

УДК 821.161.1

ОЛИМПИАДА-80 И ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ

Ю. В. Доманский

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru

В статье рассматривается та часть биографического мифа Владимира Высоцкого, которая связана с Олимпиадой в Москве в 1980 году. Биографический миф поэта активно формировался при его жизни и в ещё большей степени складывался после смерти Высоцкого; формируется этот миф и по сей день. Обращение к московской Олимпиаде обусловлено тем, что Высоцкий умер в самый её разгар. И этот факт воплотился в самых разных текстах о поэте. В статье анализируется текст, созданный ещё при жизни Высоцкого, но тоже связанный с Олимпиадой-80 — это пластинка Владимира Винокура «Пародия-80». Далее приводятся и осмысливаются посмертные тексты: стихотворения памяти Высоцкого, рассказ В. С. Белоброва и О. В. Попова «Более или менее вечные ценности», фильм «Кружовник» Арво Ихо. Делается вывод о том, что два взаимодействующих мифа — Высоцкого и Олимпиады-80 — пережили определённого рода эволюцию, итогом которой стала редукция мифологического пласта и актуализация пласта художественного.

Ключевые слова: Владимир Высоцкий, Олимпиада-80, биографический миф, олимпийский текст, 1980 год.

THE 1980 OLYMPICS AND VLADIMIR VYSOTSKY

Yurii V. Domanskii

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
domanskii@yandex.ru

The article discusses the facts from Vladimir Vysotsky's biography related to the Olympics in Moscow in 1980 as a part of biographical myth of the poet. The biographical myth of Vysotsky was being actively formed during his lifetime. It was shaped even more intensely after his death, and it continues to form today. The interest for the Moscow Games grows mostly from the fact that Vysotsky died in the midst of the event. This fact was addressed by all different types of texts on Vysotsky. The first one to be analyzed is a text created during Vysotsky's lifetime and also related to the 1980 Olympics. This is vinyl record with Parody-80 by Vladimir Vinokur. Next, we take to account and examine memorial texts such as poems written in the memory of Vysotsky, short story More or Less Eternal Values by Vladimir Belobrov and Oleg Popov, and movie Kruzhovnik by Arvo Iho. In conclusion, the two interconnected myths — the one of Vladimir Vysotsky and the other of the 1980 Olympics — have evolved in some form since Vysotsky's death. When speaking of Vysotsky, the evolution of the myth resulted in the reduction of mythological layer and the actualization of literary layer.

Key words: Vladimir Vysotsky, the 1980 Olympics, biographical myth, olympic text, the year 1980.

© Доманский Ю. В., 2020

Ссылка для цитирования: Доманский Ю. В. Олимпиада-80 и Владимир Высоцкий // Labyrinth. Теории и практики культуры. 2020. № 3. С. 6—24.

Citation Link: Domanskii, Yu. V. (2020) Olimpiada-80 i Vladamir Vysotskij [The 1980 Olympics and Vladimir Vysotsky], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth. Theories and practices of culture], no. 3, pp. 6—24.

Александр Марков, рассмотрев 1980-й год как год, когда «была создана та повседневность, в которой мы живём» [Марков, 14: 9], пришёл к следующему выводу: «1980 год оказался роковым годом, наподобие года падения Римской империи: произошли необратимые изменения, и теперь противоречия уже не могли просто преодолеваться и изживаться, оставаться в прошлом или откладываться на будущее. В этом момент стало очевидно, что никакая работа с противоречиями уже невозможна: единственное, что было возможно, — провести водораздел между разными противоречиями» [Марков, 14: 187]. Таким образом, 1980-й год стал годом во многих отношениях переломным.

Для нашей страны, если брать сугубо политический аспект, этот год знаменовался тем, что последовавший перед самым его наступлением ввод советских войск в Афганистан породил очередную конфронтацию одной шестой части суши с чуть ли не всем остальным миром. Однако эта конфронтация, повлекшая за собой бойкот странами Запада проходивших в Москве XXII Летних олимпийских игр, не стала поводом для кризиса культуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно указать на тот факт, что именно в 80-м году в Советском Союзе вышли на экраны кинотеатров сразу три фильма, созданных по определённым жанровым канонам, но оказавшихся при этом если и не шедеврами в полном смысле, то, как минимум, произведениями не на одно десятилетие. Это боевик «Пираты XX века» (режиссёр Владимир Дуров, премьера состоялась 14 июля 1980 года), фильм-катастрофа (с зачастую необходимыми в этом жанре элементами мелодрамы) «Экипаж» (режиссёр Александр Митта, премьера 12 мая 1980 года) и мелодрама «Москва слезам не верит» (режиссёр Владимир Меньшов, премьера 11 февраля 1980 года). «Пираты XX века» и «Москва слезам не верит» стали лидерами проката в нашей стране в том году — каждый из них посмотрели порядка 90 миллионов зрителей.

Но, конечно, не только последствиями ввода войск в Афганистан и выходом хороших жанровых фильмов выделяется 1980 год в контексте других лет. Если выйти за границы Советского Союза, то стоит указать, например, на то, что в этом году вышел в свет роман итальянского учёного Умберто Эко «Имя розы» — самый, пожалуй, знаменитый и, по большому счёту, инвариантный, образцовый роман постмодернизма. Однако вопрос, почему всё-таки именно 1980-й стал переломным в культурном плане и для нашей страны, и для всего мира, остаётся открытым. Представляется, что для углубления понимания статуса 80-го года прошлого века в культурной истории есть смысл посмотреть на мартиролог этого года. По сути, каждая персональная смерть здесь — это смерть, каким-то образом завершающая ту или иную культурную парадигму. То есть за каждым уходом должно было последовать какое-либо обновление, выход на новый уровень, внесение поправок в систему ценностей. Таким образом, смерти 80-го года в большинстве своём стали знаками завершения, и некоторые из них оказались знаками начала. Мы не будем подробно комментировать каждый уход того года, а только распределим знаковые, на наш взгляд, смерти 80-го года по группам — список скажет всё сам за себя.

В общественном аспекте, в политике стоит выделить два ухода: смерть югославского лидера Иосипа Броз Тито, возглавлявшего вторую империю соцлагеря с 1945 года, и смерть Алексея Косыгина — человека, который предыдущие 16 лет (почти до самой своей смерти) возглавлял Совет министров СССР и являлся организатором знаменитой экономической реформы 1965 года, во многом определившей жизнь страны в последующие годы. Литература в 80-м потеряла классика польской литературы Ярослава Ивашкевича (напомним, Нобелевскую премию по литературе в этом году получил польский поэт Чеслав Милош), самого знаменитого мистификатора прошлого века Ромена Гари, одного из самых «откровенных» писателей Генри Миллера и лидера философского и литературного экзистенциализма Жана-Поля Сартра. В мире науки две существеннейшие утраты — ключевая

фигура психологии XX века, немец Эрих Фромм и французский семиотик, один из основоположников структурализма и постструктурализма Ролан Барт. Умирают создатель современного извода эстетики триллера в кинематографе Альфред Хичкок и французский эстрадный певец Джо Дассен — весьма популярный в Советском Союзе. Самые же значительные потери понёс в 1980-м году мир рок-музыки: 19 февраля умирает вокалист AC/DC Бон Скотт, 18 мая кончает с собой Йэн Кёртис (вокалист и автор песен группы «Joy Division»), 25 сентября умирает барабанщик «Led Zeppelin» Джон Бонэм, 8 декабря убит Джон Леннон. «Joy Division» и «Led Zeppelin» на этом прекращают своё существование, AC/DC, напротив, находят нового вокалиста, с которым удаётся и продолжить начатое в 70-е, и создать совершенно новую сущность одной из самых великих рок-групп. Ну а гибель Джона Леннона и вовсе переформатировала мир — оказалось, что и в современной цивилизации гении могут быть беззащитны перед внешней жестокостью.

