

**Волкова Полина Станиславовна**

Краснодарское высшее военное орденов Жукова и Октябрьской Революции  
краснознамённое училище имени генерала армии С. М. Штеменко  
профессор кафедры русского языка  
доктор искусствоведения, доктор философских наук

**Выбыванец Элеонора Васильевна**

Детская школа искусств № 12 (г. Краснодар)  
преподаватель теории музыки, кандидат искусствоведения

**«ЧУТЬ ПОМЕДЛЕННЕЕ, КОНИ!»:**

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОГО,  
СЛОВЕСНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО РЯДОВ  
В КОМПОЗИЦИИ БАРЫШНИКОВА-ВЫСОЦКОГО**

Барышников, который перетанцевал все стили хореографии XX века, именно в современном танце нашел близкий ему язык. Наделённый колоссальной интуицией, он понял, что будущее мирового балета — в сочетании различных видов танцевального искусства. Высокий прыжок, который позволял ему исполнять сложнейшие трюки, прекрасное вращение, выдающаяся мелкая техника и, что немаловажно для артиста балета, который выходит из теневой роли «поддержки балерины», — способность заполнять собой всю сцену без остатка, делают интересным обращение к хореографии М. Барышникова на песню В. Высоцкого (Примеч. 1).

В данном случае речь идет о поликодовом (образованном на основе «языков» трёх видов искусства — музыки, слова и хореографии) дискурсе, который предстаёт на уровне данного (продукт деятельности поэта, музыканта и хореографа). Соответственно, задача читателя, зрителя или слушателя заключается в необходимости восполнить данное — созданным, текст — контекстом, познавательный момент дискурса — его этическим моментом. Обозначенный опыт видится нам деятельностью, нацеленной на одухотворение плоти творения мастера. В музыкальном искусстве речь будет идти о целостности аналитической и интонационной сторон музыкальной формы (В. В. Медушевский), в живописи — о проекции индивидуального образа Я на систему общих мест (С. М. Даниэль). Что же касается таких

синтетических (поликодовых) дискурсов, как балет, опера, кинематограф, анимация, то и здесь задача зрителя заключается в необходимости либо кодировать, либо — декодировать имеющийся опыт, суммируя полученные результаты в речевом поступке.

В качестве примера обратимся к фрагменту американского художественного фильма «*White Nights*» (Примеч. 2), в котором герой Михаила Барышникова демонстрирует реализуемый посредством пластики человеческого тела процесс смыслообразования в опоре на поликодовый дискурс, представленный композицией Владимира Высоцкого «Кони привередливые». Данный эпизод представляет собой прозрачную для понимания, синтетическую по художественным средствам сценическую аллегорию, метафорически запечатлевшую множество смыслов. Её основная суть, на наш взгляд — это создание обобщенного образа разрушительного влияния советской системы на самостоятельно и творчески мыслящую, талантливую и неординарную личность. Если она в силу этих качеств не вписывается в уравнивающую всех и вся коллективно-массовую парадигму функционирования системы, последняя расправляется тоталитарными методами. В ход идет цензура, запрет деятельности, изгнание, психическое насилие и даже лишение свободы, растаптывающие человеческое достоинство, творческие устремления и калечащие душу. Собственно, об этом поведала нам как судьба Владимира Высоцкого, так и в чём-то сходная с ней судьба Михаила Барышникова — творцов текстов, соединённых в пространстве кинематографа, лишь с одним отличием. Неудобного властям Высоцкого — всеобщего кумира, которого любили слушать, не предавая это огласке, даже люди из числа власть предержащих, — система смяла и уничтожила, а знаменитый танцовщик Барышников сумел вырваться и сохранить себя. Но за желанную свободу, жизнь без постоянной лжи и идеологического лицемерия, за самую возможность танцевать заплачено дорогой ценой: ценой отказа от прославленной сцены любимого, тогда ещё Кировского театра (о чем напрямую говорится в диалоге персонажей

фильма), потери родины, дома, разлуки с близкими и шагом в неизвестность. Не случайно его пластическую речь предваряют слова, адресованные персонажу Хеллен Миррен: *«Вы здесь поете Высоцкого только шепотом, а я не хочу петь шепотом, я хочу кричать, как он! С меня хватит вранья!»*

По сути, именно о том, что на Западе *«никто не знает о ежедневном изматывающем давлении на людей»* в СССР, о том, что от чиновника, которого даже невозможно увидеть, *«часто зависит карьера, личная жизнь, свобода»* [2, с. 54], об отчаянной жажде от всего этого стать *свободным* — и рассказывает Барышников своему зрителю — и в предваряющих сцену репликах главного героя, и иносказательно — в танце «под Высоцкого». Потому его хореография может рассматриваться как своего рода художественно-образная декларация неотъемлемого права артистической личности на социальную и творческую свободу, обеспечивающую ему возможность реализовать свой артистический потенциал.

