

ВЕЧНО ВЫСОЦКИЙ

УДК 791.43.05

МАКАРЕВИЧ И ВЫСОЦКИЙ. О СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФИЛЬМА «НАЧНИ СНАЧАЛА» АЛЕКСАНДРА СТЕФАНОВИЧА

Якуб Садовский

Ягеллонский университет Краков, Польша, jakub.sadowski@uj.edu.pl

Цель статьи — установить смыслообразующую функцию знаков, отсылающих к творчеству и биографии Владимира Высоцкого, в выстраивании аксиологического и эстетического конфликта, который является осью сюжета фильма «Начни сначала» Александра Стефановича (1985). Этот конфликт, в зависимости от пласта киноповествования и уровня его восприятия, может описываться в категориальных оппозициях формального и неформального, подконтрольного и неподконтрольного, заказного и спонтанного, казенного и независимого, признанного и непризнанного, нехудожественного и художественного. В результате введения в текст фильма событий, очень свободно связанных с сюжетом, за счет множества семантических вкраплений, отсылок и намеков, эзоповых стратегий, благодаря способу монтажа некоторых сцен, фигура Высоцкого становится мощным орудием обогащения смыслового поля произведения. Не менее важным генератором смыслов является Андрей Макаревич, исполняющий главную роль молодого барда и вводящий в семантическое поле фильма контекст творчества группы «Машина Времени».

Ключевые слова: Владимир Высоцкий, Андрей Макаревич, Александр Стефанович, «Машина Времени», рок-музыка, авторская песня, эстетика.

MAKAREVICH AND VYSOTSKY. ABOUT THE SEMANTIC SPACE OF THE FILM “START ALL OVER AGAIN” BY ALEXANDER STEFANOVICH

Jakub Sadowski

Jagiellonian University, Krakow, Poland, jakub.sadowski@uj.edu.pl.

The aim of the article is to establish the meaning-making function of signs that refer to the work and biography of Vladimir Vysotsky in building axiological and aesthetic conflict, which is the axis of the plot of Alexander Stefanovich's film "Start All Over Again" (1985). This conflict, depending on the layer of film narration and the level of its perception, can be described in categorical oppositions of the formal and the informal, the controlled and the uncontrolled, the ordered and the spontaneous, the public and the independent, the recognized and the unrecognized, the non-artistic and the artistic. As the result of the introduction of events very freely related to the plot into the text of the film, due to the many semantic inclusions, references and hints, Aesopian strategies, thanks to the way some scenes are edited, Vysotsky's figure becomes a powerful tool for an enrichment of the semantic field of the film. An equally important generator of meanings is Andrei Makarevich, who plays the role of a young bard and introduces the context of the creative work of the Mashina Vremeni group into the film's semantic field.

Key words: Vladimir Vysotsky, Andrei Makarevich, Alexander Stefanovich, Mashina Vremeni, rock music, bard song, aesthetics.

© Садовский Я., 2020

Ссылка для цитирования: Садовский Я. Макаревич и Высоцкий. О смысловом пространстве фильма «Начни сначала» Александра Стефановича // *Labyrinth. Теории и практики культуры*. 2020. № 3. С. 42—57.

Citation Link: Sadowski, J. (2020) Makarevich i Vysotskij. O smyslovom prostranstve fil'ma «Nachni s nachala» Aleksandra Stefanovicha [Makarevich and Vysotsky. About the semantic space of the film 'start all over again' by Alexander Stefanovich], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury* [*Labyrinth. Theories and practices of culture*], no. 3, pp. 42—57.

В фильме Александра Стефановича «Начни сначала» голос Владимира Высоцкого слышен дважды, лицо его видно трижды. При этом сюжет фильма самого Высоцкого никоим образом не касается — и уже этого достаточно, чтобы поставить вопрос о смыслообразующих функциях тех эпизодов, в которых задействованы знаки памяти о поэте. Тем более, что после его смерти в 1980 году официальная советская культура — грубо говоря — не баловала своих участников упоминаниями о том пласте творчества Высоцкого, который для миллионов его поклонников был главным. В то же время сюжетная линия «Начни сначала» связана с песней и с поэзией одновременно. Ведь главный герой фильма, Николай Ковалев — исполнитель авторской песни, роль же его исполняет известный рокер — Андрей Макаревич.

Фигура Высоцкого присутствует в фильме в двух сценах, когда герои просматривают видеокассету с его записью. Возникает и в финале фильма — в сцене, стилизованной под толпу поклонников поэта в память о нем, видна большая фотография Высоцкого с гитарой. Однако присутствие легендарного певца не ограничивается теми моментами, где его видно или слышно — зритель, способный к расшифровке ряда интертекстуальных отсылок, режиссерских ходов и «подмигиваний», может ощущать присутствие связанных с Высоцким знаков и значений на имплицитном уровне. Впрочем, это уровень, на котором задействованы и многие смыслы, связанные с Андреем Макаревичем и с «Машиной Времени». Достаточно принять во внимание, что лидер «Машины», играя Ковалева, «одалживает» ему репертуар — свой и своей же рок-группы: в фильме звучат «В добрый час», «Мой дом», «Паузы», «Старый корабль», «Разговор в поезде», «Варьете», «Пока горит свеча».

Объемный пласт художественных смыслов ленты, подспудных по отношению к сюжету, не должен удивлять в фильме 1985 года. «Начни сначала» — хотя и одна из первых ласточек перестроечного сдвига в истории советского кинематографа, все же принадлежит еще доперестроечной киноэстетике, в рамках которой эзопова стратегия кодировки художественного сообщения успешно использовалась «диссидентствующими» авторами фильмов — и поощрялась «диссидентствующими» же зрителями. Не должно удивлять, что активными компонентами скрытого смыслового поля фильма являются отсылки к творчеству, биографии и мифу Высоцкого. Середина 1980-х, хоть и либеральнее их начала в плане пространства творческой свободы (а значит — и в плане дозволенного цензурой), все же не была еще временем, когда в открытую могли возникать самостоятельные сюжеты, выходящие на фигуру певца с Таганки. Между прочим, именно этот тезис иллюстрируют в «Начни сначала» некоторые подспудные сюжеты — о чем мы и скажем чуть ниже. В настоящей статье мы предложим расшифровку «законспирированных» знаков памяти о поэте, проследим отсылки, представленные режиссером и сценаристами глазу амбициозного зрителя. Среди анализируемых элементов смыслового пространства фильма окажутся такие, которые связаны с биографией Высоцкого, но и такие, которые «подмигивают» истории «Машины Времени». Такая расшифровка не является, однако, самоцелью. Главная же наша цель — установить смыслообразующую функцию знаков, отсылающих к тексту творчества и биографии Высоцкого, в выстраивании эстетического конфликта, являющегося осью кинопроизведения.

