

ЦЕНТР ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА В.С. ВЫСОЦКОГО
при Государственном образовательном учреждении
высшего профессионального образования
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**Владимир Высоцкий:
исследования и материалы
2014 – 2015**



ВОРОНЕЖ
2015

УДК 821.161.1Высоцкий.06

ББК 83.3 (2Рос-Рус) 6

Ш 83

Редакционная коллегия:

Г.А. Шпилевая, С.М. Шаулов, А.В. Скобелев, А.Б. Сёмин

Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2014–2015 :

сб. науч. тр. / редкол.: Г.А. Шпилевая, С.М. Шаулов, А.В. Скобелев, А.Б. Сёмин. – Воронеж : ЭХО, 2015. – 256 с.

ISBN 987-5-87930-102-3

В настоящий сборник вошли (главным образом) работы, представленные участниками девятой Воронежской конференции, посвященной творчеству В.С. Высоцкого. Конференция состоялась в мае 2014 гг. в Воронежском государственном педагогическом университете. В сборнике помещены литературоведческие, культурологические и музыковедческие исследования, созданные учеными-высоцковедами из разных стран: России, Болгарии, Италии, Польши, США, Франции, Японии.

Издание предназначено для филологов, культурологов и всех, интересующихся творчеством В.С. Высоцкого.

УДК 821.161.1Высоцкий.06

ББК 83.3 (2Рос-Рус) 6

С232

ISBN 987-5-87930-102-3

© Указанные авторы, тексты, 2014-2015.

К. КАЗАНСКИ
(Париж – София)

**НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ
О ПОДХОДАХ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО
К МУЗЫКАЛЬНОМУ ТВОРЧЕСКОМУ ПРОЦЕССУ
И ИСПОЛНЕНИЮ**

Меньше всего хотелось бы объяснять то, что мне кажется вполне понятным и ощутимым, но с трудом поддаётся систематическому анализу и выводам. Работая несколько лет с Высоцким, я ни разу не задумывался о том, насколько он поэт, или композитор, или исполнитель, или гитарист... С французской точки зрения (и точнее – с парижской, да и ещё более – с монмартрской), в нём не было абсолютно ничего необычайного, кроме его одарённости и масштабов, в которых она изъяснялась. На той дороге, по которой веками шли его предшественники, бывало всякое, а сотканная ими нить – непрерывна. Свою работу я видел, прежде всего, в том, чтобы осуществлять, а не объяснять осуществлённое. Я издалека получал лишь отрывочную информацию о том, что писалось о Высоцком после его смерти, что-то и читал (отдельные статьи) и... всё.

Казалось, был период, когда в Высоцком видели, прежде всего, актёра. Потом поэта с гитарой. Потом только поэта. Изредка мне попадалось что-то более конкретное, связанное с музыкальной стороной его творчества, но я оставался далёк от глобального представления о том, что выходило из печати по этому поводу.

В какой-то момент в Париже появился интересный человек, Лев Аркадьевич Геллер, который в течение нескольких лет добросовестно, по инициативе глубокоуважаемого А.Е. Крылова, приносил мне альманах «Мир Высоцкого», но и там тоже преобладали литературные исследования.

Наконец, в результате энергичной деятельности Сибирского фонда по увековечиванию памяти Владимира Высоцкого и персональной предприимчивости его председателя Анатолия Олейникова, мне удалось несколько раз пообщаться с живыми высокоцковедами, в том числе в режиме непринуждённой беседы. Благодаря им я получил представление о спорах, сомнениях и, кажется, о недостатке более обстоятельного взгляда на музыкальную составляющую творчества Высоцкого, хотя бы по сравнению с материалами о его стихах.

Издали мне казалось, что, с одной стороны, в этом вопросе уже было достигнуто нечто предельное, заумное, что-то вроде «Высоцкий

и фатализм у бушменов», но, с другой стороны, стало ясно, что большинство музыковедов лишь порываются что-то здесь исследовать и писать. А мнения музыкантов или композиторов, которые работали с Высоцким, ограничивались лишь несколькими предложениями (чуть больше у В.В. Шаповалова, А.Г. Шнитке, С.М. Слонимского...).

В моих воспоминаниях (которые пока не вышли, но, надеюсь, выйдут когда-то...) я постарался написать очень обстоятельно о нашей общей работе с Высоцким. Я рассказал о наших парижских записях, концертах, выступлениях, привёл анализ и комментарии отзывов о них во Франции, в США, в СССР, потом в Российской Федерации, в Болгарии, проявляя, так сказать, «субъективность из первых рук». Теперь, по любезному приглашению А.В. Скобелева, который прислал мне, если не всё, то почти всё, что было написано о музыкальных взглядах и специфике Высоцкого, постараюсь прокомментировать отдельные моменты этих изысканий. Я не занимался бы этим по личной инициативе.

* * *

Размышлять о творчестве человека, который ясно и точно сказал, да и спел, что *«в привычные рамки не лез»*, привычными и общепринятыми терминами мне не годится. Они не мешают литературному анализу, но при рассмотрении музыкальной составляющей песен и исполнений, кажущихся «непривычными», эти термины создают ощущение непреодолимой проблемы.

Спор, возникший уже при жизни Высоцкого на его родине: можно ли назвать такого творца композитором, вполне мне понятен. В моей родной Болгарии, где я подвизался в подобной роли несколько лет во второй половине 60-х годов, было абсолютно то же самое узкое непонимание (или понимание) предмета. Эта полемика, ведущаяся, к тому же, людьми, которые занимаются музыкой (всё равно, на каком уровне), бешено напоминает византийский спор о половой принадлежности ангелов. И, заметьте, там тоже вопрос, явившийся предметом спора, подняли богословы, а не обычные верующие. Между тем, что может быть более нормально, чем то, что небесные ангелы тоже в привычные рамки не лезут?

Отвечая в последние годы чаще и чаще русским журналистам, я вполне убедился, что они мне задают вопросы о том Высоцком, чей посмертный памятник уже изваян. Высказываться об этом «обожествлённом» человеке я просто не мог. Я общался и работал с простым смертным. Пришлось сказать, что он не мой Высоцкий, и что каждый имеет своего. Думал, что выдумал что-то оригинальное, и даже потом

настаивал, что это – моя выдумка. Неправда. Уже в 1991-м А.В. Скобелев и С.М. Шаулов написали: *«Высоцкий оказался разный и у каждого – „свой“»*¹. Прошу прощения!

Но, коль он разный для каждого и ни так, ни эдак не влезает в привычные рамки, уместно ли пользоваться ими для толкований и рассуждений о нём? Ведь он сам предсказал: *«Я не знал, что подвергнусь суженью / После смерти, – // Но в обычные рамки я всажен...»*

Что же делать?.. Очень просто. Прежде чем заниматься Высоцким, надо заняться рамками: неужели не найдутся сколько-нибудь подходящие (напоминаю опять, что речь идёт, прежде всего, о музыкальной стороне и исполнении)? Всё зависит от того, где искать. Сам творец дал такое уточнение: *«Это неумирающее искусство. Оно началось очень давно, много-много-много веков назад: у нас – среди акынов, там, а у них – среди, там, Гомеров всяких... который тоже был акыном. ...У нас тоже с гусями ходили и пели всякие песни. Короче говоря, у <него> ведь и история есть, и традиции, и так далее»*².

Это указание для широкой публики ограничено лишь тем, о чём, наверное, все, так или иначе, слышали: акыны, Гомер, гусли. Как заметил Н.Г. Шафер, Высоцкий, произнося эти слова, *«„спотыкался“ от внутреннего волнения и недоумения, что не все ещё способны понимать простые вещи»*³. Но есть люди, которые совершенно правильно, на мой взгляд, искали и ищут музыкальный дух Высоцкого там, где он есть, следуя его словам.

Чтоб войти в материал, довольно прочесть статью Дмитрия Суворова⁴. Вот вам – историк, культуролог, музыковед, да и член Союза композиторов России, который на вполне понятном для каждого любознательного человека языке даёт самую обширную (по сравнению с остальными) и очень нужную информацию.

¹ Скобелев А.В., Шаулов С.М. Наш Высоцкий. Уфа, 2012 (далее – «Наш Высоцкий»). С. 49.

² Фонограмма 26 марта 1979 г. (Москва, Московское высшее техническое училище им. Н.Э. Баумана, 2-е выступление), http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0600--/0642/0_spisok.html.

³ Шафер Н.Г. Владимир Высоцкий как композитор. // Театр. 1988, № 6 (с примечанием о том, что статья написана в 1982 г.), <http://shafer.pavlodar.com/texts/vvco.htm>.

⁴ Суворов Д.В. Очерки о Высоцком («О синкретизме и генеалогических корнях творчества Владимира Высоцкого», «О символизме и амбивалентности у Высоцкого», «О "музыкальной составляющей" в творчестве Высоцкого») // Урал, 2002, № 7. <http://magazines.russ.ru/ural/2002/7/suv.html>.

Прежде всего, он ставит творца в мировом контексте вместе с его предшественниками. *«Аэды и рапсоды Греции, кельтские барды, гусаны и ашуги Закавказья, акыны и манасчи Центральной Азии... риши... вплоть до русского Вещего Бояна... разрабатывавшие все составляющие их искусства не на фольклорном, но на специфичном для собственной эстетики уровне».* Хронология продолжается от «гомологически схожих между собой культур провансальских трубадуров, французских труверов, немецких миннезингеров... мейстерзингеров...». Это та «культура менестрелей», которая «объединяет очень многое: предренессансный (в широком смысле слова) дух – именно из этой основы разовьются первые ростки музыкально-поэтической культуры Возрождения, связь с народными источниками и одновременно чисто профессиональный (и абсолютно лично-индивидуальный!) подход к творчеству... Добавим к этому, что они всегда сами исполняли свои песни, аккомпанируя себе на струнных ципковых инструментах, и картина станет предельно узнаваемой». Вполне логично автор отмечает затем «в позднем Средневековье... столь же гомологически схожие между собой культуры европейских жонглёров и шпильманов, персидских лури, римских мимов и русских скоморохов... культура вагантов...»

Д.В. Суворов находит, что все эти культуры «объединяют три общие и абсолютно специфичные только для них черты. Во-первых, это принципиальная андеграудность... они не могли ни при каких обстоятельствах стать официозом..., но и, что важно, сами к тому не стремились. ...Во-вторых, это близость к народно-смеховой, „карнавальной“ культуре... Наконец, в-третьих, это театральность данного художественного феномена: и мимы, и лури, и ваганты, и скоморохи были, прежде всего, актёрами (но и певцами, и музыкантами, и виришплётами тоже!) ...Все без исключения характеристики, приложимые к жонглёрско-вагантско-мимско-скоморошней традиции, стопроцентно приложимы к творчеству Высоцкого до такой степени, что его можно просто считать прямым наследником этой традиции».

Соблюдая хронологию, Д.В. Суворов доходит до «нового времени», где «самый близкий и самый непосредственный предок Высоцкого – это феномен шансонье. ...Всё, о чём бы ни пели (всегда пели и всегда на собственные неизощрённые, но и не примитивные мелодии!) шансонье, было посвящено узнаваемым „болевым точкам“ общества и каждого члена. ...Кроме того, шансон уже в XIX веке перешагнул французские границы и стремительно распространился по миру, теряя при этом специфически французские черты и обрстая плотью и

кровью культуры той страны, где он приживался. ...Для нас важно, что в Серебряном веке в России возникает русский шансон».

Вот так постепенно доходим мы до Александра Вертинского, потом до американских фолксингеров, пропуская немало других явлений и персоналий разных стран и континентов...

Да, конечно, всё это отчасти забыто, отчасти вообще не знакомо широкой публике. А учили ли таким вещам в музыкальных школах и консерваториях? Наверное, да, но только вопрос – как?

Боюсь, вся эта непрерывная традиция была представлена как пройденный этап несовершенства, а факт, что под другими небесами ещё делаются такие вещи, объяснялся элементарным опаздыванием в эволюции. Но, не зная мировой реальности или игнорируя её, о какой «музыкальности Высоцкого» мы можем говорить? Как полёт орла будем объяснять иностранными терминами (слова «музыкант», «композитор», «аранжировщик», «аматёр», «дилетант», да и «профессионал» пришли на восток европейского континента из Италии и Франции), если их смысл довели до состояния, непригодного для описания поведения курицы с подрезанными крыльями?

Но даже когда за основу был взят свой, «доморощенный» термин («самодетальность») – получилось то же самое. Высоцкому каждый раз приходилось переводить часы на точное время. Вспоминая свои первые театральные опыты, он говорит с неизбежным уточнением: *«...уже несколько лет я занимался в самодеятельности. Но это не такая самодеятельность, к которой мы привыкли, вот, уже, и которая сразу оскомину вызывает...»*¹.

«Почему сущность творчества Высоцкого столь неуловима при столь явной своей наглядности?» – спрашивает Д.В. Суворов. *«Да потому, что при анализе данного художественного явления применялся заведомо неправильный метод – Высоцкого постоянно анализировали (и продолжают это делать) по частям, игнорируя самую главную сущностную характеристику его творчества. Имя ей – синкретизм».* Исследователь сразу уточняет, что синкретизм Высоцкого не тот, каким его обычно понимают (вот, опять, если не как всегда по отношению к В. Высоцкому, возникает необходимость избавиться от «обычно принятого»), а *«совсем другого происхождения: его мышление – безусловно, плод горожанина-интеллигента, причём, человека XX столетия, обременённого не только „расчленённостью“, но и*

¹ Фонограмма 7 января 1980 года (Москва, Театр драмы и комедии на Таганке, интервью корреспонденту Всесоюзного Радио И.Д. Шестаковой), http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm_01/0100--/0116/0_spisok.html (далее – Интервью 7.01.1980).

