

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ

КНИГА
ДЛЯ УЧЕНИКА И УЧИТЕЛЯ

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ



КРИТИКА
И КОММЕНТАРИИ

ТЕМЫ И РАЗВЕРНУТЫЕ
ПЛАНЫ СОЧИНЕНИЙ

МАТЕРИАЛЫ
ДЛЯ ПОДГОТОВКИ
К УРОКУ

ШКОЛА КЛАССИКИ

КНИГА ДЛЯ УЧЕНИКА
И УЧИТЕЛЯ



Книги серии «Школа классики»

- посвящаются писателям, чье творчество изучается в общеобразовательных школах, гимназиях и лицеях;
- содержат произведения, включенные как в базовую, так и в углубленную программы курса литературы;
- отличаются от обычных изданий классики тем, что предоставляют учителям богатый справочный и методический материал;
- помогают учащимся расширить представление о месте и роли писателя в литературном процессе (вступительная статья, высказывания критиков, комментарии, библиография, темы сочинений, развернутые планы некоторых из них и т. п.).

Книги серии «Школа классики» незаменимы также для выпускников и абитуриентов.

Книга для ученика и учителя

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ



МОСКВА
2002

УДК 821.161.1
ББК 84 (2Рос=Рус)6
А18

Серия «Школа классики» — ученику и учителю

Составитель, автор предисловия, статей о Б. Окуджаве,
В. Высоцком, А. Галиче «По гамбургскому счету»
и вводных заметок
Вл. И. Новиков

Автор раздела «В помощь ученику и учителю»
Е. Н. Басовская

Подписано в печать 15.11.01. Формат 84×108¹/₃₂.
Усл. печ. л. 26,88. Тираж 5000 экз. Заказ № 8635.

Авторская песня. — М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО
А18 «Агентство «КРПА «Олимп», 2002. — 506, [6] с. — (Школа
классики).

ISBN 5-17-012205-5 (ООО «Издательство АСТ»)
ISBN 5-7390-0383-0 (ООО «Агентство «КРПА «Олимп»)

Настоящее издание представляет читателям такое своеобразное явление поэзии, как отечественная авторская песня 1950—1980-х годов. Наряду с произведениями классиков этого жанра Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича в книгу включены песни бардов разных поколений. В помощь учащимся и учителям публикуются литературоведческие статьи, материалы прессы, методические разработки, сочинения и т. п.

Для учащихся старших классов, абитуриентов и учителей.

УДК 821.161.1
ББК 84 (2Рос=Рус)6

© Серия, состав, комментарии,
справочные материалы.
ООО «Агентство «КРПА «Олимп», 2002
© Оформление.
ООО «Издательство АСТ», 2002

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ

Во второй половине пятидесятых — начале шестидесятых годов у русской поэзии появилось новое, параллельное русло. Его создали «поющие поэты» — авторы стихов и музыки своих песен, являвшиеся одновременно их исполнителями (как правило, под аккомпанемент гитары). В одних случаях это были профессиональные поэты, сочетавшие песенное творчество с созданием непесенных стихотворений (Булат Окуджава, Александр Городницкий, Новелла Матвеева). В других случаях — авторы песен, именно в этом жанре реализовавшие свой поэтический талант (Юрий Визбор, Владимир Высоцкий, Юрий Кукин, Евгений Клячкин и многие другие). Песни такого рода поначалу исполнялись в дружеских компаниях, в туристских походах и геологических экспедициях, зачастую они предназначались для узкого круга, и прямой контакт исполнителя и слушателей создавал неповторимую, неформальную и доверительную атмосферу.

Со временем некоторые из авторов песен начали выступать с публичными концертами (чаще всего неофициальными или полуофициальными), еще больше расширили их аудиторию магнитофонные записи, сделанные как во время публичных, так и во время домашних концертов. Внедрившиеся в быт магнитофоны подорвали монополию власти на распространение звучащей информации, которая до тех пор проходила только через радио и телевидение и пластинки под строжайшим цензурно-идеологическим контролем. Как одна из разновидностей неподцензурного «самиздата» сформировался так называемый «магнитиздат». Поющих поэтов стали слушать (и петь) тысячи незнакомых им людей по всей стране.

Вскоре начались споры о том, как обозначить, как назвать новое общественно-художественное явление. Появилось выражение «самодеятельная песня», возникли КСП (клубы самодеятельной песни), стали проводиться многочисленные слеты и фестивали. В основе своей это было естественно возникшее молодежное движение со свободно-демократическими принципами и законами, однако власти пытались регламентировать работу клубов, навязать слетам и фестивалям комсомольские вывески и лозунги. Это позже вызвало неприятие термина «самодеятельная песня» со стороны независимо настроенных участников движения, и прежде всего со стороны тех авторов, которые не без оснований считали себя не «самодеятельными» сочинителями, не любителями, а профессионалами в искусстве.

Когда поющие поэты появились на радио, то посвященная им передача радиостанции «Юность» получила полушутливое наименование «Барды и менестрели» (использованы были западноевропейские старинные названия певцов-поэтов). Из этих двух слов в обиходе прочнее укоренилось слово «бард»: им до сих пор продолжают называть тех, кто сочиняет песни и сам исполняет их, сопровождая себя на гитаре (в этом значении слово «бард» живет и в ряде иностранных языков). Однако самым общепринятым стало выражение «авторская песня», утвердившееся в прессе в 1965—1966 годах. Это выражение подхватили многие, его — с оговорками или без — согласились применить к своей работе такие лидеры и авторитеты, как Окуджава, Галич и Высоцкий. Поэтому понятие «авторская песня» дожило до нашего времени и даже вошло в справочные издания.

Бесполезно теперь спорить с этим обозначением, буквалистски придираться к его внутренней смысловой противоречивости, к тому, что «авторскими», строго говоря, являются все песни, за исключением фольклорных, поскольку у них есть авторы музыки и стихотворного текста (допустим, Дунаевский и Лебедев-Кумач). Любой термин несет в себе ту или иную степень условности, соглашения между теми, кто им пользуется. Достаточно того, что под

выражением «авторская песня» большинство говорящих подразумевают примерно одно и то же.