Воплощаемому Макаревичем главному герою «Начни сначала» 26-лет — и как молодой автор и исполнитель он чрезвычайно популярен среди молодежи. Несмотря на восторженное восприятие его песен широчайшими кругами фанатов, его искусство остается незамеченным на официальном уровне. Максимум, на что может рассчитывать Ковалев — озвучивание детских спектаклей для радио; с собственным репертуаром на официальной эстраде он выступает разве что там, где «профессиональным» артистам эстрады нужна срочная подмена — да и то не один раз ему приходится слышать: «у нас ответственное мероприятие, а не заседание

клуба туристов»¹. Роковое пятно на его официальную репутацию наносит разгромная статья под заглавием «Барды из подворотни», после которой — по интуиции пусть молодого, как и сам Ковалев, но прекрасно знающего реалии эстрадного труда Сергея Холодкова (в этой роли — Игорь Скляр) — у героя «на всю оставшуюся жизнь есть занятие: доказывать, что ты не верблюд». Доказывать же это он не намерен, так же, как и идти навстречу ожиданиям художественного истеблишмента по поводу содержания песен — как его собственных, так и вообще всех песен, звучащих в официальном эстрадном пространстве. Ожидания же эти формулирует Мария Николаевна — член художественного совета филармонии, в которую пытается устроиться Ковалев. Во время прослушиваний он исполняет «Разговор в поезде» «Машины Времени»². В результате он слышит:

Я должна сказать искренне, что я ничего не поняла. Честно, ничего. Кто едет, куда едет... Вот вы говорите, что это песня про поезд. Ну так берите пример со своих друзей. О чем поет ваш товарищ Холодков? «На недельку, до второго, я уеду в Комарово». Ну и все ясно, кто едет и куда едет. И вот результат: сам едет на международный конкурс. Растет. [...] И вам, Коля, как моему доброму знакомому, я думаю, что лучше это сказать прямо в глаза.

«Добрый знакомым» Марии Николаевны певец становится с легкой руки Холодкова. «Доброе знакомство» при этом — явный эвфемизм. Ибо, незадолго до этого, в глаза не выдавшую Ковалева героиню зовет в его же квартиру Холодков, устраивая там — к удивлению хозяина — многолюдные посиделки у видеомагнитофона. Именно эти события вводят в текст фильма смысловой пласт, связанный с Владимиром Высоцким, являясь при этом поворотным пунктом фабулы фильма.

Холодков зовет Марию Николаевну к Ковалеву с тем, чтобы помочь приятелю пробиться в эстрадники. Заодно — как может догадаться зритель — он преследует цель закрепить в статусе приближённого высокопоставленной в официальной системе искусства героини, а заодно — повысить свою популярность среди коллег и знакомых. С этой целью он достает предмет потребительского вожделения первой половины 1980-х — видеомагнитофон Электроника ВМ-12. Вожделения, которому — отметим — уже не Ковалев, а «реальный» Андрей Макаревич посвящает песню на своем сольном магнитоальбоме «Песни под гитару» (1985). Лирический субъект этого произведения признается:

Я очень собрался,
Задаче отдался:
Полгода не ел и не пил.
Копил, экономил
На шмотках, на доме,
Но видео все же купил [Макаревич, 1998а].

Слова песни «Видеомагнитофон» существенны для нашего вывода не только потому, что фиксируют реалии обретения «видика» (или «видака») среднестатистическим гражданином СССР, давая при этом основание полагать, что стратегия Холодкова в плане приумножения друзей может оказаться вполне успешной. Куда

¹ Здесь и далее по тексту мы приводим расшифровку звуковой дорожки фильма: [Стефанович, 1985].

² Песня звучит в созданной специально для фильма Стефановича версии, согласованной с требованиями антиалкогольной кампании 1985 года — без «алкогольной составляющей» «вагонных споров» и без упоминания «опустевшей бутылки».

существеннее то, что — как отмечает Юрий Доманский — сценам просмотра видеокассет они позволяют прочитываться как своеобразная кинематографическая вариация по поводу песни Макаревича, самой же песне — обрести характер имплицитно присутствующей в фильме [Доманский, 2015: 125—126]. Если текст Макаревича гласит «Идут, как на сходку — / Кто с бабой, кто с водкой» [Макаревич, 1998a], то в фильме Стефановича Ковалев не перестает удивляться множеству собравшихся у него дома незнакомых людей — курящих, либо — в режиссерскую насмешку над антиалкогольной цензурой — преподносящих друг другу бокалы с «чудесным напитком “Тархун”»³. Когда же в «Начни сначала» участники этой «сходки» всматриваются в видеозапись западного рок-н-ролла (слыша при этом — как в кинотеатре — «Эй, замолчите! Мешаете слушать!») отсутствующий в фильме, но реальный текст Макаревича вторит этой сцене словами:

Это видеомагнитофон,
Это видеорай, это видеосон.
С ним не надо плясать или петь —
Просто молча сидеть и смотреть.

Доманский, анализируя случай имплицитного присутствия песни «Видеомагнитофон» в «Начни сначала» и сопоставляя его с другими подобными случаями (которые будут нами еще упоминаться), заключает, что за их счет «киноряд будет прирастать смыслами песен, а песни — смыслами фильма; два вида искусства оказываются тут в отношениях диалога» [Доманский, 2015: 127]. Мы же заметим, что установление такого взаимного смыслового обогащения между текстом фильма и внешним текстом дает «твердое алиби» стратегии интертекстуального прочтения кинопроизведения.

Пора отметить, что все собравшиеся у Ковалева (а среди них — и представительница советского культурного истеблишмента) могут наслаждаться тем, что в пространстве советской же культуры носит статус «запрещенки». Предложенный гостям Холодковым рок-н-ролл, конечно же — западный, был в свое время — судя по субтитрам — записан на видеокассету в Финляндии, прямо с телевидения. И, по видимому, оттуда, как и много других запретных плодов, попал он в Советский Союз через ленинградские морские порты. Однако в фильме, в сценах сборища у Ковалева, ключевое значение получит «запрещенка» совершенно другая — отечественного происхождения.

В момент неприятного напряжения между хозяином и гостями Холодков успешно спасает ситуацию предложением: «Друзья! Перестаньте ругаться. У меня есть кассета с Высоцким. Из “Кинопанорамы”». И, обращаясь уже лично к Марии Николаевне, говорит: «Может, послушаем?». Тут же на экране телевизора возникает лицо Высоцкого, исполняющего песню «Я не люблю». И тут же в сюжете всплывает ряд новых смыслов — опять-таки некоторые из них эксплицитны, некоторые — доступны лишь при знании глубинного контекста.

На сюжетном уровне просто происходит скандал: кто-то из присутствующих озвучивает элементы биографической легенды Высоцкого в его отрицательной, завидно-осуждающей, базирующейся на сплетнях редакции («Между прочим, он за эти выступления хорошие деньги брал. <...> У него дача за двести тысяч была»). Ковалев резко встает на защиту памяти покойного поэта — и, пытаясь дать урок обидчику, сам получает кулаком по лицу. Гости в смущении уходят.

³ «Тархун» как иронический заменитель алкогольного напитка имеет право восприниматься как намек на «антиалкогольную» версию «Разговора в поезде», а также как маркер отношения киноповествователя к факту введения в текст песни политкорректных изменений.