„разорванностью“ сознания, отягощённого самоанализом. ...В творческой лаборатории Высоцкого причудливым образом переплелись и сплелись в парадоксальную амальгаму все вышеописанные историко-эстетические тенденции. ...Он был парадоксален... и необъятен. Он не укладывается в прокрустово ложе жанровых рамок и типологических определений. Каждый, кто пишет о нём, будет в чём-то прав и в чём-то не прав, ибо всё равно затронет что-то одно в его наследии».

Поэтому искать предшественников Высоцкого и логическую связь с ними, прежде всего, и только – в русском контексте XX-го века, чтобы объяснить его «парадоксальность и необъятность», как-то не получается. Особенно пользуясь «обкорнанными» терминами или шитыми белыми нитками приёмами. Зря ли высококоведы, занимающиеся литературной стороной творчества Высоцкого, отправились искать корни его поэзии в XIX-м веке, и ещё раньше, и нашли кого надо? А профессионалы-музыковеды XX-го века на все песни века XIX-го, если это не так называемые «классические романсы», поставили штемпели, что они – всего лишь любительские, иными словами – не те и, во всяком случае, сделаны не так, как полагается, или недоделаны.

Всё-таки, оказывается, есть совестливые исследователи, которые в последние три десятилетия интересовались музыкальной стороной творчества Высоцкого без «профессиональных» шор. Первый из них – цитированный выше Наум Шафер, музыковед. Потом – Людмила Томенчук¹, Марк Цыбульский и Леонид Фурман². Разговор Виктора Попова и Евгения Щекалёва³. Ольга Шилина с внушительной книгой⁴. Выходят статьи Елены Кузнецовой⁵. Все эти работы представляют

¹ Томенчук Л.Я. О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий : исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 152.

² Цыбульский М., Фурман Л., Композитор Владимир Высоцкий // Зеркало. Миннеаполис, штат Миннесота, США, 2000 г., № 6, http://v-vysotsky.com/statji/2002/Kompozitor_Vysotsky/text.html.

³ Горизонт. Тула, № 61, 2005. http://www.tounb.ru/library/Upload/Gorizont/%E2%84%96_61.pdf.

⁴ Шилина О.Ю., Владимир Высоцкий и музыка. «Я изучил все ноты от и до...». Санкт-Петербург, 2008.

⁵ Работы Кузнецовой Е.Р.: Музыка внутри строфы, или Секрет воздействия лирики Высоцкого // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века / ред. В.П. Скобелев. Самара, 2001. С. 15-19; Песни В.С. Высоцкого: проблема поэтико-музыкальных связей в границах одного произведения // Альманах современной науки и образования. Тамбов, 2012, № 2 (9), ч. III, С. 101-103; Интонационный язык песен В.С. Высоцкого // Вестник Самарского государственного университета, специальный выпуск, 2004 г.

безусловный интерес, и авторы, каждый по-своему, доходят до более-менее сходных заключений. Только, мне кажется, если интересующийся читатель сразу бросится на них, не перейдя хотя бы через Д.В. Суворова и Н.Г. Шафера, то он рискует потеряться.

Наверно, приведённый мною список публикаций о Высоцком в музыке не полон, за что приношу мои извинения! Зато, чем глубже я открывал для себя сказанное по данной теме самим Высоцким (ранее я не имел возможности ознакомиться подробно с тем, что он говорил у себя на родине), тем больше убеждался, что простыми, но очень деликатно выбранными словами он давал ключи к ответам если не на все вопросы, волнующие исследователей, то на большинство из них.

* * *

«Можно ли раздвинуть горизонты?» – спрашивал творец, который *«промахивал»* их *«с хода»*. А как иначе? Но даже он как-то аккуратно списывает эту способность на то, что *«тормоза отказывают»*. Между тем, статья Д.В. Суворова даёт необходимую историческую информацию, бесспорно показывающую несостоятельность традиционного деления музыкальных творцов на дилетантов и профессионалов. Этот подход не работает не только по отношению к Высоцкому и таким, как он, но и в принципе. Аргументы, примеры и выводы Д.В. Суворова стоит учесть, запомнить и иметь в виду (см. раздел «О "музыкальной составляющей" в творчестве Высоцкого»). И, даже если с ними не соглашаться, иметь мужество или хотя бы достоинство не говорить, что всё это было «давно и неправда».

«Отношение к дилетантам – проблема довольно сложная, её нельзя решать однозначно», – пишет Н.Г. Шафер. Но так как никто долгое время не брался решать её ни однозначно, ни многозначно, в какой-то момент «ветка сломалась». Удерживать долго духа в бутылке – не решение проблемы, он всё равно когда-нибудь выйдет, и будет хуже, чем если бы его никогда не закрывали. Наверно, те, у которых тормоза всегда были в порядке, с этим не согласятся.

С. 106; К вопросу о жанровой принадлежности песен В.С. Высоцкого // Поэзия и песни В.С. Высоцкого. Калининград, 2006. С. 11-121; Особенности метроритмической структуры песен В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007-2009 гг., Воронеж, 2009. С. 178-185; Песни В. Высоцкого: симметрия и принципы инвариантности в поэзии и музыке // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009-2010 гг., Воронеж, 2011. С. 180-190; Песня В.С. Высоцкого как музыкально-коммуникативное событие // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011-2012 гг. Воронеж, 2012. С. 203-210.

Предполагаю, что именно к таким людям относится высказывание Высоцкого: *«Дело в том, что, в общем, писать сложную мелодию – наверное, это не так сложно. Особенно для профессионалов. И ещё. Я вам скажу, что у меня есть свои ритмы, которые не пользуется никто. <Вот я знаю> точно, что музыканты не могут моими ритмами играть. Музыканты, когда даже я им покажу – они не могут. Они ужасно простые, эти ритмы. Но вот я даю просто музыканту-профессионалу гитару и говорю: вот сделай этот ритм. И он – он не может его повторить, этот ритм»*¹. Спонтанная реакция В. Высоцкого, отражающая существование тогдашней (а до какой-то степени и сегодняшней) реальной проблемы, с которой ему приходилось бороться всю свою творческую жизнь. Но прежде всего (если не только) – на родине...

Преувеличивал ли он и до какой степени? Да, преувеличивал, ещё как, но вполне понятно, почему. Заметьте слово «профессионал», употребляемое Высоцким как бы нарицательно в отрицательном контексте (это, так сказать, и наша французская «culpra»²: в ту же самую эпоху начал употребляться и здесь аналогичный «порицательно-нарицательный» смысл этого слова). А ведь речь шла даже не о творчестве, а всего лишь о «повторении чего-то бесхитростного».

А вот – о творческом подходе: *«Я даже часто, в общем, слышал упреки в этом смысле от профессиональных композиторов, что это – нарочная примитивизация. Но дело в том, что в одном они правы: это нарочная, но только не примитивизация, а – упрощение. И я вам сказал, почему: чтобы это... сразу входило, чтобы у людей... чтобы они не напрягались, понимаете?»*³. Кто-то – понял, кто-то – нет, но, по словам Высоцкого, композиторы были «безумно удивлены», когда заметили, что у него «есть очень странные ходы, которые профессиональный музыкант никогда не сделает»⁴. Ну и что? Всё равно потом чиновник от искусства, ссылаясь на компетентные мнения, мог отказать ему в издании пластинки, поскольку, дескать, там «не все песни бесспорны»⁵... В ответ – убеждённость в «недо-умении» «профессионалов» и преувеличение этих «недо-умений» со стороны «дилетанта». В какой-то момент профессиональное незнание, подлинное или мнимое, мировой (и русской в данном случае) истории музыки надоедает.

¹ Интервью 07.01.80.

² Лат. «ошибка», «вина». «Mea maxima culpra» (рус. «моя величайшая вина») – формула покаяния и исповеди в религиозном обряде католиков с XI века.

³ Интервью 07.01.80.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

«Музыкальное любительство в России имеет свои давние традиции. Академик Борис Асафьев считал, что без композиторов-любителей художественная жизнь нашей страны была бы немислима», – пишет Н.Г. Шафер. Но так было повсюду. Так и продолжилось в большинстве стран мира. И в советских академических изданиях об истории русской музыки, которые вышли именно в 60-х и 70-х, всё это описано в деталях, добросовестно и без значимых ограничений. О.Ю. Шилина в своей книге уделяет особое внимание этому (см. главы «О русской традиции в авторской песне», «О западной традиции в авторской песне»¹).

«Мыслимо» ли продолжение художественной жизни без композиторов-любителей? Русский профессиональный корабль, лишённый любительских парусов, не утонул. Наоборот, он плыл по музыкальным морям, туда и сюда, иногда даже лучше, чем остальные, но в одном-двух выбранных им океанах. А во второй половине XX-го века музыка, доносившаяся с кораблей, плывших, в том числе, и под парусами, во всех игнорируемых профессионалами водах, оказалась не менее значимой и не менее (если не более) отражающей эпоху.

Другое слово, которое мы часто находим в цитатах Высоцкого – «ритм»². Когда речь заходит о творчестве профессионалов, он говорит: «мелодия», которую, даже сложную, им не так уж и трудно «писать». Но, говоря о себе, Высоцкий опять разворачивает сюжет про «ритмы, которые не пользуется никто», которые есть только «у него». Конечно, в деталях это не совсем так, но, когда надо подчеркнуть, что это разные ремёсла, и одновременно пустить пару стрел в тех, кто начал войну... Счастье для его оппонентов, что он не пережил рубежа 80-х! – фразеология была бы более бескомпромиссной (замечу, что с годами щепетильная осторожность в изъяснении позиции по данному вопросу проявлялась у Высоцкого всё меньше и меньше).

* * *

Был ли у Высоцкого абсолютный слух? Наверно, это утверждение пошло от двух разных источников. Первый – рассказ его отца о периоде, когда ребёнок брал уроки фортепиано в Германии³: «Слух у

¹ Соблюдая хронологию, начинать следовало бы всё же с «западной традиции», а ещё правильнее – с мировой, как это делает Д.В. Суворов.

² В различных цитатах Высоцкого слово «ритм» в значении некой основы, «базы» для его собственных песен, а также для зонгов Театра на Таганке, присутствует очень часто – К.К.

³ Из кн. «Высоцкий. Исследования и материалы»: в 4 т. Т. 1, Детство. / Сост. С.И. Бражников, Ю.А. Куликов, Г.Б. Урвачёва. М., 2009. С. 319: выдержка из

сына, как говорил немецкий учитель музыки, абсолютный. Ему было легче играть по слуху, чем с листа»¹. Второй – бесспорная одарённость петь чисто, аккомпанируя себе на плохо настроенной гитаре.

В обоих случаях это не называется «абсолютным слухом». Каждый нормальный ребёнок предпочитает играть на любом инструменте по слуху, чем мучиться и читать музыку с листа, и успевает гораздо быстрее подобрать что-то, что кажется более безошибочным, чем то, что старался без ошибок расшифровывать. Позже результат почти у каждого может оказаться таким же, как у молодого Высоцкого, который *«садился и начинал что-нибудь брэнчать»*², *«что-то бормотал и слегка придавливал клавиши»*³.

А петь чисто, абстрагируясь от собственного фальшивого аккомпанемента – в этом есть даже некоторая патология. Абсолютный слух не выносит фальши. Ему она мешает гораздо больше, чем тем, кто просто умеет до какой-то степени отличать «чистое» от фальшивого. Первое дело, которым исполнитель-гитарист, всё равно, с каким слухом, озабочен перед выступлением – это настроить свою гитару. Хорошо или плохо – другой вопрос.

Так что с «профессиональной» точки зрения оба факта не позволяют говорить об абсолютном слухе у Высоцкого. Зато, согласно многовековой и безграничной «ремесленной» традиции, беспрецедентным продолжателем которой являлся Высоцкий, у него был слух – именно тот, какой нужно иметь для такой работы. Безошибочно тонкий (не обязательно точный!), с одной стороны, и сознательно-индифферентно «глухой», с другой. Это заметил добросовестный композитор (бывают и такие иногда...) А.Г. Шнитке, который совершенно правильно говорил не об абсолютном, а о *«замечательном слухе Высоцкого, ...проявлявшемся не только в том, как он пел и интонировал.*

письма 9-летнего Володи Высоцкого маме, Н.М. Высоцкой, из г. Эберсвальде (Германия): «Я занимаюсь по музыке. Пришли мне "Школу" Беяра [Бейер Ф. Школа игры для фортепиано. – М., 1936] – я буду по ним заниматься... Меня учит учительница... Сначала я учил ноты, а потом стал играть разные упражнения, и сейчас мы играем в четыре руки. Учительница задаёт мне играть, и я занимаюсь»; фрагменты воспоминаний Е.С. Лихалатовой: «Все три года в Германии Володя занимался музыкой. Он нотную грамоту прекрасно знал... Там была русская эмигрантка, уже в возрасте, она занималась с ним... Преподавательница эта сказала, что у него абсолютный слух».

¹ Демидова А.С. Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю. М., 1989. С. 26.

² Кохановский И.В. Начало // Владимир Высоцкий. Человек, поэт, актёр. М., 1989. С. 203.

³ Желтов В.Г. Москвич Владимир Высоцкий в Ленинграде // История Петербурга. 2005, № 3. С. 79.

Причём, он – хочу это подчеркнуть – интонировал чисто те вещи, которые в академическую интонацию не укладываются»¹. Не стоит и искать более точных слов: замечательность, не укладывающаяся в академическую интонацию. Но «кошунственные непрофессиональные» выводы можно продолжить: если академическая интонация не способна принять в себя какую-то творческую замечательность, пусть каждая идёт своей дорогой. Это будет лучше не только для обеих, но и для музыкальной культуры вообще.