Обычно термин-название появляется позже, чем сам феномен, им обозначаемый. Когда же родилась авторская песня? Соблазнительна возможность точно указать «первую ласточку» жанра: кто предлагает в этом качестве «Бригантину» Павла Когана и Георгия Лепского (1937)¹, кто напоминает о Вертинском, а кто видит первого «барда» в Денисе Давыдове... Если увлечься подобными ретроспективными поисками, то в конце концов можно добраться и до древнегреческой поэзии, исполнявшейся, как известно, под аккомпанемент кифары (предшественницы гитары). Но здесь необходимы разумные пределы. Песня, как таковая, предшествовала рождению всех поэтических жанров и является их общим источником. А тот тип песни, о котором у нас идет речь, сформировался именно в годы так называемой «оттепели» и отчетливо противопоставлял себя песням другого типа.

Авторская песня возникла как альтернатива «советской массовой песне» — жанру тоталитарного искусства, создававшемуся композиторами, поэтами и певцами. Среди деятелей литературы и искусства, работавших в этой области, было немало талантливых людей. Но никто из них не был автором песни в полном смысле слова. Композитор должен был порой класть на музыку совершенно безразличные ему тексты. В других случаях стихотворец сочинял слова на готовую ритмико-мелодическую схему (так называемую «рыбу»). Не вполне свободны были в выборе репертуара и певцы. Мы не беремся здесь оценивать достоинства и недостатки, плюсы и минусы массовой песни (имевшей «общественно-политическую» и «эстрадно-лирическую» разновидности) — это особая эстетическая проблема. Но совершенно очевидно, что именно в противовес такому типу песни та, о которой у нас идет

¹ Наряду с «Бригантиной» к числу таких «первых ласточек» относят также песни «Баксанская» (1943) А. Грязнова, Л. Коротаевой и Н. Персиянова на известную мелодию Б. Терентьева, «Барбарисовый куст» (1943) Н. Моренца, «Глобус» (1947) М. Львовского на мелодию М. Светлова. Эти песни поются и сегодня.

речь, предпочла назвать себя «авторской». Один человек сочетает в себе, как правило, автора мелодии, автора стихов, исполнителя и аккомпаниатора — вот признак авторской песни как культурного феномена. А доминантой здесь является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения. Между прочим, это четко осознано музыковедами: «В связи с главенствующим значением текста творцами авторской песни являются обычно не музыканты, а поэты»¹, — говорится в краткой статье «Авторская песня» популярного справочника.

Бывали, конечно, исключения. Не всякий из творцов авторской песни непременно предстает «един в четырех лицах». Так, например, Александр Городницкий сочиняет стихи, мелодию, исполняет свои песни, но при этом аккомпанирует ему кто-то другой. Мир авторской песни нельзя представить без Дмитрия Сухарева, хотя он сочиняет только тексты, мелодии его песен принадлежат чаще всего Виктору Берковскому и Сергею Никитину, которые не пишут стихов, но как композиторы и певцы являются своего рода классиками, вошедшими навсегда в историю авторской песни. С «чужими» стихотворными текстами работают Александр Дулов и Александр Суханов. Нередки были случаи, когда барды исполняли песни друг друга, что порой создавало путаницу и недоразумения по поводу авторства. Наконец, в движении КСП появился целый ряд певцов-исполнителей: благодаря им песни Юрия Визбора, например, звучат сегодня не только в записях, но и в разнообразных творчески-исполнительских интерпретациях. Некоторые дерзают исполнять песни Булата Окуджавы, конкурируя с автором, продолжающим выступать перед слушателями. Но все эти интересные «отклонения» не меняют сути дела. Исключения лишь подтверждают общее правило.

Доминантная роль поэтического текста определяет и критерий оценки авторской песни. Эстрадную песню часто любят исключительно за музыку (допустим, И. Дунаев-

¹ Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся. 9-е изд., доп. Л., 1988. С. 4.

ского, М. Таривердиева или А. Петрова), за исполнение (к примеру, К. Шульженко, М. Бернеса или А. Пугачевой), «тексты слов» (по шуточному выражению Юлия Кима) во внимание принимаются тут редко. Авторская же песня в первую очередь оценивается в зависимости от качества стихотворного текста. Такая система ценностей сложилась в мире бардовской песни именно в те годы, которые мы условились считать «началом» этого явления.

Авторскую песню нередко называют «жанром», однако надо учитывать, что слово «жанр» в этом случае употребляется не в строгом литературоведческом смысле. В литературе существует жанр песни, к которому в равной мере принадлежат и «Хуторок» Алексея Кольцова (положенный на музыку разными композиторами), и «Подмосковные вечера» М. Матусовского (музыку к которым сочинил В. Соловьев-Седой), и «Полночный троллейбус» Б. Окуджавы (с мелодией, принадлежащей самому поэту). Песня — это словесно-музыкальное произведение, словесная сторона которого — независимо от качества — принадлежит области поэзии, сфере художественной литературы.

Кроме того, многие песни соотносятся с иными литературными жанрами, взаимодействуют с ними. Бывают песни-баллады (слово «баллада» нередко выносили в названия своих произведений Анчаров, Галич, Высоцкий — у каждого из них «балладность» претворялась по-своему). Авторской песне нередко присуще драматургическое начало, отсюда песенные монологи, диалоги, сценки. Возможны и целые песенные поэмы (например, у Галича).

Авторская песня в комплексном смысле — это многогранное социокультурное явление, в известной мере — общественное движение 50—90-х годов XX века. Свое слово о нем еще предстоит сказать специалистам самых разных областей: музыковедам, культурологам, социологам, историкам. Когда-то драматург Александр Володин назвал бардовские песни «фольклором городской интеллигенции». Слово «фольклор» здесь было употреблено слишком своевольно (авторская песня — это творчество индивидуальное, а не коллективное), но огромная роль авторской песни в истории русской интеллигенции бесспорна.

