

ВЕЧНО ВЫСОЦКИЙ

УДК 791.43.05

«СМЕРТЬ» И «ВОСКРЕСЕНИЕ» КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ. ФИЛЬМ П. БУСЛОВА «ВЫСОЦКИЙ. СПАСИБО, ЧТО ЖИВОЙ» КАК ОБЪЕКТ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ И МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

А. С. Светлова

Ягеллонский университет, Краков, Польша, annaswietlowa@gmail.com

В статье рассматривается попытка экспликации и трансформации биографического мифа В. С. Высоцкого в картине П. Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011), а также в одноименной киноповести Н. Высоцкого и Р. Тугушева (2012) и в расширенной телеверсии проекта (2013). Категории «смерти» и «воскресения» культурного героя в данном фильме предлагается рассматривать через призму теории массовой культуры и массовой коммуникации. Анализируются не только сюжет и художественная составляющая фильма, но и возникающие историко-социальные контексты, а также специфика парасоциальных отношений массовой аудитории с Высоцким как с центральным персонажем картины.

Ключевые слова: биографический миф, Владимир Высоцкий, «Высоцкий. Спасибо, что живой», массовая коммуникация, массовая культура, кинематограф.

THE “DEATH” AND “RESURRECTION” OF THE CULTURAL HERO. PYOTR BUSLOV’S MOVIE “VYSOTSKY. THANK YOU FOR BEING ALIVE” AS AN OBJECT OF MASS CULTURE AND MASS COMMUNICATION

A. Svetlova

Jagiellonian University, Krakow, Poland, annaswietlowa@gmail.com

The article deals with the attempt of explication and transformation of V. Vysotsky’s biographical myth in P. Buslov’s movie “Vysotsky. Thank you for being alive” (2011), as well as in the book of the same title written by N. Vysotsky and R. Tugushev (2012) and in the extended TV version of the project (2013). The categories of “death” and “resurrection” of the cultural hero are proposed to be considered here through the prism of mass culture and mass communication theories. It analyzes not only the plot and the artistic components of the movie, but also the emerging historical and social contexts, as well as the specifics of mass audience’s parasocial relation with Vysotsky as the central character of the film.

Key words: biographical myth, Vladimir Vysotsky, *Vysotsky. Thank you for being alive*, mass culture, mass communication, cinematography.

© Светлова А. С., 2020

Ссылка для цитирования: Светлова А. С. «Смерть» и «воскресение» культурного героя. Фильм П. Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой» как объект массовой культуры и массовой коммуникации // *Labyrinth. Теории и практики культуры*. 2020. № 3. С. 58—68.

Citation Link: Svetlova, A. S. (2020) «Smert’» i «voskresenie» kul’turnogo geroia. Fik’m P. Buslova «Vysotsky. Spasibo, chto zhivoj» kak ob’ekt massovoj kul’туры i massovoj kommunikatsii [The “death” and “resurrection” of the cultural hero. Pyotr buslov’s movie “Vysotsky. Thank you for being alive” as an object of mass culture and mass communication], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul’туры [Labyrinth. Theories and practices of culture]*, no. 3, pp. 58—68.

В данной статье пойдёт речь о биографическом мифе В.С. Высоцкого в художественном фильме «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011, реж. П. Буслов) и о проблеме его восприятия массовой аудиторией. Под биографическим мифом мы понимаем такой вариант современного мифа, который О. Э. Никитина определяет как «произведение коллективного, а не авторского творчества, воплотившее в себе наиболее фундаментальные стереотипные представления массовой аудитории о художнике как герое определённой культурной эпохи» [Никитина, 2011: 16]. Таким образом, важным аспектом для нас является коллективная память о Высоцком как о новом культурном герое, а также парасоциальные отношения аудитории с ним, возникающие в сообщениях массовой коммуникации. При этом не стоит забывать, что эти отношения во многом обусловлены историко-социальным контекстом — не в значении «объективной ситуации», а скорее тех аспектов схожего субъективного опыта, важность которых определяют сами участники коммуникативных событий [Ван Дейк, 2011].

Как уже не раз отмечали исследователи творчества Высоцкого [Афанасьев, 2015; Доманский 2011; Доманский 2015], биографический миф о нём начал зарождаться в коллективном сознании ещё при жизни артиста. Он основывался на настоящих и вымышленных фактах биографии Высоцкого, его песенно-поэтическом творчестве, сценическом образе, сыгранных в кино и на сцене театра актёрских ролях. В дальнейшем этот миф дополнялся, развивался и реинтерпретировался. Одной из важнейших его составляющих на данный момент является образ музыканта, воссозданный в игровом кино, где Высоцкий иногда появляется в качестве второстепенного персонажа. Как пишет Ю. В. Доманский, на уровне повествования «каждое новое обращение к образу Высоцкого неизбежно являет собой экспликацию определённых граней биографического мифа» [Доманский, 2015: 213], становится их эстетической реализацией. При этом многие режиссёры подходят к процессу достаточно свободно, добавляя от себя какие-то элементы, изменяя хронологию событий и устоявшиеся представления о Высоцком в угоду сюжету.