Что же касается нашей страны, то тут стоит выделить две знаковые смерти: 12 апреля ушёл из жизни Аркадий Северный, а 25 июля не стало Владимира Высоцкого. Оба художника пели песни под гитару, только Северный сам песен не сочинял, а выступал лишь их исполнителем, тогда как Высоцкий знаменит песнями собственного сочинения и актёрскими работами в кино и театре. Именно уход Высоцкого, случившийся в разгар московской Олимпиады, является объектом данной работы — об этом речь пойдёт несколько ниже. Пока же отметим, что каждая из перечисленных выше смертей становится знаком завершения какого-либо важного этапа в развитии мировой культуры. Уверен, что глобальное исследование 1980-го года на этот предмет ещё впереди. Для нас принципиально, что практически все известные люди, ушедшие в 80-м, знамениты тем, что и при их жизни, и после смерти активно формировались биографические мифы. Скажем немного о самой этой категории. Биографический миф во многом базируется на мифе автобиографическом, который определяется Д. М. Магомедовой как *«исходная сюжетная модель, получившая в сознании автора онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимая со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художественном творчестве»* [Магомедова, 1998: 7, курсив автора работы]. В русской культуре широкое распространение получила идея о том, что жизнь можно моделировать по законам художественного произведения, и уже для Пушкина «создание биографии было постоянным предметом столь же целенаправленных усилий, как и художественное творчество» [Лотман, 1992: 371]. Писатели, как заметил Б. В. Томашевский в 1923 году, создавали «себе искусственную биографию-легенду с намеренным подбором реальных и вымышленных событий» [Томашевский, 1923: 6—7], а эти «биографические легенды являлись литературным осмыслением жизни поэта, необходимым как осязаемый фон литературного произведения <...> своим созданиям поэт предпосылал не реальную <...> биографию, а свою идеальную биографическую легенду» [Томашевский, 1923: 8]. То есть биографический миф творится в первую очередь самим художником, который строит свою судьбу и по возможности мифологизирует ее. Но, конечно же, участвует в создании этого мифа и аудитория, что особенно ощутимо после смерти художника: «...на место значимых для автора моментов и форм самопонимания биограф <...> готов подставить собственные, принятые в его культуре и чаще всего — вполне трафаретные, анонимные, освоенные им в процессе обучения и через жизненный опыт <...> нормы интерпретации» [Дубин, 1995: 28]. Под биографом в данном случае может пониматься и аудитория художника: хотя «модель биографии нового времени <...> задает автобиография» [Дубин, 1995: 29], именно аудитория выступает в роли соавтора биографического мифа, своеобразно интерпретируя и собственно творчество, и высказывания художника, и сведения о его жизненном пути.

Таким образом, биографический миф оказывается безусловно шире мифа автобиографического, ибо творится в соавторстве, являет собой акт сотворчества художника и читательской аудитории. И не случайно в целом ряде работ «предметом исследования становится биографическая легенда, создаваемая самим автором (и в какой-то мере его читателями)» [Магомедова, 1998: 3, подчёркивание автора работы]. В самостоятельный предмет обсуждения в русле биографического мифа выделяется и смерть художника. Она отнюдь не завершает миф, а становится его новой главой, существенно трансформирующей всё, что было до неё.

В истории культуры известны по меньшей мере два географически-исторических отрезка, когда «тексты жизни» и «тексты смерти» особенно актуализировались — это европейский (в том числе — русский) романтизм и Серебряный век русской культуры. Романтики стремились «все поступки рассматривать как знаковые» [Лотман, 1988: 168], а «сама действительность спешила подражать литературе» [Лотман, 1988: 174]. В романтизме «канон биографии лирического поэта» [Томашевский, 1923: 7] дал Байрон. Эстетизировали романтики и смерть — не только в творчестве, но и в жизни: достаточно вспомнить реакции «аудитории» на уход Клейста или Байрона — «уже во времена Байрона стало ясно, что искусством могут быть не только картины, книги, ноты, но и стиль жизни. Тем более — смерти» [Чхартишвили, 1999: 428]. Эстетизировалась смерть и в русской культуре Серебряного века, что было связано с общей установкой на мифологизацию биографии, где смерть обрела совершенно особое значение. Но идея мифологизации биографии отнюдь не завершилась с Серебряным веком, продолжается она в мировой культуре (и русской в том числе) по сей день.

Мы коснёмся одного небольшого элемента огромной системы «биографического мифа» Высоцкого — того мифа, который активно формировался при жизни поэта (как им самим, так и публикой) и который в ещё большей степени складывался после смерти Высоцкого; формируется этот миф и по сей день. Появление этого элемента оказалось обусловлено тем, что Высоцкий умер в самый разгар Московской летней Олимпиады 1980 г. Такое «совпадение» не могло не отразиться в самых разных «текстах» о Высоцком. Вот простой пример из воспоминаний Марины Влади о дне смерти Высоцкого: «Москва пуста. Олимпийские игры в разгаре. Мы знаем, что ни пресса, ни радио ничего не сообщали о твоей смерти — лишь четыре строки в вечерней московской газете» [Вспоминая Владимира Высоцкого, 1999: 331]. Или одна деталь из воспоминаний о похоронах Высоцкого актёра и режиссёра Михаила Козакова: «...хорошо, что этих, в синих олимпийских рубашках, много...» [Вспоминая Владимира Высоцкого, 1999: 337]; под «этими» подразумеваются милиционеры, в большом количестве дежурившие на похоронах Высоцкого.

Обозначив таким образом проблему, позволим себе очень коротко описать «текст» или, если угодно, «миф» Московской Олимпиады 1980 г. Наблюдения общего свойства показывают, что у этого «мифа» две грани, которые были эксплицированы ещё в 1980-м году.

Первая из них — официальная: Олимпиада — праздник спорта; бойкотирующие Олимпиаду США и другие капиталистические страны оцениваются негативно (спустя четыре года — в 1984 г. — страны социалистического лагеря будут точно так же бойкотировать Олимпиаду в Лос-Анджелесе); в Москве много гостей, которых надо встречать хорошо, а значит, в Москве появился ряд прежде невиданных продуктов: финские соки, жевательная резинка, новые сорта колбасы... Повсюду талисман Олимпиады — Медведь, «Мишка олимпийский», как ласково называют этого улыбающегося, большеголового и ушастого зверька. К этой же грани можно отнести множество бодрых песен и стихов о спорте, олимпийские новостройки в столице — так называемая Олимпийская деревня.

Другая грань — своего рода обратная сторона медали: негативное отношение к Олимпиаде инакомыслящих, полагающих, что за внешним антуражем праздника в ещё большей степени обнажаются «социальные язвы» советского общества. Для жителей СССР Москва в дни Олимпиады — закрытый город, а многих москвичей — прежде всего тех, кого власти считают так называемыми деклассированными элементами, — на время проведения игр высылают из Москвы при помощи милиции.

Если судить, например, по отечественным средствам массовой информации, то одна, то другая грань «олимпийского мифа» оказывается превалирующей в оценке Москвы-80. В годы перестройки была распространена негативная оценка; в последнее же время государственная точка зрения пытается поддержать ностальгию по тем временам: то показывают улетающего в небеса надувного олимпийского Мишку на церемонии закрытия игр под песню «На трибунах становится тише...», то в рекламе быстрорастворимого супа пожилой господин вспоминает, как впервые отведал этот суп в дни московской Олимпиады. Видимо, такого рода ретро-реанимация актуальна в связи с Олимпийскими Играми в Сочи, прошедшими в 2014-м году. Но речь не об этом — речь о том, что и тогда, и теперь «олимпийский миф» и «биографический миф» Высоцкого довольно тесно переплетаются. Мы попробуем описать специфику системного взаимодействия двух этих мифов на примере ряда «текстов». И начнём с текста, который был создан ещё до смерти Высоцкого, но оказался непосредственно связан с Московской Олимпиадой.