Авторская песня явилась одной из форм противостояния мыслящей части общества коммунистическому режиму. Отнюдь не все барды были политическими диссидентами, как Галич. Творчество, скажем, Новеллы Матвеевой или Юрия Кукина вполне аполитично. Но всех творцов авторской песни объединяют уважение к человеческой индивидуальности, мечта о таком обществе, где права личности признаются не на словах, а на деле, где свобода мысли считается нормой, а не аномалией. Именно это вызывало страх и ненависть тоталитарного режима к самой фигуре человека, который без спросу и разрешения «сверху» делится с другими людьми своими заветными, самостоятельными мыслями, выразив их в стихах, положив на музыку и взяв в руки гитару. Недаром с конца шестидесятых годов авторская песня вынуждена была перейти на полуполюгальное положение: ее вытеснили из радиозфира, почти не допускали на телеэкран. Травле в официальной прессе подвергались Окуджава и Высоцкий, вынужден был эмигрировать Галич. Концерты бардов организовывались с неизменным риском и тщательно контролировались «личностями в штатском». Теперь многим даже трудно понять, почему визборовский «Разговор технолога Петухова...» в 1964 году вызывал такую панику у идеологических начальников, а тогда малейшее, пусть шуточно выраженное сомнение в том, что наша страна «впереди планеты всей», было преступной крамолой.

Немалую роль сыграла здесь и элементарная зависть «законопослушных» стихотворцев, чьи бесцветные книги выходили благополучно, но по известности, по проникновению в людские души никак не могли сравниться с бардовской поэзией. Они стремились доказать, что песня — это не поэзия, что к литературе относится только то, что напечатано на бумаге. В период перестройки и гласности все искусственные преграды были устранены, и авторская песня обрела полноправное гражданство: стали официально выпускаться пластинки бардов, живых и уже ушедших из жизни, публиковаться стихотворные сборники. Возникла ситуация честной конкуренции. Естественно, в области авторской песни тоже не все оказалось равноценным: есть здесь и произведения посредственные, и просто неудачные. Но в целом авторская песня выдер-

жала проверку «по гамбургскому счету» (выражение Виктора Шкловского, подразумевающее оценку творчества исключительно по эстетическим критериям). «Процент» доброкачественных произведений оказался отнюдь не ниже, а, пожалуй, выше, чем в благополучной «письменной» поэзии. Не говоря уже о том, что авторская песня во многом спасла честь русской поэзии, благодаря творчеству бардов годы так называемого «застоя» не превратились для поэзии в целом в моровую полосу.

Многие решили, что на этом история авторской песни и закончилась, что в ситуации политической свободы, без тоталитарного гнета этот вид поэзии существовать не может. Уходит в прошлое магнитофонная форма существования авторской песни — размножаясь в компакт-дисках и видеофильмах, свободно печатаясь в журнальных и книжных изданиях, авторская песня перестает быть сама собой. К тому же начинает стираться граница между бардовской песней и рок-поэзией. Словом, авторской песней надлежит считать только то, что написано до начала 90-х годов, и где-то в этом времени надо поставить окончательную точку. Такова позиция многих творцов авторской песни, включая ее патриарха Булата Окуджаву, и ряда ее исследователей, в частности, Андрея Крылова.

С такой точкой зрения можно поспорить, имея в виду, что наследие тоталитаризма изжито отнюдь не полностью, что вольный бунтарский дух бардовской поэзии еще может быть востребован обществом и культурой. Быть может, взаимодействие авторской песни с новыми формами коммуникации и со смежными художественными явлениями обогатит гитарную поэзию, не лишив ее художественного своеобразия. Но так или иначе спор этот еще предстоит, итоги его подведены будут не раньше начала следующего столетия, а сегодня можно заняться другой работой — рассмотрением авторской песни как сугубо литературного явления, как факта русской поэзии второй половины XX века. Именно такова задача этой книги — поговорить о бардах, безусловно являющихся поэтами, собрать песенные тексты, которые можно считать полноценными стихотворениями, подлежащими не только прослушиванию, но и чтению «глазами».

Книга состоит из нескольких разделов. Сначала следуют статьи о трех крупнейших творцах авторской песни — Булате Окуджаве, Владимире Высоцком, Александре Галиче. Анализируется их вклад в русскую поэзию, приводятся наиболее характерные тексты песен-стихотворений. Мы стремились не выдергивать отдельные цитаты из песен (порочность этого метода обнаружилась еще в пору «борьбы» с бардами), а анализировать произведения в целом, идя по пути «медленного чтения», — именно так работает с поэтическим текстом современная филология.

Затем следует раздел, куда включены избранные песни пяти выдающихся бардов: Михаила Анчарова, Александра Городницкого, Юрия Визбора, Новеллы Матвеевой и Юлия Кима. Каждому из этих поэтов посвящена вступительная заметка с краткой характеристикой творчества в целом.

Далее помещен «групповой портрет» ряда известных представителей бардовского движения, даны характеристики их творчества, разговор о каждом из них сопровождается разбором «самой главной песенки» (выражение Булата Окуджавы) — наиболее характерного поэтического текста.

Автор благодарит А. М. Городницкого, Ю. Ч. Кима, Н. Н. Матвееву за участие в составлении их подборок и уточнении датировок, а Е. В. Новикову — за подготовку текстов к печати. Особая признательность — А. Е. Крылову за целый ряд важных рекомендаций и постоянную помощь в работе над данной темой.

Вл. Новиков

**АВТОРСКАЯ
ПЕСНЯ**



БУЛАТ ОКУДЖАВА

Один из оригинальнейших русских поэтов XX века, признанный основоположник авторской песни Булат Шалвович Окуджава родился 9 мая 1924 года в Москве, на улице Большая Молчановка. До 1940 года жил на Арбате, в доме № 43. И дата, и место рождения поэта со временем приобрели символический характер. 9 мая стало днем окончания самой страшной и бесчеловечной войны, о которой фронтовику Окуджаве удалось сказать в своих песнях новое слово. Арбат же в лирической системе поэта сделался символом мира, добра, человечности, благородства, культуры, исторической памяти — всего, что противостоит войне, жестокости и насилию.