Первая и, на данный момент, единственная попытка создания художественного фильма, центральным персонажем которого является сам Высоцкий — картина П. Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой» 2011 года. Проект был спродюсирован А. Максимовым и К. Эрнстом, а сценарий по их заказу написал сын музыканта Н. Высоцкий в соавторстве с Р. Тургусевым. Помимо полнометражной двухчасовой версии, показанной в кинотеатрах, на BluRay в 2013 году вышла расширенная четырёхчасовая телеверсия проекта, под названием «Высоцкий. Четыре часа настоящей жизни», а в 2012 году издательство Амфора выпустило литературно переработанный сценарий, так называемую киноповесть [Высоцкий, Тугусев, 2012]. Выход фильма сопровождался масштабной рекламной кампанией, также был создан отдельный сайт с информацией о фильме, дополнительными материалами (в том числе, сценами, не вошедшими в фильм) и архивными аудио- и видеозаписями с участием В. С. Высоцкого.

В основу сценария легла история, которую Н. Высоцкому рассказал друг его отца — актёр Всеволод Абдулов, о пережитой Высоцким клинической смерти во время гастролей в Средней Азии в 1979 году. При этом имена непосредственных участников событий были изменены, а многие факты искажены в угоду целостности сюжета и художественной правды, которая, как говорит сам сценарист, «иногда нужнее и выше, чем правда факта» [Никита Высоцкий: «С этой историей...», 2011]. Мы не будем углубляться в проблему исторической достоверности представленных событий¹ (сам факт клинической смерти опровергался биографами Высоцкого

¹ Единственное, что стоит отметить: предполагаемая клиническая смерть произошла не 25-го июля 1979 года, как это показано в фильме, а 28-го июля, т. е. ровно за год до похорон Высоцкого, а не его смерти [Орехъ, 2018].

[Цыбульский, 2011]) и сравнивать персонажей фильма с их возможными историческими прототипами. Нас интересует, в первую очередь, созданный в фильме образ поэта — как одна из версий его биографического мифа и как объект массовой коммуникации.

Напомним основной сюжет картины. Летом 1979 года Высоцкий едет на «полулегальные» гастролы в Узбекистан. Вместе с музыкантом в Среднюю Азию отправляется его импресарио Павел Леонидов — главный инициатор этой поездки, друг Высоцкого актёр Сева Кулагин, а также врач-реаниматолог Анатолий Нефёдов. Поскольку Высоцкий уже тогда находился в наркотической зависимости, и состояние его здоровья было почти критическим, от жары, переизбытка работы (по 4–5 концертов в день) и отсутствия дозы ему вскоре становится хуже. Когда же местный врач «скорой помощи» отказывается нарушить закон и ввести артисту морфий, Леонидов без ведома Высоцкого вызывает из Москвы его возлюбленную Татьяну, чтобы та привезла ампулы с «лекарством». При этом никто из них не подозревает, что гастролы изначально являются «ловушкой»: местное управление КГБ проводит операцию по поимке организаторов нелегальных концертов (главным образом, чтобы «уколоть» бездействующие местные органы МВД) и Высоцкий оказывается удобным «громким именем» для такого рода процесса. Неожиданное появление в деле наркотиков только на руку КГБ, поэтому Татьяна по прибытии сразу же попадает под пристальное внимание спецслужб — в итоге Высоцкого будут шантажировать именно её безопасностью и свободой.

Кульминацией фильма является эпизод клинической смерти Высоцкого из-за остановки сердца, из которой друзья вытаскивают артиста буквально чудом. Дарованный Высоцкому лишний год жизни преподносится как воскресение — пусть и временная, но победа героя над смертью. Он сам тоже воспринимает произошедшее как знак свыше и позже, когда обращается к Богу с молитвой о своих близких, говорит: «Господи, дай мне сил высказать, как я их люблю. Зачем-то ведь я жив. Зачем-то они со мной. Я разберусь... Обязательно. Может, я и не умер сегодня, чтобы понять, зачем я жив» [Высоцкий, Тугушев, 2012: 235]². В последней сцене перед финальными титрами звучит стихотворение «Мой чёрный человек в костюме сером...», которое заканчивается словами:

И лопнула во мне терпенья жила,
И я со смертью перешёл на ты,
Она давно возле меня кружила,
Побаивалась только хрипоты.
Я от суда скрываться не намерен,
Коль призовут — отвечу на вопрос.
Я до секунд всю жизнь свою измерил —
И худо-бедно, но тащил свой воз.
Но знаю я, что лживо, а что свято, —
Я это понял всё-таки давно.
Мой путь один, всего один, ребята —
Мне выбора, по счастью, не дано

[Высоцкий, Тугушев, 2012: 253].

В этих строках, по сюжету фильма написанных Высоцким после затянувшегося творческого кризиса, он предстает перед нами поэтом романтического толка — тем, кто постиг недоступную другим истину, осознает недолговечность своей

² Здесь и далее реплики персонажей цитируются по тексту киноповести. В том случае, если в фильме они упущены или радикально отличаются от литературной версии сценария, мы будем упоминать об этом в примечаниях.