В моей практике я имел привилегию работать только с двумя такими феноменами – с Алёшей Дмитриевичем и Владимиром Высоцким, ремесленными исполнительскими вершинами, ставшими таковыми каждый своим путём.

Обратимся опять к оригиналу: *«...когда я был маленьким пацаном, меня заставляли родители из-под палки... – спасибо им! – заниматься... музыкой, и поэтому я немножко обучен музыкальной грамоте, хотя я, конечно, всё забыл. ... Но это дало мне возможность всё-таки хоть как-то худо-бедно овладеть вот этим бесхитростным инструментом – гитарой»². Слово «бесхитростный» является не первый раз. Здесь бесхитростный – инструмент, в другом месте – ритм. У Высоцкого, владевшего русским языком, как никто, это, конечно, не случайность. «Как-то, худо-бедно» можно толковать как скромность человека, знающего, что он – не очень по сравнению с тем, с этим и т. д., однако и юмор и ирония здесь, безусловно, присутствуют.*

«...Я ему несколько раз говорила, что он должен выучить нотную грамоту, если думает серьёзно заниматься сочинением песен, а он всё отнекивался: мол, зачем? – и так всё можно запомнить»³. И что получилось? Несерьёзная работа? Во всяком случае, получилось не только то, что «и так можно». В конце концов, можно и так, и эдак – и талантливо, и бездарно. Результат как у нотного-грамотных, так и у нотного-неграмотных был и будет всегда разный.

¹ Шнитке А.Г. Он не мог жить иначе... / запись Т. Лебедевой // Музыкальная жизнь. 1988, № 2. С. 3.

² Фонограмма 14 сентября 1979 г. (Ставропольский край, г. Пятигорск, Пятигорская краевая студия телевидения, интервью В.К. Перевозчикову), http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0600--/0684/0_spisok.html.

³ Высоцкая Н.М. Дом на Первой Мещанской, в конце // Старатель. Ещё о Высоцком. Сборник воспоминаний / Сост. А.Е. Крылов и Ю.Л. Тырин. М., 1994. С. 61.

Есть воспоминания И.В. Кохановского, что Высоцкий в молодости любил петь «под Армстронга», аккомпанируя себе на рояле. Он даже рассказывает конкретный случай, произошедший в Риге, в гостинице, где Высоцкий с большим успехом исполнил «„*Kiss соф файе*“ (sic! – К.К.), *один из шлягеров Армстронга*»¹. А что за песня – «Кис соф файе»? Какой-то джазовый хит со сложными аккордами? Нет, это не так. Раньше, чем появился американский «Огненный поцелуй» («Kiss of fire»), записанный Армстронгом в 1952 г., аргентинское танго «El Choclo» игралось и пелось по всему миру, начиная с 1905 г., и поколениями в Ростове и в Одессе пели песню «На Богатынской / Дерибасовской открылась пивная», являющуюся не чем иным, как российской адаптацией всё того же «El Choclo» (возможно, и до сегодняшнего дня многие русские думают, что эта мелодия родилась на их юге...) Оригинал состоит из трёх частей, Армстронг брал мелодии первых двух, а в «Дерибасовской» (в зависимости от версий) – тоже либо первые две, либо только первая.

Аккомпанировать «самодеятельно» версию Армстронга можно шестью-семью аккордами, в основном, из того ряда, который встречается в немалом числе русских «городских» песен. Аргентинское «качание» оркестрового ритма заменено у Армстронга джазовым «качанием» – иначе говоря, «свингом». В результате – нет больше никаких задержек и восстановления темпа, привычных для аргентинского танго – пульсация идёт регулярно от начала до конца. И на базе этой регулярности Армстронг делает свою обычную адаптацию мелодии: то «El Choclo», то не «El Choclo», то какие-то там выдумки. Чёрный цыган²!..

Если сохранить регулярную пульсацию оркестра, но убрать свинг, а исполнение войдёт в эти рамки с соблюдением почти повсюду основной мелодии, то получится вполне «европейское» танго для обычных танцевальных вечерних забав, включая и русские. Так же, как если «Сердце» исполняется Утёсовым с какими-то джазовыми «подмигиваниями» в оркестре (но не в ритмической секции или в пении!), а у Лещенко или у Сокольского в том же «Сердце» оба оркестра соблюдают более «аргентинскую» краску, то мелодия Дунаевского и там, и тут не терпит особых перемен. Аналогично в почти неизменном

¹ Кохановский И.В. Указ. соч. С. 203-204.

² Имея в виду цвет кожи в сочетании со способностью и оригинальностью переделывания мелодий... – К.К.

виде остаются мелодии и в других вещах – от «Дымка от папиросы» того же Дунаевского до «народных» «Мурки» и «Дерибасовской».

Причём тут Высоцкий? А как иначе? Он не мог не знать «Дерибасовской» (в его юношеских бумагах был найден список одной из многих русских вариаций текста к «El Choclo» – «История каховского равнина»¹), не говоря об остальных мелодиях. Наверно, он напевал ту или другую, и... вот, попал на «Kiss of fire». Что же, в конце концов, ему понравилось, больше, чем «джазировать»? То, что на «бесхитростном» ритме можно делать всё, что хочешь, с мелодией. Такие «вольности» в России, в Советском Союзе не приходили (до такой степени!) никому даже в голову, кроме... некоторых цыганских исполнителей (наверно, когда-то и каких-нибудь скоморохов, но это было давно и...).

Ещё сходный пример. По словам И.В. Кохановского, «...в то время очень популярным был ритм „буги-вуги“... И вот, Володя пытался с помощью этих аккордов изобразить этот ритм... и петь его на сленге»². Не очень трудно догадаться, что эти попытки относятся к первым, уже гитарным опытам Высоцкого: фортепьянный вариант «буги-вуги» не так-то легко сыграть, и речь, видимо, идёт, о гитарных версиях танца «Lindy-Hop», предшествующих ритму рок-н-ролла. При этом тоже надо немало поработать, чтоб воспроизвести на гитаре то, что играет левая рука на пианино, но если ограничиться аккордами (а И.В. Кохановский как раз и говорит об аккордах), то всё возвращается к первоисточнику «буги-вуги» – к блюзу.

Здесь не место распространяться в поисках промежуточных этапов в эволюции Высоцкого (это требует отдельного исследования). Но в какой-то момент получилось вот что: в своём «бесхитростном» ритме, который в «европейском» танго сдержан, Высоцкий то бьёт свою гитару, добавляя ему постоянную нервную нетерпеливость (интуитивно возвращая аргентинскую нервозность, которая потерялась в Атлантическом океане, и чьё отсутствие никак не мешало европейцам), то, наоборот, смягчает ритм до элементарного «бренчания», когда аккорды звучат не только, когда пальцы спускаются по струнам, но и когда поднимаются, а ведь такая традиция склоняется к блюзу.

Четыре четверти... Четыре доли в такте музыкального размера 4/4 использовались веками, прежде чем стать излюбленными для джаза, блюза и вообще для большинства песен в мире... Те же четыре акцента в «аргентинском» размере 4/8. Да если и не 4/8, а лишь 2/4 – всё

¹ Сёмин А.Б. «Чужие» песни Владимира Высоцкого. Воронеж, 2012. С. 44-45, 147-150.

² Цит. по: Демидова А.С. Указ. соч. С. 42-43.

равно, остаётся симметричность, та самая «китайская капля», которая, согласно русской поговорке, камень точит – всё более-менее то же самое.

Это «бесхитrostное» чередование оказалось самым удачным для человека, пишущего свои ноты словами или наоборот (Андрей Белый, кажется, «записывал стихи нотами»¹). В обоих случаях нужно уметь читать между строк. И этот выбор дополняется несколькими простыми аккордами, чтобы дорога «переделывания» мелодии была не переулком, не бульваром, а проспектом, какого в реальности нет или, точнее говоря, не было. Или было не до такой степени. Или потерялось. Вот так и получается собственное «качание»².

То, что на тот же самый размер 4/4, но с «профессионально» копированными иностранными хитросплетениями, осуществилось большинство продукции тогдашней советской эстрады – это другое дело. И результаты были неплохие. И песни нравились публике, и исполняли их настоящие певцы. Наверно, всем казалось, что лучше и быть не может. А по-другому? Или по неприкрыто-западному? Или просто – по своему и, конечно, на русском языке?

Можно ли от «Дерибасовской», переходя через «Kiss of fire» и упрощённые варианты «буги-вуги» (да и, наверно, через много других вещей), достичь ритма «Паруса», «Магадана», «Братских могил» или «Баньки по-белому»? Конечно, можно, если... *«раздвинуть горизонты»*. Но то, что к песням типа «Королевы красоты» и её подружек, такая эволюция неприложима, Высоцким было показано недвусмысленно. Он не высказывался по поводу названной песни уважаемых Анатолия Горохова и Арно Бабаджаняна, но с некоторой иронией (и то в большей степени относящейся к тексту) «всеу» поминал другие песни – «Как провожают пароходы», «Хороши весной в саду цветочки», «На тебе сошёл клином белый цвет», «Яблони в цвету», «Лебединая верность», «Тополиный пух» и пр. – вполне порядочные создания советской эстрады.

Но как Высоцкий мог иначе объяснить своим зрителям и слушателям, что то, что делает он и что подвергается полному отрицанию официальными авторитетами, есть просто другой подход, абсолютно другой? И – прошу прощения! – более исконный. Да и гораздо менее «переходный», как оказалось (я уже цитировал выше его слова: *«не-*

¹ Шилина О.Ю. Указ. соч. С. 82

² Анализ употребления Высоцким трёхдольных размеров требует отдельного исследования. Во всяком случае, они у него встречаются гораздо реже двухдольных. – К.К.

умирающее искусство... и история есть... и традиции... и так далее...»).

У Высоцкого сразу видно и слышно, что не волк происходит от собаки, а собака от волка. Есть теперь собачья порода, выведенная бесспорным профессионализмом (без кавычек!), где собаки очень похожи на волков. Они даже красивее. Но их характеры, будто, ничего общего с первородными, волчьими, не имеют. В музыке – нечто подобное. Теперь в нескончаемой «собачьей продукции», даже посвящённой памяти Высоцкого, искать новую генерацию волков не приходится и «днём с огнём», подобно Диогену. Зато в изобилии – собаки, надевающие волчьи шкуры, воющие протяжнее и громче, чем волки... *«Там кони пародируют мустангов...»* С годами эстрадно-попсовая децибельная эстетика вполне профессионально «покрасила» большинство исполнений песен Высоцкого. И, кажется, это нравится и артистам, и широкой публике.

Соответственно, высказанное Высоцким 35 лет назад предположение о том, что *«...настолько уже навязла в зубах, в ушах вот эта вот... такая липкая интонация всех этих песен, которые со сцены исполняли, что была потребность в тех песнях, которые я начал писать...»*¹, не оправдалось.

Вполне нормально, чтобы было много разных песен для любой публики с различными вкусами. Но для такой песни, как уточняет Высоцкий, *«совсем не нужны котурны, совсем не нужен свет, перемена, приподнятость вот эта, зрелищность. В ней нужно это всё сдёрнуть, снять совсем, – понимаете? Поэтому я очень часто прошу... не аплодировать... по самому началу, чтобы не разрушить ощущение беседы доверительной. Вот так...»*².

Ни в коем случае не обязательно сказанное Высоцким соблюдать его последователям дословно. Но упорно поступать наоборот – это значит утопить весь смысл подхода творца-исполнителя, втапывая его в ту самую «приподнятую зрелищность», от которой он бежал всю жизнь, как чёрт от лада. Придёт ли когда-нибудь «навязание в зубах, в ушах», ранее привидевшееся творцу? Может быть, но пока всем лишь видно и слышно, что *«ещё не вечер»* для возрождения «доверительных бесед».

¹ Интервью 07.01.1980.

² Там же.

Ничего оригинального нет в объяснениях самого Высоцкого и о том, как он работает над своими песнями. Лист, гитара, магнитофон... Строчка, поиск продолжения, поиск ритма, перемена области исканий... Констатация, что, в общем, Муза приходит и «сидит» чаще ночью, пока не уйдёт... Оригинальность Высоцкого состоит в полной свободе менять и переделывать все составные части песни. Как отметил Н.Г. Шафер, «...он творил на виду всех. Он поражал слушателей не только мелодическими изменениями в уже готовой песне, но и постоянной работой над её структурой, композицией» (от себя могу подтвердить: легче было его слушать, чем аккомпанировать, но это другая тема...). Иными словами, каждое выступление Высоцкого являлось своего рода «мастер-классом» как для публики, так и для любых творцов с «раздвинутыми горизонтами».

Но если в тогдашнем Советском Союзе были утеряны традиции такого творчества, наличие таких творцов и потребность в них, то по всему миру этого было вполне достаточно. Конечно, из сотен во Франции выделились Жорж Брассенс, Лео Ферре, Жак Брель, Клод Нугаро, Шарль Азнавур, не забудем Ги Беара, Сержа Генсбур, Жоржа Мустаки...