Поэтически-музыкальная основа эпизода — песня «Кони привередливые» [3, с. 188] создана Высоцким в тяжелом для него 1972 году (Примеч. 3), когда уникальный артист и поэт-бард буквально скользил по грани жизни и смерти в результате сильнейшей алкогольной зависимости — итога его оголённых нервов, откликавшихся, как и у М. Мусоргского, на всякую людскую боль, несправедливость и притеснения. Персонажи (возница, запряженные в сани кони), образный ряд и сюжетные мотивы песни стали своего рода эмблемой/символом его жизненной стези, мчащей к краю пропасти. Предчувствие скорой гибели (*«дожить не успел, так хотя бы — допеть!»*), вырывающееся в повторяющемся надрывном крике *«Пропадаю!»* и образе рыдающего колокольчика, перемежается с отчаянной надеждой отсрочить момент ухода «в гости к Богу» (*«...кони, чуть помедленнее!/Умоляю вас вскачь не лететь!»*), хоть на мгновение удержаться «на краю» и «продлить путь к последнему приюту». И действительно, забота супруги М. Влади, систематическое вшивание капсул Эспераль (чередующееся с такими же систематическими срывами) отдалили роковую

развязку на 6 лет, но не спасли художника. Трагизм жизни Высоцкого состоял ещё и в том, что — со слов М. Влади — спасительный для него отъезд на жительство во Францию был невозможен, поскольку ему было «жизненно необходимо сохранить корни, язык, принадлежность к своей стране» [2, с. 51].

С этой чрезвычайно экспрессивной по содержанию и манере авторского исполнения песне полностью коррелирует танцевально-пластический ряд. Сам язык хореографического текста тяготеет к так называемому современному танцу (*contemporary dance*), свободно сочетающему лексику танца *modern*, классического и народного танца — русской и кавказской мужской пляски, а также включает подражательно-изобразительные позы и движения, акробатические приёмы, элементы джаз-танца. С последним весь этот неистовый танец-крик, в котором эмоции — на пределе, а движения и жесты — подчёркнуто brutальны, исполнены силы и порывистости, сближает впечатление импульсивной спонтанности, импровизационности. При этом со смысловым содержанием поэтических строк совпадают едва ли не буквально, почти иллюстративно *pas* и жесты балета. Даже сам танцевальный синтаксис — акцентированно дробный, «рубленный» на фразы — почти соответствует песенному ритму и размеру (Примеч. 4).

Как и в песне, балетная лексика иносказательна, символична. Так, в самом начале позы и движения вызывают ассоциации с обликом расстреливаемого, а чуть далее — распинаемого, что понимается как буквально (в не столь далёкое сталинское время), так и метафорически, как моральное изничтожение неудобного художника. При этом позы — всегда партерные (на полу) или стоя на коленях, что символизирует полную зависимость и приниженность человека. Затем, при строках «сгину я», «пропадаю!», быстрое вращение на полу соответствует по смыслу падению в обрыв, по краю которого движутся в песне сани. Завершается данное танцевальное «предложение» свёрнутой позой танцовщика, застывшего лежа

на боку, что связано с мыслями о неминуемой гибели после падения. Но далее лежащий на спине и конвульсивно бьющий ногами об пол танцовщик вызывает — в соответствии с музыкально-поэтическим текстом — ощущение почти истерической эмоциональной взвинченности. В другом случае буквально имитируют строку о вознице, то отчаянно сдерживающем коней, то погоняющем их нагайкой, быстрые перекаты танцовщика из положения на спине с судорожно прижатыми руками — к позе сидя на согнутой ноге с вытянутой вперед другой ногой и руками. А следом — стилизованную конскую скачку, изображаемую мелкими прыжками на фалангах подвернутых пальцев ног — элементом танца кавказских джигитов.