В 1937 году отец поэта, крупный партийный работник, был арестован и затем расстрелян. В карагандинский лагерь была сослана мать, самому Булату Окуджаве едва удалось избежать отправки в детский дом в качестве сына «врага народа». Из девятого класса московской школы он ушел на фронт, где был минометчиком, пулеметчиком, а после ранения — радистом тяжелой артиллерии. С 1945-го по 1950 год Окуджава учился на филологическом факультете Тбилисского университета. Тогда и родилась его первая песня:

Неистов и упрям,
гори, огонь, гори.
На смену декаблям
приходят январь.

Нам все дано сполна —
и горести, и смех,
одна на всех луна,
весна одна на всех...

Вот как рассказывал об этом впоследствии сам поэт: «Первая песня появилась у меня почти случайно в 1946 году. Тогда я был студентом первого курса университета. Я очень гордился этим своим новым званием и решил — так как я писал стихи — написать студенческую песню. <...> И вот как-то однажды я подсел к пианино и двумя пальцами стал подбирать музыку к стихам «Неистов и упрям, гори, огонь, гори...». Получилась песенка. Друзья ее подхватили»¹.

...Прожить лета б дотла,
а там пускай ведут
за все твои дела
на самый страшный суд.

Пусть оправданья нет,
и даже век спустя...
Семь бед — один ответ,
один ответ — пустяк.

Неистов и упрям,
гори, огонь, гори.
На смену декаблям
приходят январь.

В этом небольшом, но чрезвычайно динамичном и насыщенном тексте можно увидеть своеобразное зерно того жанра, который получит затем широкое развитие. Здесь поражает сочетание внешней простоты, кажущейся безыскусности с глубиной мысли

¹ Песни Булата Окуджавы. М., 1989. С. 21.

и переживания. О чем песня? Да обо всем на свете: о неиссякаемой таинственности жизни, о той полноте бытия, которая постигается нами лишь на пути трагических испытаний. О самых серьезных вещах здесь говорится с артистичной легкостью, почти небрежностью. Песня создает атмосферу искренности, доверительности, внутренней свободы. Песня родилась в студенческой среде, но автором ее стал не вчерашний школьник, а человек, умудренный жизненным и военным опытом, не по книгам знавший, что такое «самый страшный суд».

Тщетно было бы искать в этих непринужденных строках социальные намеки, скрытый подтекст. И тем не менее дух вольнолюбия пронизывает всю образно-композиционную структуру песни, сориентированной не на сиюминутные идеи эпохи, а на ценности вечные: «...одна на всех луна, весна одна на всех». Такое единение свободных людей не имеет ничего общего с тоталитарно-коллективистским пафосом. Не случайно, что сегодня, ровно пятьдесят лет спустя, первая песня Окуджавы несколько не устарела, ее романтико-философский настрой по-прежнему близок многим. И сам поэт, и следовавшие за ним рыцари авторской песни пронесли этот «неистовый» и «упрямый» огонь сквозь десятилетия.

По окончании университета Окуджава работал учителем русского языка и литературы в сельской школе под Калугой. В 1956 году в Калуге вышел его первый поэтический сборник «Лирика». Окуджава переезжает в Москву, куда вернулась после реабилитации его мать. Вскоре в кругу московских литераторов приобретают известность многие песни поэта, которые он сначала исполнял в дружеском кругу, а примерно с 1959 года — и публично. Выступления Окуджавы начинают записываться на магнитофоны, и вскоре его песни узнает вся страна. Многомиллионная аудитория поэта складывалась в основном из

людей, ни разу его не видевших, но ощутивших с ним прочный, доверительный эмоциональный контакт. Успех пришел к Окуджаве потому, что он обращался не к массе, а к личности, не ко всем, а к каждому в отдельности. Предметом поэзии в его мире стала обыденная, повседневная жизнь — как, например, в песне «Полночный троллейбус» (1957):

Когда мне невмочь пересилить беду,
когда подступает отчаянье,
я в синий троллейбус сажусь на ходу,
в последний,
случайный.

Трудно представить живого человека, которого эта песня может оставить равнодушным, человека, никогда не испытывавшего воссозданных здесь эмоций. Есть поэты, которых называют «властителями дум», Окуджава скорее «властитель чувств», и достигает он такого эффекта отнюдь не элементарными средствами.

Полночный троллейбус, по улицам мчи,
верши по бульварам круженье,
чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи
крушенье,
крушенье.

Полночный троллейбус, мне дверь отвори!
Я знаю, как в зябкую полночь
твои пассажиры — матросы твои —
приходят
на помощь.

Я с ними не раз уходил от беды,
я к ним прикасался плечами...
Как много, представьте себе, доброты
в молчанье,
в молчанье.

Через текст стихотворения проходит развернутая метафора: троллейбус уподобляется кораблю, причем подается это не «в лоб», а тонко, пронзительно. «Синий троллейбус» — казалось бы, цвет этот — чисто внешняя деталь. Затем упоминается «крушение»: смысловой акцент приходится на человеческие чувства, на страдания разных и незнакомых людей. И вот уже пассажиры становятся «матросами», троллейбус «плывет», а город сравнивается с рекой:

Полночный троллейбус плывет по Москве,
Москва, как река, затухает,
и боль, что скворчком стучала в виске,
стихает,
стихает.

Расширение смысла — главный, «фирменный» прием Окуджавы, и мы встретимся у него с такой техникой развернутого сравнения еще не раз. Обратим внимание и на стиховую организацию песни: она написана балладно-повествовательным амфибрахийем, с чередованием четырех- и трехстопных строк и неожиданной двухстопной строкой в конце каждой строфы: «в последний, в случайный», «в молчанье, в молчанье»... Эта «усеченная» строка в сочетании со словесным повтором создает неотразимую магию.

Окуджава заново открыл Москву, не парадную, не «кипучую, могучую» столицу, а таинственный город, несущий в себе память о простых людях, об их судьбах, зачастую трагических. Символом такой Москвы стала улица, на которой поэт провел свое детство и которой посвящена написанная в 1959 году «Песенка об Арбате»:

Ты течешь, как река. Странное название!
И прозрачен асфальт, как в реке вода.
Ах, Арбат, мой Арбат,
ты — мое призвание.
Ты — и радость моя, и моя беда.