Несмотря на то, что стили у них разные, все вошли в категорию «тех певцов, которых называют поэтами». Первые четыре таковыми считались безусловно. Азнавур – с некоторыми оговорками. Беар – рядный стихоплёт, но как-то не поднимается до вышеупомянутых. А Генсбур... ну, он, там, сочинял что-то... И Мустаки – тоже что-то, но более понятное... Я только даю информацию о том, что писалось во французском музыковедении, специализированном в этой области. Вопрос, сколько пластинок было продано того или другого, не входил в расчёт. Да ещё сколько времени понадобилось французской публике (которая, как каждая публика, далеко не всегда способна оценить настоящих творцов с первого взгляда) для того, чтоб понять и принять уникальность Брассенса, Ферре, Бреля, Азнавура, Генсбура? Годы!.. Но не творцы подстраивались к публике, она сама с какого-то момента начала понимать то, что ей долгое время казалось безынтересным. Потом об этом прозрении говорила не публика. Публика давно забыла, что когда-то все эти творцы, по-настоящему бесспорные, были вне моды, но во что бы то ни стало хотели остаться и остались такими из уважения к ней, а не к её преходящему вкусу. *«Колея эта – только моя».*

Что общего можно найти в этих образцах французской поэтической песни, которые получили мировую известность? Во-первых, про-

исхождение. У Азнавура, Генсбура и Мустаки нечего искать чего-либо этнически-французского (имею в виду – франкского, кельтского, галльского, баскского, нормандского и пр.), хотя все эти люди считаются настоящими французами. У Брассенса, Ферре и Нугаро – французские только отцы, а матери юго-итальянского происхождения. Жак Брель – бельгиец, но фламандский. Настоящая фамилия Ги Беара – Бехар-Хассан, он родился в Египте (как и Мустаки, кстати) и учился в Ливане. «Раздвинутые горизонты» по рождению...

Во-вторых, никто из них (кроме Ги Беара, который записался в среднюю музыкальную школу, но не кончил её) не получил никакого специального музыкального образования, а ещё меньше – литературного. В последнее время Шарль Азнавур (уже 90-летний!) всё больше и чаще настаивает, что он ходил в школу только до 9-летнего возраста, а потом всю жизнь был сам себе учителем...

Хорошо, скажем, это была такая генерация – рождённые в 20-х годах. Посмотрим следующую – ту, которая из 40-х, то есть мою. Ален Сушон (который в 1977 г., ещё начинающий, давал послеобеденные концерты в том зале, где вечером выступали мы с Высоцким), Максим Лё Форестье (который усердно помогал нам в расширении популярности Высоцкого во Франции), Мишель Жоназ и Лоран Вульзи – вот четыре столпа. На каком-то благотворительном концерте в «Олимпии» они, уже женатые солидные люди, начали в грим-комнате говорить о проблемах, которые у них возникают в общении с собственными детьми юношеского возраста. Что, мол, тем не хочется не только учиться, но даже идти в школу, и никакие доводы не помогают. Однако, от слова к слову взрослые перешли на самих себя. И что оказалось? Никто из четверых не окончил даже средней школы! – это они рассказали, смеясь, по телевидению. (А то, что теперь они, как родители, будут беспокоиться всю жизнь за своих детей – другое дело...) А путь Жака Ижлена, может быть, самого талантливого из всех?

Сэкономлю на примерах рождённых в 60-е, 80-е...

Ни в коем случае не хочу доказать, что всегда и везде может получиться только так. Должен только напомнить, что во Франции (и в Штатах, в Англии и т. д., коль скоро можно говорить о поэтических тенденциях в блюзе, в фолк-сонге Боба Дилана и др.) получилось, прежде всего, именно так, а не иначе. И раньше, чем у рождённых в 30-е, как Высоцкий, и потом – подобный «самодетельный» подход был и продолжает быть самым ярким примером устойчивого изъяснения поэтичности в мировой песне. И Высоцкий с его «необычайностью» входит, как по маслу, в эту компанию. Они все – необычайные, и это нормально. Никто из них не учился, как быть «обычным», да и

не хотел ни учиться, ни быть... *«Пусть придёт, что придёт»*. Волки... Вот, насколько понимаю, то, что Д.В. Суворов назвал «принципиальной андеграундностью». Она не только «существовала когда-то», она существует до сегодняшнего дня, в полной мере и почти по всему миру. А *«по чьей вине»* не повсюду? Нет общества, в котором все рождаются и вырастают близоруками.

Поскольку *«нить порвалась»* в Советском Союзе, а определить, в чём дело – было нужно, то где-то в середине 60-х появился термин «авторская песня». *«...Авторской песней были продолжены и творчески развиты некоторые западные традиции – французского шансона и брехтовского зонга. Поющие поэты внесли в них национальный колорит, особенности своей эпохи и индивидуальные черты»*¹. В том же самом духе: *«...авторская песня стоит в одном ряду с такими явлениями, как творчество американских и английских фолксингеров, французских шансонье. Это международное течение XX века, являющееся синкретическим типом искусства, способное дать цельное представление о человеческой личности, стало противовесом современной обезличенной, поточной продукции массовой культуры»*².

В общем, всё правильно, но приходится настаивать: это «международное течение», как мы видели, отнюдь не новое. Оно существовало веками, переходя от одних к другим, – несмотря на какие-то национальные границы, этнические, религиозные и языковые различия, – и всегда старалось «дать цельное представление о человеческой личности», стать «противовесом» и т. д. Иначе говоря, читая только этот отрывок, лишённый дополнительного любопытства (теперь таких большинство) или дипломированный (уверенный, что знает всё, что стоит знать) читатель может заключить, что Америку открыли тоже в XX веке. С другой стороны, нельзя думать, что вся массовая культура «обезличена». Бывают и изюминки.

Маленькое уточнение. Как по всему миру «композитор» – это сочинитель, который не обязательно учился композиции и умеет писать (на бумаге) музыку, так и термин «шансонье» в XX веке во Франции уже не имел того смысла, который был общепризнан в XIX-м веке, и который в России продолжают употреблять в XXI-м. В XX-м веке, с конца Первой мировой войны, шансонье является прежде всего тот, кто рассказывает публике юмористические истории и напевает сатирические куплеты с политической тематикой, обычно придуманные

¹ Шилина О.Ю. Указ. соч. С. 96.

² Каманкина М.В. Владимир Высоцкий и авторская песня: родство и различия // Мир Высоцкого. Вып. II. М., 1998. С. 266.

им. Из-за относительного отставания России в понимании этого термина можно считать, что последним (а, может быть, и единственным) русским шансоном был Вертинский. Довольно посмотреть в интернете биографические страницы (французские!), чтобы убедиться, что термином, который заместил теперь слово «шансон» в исконном смысле, является «автор-композитор-исполнитель». Кстати, эта категория никак не предполагает какой-то обязательной поэтической направленности. Она тоже... открыта всем. Выдумал какую-то песню, исполняешь её (не обязательно с собственным аккомпанементом) – всё: ты – автор-композитор-исполнитель. В остальном, как пел Жорж Брассенс: *«Господь узнаёт своих»*.

* * *

«Полистилистика» для А.Г. Шнитке, «синтетичность» для Л.Я. Томенчук, «синкретизм» для Д.В. Суворова, «синкретичность» для М.В. Каманкиной и О.Ю. Шилиной... Как одним словом объяснить сочетание слова и музыки в песнях и в исполнении Высоцкого? Все приведённые термины подходят. Но у других авторов можно найти другие, не менее подходящие. А если будем искать у всех высокоцковедов... Мне нечего добавить. Эти люди добросовестно исследовали в деталях и творчество, и исполнение. Только как-то чересчур сложно-вато, чтоб уточнить для меня «моего Высоцкого». Всё-таки, немало проработав с этим человеком, без капельки ощущения какой-то академичности или «учёности», я вынужден обобщить впечатление двумя словами: «так» или «иначе», имея в виду – как в армии, когда последний приказ всегда предпоследний, и «иначе» тоже наверняка переменится. Конечно, если есть запас во времени... А его всё время не хватало.

«Я вообще... когда пишу, мало занимаюсь окончательным, что ли, отбором и окончательным деланьем песни. ...Никогда почти точно и окончательно не устанавливаю слова... и почти никогда точно не устанавливаю музыку... В этом, я думаю, прелесть авторской песни, что она... даёт возможность автору... очень многое менять: текст, музыку, ритмы в зависимости от аудитории... Авторская песня – очень живое в этом смысле, подвижное дело, допускающее импровизацию»¹. В первых двух фразах трижды употреблено слова «оконча-

¹ Фонограмма 7 июля 1979 г. (Рим, на дому у Д. Токачелли), http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0600--/0666/0_spisok.html. Под заголовком «Мой цензор – это моя совесть» с прибавлениями текстовых фрагментов из других источников (http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0500--/0582/0_spisok.html; фонограмма 16(?) ноября 1978 г. (Жуковский Моск. обл.,

тельным...», «окончательно...» и дважды слово «устанавливаю». Только чтоб подчеркнуть то же самое... Словарь у него бедный, что ли? Или что-то другое?

Впрочем, здесь уже в самой основе – компромисс с терминами. Коль уж согласились однажды, что в эпоху Окуджавы, Галича, Высоцкого (и немалого числа других) песня может быть не только эстрадной, то вот вам и слово для её обозначения – «авторская». Чрезмерно ограниченный и ограничивающий термин! Допустим, есть автор текста, который потом сам выдумывает какую-то мелодию и как-то исполняет. Или наоборот – сначала сочиняет мелодию, потом текст. Или придумывает только текст и поёт на заимствованную у кого-то мелодию. Или берёт чужие стихи и исполняет с собственной музыкой. Неоднозначность, масса вариантов в понимании одного термина.

Тем не менее, его появление в тогдашнем Советском Союзе – правильный шаг к сверже часов с мировым искусством. Вместе с тем, шаг осторожный: *«Нельзя за флажки»!* Для композитора, который не умеет писать музыку, не соображаясь с тем, «как надо», для исполнителя, которого невозможно назвать певцом, для аккомпаниатора, неспособного сыграть, как полагается, ничего иного, кроме своих выдумок (да и те!..) – с терминологией подождём. А то, что кто-то сказал: *«Ну что такое авторская песня – эта та песня, которую ты делаешь от начала до конца. Сам пишешь стихи, и музыку, и исполняешь её»*¹ – можно и не расслышать. Так же, как можно «дифференцироваться» от остальных, считая, как сам Высоцкий, что он не имеет ничего общего с появившимся «бардами». Или они с ним.

Какое значение имели бы все эти термины, если бы каждый мог без проблем записывать, что он хочет, и выступать, где хочет? Абсолютно никакого. С творческой, артистической точки зрения это не что иное, как всего лишь «суета сует». Понятия не имею, как песенный (да и поэтический) *«господь узнаёт своих»*, но сильно сомневаюсь, что по дипломам, званиям, титулам или наградам.

факультет аэромеханики и летательной техники МФТИ), http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0600--/0662/0_spisok.html; фонограмма декабря 1978 г. или лета 1979 г., Москва, на дому у В.С. Высоцкого, видеосъемка телекомпании RAI (Италия) для телепередачи «Гулливёр» и др. Впервые опубли. А.Е. Крыловым в газете «Литературная Россия», 1987, 13 ноября, № 46, http://www.odin-fakt.ru/vysockii/moi_cenzor_moya_sovest/; одна из републикаций – Российская Федерация сегодня. № 2, 2013, <http://www.russia-today.ru/article.php?i=49>.

¹ Интервью 07.01.80.

Песни Высоцкого строились, как своеобразные «подвижные» дома. Он был своего рода архитектор, для которого сюжет – это то, что будет видно. Для увиденного в голове дома нужно было подыскать подходящий фундамент – ритм. Но, начиная размышлять более конкретно о доме, автор уже заботился о том, чтобы фундамент оказался пригодным для всевозможных перемен. Это значило найти не только ритм, но и то, что Л.Я. Томенчук очень уместно называет «метроритмом». На этом этапе может появиться идея о другом доме, но всё равно он будет строиться в размерах уже усовершенствованного фундамента. Тогда в том, что «будет видно», «метроритм» станет несущей конструкцией, слова – лестницами, дверями, стенами, окнами, крышей, а мелодия – парапетами, стёклами, красками, орнаментами. Вопрос творческой эстетики.

В итоге – изменить слова вполне возможно, а мелодию – без каких-либо проблем. Странный вопрос – что важнее, текст или музыка? Важнее всего – идея, возможность построить за несколько минут выдуманный дом на глазах и на слуху у людей. Подобно портретистам, способным нарисовать вашу физиономию, пока вы выкурите одну сигарету.

Музыкальная сторона в этом процессе осуществлена в духе, идентичном стороне литературной. Её тоже надо анализировать, исходя из «эстетики неопределённости», не теряя «универсального» компаса, если воспользоваться термином А.В. Скобелева: «Универсальность и неопределённость в подлинно художественном произведении друг без друга не существуют»¹. Многообразием у Высоцкого пропитана не только конкретность слова, но и абстрактность музыки, а исполнение вызывает ещё и другие ассоциации. В Высоцком-стихотворце С.М. Шаулов находит «одновременно и „романтика“, и „барочного“ поэта, и „экспрессиониста“»². А в Высоцком – композиторе и исполнителе я нашёл «импрессиониста» – опять же, понимая это в широком смысле и без шор.

Для меня этот искатель «бесхитростных» ритмов и выдумщик «необтёсанных» мелодий «хитрил» и «обтёсывал» их с воображением, которое сродни с фантазией, присущей жившему на рубеже XIX-XX веков моему «монмартрскому соседу» – Эрику Сати. Общеизвестно, что этот первый импрессионист в музыке черпал вдохновение у ху-

¹ Скобелев А.В. Владимир Высоцкий: эстетика неопределённости // Наш Высоцкий. С. 249.

² Шаулов С.М. «Упрямо я стремлюсь ко дну...»: коды культуры и интертекстуальность // Наш Высоцкий. С. 309.

дожников, которые уже ходили по анти-академичной дороге. Продолжение могло быть разное – Дебюсси, Равель и пр. Но в самом начале идея была делать музыку со сменой взглядов, подходов и средств – так же, как художники.