Биографический миф задействован в этой сцене напрямую. Поэт назван по имени, виден и слышен видеоряд с его участием. Зритель середины 1980-х достаточно осведомлен в его биографии и знаком с его творчеством, чтобы в гневе Ковалева прочесть несогласие с презрением к иконе независимой культуры. Однако в кадрах запечатлены и смыслы, привнесенные режиссерской «контрабандой». Ключ к их пониманию — видеозапись, возникающая на экране телевизора в ковелевской квартире.

Героем сюжета «Кинопанорамы» — передачи Центрального телевидения Гостелерадио СССР — при жизни Высоцкий не был никогда. Впрочем, ни «Кинопанорамы», ни никакой другой всесоюзной передачи. Репутация всеобщего любимого независимого поэта и певца успешно блокировала возможность появления Высоцкого-собеседника (и уж тем более Высоцкого-исполнителя) на голубом экране. И все же за полгода до смерти он был приглашен в останкинский телецентр для участия в беседе «Кинопанорамы» о популярном телесериале «Место встречи изменить нельзя», в котором сыграл роль Глеба Жеглова. Основной сюжет по фильму так и не был записан, зато была сделана запись песен Высоцкого. В брежневском СССР, однако, телевизионные начальники никогда не дали бы «добро» на запуск материала в эфир. Более-менее целиком он был показан только при горбачевской перестройке, в 1987 году. Хотя в последние дни 1982-го, через несколько недель после смерти Брежнева, команде «Кинопанорамы» удалось часть материала все-таки включить в передачу, обравив его специально придуманным сюжетом. Прочитируем пассаж из воспоминаний ведущего передачи, Эльдара Рязанова:

Через год после кончины Володи мы — съемочная группа «Кинопанорамы» — попытались показать в одном из выпусков передачи несколько этих песен. <...> И вот, для того чтобы «пробить» этот сюжет, я отправился к главному телевизионному начальнику, к самому Сергею Георгиевичу Лапину. <...> Я довольно долго его уговаривал. Наконец он согласился, но при условии, что это не будет, как он выразился, «поминальник», что мы найдем какую-нибудь спокойную (!) форму подачи, без «придыханий». То есть меня сразу же лишали возможности выказать свое отношение к преждевременной утрате... Но я был готов на все, лишь бы легализовать его, лишь бы «опубликовать» его песни на всю страну. Ведь огромное количество людей никогда не видело, за исключением редких эпизодов в фильмах, поющего Высоцкого. Слышали на магнитофонах миллионы, десятки миллионов, а вот видеть, кроме тех немногих счастливиц, которые побывали на его полуофициальных, полужакрытых концертах, не могли. И тогда у меня возникла идея — дать песни Высоцкого в «Кинопанораме» как увлечение актера, как хобби. Разумеется, я знал, что сочинение стихов и песен Владимир Семенович считал главным делом своей жизни. Но ради того чтобы показать сотням миллионов людей поющего Высоцкого, я прибегнул к этому приему. В сюжет об «актерской сомодетельности» требовались партнеры, ибо если бы мы рассказали только об одном участнике, всё расценили бы как «придыхание». Нужно было сложить эту страничку так, чтобы придирки оказались невозможными, чтобы в последнюю минуту <...> сюжет не выдрали бы из программы. Сначала поведали об увлечении живописью мхатовского артиста Юрия Богатырева и продемонстрировали его изысканные акварели. Потом представили Валентина Гафта с его хлесткими, известными на всю страну эпитаграммами. И лишь после этого «дали слово» Высоцкому. К сожалению, из одиннадцати имеющихся у нас песен было разрешено пустить в эфир только три, «наиболее безопасные» [Рязанов, 2004: 7—8].

Пора вернуться к сцене с показом принесенной Холодковым «кассеты с Высоцким из “Кинопанорамы”». И подчеркнуть главное: тут действительно задействована запись мини-концерта, снятого для передачи Рязанова. И звучат слова «Я не люблю». Дело, однако, в том, что «Я не люблю» — одна из самых известных, самых знаковых песен Высоцкого, но никак не одна из «наиболее безопасных». В декабрьский выпуск «Кинопанорамы» она включена не была. А значит, герои Стефановича видят не фрагменты вышедшей в эфир передачи, а участвуют в показе записи, которая — к моменту премьеры «Начни сначала» в 1986 году — советскому зрителю не была известна. Режиссерская «контрабанда» открывает таким образом смысловое поле фильма к значениям, относящимся одновременно к значащему отсутствию — и к видимой репрезентации этого отсутствия.

Смотря видеозапись Высоцкого, Мария Николаевна с досадой произносит: «А я у него на концерте так и не была». Холодков отвечает: «А я его... в МГУ слышал». Заметим: Мария Николаевна — та самая, которая (как в сцене прослушивания Холодкова) однозначность в песенном тексте предпочитает его открытости. И Холодков — тот самый, которого, с одной стороны, вполне устраивает установка чиновников преподнести публике веселые и незамысловатые песни, с другой же — который по собственной инициативе «обеспечивает» гостей концертом песен Высоцкого. Причем — концертом, доставшимся ему явно «по благу» на телевидении. Таким образом, созданные Стефановичем персонажи, олицетворяющие советскую официальную культуру, не так уж и не осведомлены в ценностях культуры независимой. Несмотря на то, что на защиту памяти о Высоцком встает Ковалев, тема памяти о поющем актере с Таганки возникает в фильме благодаря героям, представляющим эстетический и аксиологический антипод как самого Ковалева, так и Высоцкого. Ковалев, однако, тот герой, который в записи «Я не люблю» способен не столько увидеть сенсационную «запрещенку», сколько глубоко воспринять смыслы, сообщаемые Высоцким. Когда незваная компания уходит после разразившегося скандала, герой включает видеомэгнитофон (его еще не успел забрать Холодков) и еще раз ставит «Я не люблю». На экране возникают чередуемые режиссером образы телевизора с поющим Высоцким и внимательно вслушивающегося в песню Ковалева, сама же песня звучит до конца. Таким образом сцена позволяет проецировать на главного героя ряд смыслов, содержащихся в «Я не люблю» как, во-первых, самостоятельном поэтическом тексте, так и во-вторых — в тексте, сопряженном с биографическим мифом его автора и исполнителя. Способ монтажа усиливает этот эффект. В момент, когда звучат слова Высоцкого «досадно мне, коль слово “честь” забыто», изображение лица Макаревича переходит от среднего плана к крупному; одновременно работа век и зрачков, актера создает впечатление, что воплощаемого им героя слова поэта не оставляют равнодушным. После этого монтажного приема, до самых последних аккордов песни, в кадре остается уже исключительно телевизор с изображением Высоцкого. В результате, куплет

Я не люблю себя, когда я трушу,
Досадно мне, когда невинных бьют.
Я не люблю, когда мне лезут в душу,
Тем более — когда в нее плюют⁴

воспринимается зрителем как непосредственный комментарий к сюжету фильма, к ситуации, в которой оказался его герой. В этот момент контекст слов поющего поэта и контекст его биографии устанавливают перспективу восприятия сюжета (композиционной скрепой этой перспективы в финале фильма служат кадры

⁴ Пунктуация согласно редакции: [Высоцкий, 2009: 185—186].