Пешеходы твои — люди не великие,
каблуками стучат — по делам спешат.
Ах, Арбат, мой Арбат,

ты — моя религия,
мостовые твои подо мной лежат...

И опять мы встречаемся здесь с поэтическим расширением смысла. С чисто житейской точки зрения Арбат — небольшая улочка, пройти которую от начала и «до конца» можно за несколько минут. Но мы видим: как ни дорога автору именно эта улица, речь идет о чем-то более значительном, чем уголок старой Москвы. Речь о высших, сверхличных ценностях, об истинных идеалах, не подверженных старению и инфляции. Идеалах, верность которым не порабощает человека, а наполняет его жизнь духовным содержанием. Потому художественно оправданным оказывается смелое утверждение «ты — моя религия», особенно дерзко звучащее во времена атеистического диктата: осторожные редакторы даже пытались заменить «религию» на «реликвию».

...От любви твоей вовсе не излечишься,
сорок тысяч других мостовых любя.

Ах, Арбат, мой Арбат,

ты — мое отечество,
никогда до конца не пройти тебя!

«Арбатская» тема продолжала развиваться в творчестве поэта до 80-х годов, сочетая автобиографическую конкретность («Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант. // В Безбожном переулке хиреет мой талант») с символической обобщенностью: «Арбатство, растворенное в крови, // неистребимо, как сама природа». Многие поэты слагали стихи о своей «малой родине», о городах и улицах своего детства, но мало кому удавалось выстроить на таком мате-

риале: столь многозначный и эмоционально действенный художественный образ.

«С арбатского двора» вышел Окуджава и к теме войны:

Во дворе, где каждый вечер все играла радиола,
где пары танцевали, пыля,
ребята уважали очень Леньку Королева
и присвоили ему званье Короля.

Был Король, как король, всемогущ. И если другу
станет худо и вообще не повезет,
он протянет ему свою царственную руку,
свою верную руку, — и спасет.

Послушаем, как он рассказывает предысторию «Песенки о Леньке Королеве» (в некоторых изданиях она печаталась под названием «Король»): «...У нас на Арбате жил Ленька Гаврилов, рыжий, очень милый парень. Он совсем не был «королем», но мне было ужасно жалко, когда он погиб. Его смерть казалась особенно обидной, нелепой, и я дал его имя герою моей песни. Ее я написал очень быстро. Было это году в 1957-м, как-то утром. Стихи словно сами пришли, строчка за строкой. Как мне теперь кажется, чуть ли не в пять минут. И когда уже заканчивал придумывать стихотворение, то и музыка появилась, как будто все это жило во мне и вдруг выплеснулось. Я еле успевал записывать».

Чрезвычайно важное свидетельство! Во-первых, оно раскрывает перед нами творческую лабораторию поэта, и мы узнаем, что «в начале было слово», что процесс рождения песни у Окуджавы начинается, как правило, со стиха, а мелодия приходит чуть позже. Во-вторых, выясняется, что Ленька Королев при всей своей достоверности — не реальное лицо, а художественный образ, достаточно далеко отстоящий от жизненного прототипа. Окуджава, говоря

пушкинскими словами, сказанными по поводу образа Гринева в «Капитанской дочке», «ушел далеко от истины». Ушел в сторону истины художественной, в сторону обобщенности, благодаря чему Ленька Королев оказался близок не только обитателям арбатского двора, но и тысячам, миллионам людей:

Но однажды, когда «мессершмитты», как вороны,
разорвали на рассвете тишину,
наш Король, как король, он кепчонку, как корону,
набекрень, и пошел на войну.

Вновь играет радиола, снова солнце в зените,
да некому оплакать его жизнь,
потому что тот Король был один (уж извините),
королевой не успел обзавестись.

Но куда бы я ни шел, пусть какая ни забота
(по делам или так, погулять),
все мне чудится, что вот за ближайшим поворотом
Короля повстречаю опять.

Песня примечательна прочным соединением разговорности и напевности. В этом и состоит принципиальное новаторство Окуджавы. Он ввел в поэзию стилистику и интонацию диалогической речи, виртуозно использовал обыденно-прозаические обращения и вводные слова («уж извините», «виноват»). Случайные оговорки, неуместные, казалось бы, в трагическом контексте бытовые подробности («по делам или так, погулять») контрастно оттеняют звучащую в песне боль и становятся в тексте эмоциональными кульминациями. А напевность гармонизирует все словесные сдвиги и контрасты, создает эффект просветления, катарсиса:

Потому что на войне, хоть и правда стреляют,
не для Леньки сырая земля,
потому что (виноват), но я Москвы не представляю
без такого, как он, короля.

Песня обладает чрезвычайно сложной стиховой организацией. Попробуйте определить, в какой метрике она написана, — наверняка собьетесь. Пять основных размеров не подойдут, поскольку перед нами стих тонический, акцентный — такой, каким писал Маяковский, разбивая длинные строки на ступени «лесенки». В нечетных строках, как правило, четыре ударных слова, в четных — три. Нечетные строки задают разговорную интонацию (близкую к таким стихам Маяковского, как, например, «Юбилейное»), четные тяготеют к трехстопному анапесту некрасовско-блоковского типа, постепенно выравниваясь и к концу точно соответствуя этому певучему размеру: «Короля повстречаю опять», «без такого, как он, короля». Причем, заметьте, ни один куплет ритмически не повторяет другого, везде какие-то оттенки, вариации. Потому-то песня за почти сорок лет не «заигралась», не стала восприниматься автоматически, она всякий раз звучит для нас «как новая».

