

# ВЕЧНО ВЫСОЦКИЙ

---

---

УДК 792.2(091)

## ПОСЛЕДНИЙ ГАМЛЕТ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО

**Е. Курант**

Ягеллонский университет, Краков, Польша, elena.kurant@uj.edu.pl

В статье рассматривается образ Гамлета, созданный Владимиром Высоцким в спектакле Московского Театра на Таганке «Гамлет» (1971) и образ Гамлета-Высоцкого в таганковском спектакле «Владимир Высоцкий» (1981). Тема «Гамлета», пьесы, имевшей особое значение для русского театра, для русской культуры, стала личной темой Высоцкого. Гамлет Высоцкого — в свитере и джинсах, с надрытым голосом, так хорошо знакомым современникам — воспринимается «своим», выразителем общественных настроений, выразителем духа эпохи. Не случайно в спектакле «Владимир Высоцкий, спектакле-прощании, спектакле-воспоминании, появляются персонажи «Гамлета», звучат реплики из «Гамлета», без Высоцкого, но в диалоге с ним. Его выразительное минус-присутствие создает мистериальную атмосферу спектакля «Владимир Высоцкий». Автор пытается проанализировать, каким образом на спектакле создавался не просто «эффект присутствия» в отсутствие актера, но именно само присутствие в его катарсическом, эмоциональном восприятии, как образ Высоцкого конструировался, воссоздавался звучанием его голоса в воспринимающем сознании.

**Ключевые слова:** Владимир Высоцкий, «Гамлет», Юрий Любимов, Театр на Таганке, «диалогисты», минус-присутствие, Давид Боровский, Эрика Фишер-Лихте, эффект присутствия.

## THE LAST HAMLET OF VLADIMIR VYSOTSKY

**E. L. Kurant**

Jagiellonian University, Cracow, Poland, elena.kurant@uj.edu.pl

The article is concerned with the image of Hamlet created by Vladimir Vysotsky in Taganka Theatre's performance of *Hamlet* (1871) and the image of Hamlet-Vysotsky in Taganka's performance of *Vladimir Vysotsky* (1981). *Hamlet* has had special significance in Russian culture and Russian theatre, and *Hamlet*'s theme has become Vysotsky's personal theme as well. Hamlet played by Vysotsky — wearing sweater and jeans, with his crackling voice recognizable by his contemporaries — took a “one of them” approach, as a representative of public sentiment and the spirit of the epoch. So in a special farewell and commemorative performance of *Vladimir Vysotsky*, characters and dialogue from *Hamlet* appeared for a reason. Vysotsky is gone, but his voice is still heard, and this expressive “nonpresence” creates the mysterious atmosphere of the performance. The author of this article analyzes how the performance created the “effect of presence” even as the main character was absent, and why it was more than an effect, but presence itself — constructed; recreated by the sound of his voice and perceived with great emotion and catharsis.

**Key words:** Vladimir Vysotsky, “Hamlet”, Yuri Lyubimov, Taganka Theater, dialogical philosophy, nonpresence, David Borovsky, Erica Fischer-Lichte, The Effect of Presence.

---

© Курант Е. Л., 2020

**Ссылка для цитирования:** Курант Е. Л. Последний Гамлет Владимира Высоцкого // *Labyrinth. Теории и практики культуры*. 2020. № 3. С. 25—34.

**Citation Link:** Kurant, E. L. (2020) Posledniy Gamlet Vladimira Vysotskogo [The Last Hamlet of Vladimir Vysotsky], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury [Labyrinth. Theories and practices of culture]*, no. 3, pp. 25—34.

«“Гамлет”!... понимаете ли вы значение этого слова? — оно велико и глубоко: это жизнь человеческая, это человек, это вы, это я, это каждый из нас...» — писал Виссарион Белинский в статье 1838 года «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» [Белинский, 2017: 74]. Статья Белинского открывает раздел русского сценического «гамлетоведения». Уже с момента появления первой русскоязычной переработки трагедии, выполненной Александром Сумароковым в 1747 году<sup>1</sup>, образ Гамлета становится одним из вечных образов русской культуры (первым «русским Гамлетом» в общественном сознании стал император Павел I). Полноценный успех у широкого зрителя пьеса обрела в переводе Николая Полевого (1873), в этой роли в XIX веке блистали упомянутый уже легендарный актер-романтик московского Малого театра Павел Мочалов<sup>2</sup> (Гамлет стал бенефисной ролью Мочалова) и ведущий трагик Александринского театра Василий Каратыгин<sup>3</sup>.

Исполнители Гамлета — тема, которой посвящено отдельное направление критической литературы. В этой роли выступали Пол Сколфилд, Жан-Луи Третьяк, Сара Бернар<sup>4</sup>, Жан Луи Барро, Йозеф Кайнци, Лоуренс Оливье, Даниэль Ольбрыхский, Василий Качалов, Михаил Казаков, Иннокентий Смоктуновский, Бруно Фрейндлих и многие другие выдающиеся актеры своего времени.