Пародия Владимира Винокура¹

В 1980-м году в преддверии Олимпиады на Всесоюзной фирме грамзаписи «Мелодия» вышла пластинка Владимира Винокура «Пародия-80» (Официальный номер: С 60—13279-80; общее время звучания 42 минуты 4 секунды). Вот состав этой пластинки (в скобках указаны авторы «треков»):

01. Пародия-80
(А. Левин, Г. Минников)
02. Я Отдыхаю
(Л. Измайлов)
03. Старшина
(Л. Якубович, М. Кочин)
04. Жертва Гипноза
(Е. Смолин)

«Треки» 2, 3 и 4 представляют из себя юмористические монологи, к Олимпиаде отношения не имеющие. Первый же «трек», давший название всему диску и явно отсылающий к стандартной для той поры формуле «Олимпиада-80», представляет из себя длящийся 16 минут 19 секунд эстрадный номер, состоящий из песенных и словесных пародий на популярных советских артистов.

Номер записан на концерте (слышен смех в зале, раздаются аплодисменты) и предваряется словами Винокура: «Приближаются олимпийские игры, готовятся спортсмены, строители и, конечно, мы, артисты». Дальше идут собственно пародии — привычный впоследствии набор пародируемых Владимиром Винокуром персон: Борис Штоколов, Анатолий Папанов, военный ансамбль песни и пляски, Геннадий Хазанов, Муслим Магомаев, Николай Сличенко, Лев Лещенко. Общая тема всех пародий — спорт. Почти все они исполняются от первого лица и посвящены не просто спорту, а конкретным его видам (велоспорт, фигурное катание, баскетбол, футбол), и почти во всех пародиях изображаемые артисты или их, ска-

¹ Данный раздел статьи создан при участии А. Б. Безбородова, Л. С. Белоусова, Н. Л. Пешина и П. П. Шкаренкова.

жем так, ролевые герои (как в случаях с пародиями на Папанова, где тот представлен в образе Волка из «Ну, погоди!», или на Хазанова, представленного в образе студента кулинарного техникума) мечтают о том, как они займутся спортом или даже пытаются реализовывать себя на спортивном поприще, что иногда у них даже получается, пусть порою и несколько парадоксальным образом: так, например, Волк и Заяц из пародии на Папанова «заняли» первое место на соревнованиях по фигурному катанию, обойдя знаменитых чемпионов Роднину и Зайцева, но не потому, что хорошо исполнили танец, а потому, что их тренер — Жук — строго посмотрел на судей.

И среди пародий данного номера есть и песенная пародия на Высоцкого. В номере она звучит третьей (после песенной пародии на Штоколова и пародии на Папанова и перед пародией на Хазанова) и предваряется словами Винокура: «Наверняка много песен на олимпийских играх прозвучит в сопровождении гитары» (некоторые другие номера тоже предваряются подобного рода словесными претекстами). Музыкальная основа — мелодия песни Высоцкого «Москва-Одесса», исполненная в маршевом ритме. Вот текст этой пародии:

Ищу билетик лишний я три дня,
Поддавшись олимпийскому угару.
Нет на трибунах места для меня,
А тут мне скажут: «Лезет он с гитарой».

Гимнастику люблю, но там содом.
На корты не пройти — людская стенка.
Я не могу попасть на ипподром —
Билеты закупил туда Сличенко.

На штангу пробиваюсь я с утра.
В бассейн не попаду, хотя он рядом.
Свободен только сектор для ядра —
Там наших нет и мне туда не надо.

Ну что за невезучая судьба —
Забиты стадионы спозаранку.
И я иду, куда несёт толпа,
И попадаю с нею на Таганку.

В тексте Высоцкий нигде не назван, но это и не нужно в пародии — узнаваемость, как и положено в звучащем (аудиальном) изводе данного вида искусства, продуцируется голосом. Начнём разговор об этой пародии с текста-источника и его ритмической трансформации на пластинке «Пародия-80». Лёгкая и мелодичная в оригинале «Москва-Одесса» звучит у Винокура как марш, довольно, надо сказать, жёсткий. Видимо, такой ритм был выбран пародистом (или авторами пародии) по той причине, что в маршевом звучании в большей степени можно представить уникальный голос пародируемого — Владимира Высоцкого. Слушатель должен узнать объект пародии не столько по песне, сколько именно по голосу, для экспликации которого больше подходит как раз марш. На вербальном уровне текст-источник в пародии реализован через один из его мотивов — речевой субъект не может попасть туда, куда ему хочется. В песне «Москва-Одесса» он находится в аэропорту и ждёт, когда будет вылет на Одессу; всюду улететь можно, а Одесса из-за погодных условий не принимает. И тогда субъект песни решает лететь «туда, где принимают». Текст пародии Винокура сделан по тому же принципу: герой не может попасть туда, куда ему хочется. Разница (и существенная) в том, что, во-первых, хочет он не в одно место, как в тексте-источнике, а в разные места (на гимнастику, на ипподром, на штангу, в бассейн); во-вторых, не хочет он только в одно место —

в сектор для ядра, тогда как в тексте-источнике субъекту предложено множество городов, куда можно улететь из Москвы, но ни в один из них ему не надо.

Ещё один важный, на наш взгляд, момент, касающийся выбора для пародии именно этого текста-источника, песни «Москва-Одесса», связан с тем, что эта песня — одна из немногих официально изданных в Советском Союзе в авторском исполнении. При жизни Высоцкого в нашей стране вышло всего лишь семь его персональных пластинок-миньонов (все они выходили с 1968 по 1975 годы)². И «Москва-Одесса» была на двух из них: на гибкой пластинке «В. Высоцкий. Песни» (Код Г62-04737, Г62-04738; состав: Сторона 1 «Кони привередливые», Сторона 2 «Скалолазка», «Москва-Одесса») и на виниловой пластинке «Песни Владимира Высоцкого» (Код М62-37515, М62-37516; состав: Сторона 1 «Она была в Париже», «Кони привередливые», Сторона 2 «Скалолазка», «Москва-Одесса»). Обе пластинки вышли в 1975 году и были во многих советских семьях. Остаётся добавить, что песни на этих пластинках звучали в сопровождении ансамбля «Мелодия» под управлением Г. Гарянина. Думается, что официальное издание песни «Москва-Одесса» стало поводом для того, чтобы именно её использовать в качестве объекта для пародии официальным артистом.

В пародии помимо отсылок к песне-источнику можно увидеть и некоторые черты биографического мифа Высоцкого, сформировавшиеся при жизни поэта. Прежде всего, это упомянутая уже во вступлении к пародии гитара («Наверняка много песен на олимпийских играх прозвучит в сопровождении гитары»); гитара упоминается и в первом куплете пародии («А тут мне скажут: “Лезет он с гитарой”»). Прижизненный извод биографического мифа Высоцкого непременно включал в себя образ гитары. И хотя зачастую записи делались в сопровождении оркестра, тем не менее со сценическим образом Высоцкого слилась именно гитара. Связано это с его многочисленными сольными концертами под гитару, а также с желанием отнести поэта к определённом направлению в искусстве — к авторской (бардовской) песне, для которой гитара была непременным атрибутом. Сразу после смерти Высоцкого гитара тоже оказалась востребована биографическим мифом; во всяком случае, бытовали устные рассказы «очевидцев» о том, что в гроб Высоцкому положили гитару, а дорога от Таганки до Ваганьковского кладбища вся была устелена гитарами. В традиции поэтических некрологов Высоцкому образ гитары тоже нередкий гость. Вот лишь несколько примеров-отрывков:

Вся олимпийская столица склонилась скорбно пред тобой,
И белый гроб парит, как птица, над обескровленной толпой.
Но вот и все — по божьей воле Орфей теперь спокойно спит,
И одинокая до боли гитара у двери стоит.