толпы в память о Высоцком). Она и поощряет реципиента к такому прочтению ряда элементов художественного мира кинопроизведения, которое предполагает задействие значений, закрепленных за Высоцким как резервуаром смыслов.

Главный из них — концепт «поэт», возникающий в связи с творчеством Ковалева. Воплощаемый Макаревичем герой представлен как бард, зритель же — как мы уже отметили выше — видит его исполняющим в основном репертуар, принадлежащий либо самому Макаревичу, либо «Машине Времени». В результате значения, выстраивающиеся вокруг главного героя фильма, завязаны на контексте его восприятия зрителем, распознающим в Ковалеве представителя культуры авторской песни и тут же относящим Макаревича к рок-культуре. В то же самое время одна из главных художественных коллизий фильма — статус творчества Ковалева. Притом, конечно же, в зрительском восприятии эта коллизия проецируется на статус творчества Макаревича. Ведь и он, и Ковалев, и песни Макаревича-Ковалева — элементы несомненной сознательной метонимической стратегии режиссера.

Для того чтобы художественная коллизия состоялась, авторам сценария потребовался персонаж поклонницы Ковалева — старшеклассницы Лизы Царенковой (Марьяна Полтева). Ковалев для нее — безоговорочный кумир, в котором прочитывается идеальное воплощение культурного концепта «поэт». При этом ее преклонение перед творчеством Ковалева настолько безоговорочно, что приобретает гротескные черты. Сознательно же введенный создателями фильма гротеск позволяет проявиться в ее репликах отсылкам к целому литературному канону, закрепленному за словом «поэт» в русской культуре. Так, при одной из встреч Лиза озадачивает Николая обращением к нему как к «поэту божьей милостью», «властителю дум» и «Некрасову наших дней», тут же сводя пафос этих высказываний на нет, добросовестно докладывая: «мы даже диспут провели на эту тему в дискотеке. С демонстрацией слайдов». Героиня участвует и в сцене с просмотром видеозаписи, где появляется совершенно неожиданно — и в кульминационный момент. Видя, как ее кумир получает по лицу, тут же выгоняет всех с квартиры, грозясь милицией и выкрикивая: «Пушкина убили, Лермонтова загубили, Есенина довели — теперь хотите Николая Ковалева затравить? Не выйдет!». «Я чудом нашла ваш адрес, — объясняет она чуть позже протагонисту. — Я пришла сюда, дверь была открытая. Я стала невольным свидетелем глумления толпы над художником». Получается, Лиза «записывает» Николая не просто в классики поэзии, а ставит рядом с литературной вершиной номер один — с Пушкиным. Ведь перу автора «Евгения Онегина» принадлежит формулировка «властитель душ», которой, как известно, он окрестил Байрона в стихотворении «К морю». В «глумлении» же «толпы над художником» прочитываются строки «Поэта и толпы», где Поэт излагает перед «тупой чернью» свое кредо — веру, что рожден он «не для житейского волнения».

Непоколебимая уверенность Лизы в величии Николая сулит ему проблемы. После скандала Мария Николаевна, от которой зависит будущее Ковалева как «официального» певца, по словам Холодкова, «никак успокоиться не может. Звонит ни свет ни заря. “Он может считать себя кем угодно, и даже поэтом — это его личное дело. Но сравнивать себя с Лермонтовым и Пушкиным — это кощунство”». Герой, правда, ни с Лермонтовым, ни с Пушкиным себя не сравнивает, а над собой как «Некрасовым наших дней» — смеется. Право на статус поэта, однако, он намерен защищать:

Х о л о д к о в: Я ей [Марии Николаевне. — Я. С.] пытаюсь объяснить, что ты себя поэтом не считаешь, что ты...

К о в а л е в: Почему это?

Х о л о д к о в: Что почему?

К о в а л е в: Почему я себя поэтом не считаю?

Х о л о д к о в: Ты серьезно?

К о в а л е в: А что?

Х о л о д к о в: Ты поэт?

К о в а л е в: А кто я, по-твоему?

Х о л о д к о в: Я на знаю. На гитаре играешь, поешь. Но не поэт же.

Отстаивая свое право считаться поэтом, герой тем самым отстаивает его для Макаревича и, к слову сказать, для Высоцкого. Ведь те же упреки, которые в ленте Стефановича представители официального искусства предъявляли Ковалеву, и то неуважение, которое обрекало его на существование в полуофициальной нише, напоминали чем-то участь харизматического актера с Таганки. Об обоснованности такого предположения свидетельствует ряд интересных параллелей, выстраивающихся в треугольнике Ковалев — Макаревич — Высоцкий.

По сути, эти три фамилии создают единое смысловое пространство фильма, наполненное отсылками то к тексту творчества, то к тексту биографии, то к его мифологизированному варианту. Безусловно, все три компонента сцепляет воедино ключевая сцена с видеозаписью Высоцкого: там Ковалев-герой, исполняемый Макаревичем-актером, который к тому же еще Макаревич-певец и Макаревич-поэт, смотрит запись Высоцкого-певца и Высоцкого-поэта, который к тому же еще и Высоцкий-актер. Это сцепление «засасывает» в смысловое пространство фильма огромный пласт значений и позволяет проецировать получившиеся таким способом смыслы на всю фабулу фильма.

На всю — с начальными сценами включительно. Сюжет фильма завязывается в момент, когда Ковалев с большим опозданием вбегает в студию звукозаписи (возможно — в радиостудию) и начинается запись детского радиоспектакля (или аудиосказки) с его участием. Там и звучит песня про маленького скворчонка, которая — как отмечает Юрий Доманский — интереснейшим образом переключается со «Скворцом» «Машины Времени», к выходу фильма хорошо уже известным фанатам группы. Скворец из «Начни сначала» естественным образом отсылает к скворцу из рок-песни. Если при этом птица-герой радиоспектакля пусть своевольная и беспечная, но безобидная, скворец «Машины Времени» — явный бунтарь, в аллегорический текст про которого Макаревичу приходилось — из цензурных соображений — вносить коррективы при официальных студийных записях [Доманский, 2015: 124—125].

Следует, однако, заметить, что указанное Доманским имплицитное присутствие в фильме песни «Скворец» — не единственная смысловая переключка, присутствующая в сцене на радиостудии. Ключом к прочтению двух других, которые интересны в контексте наших рассуждений, является детский характер записываемого сюжета. К выходу фильма Стефановича в производстве сюжетов для детей успел получить некоторый опыт и Андрей Макаревич — «Машина Времени» обеспечила музыку «Гирлянде из малышей» (1983), мультфильму Леонида Шварцмана. Один из сюжетов «Гирлянды» лег в основу последовавшей за ней популярной серии мультфильмов. К моменту премьеры «Начни сначала» вышли уже на экран «Осторожно, обезьянки!» (1984) и «Обезьянки и грабители» (1985). В производстве всех этих мультфильмов участвовали музыканты «Машины», обеспечив себе подобающее место в начальных титрах. В результате, если в детской передаче в «Начни сначала» песня про скворчонка отсылает к «Скворцу», то сам Ковалев еще одним «каналом» отсылает к воплотившемуся в него Макаревичу.