В английской телевизионной серии «Импрессионисты. Живопись и революция»¹ Вольдемар Янушчак объясняет, как, заменяя круглые кисти, свиные пузыри, хранящие краски, и громоздкий мольберт недавно открытыми плоской кистью, тюбиком и лёгким переносным мольбертом, художники сделали «революцию». С академической точки зрения результат, мягко говоря, неприемлемый. И чтобы оправдать очевидные несовершенства и незавершённость этих инноваций, объяснить их несовместимость с тем, что было принято, пришлось провести и отразить сотни критических атак.

Десятилетиями позже Высоцкий не мог не знать, что, несмотря на мировое признание художников и композиторов, считающихся импрессионистами, в его мире делать что-то музыкальное в этом духе нельзя, но в принципе «и так можно». Он не творил инструментальных мелодий (а стучал ли кто-то в дверь Высоцкого-мелодиста? – наверное, никто), но его плоская кисть бросала песенные мелодии широкими мазками. Результат выглядел не только незаконченным, но и неисправимым по сравнению с тем, что было принято за подобающее. Точно так же можно смотреть на картины Клода Моне – найти неоконченное (соответственно, несовершенное), которое поведёт к логическому заключению о творческой несостоятельности. Или – постараться понять, в чём дело. Как написал мне в личной переписке С.М. Шаулов по прочтении черновой редакции этой статьи, *«в натуралистическом стремлении адекватно воспроизвести жизнь, искусство столкнулось с её принципиальной безначальностью и незавершимостью и оказалось перед искушением воспроизвести её процессуальность. Нет в природе раз и навсегда данных (завершённых и потому совершенных!) образов, поверхностей, контуров, есть непрерывное скольжение цветовых пятен с меняющимися очертаниями, трепет, вибрация, дыхание живой материи. Клод Моне писал движение времени – так были поняты современниками его знаменитые "Стога"»*. Переведите *«скольжение цветовых пятен с меняющимися очертаниями»* на авторско-композиторско-исполнительский язык, ос-

¹ BBC, ZCZ Films, MMXI (<http://www.youtube.com/watch?v=k13OI-CHV5k>, <http://www.youtube.com/watch?v=cOgNo9WmpJc>, <http://www.youtube.com/watch?v=EEAXvgBUN6w>, <http://www.youtube.com/watch?v=NCJSAftRZAo>).

тавьте *«трепет, вибрацию, дыхание живой материи»* и... всё сказано. А нравится, не нравится – уже другой вопрос.

Ещё более можно считать Высоцкого импрессионистом, когда он исполняет свои песни. Он «рисует» их голосом именно, как импрессионист – плоской неакадемичной вокальной кистью...

И.В. Кохановский полагает, что Высоцкий *«свою хрипоту... приобрёл, может быть, ещё и потому, что он очень здорово и смешно копировал Армстронга»*¹. Я так не думаю, да и Высоцкий сам несколько раз (цитировать не буду) объяснял это иначе. Зато наверняка он взял у Армстронга (и у других) не только свободу исполнять (а не обязательно петь!) мелодию, но так же играть со своим тембром, какой ему дал Господь, используя, к тому же, в полной мере свои актёрские возможности.

Позади этой многоцветной палитры я в своё время осмелился добавить сюрреалистические краски, – для меня это разумелось само собой, – и, насколько помню, автор-композитор-исполнитель Владимир Высоцкий никогда даже не любопытствовал, почему?

* * *

Как бы ни получились у Высоцкого все эти «син...» («-тетичность», «-кретизм», «-кретичность») или «поли...» («-стилистика»), в этом нет ничего необычайного, требующего поиска таких «учёных» терминов.

Когда он понял, что то, что он напевал сначала для своих друзей, набирает неожиданную популярность, ответственность его возросла. Масштабы творческого размаха расширились и углубились. Язык стал богаче и сложнее. Музыкальная сторона тоже эволюционировала к более мелодической от более ритмической. Но осложнять оба эти компонента он не стал. И правильно: если к осложнённой игре со словами добавлять осложнённость музыкальных составляющих, то двигаться нужно очень осторожно. Публика пока следовала за ним, хотя уже не всегда всё понимала. Поэтому, прежде всего, ему надо было продвинуть вперёд новое качество работы с певучим словом. Обычные для него ритмы и гармонии ему как-то ещё подходили, но мелодия была бескомпромиссно разорвана во имя Слова, и Смысла, и Святого вдохновения. И только тогда создался настоящий эталон марки Высоцкого. Ведь от «Татуировки» до «Райских яблоках» сотни песен удовлетворялись однообразным, одинаковым аккомпанементом в классическом гармоническом треугольнике (тоника – субдоминанта –

¹ Цит. по: Шилина О.Ю. Указ. соч. С. 9.

доминанта) и в аналогичных параллельных аккордах. Эволюция проявилась в «словесной разорванности» мелодии. Конечно, не во всех песнях, а только в тех, где, как ему казалось, «так было надо» (а не по выдуманному кем-то «так полагается»).

Но как он сам объяснял это? Опять-таки самыми простыми словами. И не только для широкой публики, но и для меня, и для других людей, входивших когда-то в его близкое окружение (это могут подтвердить все, кто с ним общался). Да и для кого нужно объяснять, что «так надо», иными словами, нежели простые? Толкование стихов – другое дело. Там можно искать всё, что порождает обильную «много-смысленность» словесного потока. Она вызывает конкретные вопросы, на которые каждый может найти разные не только по содержанию, но даже и по форме ответы: чисто литературные, метафизические, философские, духовные, связанные с другими искусствами...

В музыке, как говорил и писал Леонард Бернстайн, *«надо искать „золотую середину“*». Там всё – то вольные ассоциации, то «*вариации на тему „сейчас-последует-новое-обращение-темы-во-втором-гобое“*». *Снотворное с полной гарантией*¹. Зато, отыскивая «золотую середину», можно легко и зачастую попасть на *«вопрос без ответа»* (Бернстайн заимствовал этот термин от заглавия оркестровой пьесы Чарлза Айвза 1906 г. «The Unanswered Question» – «Вопрос, оставшийся без ответа»): *«Многие композиторы способны сочинять божественные мелодии, идеальные фуги; другие так ловко жонглируют звуками, что и до-мажорная гамма зазвучит, как шедевр. Но всё это пустое, мишура, не идущая ни в какое сравнение с редчайшим, непостижимым даром безошибочно чувствовать последующую ноту»*.

Стоит ли анализировать интервал, предшествующий этой «последующей ноте», и объяснять, что может получиться обычно после такого интервала? Почему нет? Только это не ответ на заданный вопрос.

А вопрос, между тем, глобальный: какой логикой держится этот дом? Неужели не видно и не слышно, что музыкальный эталон Высоцкого принадлежит *«современной неакадемической музыкальной культуре»*²? Он просто-напросто русский блюзмен. Только его «непостижимый дар» всегда приводил к тому, что он был не только поэт «не как остальные», но и композитор, музыкант, аккомпаниатор и

¹ Бернстайн Л. Откровенный разговор в Скалистых горах. Перевод А.Е. Майкапар // Иностранная литература. 1984, № 8. С. 222-227.

² Термин, употребляемый Е.Н. Шашеро в работе «Блюзовый лад как плагиальная миксодиатоника» // Статьи молодых музыковедов. СПб, 2007. <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4077>.

исполнитель – опять же «не как остальные». И блюзмен – «не как остальные». Музыкальное «блюзменство» у него начинается и заканчивается ограниченностью в аккордах с не очень развёрнутыми ритмическими вариациями. Зато мелодия – по сравнению с блюзом, изъясняющемся в специфическом ладе – вертится в мажорно-минорной европейской системе. Все элементы у него – конвенционны, и только он, как целое, оказывается не-конвенционным (хотелось обойтись более русским словом «общепринятый», но вот – не получается! – ведь он не был общепринятым, а был общераспространённым. Это не то же самое).

Евгений Шашеро, у которого я одолжил термин о неакадемичности, цитирует американского джазового эксперта Джеймса Коллиера: *«Джаз – это вещь в себе, и попытка анализировать его, используя методы европейской теории музыки, имеет не большие шансов, чем старания понять поэзию, исходя из законов прозы»*¹. Конечно, это можно отнести ко всем «неакадемичным» музыкальным стилям, да и к некоторым, считающимся таковыми. Русский музыковед, однако, *«не разделяет таких воззрений»*. А я – не то, что разделяю или нет, но думаю, что они помогают искать *«золотую середину»*. Кстати, рассматривая вопрос в историческом контексте, нельзя не задуматься, что является академичным, а что – несмотря на феноменальные достижения в последние три века – только академичным придатком. Во всяком случае, даже вся академичная разносторонность не может служить уникальным эталоном академичности.

* * *

Любимым композитором Высоцкого считается Фр. Шопен² (кстати, моим тоже, с детства и до сегодняшнего дня). Так как он не объяснил, почему, то выдвигаются разные гипотезы – исходя из «Революционного» этюда (до-минор, оп. 10, № 12), потом – романтика, балладность, польско-французские корни и т. п.³ Наверно, во всём этом что-то было и остаётся верным, только мы познакомились и начали работать с Высоцким спустя пять лет после его ответов на вопросы анкеты. В моём же восхищении от Шопена вышеупомянутые вещи являются только второстепенными фактологическими деталями.

¹ Коллиер Дж.Л. Становление джаза. М., 1984. С. 14.

² Анкета Анатолия Меньщикова, заполненная В. Высоцким 28 июня 1970 г., опублик. факсимильно в кн. «Я, конечно, вернусь...». Стихи и песни В. Высоцкого. Воспоминания / Сост. Н.А. Крымова при участии В.О. Абдулова и Г.Д. Антимония. М., 1989. С. 209-211.

³ Шилина О.Ю. Указ. соч. С. 47-48.

Я люблю его творчество потому, что он – вне категорий. Я вполне уверен, что Шопен – самый великий «цыганский» композитор, несмотря на его происхождение. Для меня он – редчайший, самый человеческий, самый истинный, самый интуитивный. Он – вполне понятный и... необъяснимый. Довольно посмотреть, сколько музыковедов в мире занимаются анализом творчества Шопена, по сравнению с Бахом, Моцартом, Бетховеном или его современниками: Шубертом, Шуманом, Листом и т. д. Шопен – своего рода музыкальный Гамлет, а для этого не обязательно быть датчанином, чтоб стать таким, каков он есть, или англичанином, чтобы его описать.

Вальсы не для танца писали и другие. Но чтоб эволюция ритма в левой руке на фортепиано происходила по одному сценарию, а мелодия в правой руке шла своим путём – это вне картезианских понятий в «учёной» музыке после Баха. То, что я называю «цыганским» подходом, существовало веками во всех стилях и не началось с цыганами. «Хорошо темперированный клавир», ограничившийся 12-ю полутонами, открыл огромные возможности для гармонизации, но ритмика должна была соотноситься с этим как никогда раньше. Мелодии могли колебаться только между мажором и минором – до свиданья, лады, четверть-тоны и всякое такое, не горюйте, не грустите!.. А чтоб выстрелить ещё одной пулей в ноги ритму, да и метроритму, выдумали камертон.

Однако, если всё это вам более-менее неизвестно – например, не учились там, где надо, и так, как надо... – то вы будете продолжать делать музыку, отвечающую прежним критериям (напомню, что их «несовершенство» усовершенствовалось веками). И даже если приметесь исполнять «новое», то иногда в нём останется что-то из прежней ритмической и мелодической свободы «до-темперированных» времён.

Такой результат получается чисто интуитивно, и у некоторых такой интуитивный подход пережил время. Например, у цыган. Но этот «пережиток» встречается далеко не во всех странах, где есть цыгане, и далеко не у всех цыганских исполнителей в этих странах. И не всем композиторам выпало «оцыганить» (в самом благородном и хорошем смысле слова) фольклор или этюды, как это удалось Шопену. И дело не в происхождении, а в том, что он, по разным причинам, систематически не придерживался установленных новых норм «учёной» музыки.

А когда композитор, соблюдая (но по-своему) элементарное уважение к первоисточнику, допускает какие-то «несоответствия», из них выходят «Кармен» Бизе или «Болеро» Равеля. Теперь это бесспорные шедевры, но... почитайте критику того времени, когда они появи-

лись на белом свете. Что уж говорить о первоначальном восприятии Мусоргского в России. Аналогично с отторжением смотрели и на джаз, и на другие подобные «неакадемические» проявления. В сущности, «чёрная» Америка не «очерняла» музыку, а по-своему переоткрывала мировые земли, заброшенные с до-академического времени. То же самое делали цыгане (некоторые!) в Европе. И пока одни стремились выбросить, другие – усовершенствовали то, что было выброшено в мусор.

В 1975 г. в Париже передо мной стояла задача подобного же естества: постигнуть «качание» «бесхитростных» ритмов Высоцкого, сочетая их с «качанием» фолк-сонгских гитар, чтоб он так мог «качать» своё исполнение, как ему угодно, но чтоб не получились «лебедь, рак и щука». Идея творца-исполнителя... Ведь Высоцкий услышал меня, когда я аккомпанировал сербско-аргентинскому «качанию» сербско-русских цыган Димитриевичей, исполнявших их русско-цыганский репертуар, и пригласил меня ему «помочь», и мы немало говорили на тему этих «качаний». Вполне понятно, что в Москве никто не решился заняться осуществлением подобной выдумки: подход – непрофессиональный, а результат был бы гарантированно неприемлемым в рамках установленной эстетики. Но, соблюдая все дистанции, проявить подобную инициативу советовал, да и требовал полтора века тому назад некий французский поляк... или польский француз, как хотите, и то, прежде всего в Париже...