земной жизни, но готов идти с этим бременем до конца, ни от кого не скрываясь. Что интересно, в киноповести близость предстоящей реальной смерти Высоцкого дополнительно подчеркивается описанием событий, которые происходят с остальными персонажами в 1980-м году, сразу же после похорон артиста.

По словам Н. Высоцкого, фильм предназначался в первую очередь для молодого поколения, т. е. для тех, кто не застал Высоцкого при его жизни. Картина, которой предстояло конкурировать в прокате с мировыми блокбастерами, должна была стать не ностальгической по духу, а сегодняшней, рассказанной современным киноязыком [Никита Высоцкий: «С этой историей...», 2011]. Любопытно, что после премьеры фильма кинокритик А. В. Долин писал совершенно обратное: «“Высоцкий” — редкая картина Эрнста и Максимова, потенциальная аудитория которой демонстративно узка: люди моложе тридцати (которые, если верить социологам, в основном ходят в кино) не поймут буквально ничего — какая Бухара, какое КГБ, какие корешки билетов, почему концерты нелегальные?» [Долин, 2018: 356]. По мнению критика, выбранная создателями фильма нарративная стратегия не способна приблизить образ музыканта молодой аудитории, а потенциальными зрителями являются представители поколения, знакомого с реалиями брежневского застоя, для которых Высоцкий — априори народный культурный герой.

И всё же, независимо от целевой аудитории, основной задачей фильма видится именно ремифологизация уже устоявшегося образа. Об этом пишет А. С. Афанасьев в статье «Биографический миф В. С. Высоцкого в современном масскульте». Как справедливо отмечает автор, создатели картины заимствуют многие мифемы из уже сложившихся представлений о Высоцком — одни оставляют практически без изменений, другие опровергают и редуцируют, или же подвергают их трансформации и переосмыслению [Афанасьев, 2015: 69].

По мнению Афанасьева, одним из важнейших аспектов здесь является устоявшаяся в коллективном сознании сема «Высоцкий — свободный человек». Действительно, в фильме для Высоцкого личная свобода, неприятие любой системы, навязанной кем-то извне, является наивысшей человеческой ценностью. Эта черта имеет скорее декларативный характер и наиболее ярко проявляется в финальном разговоре с сотрудником КГБ Михалычем. Высоцкий противопоставляет свою внутреннюю свободу раблепию собеседника перед начальством, его постоянному страху за собственную шкуру. Данный аспект поддерживается пушкинским кодом, когда Высоцкий, уговаривая Михалыча отдать ему паспорт Татьяны, цитирует строки из стихотворения А. С. Пушкина «Птичка» (1823): «Отпусти её прямо сейчас. Помнишь, как у Пушкина: “На волю птичку выпускаю”. Люди птиц из клетки выпускали, чтобы самим свободнее немного стать» [Высоцкий, Тугушев 2011: 249]. Тем самым актуализируется ассоциативная параллель между Высоцким и Пушкиным как одним из важнейших героев русской культуры. Также свободолобие Высоцкого подчеркивается на протяжении всего фильма соответствующим аудиорядом, в частности, многократно звучащими строками из песни «Конец охоты на волков»:

Улыбаюсь я волчьей ухмылкой врагу,
Обнажаю гнилые осколки.
Но — на татуированном кровью снегу
Ваша роспись: мы больше не волки!³

³ Расшифровка аудиозаписи наша. В киноповести цитируются только два первых куплета песни [Высоцкий, Тугушев, 2011: 124—125], и в целом репертуар Высоцкого гораздо разнообразнее: артист исполняет не только серьёзные песни, но и шуточные, причём каждая из них подобрана в соответствии с происходящими в тексте событиями.

Важно отметить, что Высоцкий представлен в фильме не как активный борец с советским режимом, а как его пассивная жертва, хотя он прекрасно отдаёт себе отчёт в происходящем и внутренне этому сопротивляется. Эта осознанная жертвенность, как утверждает Афанасьев, проявляется не только во взаимоотношениях Высоцкого с силовыми структурами — он предстаёт перед зрителем и как жертва алчного окружения, зарабатывающего на нём деньги, и как жертва наркотиков, на которые его «подсадили» друзья. Кроме того, жертвенность героя приобретает почти метафизическое, евангельское значение, поскольку авторы неоднократно акцентируют соотнесение Высоцкого и Иисуса Христа [Афанасьев, 2015: 71]. На этот аспект обращал внимание также Долин: «“Высоцкий” — история Страстей, Смерти и Воскрешения. Предсмертные гастроли поэт принимает как должное, едет на них, как на казнь — но добровольно: деньги его, судя по всему, не интересуют. Потеряв сознание, герой лежит на полу гостиничного номера, будто только что снятый с креста. Его воскресение подано как чудодейственное, о чём напрямую говорит врач-реаниматолог» [Долин, 2018: 358]. Таким образом, авторы пытаются подвергнуть образ Высоцкого своеобразной канонизации, трансформировать устоявшийся биографический миф о нём, создавая новый — миф о Высоцком, «какого мы ещё не видели» [Афанасьев, 2015: 70].