Ковалев, работающий над приключениями скворца, и Макаревич с мультипликационными обезьянками — две вершины интересующего нас треугольника, нужна же еще третья — Высоцкий. И в его биографии есть эпизоды с детскими сюжетами. К ним относится хотя бы озвучивание волка в четвертом фильме кукольной серии «Волшебник изумрудного города» Александра Боголюбова (1974). Но эта деталь сближает его, скорее, с Макаревичем, не Ковалевым. Герой же фильма

Стефановича работает не над мультфильмом, а, видимо, над радиоспектаклем или звуковой сказкой. И именно в этом контексте следует вспомнить чрезвычайно популярный в позднем СССР набор пластинок «Мелодии» с музыкальным спектаклем Олега Герасимова «Алиса в стране чудес» (1976). Автором слов и мелодий ко всем 23 песням, вошедшим в постановку, был Владимир Высоцкий. И хотя спел он всего две из них, нельзя не заметить общий знаменатель, роднящий героев, в которых он воплотился, как со скворчком Ковалева, так и со скворцом Макаревича. Этот знаменатель — перистость: Высоцкий «одолжил» свой голос Попугаю-пирату и в Орленку Эду.

В поисках отсылок к личности Высоцкого следует обратить внимание и на загадочную реплику, с которой опоздавший Ковалев вбегает на студию записи и, вместо того, чтобы извиниться, аккомпанирует себе на гитаре и с улыбкой заявляет ожидающим его коллегам: «Граждане встречающие! Электropоезд номер 237 прибывает к шестому пути». В ответ на укоризненное замечание актрисы Ковалев, не теряя бодрость, отвечает: «Задержка произошла по метеоусловиям станции метро Беговая». В этом высказывании и дремлет загадка — связанная не столько с оксюморонами «метеоусловия станции метро», сколько с местоположением этой станции. Достаточно вспомнить, что в Москве, где и проходит действие фильма, метро Беговая — ближайший сосед Ваганьковского кладбища. И что в фильм вписаны не просто многочисленные отсылки к личности почившего там Высоцкого, а приводившиеся нами выше знаки памяти о нем. В этом контексте следует отметить немаловажную деталь: в «Песнях под гитару» — том самом сольном магнитоальбоме Макаревича, который стал ровесником фильма и в который вошла песня «Видеомагнитофон» — оказалось и произведение «Памяти В. Высоцкого». Начинаясь куплетом, в котором возникает волнующий образ «страшно молчащей» в своей растерянности «толпы у Таганки» [Макаревич, 1998b], текст апеллирует к событиям прощания с Высоцким и ко дню его похорон. Память о Высоцком, эксплицитно проявляясь в финале и сложным образом моделируя ключевую сцену в его середине, на имплицитном уровне оказывается вписанной уже в завязку сюжета.

Но смысловой треугольник Ковалев — Макаревич — Высоцкий присутствует даже и до основной завязки — хотя, как и в случае со сценой в студии записи, его раскодировка в начале фильма еще невозможна. Главного героя зритель видит выступающим перед молодежной аудиторией — в частности, звучит песня «Машины Времени» «В добрый час». Действие проходит в зале Дома культуры. Ведущий называет событие «очередным выпуском устного журнала “Молодость”» — под таким названием в Калуге проходили дискуссионные мероприятия, организуемые Всесоюзным обществом «Знание». В 1984 же году в Доме культуры Калужского турбинного завода — того самого, где собиралась «Молодость», — с несколькими концертами выступала «Машина Времени». Однако происходящее в кадре по своей структуре напоминает, скорее, передачу «Кинопанорама» с сюжетом о песнях Высоцкого. Несмотря на то, что — как пишет процитированный нами ранее Эльдар Рязанов — вся передача придумывалась и строилась для представления фрагментов концерта в телестудии, сам материал следовало «скрыть» между другими и «легализовать» прочей тематикой. Тот же самый принцип виден здесь: ведущий представляет Ковалева как последнего из «интересных гостей» — после «полярника, радиста антарктической экспедиции» и «чемпиона Европы по прыжкам в воду». Бурная реакция публики и не стихающие аплодисменты после фамилии молодого барда дают понять, что изюминкой мероприятия является именно Ковалев, и что аудитория собралась вовсе не для беседы с радистом и спортсменом. Конечно же, расшифровка этой сцены «задним числом», заданная введенной значительно позже фигурой Высоцкого, не может предполагать знания столь глубоких контекстов телевизионной реальности СССР, о которых Рязанов публично рассказал лишь

в XXI веке. В середине 1980-х, однако, внимательный и культурно компетентный зритель фильма Стефановича все же мог распознать и осмыслить в киноповествовании ряд элементов, которые — с самого начала фильма — складываются в фигуру популярного независимого художника в реалиях системы, которая, не отрицая его полностью, все же не позволяет ему проявить талант в полном объеме и добиться подобного ему официального уважения.

Получается, что даже там, где определяющим в выстраивании смыслов в фильме Стефановича является напряжение между персонажем главного героя и текстом биографии исполняющего его роль актера, окончательный смысл возникает благодаря сопоставлению этих смыслообразующих факторов с фигурой Высоцкого, с ее мощным семантическим зарядом. Не иначе происходит с теми сюжетными событиями, которые являются непосредственным толчком к проблемам Ковалева — с газетной громовой критикой его творчества. Как только выходит из печати статья, озаглавленная «Барды из подворотни», художественный совет филармонии тут же отменяет только что выхлопотанное Холодковым прослушивание Ковалева, сам же Холодков ставит упоминавшийся уже нами диагноз: «Теперь у тебя на всю оставшуюся жизнь есть занятие: доказывать, что ты не верблюд». Юрий Доманский видит в этой реплике очередной минус-прием — отсылку к «Песне про верблюда» Макаревича [Доманский, 2015: 123—124] из тех же «Песен под гитару», со строками «Меня вчера верблюдом обозвали / И выводы под это подвели» [Макаревич, 1998с]. К той же самой песне исследователь относит и другую реплику. Режиссер некоего массового музыкального зрелища (в этой роли — Вячеслав Спесивцев), увидев в Ковалеве «свежую кровь», заказывает у него песню, которая могла бы стать квинтэссенцией его шоу. Спустя время, не написав ожидаемой заказчиком песни Змея Горыныча, Ковалев выступает перед ним с «Варьете» (т.е. с очередным произведением из сольного альбома Макаревича). Режиссер, попытавшись навязать молодому поэту изменения в тексте песни, слышит отказ, после которого взрывается: «Ты думаешь, для чего мы тебя пригласили? Для привлечения публики. Как верблюда из цирка». Разделяя оптику Доманского, мы не остановимся на обнаруженной им интертекстуальной переключке — и обратим внимание на слова режиссера, произносимые буквально в следующем предложении: «Ты что думаешь? Если десять пигалиц и двадцать лохматых барбосов носят тебя на руках, то ты новый Булат Окуджава? Да? Эх, ты! Бард из подворотни». В сюжетном плане реплика означает одно: режиссеру прекрасно известна газетная критика песен Ковалева, привлечение же певца к работе над зрелищем — результат вовсе не высокой оценки творчества протагониста, а циничная установка на повышение популярности шоу. Подспудные же смыслы слов режиссера ясны, если некоторые слова-ключи сопоставить с творческой биографией лидера «Машины Времени».