По словам Яна Котта, «<...> в “Гамлете” находили свои черты многие поколения. Может быть, именно в том и гениальность “Гамлета”, что можно смотреться в него, как в зеркало» [Котт, 2011]. И действительно, «Гамлет» имел особое значение для российского театра и культуры, становясь «зеркалом» эпохи, отражая судьбу поколений, являясь попыткой осмыслить реальность и найти ответы на вечные вопросы бытия. И появлялась эта пьеса на сцене именно в те моменты, когда особо остро ощущалась распавшаяся «связь времен», расшатанность «перекошенного века». Таковы легендарные Гамлеты русского театра XX века: Гамлет-мыслитель Василия Качалова в постановке Гордона Крэга в Московском Художественном театре (1911), мистический Гамлет Михаила Чехова в МХАТе Втором (1924). Идея поставить «Гамлета» на протяжении всей творческой жизни преследовала Всеволода Мейерхольда: в начале 20-х годов он намеревался осуществить постановку в театре РСФСР-1, привлекая к работе над текстом Марину Цветаеву

<sup>1</sup> Переделка Сумарокова под названием «Омлет — принц Датский» выполнена, вероятнее всего, на основе французского прозаического перевода Пьера-Антуана де Ла Пласа и довольно далека от оригинала: Сумароков меняет сюжетные перипетии, список действующих лиц, подчиняя текст требованиям классицистской трагедии XVII века. Пьеса была поставлена впервые в 1750 г. кадетами Петербургского Сухопутного шляхетского корпуса, роль Гамлета исполнял будущий патриарх сцены Иван Дмитриевский, в этом же спектакле в роли Клавдия выступил Федор Волков.

<sup>2</sup> Роль Гамлета исполнял в 1827—1836 гг. также отец Мочалова — Степан Федорович, актер Малого театра, в переработанной для русской сцены Степаном Висковатовым (1810 г.) стихотворной версии прозаического перевода Ла Пласа, выполненной Жаном-Франсуа Дюси.

<sup>3</sup> Противопоставление Мочалова и Каратыгина, двух ведущих актеров Москвы и Петербурга, традиционно воспринималось как олицетворение оппозиции русского и европейского стиля актерской игры: Мочалов — актер вдохновения, сильных эмоций, темперамента, Каратыгин воплощает классицистскую строгость формы, преобладание рассудка над чувством, профессиональное мастерство.

<sup>4</sup> Сара Бернар была второй женщиной-исполнительницей роли Гамлета. Впервые в этой ипостаси появилась на сцене английская актриса Сара Сиддонс (1777). Среди исполнительниц роли Гамлета в театре стоит упомянуть также Сюзанну Депре (1913), актрису театра Антуана, Франс де Ла Тур в лондонском театре Полумесяца (1980). Константин Станиславский в 1937 г. репетирует «Гамлета» с Ириной Розановой в главной роли, но спектакль не был поставлен. В 2001 году в роли Гамлета в моноспектакле «Гамлет-урок» режиссера Теодороса Терзопулоса в совместной постановка театра «А» и афинского театра Attis выступила Алла Демидова.

и Владимира Маяковского, позже именно с этой целью по его заказу пьеса была переведена Борисом Пастернаком. Мейерхольд обдумывал возможность передать главную роль Зинаиде Райх, а оформление спектакля — Пикассо. Но этим планам не суждено было сбыться. Более 30 лет пьеса не выставлялась на сцене, хотя не была официально запрещена: «Пьесу о принце датском не любил Сталин, видевший в Гамлете воплощение ненавистной ему интеллигентской рефлексии» [Бартошевич, 2011]. Не случайно именно в 50-е годы пьеса возобновляет свою сценическую историю на русских подмостках: в Ленинграде в Театре драмы им. Пушкина (бывшая Александринка) в 1954 году «Гамлета» ставил Григорий Козинцев с Бруно Фрейндлихом в главной роли<sup>5</sup>. В Москве в Театре им. Маяковского в том же 1954 году Евгений Самойлов играл Гамлета в спектакле Николая Охлопкова. «Оттепельный» Гамлет стал знаком «десталинизации», символом ожидаемых перемен и неоправдавшихся надежд. «Застойные» 70-е годы — время крушения веры в возможность «социализма с человеческим лицом», время разочарований в опостылевшей действительности, исполненное ощущением безнадежности, бессмысленности существования: «сказалось движение общественных настроений тех лет — от опьяненности политическими вопросами к попыткам осмыслить реальность в категориях общеполитических. Конфликт человек — государство был включен в коллизию более общего свойства: человек — судьба, человек — смерть» [Бартошевич, 2011]. В этой атмосфере был создан очередной «Гамлет», вошедший в историю мирового театра, ставший «уроком стоического мужества, душевной зрелости, верности себе в обстоятельствах, заведомо непреодолимых, в противостоянии силам, победа над которыми невозможна» [Бартошевич, 2011] — «Гамлет» в Театре на Таганке в постановке Юрия Любимова. Спектакль игрался непрерывно с 29 ноября 1971 года по 19 июля 1980 года (317 раз) — и был снят со сцены с смертью главного исполнителя, потому что «“Гамлета” без Высоцкого быть не могло» [Зорина, 2011: 200].