Было бы, однако, сильным упрощением рассматривать данное явление исключительно в рамках линейной модели коммуникации [Красноярова, 2010], отвечая на вопросы, какой именно образ Высоцкого пытались донести до публики создатели картины и с каким эффектом. В условиях современной массовой коммуникации роль реципиента и совершаемых им эстетических выборов и интерпретаций не менее важна, чем роль коммуникатора. Основной задачей массовой культуры является не столько «запланированное применение определённых технологий в целях массового убеждения» [McQuail, 1985: 94]⁴ сколько создание произведения, которое вызовет интерес у широкой публики (и, следовательно, будет хорошо продаваться). Текст массовой культуры отражает собой многоплановое взаимодействие различных факторов⁵, а устоявшиеся в коллективном сознании ценности и стереотипы используются авторами не с целью их дальнейшего закрепления и распространения, а скорее как предполагаемые «общие места», способные вызвать у аудитории ожидаемый эстетический эффект [Эко, 2005: 225].

Тут следует обратить внимание, что для героев фильмов и сериалов, в которых появляется Высоцкий, его творчество несомненно является таким «общим местом» — масштаб личности музыканта и его роль в формировании культурной идентичности не требует дополнительных объяснений. При этом биографический миф Высоцкого всегда априори связан с посткоммунистической памятью и представлениями о брежневском СССР. Его образ важен создателям художественных фильмов именно как культурный феномен в контексте показываемой эпохи, её общественно-политических реалий и конфликтов.

В фильме Буслова мы тоже застаем Высоцкого на пике славы, никто из героев не задается вопросом о причинах всенародной любви к артисту. Основной сюжет картины строится вокруг факта уже свершившийся популярности Высоцко-

⁴ Перевод автора статьи.

⁵ В этом смысле наиболее эффективным нам представляется метод анализа произведения, предложенный У. Эко в эссе «Риторика и идеология в “Парижских тайнах” Эжена Сю». Данный метод направлен в первую очередь на «выявление структурных соотношений между текстом произведения, его общественно-историческим контекстом и любыми другими контекстами, которые могут попасть в поле исследования» [Эко, 2005: 209]. При этом не имеет значения, был ли тот или иной художественный приём выбран автором для передачи его идеологической позиции, или же наоборот, «изобретённый в угоду “рынку” тип повествования повлечёт за собой определённую идеологическую позицию» [Эко, 2005: 225].

го, вместо того чтобы рассказывать о долгом пути музыканта к ней, как это бывает в классических фильмах-биографиях. Как пишет Долин, «из картины о Высоцком вы не узнаете ничего сверх того, что уже знали. А если не знали ничего, то после десяти минут просмотра захотите покинуть зал». В центре внимания оказывается не творчество Высоцкого, а его взаимоотношения с политической системой, чьи акторы являются равноценно важными персонажами фильма и каждому из них отведена своя роль в трансформируемом биографическом мифе. Если снова обратиться к евангельскому коду, то параллель со страданиями Христа была бы невозможна, если бы в истории не появился свой Иуда (директор местной филармонии, соглашающийся сотрудничать с КГБ) и свой Понтий Пилат (Серый пиджак, подполковник КГБ из Москвы). Вспыльчивый, сомневающийся, но искренне любящий Володю Сева напоминает Апостола Петра, а искупающая преданностью все свои прошлые грехи Татьяна — Марию Магдалину [Долин, 2018: 358]. В киноповести врач-реаниматолог Нефёдов после смерти Высоцкого в 1980 году сравнивает себя с учениками Иисуса, спящими в Гефсиманском саду⁶. В этом смысле, попытка «канонизации» образа Высоцкого с помощью евангельской символики влечёт за собой христианизированную интерпретацию событий и культурной эпохи, с которой герой неразрывно связан.

«Общим местом» является и экзотизирующий взгляд на Узбекистан, построенный на национальных стереотипах. Москвичи (как артисты, так и спецслужбы) заведомо воспринимают Среднюю Азию как бедную, «тёмную» провинцию, местный таксист, согласившийся отвезти Татьяну из Ташкента в Бухару, по дороге пытается её изнасиловать, а когда герои идут на рынок выбирать ковёр, Высоцкий надевает тюрбейку и ко всеобщему восторгу начинает торговаться, пародируя среднеазиатский акцент. Характерна также сцена на дне рождения у «местной интеллигенции», куда артистов зовут после одного из концертов в Бухаре (в фильме она отсутствует, но её можно найти в киноповести и в телеверсии проекта). Герои наблюдают за выступлением узбекского фольклорного ансамбля, преподнесением юбиляру в качестве «скромного подарка» породистого скакуна и ритуальным закланием ягнёнка. Под конец хозяева не хотят отпускать Высоцкого, пока артист что-нибудь не «изобразит», и называют его гитару «балалайкой».