Вернемся, однако, к стороне сюжетно-тематической. А где в этой песне, собственно, военные сражения, подвиги и тому подобное? Нигде. Третья строфа кончается словами «пошел на войну», а четвертая уже повествует о послевоенном времени. Война как таковая провалилась в паузу в самой середине песни. И это глубоко закономерно. «Все мои стихи и песни не столько о войне, сколько против нее», — сказано самим поэтом. Советская пропаганда и «подпевавшая» ей официальная поэзия исходила из того, что лучшее в человеке проявляется на войне, а в мирное время остается только мечтать о героизме. Окуджава — вслед за Львом Толстым и другими предшественниками классиками — сделал точкой отсчета мир,

мирную жизнь. В песне «До свидания, мальчики!» (1958) война с первой же строки удостоивается весьма неместного эпитета: «Ах, война, что ж ты сделала, подлая...» Молодежь военного поколения в литературе нередко представляла в «овзросленном» облике, многие прозаики и поэты просто не задумывались над тем, насколько молоды были многие участники войны, как рано оборвалась жизнь тысяч юных людей. И на этом фоне с поразительной человечностью и поэтической новизной прозвучал песенный рефрен Окуджавы: «До свидания, мальчики! Мальчики, // постарайтесь вернуться назад» с вариацией в финале: «До свидания, девочки...» Единомышленник поэта Борис Балтер назвал свою честную и пронзительную повесть «До свидания, мальчики». Между прочим, и знаменитый роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» в замысле имел название «Мальчики и девочки», что не случайно: с гуманистическими принципами Пастернака в освещении событий гражданской войны перекликается концепция Великой Отечественной войны у Окуджавы. И не только в стихах и песнях.

Окуджава в это время пробует свои силы и в прозе. Его повесть «Будь здоров, школяр!» публикуется в альманахе «Тарусские страницы» (Калуга, 1961) и подвергается в прессе резкой критике. Автору прежде всего инкриминируется «пацифизм»: это слово, обозначающее отрицание войн (и происходящее от латинского «pacificus» — мирный, миротворческий), в те времена было идеологическим ярлыком. Впоследствии, в «Песенке о старом, больном, усталом короле...», поэт пошутит: «Получше их бей, а не то прослывешь пацифистом, // и пряников сладких отнять у врага не забудь», но в начале шестидесятых годов «прослыть пацифистом» было совсем небезопасно. Вместе с успехом и известностью, как это часто бывало в советскую эпо-

ху, к Окуджаве пришли неприятности. В разгромных статьях, появившихся в газетах, политические обвинения чередовались с «эстетическими» аргументами: поэту ставились в вину обращение к интимной сфере (песня «Всю ночь кричали петухи...» третиновалась как «непристойная»), связь с «блатным» фольклором (в мелодии «Короля» чье-то чуткое ухо уловило связь с воровской песней «Мурка») — в ход было пущено словечко «пошлость», которым очень склонны пользоваться в демагогических целях пошляки и циники.

Сегодня, разумеется, нет нужды оправдывать Окуджаву и отводить от него нелепые обвинения. Однако некоторые предрассудки по поводу песенного жанра продолжают жить и поныне, поэтому остановимся особо на вопросе об источниках поэтики Окуджавы. Некоторые наивно полагают, что в поэзии «высокое» рождается из «высокого», что искусство размножается путем деления, что художественная традиция — это следование авторитетным образцам. Между тем искусство развивается прежде всего за счет «отталкивания» от образцов и канонов за счет творческого спора художников с их самыми авторитетными предшественниками. «Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки — борьба»¹ — этот закон, открытый Юрием Тыняновым, подтверждается всей историей русской литературы трех столетий. И Булат Окуджава пришел в поэзию как дерзкий новатор, как нарушитель множества литературных приличий. По своим приемам, по своему стилю он противостоял не только официальной советской поэзии, но и многим близким ему по судьбе коллегам. «Хотя критики меня причисляют к поэтам

¹ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198.

военного поколения, на самом деле это не так. Как поэт я сложился позднее и вышел к читателю, вернее, к слушателю уже вместе с поэтами следующего поколения: Евтушенко, Ахмадулиной, Вознесенским», — утверждает сам Окуджава. И в смысле творческой дерзости он несколько не уступал склонным к эпатажу Евтушенко и Вознесенскому. Просто смелость его носила несколько иной характер.

Окуджава обратился к «низким» жанрам: городскому романсу и блатной песне, радикально их трансформировал и поставил на службу самым высоким поэтическим целям. Как мы увидим далее, сходную работу проделали на начальном этапе своего творчества Александр Галич и Владимир Высоцкий. Только таким путем можно было уйти от шаблонной литературности и прикоснуться к живой, неприкрашенной и неидеологизированной человеческой жизни.

А мы швейцару:

«Отворите двери!

У нас компания веселая, большая,
приготовьте нам отдельный кабинет!»

А Люба смотрит: что за красота!
А я гляжу: на ней такая брошка!
Хоть напрокат она взята,
пускай потешится немножко.

А Любе вслед глядит один брюнет.
А нам плевать, и мы вразвалочку,
покинув раздевалочку,
идем себе в отдельный кабинет...

Вот такая жанровая зарисовка послевоенного московского полубогемного-полублатного быта с его ресторанной «романтикой». От чьего имени поется песня? Может быть, это, так сказать, представитель криминальной среды, а может быть, актер средней

руки. Некоторая размытость мотивировки сочетается со стопроцентной эмоциональной подлинностью. Ситуация в целом обрисована с оттенком ироничности, но страсти бушуют неподдельные: рыцарская готовность героя вступить за честь некоей Любы заслуживает уважения.

...На нас глядят бездельники и шлюхи.
Пусть наши женщины не в жемчуге,
слушайте, пора уже,
кончайте ваши «ах» на сто минут.
Здесь тряпками попахивает так...
Здесь смотрят друг на друга сквозь
червонцы...

Я не любитель всяких драк,
но мне сказать ему придется,
что я ему попорчу весь уют,
что наши девушки за денешки,
представь себе, паскудина брютет,
они себя не продают.

Между прочим, отсюда тянется нить к романтическому культу женщины в последующих стихах и песнях Окуджавы: и Люба, и Надя-Наденька из другой песенки предстанут вскоре в преображенном облике, как составляющие символической триады Вера — Надежда — Любовь.