\* \* \*

Хлопуша и Лопахин, Галилей и Свидригайлов, фон Корен и капитан Жеглов — вот лишь немногие театральные и кинороли Владимира Высоцкого, которые стали событием советской культурной жизни 60—70 годов. Исполнитель, чьи концерты были официально запрещены, а его песни в хит-парадах 80-х годов конкурировали с песнями Аллы Пугачевой, Элтона Джона, «Би Джиз», «Юрай Хип». Бард, который, невзирая на заключение приемной комиссии в Школе-Студии МХАТ об отсутствии у него певческого голоса, собирал многотысячные залы. Автор более 600 песенных композиций, более 100 поэтических произведений, прозаических текстов, не принятый ни в Союз писателей, ни в Союз композиторов. Актер, уволенный из Театра миниатюр с формулировкой «за полное отсутствие чувства юмора», на спектакли которого на Таганке невозможно было попасть. Высоцкий активно гастролировал за рубежом, давал интервью зарубежным радио- и телекомпаниям, получал премии за театральные роли, в то время как гостелерадио словно и забыло о существовании «шансонье всея Руси»<sup>6</sup>, его участие в фильмах необходимо было «пробивать» в Госкино, его концерты запрещали, пластинки не выпускали, но тем не менее он давал десятки и сотни платных концертов, а его песни гремели изо всех динамиков по всем уголкам Советского Союза. Его голубой «Мерседес» был хорошо известен в Москве, сам он объездил полмира, побывал в Голливуде, на Таити.

---

<sup>5</sup> Спустя 10 лет, в 1964 году вышел на экраны легендарный фильм Козинцева «Гамлет» с Иннокентием Смоктуновским.

<sup>6</sup> Цитата из стихотворения Андрея Вознесенского «Реквием оптимистический 1970-го года»: «...Спи, шансонье всея Руси отпетый».

Высоцкий — его биография, творческая и личная — явление многогранное, выходящее за какие-либо жанровые рамки профессионального амплуа: «Для одних он Поэт, бард <...>, для других — представитель массовой культуры; одни его хотят сделать знаменем протеста «застойного периода 70-х годов», другие стараются пригладить, затушевать неудобные аспекты его жизни и творчества — убрать не нужные для сегодняшнего дня сложности, компромиссы, уступки из его биографии; одни его помнят по театру, другие пишут о киноработах или исследуют его песенное творчество» [Демидова, 1989: 8]. «Народный Володя» [Раззаков, 2005] был легендой при жизни, после смерти легенды и мифы вокруг Высоцкого множилось: «Началось, естественно, с коротких прощальных плачей его друзей, а затем все превратилось в сокрушительный поток, в целую систему потоков, разнополюсных, взаимоисключающих, от неприятия до славословия, с озлобленностью на одном конце и с кликушескими восторгами на другом» [Окуджава, 1988]. Его имя растиражировали в многочисленных статьях, книгах, фильмах, посвященных творчеству и биографии поэта, миллионными тиражами выходили музыкальные диски, в 1897 году за роль Глеба Жеглова ему посмертно была присвоена Государственная премия. Народное признание не знает пределов: именем Высоцкого названа открытая в 1986 году планета, дальневосточный танкер и выведенный в 1988 сорт гладиолусов кирпично-красного цвета... Так или иначе Высоцкий стал символом 60—70-х, «голосом поколения», его «поющим нервом» (Е. Евтушенко), в его творчестве — песенном, поэтическом — концептуально оформился культурный код эпохи, воплощая все ее противоречия, выражая «образ времени, нами пережитого: Высоцкий был его двойником, его душой, его надеждой» [Демидова, 1989: 5]. Высоцкий был поэтом, так он ощущал себя: «Я ровно настолько композитор, насколько мне необходимо спеть мои стихи». Его поэтическое наследие только после его кончины стало фактом литературы и объектом серьезных литературоведческих, лингвистических исследований. Творчество Высоцкого в его тесном сплетении традиций русского фольклора, городской поэзии и классической литературы стало «энциклопедией советской жизни» [Козлов, 2015], откровением: «В его творчестве — прорыв к каждому. Может быть, любили его и не все, но знали все. Вся страна. Отцы и дети. Старики и молодежь. Космонавты, пионеры, шахтеры, студенты. Его интерес — жизнь всех» [Демидова, 1989: 135]. И именно он, человек, который кожей ощущал пульс эпохи, сыграл Гамлета, говоря не только от своего имени, но и от имени поколения, что абсолютно четко считывалось современниками: «<...> А мы понимаем сразу. Это — наш Гамлет, человек нашего времени» [Зорина, 2011].