Несколько далее движения и позы разудалой русской мужской пляски, ассоциирующиеся порой с «Цыганочкой», олицетворяют русскую жизнь, размах, удаль и отчаянность русской души. Однако, часто встречающееся в танце и, тем самым, подчеркиваемое перемещение по полу скольжением (стоя на ногах или на коленях) прочитывается как знак зыбкости, нестабильности, ускользания почвы из-под ног. Также неустойчива и поза с почти готовыми разъехаться в стороны ногами при словах припева *«хоть мгновенье еще постою на краю...»*. Убедительны по выразительности и жесты отчаяния: сидя, со склонённой головой и прижатыми к лицу руками, или лежа лицом вниз, в распластанной позе, опять же напоминающей распятие.

С символикой теплящейся надежды отсрочить гибель, возродиться к жизни связана перемена лексики: это разнообразные классические вращения стоя с выпрямленным торсом, высокие прыжки-взлёты, энергичный бег по сцене (как намек на спасительный побег из СССР на чужбину). Завершается эпизод в позе опять же на коленях, но с иным значением. С разведёнными в стороны руками она осмысливается как поза признания в любви к родной земле, носимой в сердце и одновременно олицетворяет душевную открытость и эмоциональную теплоту русского человека.

Однако хореографический текст таит в себе не только столь очевидные подтексты и смыслы. Думается, что в целом крик героя Барышникова, воплощенный в танце, — следствие не физической боли, которая, как известно, не имеет речи, но боли, пропущенной сквозь горнило человеческого духа. Именно в данном контексте пластическая импровизация гениального артиста — результат мыследеятельности, осуществляемой в рамках концептуальной системы. Другими словами, соло Барышникова — опредмеченный средствами хореографии личностный смысл, рождённый в лоне невербальности, актуализация которого осуществляется посредством перевыражения поликодового дискурса — фрагмента исполненной Владимиром Высоцким песни.

О смятении духа главного героя «говорят» многочисленные *pas*, которые кардинально отличаются от хорошо известных поз и положений классической хореографии. Дело в том, что своё соло Барышников начинает, опустившись на разведенные в сторону колени, которые рифмуются с широко распахнутыми руками. Однако, спустя мгновение он ограничивает пространство своего тела, сворачивая его до позы эмбриона. Затем руки вновь занимают горизонтальное положение, а ноги, согнутые в коленях, одна за другой подтягиваются до высоты груди, после чего поочередно разводятся в стороны, обеспечивая передвижение героя. Имитируя молодецкую поступь, вывернутые вовне, они являют собой надругательство над обусловленным природой законом прямохождения, аналогично тому, как подвергается глумлению естественное право человека быть свободным.

Потому, пожалуй, особенно трагичной видится вырастающая из обозначенной пластики поза готовящегося пуститься в пляс артиста. Оставаясь на коленях, Барышников уже иначе, залихватски, раскидывает руки, вытянув левую ногу в тот момент, когда правая остается согнутой в колене. Подобный жест, отмеченный напряжённостью корпуса и ног, готовых пуститься впрысядку, со всей очевидностью демонстрирует запредельность в выражении удали и силы, граничащих с неистовством и

буйством, столь далёких от облагороженных культурой классического балета движений.

Таким образом, тот факт, что практически большую часть хореографии Барышников исполняет не стоя в полный рост, а либо на коленях, либо — на полусогнутых ногах, становясь на фаланги подвернутых внутрь пальцев, что, как правило, не встречается в классическом балете, но вполне отвечает звучащей из магнитофона песни. Навзничь падая на пол, танцор, тем не менее, неоднократно предпринимает попытку подняться, опираясь лишь на левую ногу в ситуации, когда обе руки, а также правая нога вытянуты вперед по горизонтали. Когда встать на ноги все же удастся, совершив полукруг для разбега, герой продолжает движение, скользя коленями по сцене и простирая в мольбе руки. Затем происходит резкая остановка.