Во всяком случае, в парижских записях ни у кого из музыкантов, были они профессионалами или нет, с ритмами Высоцкого (которые *«настолько... не расплывчаты, что ли, а наоборот: я могу их затягивать, наоборот – очень спрессовать»*)¹ не возникало никаких проблем, связанных с неспособностью их повторить. А объяснения о том, что и почему не получилось в московских записях, я слышал из его уст, но не мне их пересказывать и комментировать. Лишь недавно мне прислали запись интервью от 7 января 1980 г., которое я цитирую здесь немало – в нём Высоцкий говорит гораздо прямее и без обиняков, в том числе и на эту тему.

А в 1975 г., предвидя некие сложности с «качаниями» (существующие, кстати, не только в одной стране и никак не связанные с каким-то профессионализмом), я не мог не говорить Высоцкому о моём «цыганском» Шопене. И говорил, конечно, но, поскольку времени у

¹ Интервью 07.01.1980.

нас было мало, не достигли мы, наверное, до уровня «его» Шопена¹. Или я забыл. Прошу прощения у всех висоцковедов и почитателей Высоцкого! Зато для меня определились какие-то связи: Гамлет-Шопен, Гамлет-Высоцкий, Шопен-Высоцкий... Объяснить, почему, пока не могу, а, может, и не хочу. Чтоб не испортить моё спонтанное ощущение и мои воспоминания. Тем не менее, что-то в этом есть. Во всяком случае, мы старались идти по выбранной им дороге, которую нельзя выбрать лучше, нежели чем по-шопеновски. Или по-цыгански. Как вам угодно.

* * *

Вопреки распространённому мнению, музыкальное многообразие Высоцкого подчинено очень чёткой дисциплине. Когда он, если можно так выразиться, «заимствовал» что-то, осознанно или подсознательно, мы всегда как-нибудь худо-бедно можем найти первоисточник. Ну и хорошо, если найдём, но является ли это ключом к пониманию музыкальной кухни Высоцкого? Ни в коей мере! Он брал некий элемент, но потом не черпал никакого вдохновения из того, что, вот мол, этот элемент раньше использовался так, а теперь используется эдак. Обычно новый пользователь испытывает хоть какое-то влияние со стороны прежних пользователей. Высоцкий – нет. Если на его складе оказывается какой-то элемент, то он полностью и навсегда теряет свою прежнюю идентичность и по мере использования приобретает новую.

В большинстве случаев определение музыкального происхождения выбранного им ритма не приносит ничего существенного для исследователя. Ключ находится сначала обычно в стихотворном ритме, а затем, не менее обычно, во вполне сознательной *«борьбе ритма и*

¹ Как написал мне А.Б. Сёмин, «Революционный этюд» Шопена кроме как в ответе на вопрос анкеты А. Меньщикова, упоминался В. Высоцким в произведениях разных лет: «- Что же это ты, подлец, на одной чёрной кости играешь? В студии, значит, на всех, а в ресторане на половине? / – Да что вы, Борис Сергеевич, я и в студии на чёрной кости в особенности стараюсь, [когда 12-й этюд Шопена] <...> наигрываю. / – Ага, значит, выходит, что гоС. рояля не жалко? Я тебе по<ло>маю, я тебе поиграю <...> / – Борис Сергеевич, это же [Шопен]! / – Кто сказал [Шопен] <...>? Я же просил не выражаться!» («Обрывок из фразерической комедии Влад. Маявысоцкого "Клоп"», начало ноября 1958 г.); «Подумать только: для ленивой левой / Шопен писал Двенадцатый этюд!» («Он вышел, зал взбесился. На мгновение...», осень 1972 г.). Думаю, «Шопен Высоцкого» совсем не ограничивается этими упоминаниями популярного этюда, однако, анализ процитированных произведений и тема в целом требуют отдельного рассмотрения. Ища «золотой середины», на мой скромный взгляд. – К.К.

метра» – эта «тенденция проявляется наиболее последовательно, когда отступления становятся нормой»¹. Противоречия в метроритме определяют, какой будет мелодия. Соответственно, в результате заявляют о себе «отсутствие непрерывной мелодической линии» (часто, но не «в абсолютном большинстве случаев», как кажется Л.Я. Томенчук) и «пунктирность мелодического контура». Я не разделяю мнение уважаемого висоцковеда и о том, что из-за отсутствия непрерывности «большинство звуков не имеют фиксированной высоты»². Наоборот, при почти систематической мелодической «разорванности» и «распевании согласных» (на которые обращает внимание А.Г. Шнитке) исполнитель Высоцкий воспроизводит гораздо больше точных звуков, чем можно было бы предположить, и они находятся в явном большинстве.

Для подходящего аккомпанемента требовалось найти какое-то алхимическое единство между темпом и кадансом, совместимое с метроритмом Высоцкого-исполнителя³. Если он, аккомпанируя сам себе, находил уместный баланс, то этот баланс должен был стать основой, базой для построения оркестровки и всего остального. Записи под метроном уменьшают до невероятной степени возможность подобных ремесленных процессов, не говоря уже о цифровой технике, которая совсем не пригодна для этой цели. Но и во времена Высоцкого записать сначала только оркестр, не ограничивая возможностей исполнителя впоследствии войти в аккомпанемент со своим метроритмом, было вещью весьма деликатной. Уже и тогда вместо того, чтоб стараться соблюдать колею творца-исполнителя, аранжировщик, дирижёр и музыканты втаскивали его в «чужую колею», в которой ему было «как птице в клетке». «Это не я изменил гитаре. Дело в том, что когда мы начинали писать здесь (в Москве – К.К.), то даже вопроса не возникало о том, что я буду с гитарой, а... мне хотелось, чтоб появилось хоть кое-что. Я хотел, чтобы тексты хотя бы звучали. Ну... ведь вы понимаете: этот век... В прошлом веке писали письма, и только на бумаге, да? А теперь есть ещё и магнитофон, и пластинки. Короче говоря, я хотел издания – издания стихов, текстов. И, в общем, сопровождение иногда меня самого корбило. Но я пошёл на это,

¹ Томенчук Л.Я. Указ. соч. С. 159.

² Там же. С. 164.

³ Взаимосвязь темпа и каданса – обширная тема, которой Эрнест Ансерме (Ernest Ancermet) посвятил немало страниц своей книги «Les fondements de la musique dans la conscience humaine» («Роль и место музыки в человеческом сознании»), 1961. Не знаю, насколько они нашли отражение в русском издании. См.: Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. М., 1986. – К.К.

думая, что я смогу это превозмочь... напором, – ну, короче говоря, тем, что, в общем... их и отличает, эти песни, которые были, – в первых своих вещах. А дальше – то, что записано там (во Франции и в Канаде – К.К.), – большие диски»¹.

Насколько не получилось в Москве из-за *«этого века»*, не мне судить. Но интересно замечание: *«Я хотел, чтобы тексты хотя бы звучали»*. Оказывается, несмотря на то, что всё, что он поёт на московских записях, слышно, понятно и, кажется, вполне убедительно и порядочно, для него – *«тексты не звучат»*, он не смог *«превозмочь напором»* и сделать то, что *«в общем... отличает эти песни»*. В чём дело? В том, что выше мне уже пришлось назвать необходимостью, появившейся у Высоцкого, *«продвинуть вперёд новое качество певучего слова»*. Вот этого нового качества (по крайней мере, по его ощущению) не получилось.

Никогда не смогу забыть его удивления, когда на третьей серии наших записей в Париже (в 1977 г., уже с оркестром!) вопрос, хочет ли он тоже играть на гитаре с музыкантами или нет, будет ли петь вместе с оркестром или позже? – решался за пару минут. Время поставить или убрать один микрофон и помочь ему настроить свою гитару... А то, что потом будет гораздо сложнее или даже окажется испорчено – проблемы, которыми нельзя занимать исполнителя. Конечно, если тот, кто несёт ответственность за запись, считает, что несмотря на риск в ней будет запечатлено самое главное – незаторможенный дух творца-исполнителя.

У нас во Франции это называется «артистической дирекцией», которая осуществляется либо дирижёром, либо кем-нибудь другим. Больше, чем музыкальные познания, артистическому директору необходимо иметь «нюх» и настрой на одну и ту же, не обязательно профессиональную, а сопричастную волну с исполнителем (а не обязательно с музыкантами). В ещё большей степени – когда приходится работать с человеком, чья нестандартность не меньше его таланта. В этом случае без полного карт-бланша, данного продюсером, финансирующим проект, лучше и не начинать. Слава Богу, насчёт этого и во Франции, и в Канаде Высоцкому чрезвычайно повезло. Не в плане бюджета или времени, а в отношении карт-бланша. А коль в пределах выделенных ассигнований была предоставлена полная свобода *«творить, что хотите»*, конечно, можно рискнуть пойти по *«натянутому канату»*. Однако без какой-либо гарантии результата.

¹ Интервью 07.01.1980.

От всей накопленной практики за границей Высоцкий осознал жизненную необходимость того, что он, обобщая по-своему, называл «редактурой». Особенно для него! В 1980-м он уточняет гораздо более конкретно: «...не редактурa в том смысле слова, как она здесь понимается, особенно на „Мелодии“, а что-то другое: это должен быть человек, который от начала до конца заинтересован в том, чтобы это вышло... Ну, это же вы знаете, у нас так часто бывает, – человек хочет так, чтобы – „ne bouge pas“... чтобы не двигалось, – знаете, как?... чтоб осталось – так вот, как у нас – на том уровне, как это было раньше»¹.

Уровень проблемы и тогда, и на сегодняшний день – профессиональный, спору нет. Только «лечить» здорового волка-одиночку эстрадно-попсовой панацеей как-то... Однако русская публика, кажется, и теперь в большинстве предпочитает именно это. Поэтому вполне нормально, что всё «осталось... на том уровне, как это было раньше». А поскольку о вкусах не спорят...

Хочу подчеркнуть, что лично я ни в коем случае не думаю, что музыканты «Мелодии» должны были делать по-другому. Я глубоко сомневаюсь, что гитарист-профессионал когда-либо и в принципе не мог повторить ритм Высоцкого (до сегодняшнего дня я не встретил ни одного, чтобы обладать подробностями). Только, если бы он начал играть, как Высоцкий, вся хорошо смазанная машина оркестра Гараяна развалилась бы, оказавшись в каком-то «межскоростном» положении. Наоборот – мне хочется верить, что музыканты ансамбля «Мелодия» с самыми добрыми намерениями не пошли по этому обречённому заранее пути, что они по-настоящему хотели ему помочь, чтобы окончательный результат был «как обычно полагается», чтобы записи вышли на пластинках – это было самое главное. Осуществление «выдумок» Высоцкого могло послужить лишь дополнительным поводом запретить выход. А так – всё-таки вышло кое-что.

* * *

Недавно мне привелось сделать транскрипции одиннадцати песен Высоцкого². Я взял на себя смелость, исходя из всех записей данных мне песен (выбор их был по заказу), использовать те варианты, которые мне показались уместными. Подобную субъективную работу мы делали вместе с Высоцким на всех записях фирмы «Шан дю

¹ Там же.

² Высоцкий В.С. Купола. Транскрипция Константина Казанского. Вокал – фортепиано – гитара. Челябинск, 2013.

Монд», а потом я уже один получил от него «карт-бланш», чтоб смонтировать на мой вкус альбом «Натянутый канат». На бумаге, как на фонограммах, «смонтированные» песни идут от начала до конца, и, следуя тому же принципу, я брал куски оттуда и отсюда, но только из того, что находил в реально спетом им. Иногда надо было сопоставлять пять-шесть версий в разных тональностях, с разным аккомпанементом.

К его непрерывным мелодическим переменам (да и к гармоническим, всё же более редким) я привык уже с первого дня нашей общей работы. Поэтому и для транскрипций мне было не внове разбираться в интервалах, синкопах... Мне всё это зачастую представлялось одновременно и очень точным, и чересчур общим – во всяком случае, как-то отклоняющим от поиска *«золотой середины»*, в особенности, если приходилось себе или кому-то что-либо объяснять. Не всегда, но...

В зависимости от версий исполнения интервалы в таких песнях, как «Купола» или «Кони привередливые», меняются, и то же самое можно заметить во многих других произведениях. Конечно, скачок на сексту *«более впечатляющий»*, чем на кварту¹, но, воспользовавшись гастрономической аналогией, спросим: если в какое-то блюдо добавить не 40, а 60 граммов соли, неужели оно будет более солёным? А в «Балладе о любви» он добавляет иногда в припевах не 60, а 80 граммов – соответственно, перед нами уже октавная солёность... Подобных примеров можно найти у Высоцкого десятки, если не сотни. Но это один из самых элементарных приёмов в музыке! С секстового скачка начинаются припевы сотен тысяч песен в мире. Оригинальность, поскольку предполагаем её существование, надо искать (и найти или нет) в тех «следующих нотах», о которых говорит Бернстайн.

Он же в своих лекциях в Гарвардском университете в начале 70-х² делает профессиональный анализ финала одной из фортепьянных пьес Шопена («Мазурка» ля-минор, оп. 17, № 4), демонстрируя студентам свою беспомощность и неспособность указать в некоторых местах предполагаемую гармонию, объяснить мелодическую эволюцию и т. д. А ведь там есть написанные «учёным» композитором ноты, которые должны были бы дать точную индикацию для «научной» расшифровки. Да, мелодия необычная, но никак не сложная: чуть-чуть какие-то там маленькие контрапунктные сочетания... Но... – что оста-

¹ Кузнецова Е.Р. К вопросу о жанровой принадлежности... С. 117.

² Bernstein L. The Unanswered Question: Six Talks at Harvard. Harvard, 1976. Pp. 428.

ётся? Очень просто: услышать «так», а не «иначе» выдуманную «штуку». И всё. А если будете её играть – играйте и не задавайте себе вопросов без ответа! Они вам не помогут – наоборот, только запутают и превратят золотую рыбку в «академичного» карпа.