Такое же расширение, укрупнение смысла можно увидеть в песне «Ванька Морозов» (1957):

За что ж вы Ваньку-то Морозова?
Ведь он ни в чем не виноват.
Она сама его морочила,
а он ни в чем не виноват.

Он в старый цирк ходил на площади
и там циркачку полюбил.
Ему чего-нибудь попроще бы,
а он циркачку полюбил.

Она по проволке ходила,
махала белой рукой.
И страсть Морозова схватила
своей мозолистой рукой.

Простота может быть не менее дерзкой и вызывающей, чем сложность и изобретательность. Романсовая «чувствительность» и банальность доведены поэтом до предела. «И страсть Морозова схватила своей мозолистой рукой» — такая метафора звучит почти пародийно, особенно в сочетании с тавтологической рифмой «рукой — рукой», с небрежно-разговорным произношением «по проволке» (вместо литературного «проволке»). Но пародия может не только высмеивать, не только убивать, но и воскрешать. Внешне безыскусная форма создает эффект достоверности. Рассказчик в этой песне как будто и не знает, что в поэзии простой повтор — почти запрещенный прием. Он, словно забывшись, дважды сообщает нам: «циркачку полюбил», прямолинейно противопоставляет «ему-то было все равно» — «это ей не все равно». И в результате мы проникаемся полным доверием, нам не нужны подробности и «объективные» доказательства. «Он ни в чем не виноват», — готовы мы повторить вместе с рассказчиком.

...А он швырял в «Пекине» сотни,
ему-то было все равно.
А по нему Маруся сохнет,
и это ей не все равно.

А он медузами питался,
циркачке чтобы угодить.
И соблазнить ее пытался,
чтоб ей, конечно, угодить.

Не думал, что она обманет,
ведь от любви беды не ждешь...
Ах, Ваня, Ваня, что ж ты, Ваня?
Ведь сам по проволке идешь!

Что, собственно, сделал несчастный Ванька Морозов? Украл ли, растратил ли деньги, чтобы угодить коварной циркачке? Преднамеренная недоговоренность делает ситуацию предельно обобщенной, а песню в целом — страстным призывом к справедливости и милосердию. «Не виноват» — не значит «прав». Речь о снисхождении, о сочувствии к заблудшему человеку, о той «милости к падшим», которая завещана поэзии с пушкинских времен. И подлинная верность гуманистической традиции русской литературы была обретена Булатом Окуджавой не на пути риторических деклараций (к которым была так склонна официальная советская поэзия, воспевавшая Человека с большой буквы и равнодушная к отдельному, грешному и страдающему человеку), а на обочине «большой жизни» и «большого стиля».

При этом Окуджава, как и абсолютное большинство его современников, отдал дань политическим иллюзиям конца пятидесятых годов, когда гуманистические идеалы ассоциировались с решениями XX съезда КПСС, с развенчанием сталинского «культа личности» и «восстановлением» коммунистической идеологии в ее «правильном» варианте. Так, «Сентиментальный марш» (1957) заканчивается следующим признанием: «Но если вдруг когда-нибудь / мне уберечься не удастся, // какое новое сражение / ни покачнуло б шар земной, // я все равно паду на той, / на той далекой, на гражданской, // и комиссары в пыльных шлемах / склонятся молча надо мной».

Сегодня, конечно, достаточно наивно выглядит попытка представить «далекую гражданскую» в качестве символа героической борьбы за справедливость, да и «комиссары в пыльных шлемах» смотрятся мифологическими персонажами, не имеющими никакого отношения к исторической реальности. Но художественной реальностью этот миф стал, он

отразил поиски интеллигенции той поры, стремление поэзии уйти от «классовых» представлений к ценностям общечеловеческим. Характерно само название песни, оно являет собой оксюморон (то есть сочетание антонимических понятий — типа «живой труп»). Важен сам этот сдвиг — от «маршевости» к «сентиментальности», от идеологичности к человечности, от приоритета общего — к приоритету личного. Тем, кто сегодня склонен иронизировать над романтическими иллюзиями «шестидесятников» и вспоминать «комиссаров в пыльных шлемах» с издевкой, можно ответить, что и восьмидесятые — девяностые годы тоже создали свои недолговечные мифы, основанные на схематичной идеализации российской монархии и белого движения.

Идеологические сдвиги в сознании общества, если на то пошло, тоже могут стать предметом поэтического изображения. Однако если этот предмет был в стихотворении единственным и главным, то стихотворение это останется не более чем рифмованным документом эпохи. Бывают, однако, случаи, когда «идейные» мотивы — это лишь одна из красок времени, его колоритных примет, а главная, глубинная тема — сложный и драматический внутренний мир человека. Как в «Песенке о комсомольской богине» (1958):

Я смотрю на фотокарточку:
две косички, строгий взгляд,
и мальчишеская курточка,
и друзья кругом стоят.

За окном все дождик тенькает:
там ненастье во дворе.
Но привычно пальцы тонкие
прикоснулись к кобуре.

Вот скоро дом она покинет,
вот скоро вспыхнет гром кругом,
но комсомольская богиня...
Ах, это, братцы, о другом!

На углу у старой булочной,
там, где лето пыль метет,
в синей маечке-футболочке
комсомолочка идет.

«Комсомольская богиня» — это, конечно, тоже оксюморон. Комсомол, как известно, боролся с религией: «И никаких богов в помине» — это не столько голос автора, сколько «шум времени», здесь надо уловить «интонационные кавычки». А для людей религиозных или по крайней мере причастных к христианскому культурному сознанию эпитет «комсомольский» никак не сопрягаем с «богиней». Зато есть доподлинный образ молодой девушки со «строгим взглядом», есть ощущение жажды жизни, ощущение романтического порыва, есть пронзительные детали: мальчишеская курточка, остриженная коса. Оценивать эту «комсомолочку» по историко-политическим меркам — все равно что выносить новый приговор Жанне д'Арк или обвинять тургеневских героинь в идеализме. Тонко работает у Окуджавы система контрастов. Она реализована не только в образно-предметной ткани («пальцы тонкие» и «кобура»), но и в рифмах-диссонансах (в другой терминологии — консонансах), когда совпадают согласные звуки и не совпадают ударные гласные: «фотокарточку — курточку», «тенькает — тонкие», «булочной — футболочке». Прием редкий не только у Окуджавы, но и в русской поэзии в целом. Но удивительна психологическая мотивированность такой рифмовки в этом контексте; трагическое несоответствие утонченной женственности и военного ге-

роизма передается безошибочно. Тайна героини так и остается неразгаданной, автор только намекает нам на эту тайну: «Ах, это, братцы, о другом...»