Также обращает на себя внимание ассоциативный ряд двух исторических событий: смерти Высоцкого и Летних Олимпийских игр 1980 года. Например, в киноповести директора узбекской филармонии известие о смерти артиста застаёт на московском стадионе, во время атлетических соревнований. В фильме и в сериале эпизоды из 1980 года полностью отсутствуют, но символы предстоящей Олимпиады периодически появляются на экране как «призрак» скорой смерти, которая уже тогда «кружила» над Высоцким. В кадре можно заметить флажки с олимпийским мишкой, неон на здании в виде атлета с олимпийским огнём. В киноповести и сериале факелonosец привиделся Высоцкому также в азиатской пустыне: «Скорород, что ли? Что-то далеко забрался... — “Волга” неслась со скоростью сто двадцать километров в час, однако путник не становился ближе. Он то появлялся, то исчезал в дымке испарины. / — Мираж! — не отвлекаясь от дороги, буркнул водитель» [Высоцкий, Тугушев, 2011: 98]. Таким образом, устоявшееся представление о том, что коллективная память о смерти Высоцкого неразрывно связана с памятью о московской Олимпиаде [Доманский, 2011], в фильме обретает также символическое значение.

⁶ Согласно традиционной версии событий, прототип персонажа — врач Высоцкого Анатолий Федотов — находился в квартире музыканта в момент его смерти, но не оказал ему помощи в нужный момент, потому что уснул [Афанасьев, 2015: 72].

При этом не стоит забывать, что коллективная память о герое и культурной эпохе встречается здесь с индивидуальной, глубоко личной перспективой — детскими воспоминаниями Н. Высоцкого. Дело не только в том, что именно сын артиста является главным автором сценария, данная перспектива отчетливо проявляется в кульминации фильма. Борьба Высоцкого со смертью после остановки сердца показана метафорически: через воспоминание о том, как однажды Володя с трудом и упорством вытаскивал застрявший в грязи автомобиль, в котором ехал вместе со своей первой женой и сыновьями. В решающий момент камера концентрируется на маленьком мальчике Никите, с молчаливым восхищением наблюдающим за действиями отца. В этом смысле картина «Высоцкий» является своеобразным посредником между индивидуальной и коллективной памятью, а значит, её можно отнести к ностальгическому дискурсу. На наш взгляд, фильм следует рассматривать как пример рефлексивной ностальгии (по классификации С. Бойм), поскольку его важной составляющей является именно «индивидуальный нарратив, который основан на смаковании деталей и памятных знаков» [Бойм, 2019: 118].

Интересно, что в отличие от реставрирующей ностальгии, пытающейся произвести «трансгисторическую конструкцию потерянного дома» [Бойм, 2019: 23], рефлексивная ностальгия признаёт бессмысленность такого рода действий. Она связана с «историческим и индивидуальным временем, с невозвратностью прошлого и конечностью человеческого начала» [Бойм, 2019: 117]. Тем более любопытен аспект данной экранизации, о котором мы ещё не успели упомянуть: неудавшаяся попытка «реставрировать» физическое присутствие в картине самого В. С. Высоцкого. Режиссёрам художественных фильмов всегда было важнее культурный феномен Высоцкого, нежели его появление в кадре — оно, как правило, ограничено до необходимого минимума. Здесь же изначальной задачей создателей картины было максимальное внешнее сходство главного героя с известным артистом, чтобы у зрителя создавалось впечатление, что на экране появился именно Высоцкий, а не загримированный под него актёр. Желаемого эффекта пытались добиться с помощью создания силиконово-пластиковой маски и технологии компьютерной обработки изображений. Для большей правдоподобности героя озвучил Н. Высоцкий, чей голос посчитали достаточно похожим на голос отца. Имя скрывавшегося за маской актёра не было указано в титрах (исполнителем главной роли значился Владимир Высоцкий), оно не объявлялось ни до, ни после премьеры. Так создатели картины пытались избежать возникновения у зрителей ненужных ассоциаций с устоявшимся амплуа популярного актёра.

Такое решение, несомненно, вызвало интерес широкой аудитории, однако эффект у него вышел совершенно противоположный. После премьеры главным недостатком фильма называли именно пугающую «безликость» главного героя, бросающуюся в глаза искусственность созданного образа, которая не только не создала иллюзию временного «воскресения» Высоцкого на экране, но и отрицательно сказалась на актёрской игре. «Двигается герой так, словно боится растряссти грим, — писал А. Архангельский в рецензии для журнала “Огонёк”. — Он такой мертвый, говорят нам авторы фильма, потому что наркоман, и жить ему осталось недолго. Все равно не верится. Итог “работы сотен специалистов” — киборг Володя» [Архангельский, 2011]⁷.

Ещё до премьеры фильма распространился слух, что роль Высоцкого на самом деле исполнил С. Безруков, сыгравший до этого в кино целый ряд культурно значимых персонажей, в том числе поэтов А. С. Пушкина и С. А. Есенина. Данное

⁷ А. В. Долин о том же самом: «Он способен двигаться, говорить, даже петь, но не становится от этого, как обещано в подзаголовке, живым. Искусственная мимика, землистый цвет лица, затравленно выглядывающие из-под маски чужие глаза — на это страшно смотреть: то ли зомби, то ли клон, то ли робот» [Долин, 2018: 359].