*(Из стихотворения Тамары Павловой,
иногда приписывается Евгению Евтушенко)*

Склонились у ног его боги и бесы,
Ведь даже они не поверили смерти.
Гитара под утро озябнет без песни.
Согрейте ее — бога ради! Согрейте!

(Неизвестный автор)

² Справедливости ради отметим, что песни Высоцкого включались в выходящие на фирме «Мелодия» разного рода виниловые сборники (типа «Песни советского кино» или «Друзьям-однопольчанам»), а также звучали на пластинках, на которых были записаны спектакли (чаще всего — радиоспектакли) с участием Высоцкого (самый, пожалуй, известный — «Алиса в стране чудес»). Однако и этих пластинок было мало.

Тишина... Тихо падает лист на промокшую землю...
Скорбь природы выплакивается проливным, морозящим дождем...
Почернела гитара от дождя иль от слез, словно дремля,
Как подруга тоскует о нём! Все о нём и о нём!
(Неизвестный автор)

Не был ты любимым фортуной,
И болел тем, чем мы болели.
На гитаре твоей не струны —
Обнаженные нервы звенели.

Выходя на сцену вразвалицу,
Из себя не корча мессию,
Ты держал в своих чутких пальцах
Гриф гитары и пульс России.
(Андрей Вознесенский)

А как тут жизнь в вине не утопить,
Коль мир такой порочный и бездушный?
Гитара в розах, ты сгорел «в огне»,
Что будет с нами, стадом равнодушных?

Не уходи! Не покидай мой город!
Он без тебя тобой не будет полон,
Без струн твоей гитары и без песен
Он будет неудобен, будет пресен.
(Марина Влади)

Наряду с гитарой не менее важным элементом биографического мифа Высоцкого и в прижизненном, и в посмертном изводе оказывается Театр на Таганке, часто обозначаемый топонимической метонимией «Таганка». В пародии Винокура этот элемент не просто оказался востребован, но занял место в сильной позиции, в коде всего текста:

И я иду, куда несёт толпа,
И попадаю с нею на Таганку.

Действительно, образ Высоцкого и при жизни, и потом для многих соотносился с Таганкой. И если Высоцкий-певец, Высоцкий-поэт не был официально признан в Советском Союзе (пластинок было наперечёт, книг и журнальных публикаций не было вовсе), то Высоцкий-актёр служил в государственном театре и снимался на государственных киностудиях. Вероятно, это и позволило в изданной пародии поставить связанный с Высоцким топоним в сильную позицию.

Таким образом, в пародии Винокура присутствуют характерные для биографического мифа Высоцкого и для его образа в сознании аудитории знаки — гитара и Таганка. Помимо этого укажем на ещё один важный момент, присутствующий в тексте пародии уже не в виде прямой экспликации, а, скажем так, подспудно, имплицитно. Ключевая мысль всего текста пародии на Высоцкого заключается в том, что речевой субъект, под которым подразумевается сам объект пародии (действительно, аудиальные пародии обычно строятся на том, что речевой субъект оказывается одновременно и пародируемым объектом), во время Олимпиады не может попасть туда, куда он хочет, то есть почти никуда. Зная репутацию Высоцкого среди советских людей, представить такое невозможно — известно, что популярность поэта открывала любые двери. То есть в реальности того, что происходит в пародии,

случиться, разумеется, не могло. Не могло, если речь идёт о прямом значении — Высоцкий не может попасть на спортивные соревнования. Однако если представить ситуацию пародии Винокура как метафору, то тогда описанное в песне в полной мере представимо в реальности. Речь может идти о метафоре положения Высоцкого относительно официальной культуры: песни и стихи не издаются, роли в кино далеко не всегда достаются те, какие хочется и каких заслуживает; в итоге — «нет на трибунах места для меня», а в тексте пародируемого оригинала: «отсюда не пускают, а туда не принимают». Исключение только театральные работы, но это всего лишь исключение, а всё остальное — правило. Таким образом, в тексте пародии Винокура можно увидеть и метафорический смысл, связанный с положением субъекта-объекта пародии в советской культуре, что не означает, что смысл этот осознанно вводился авторами пародии, но и не отменяет того, что данный смысл может актуализироваться при рецепции.

Однако куда как важнее всего вышесказанного для биографического мифа Высоцкого — сам факт появления данной пародии в контексте предстоящей в Москве Олимпиады. Восприятие публикой и самого этого факта, и текста пародии отчётливо распадается на время до Олимпиады и после нее; ещё точнее — до 25 июля 1980 года и после этого дня. До дня смерти Высоцкого, пародия воспринималась как ещё один из немногочисленных фактов появления песен Высоцкого на носителях, представляющих официальную культуру. Дело в том, что каждый факт из этого ряда ввиду незначительного их количества воспринимался как непременно нечто значительное, как нечто важное и заслуживающее внимания, как то, что можно свернуть до фразы: «Песни Высоцкого разрешили в Советском Союзе». Тем более что на пластинке Винокура не просто пародия на Высоцкого, стоящая отдельным номером, а пародия в контексте других пародий, субъектами-объектами большинства из которых выступают официальные лица советской популярной культуры; эти лица — частые гости на телевидении, их приглашают участвовать в концертах к государственным праздникам, они сопровождают советских спортсменов на важных турнирах — Штоколов, Магомаев, Сличенко, Лещенко, Хазанов, даже военный ансамбль песни и пляски. И вдруг — Высоцкий среди них. То есть по одному этому факту — факту появления пародии на Высоцкого на пластинке «Мелодии» — можно было сделать вывод о предстоящем признании Высоцкого-певца и, может быть, Высоцкого-поэта. Случилось бы такое или нет, мы никогда не узнаем (разве что обнаружится директива КГБ, согласно которой с такого-то числа такого-то года певца и поэта Владимира Высоцкого следует считать официально признанным) — случилось то, что случилось: 25 июля Высоцкого не стало. С этого момента и пародия Винокура стала восприниматься иначе. Теперь пародию Винокура можно осмыслить как невероятную нелепость, как проявление гротеска, рождённого в симбиозе искусства и жизни: Высоцкий в тексте пародии занят тем, что во время Олимпиады стремится попасть на соревнования, но у него это не получается (ситуация применительно к физической реальности, как мы отметили выше, абсурдная); Высоцкий в реальном мире во время Олимпиады умирает. И смерть Высоцкого навсегда становится самым главным событием Московской Олимпиады. И только толпа и в пародии, и в мире реальном устремлена в одно и то же место — на Таганку. То есть между художественным миром и физической реальностью складываются отношения, благодаря которым и формируется биографический миф. Владимир Винокур же, многократно пародируя в последующие годы всех тех, кого он спародировал в номере «Пародия-80», никогда больше Высоцкого по понятным причинам не пародировал.

Стихи памяти Высоцкого

После смерти Высоцкого Олимпиада прочно вошла в его биографический миф, проявившись, в частности, в многочисленных стихах, посвящённых памяти Высоцкого. Стихи эти в разные годы писались почитателями таланта поэта и затем были собраны в двух книгах «Светлой памяти Владимира Высоцкого». Вот некоторые примеры обращения самодеятельных поэтов к Олимпиаде-80:

Олимпийский регламент ломая,
Даже охнула в горе Москва.
Словно финишная прямая —
По Союзу прошла молва...