* * *

Поскольку я имею некоторое собственное, хотя и субъективное, впечатление, думаю, что будет преувеличением говорить о «цыганском» влиянии на Высоцкого, более конкретном, нежели с какой-либо иной стороны. Да, он попевал (и подпевал) кое-что в своих дебютах, посещал театр «Ромэн», общался с цыганскими артистами, но первым существенным проявлением автора-композитора-исполнителя в этом духе явилась, кажется, «Моя цыганская» через 7-8 лет после дебютных песен. Между тем, О.Ю. Шилина считает, что уже «Серебряные струны» 1962 г. входят в эту категорию¹. Наверное, можно рассматривать текст этой песни, как предшествующий сюжетному духу «Моей цыганской», но я не нахожу с музыкальной стороны и в исполнениях «Серебряных струн» ничего специфичного, кроме попытки Высоцкого выразиться по-своему в рамках «городского» романса. Можно написать отдельную статью, анализируя все версии «Моей цыганской», которые записались за двадцать с чем-то лет, но это вне настоящей работы.

По глобальному вопросу о «цыганском» у Высоцкого хочется ответить одной фразой: что-то есть, но не всегда там, где кажется. Уточняю: ни создатель, ни исполнитель этой версии «Цыганской венгерки», ни её герой не являются цыганами. Так же, как и автор оригинальных слов, поэт Ап. Григорьев, который был тем русским человеком, который умирает дважды: первый раз – за Родину, второй – когда слушает цыган (прошу прощения, не знаю, кто это сказал!). Без «умирающих русских» были бы совсем другие песни и стихи... А благодаря им с течением времени получился своеобразный русско-цыганский коктейль, исполняемый и теми, и другими.

Более чем за сто лет до появления версии Высоцкого «...венгерка» стала своего рода «цыганским блюзом». Танец и какая-то мелодия существовали ранее, но потом это превратилось либо в песню, навеянную танцем, либо в танец, навеянный песней, либо в то и другое. В данном случае нас интересует только песня. Для неё каждый находил свой куплет, свои гитарные переборы – и цыгане, и русские. Уже в XIX в. кто-то добавил «Эх, раз, ещё раз!» с соответствующей

¹ Шилина О.Ю. Указ. соч. С. 59-60.

мелодией и словами русско-фольклорного толка. Наверно, это единственная песня в цыганском репертуаре, которая может длиться, покуда есть исполнители, способные добавить ещё один куплет, ещё одну вариацию в неизменном трёхаккордном круге.

Слова Григорьева выражают долю русского человека, восхищённого цыганской музыкальной волей, да к тому же ещё и влюблённого. Высоцкий расширяет описание горизонтов русской доли, но в его произведении цыганское присутствие можно более подозревать, нежели констатировать. Если «в церкви... дьяки курят ладан», то «в кабаках – зелёный штоф, белые салфетки» и... всё. «Дальняя дорога», «кони», «вишня», «ольха», «васильки», «плаха с топорами» имеют, прежде всего, бутафорное значение. Высоцкий со своим лирическим героем входит в уже созданную традицию со своей версией, которая, конечно, будет меняться и немало.

Кажется, вскоре после «Моей цыганской» появилась «То ли в избу». Но в том же самом 1968 г. есть и «Цыганская песня» («Камнем грусть висит на мне...») для кинофильма «Опасные гастроли», которая «пахнет» заказом всеми порами. Там и слова, и мелодия стараются идти в «цыганской» колее, в такой, какую русские себе представляют со времён Александра Сергеевича и до последних дней. Автор Высоцкий выступил весьма прилично в непривычном для него амплуа – создал текст, лишённый второго, третьего смысла... Мелодическая муза благоволила созданию поливалентной мелодии, обречённой на «цыганизацию». Но довольно услышать все версии Высоцкого с гитарой и сравнить с тем, что сделали из этого Рада и Николай Волшаниновы, да и аранжировщик большого оркестра (того, который слышен в кинофильме), чтобы убедиться, что исполнительская манера Высоцкого никак не была цыганской и не стремилась таковой быть. Его «хоп» и «ля-ля-ля» как бы даже нарочито нейтральные. Надо было как-то «иначе» исполнять. Поэтому Волшаниновы сняли одежду с мелодии и одели её в абсолютно другое платье, ритм ускорился и установился по неписаным конвенциональным канонам, да и слова спелись по-другому.

«То ли в избу» – какое-то очередное упражнение продолжить то, что в «Моей цыганской» сказано иными словами и на фоне других декораций. С музыкальной точки зрения эта песня Высоцкого является второй «блюзовой» версией «...венгерки», которая кажется более личной. В обеих песнях он аккомпанирует себе своим ритмом, а с годами и маленькие попытки сделать что-то по-цыгански исчезают, все эти «хоп», «что ты» и всякое такое встречается реже и реже. Остаётся только то, что он по-настоящему почувствовал, как своё. С годами ма-

нера исполнения «эх, раз...» и «...ещё много-много-много...» лишь удаляла Высоцкого от профиля артиста, которого пригласили бы в цыганский хор. А «...что ты» (заимствованное, может быть, от Алёши Димитриевича) превратилось в «...да что ты!», употребляемое вполне по-иному в контексте его понимания метроритма.

Немало колебаний ощущается в попытках Высоцкого ускорить темп в финале своих версий «Цыганской венгерки». Её заканчивают очень часто в быстром темпе из-за пляски («Камнем грусть...» в кинофильме тоже). А когда нет пляски, подобный подход может быть нацелен на коммерческий эффект, поскольку публика это обожает... Вполне естественно, что Высоцкий тоже начал было пробовать что-то подобное и в «Моей цыганской», и в «То ли в избу», но стараясь избегать стандартности восприятия (опять некий вызов, «challenge», как говорят англичане). Постепенно его внимание сосредоточилось больше на второй песне. Поэтому почти во всех (с первой до последней) записях «То ли в избу» он пытается по своему усмотрению найти подходящее место для смены ритма, повторяет куплеты, ищет нужный темп. И всегда на протяжении двадцати лет получалось по-разному. Успел ли он отыскать оптимум, исходя из словесной, а не из музыкальной логики? Не убеждён. Но он сумел показать, что можно искать и таким способом.

Условно говоря, «Кони привередливые» – тоже блюз. Я имею в виду – «блюз Высоцкого». Песня состоит из трёх равных частей. В каждой из них 16-тактовый куплет, 24-тактовый припев и 4 такта – переход к новой части. Гармоничный круг «...венгерки» появляется после первых восьми тактов куплета. Но это вполне нейтральная база, на которой Высоцкий строит другую стихотворную метрику, не говоря о новом сюжете. Кроме того, я имел возможность услышать (думаю...) все версии исполнений с голосом и гитарой, и все они начинаются без интродукции. И если исполнитель-гитарист Высоцкий отдыхает в период между куплетами, подыгрывая те же самые аккорды, напоминающие известно что, то настаивать на гармонической связи «межкуплетного перехода» с «...венгеркой» (как это делают скрипичные арпеджио в записях «Мелодии») значит лишь навязывать ненужные аллюзии. На мой взгляд, это просто небрежение эволюцией творца, который пребывает уже в другом измерении.

На этот пробел мне указал дотошный высокоцковед А.Б. Сёмин в нашей переписке: Высоцкий не использует больше традиционный хорей, который по инерции перешёл от «...венгерки» Григорьева в «Мою цыганскую», в «Цыганскую песню» и в «То ли в избу». Теперь по дороге, кажущейся вымощенной «цыганскими» кирпичами, его «приве-

редливые кони» «пляшут в такт» иного стихотворного размера¹. Сам Высоцкий объясняет эту песню так: *«старинные русские напевы... там немножко есть ...от цыганского романа»*². Насколько напевы там русские, да ещё и старинные – судить не берусь, но цыганского в них – только «немножко» и только в каденциях. А сама песня – это его душевные мотивы на русском языке.

Хочу заметить мимоходом, что песни «Погоня» и «Не ко двору» были задекларированы во Франции с этими названиями. Не знаю, почему закрепилось общее заглавие «Очи чёрные»³. Бывало, Высоцкий перебирал несколько вариантов, колебался... Во всяком случае, в Париже в 1975 г. он выбрал то, что я цитирую для депозита и что фигурирует на пластинке «Шан дю Монд». Как можно объединить единым заглавием «Очи чёрные» такие шедевры русского песенного творчества, в которых нет ничего цыганского, только из-за того, что лирический герой в них *«орёт притом»* эти самые «Очи...»?!. Ведь это же только второстепенный мотив, деталь! Героя этой песни совершенно не занимает вопрос, хочется ли ему быть другим (например, цыганом) или нет – у него иные проблемы, которых тяга к цыганскому никак не разрешит.

«Грусть моя, тоска моя»... Высоцкий сам уточнил: *«вариации на цыганские темы»*⁴. Что он имел в виду? Символическое текстовое продолжение тем, развёрнутых в «Моей цыганской» и «То ли в избу», опять семистопный хорей, но уже в «своём» ритме и с «разорванностью» в мелодии? И где тут вариации? В словах? Наверно, да и только.

¹ «...Семистопный хорей, как "цыганский". В "...конях" – другой размер... четырёхсложный (третий пеон, четырёхсложный, причём, строгий (ровно 4 полных стопы, ни одной "усечённой") – это довольно редкая вещь... В принципе, этот размер в случае коротких слов может распадаться на восьмистопный хорей (опять же хорей!), но у В.В. – не тот случай, у него ничего не распадается на протяжении всего текста» – Сёмин А.Б., электронное письмо от 2 янв. 2015 г.

² Фонограмма 17 или 19 мая 1979 г. (Москва, факультет журналистики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, видеозапись Ю. Дроздова для У. Битти), http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0600--/0658/0_spisok.html.

³ Фонограмма 17 января 1979 г. (Уайтман-Холл, Бруклинский колледж городского университета Нью-Йорка): «Обе песни – это две серии одной и той же песни, это стилизация под песню "Очи черные"».

⁴ Фонограмма 14 июля 1980 г. (Москва, Московский научно-исследовательский институт эпидемиологии и микробиологии (МНИИЭМ) им. Г.Н. Габричевского), http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0700--/0724/0_spisok.html.

Но и тут его «цыганские» слова – прежде всего, его. В них – всечеловеческие проблемы (как в десятках, если не в сотнях других его песен), но в масштабах, в которых «поэтическая удаля» – вне всякой традиции без претензий на то, чтобы эти слова можно было причислить к «чему-то цыганскому» либо в сюжете, либо во вдохновении. Высоцкий не «раздвигает» горизонты, он их разрывает. «*Лопни, квинта злая!*» – стонет Григорьев, а у Высоцкого «лопаются» не квинты гитары (что тоже можно анализировать, конечно), а винты душевного корабля.

В музыке упомянутых выше песен Высоцкий постепенно отделяется от образцов и входит в свою привычную колею. Да и с самого начала он – прежде всего «он», а не исполнитель, которому хочется добавить «цыганской» окраски. Наоборот, ему пришлось взять основу «...венгерки» (которая подаётся, как «частушки») и строить на ней что-то своё. Чем больше он совершенствовал «своё» на этой базе, тем меньше ему приходилось думать о происхождении и форме кирпичей. Они всё меньше и меньшегодились на то, что ему шептала муза.

На свои вопросы я обычно получал от Высоцкого короткий и точный ответ. Только теперь я не могу его спросить: «Это вариации на "твои" цыганские темы?» – и всё стало бы понятно. Хотя бы мне. К сожалению, последняя наша встреча случилась на пару месяцев раньше, чем последнее «*посещение...*» его «цыганской» «...музы».

В общем, на мой взгляд, высказывание Высоцкого насчёт «Костей привередливых» («там немножко есть... от цыганского ромаса») объясняет, прежде всего, откуда он начал, а не до какого результата достиг. Что касается дилогии «Погоня» & «Не ко двору», то ему пришлось представить её «*стилизацией под песню „Очи черные“*» за неимением лучшего, что связало бы обе песни общим заглавием, которое он искал уже в 1975 г., когда делались записи для «Шан дю Монд». Кажется – он так и не нашёл потом, потому что в этих песнях лично я не вижу никакой стилизации ни словесной, ни музыкальной, ни исполнительской под пресловутый романс «Очи черные». Да и «Вариации на цыганские темы» мне представляются лишь первым, временным заголовком (или подзаголовком), за который нельзя «ловить на слове».

Так что, несмотря на неоспоримое наличие определённых музыкальных «цыганских» заимствований у Высоцкого в 1967-1968 гг., его понимание «цыганского» не совпадает с тем, что подразумевается обычно (опять? – ну, да ладно, пора привыкать!). Довольно услышать «Погоню», «Не ко двору», да и те самые «Вариации». Вся эволюция его слов, его мелодий, его аккомпанемента, не говоря уж о его исполнениях, наводит на подобный вывод.

Я всегда спрашивал Высоцкого обо всём, чего не понимал, и особенно, когда находил явные удвоения, утроения и умножения смысла. Моей работой было не «одевать» его музыкальную сторону (не особенно вникая в текст, как обычно это делается...), а идти рядом с его словами и по возможности придавать им некие дополнительные свойства. *«Это не песни-ретроспекции, а песни-ассоциации»* – неоднократно говорил он на концертах и в интервью. Поэтому надо было делать всё по-иному.

В одном выражении *«Мне кажется, что наши песни авторские – они более абстрактны* (по сравнению с западными «песнями протеста» – К.К.)»¹. Высоцким обобщена вся его заграничная эволюция с 1975 г. в отношении к аккомпанементу. «Фолк-сонгский» подход, всё равно, с акустическими ли, как во Франции, или электрическими, как в Канаде, гитарами, был желанным и жизненно необходимым этапом для него. Но в какой-то момент он понял, что «более абстрактное», как ни странно, нуждается в более точном музыкальном сопровождении, и важнее, чем выбор инструментов – это то, что они будут играть. Альбом «Натянутый канат» положил только первые – и последние, к сожалению! – камни в эту мостовую.