предположение породило волну пародий, шуток и анекдотов, в том числе приписываемый В. И. Гафту афоризм «Умереть не страшно. Страшно, что после смерти могут снять фильм, и тебя сыграет Безруков» [Сергей Безруков: «В Минске надвинул кепочку...», 2014]. Вскоре стало ясно, что изначальная задумка создателей не удалась, и скрывать имя исполнителя главной роли дальше не имеет смысла. В апреле 2012 года в самом первом выпуске передачи «Вечерний Ургант» на Первом канале актёр подтвердил, что именно он исполнил роль Высоцкого в фильме [Вечерний Ургант... , 2012]. Когда в 2013 году вышла четырёхсерийная телеверсия проекта, фамилия Безрукова уже значилась в титрах первой.

Что интересно, в финальных титрах киноверсии Безруков также присутствовал — как исполнитель роли Юры Чернова, молодого актёра театра на Таганке. Этот персонаж появляется в фильме лишь раз, в самой первой сцене с участием Высоцкого: главный герой поднимается по лестнице, видит сидящего на ступеньках потерянного молодого коллегу, подзывает его к себе «на пару слов» и даёт совет по поводу роли Хлопуши. Подразумевается, что Юра готовится заменить Высоцкого в спектакле «Пугачёв» по одноимённой поэме С. А. Есенина. При этом для основного сюжета и характеристики главного героя эта сцена не несет никакой смысловой нагрузки — создаётся впечатление, что в фильм её вставили только затем, чтобы оправдать упоминание Безрукова в титрах и запутать зрителей его появлением с Высоцким в одном кадре.

Однако и в киноповести, и в сериале контекст у этой сцены несколько иной. Встречу Юры и Высоцкого предваряет фрагмент репетиции спектакля, за которой пристально наблюдает главный режиссёр театра:

«Актёры равнодушно, но достаточно технично выполняли свои мизансцены, легко удерживая Юру на цепях. Юра же, наоборот, работал на всю катушку. Вдруг в центре пустого зрительного зала зажглась настольная лампа. Актёры остановились, для них это был сигнал — ведь за столиком с лампой сидел главный режиссёр театра. Юра, лишенный страховки, не поняв, что надо остановиться, тяжело дыша, упал на четвереньки. Актёры сочувственно заулыбались.

— Вы, Юрий, выполняете рисунок, и только. Но пока, знаете ли, это пародия на одного чересчур великого артиста. <...> А почему актер без костюма?

Помощник режиссёра ответила из-за кулис в микрофон:

— Костюм шьют. Не можем же мы дать ему штаны Высоцкого...

Режиссёр взял в руки свой микрофон и на весь театр загремел:

— Это как понимать? В театре нет и не может быть штанов Высоцкого! В театре есть костюм Хлопуши! Немедленно переоденьте артиста!» [Высоцкий, Тугушев, 2012: 31—32].

В сериале данная сцена воспроизводится точно тексту, а вскоре после неё происходит первое появление в кадре главного героя: сначала мы видим тень на стене больничной палаты, а потом и самого Высоцкого, сидящего на больничной койке. Из больницы Высоцкий сбегает и приезжает на машине Леонидова в театр, где встречает Юру. Здесь мы наблюдаем поэтапное введение культурного героя в сюжет: сначала озвучивается представление о Высоцком как о незаменимом «чересчур великом артисте», затем в кадре появляется тень героя, а затем и он сам «во плоти». При этом характерно, что актёра, который не в силах заменить Высоцкого, играет именно Безруков. Зритель наблюдает, как артист стоит на сцене Таганки и нарочито плохо читает легендарный монолог есенинского героя — знаковый не только для Высоцкого, но и для автора поэмы.

Таким образом, обнажаются многоуровневые парасоциальные отношения зрителей с центральным персонажем, важные, на наш взгляд, для понимания обще-

го восприятия картины. Самого Высоцкого зритель воспринимает на трёх уровнях: 1) как живого человека и медийную персону, 2) как культурный феномен, вобравший в себя различные сценические образы — в данном случае, есенинского Хлопушу, 3) как героя художественного произведения. Одновременно с этим зритель видит С. Безрукова, которого воспринимает похожим образом: 1) как конкретного человека и медийную персону со сложившейся репутацией, 2) как исполнителя ролей культурно значимых героев — в том числе, роли Есенина, 3) как исполнителя роли Владимира Высоцкого (и Юры Чернова) в данном фильме.

Безусловно, такое многоступенчатое восприятие киногероя, когда личность и устоявшееся амплу актёра накладывают серьёзный отпечаток на зрительскую интерпретацию, в современной культуре не редкость⁸. Однако в случае с фильмом «Высоцкий» это явление представляется нам особенно важным. Данная сцена лишней раз подчёркивает значимость Высоцкого как культурного героя, но одновременно с этим признаёт невыполнимость задуманного проекта — Высоцкого невозможно заменить, даже очень талантливый актёр не в силах создать иллюзию воскресения и «реставрировать» физическое присутствие артиста в кадре. Возможно, именно поэтому сцену с Безруковым-Юрой в роли Хлопуши вырезали при монтаже киноверсии, хотя её можно найти на сайте проекта вместе с другими сценами, не вошедшими в фильм.

