошим и лучшим /12, 17-34/, бард все произведения, по его признанию, старался "писать как песни-новеллы — чтобы там что-то происходило" /9, 67/. и если жизнь не изобиловала событиями, то произведения Высоцкого были ими полны. Его сюжетные метафоры всегда строились на поступках, определявших натуру героя. В качестве примера обратимся к стихотворению "Милицейский протокол" (1971), выпишем из него последовательно глаголы-характеристики и удостоверимся, насколько, благодаря им, виден типаж: "выпили", "пили", "дошел", "зетацил", "переборщили", "разбили", "усугубили", "уймитесь", "разойдитесь", "согласился", "разошелся", "расходился", "упал", "орал", "накажет", "согласны", "отпустите", "не запирайте", "плачут", "уважают", "подвзют", "сажают", "разбудит", "поднимет", "проводят", "проспимся", "заначил", "опохмелимся", "спи". Воистину — стенография замкнутого механического цикла, в котором на глазах у зрителей происходит падение человека. Подобно А. И. Солженицыну, сумевшему

водном лагерном дне зэка Шухова ("Один день Ивана Денисовича") выразить всю мерзость положения безвинно "сидящей" страны, бард в одном дне безымянного забулдыги показал, как быстро деградирует общество, скатываясь в пьяную бездну. Если в повести Солженицына герой все же сохраняет человеческое лицо вопреки окружающим условиям жизни, то в песне Высоцкого вместо лица мы видим пьяную физиономию, застывшую маску, не имеющую имени. Так через комизм характеров и положений, безошибочность выбранных сатирических интонаций, контрасты и противоречия, двусмысленный язык поэту удается создать песню-переживание, которую зритель воспринимает как рождающуюся на глазах, рассказывающую о сиюминутных безотлагательных проблемах, что особенно сближало искусство барда с театром. На своих концертах Высоцкий непременно акцентировал внимание присутствующих на том, что он п о к а з ы - в а е т песни, поэтому каждое выступление поэта становилось своеобразным стихоспектаклем — со своим сюжетом, героями, конфликтом и зрительским катарсисом. Каждая "персонажная песня" имела неременное трехчленное развитие сюжета с интригующей характерной завязкой, острой кульминацией и неожиданным финалом. Как тут не вспомнить парадоксальное обещание психов "с Канатчику вой дачи" написать жалобу в "СПОРТЛОТО", если передача "Очевидное-невероятное" не откликнется на их "научное" письмо. Не менее неожиданен финал в песне "Кругом пятьсот (дорожная история)", когда водитель МАЗа обещает взять с собой в следующей рейс напарника, который сбежал от него в трудную минуту. Такое разрешение конфликтов заставляет слушателей вернуться ко всему содержанию песни-пьесы, чтобы мысленно проделать путь вместе с героем и попытаться дать ответ на вопросы: что движет человеком и можно ли подходить к человеку с единственной меркой?

С годами поэт не просто слагал песню за песней, а продуманно подходил к программе каждого выступления, выстраивая определенные смысловые ряды, где сцена из "военной" жизни сменялась "спортивной", а из "семейной" жизни — "морскими". Таким образом, разрозненные мини-пьесы становились стихоспектаклем, где один характер дополняет другой, а все вместе они представляют пестрое полотно жизни тех, кто сидит в зале. Драматургия песен Высоцкого заранее предполагала авторское и зри-

тельское самовыражение, предопределяя "сюжет" каждого концерта. Об этом Л. А. Шилов сказал так: "Высочайший актерский профессионализм Владимира Высоцкого определил, в частности, строго выверенную форму его концертных выступлений, которые очень скоро из суммы отдельных номеров и полуимпровизационных реплик превратились в особого рода моноспектакль" /11, 192/. Хочется верить, что эта характерная черта самовыражения художника станет объектом более пристального внимания, поскольку театр песен Высоцкого продолжает быть открытым для всех.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова Л. В., Перевозчиков В. К. Факты его биографии. — М., 1991.
2. Высоцкий В. С. Четыре четверти пути: Сборник. — М., 1990.
3. Высоцкий В. С. Собр. соч.: В 7 т. — Велтон, 1994.
4. Зайцев В. Н. Черты эпохи в песне поэта (Жорж Брассенс и Владимир Высоцкий). — М., 1990.
5. Крымова Н. О поэзии Владимира Высоцкого // Высоцкий В. С. Избранное. — М., 1988.
6. Новиков В. И. В Союзе писателей не состоял. — М., 1990.
7. Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. — Курск, 1995.
8. Свидерский А. В. // Живая жизнь: Сборник. — М., 1988.
9. Старатель. Еще о Высоцком: Сборник воспоминаний. — М., 1994.
10. Фризман Л. Г. "С чем рифмуется слово истина...": О поэзии А. Галича. — СПб., 1992.
11. Шилов Л. А. "Я слышал по радио голос Толстого...". — М., 1989.
12. Эвентов И. Смех — признак силы (Заметки о сатире) // Вопросы литературы. — 1962, № 2.