Иван Гончаров в статье «Опять Гамлет на русской сцене» (1875 г.) писал: «Гамлета сыграть нельзя — или надо им быть вполне таким, каким он создан Шекспиром. <...> Как исполнить все это на сцене, одному артисту, в один, так сказать, приём, в один вечер, все, что переживает, думает, чувствует и говорит Гамлет? Где взять сил живому Гамлету, чтоб дойти до последней сцены, не истощившись на одной, до дна души прочувствованной какой-нибудь сцене, не упасть от нервной дрожи и рыданий <...> артисту, играющему Гамлета, надо быть им в душе, чтобы даже напомнить отчасти шекспировского Гамлета» [Гончаров, 2013: 49]. Вся сценическая предыстория «Гамлета» наложила на эту роль особый отпечаток, она требует огромного напряжения душевных сил, игры на пределе эмоциональных возможностей. Юрий Любимов в своей постановке обращается к переводу Бориса Пастернака не случайно: живой, современный, динамичный, местами вполне бытовой, демократичный, нивелирующий неясности и необыкновенно поэтичный язык Пастернака выводит на сцену Гамлета-поэта, своевольного борца за честь вопреки логике и рассудку. И именно Высоцкий — актер, поэт и бард — стал ядром спектакля

по пьесе Великого Барда в переводе Великого Поэта. «Гамлет — любимая роль. Нелегко она мне далась, да и теперь выкладываешься каждый раз на пределе. Иногда кажется: нет, это в последний раз, больше не выдержу... Я не играю принца Датского. Я стараюсь показать современного человека. Да, может быть,— себя. Но какой же это был трудный путь к себе!» — говорил в интервью Высоцкий [Демидова, 1989: 101]. К этой роли он шел долго и относился к ней очень ревностно: когда, стремясь обезопасить себя на случай отсутствия Высоцкого, Любимов хотел назначить дублера (он предлагал роль Леониду Филатову, Дальвину Щербакову, Валерию Золотухину), Высоцкий резко заявил, что если Гамлета начнет репетировать другой актер, он откажется от спектакля. Это было не просто слияние с ролью. Тема Гамлета была его личной темой, темой всего его творчества. В этой роли Высоцкий говорил о мире и о себе, она менялась вместе с ним. Михаил Чехов играл Гамлета в кожаной куртке, символе 20-х годов. Гамлет Высоцкого — в свитере и джинсах — воспринимается «своим», современником, выразителем общественных настроений, не только благодаря демократической, «шестидесятнической» одежде, отсутствию грима и исторических атрибутов эпохи Шекспира. Голос Высоцкого, который, как писал Вадим Гаевский, «задает тон спектаклю, <...> тон агрессивной и незащитной естественности» [Гаевский, 1990: 120] — это тот же голос, который звучит из динамиков всей страны, близкий, узнаваемый, искренний, «неисправленный голос уличного певца» [Гаевский, 1990: 121]. Эта «уличная» интонация стала знаком таганковского Гамлета, как и частью легенды самого Высоцкого.

«Его жизнь была самосожжением» — скажет о Гамлете театровед, историк театра Алексей Бартошевич [Бартошевич, 2011]. «Высоцкий жил самосжигаясь» — напишет Алла Демидова в книге «Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю» [Демидова, 1989]. В Театре на Таганке слились Высоцкий-актер и Высоцкий-поэт. В каждой роли Высоцкого — будь то Маяковский, Свидригайлов, Хлопуша, Галилей — присутствуют темы Гамлета: надрывное существование «на пределе», близость смерти, готовность взглянуть ей в лицо, глубоко трагическое ощущение мира, одиночество, мятежность души. Высоцкий часто пропускал репетиции, из-за его отсутствия приходилось в срочном порядке искать замену на роли или даже менять спектакли. Но только Гамлет в течение десятилетия шел практически без сбоев: «в каком бы состоянии ни был Володя и куда бы его ни заносила судьба — к спектаклю он возвращался» [Демидова, 1989].