Подводя итог, можно сказать, что проект «Высоцкий. Спасибо, что живой» является эстетической реализацией определенных граней устоявшего биографического мифа о В. С. Высоцком, но одновременно с этим и попыткой его трансформации, своеобразной канонизации культурного героя. Высоцкий предстаёт в нём в первую очередь как участник определённой эпохи, с её общественно-политическими реалиями и «общими местами», стереотипами и ассоциативными связями, причём подразумевается, что аудитория фильма также их понимает и разделяет. При этом важно помнить, что обобщающая перспектива сталкивается здесь с глубоко личной, а нарратив носит ностальгический характер.

Фильм также показывает, насколько сложным процессом является взаимодействие зрителя с объектом массовой коммуникации. Оказывается, что при обращении к биографическому мифу важен не только контекст эпохи, с которой связан герой, но также контекст современных реалий и современных масс-медиа, а вопрос об идеологической позиции авторов перестаёт иметь первостепенное значение. В данном случае мы видим, как вопреки желанию создателей картины история о несостоявшейся «смерти» Высоцкого стала историей о невозможности «воскресения» культурного героя.

⁸ Что интересно, подобное происходит и в случае с исполнителем роли Севы Кулагина — Иваном Ургантом, который на момент выхода фильма был достаточно известной медийной персоной, в основном, в контексте развлекательных программ и первых двух серий киноальманаха «Ёлки» Т. Бекмамбетова. Его Кулагин искренне переживает за Володю, но всё равно не может скрыть обиду на тот факт, что он неизбежно остаётся в тени друга и никто не воспринимает его как серьёзного артиста. В киноповести, когда Высоцкому становится плохо перед самым началом концерта, Леонидов буквально выталкивает Севу сцену, чтобы тот развлёк собравшуюся публику. Под возмущенные крики из зала «Высоцкого давай!» Сева начинает петь: «Если друг оказался вдруг...» — выбор песни, несомненно, отражает его готовность к самопожертвованию ради Володи [Высоцкий, Тугушев, 2012: 151]. В фильме же Кулагин сам выбегает на сцену и с отчаянной решительностью начинает петь: «Ах, милый Ваня, я гуляю по Парижу...», что только усиливает ассоциативную связь между персонажем и актёром.

Библиографический список

- Архангельский А. Спасибо, не живой // Огонёк: журнал. 2011. 5 декабря. № 48. С. 42.
- Афанасьев А. С. Биографический миф В. С. Высоцкого в современном масскульте // Филология и культура. Philology and Culture. 2015. №. 4 (30). С. 69—72.
- Бойм С. Ю. Будущее ностальгии / пер. с англ. и предисл. А. Стругач. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 680 с.
- Ван Дейк Т. А. Дискурс и власть: Репрезентация доминирования в языке коммуникации / пер. с англ. Е. А. Кожемякина, Е. В. Переверзева, А. М. Аmatoва. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 344 с.
- Вечерний Ургант. Безруков признался, что сыграл Высоцкого. [Электронный ресурс]: Фрагмент телепередачи от 16 апреля 2012 // YouTube — видеохостинговый сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PM-9R7DMHvk> (дата обращения: 03.04.2020).
- Высоцкий Н., Тугушев Р. Высоцкий. Спасибо, что живой: Киноповесть. СПб.: Амфора, 2012. 255 с.
- Высоцкий. Спасибо, что живой [Художественный фильм], реж. П. Буслов, сцен. Н. Высоцкий, Россия: Первый канал, Columbia Pictures, 2011.
- Гулевич О. А. Психология массовой коммуникации: от газет до интернета. Учебник для вузов. М.: Юрайт, 2019. 264 с.
- Долин А. В. Оттенки русского. Очерки отечественного кино, М.: Издательство АСТ, 2018.
- Доманский Ю. В. Биографический миф Владимира Высоцкого в фильме «Обратная сторона Луны» // Филология и культура. Philology and Culture. 2015. № 3 (41). С. 213—216.
- Доманский Ю. В. «Биографический миф» Высоцкого и Московская Олимпиада 1980 года // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009—2010 гг. Воронеж: «Эхо», 2011. С. 189—199.
- Красноярова О. В. Современная трансформация традиционной модели массовой коммуникации // Известия ИГЭА. 2010. № 4 (72). С. 186—190.
- Никита Высоцкий: «С этой историей я жил 25 лет» [Электронный ресурс]: С Н. Высоцким беседует Д. Цулая // КиноПоиск. 2011. 29 сентября. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/1698424/> (дата обращения: 03.04.2020).
- Никитина О. Э. Биографические мифы о русских рок-поэтах. СПб.: ИЦ Гуманитарная Академия, 2011. 350 с.
- Орехъ А. Высоцкий. Глава 129. «Смерть» за год до смерти. [Электронный ресурс]: Блог «Один Высоцкий» // Эхо Москвы. 2018. 10 ноября. URL: https://echo.msk.ru/blog/odin_vv/2309441-echo/ (дата обращения: 03.04.2020).
- Сергей Безруков: «В Минске надвинул кепочку и пошёл в кино. Никто меня не узнал!» [Электронный ресурс]: С С. Безруковым беседует И. Калинина // Комсомольская правда. 2014. 16 октября. URL: <https://www.kp.by/daily/26296.3/3173189/> (дата обращения: 03.04.2020).
- Цыбульский М. Смерть, которой не было. [Электронный ресурс] // Владимир Семенович Высоцкий: сайт. 2011. 05 мая. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/vospominaniya/cybulskij-smert-kotoroj-ne-bylo.htm> (дата обращения: 03.04.2020).
- Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2005. 502 с.
- McQuail D. Sociology of Mass Communication // Annual Review of Sociology. 1985. Vol. 11. P. 93—111.