Пусть нашими словами-ключами послужат «пигалицы», «лохматые барбосы» и «Булат Окуджава». Контекстом же — статья «Барды из подворотни». Заметим, пигалица — очередная птица, появляющаяся в нашем выводе вслед за двумя скворцами, попугаем и орленком. В сопоставлении, однако, с «барбосами» и фамилией одного из самых именитых представителей авторской песни, она выводит нас на птицу несколько другую, которая запечатлена в словах песни «Машины Времени» и обладает цветом то просто синим, то ультрамарин («Синяя птица»). Отсылки в сценарии «Начни сначала» и названные нами ключевые слова подводят нас, однако, не столько к «Синей птице», сколько к «Рагу из синей птицы». Статья под таким названием, напечатанная в «Комсомольской правде» в 1982 году, оказалась в истории «Машины Времени» примерно такой вехой, как «Барды из подворотни» в жизни главного героя фильма Стефановича.

«Рагу из синей птицы» — коллективное письмо в «Комсомолку», подписанное Виктором Астафьевым вместе с несколькими представителями культуры

Красноярска, было реакцией на сибирские гастроли «Машины». Литераторы и деятели сибирского искусства уличают в ней «вполне обеспеченных артистов» в том, что они «скидывают с себя перед концертом дубленки и фирменные джинсы» и «натягивают затрапезные обноски (кеды, трико, пляжные кепочки, веревочки вместо галстуков)», что вполне перекликается с представлением о «лохматых барбосах» [Астафьев и др., 1982]. И, как ни странно, в этой же статье в положительном контексте возникает имя... Владимира Высоцкого, используемое примерно в такой же функции, в какой в словах режиссера из «Начни сначала» появляется фамилия другого барда. Если режиссер говорит Ковалеву, что тот явно не «новый Булат Окуджава», авторы письма (а среди них — и главный режиссёр Красноярского государственного театра оперы и балета), в одном из абзацев формулируют вопрос музыкантам «Машины Времени»:

Даже западные ансамбли развлекательного толка не могут пройти мимо таких острых тем, да что там острых — главенствующих для любого нормального человека: это борьба за мир, это вопрос — что ты сделал для того, чтобы верх взял разум. Здесь же перед нами смутные, желчные мечтания, нарочитый уход в беспредметное брюзжание. Спросить бы МВ: положи руку на сердце скажите, какая у вас самая главная песня, которая была бы сродни страстным манифестам того же В. Высоцкого? [Астафьев и др., 1982].

Таким образом, мы видим, что персонаж режиссера служит создателям фильма одним из каналов, с помощью которых в текст произведения вводятся и трансформируются тезисы самой известной газетной критики, какой в советское время подверглась творческая позиция «Машины Времени». Впрочем, «пигалицы», «лохматые барбосы» и Окуджава — не единственная осуществленная по этому каналу отсылка к «Рагу...». Достаточно привести реплику, с которой режиссер выступает непосредственно после прослушивания «Варьете». «Старик! — восклицает герой, обращаясь к Ковалеву. — Дай, я тебя обниму! Это грандиозно, колоссально! Только знаешь: ярче, резче, не просто варьете. Маски! Мистерия! Круговерть!». В этом случае достаточно констатировать, что в статье в «Комсомольской правде» цитаты удаётся достать текст песни «Машины Времени» «Маски»⁵ («Носите маски; / Носите маски: / Лишь только под маской / Ты сможешь остаться собой» [Макаревич, 1993]), тут же становясь иллюстрацией «позиции ансамбля, каждый вечер делающего тысячам зрителей опасные инъекции весьма сомнительных идей» [Астафьев и др., 1982].

Другим каналом трансляции трансформированных смыслов из «Рагу...» является персонаж Зуева — автора статьи «Барды из подворотен». Разговориться с ним решает сам Ковалев, хотя и не в связи с содержанием статьи, а из-за беды, в какую попала его поклонница Лиза. Решив обнародовать свое отношение к статье Зуева, она разрисовала соответствующие лозунги на лестничной клетке его дома — и попала под арест. Прося Зуева забрать из отделения милиции заявление о случившемся, слышит: «Эта девочка — ваша жертва! Вы заигрываете с молодежью! В ваших песенках проповедь вседозволенности и равнодушия!», что опять-таки перекликается с тезисом о «инъекциях опасных идей». Ковалев слышит также упрек: «Вы же обращаетесь к молодежи! Должна же быть какая-то большая мысль! А где она у вас?», что, в свою очередь, вторит процитированным выше словам красноярских деятелей культуры о «беспредметном брюзжании» и отсутствии в творчестве «Машины» песен «сродни страстным манифестам того же В. Высоцкого».

Третий в нашем выводе, но первый в сюжетной линии «Начни сначала» канал трансляции содержания «Рагу...» открывается вскоре после завязки сюжета,

⁵ Из альбома «Это было так давно» 1978 года.

при первой экспозиции аксиологической и эстетической коллизии фильма, участниками которой выступают Ковалев и Холодков. Преподнося приятелю газету с «Бардами из подворотни», последний снисходительно заявляет: «Погорячился я с тобой, Коля. Рано тебе еще на профессиональную эстраду, рано!». Эта реплика отражает критическое заключение авторов «Рагу...»:

Кажется в последние годы — пишут они — наша эстрада сделала заметный шаг вперед. Современная электронная техника, помноженная на способности молодых исполнителей, дает порой поразительные эффекты. Так и случилось на конкурсе в Тбилиси, когда долго «пробивавшаяся в люди» рок-группа «Машина времени» заняла первое место и решительно шагнула в профессионалы. <...> И только теперь стало заметно главное, что прощалось начинающему, но едва ли может проститься устоявшемуся коллективу [Астафьев и др., 1982].