И именно в Гамлете, в его обреченной, безнадежной борьбе против легендарного занавеса-судьбы, занавеса-смерти Давида Боровского, неумолимого «земляного» шерстяного полотнища, сплетенного вручную студентами художественных училищ, вселяющей ужас потусторонней силы, которая сметала все на своем пути, от которой не было спасения, тема Гамлета-Высоцкого обретала свою трагическую полноту: «Любимов ставит трагедию человека, который обречён жить и умереть ночью. Глухая тоска по недоступности дня — лирический подтекст роли. Эльсинор — замок бессонницы и вещей снов, страшен ночным дурманом. Насущная необходимость — не дать себя поглотить, не перестать различать чёрное и белое, не стать тенью» [Гаевский, 1990: 120]. Высоцкий умер в ночь с 24 на 25 июля. Спектакль, назначенный на 27 июля, был отменен, но никто не сдал билет. Гамлет был снят с репертуара театра. «Гамлет», спектакль, поставленный «под» Высоцкого, под его темперамент, остался без Гамлета. Хоронили Высоцкого в черном свитере и в черных джинсах. Над гробом свисал занавес из «Гамлета» цвета земли, на похоронах звучала траурная музыкальная тема и финальный монолог из «Гамлета». «Будь он в живых, он стал бы королем. Заслуженно» [Шекспир, 1956].

\* \* \*

Хотя «блатное» звучание песен Высоцкого маргинализировало его творчество, тем не менее при анализе его поэзии, образной, эмоциональной, диалогической, речитативной, нередко носящей исповедальный характер, местами необыкновенно лиричной, построенной по драматургическим законам, сочетающей обращение как к низовой, так и высокой традиции, можно обнаружить идеи, созвучные философии диалога. Не случайно концерты Высоцкого получают такие отзывы: Высоцкий «с гитарой — беседует, разговаривает. Манера общения Высоцкого — исповедальная» [Голстых, 1986: 115].

«Философы общения» или «диалогисты» (Франц Розенцвейг, Мартин Бубер, Фердинанд Эбнер, Ойген Розеншток-Хюссо, Михаил Бахтин, Эммануэль Левинас и др.) в первой половине XX века стремились создать новый тип рефлексии на основе диалога и критиковали монологизм языка классической эпохи, нацеленного либо на объекты, либо на самого себя. Для диалогистов становление «я» происходит в процессе коммуникации с «другим», диалог становится неотъемлемым элементом идентичности. В неразрывности с «другим», с миром, с адресатом формируется творчество Высоцкого с его высоким экзистенциальным напряжением и онтологическим содержанием. Тем более примечательно, что последняя роль Высоцкого, его последний Гамлет, был создан в отсутствие Гамлета, но в диалоге с ним, в его выразительном минус-присутствии, создающем неповторимую, мистериальную атмосферу спектакля «Владимир Высоцкий».

Идея постановки созрела вскоре после его смерти, уже на худсовете 1 августа 1980 года Любимов обсуждал с актерами замысел будущего спектакля: «Высоцкий вырос и сформировался как поэт в этом театре, и поэтому моральная обязанность наша перед ним — сделать этот спектакль. <...> Главная цель спектакля — это память о нем» [Демидова, 1989]. В спектакле не было изображения Высоцкого, фотографий, фрагментов записей театральных и киноролей, звучал только голос — песни, стихи Высоцкого. И именно голос поэта стал основой воссоздания его облика, возникающего ощущения его физического со-участия в диалоге: «Спектакль так сделан: “Гамлет” без Гамлета. Когда Гертруда обращается к Гамлету и говорит: “Что ты задумал?!” — то Владимир отвечает песней, что он задумал. А его нет! К нему обращаются, а его нет уже. Но мне кажется, что в спектакле получится эффект, что он с нами, вместе с ребятами. Мне кажется, что спектакль будет достойным памяти Владимира» [Любимов, 1988: 264]. Так в серии поэтических спектаклей Таганки о Пушкине, Маяковском, по поэзии Вознесенского появился «Владимир Высоцкий». Спектакль приобретал экзистенциальное измерение: это был не поминальный ритуал, а действие, становящееся здесь и сейчас, диалог с памятью, с голосом, который «звучит у нас у всех в ушах и в душах» [Демидова, 1989]. За основу спектакля был взят «Гамлет», что только усиливало ощущение совпадения образа принца датского и личной темы поэта, подчеркивало общность судьбы. Реплики и образы «Гамлета», а также использованные Любимовым фрагменты из пьесы Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильдестерн мертвы»<sup>7</sup>, экстраполированные на личность Высоцкого, актуализировали темы, которые стали во многом определяющими для его творческой и личной судьбы: тема западни, травли, слухов вокруг него, тема провидения, предощущения трагического финала. Из звучащих на сцене песен, фрагментов интервью и стихов Высоцкого разных лет, по большей части неизвестных широкому кругу зрителей, складывалась его биография, вырисовывалась линия жизни поэта на фоне портрета поколения, времени,

<sup>7</sup> Это вызвало особое недовольство партийного руководства, поскольку использование пьесы Стоппарда — драматурга, критиковавшего ввод советских войск в Чехословакию, подчеркивало антисоветское звучание спектакля.