Конечно, после такого «необычайного» музыкального сопровождения у корреспондента к Высоцкому возникает *«глобальный вопрос»*: *«Ваше... песенное творчество... оно всё-таки имеет как-то такую сугубо русскую основу, понятно только русскому человеку?»*². Если уже в вопросе присутствуют «всё-таки» и «как-то», то понятно, что не всё и не совсем понятно, даже русскому. А если русскому не сразу (да и позже не очень) понятно – это из-за того, что необычная основа отнюдь не «только» и «сугубо». Отвечая, Высоцкий замечает: за границей, несмотря на то, что *«им переводят довольно точно»*, и при этом содержание *«их поражает»*, *«всё-таки они недоумевают и не понимают: а почему же по этому поводу надо так выкладываться и так прокрикивать...?»* И уточняет: *«единственное... что их беспокоит – это темперамент, напор»*. А потом, не высказываясь о причинах беспокойства и степени понимания или непонимания со стороны русской публики по сравнению с заграничной, Высоцкий говорит, что *«конечно, корни русские... у этих песен – очень. Особенно последние песни, особенно последние вещи... в последней пластинке их много – и "Купола", и "Банька", "Ложь и Правда" – новая, и "Кривая и Нелёг-*

¹ Интервью 07.01.1980.

² Там же.

кая", – вот, все эти вещи, это – конечно»¹. Дважды «последние», затем «последней», дважды «конечно»... Первая песня – с пластинки «RCA», остальные – из «Натянутого каната» «Polydor'a», оба диска вышли во Франции в 1977 г. и, в сущности, оказались последними прижизненными... Насколько сказанное Высоцким в последнем, конечном году его жизни стало понятно русским или иностранцам – «вопрос без ответа»...

*«...Самое главное, что в этом есть моё собственное мнение и суждение о тех предметах и вещах, и людях, и проблемах, о которых я рассказываю... Каждый ведь имеет свой взгляд и каждый делает по-своему. В этом-то весь смысл...»*². Заметьте, он говорит «рассказываю», а не «пою». Это только герои его песен – орут, кричат, поют... Он – рассказывает.

Итак, «рассказывать», «собственное мнение и суждение», «свой взгляд» – «весь смысл» в том, что «каждый делает по-своему»... Вспомним цитату из другого творца, хотя и не русского, который, мне кажется, размышлял подобным же образом о том, что следует «усугублять» прежде всего: *«Глубочайшее уважение, которое автор может оказать своим читателям (и слушателям! – К.К.), это – создавать не то, что от него ждут, а то, что он сам считает правильным и полезным на данной ступени своего и чужого развития»*³. Кажется, оба поэта ставят сходные границы, за пределами которых разговор об ответственной творческой этике по отношению к самому себе, а затем и к обществу (а не наоборот!), не имеет смысла и отражает лишь следование требовательному или неосознанному заблуждению.

* * *

Как себе представить многообразие, существовавшее в музыке, пока она была монодичной? Первые нотные знаки описывали её лишь приблизительно, в общих чертах, да и сколько было тех, кто умел разбираться в этом... А в песнях? Изменять каждый раз исполнение – что может быть более по-человечески? Даже с усовершенствованием нотного письма и при том, что больше века можно услышать не только живое исполнение, но и записи, разница в исполнениях продолжает существовать. Зато, как я уже отмечал, система из двенадцати полутонов исключила множество способов музыкального звукоизвлечения и

¹ Там же.

² Там же.

³ Гёте И.В. Максимы и рефлексии. Собр. соч. в 10 т., Т. 10. М., 1980. С. 423.

звукоспроизведения, которые неизменно входили до того времени в творческий и исполнительский процесс. Развилось так называемое «вертикальное» мышление – сложная полифония, требующая чёткого соблюдения нот, динамики, чистоты звуков... Иными словами, немало уникальных возможностей до-темперированно-стройной «привередливости» не было признано. Она стала «неакадемичной» и продолжает существование пока в тех стилях, где к ней предъявляются требования более-менее факультативного характера.

Слава Богу, что «горизонтальное» привередливое мышление, хоть и таким способом, но выжило! Иначе не было бы никакого Высоцкого, не говоря о сотнях его предшественников и современников по всему миру. Музыку он творил «горизонтально», а огромные возможности её изменения открыл благодаря тому, что спал очень мало, много курил да и выпивал иногда больше, чем надо.

Когда вы не соблюдаете манеру жизни и дисциплину профессионального певца, а всё-таки нужно часто пользоваться голосом на сцене, да и регулярно напевать на магнитофон, вам придётся постоянно адаптироваться. Потеряли голос? – есть на выбор два основных варианта: менять тональности песен, надеясь, что, взяв на полтона, тон или полтора тона ниже, вы как-то обойдётесь (обычно потеря в высоких нотах компенсируется более-менее внизу); или – не менять тональности, но «переделать» каким-то образом мелодию. Первый вариант по силе всем, но могут появиться проблемы с аккомпанементом – вне зависимости от того, сами вы себе аккомпанируете или кто-то другой, всё равно на каком инструменте – не каждому дано суметь сделать то же самое или почти в другой тональности. Во втором случае исполнитель должен иметь воображение и интуитивную способность изменять мелодии, не рискуя попасть в тупик по сравнению с гармониями аккомпанемента.

Когда тональности, мелодии и всё остальное ищется во время творческого процесса – это одно. Но когда подобные перемены и переделки делаются без всякой предварительной подготовки, на авось – это другое. А когда совмещение двух подходов становится системой – третьё.

Из того, что обычно делается, чтобы спасти положение и избежать катастрофы, аматёр-любитель-дилетант-«самодеятель» Владимир Высоцкий сделал исходную базу. В джазе тоже иногда имеют дерзость переменить обычную тональность в последний момент, но это делается, чтоб испытать свою поливалентность в импровизационной перформансе.

У Высоцкого не было беспроблемных выступлений: то с голосом неладно, то гитара плохо настроена, то ещё что-то. И пока это так – значит, всё нормально. Слова и метроритм – в голове, тональность – ну, по интуиции, и – давай! Что будет, никто не может сказать заранее, а ещё меньше он сам.

Возможно, ему придётся изменить какое-то слово, из-за чего мелодия и смена гармоний пойдут по новой дороге, где потребуются после субдоминанты перейти не на доминанту, а... и дальше две-три возможности, от которых... Главное – настаиваю! – стремление, чтоб оказалось лучше и точнее для этого самого слова, которое ещё только вертится где-то в голове и... выйдет – не выйдет... А если выйдет, то он, может быть, сделает эту перемену, а может быть, и нет. Только может быть. Неизвестно. Зато, если он осуществит её, ему в дальнейшем придётся соображаться с этим, чтоб как-то вернуться или не возвращаться в первоначальную колею... Какая перемена будет спровоцирована новым словом, прежде всего – мелодическая или гармоническая? Или обе вместе? И сумеет ли он как-то наладить всё это за несколько секунд? Добро пожаловать в голову творца-исполнителя!

Стоит ли накапливать подобные примеры с гарантированной «снотворностью» для более чем 99 % людей, интересующихся Высоцким, чтоб объяснить бешеное напряжение сил и нервов во время выступления у человека, избравшего для себя участь править тройкой в пять лошадей, из которых всем видны только две, а три другие галопируют в его голове, не «нехотя» и не «плавно»? Думаю, что всё-таки стоит. Даже если только один человек поймёт написанное другим, которому своего Высоцкого удобнее искать так, а не иначе. Зато, если я участвовал в этой тройке «и не раз, и не два...», да ещё и сам порой подковывал лошадей, то заниматься анализом движения левой задней ноги второй лошади мне как-то не пристало.

* * *

В подходе Высоцкого я вижу черты, роднящие его с некоторыми природно-талантливыми артистами по всему миру. Вот, например, уверенность, с которой он начинал свои выступления. Уже звук его ненастроенной гитары заявляет о себе с категоричной неоспоримостью. Потом, безразлично, в каком состоянии голос (хотя это слышно сразу), ошеломляющая спонтанность околдовывает слушателя (тем более, если он ещё и зритель), и все несовершенства кажутся нормальной составной частью этой развёрстой музыкальной рубахи. Подобные ощущения вызывают исполнители фламенко, хотя и аккомпанируют

им на настроенных гитарах¹. В разных странах можно встретить цыган из многочисленных этнических групп, которые, вне зависимости от того, на каком уровне окажется их исполнение, начинают с похожей убедительностью. Это не имеет ничего общего с каким-то «надрывом»². Можно отметить подобное у разных исполнителей в разных стилях. Это, прежде всего – от желания создать впечатление, что всё в порядке, не отягощать восприятие публики эвентуальными несовершенствами или проблемами. Примерно так же и у Высоцкого: выйти с открытыми картами («*На стол колоду, господа!*»), с приблизительно настроенной гитарой, с голосом, который, может быть, сегодня не в форме... но с непременным посылом – мол, «не беспокойтесь, всё в порядке, там дальше увидим вместе, что получится!..» Для меня, немало колесившего по разным странам и сценам, ощущение от выхода Высоцкого имело какой-то цыганский привкус. Так сказать, явление парнасского цыгана.

На вышеупомянутой мною «интуитивной способности изменять мелодии» тоже «*лежит печать*», но не «*буйного похмеля*», как у Ап. Григорьева в «Цыганской венгерке», а многовековой ремесленной практики, которая то передавалась, то забывалась, то вновь переоткрывалась. В подобном положении оказывается, хотя и поневоле, каждый, захотевший что-то спеть, но попавший в тональность, никак ему не подходящую. Очень часто удобная тональность для женщин неудобна для мужчин и наоборот. Иногда самый обычный любитель открывает для себя, что вполне успевает приноровиться, перейдя в какой-нибудь второй голос или изобретая «на ходу» какой-то парафраз первого. Примерно так делалось спонтанно во всех ансамблях и хорах – попробуйте нотировать то, что поют грузинские, корсиканские, баскские хоры... «Успевающие» развивали свои возможности, а самые талантливые в конце концов становились, как кошки, которые никогда не упадут на спину. Подобное впечатление производил и Армстронг, когда начинал петь в «дамской» тональности – например, вместе с Эллой Фицджеральд. А иногда и она пела в «мужской»... В этом – и инцидент, и компромисс, который становится необходимым. Но сделать

¹ Конечно, было бы лучше, если б на всех этих сотнях импровизированных записей Высоцкого, оставшихся, как свидетельство вышесказанному, звучал менее раздражающий ухо аккомпанемент... В своё время он мешал только профессионалам, а теперь, наверное, многим, но... «самая красивая девушка в мире может дать вам только то, что она имеет» – К.К.

² Истоки перехода присущей цыганам некоторой «приподнятости» к «надрыву» в России надо искать в мелодраматизме итальянского бельканто, а не в цыганах. Но это другая тема... – К.К.

стояние «на краю» (не на «мгновенье», а от начала до конца) принципом, совмещающим до такой степени публичные выступления с беспрерывным интенсивным творческим процессом – это, очевидно, беспрецедентное новаторство. Отдадим должное Высоцкому. Он убедительно показал и доказал, что это странное «иначе» – не что иное, как одно из всевозможных «так».

СОДЕРЖАНИЕ

Казански К. Некоторые размышления о подходах Владимира Высоцкого к музыкальному творческому процессу и исполнению	3
Кузнецова Е.Р. Логика организации аккордовой последовательности ряда песен В. Высоцкого.....	46
Шаулов С.М. Не ждали. Явление Высоцкого истории литературы	60
Пинаев С.М. «Он был чистого слога слуга» (Еще раз о природе поэзии Владимира Высоцкого)	83
Курлетто М.А. Мотив алкоголя в поэзии Владимира Высоцкого	90
Кихней Л.Г. К источникам «Песни про плотника Иосифа, Деву Марию, Святого Духа и непорочное зачатие»: сюжетные прототипы и архетипы	103
Жукова Е.И. Рифма и строфика военных песен В. Высоцкого и советские военные песни 1940-1970-х гг.	117
Гавриков В.А. «Кочующие» мотивы в творчестве В. Высоцкого (на примере цикла «Очи черные»)	122
Безуглова М.А., Шпилева Г.А. «Космический текст» в творчестве В.С. Высоцкого	128
Скобелев А.В. Материалы к комментированию произведений В.С. Высоцкого. «Песня про Джеймса Бонда, агента 007» (1974); «Случай на таможне» (1975)	139
Кулагин А.В. Высоцкий и Межиров: поэтический диалог	162
Фокин П.Е. Владимир Высоцкий и Александр Зиновьев: «В преддверии Рая»	184

Куэлин Э.Д. Изучение творчества В.С. Высоцкого в Северной Америке: подходы и перспективы	198
Курлетто М.А. Изучение творчества В. Высоцкого в Италии	216
Сузуки Р. Отношение к творчеству В. Высоцкого в Японии	224
Зимна М. Владимир Высоцкий в архивах Стэнфордского университета и Гуверовского института войны, революции и мира	232
Осевич Б. Песенная трилогия «Ошибка вышла»; «Никакой ошибки»; «История болезни» Владимира Высоцкого и кинокартина «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем» Кшиштофа Занусси – попытка сопоставительного анализа	244

Владимир Высоцкий:
исследования и материалы 2014–2015:
сб. науч. тр. / редкол.: Г.А. Шпилева, С.М. Шаулов,
А.В. Скобелев, А.Б. Сёмин.

Подписано в печать 19.04.2015



Воронеж: «Эхо», 2015