Отметим еще, что Холодков — аксиологический и эстетический антагонист Ковалева не только в силу жизненных стратегий и песенного репертуара. В «Начни сначала» герои противопоставлены также в сугубо визуальном плане. Если Ковалев одет всегда неформально (и по многим параметрам повторяет имидж Макаревича), то во всем фильме не существует ни одной сцены, где Холодков не носил бы галстука. Также и эта деталь перекликается с содержанием «Рагу из синей птицы», авторы которого — напомним — уличают музыкантов в пристрастии к «веревочкам вместо галстуков». Галстук в статье красноярских деятелей культуры представлен как атрибут «правильного» и «профессионального» искусства. В фильме Стефановича он становится не только его атрибутом, но и своеобразным «тегом» в рамках эстетико-аксиологической оппозиции, полюсами которой выступают, с одной стороны, Холодков, с другой — Ковалев (на уровне сюжета) и Высоцкий (на уровне смыслов, либо примыкающих к сюжету, либо напрямую внесюжетных). Эта оппозиция, в зависимости от пласта киноповествования и уровня его восприятия, может описываться в категориях формального и неформального, подконтрольного и неподконтрольного, заказного и спонтанного, казенного и независимого.

Если по отношению к музыкальным произведениям, вписывающимся в названную оппозицию и представляющим ее полюса, использовать семиотическую оптику, то можно говорить и о противопоставлении закрытого и открытого текста. Закрытым выступает исполняемое Холодковым «Комарово»⁶, о котором Мария Николаевна одобрительно говорит: «Ну и все ясно, кто едет и куда едет», открытым — все песни Ковалева/Макаревича, а среди них — и «Разговор в поезде», который той же Марии Николаевне непонятен. Его непонятность связана со своеобразной «незаконченностью» сообщения, с типом семиозиса, который построен на необходимости задействования реципиентом не только большого числа внетекстовых смыслов, но и принятия им собственной стратегии в процессе декодировки сообщения. В такой ситуации, как отмечает Умберто Эко, «адресат поневоле вовлекается в процесс взаимодействия стимулов и ответных реакций, который во многом зависит от его, адресата, индивидуальной способности воспринимать данное произведение» [Эко, 2007: 86]. На публицистическом уровне можно говорить о том, что Марию Николаевну не устраивает философский характер творчества Ковалева, на уровне же семиотическом — о том, что героиня художественному сообщению предпочитает нехудожественное. Излагая этот тезис в категориях Лотмана можно утверждать, что героиня предпочитает сообщение механически модулируемое и интуитивно

⁶ Песня, написанная Михаилом Таничем (слова) и Игорем Николаевым (музыка), принесла всесоюзную известность исполняющему Холодкову Скляру.

декодируемое такому, которое не поддается механическому модулированию [Лотман, 2000: 280], которое интенционально было закодировано способом, сводящим на нет привычные реципиенту стратегии раскодировки. Этот способ характерен, в частности, для поэзии. Как мы отметили уже ранее, киноповествование Стефановича закрепляет за Ковалевым статус поэта, за Высоцким же — эталона «бытия поэтом» с точки зрения самого Ковалева. Правда, в повествовании «Начни сначала» категория «поэт» выступает в значении куда более широком, чем «автор поэтического произведения», относясь к русскому культурному концепту «поэт» [Sadowski, Rachmanow, 2020: 480—487]. И тем не менее, одним из атрибутов поэта в таком измерении является, в оптике фильма, авторство именно открытого, художественного текста.

Многоликая оппозиция Холодкова и Ковалева имеет еще одно измерение, выражающееся категориальной диадой «признание — непризнание». Холодков — тот, чья «системность», готовность отвечать запросам и стандартам обеспечивает ему статус профессионального эстрадника, заказы и доступ к массовому зрителю. В случае же Ковалева «доказывать, что ты не верблюд» означает отстранение от официальных каналов контакта с публикой (хотя и компенсируемое настоящей популярностью и преданностью поклонников). Как мы успели установить, в этом деле Ковалев — метонимия Макаревича и Высоцкого. На уровне сюжета за Ковалевым закреплен ярлык непрофессионализма и неблагонадежности, который метонимически отсылает к аналогичным ярлыкам, присутствующим в текстах биографии лидера «Машины Времени» и поэта с Таганки. «Непрофессиональность» и «любительство», войдя в состав главной эстетико-аксиологической оппозиции, становится при этом ценностью, атрибутом того самого полюса, что и поэзия. «Ну что, нет пророка в своем отечестве?» — спрашивает у Ковалева во время рокового вечера у видеомагнитофона неизвестная ему гостя, видя, что «мажорной» компании он предпочитает ванную, в которой ностальгически напевает свои мелодии хомяку. В результате семантических проекций трансформированная фраза из Евангелия от Матфея относится одновременно к Ковалеву, Макаревичу и Высоцкому. «Отечество» обретает тут, правда, исключительно «системный» характер, зато «пророчество» — атрибут, со времен пушкинского «Пророка» подобающий поэту (призванному, как и пушкинский лирический субъект, «глаголом жечь сердца людей»). Позиция же киноповествователя по поводу противопоставления «пророка» и «отечества» ясна и озвучена самим Ковалевым. «Восточная мудрость, Сережа, гласит: камни бросают только в плодоносящее дерево. В бесплодное дерево камней не бросают», — бросает он Холодкову в ответ на замечание о его мнимом непрофессионализме. В итоге также и это метафорическое высказывание транслируется на текст биографии поэта-Макаревича и поэта-Высоцкого.

* * *

Нам удалось установить, что в результате введения в текст фильма событий, очень свободно связанных с сюжетом, за счет множества семантических вкраплений, отсылок и намеков, эзоповых стратегий, благодаря способу монтажа некоторых сцен, фигура Высоцкого становится мощным орудием обогащения смыслового поля произведения значениями, далеко выходящими за те, которые завязаны лишь на сюжете. Носитель этого обогащения — текст биографии (выступающий иногда в виде биографического мифа) Высоцкого, входящий в разнообразные отношения с текстом биографии Макаревича. Смысловое поле «Начни сначала» организовано треугольником Ковалев — Макаревич — Высоцкий. Если вторая вершина этого треугольника присутствует в фильме в виде мощнейшей метонимической проек-

ции, то третья выполняет свою функцию вопреки эпизодическому лишь появлению в тексте фильма, вопреки значению, которое по отношению к сюжету могло бы показаться декоративным или иллюстративным. Распознавание фигуры Высоцкого как катализатора скрытых, подспудных смыслов открывает реципиенту фильма пути к углубленному осмыслению произведения. Взаимоотношение смыслов, завязанных лишь на «голом» сюжете, и тех, которые раскрываются во взаимодействии с текстом творчества и биографии Высоцкого и Макаревича, равноценно взаимоотношениям закрытого и открытого типов текста.