послевоенной Москвы. Оживали отыгрываемые актерами или представленные куклами образы поэзии Высоцкого, к нему обращались, задавали ему вопросы, переговаривались с ним. Зрители, да и сами актеры, которые еще недавно играли с ним на одной сцене, открывали для себя другого Высоцкого, которого они не знали: в спектакле рождался лирический герой — затравленный поэт, талантливый актер, «Высоцкий уличный», «Высоцкий брутальный», «Высоцкий — принц поэтов» [Гаевский, 1990: 137]. Идея создания „голосового“ образа кажется в случае Высоцкого очень удачным приемом, в частности в связи со спецификой его голоса: он считался «непрофессиональным» с точки зрения музыкального исполнения (при этом это был поставленный «актерский» голос). Голос Высоцкого был его визитной карточкой, был абсолютно узнаваем благодаря специфическому тембру «как раньше говорили, „пропитой“, а теперь из уважения говорят — с “трещинкой”» [Раззаков, 2005]. При поступлении в Школу-студию ему даже пришлось предъявить справку от отоларинголога о том, что его голосовые связки в порядке и он может принимать участие в занятиях по постановке голоса. При этом специфическая манера исполнения заключалась в том, что он пел не диафрагмой, а голосовыми связками, пропевая при этом не только гласные, но и согласные звуки, благодаря чему даже на записях не очень высокого качества его голос невозможно было перепутать (примечательно, что на экране голос Высоцкого — слишком нетипичный, «неформальный» — прозвучал впервые в фильме Бориса Дурова и Станислава Говорухина «Вертикаль» (1967), в предыдущих картинах, в которых снимался Высоцкий — «Карьера Димы Горина» Фрунзе Довлатяна и Льва Мирского (1961), «Живые и мертвые» Александра Столпера (1964), «Стряпуха» Эдмонда Кеосаяна (1965), «Саша-Сашенька» Виталия Четверикова (1966) его озвучивали другие актеры).

Каков же механизм создания того необыкновенного «присутствия» в отсутствие актера, персонажа, который отмечали зрители и сами исполнители, задействованные в спектакле?

Стоит обратить внимание, что современный театр охотно экспериментирует с теми элементами, которые немецкая театровед Эрика Фишер-Лихте называет средствами создания материальности спектакля, а именно присутствием, телесностью, голосом, звуковым оформлением, запахом. Само понятие «присутствия» как своеобразного соотношения физического и духовного аспектов стало предметом дискуссии в области философии, театра, теории эстетики. О присутствии размышляет Жак Деррида, обращая внимание на фоноцентризм западной философской традиции, поскольку именно голос имеет физическую, телесную природу. Как пишет Фишер-Лихте, «<...> голос, как один из видов звуков, обладает способностью создавать телесность. В нем и благодаря ему проявляются все три вида материальности: телесность, пространственность и звуковой пласт» [Фишер-Лихте, 2015: 231]. В разных культурах в разные исторические периоды феномен «голоса» наделялся разнообразными, нередко ритуальными значениями, например, голос как средство манипуляции и власти («Завещание доктора Мабузе», 1933), голос как элемент становления идентичности («Пигмалион» Бернарда Шоу, 1911). Голос, существующий самостоятельно, отчужденный голос как субститут материальности, становится в XX веке приемом, к которому постдраматический театр активно обращается, исследуя механизмы театральной презентации и репрезентации. Так, например, в спектакле Семена Александровского «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» актера заменяет голос, звучащий в наушниках плеера, который слушает зритель, сидя за барной стойкой. Похожим образом построен спектакль Всеволода Лисовского «Индивидуумы и атомарные предложения», в котором каждый зритель получает наушники и может переключать аудиоканалы, по которым транслируется трактат Бертрана Рассела или поток сознания одного из пяти актеров, находящихся

на сцене. В проекте «Наследие. Комнаты без людей» группы «Rimini Protokoll»<sup>8</sup> со зрителями / участниками театрального события общаются записанные на диктофон голоса персонажей, которые так или иначе находятся перед лицом смерти (смертельная болезнь, подготовка к эвтаназии), причем зрители не знают, когда была сделана запись, жив ли реальный персонаж, важен эффект его присутствия, возникающий вновь и вновь в момент запуска диктофона. При этом Фишер-Лихте разграничивает само «присутствие» — как телесный опыт, особого рода энергетический обмен, и «эффект присутствия», который возникает при использовании различных технических и электронных медиа, создающих видимость присутствия. И именно голос как элемент звукового пространства является исключением, поскольку звучание голоса создает ощущение телесности: «Крик человека, его вздохи, стоны, рыдания, и смех воспринимается теми, кто их слышит, как особые процессы воплощения, то есть как процессы, в ходе которых возникает специфическая телесность. Таким образом, слышащий эти звуки одновременно воспринимает телесное существование того, кто их издает» [Фишер-Лихте, 2015: 231].