Сопровождаемая сгибанием рук в локтях и их резким сбрасыванием, ассоциирующимся с ударами кулаков по столу, такая остановка — знак насилия, которому человек сопротивляется с негибимой волей. Затем все начинается сначала. Даже фирменные прыжки Барышникова в анализируемой композиции как нельзя лучше отвечают присутствующему в названии книги М. Влади о Высоцком речевому обороту: «прерванный полет». Последние такты песни совпадают с замершим на полу телом героя фильма, чьи руки воспроизводят позу распятия, о которой Б. Пастернак сказал так: «Слишком многим руки для объятья ты раскинул по краям креста».

Не углубляясь далее в искусствоведческий анализ элементов современной хореографии, столь пронзительно исполняемой Барышниковым, обратим внимание на следующий момент. Фильм вышел в прокат, будучи адресован зарубежной публике, не владеющей русским языком. Соответственно, англоговорящий зритель вряд ли понимал текст песни Высоцкого, особенно его смысловую многозначность, одним из примеров которой служат следующие смысловые ряды: пение ангелов злыми голосами — рыдание колокольчика — крик возницы, осознающего неминуемую гибель от вырвавшихся из-под его власти скакунов.

Здесь горнее и долнее переплелись столь тугим узлом, что неразрывность его, пожалуй, только и способны передать эмотивные сигналы исполняемого Барышниковым поликодового дискурса. Сигналы актуальные, когда в неразрешимом диссонансе одновременно сталкиваются *ras* классического и народного танца, и сигналы потенциальные. Последние опознаются во всякий раз «подрезаемой» пробежке героя по сцене, которая завершается падением на колени с последующим скольжением на них по полу. За обозначенным движением угадывается Высоцкий–Гамлет.

Известно, что Владимир Высоцкий, приводивший зрительный зал своим Гамлетом в состояние немого восторга, именно стремительным бегом по сцене в минуты отчаянной муки персонажа и сегодня остается для многих главным потрясением от спектакля. И если Высоцкий-актер буквально сживался на сцене со своим героем в его недостижимом величии наследного принца, несущего на себе бремя ответственности и потому столь неуверенного в необходимости предпочесть действие бездействию в пространстве художественной действительности, то Высоцкий-человек в реальной жизни чувствовал свою рабскую зависимость от системы, выступающей в роли господина.

Точно так же за гранью понимания для зарубежного зрителя оказывается и обыгрываемая в тексте метафора Руси-тройки, которая мчится вскачь, не разбирая пути, что с неизбежностью приводит к искажению реальности, порождая инверсию низа и верха, Христа и Антихриста, правды и кривды, в том числе семантику колокольного звона как неотъемлемой принадлежности Русской Православной Церкви (в скобках напомним, что, будучи в зрелом возрасте, В. С. Высоцкий принял обряд крещения).

В итоге каждый жест, исполняемый Барышниковым, становится звеном в цепи пластических высказываний, раскрывающих смысл песни, в центре которой — ищущий града Божия на земле человек, надорвавшийся в своём стремлении преодолеть отсутствие гармонии между собой и миром. Более того, артикулируемый Барышниковым средствами хореографии



«крик» Высоцкого, оформленный в исполняемое под гитару слово, обуславливает снятие языкового барьера, создавая условия для эффективности межкультурной коммуникации (Примеч. 5).

### Примечания

<sup>1</sup> Частично искусствоведческий анализ хореографии представлен в следующей публикации. См.: [1].

<sup>2</sup> «*White Nights*»/«Белые ночи» (США, 1985). Режиссёр: Тейлор Хэкфорд. Музыка: Мишель Коломбье. В главных ролях: Михаил Барышников, Грегори Хайнс, Хелен Миррен, Изабелла Росселлини и др.

<sup>3</sup> Первоначально песня создавалась для кинофильма «Земля Санникова», в который на роль Крестовского предполагалось привлечь В. Высоцкого. Несмотря на то, что в итоге фильм вышел на экраны без участия Владимира Семеновича, песня осталась. См.: [3, с. 420].