(В. Волков «В песнях живи!», 1980)

[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 22]

Вся страна ничего не знала —
Олимпийский смотрела сон.
Он хрипел на ветру, как знамя,
С древка сорванный небосклон!

<...>

А в Москве — Олимпийские игры
Продолжались, крепчал азарт.
Безымянные выходили,
Как и он когда-то, на старт.

(А. Ибрагимов «Как надёжно было в Союзе...», 1980)

[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 30—31]

Вся олимпийская столица
Склонилась гордо пред тобой,
И белый гроб парил, как птица
Над обескрыленной толпой.

(Т. Павлова «Россия ахнула от боли...», 1980)

[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 51]

Олимпийское лето,
Високосный июль.
Нынче гибнут поэты
Не от яда и пуль.

<...>

Сумасшедшее счастье —
Быть калифом на час.
Олимпийская чаша —
Над тобой, как свеча!

(О. Пармонов «Памяти олимпийца», 1980)

[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 52—53]

Провожал тебя не Париж
В олимпийское жаркое лето,
А Москва, глядевшая с крыш
На последний аншлаг поэта.

(Неизвестный автор «Провожал тебя не Париж...», 1980)

[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 61]

Он теперь не споёт ни в веселье, ни в скорби,
Что прожил, то успел, дальше некуда гнать.
Где-то мчались вперёд олимпийские кони...
Нужен полный успех — нам нельзя проиграть.

(Неизвестный автор «На смерть Владимира Высоцкого», 1980)
[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 71]

Зачем судьба несправедлива,
Зачем, жестокости оплот,
Она тебя не пощадила
В тот душный олимпийский год?

(С. Зайцев «25 июля 1980 года», 1998)
[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 194]

Под гитарные стоны
и под песенный вой
охранял вечный сон твой
олимпийский конвой.

(Неизвестный автор «Популярный в народе...», 1980)
[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 2000: 17]

— Давай, ребята, молодцы!
Крути педали!
— Эх, жаль, что Стивенсону мы
Медаль отдали!
— А ну, влепи-ка по мячу,
Десятый номер!

...Тут кто-то тихо произнёс:
— Высоцкий помер...

Бежит бегун и бьёт рекорд —
Визжат трибуны...
— Высоцкий больше не живёт,
И смолкли струны...

(Сергей Грязнов «На Олимпиаде», 1980)
[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 2000: 23]

Встаньте люди, и минуту помолчите —
Приспустите олимпийский флаг!
Памятью Высоцкого почтите —
Для России больших нет утрат!

*(Юрий Калинин «Встаньте люди,
и минуту помолчите...», 1980)*
[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 2000: 26]

Июль кипит Олимпиадой...
Я срочно вылетел в Москву.

(Автор неизвестен «Я не поеду на Таганку», 1983)
[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 2000: 111]

Голубые пытались мальчики
Засветить мне в камере плёнку...
Глазки их и проворные пальчики

Всё выискивали подоплёку.
Почему, на каком основании,
Мол, снимаю толпы несметные,
Что собрались у этого здания
В олимпийское утро светлое?

(Алексей Щербаков «Похороны Высоцкого», 1989)
[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 2000: 224]

«Ну, ушли бы к чувихам, на Олимпиаду,
В Мавзолей... Ну а вы? на прощание к барду?!»

(Олег Потоцкий «Высоцкий — талисман», 1993)
[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 2000: 282]

Не вдаваясь в частности в надежде на то, что поэтическая мемория в честь Высоцкого ещё дожждётся своего исследователя, позволим себе дать лишь своего рода общий знаменатель соотношения осмысления смерти и похорон Высоцкого и олимпийского «контекста» в приведённых фрагментах — это контраст «всемирного» спортивного праздника и всенародного горя. Логика мифологического текста здесь такова: Олимпиада простым москвичам не нужна и даже вредна, учитывая активизацию сил правопорядка, поэтому и получили вместо навязанного сверху праздника великую трагедию; и пусть запомнится Олимпиада не рекордами, а только тем, что в дни её проведения умер сам Высоцкий; запомнится не аншлагами на трибунах стадионов, а аншлагом на похоронах Поэта.

Рассказ В. С. Белоброва и О. В. Попова «Более или менее вечные ценности»

Несколько иначе реализовался «олимпийский текст» в художественной прозе о Высоцком. Примером здесь может служить рассказ В. С. Белоброва и О. В. Попова «Более или менее вечные ценности» (2001).

Герой рассказа Вадим из 2150 г. на машине времени «прилетел в Москву-80, чтобы спасти великого барда прошлого Владимира Высоцкого» [Белобров, 2003: 103] при помощи универсального лекарства. Спасти поэта Вадиму не удаётся: герой напивается с новыми друзьями — будущими олигархами, а в восьмидесятом — пациентами психиатрической больницы Борей и Володей, попадает в милицию, где просыпается только утром 25 июля, когда Высоцкий уже умер. Вадим улетает назад в будущее, оставляя лекарство своим собутыльникам. Вадим говорит: «...Разлейте лучше на три части... Одну Брежневу, вторую отнесите в американское посольство и скажите там, что Джона Леннона должны застрелить в декабре этого года. Пусть сразу польют ему этой жидкостью на рану и дадут выпить! А третью отнесите во французское посольство для Джо Дассена, пусть тоже недельку попьёт» [Белобров, 2003: 138] (напомню, что в 1980 г., уже после Высоцкого, умрёт Джо Дассен и будет убит Джон Леннон; Брежнева не станет в 1982 г.). Конечно, ни одни из этих заветов тоже выполнить не удалось — по закону «жанра» прошлое изменить нельзя.

Посмотрим, как в этом рассказе представлен «олимпийский текст». Сразу оговорим, что он представлен с ярко выраженной негативной (в оценочном плане) иронией. Так, среди эпитафий к рассказу, наряду с цитатами из песен Джо Дассена, Джона Леннона и Владимира Высоцкого, есть и такой:

«О, спорт! Ты — мир и вечный прогресс!...

Из олимпийской песни 1980 года» [Белобров, 2003: 96]

Много и других — менее опосредованных — оценок Олимпиады-80 в рассказе Белоброва и Попова. Первый же встречный из восьмидесятого года — дядя-грибник — говорит Вадиму: «Ментов-то нет? — дядя огляделся. — Нагнали со всего Союза Олимпиаду от людей защищать» [Белобров, 2003: 99]. Потом продолжает: «Подразгрузили Москву-то на спортивный праздник» [Белобров, 2003: 100], явно имея в виду высылку некоторых москвичей за так называемый 101-й километр на время Олимпиады, что уже прямо эксплицируется в сцене прощания грибника с Вадимом: «Ну, бывай, брат! Смотри, на вокзале осторожнее, загребут а то тебя мусорки и отправят за сто первый километр на время спортивного праздника, чтобы дружелюбные негры не заметили твою пьяную морду» [Белобров, 2003: 101].

Один из милиционеров, дежурящих в метро, актуализирует другую грань «олимпийского мифа» — возможность во время Олимпиады приобрести в Москве дефицитные до этого продукты: «Кто вон на олимпийских объектах — финский сервелат с фантой жрут» [Белобров, 2003: 104].

Боря и Володя, выпивают и размышляют о бойкоте Олимпиады рядом капиталистических стран:

«— Ну, чтоб наши взяли побольше золота на Олимпиаде!

— Возьмут — делать не фиг! Кто его ещё возьмёт-то? Американцев нет, — он стал загибать пальцы, — немцев нет... Австралийцев нет...