Хриплый низкий голос Высоцкого, в многообразии его интонаций, со свойственным ему надрывом, звучащий на грани крика приобретает особое воздействие на слушателя, рождая, по определению Фишер-Лихте, «радикальную концепцию присутствия», позволяющую зрителю «ощутить актера и себя самого в качестве воплощенного духа, постоянно пребывающего в развитии», создавая энергию, «способную вызвать преобразования», то есть другими словами, рождаящую катарсис. Благодаря этому создается не просто «эффект присутствия» в отсутствие актера, но именно само присутствие в его катарсическом, эмоциональном восприятии. Так происходило на спектакле «Владимир Высоцкий», когда образ Высоцкого конструировался, воссоздавался звучанием его голоса в воспринимающем сознании<sup>9</sup>.

Сценографией спектакля занимался Давид Боровский, соавтор Любимова в двадцати спектаклях Таганки, создатель знаменитого гамлетовского занавеса, художник, творчество которого повлияло на театральное мышление и весь театральный процесс последней четверти XX века. В последнем спектакле, объединившем на афише имя Высоцкого и Боровского, художник использовал конструкцию, представляющую собой шесть рядов деревянных откидных зрительских кресел, накрытых белым полотном. Конструкция, как и памятный занавес Гамлета, постоянно находилась в движении: она то поднималась, нависая над сценой, то опускалась, поворачивалась по горизонтали и вертикали, кренилась, покачивалась, иллюстрируя смысл происходящего. Кресла становились символом опустевшего пространства, метафорой опустевшего театра, холщовое белое покрывало, — которое актеры то срывали с установки, то заботливо набрасывали поверху, — то прикрывало установку как саван, как поминальный стол, как снег, сходящий лавиной, то колебалось как волны. В финале, когда звучала песня *Кони привередливые*, установка поднималась вверх, освобождая пространство сцены, погружавшейся в темноту. Когда свет зажегся, на сцене оставалась только гитара Высоцкого и актеры. Для них этот спектакль также стал открытием, потрясением и исповедью: «этот спектакль был важен для нас как моральная, этическая исповедь, в которой мы душевно очищали себя» [Демидова, 1989: 162].

Первый и единственный спектакль в оригинальной любимовской версии был показан в июле 1981 года. После июльских прогонов (Любимов проводил прогоны, поскольку не было официального разрешения играть спектакль) Управление культуры настоятельно предложило внести изменения в спектакль по причине,

<sup>8</sup> Премьера состоялась 14 сентября 2016 года в театре «Види-Лозанна», Швейцария.

<sup>9</sup> Эксперименты с голосом Высоцкого в Театре на Таганке не закончились. К сорокалетию со дня смерти Высоцкого в театре планируют открыть для всех желающих доступ к разрабатываемому искусственному интеллекту Vega Voice с голосом Высоцкого.

как было сказано, излишне субъективной трактовки личности Высоцкого и отсутствия в нем оптимистической направленности. Очередной прогон в октябре 1981 года Любимов снимает на пленку (благодаря чему у нас есть возможность увидеть спектакль), за что получает строгий выговор и предупреждение об освобождении от должности. Спектакль был показан 25 января 1983 года по личному разрешению пришедшего к власти Юрия Андропова и снова был запрещен вплоть до 1988 года, когда снова появился на сцене в постановке Николая Губенко, назначенного главным режиссером театра на Таганке, но эффект присутствия, как вспоминает Алла Демидова, уже не ощущался: «Когда мы возобновили спектакль с Губенко через несколько лет, эффект абсолютного присутствия Высоцкого, к сожалению, ушел. Но взамен появилось другое — чище воспринимается его текст. Казалось бы, давно всем знакомые строчки из песен и стихов (сейчас они все опубликованы) слушаются залом как бы заново. И каждый раз я поражаюсь его поэтическому дару» [Демидова, 1989: 168—169].