<sup>4</sup> 28 сентября 2021 года в диссертационном совете Шуйского филиала Ивановского государственного университета проходила защита кандидатской диссертации Е. С. Бакалейской на тему «Феномен гитары в истории культуры (домодернистский период Западной Европы и России)» по научной специальности 24.00.01 – теория и история культуры, на которой один из авторов присутствовал в качестве оппонента. На вопрос, «насколько, на взгляд соискателя, в танцевальном эпизоде фильма режиссёра Тейлора Хэкфорда “Белые ночи” уместно говорить о дополнительных смыслах хореографии Барышникова, которые обуславливает звучание в этом кинофрагменте гитары?», соискатель ответила следующим образом: «Начнем с того, что Барышникова и Высоцкого связывала большая дружба (к слову, тот знаменитый мерседес, на котором ездил по Москве Высоцкий, подарил ему Барышников, а, как многие считают, не Марина Влади)... Поставить хореографический номер и поместить его в фильм “Белые ночи”, ориентированный на биографию Барышникова, попросили танцовщика Даниэль Ольбрыхский и Марина Влади, что Барышников и сделал. Сам голос Высоцкого совершенно неотделим от его гитары с ее особым звучанием, в чем-то перекликающейся с фламенковским гитарным боем, даже в том случае, когда поэт пел под гитару свои немногочисленные романсы (например, «Дом хрустальный»). А теперь вспомним определение Высоцким жанра, в котором он работал — это “стихи, положенные на ритмическую основу”. Подобное определение даёт основание считать, что поэт-певец воспринимал ритм как один из ключевых компонентов своих песен. При этом стихи у Высоцкого обычно рождались уже как песни, в которых музыкально-ритмический контур определялся гитарным акцентным боем, подчеркивающим и поддерживающим особый метро-ритм этих песен, повышающий “энергоритм” стиха и далеко не всегда акцентуально совпадающий с силлабо-тонической системой стихосложения, в рамках которой Высоцкий создавал свои стихи (например, акцент в песне на местоимение “я” в строчке “Я коней напою”, не выделенный, если песню читать как стихи без музыкального сопровождения). Поэтому вполне естественно, что у Барышникова, переложившего песню Высоцкого на язык танца, именно гитара несет огромную смысловую нагрузку, неразрывно связанную как с энергетикой голоса Высоцкого, так и энергетикой его гитарного исполнения. Думается, что хореографическая миниатюра Барышникова на песню Высоцкого “Кони привередливые” выполняет в фильме американского режиссера несколько функций. Это характеристика внутреннего мира героя фильма, это выражение широкой русской души, бесконечно устремленной к воле, это, наконец, дань памяти великому певцу и другу танцора. При этом широта души

проявляется у русского человека в песне, где цыганский акцент (а он в этой песне, безусловно, ощущается) имеет особую смысловую, этно-ментальную нагруженность, поскольку какая русская цыганица без гитары?».

<sup>5</sup> В данном контексте нельзя не обратить внимание на тот факт, что звучащая русская речь, специфика её произнесения нередко воспринимается иностранцами в качестве музыки как таковой. В частности, работая над балетом «Бесконечный (вечный) сад», хореограф Начо Дуато ставил танец под прозу Чехова, фрагментарно вычлененную из его Записных книжек. Её чтение было поручено Льву Николаевичу Николаеву — профессиональному журналисту, культурологу, автору таких телевизионных передач, как «Очевидное-невероятное», «Под знаком Пи», «Чёрные дыры. Белые пятна». Помимо воплощённого в хореографии слова, музыка балета включала в себя птичий щебет, звук топора, а также произведения А. Шнитке, П. Чайковского и др. Как свидетельствует сам Начо Дуато, «музыкальная часть балета, наряду с музыкой Шнитке, – русский язык. Я не делал для испанцев перевода, хотел, чтобы чеховские слова звучали как музыка...» (цит. по: [4]).

### Литература и источники

1. Волкова П. С., Шаховский В. И. Эмотивность как метод становления коммуникативной личности (на примере невербального художественного дискурса) // Медиамузыка: ЭНЖ. – 2021. – № 12. – URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/-12\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/-12_1.html)

2. Влади М. Владимир, или прерванный полет: Пер.с фр. – М.: Прогресс, 1989. –176 с.

3. Высоцкий В. С. Поэзия и проза. – М.: Кн. палата, 1989. – 448 с.

4. Яценков П. В Москве высадили Бесконечный сад // Московский комсомолец. 18.07.2010. URL: <https://www.mk.ru/culture/article/2010/07/18/517201-v-moskve-vyisadili-beskonechniy-sad.html> (дата обращения: 26.01.2015).