— Но вообще спорт — это не для духа!.. Не для духа. Чисто для здоровья!»³ [Белобров, 2003: 106].

О присутствии иностранцев в городе мы узнаем из реплики старушки у подъезда, в котором живёт Зинка, — персонажи пришли к Зинке, чтобы продолжить выпивать:

«— Безобразия! Во дворе дети ходят! Иностранцы приезжают на Олимпиаду! А она вон что!» [Белобров, 2003: 119]. Сказано это в адрес Зинки, которая прямо на балконе «уединилась» с прилетевшим из будущего Вадимом.

Итак, и в художественной прозе «текст смерти» Высоцкого оказывается связан с «олимпийским текстом». И вновь, как это было и в мемориальных стихах, «олимпийский текст» противопоставляется «мифу» Высоцкого как официальное и негативное — подлинному и позитивному.

Фильм «Кружовник» Арво Ихо

Соотнесение «биографического мифа» Высоцкого и «олимпийского текста» обнаруживаем и в игровом кино. Если рассказ Попова и Белоброва можно рассматривать как экспликацию «текста» Высоцкого с включениями элементов «олимпийского текста», то художественный фильм 2007 г. «Кружовник» (режиссёр Арво Ихо, автор сценария Мария Мареева), наоборот, обращён большей частью к «олимпийскому тексту», но с включением в него «текста смерти» Владимира Высоцкого. Нет смысла пересказывать этот кинотекст, обозначим лишь в самом общем виде его фабулу.

В день закрытия Московской Олимпиады и, соответственно, на девятый день после смерти Высоцкого милицейский автобус собирает по столице «деклассированных элементов», чтобы вывезти их за всё тот же пресловутый «101-й километр». Среди этих «элементов» андеграундный художник Борис (Дмитрий Певцов). По дороге Борису удаётся убежать, он попадает в большой загородный дом крупного советского начальника Николая Александровича (Сергей Гармаш). Сам Николай уехал на церемонию закрытия Олимпиады в Лужники, и между

³ В последней фразе — характерный интеллигентский «текст» эпохи застоя, в ещё большей степени усиливающий негативную оценку Олимпиады.

Борисом и молодой женой Николая Анной (Ульяна Лаптева) завязывается роман, который завершается тем, что вечером Бориса ловит милиция и, избив, сажает в свой автобус.

«Кружовник» нельзя, пожалуй, назвать фильмом сугубо историческим; скорее — историко-мифологическим, актуально-общественным, а возможно, и футурологическим (если спроецировать Москву-80 на Сочи-2014). Рассмотрим наглядно представленное в фильме взаимодействие «олимпийского текста» и «биографического мифа» Высоцкого.

Действие начальной части фильма происходит в Москве — пустынном и украшенном олимпийской символикой городе. В милицейском автобусе, курсирующем по столице, — бомжи, проститутки, молодой литератор, уже упомянутый художник Борис и молодой человек с гитарой, на деке которой — фотография Высоцкого. С данной детали и начинается включение в «олимпийский текст» фильма «текста» Владимира Высоцкого. Сразу оговорю, что «олимпийским текстом» «Кружовник» буквально пронизан: от событийного ряда (персонажи смотрят трансляции с игр, Николай Александрович едет на их закрытие, милиционер переживает по поводу поражения наших боксёров от кубинцев) до деталей: например, куртка и брюки с олимпийской символикой, блокнотик с олимпийским Мишкой. Но не менее значимым оказывается и «текст» Высоцкого. Сначала это именно «мифологические вставки». В зарешённом загоне автобуса парень с гитарой поёт припев «Моей цыганской». Потом между литератором и гитаристом происходит спор-диалог о роли Высоцкого в русской культуре:

Л и т е р а т о р: Молодой человек, позвольте, в конце концов, истории определить истинность поэта, его ценность для культурного наследия нации.

Г и т а р и с т: Подождите. Я отчасти согласен с вами: Николай Заболоцкий — интеллигентный поэт, но у него нет той народности, которая присутствует у Володи. Поймите, Володю знают все — от членов Политбюро ЦК КПСС до последнего дворника. Пройдёт пятьдесят лет — мы с вами будем только навозом в поле истории. Останется только двое: он (*гитарист показывает на фото на деке своей гитары*) и Пушкин. Всё.

В этом споре эксплицированы две тенденции «мифа» Высоцкого, появившиеся (а, скорее всего, уже и развивающиеся) летом 1980 г. Литератор выступает с крайней, весьма распространённой и теперь точки зрения на поэзию Высоцкого, что это — поэзия «одного дня», поэзия, актуальная только для своего времени; пройдут годы — и Высоцкого, скорее всего, забудут. Гитарист придерживается не менее крайней и не менее распространённой противоположной точки зрения: Высоцкий — поэт «на века», сравнимый по силе поэтического гения только с Пушкиным. Но важно ещё и то, что интеллигенты-диссиденты в милицейском автобусе говорят именно о Высоцком, а Олимпиада, например, их мало интересует. Спустя некоторое время происходит ещё один спор:

Г и т а р и с т (*будит уснувшего на коленях проститутки Литератора*): ...У меня есть гениальная идея: ты должен написать книгу о том, как спецслужбы сгноили великого поэта Владимира Семёновича Высоцкого. Это будет великая книга.

Л и т е р а т о р (*просыпаясь*): Его не спецслужбы сгноили, а водка и наркотики.

Г и т а р и с т: Да ты что? Ты чего говоришь-то?

П р о с т и т у т к а: Конечно, водка. Он, это, ходил к Зое.

Г и т а р и с т: Вы чего? <...> Это ложь!

П р о с т и т у т к а: С Зоей на пару киляли на третьем этаже.

Г и т а р и с т: Чтобы Владимир Семёнович с проституткой кирил?

Начинается потасовка, в результате которой художнику Борису и удаётся убежать из милицейского автобуса.

В этом фрагменте прямо эксплицированы две грани уже непосредственно «текста смерти» Высоцкого: Высоцкого убили спецслужбы и Высоцкого убили водка и наркотики. Обе причины смерти поэта оказались актуальны после 25 июля 1980 г., не менее актуальны они для «биографического мифа» Высоцкого и теперь. Не будем рассуждать об источниках их появления, скажем лишь, что первая причина смерти — Высоцкого убил КГБ — пришлась по вкусу инакомыслящим интеллигентам⁴, а вторая — «простому народу»: Высоцкий такой же, как мы, — пьёт водку, но он и велик в своей греховности, по-своему элитарен — принимает недоступные и непонятные нам наркотики.

Следующий фрагмент фильма, включающий «текст» Высоцкого, связан с эпизодическим персонажем Алексеем Павловичем — видимо, каким-то начальником, отдыхающим на даче; его жена говорит пришедшей Анне, что Алексей Павлович слушает по «Голосу» интервью с Барышниковым — ведь девять дней как Высоцкий умер. Это небольшое упоминание попадает уже в непосредственные системные отношения с «олимпийским текстом»: перед тем, как зайти на дачу к Алексею Павловичу Анна заходит к милиционеру, который смотрит по телевизору олимпийский заплыв с участием Сальникова, а потому не желает отвлекаться на просьбы. Девушка наивно полагает, что и Алексей Павлович тоже смотрит Олимпиаду, однако его супруга иронично замечает, что Алексей Павлович не интересуется «потехами в потёмкинской деревне». Таким образом, в этом небольшом фрагменте представлены два взаимодействующих во времени и пространстве, но разведённых социально «текста»: «простой народ» смотрит Олимпиаду по государственному телевидению, «начальство» слушает передачу о Высоцком по «враждебному» радио.