References

- Arhangelsky, A. (2011) Spasibo, ne zhivoy [Thank You, Not Alive], *Magazine "Ogoniok"*, 5 December, no. 48, p. 42.
- Aphanasyev, A. S. (2015) Biographicheskii mif V.S. Vysotskogo v sovremennom masskulte [The Biographical Myth of V. Vysotsky in Modern Mass Culture], *Philologiya i kultura*, no. 4 (30), pp. 69—72.
- Boym, S. Y. (2019) *Budushchie noslagii* [The Future of Noslagia], Strugach, A. (tr.), Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

- Buslov, P. (Director), & Vysotsky N. (Screenplay), (2011) *Vysotsky. Spasibo, chto zhyvoy* [Vysotsky. Thank you for being alive] [Motion Picture], Russia: Channel One, Columbia Pictures.
- Culaya, D. (2011) Nikita Vysotsky: “S etoy istoriey ya zhil 25 let” [Nikita Vysotsky: “I’ve Spent 25 Years of My Life with This Story”], *KinoPoisk website* (29 September), available from <https://www.kinopoisk.ru/media/article/1698424/> (accessed: 03.04.2020).
- Cybul'sky, M. (2011) *Smert, kotoroy ne bylo* [The Death That Did Not Happend], Vladimir Semenovich Vysotsky website, available from <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/vospominaniya/cybul'skiy-smert-kotoroy-ne-bylo.htm> (accessed: 03.04.2020).
- Dolin, A. V. (2018) *Odenki russkogo: Ocherki otechestvennogo kino* [The Shades of Russian: Essays on Domestic Films], Moscow: AST.
- Domansky, Y. V. (2015). Biographicheskii mif Vladimira Vysotskogo v filme “Obratnaya storona luny” [The Biographical Myth of Vladimir Vysotsky in “The Dark Side of the Moon” Movie], *Philologiya i kultura*, no. 3 (41), pp. 213—216.
- Domansky, Y. V. (2011) “Biographicheskii mif” Vladimira Vysotskogo i Moskovskaya Olimpiada [The Biographical Myth of Vladimir Vysotsky and 1980 Summer Olympics], in: *Vladimir Vysotsky: issledovaniya i materialy*, Voronezh: Echo.
- Eco, U. (2005). *Rol chitatela: Issledovaniya po semiotike teksta* [The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts], Serebryaniy, S. D. (tr.), Saint Petersburg: Simposium.
- Gulevich, O. A. (2019) *Psihologiya massovoy kommunikacii: ot gazet do internet* [The Psychology of Mass Communication: from newspapers to the internet], Moscow: Yurayt.
- Kalinina, I. (2014) Segey Bezrukov: “V Minske keepochku nadvinul i poshel v kino. Nikto menya ne uznal!” [Sergey Bezrukov: “in Minsk, I pulled on my cap and went to the cinema. No one recognized me!”], *Komsomolskaya Pravda*, 16 October, available from <https://www.kp.by/daily/26296.3/3173189/> (accessed: 03.04.2020).
- Krasnoyarova, O. V. (2010) Sovremennaya transphormaciya tradicionnoy modeli kommunikacii [The Modern Transportation of the Traditional Model of Communication], *Izvestiya IGEA*, no. 4 (72), pp. 186—190.
- McQuail, D. (1985) *Sociology of Mass Communication, Annual Review of Sociology*, vol. 11, pp. 93—111.
- Nikitina, O. E. (2011) *Biographicheskkiye mify o russkikh rok-poetah* [The Biographical Myth of Russian Rock Poets], Saint-Petersburg: Gumanitarnaya Akademiya.
- Oreh, A. (2018) Vysotsky. Glava 129. “Smert” za god do smerti [Vysotsky. Chapter 129. “The Death” a Year Before the Death], *Echo Moskvy*, 10 November, available from https://echo.msk.ru/blog/odin_vv/2309441-echo (accessed: 03.04.2020).
- TV Channel One (2012) *Vecherniy Urgant. Bezrukov priznalsia, chto sygral Vysotskogo* [Evening Urgant. Bezrukov confessed, that he did play Vysotsky], fragment of the TV Show, 16 April, available from <https://www.youtube.com/watch?v=PM-9R7DMHvk> (accessed: 03.04.2020).
- Van Dijk, T. A. (2013) *Diskurs i vlast: Reprezentaciya dominirovaniya v yazyke komunikacii* [Discourse and Power: The Representation of domination in the language of communication], Kozhemyakin, E. A., Pereverzev, E. V., Amatov, A. M. (tr.), Moscow: LIBROCOM.
- Vysotsky, N., Tugushev, R. (2012) *Vysotsky. Spasibo, chto zhyvoy* [Vysotsky. Thank You for Being Alive], Saint-Petersburg: Amphora.