Прежде чем перейти к заключению, мы взглянем еще на завершение фильма, в котором фигура Высоцкого играет ключевую роль. Финал имеет внесюжетный характер — сцены, выдержанные в эстетике и технологии как профессиональной, так и любительской съемки, с участием то Ковалева, то Макаревича (смешение двух типов съемки ставит вопрос об онтологии героя кадров) становятся там визуальным планом песни «Машины Времени» «Свеча». В контексте сюжета фильма она воспринимается изначально как песенно-поэтический комментарий к состоянию героя в финале сюжетной линии («Бывают дни, когда опустишь руки / И нет ни слов, ни музыки, ни сил»), обретая затем характер его творческого кредо. Именно здесь семантика всего произведения опять обогащается смыслами, связанными с Владимиром Высоцким: когда слышны слова «Но верил я: не все еще пропало, / Пока не меркнет свет, пока горит свеча», в визуальном плане возникает сцена, в которой Ковалев приобщается к толпе в память о Высоцком. Видна большая фотография поэта, появляющаяся вместе со словом «свеча». В следующем кадре на улице подростки переписывают что-то с магнитофона на магнитофон — и в силу эффекта Кулешова сцена тут же воспринимается реципиентом как переписывание песен таганковского поэта. На этом фоне слышны слова «не все еще пропало» из исполняемой Макаревичем песни. Последние кадры фильма являют собой фрагменты явно любительской записи событий Грушинского фестиваля под Куйбышевом — главного мероприятия, собирающего авторов-исполнителей и любителей авторской песни в СССР. Среди слушателей виден и Ковалев/Макаревич. Сцена не может не восприниматься как знак присутствия «настоящей поэзии» в реальном, общественном, нехудожественном пространстве. Поэзии, эмблемой которой в «Начни сначала» стала фигура Высоцкого.

В итоге взаимодействия «Свечи» и смонтированных с нею сцен фильм «Начни сначала» становится текстом прощания. Прощания опять-таки автономного по отношению к сюжету: в кадре присутствует Ковалев, у которого, собственно, нет сюжетных оснований прощаться с поэтом. Но присутствие Ковалева автоматически означает и присутствие Макаревича — а ведь в его альбоме «Песни под гитару», многие тексты из которого имплицитно присутствуют в фильме, оказалась и песня «Памяти В. Высоцкого». Более того, финал может восприниматься как кинематографическое прощание с Высоцким самого Стефановича, в свое время неудачно добивавшегося участия таганковского актера в фильме «Вид на жительство» (1972, вместе с Омаром Гвасалия)⁷. И тем не менее, завершающие сцены (как, впрочем, и вся лента «Начни сначала») являются не столько свидетельством прощания с Высоцким, сколько констатацией его присутствия. Хриплый голос Высоцкого хотят у Стефановича слушать дети во дворе, казенные эстрадники и «чиновники по культуре». В кадре этого режиссера Высоцкий способен организовывать художественное пространство — а это уже свидетельство такой жизни после смерти, какой добивался Гораций.

⁷ По словам режиссера, кандидатуру Высоцкого на главную роль отклонило КГБ [Стефанович].

Библиографический список

- Астафьев В., Высоцкий М., Олейников Е., Самойлов Л., Сильвестров Н., Солнцев Р. Рагу из синей птицы // Комсомольская правда. 1982. 11 апреля.
- Высоцкий В. Я не люблю // Собрание сочинений в четырех томах / ред. В. Новиков, О. Новикова. Т. 1. М.: Время, 2009.
- Доманский Ю. Рок-поэзия: филологический ракурс. М.: Intrada, 2015.
- Лотман М. Структура художественного текста // Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления (1962—1993). СПб.: Искусство-СПб, 2000.
- Макаревич А. Видеомэгнофон [фонограмма] // Песни под гитару [фоногр. альбом]. Sintez Records, 1998a.
- Макаревич А. Маски [фонограмма] // Это было так давно [фоногр. альбом]. Sintez Records, 1993.
- Макаревич А. Памяти В. Высоцкого [фонограмма] // Песни под гитару [фоногр. альбом]. Sintez Records, 1998b.
- Макаревич А. Песня про верблюда [фонограмма] // Песни под гитару [фоногр. альбом]. Sintez Records, 1998c.
- Рязанов Э. Четыре вечера с Владимиром Высоцким. Москва: Вагриус, 2004.
- Стефанович А. (реж.), Бородянский А., Стефанович А. (сцен.). Начни сначала [худ. фильм]. СССР: Мосфильм, Творческое объединение комедийных и музыкальных фильмов. 1985. 72'.
- Стефанович А. Что имеем — не храним. URL: <https://iz.ru/700142/aleksandr-stefanovich/chto-imееm-ne-khranim> (дата обращения: 01.10.2020).
- Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007.
- Sadowski J., Rachmanow I. Высоцкий: траурный портрет. Опыт анализа телеграмм в Театр на Таганке // *Slavia Orientalis*. 2020. Т. LXIX, № 3.

References

- Astafev, V., Vysotckii, M., Oleinikov, E., Samoilov, L., Silvestrov, N., Solntcev, R. (1982) Raguz sinei pticy [Blue bird stew], *Komsomolskaia pravda*, April 11th.
- Domanskii, Iu. (2015) *Rok-poeziia: filologicheskii rakurs* [Rock poetry: a philological perspective], Moscow: Intrada.
- Eko, U. (2007) *Rol chitatelia. Issledovaniia po semiotike teksta* [The role of the reader. Explorations in the Semiotics of Texts], transl. by S. D. Serebrianyi, St. Petersburg: Simpozium.
- Lotman, M. (2000) *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of the artistic text], in: Lotman, M. *Ob iskusstve. Struktura khudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Stati. Zametki. Vystupleniia* (1962—1993).
- Sadowski, J., Rachmanow, I. (2020) Vysotckii: traurnyi portret. Opyt analiza telegramm v Teatre na Taganke [Vysotsky: a Mournful Portrait. An Attempt at an Analysis of the Telegrams to the Taganka Theatre], *Slavia Orientalis*, vol. LXIX, no. 3.
- Semiotics of the cinema and problems of cinema aesthetics. Articles. Notes. Speeches* (1962—1993), St. Petersburg: Iskusstvo-SPb.
- Makarevich, A. (1998a) Videomagnitofon [Video recorder; audio recording], in: Makarevich, A. *Pesni pod gitaru*, Sintez Records.
- Makarevich, A. (1993) Maski [Masks; audio recording], in: *Mashina Vremeni. Eto bylo tak davno*, Sintez Records.
- Makarevich, A. (1998b) Pamiati V. Vysotckogo [In memory of V. Vysotsky; audio recording], in: Makarevich, A. *Pesni pod gitaru*, Sintez Records.
- Makarevich, A. (1998c) Pesnia pro verbliuda [Camel song; audio recording], in: Makarevich, A. *Pesni pod gitaru*, Sintez Records.
- Riazanov, É. (2004) *Chetyre vechera s Vladimirom Vysotckim* [Four evenings with Vladimir Vysotsky], Moscow: Vagrius.

- Stefanovich, A. *Chto imeem — ne hranim*, available from <https://iz.ru/700142/aleksandr-stefanovich/chto-imeem-ne-khranim> (accessed 01.10.2020).
- Stefanovich, A. (1985): Stefanovich A. (director), Borodianskii A., Stefanovich A. (screenplay). *Nachni snachala* [Start All Over Again; feature film], USSR: Mosfilm, Tvorcheskoe obedinenie komediinykh i muzykalnykh filmov. 72’.
- Vysotckii, V. (2009) *Ia ne liubliu* [I don’t like], in: Novikov, V., Novikova, O. (eds.), Vysotckii V. *Sobranie sochinenij v chetyrekh tomakh*, vol. 1, Moscow: Vremia.