Далее включение «текста» Высоцкого в «Кружовнике» оказывается более глубоким, выходит за пределы «мифа», превращаясь в концептуальный в идеологическом плане «интертекст». Это включение происходит ближе к финалу фильма и позволяет убедиться в одной очень важной вещи: «миф» может вырастать в осмысление тех или иных граней собственно художественного мира объекта этого «мифа».

Предваряет введение «текста» Высоцкого в финале «Кружовника» ещё один культурный «интертекст» — чеховский, прямо соотносимый с названием фильма («Кружовник» и «Крыжовник»). Борис находит в доме Николая Александровича книгу Чехова и вслух читает Анне фрагмент из рассказа «Крыжовник», прямо проецирующийся с его точки зрения на советскую действительность. Борис читает, опуская некоторые фразы из источника, и вот, что получается в результате:

«Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность... теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, враньё... ..но мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами. ...потому что несчастные несут своё бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно. Это общий гипноз».

⁴ Напомню в этой связи о вышедшей в Польше в 1999 году книге [Zimna, 1999]. Вот фрагмент рецензии Анны Жебровской на эту книгу: «Жалко, что при таком интригующем названии ответ на поставленный в нём вопрос, судя по всему, даёт уже фотография на обложке: Высоцкий правой рукой указывает на улыбающегося блондина, левой — крепко его обнимает, опасаясь, по-видимому, что убийца от него убежит. Кто этот блондин — неизвестно даже автору книги: среди помещённых в ней фотографий эта — единственная — так и осталась неподписанной. Читателю, по-видимому, предложено догадаться, что блондин — агент КГБ, так как именно эта организация, утверждает Зимна, убила Высоцкого» [Мир Высоцкого, 2001: 596].

Потом Борис вспоминает, как в детстве на даче читал Чехова, а мама делала ему чёрный хлеб с помидорами. Неожиданно Анна, пока Борис рассказывает, даёт ему только что приготовленные бутерброды — именно такие, как те, о которых рассказал Борис. Далее художник выходит на берег озера, за кадром звучит песня Высоцкого «Здесь лапы у елей...» в авторском исполнении. Лирический сюжет этой песни проецируется на сюжет фильма, на состояние Бориса, почувствовавшего любовь к Анне — сельской женщине, искренней, открытой миру и любви, но запертой «злым колдуном» Николаем в дачном доме, «откуда уйти невозможно».

Под песню Высоцкого Борис, уколовшись о можжевельник, вслух пытается припомнить «Можжевельниковый куст» Н. Заболоцкого (напомню: того самого «интеллигентного поэта» из спора Гитариста и Литератора в милицеевском автобусе), но на строчке «Сладкий лепет, едва отдающий смолой...» Борис падает в овраг и снова укалывается — только на этот раз об иголку, которая почему-то лежит в кармане его штанов. Вылезая из оврага, Борис продолжает цитировать Заболоцкого: «Проколовший меня животворной иглой». (Как потом признаётся Анна, эту иголку, обмотанную ниткой, Борису положила она — по примете, чтобы человек вернулся к ней.) Отметим здесь два расхождения между тем, что декламирует Борис, и оригиналом — текстом Заболоцкого. Во-первых, вместо «сладкий» в «первоисточнике» — «лёгкий»; во-вторых (и это уже больше, чем просто оговорка), игла у Заболоцкого не «животворная», а «смертоносная». Борис словно сознательно меняет эпитет Заболоцкого на антонимичный, тем самым формируя у зрителя позитивное впечатление не только о своей нагрянувшей любви, но и о её перспективах. Однако «культурный зритель», знающий стихотворение Заболоцкого, увидит смыслы, создаваемые диалогом между стихотворением в прочтении Бориса и собственно стихотворением Заболоцкого. «Первоисточник» в этом диалоге существенно скорректирует горизонт ожидания. И действительно, в развязке фильма окажется, что игла, казавшаяся (и во многом, видимо, оставшаяся для Анны и Бориса) *животворной*, на деле в не меньшей степени окажется *смертоносной*.

Далее Борис делает бусы из ягод крыжовника и, вернувшись на дачу, дарит их Анне. Я не случайно так подробно описываю весь этот эпизод — дело в том, что всё это время за кадром звучит песня Высоцкого.

Борис и Анна целуются, но вдруг слышится шум машины, которая везёт мужа Анны Николая. В коротком диалоге влюблённых, в реплике Бориса звучит цитата из Высоцкого, из уже, напомню, исполненной Гитаристом в автобусе «Моей цыганской».

А н н а: Вот и всё.

Б о р и с: Всё не так, ребята.

Дело близится к развязке, которую сопровождает за кадром как раз «Моя цыганская» в авторском исполнении. Монтажный видеоряд к этой песне: Анна плачет, Николай размышляет, Борис пытается бежать из дома, но два милиционера его ловят и жестоко бьют. Анна зовёт на помощь, Николай бездействует. Бориса уводят в автобус, автобус уезжает. Анна рыдает. На экране телевизора улетает Олимпийский Мишка, плачут зрители в Лужниках. Анна смотрит на свой портрет, который Борис успел нарисовать. Улыбается сквозь слёзы...

Весь финал фильма, от чтения фрагмента из чеховского «Крыжовника» до «Моей цыганской» включительно, насыщен «интертекстуальными» отсылками, активно взаимодействующими друг с другом и с видеорядом: Чехов, Высоцкий, Заболоцкий, церемония закрытия Олимпийских игр. Думается, описание и анализ такой системы в фильме «Крыжовник» — проблема для отдельной большой работы. Мы же хотели обратить внимание только на одну корреляцию двух «текстов», заявленных в названии

данного раздела: корреляцию «текста» Высоцкого и «олимпийского текста» в финале фильма «Кружовник».

Знаменитые кадры улетающего из Лужников на воздушных шарах Олимпийского Мишки были оформлены организаторами церемонии закрытия XXII Олимпиады весьма трогательно: Мишка улетал под печальную песню «На трибунах становится тише...», зрители на трибунах Лужников и у телеэкранов, как помнится, искренне плакали⁵. В фильме плачет Анна, навсегда потерявшая только что обретенную любовь. Вот только звуковой ряд к плачущим зрителям, плачущей Анне и улетающему Мишке составляет в «Кружовнике» не привычная на этом месте «На трибунах становится тише...», а «Моя цыганская» Высоцкого. Такая неожиданная корреляция «олимпийского текста», песни Высоцкого и развязки фильма «Кружовник» рождает в свете нашей проблемы уже более глубокие смыслы универсального свойства, в которых сочетаются официально-сиюминутное (улетающий Мишка), вечное (проблематика «Моей цыганской») и личное (трагедия человека, обретшего и тут же потерявшего любовь).

Таким образом, в художественном фильме «Кружовник» эксплуатация двух «мифов» — «биографического мифа» Высоцкого и «мифа» Москвы-80 — переходит в более глубинное взаимодействие культурных «текстов» (Высоцкого, Чехова, Заболоцкого) и под напором классики вытесняет «олимпийский текст» на самый внешний уровень. Вместе с улетающим Мишкой улетает «олимпийский текст». Что же остаётся? Остаётся русская культура, творчество Чехова, Заболоцкого, Высоцкого, и сегодня помогающие жить, помогающие решать проблемы, находить своё место в мире, лучше понимать этот мир. В этой связи отметим, что финал фильма структурирован четырьмя художественными текстами: двумя песнями Высоцкого, рассказом Чехова и стихотворением Заболоцкого. Последовательное расположение этих четырёх текстов задаёт свой сюжет, соотносимый с событийным рядом фильма «Кружовник»: начинается этот сюжет с цитаты из Чехова, которая проецируется на критические настроения Бориса относительно советского строя; потом песня Высоцкого «Здесь лапы у елей...» и чтение фрагментов из стихотворения Заболоцкого вытесняют «антисоветский ряд» осознанием внезапно пришедшей любви (а само стихотворение Заболоцкого «в оригинале» формирует и предвосхищение грядущей трагедии); наконец, «Моя цыганская» эксплицирует трагедию человека во враждебном мире, человек под воздействием среды лишается самого светлого — любви, а вместе с ней — свободы, счастья, права на творчество... В общем: «всё не так, ребята...»