#### *Библиографический список*

- Бартошевич А. В.* Русский Гамлет: XX век // Театр. 2011. № 2. URL: <http://oteatre.info/russkij-gamlet-xx-vek/> (дата обращения: 25.02.2020).
- Белинский В. Г.* О театре и драматургии. 1831—1840. М.: Юрайт, 2017. 426 с.
- Гаевский В. М.* Флейта Гамлета: образы современного театра. М.: В/о «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. 352 с.
- Гончаров И. А.* Критические статьи, рецензии, заметки. М.: Директ-Медиа, 2013. 102 с.
- Демидова А. С.* Высоцкий, каким знаю и люблю. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1989. URL: [https://imwerden.de/pdf/demidova\\_vysotsky\\_kakim\\_znayu\\_i\\_lyublyu\\_1989\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/demidova_vysotsky_kakim_znayu_i_lyublyu_1989__ocr.pdf) (дата обращения: 20.02.2020).
- Зорина И.* Таганка. Молодые годы // Культура и время. № 3(41). 2011. С. 191—203.
- Козлов В. И.* Высоцкий — поэт с черного хода // Prosodia. 2015. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/prosodia/2015/3/vysotskij-poet-s-chyornogo-hoda.html> (дата обращения: 20.02.2020).
- Котт Я.* Шекспир — наш современник. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-nash-sovremennik3.html> (дата обращения: 12.02.2020).
- Любимов Ю. П.* О Владимире Высоцком // Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого/ под ред. И. Гришина. М.: Московский рабочий, 1988. С. 264—268.
- Окуджаву Б. Ш.* «Жил талантливый человек...» // Избранное / Владимир. Высоцкий / сост. Н. А. Крымова. М.: Советский писатель, 1988. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/okudzhava-predislovie-k-knige-vysotskij.htm> (дата обращения: 15.02.2020).
- Раззаков Ф. И.* Владимир Высоцкий: Я, конечно, вернусь. М.: Эксмо, 2005. URL: <https://online-knigi.com/kniga/2000553/vladimir-vysotskii-ya-konechno-vernus...> (дата обращения: 15.02.2020).
- Толстых В. И.* В зеркале творчества: (В. Высоцкий как явление культуры) // Вопросы философии. 1986. № 7. С. 112—124.
- Фишер-Лухте Э.* Эстетика перформативности. М.: Play&Play, Канон-плюс, 2015. 376 с.
- Шекспир У.* Гамлет / пер. Б. Пастернак. М.: Детгиз, 1956. URL: <https://rustih.ru/shekspir-gamlet/> (дата обращения: 08.02.2020).

#### *Rerefences*

- Bartoshevich, A. V. (2011) Russkii Gamlet: XX vek [Russian hamlet: the twentieth century], *Teatr*, no. 2, available from <http://oteatre.info/russkij-gamlet-xx-vek/> (accessed 25.02.2020).
- Belinskii, V. G. (2017) *O teatre i dramaturgii. 1831—1840* [About theater and drama. 1831—1840], Moscow: Iurait.

- Demidova, A. S. (1989) *Vysotskii, kakim znaiu i liubliu* [Vysotsky, as I know and love], Moscow: Soiuz teatral'nykh deiatelei RSFSR, 1989, available from [https://imwerden.de/pdf/demidova\\_vysotsky\\_kakim\\_znayu\\_i\\_lyublyu\\_1989\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/demidova_vysotsky_kakim_znayu_i_lyublyu_1989_ocr.pdf) (accessed 20.02.2020).
- Fisher-Likhte, E. (2015) *Estetika performativnosti* [The aesthetics of performativity], Moscow: Play&Play.
- Gaevskii, V. M. (1990) *Fleita Gamleta: obrazy sovremennogo teatra* [Hamlet's flute: images of modern theater], Moscow: V/o "Soiuzteatr" STD SSSR.
- Goncharov, I. A. (2013) *Kriticheskie stat'i, retsenzii, zametki* [Critical articles, reviews, notes], Moscow: Direkt-Media.
- Kott, Ia. (2011) *Shekspir — nash sovremennik* [Shakespeare is our contemporary], available from <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-nash-sovremennik3.html> (accessed 12.02.2020).
- Kozlov, V. I. (2015) Vysotskii — poet s chernogo khoda [Vysotsky-poet from the back door], *Prosodia*, no. 3, available from <https://magazines.gorky.media/prosodia/2015/3/vysoczkij-poet-s-chyornogo-hoda.html> (accessed 20.02.2020).
- Liubimov, Iu. P. (1988) O Vladimire Vysotskom [About Vladimir Vysotsky], in *Zhivaia zhizn'. Shtrikhi k biografii Vladimira Vysotskogo*, Moscow: Moskovskii rabochii, pp. 264—268.
- Okudzhava, B. Sh. (1988) «Zhil talantlivyi chelovek...» [“There was a talented person...”], in: *Izbrannoe. Vladimir. Vysotskii*, Moscow: Sovetskii pisatel', available from <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/okudzhava-predislovie-k-knige-vysockij.htm> (accessed 15.02.2020).
- Razzakov, F. I. (2005) *Vladimir Vysotskii: Ia, konechno, vernus'* [Vladimir Vysotsky: I will certainly return], Moscow: Eksmo, available from <https://online-knigi.com/kniga/2000553/vladimir-vysockii-ya-konechno-vernus...> (accessed 15.02.2020).
- Shekspir, U. (1956) *Gamlet* [Hamlet], Moscow: Detgiz, available from <https://rustih.ru/shekspir-gamlet/> (accessed 8.02.2020).
- Tolstikh, V. I. (1986) V zerkale tvorchestva: (V. Vysotskii kak iavlenie kul'tury) [In the mirror of creativity: (V. Vysotsky as a cultural phenomenon)], *Voprosy filosofii*, no. 7, pp. 112—124.
- Zorina, I. (2011) *Taganka. Molodye gody* [Taganka. His younger years], *Kul'tura i vremia*, no. 3(41), pp. 191—203.