* * *

Итак, можно сказать, что два взаимодействующих «мифа» — Высоцкого и Олимпиады-80 — пережили за прошедшие со смерти поэта годы определённого рода эволюцию, итогом которой, если говорить о Высоцком, и стала своеобразная редукция мифологического пласта и актуализация пласта собственно художественного. Стихи самодельных поэтов памяти Высоцкого, рассказ Попова и Белоброва и даже прижизненная пародия Владимира Винокура эксплуатируют «мифологему» «Владимир Высоцкий» во взаимодействии с «мифологемой» «Олимпиада-80» в

⁵ В романе Вадима Демидова «Там, где падают ангелы» (2009) двойник президента России господин Лисман в интервью, которое он даёт зарубежной журналистке, рассуждает о медведе как метафоре нашей страны: «...для меня и для подавляющего числа моих соотечественников сей косолапый зверь ассоциируется с добрым мишкой, эмблемой Олимпиады-80. До сих пор в глазах моего народа стоят щемящие кадры, когда он улетает на небо на связке воздушных шариков. И Лев Лещенко, поющий... Эх! Поймите меня правильно, мишка не агрессор, а ангел, парящий в облаках. Мечтатель, полный заоблачных грёз» [Демидов, 2011: 388—389].

разных её гранях, «олимпийский текст» позволяет ещё глубже представить, а в итоге и понять «биографический миф» Высоцкого. Фильм «Кружовник» начинается с похожей эксплуатации — вспомним начальные диалоги Гитариста и Литератора — но в дальнейшем наглядно представляет отмеченную выше эволюцию: по ходу фильма «миф» Высоцкого уступает место художественному творчеству поэта. Видимо, к 2007 г. (время создания «Кружовника») «миф» Высоцкого выработал себя, перестал быть в той же степени, что и прежде, интересен (это вовсе не означает невозможности реанимации этого «мифа» в будущем), уступив место непосредственно творчеству — тому, что обычно и остаётся от поэта в веках.

Впрочем, и после «Кружовника» миф Олимпиады продолжает эксплуатироваться в разного рода экспликациях биографического мифа Высоцкого. Укажем, например, на вышедший в 2010-м году документальный фильм режиссёра Александра Ковановского «Владимир Высоцкий. Уйду я в это лето» (производство ТО «Ракурс»). В этом фильме смерть и похороны поэта представлены непосредственно в контексте Олимпийских Игр. И всё же на настоящий момент можно смело говорить о канонизации поэтического наследия Высоцкого в истории русской культуры; однако при этом нельзя забывать, что почва для такой канонизации во многом была подготовлена эксплуатацией «биографического мифа», не последнее место в котором занимал «олимпийский текст». Следовательно, «биографический миф» не бесполезен и в культурном плане, ведь те или иные грани этого «мифа» позволяют новым творцам выходить на новые уровни осмысления художественного мира Высоцкого, позволяют увидеть такие смыслы, которые без «мифологических подступов» были бы скрыты.

Библиографический список

- Белобров В. С., Попов О. В. Уловка водорастов: Рассказы. М.: ОГИ, 2003. 298 с.
- Вспоминая Владимира Высоцкого / сост. А. Н. Сафонов. М.: Советская Россия, 1989. 384 с.
- Демидов В. Сержант Пеппер, живы твои сыновья! Там, где падают ангелы. Романы. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 680 с.
- Дубин Б. В. Биография, репутация, анкета (о формах интеграции опыта в письменной культуре) // Биографический альманах. 6. М.; СПб., 1995. С. 7—31.
- Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
- Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотнесению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в трех томах. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 365—377.
- Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: дис. в виде научного доклада ... д-ра филол. наук. М., 1998. 50 с.
- Марков А. 1980: год рождения повседневности. М.: Европа, 2014. 195 с.
- Мир Высоцкого. Вып. 5. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. 712 с.
- Светлой памяти Владимира Высоцкого... Посвящения / Редактор-составитель З. Лихачёва. М.: Книжный магазин «Москва», 1998. 264 с.
- Светлой памяти Владимира Высоцкого... Посвящения. Книга вторая / Редактор-составитель З. Лихачёва. М.: Книжный магазин «Москва», 2000. 364 с.
- Томашевский Б. Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 6—9.
- Чхартшвили Г. Писатель и самоубийство. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 576 с.
- Zimna M. Kto zabił Wysockiego? Kraków: KASAM Art, 1999.

References

- Belobrov, V. S., Popov, O. V. (2003) *Ulovka vodorastov: Rasskazy* [Trick of the vodorasts: Stories], Moscow: OGI.
- Chxartishvili, G. (1999) *Pisatel' i samoubiistvo* [The writer and suicide], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Demidov, V. (2011) *Serzhant Pepper, zhivy tvoi synov'ya! Tam, gde padayut angely*. Romany [Sergeant Pepper, your sons are alive! Where angels fall. Novels], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Dubin, B. V. (1995) Biografiya, reputaciya, anketa (o formax integracii opyta v pis'mennoj kul'ture) [Biography, reputation, questionnaire (about forms of integration of experience in written culture)], *Biograficheskij al'manax*, 6. Moscow; St. Petersburg, pp. 7—31.
- Lotman, Yu. M. (1992) Literaturnaya biografiya v istoriko-kul'turnom kontekste (k tipologicheskomu sootneseniyu teksta i lichnosti avtora) [Literary biography in the historical and cultural context (to the typological correlation of the text and the author's personality)], *Izbrannye stat'i: v trex tomakh*, T. 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury, Tallinn: Aleksandra, pp. 365—377.
- Lotman, Yu. M. (1988) *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol'* [At the school of the poetic word: Pushkin. Lermontov. Gogol] M.: Prosveshhenie.
- Magomedova, D. M. (1998) Avtobiograficheskij mif v tvorchestve Aleksandra Bloka: Dis. v vide nauchnogo doklada ... d-ra filol. nauk [Autobiographical myth in the works of Alexander Blok (Dr. Sc.)], Moscow.
- Markov, A. (2014) *1980: god rozhdeniya povsednevnosti* [1980: year of birth of everyday life], Moscow: Evropa.
- Mir Vysoczko* (2001) [World Of Vysotsky], Vyp. V. Moscow: GKCzM V. S. Vysoczko.
- Svetloj pamyati Vladimira Vysoczko... Posvyashheniya* (1998) [Bright memory of Vladimir Vysotsky... Initiations], Lixachyova, Z. (ed.), M.: Knizhnyj magazin «Moskva».
- Svetloj pamyati Vladimira Vysoczko... Posvyashheniya. Kniga vtoraya* (2000) [Bright memory of Vladimir Vysotsky... Initiations. Book 2], Lixachyova, Z. (ed.), Moscow: Knizhnyj magazin «Moskva».
- Tomashevskij, B. (1923) Literatura i biografiya [Literature and biography], *Kniga i revolyuciya*, № 4 (28), pp. 6—9.
- Vspominaya Vladimira Vysoczko* (1989) [Remembering Vladimir Vysotsky], Safonov, A. N. (sost.), Moscow: Sovetskaya Rossiya.
- Zimna, M. (1999) *Kto zabil Wysockiego?* [Who killed Vysotsky?], Kraków: KASAM Art.