...А ее коса острижена,
в парикмахерской лежит.
Лишь одно колечко рыжее
на виске ее дрожит.

И никаких богов в помине,
лишь только дела гром кругом,
но комсомольская богиня...
Ах, это, братцы, о другом!

Любопытно сравнить «Песенку о комсомольской богине» с песней «Новое утро» (1957), открывавшей однотомник Окуджавы «Стихотворения», вышедший в 1984 году:

Не клонись-ка ты, головушка,
от невзгод и от обид.
Мама, белая голубушка,
утро новое горит.

Всё оно смывает начисто,
всё разглаживает вновь...
Отступает одиночество,
возвращается любовь...

Тот же стиховой ритм, те же диссонансы: «го-
ловушка — голубушка», «начисто — одиночество»,
«пасеки — песенки». И несомненная содержатель-
ная связь: в предельно доверительном, глубоко лич-
ном обращении поэта к матери обозначены те бес-
спорные, фундаментальные нравственные ценности,
которые в поэтическом мире Окуджавы являются
мерой оценки любого человека, любого историчес-
кого события или житейского конфликта.

И сладки, как в полдень пасеки,
как из детства голоса,
твои руки, твои песенки,
твои вечные глаза.

А вот произведение, где данная мысль сформулирована резко и гиперболично. Это афористичное песенное восьмистишие сочинено не позднее второй половины пятидесятых годов:

Настоящих людей так немного!
Всё вы врете, что век их настал.
Посчитайте и честно и строго,
сколько будет на каждый квартал.

Как видим, честное стремление поэта найти духовную опору в советской истории, в романтике военных лет, в оптимистических ожиданиях «оттепельной» поры после XX съезда сочеталось в его сознании с трезвым пониманием реальной жизни, с неприятием бодряческой риторики и бездумной «веры в светлое будущее». В сущности, здесь и не было противоречия. Самыми решительными и беспощадными критиками общества, мира и человеческой природы вообще выступают в искусстве идеалисты, мечтатели, художники с отчетливой «положительной программой», а отсутствие такой программы неизбежно ведет к элементарному, плоскому цинизму. Недовольство поэта окружающей действительностью с ее ложью («всё вы врете») — это не вялое брюзжание, а проявление глубокой духовной жажды:

Настоящих людей очень мало:
на планету — совсем ерунда,
на Россию — одна моя мама,
только что ж она может одна?

Не случайно, что смелая мысль поэта выходит на уровень вселенских обобщений («на планету — совсем ерунда»). Естественно, эти строки рассчитаны не на буквалистское восприятие по принципу «один к одному». Перед нами художественное преувеличение, точнее, даже преуменьшение (для такого приема есть специальное терминологическое обозначение — литота). «...на Россию — одна моя мама...» — это сказано и с болью, и с тоской, и с некоторой долей лукавой самоиронии: ведь и самого себя автор как бы не включает в число «настоящих людей». Это делает его горькие раздумья не оскорбительными для собеседника, создает непреременный в мире Окуджавы эффект доверительности.

В такой атмосфере искренности и доверия песенно-поэтическое слово Окуджавы обретало все большую смысловую глубину и многозначность:

Со двора — подъезд известный
под названьем «черный ход».

В том подъезде, как в поместье,
проживает Черный Кот.

Он в усы усмешку прячет,
темнота ему — как щит.

Все коты поют и плачут —
этот Черный Кот молчит.

Все, кто слушал песни Окуджавы, переписывал их на свои громоздкие по тем временам магнитофоны, сами пели их под гитару в дружеских компаниях, решали для себя, что в «Песенке про Черного Кота» под Черным Котом имеется в виду не кто иной, как Сталин, и это тайное знание объединяло многих вольнодумцев той поры:

Он давно мышей не ловит,
усмехается в усы,
ловит нас на честном слове,
на кусочке колбасы.

Он не требует, не просит,
желтый глаз его горит.
Каждый сам ему выносит
и «спасибо» говорит.

Он и звука не проронит —
только ест и только пьет.
Грязный пол когтями тронет —
как по горлу проскребет.

Судите сами — какое обличение «сталинщины» более эффективно: аллегорически таинственное, как у Окуджавы, или же высказанное прямым текстом, опубликованное на страницах официальной «Правды» в стихотворении Евтушенко «Наследники Сталина» — достаточно привести его финал: «Велела не быть успокоенным Родина мне. // Пусть мне говорят: «Успокойся!» — / спокойным я быть не сумею. // Покуда наследники Сталина/ живы еще на земле, // мне будет казаться,/ что Сталин — еще в Мавзолее». Евтушенко говорит, казалось бы, все, что думает, — и получается мало, однозначно и достаточно робко. Окуджава недоговаривает — и именно поэтому говорит больше, смелее. Он не удостаивает тирана даже названия по имени, для него Сталин — частный случай вечной, всемирной ситуации, когда страх и малодушие людей, когда невежество и темнота возносят к вершине власти заурядное существо. Смысловая суть песни не устарела сегодня, и можно быть уверенным, что она не устареет никогда:

Оттого-то, знать, невесел
дом, в котором мы живем.
Надо б лампочку повесить...
Денег все не соберем.

Так же, как не могут устареть глубоко философичные произведения Окуджавы той поры: «Песенка о бумажном солдатики», «Песенка о голубом шарике», «Веселый барабанщик», «Песенка о дураках». В начале шестидесятых годов поэтический мир Окуджавы сложился в своих принципиальных чертах, приобрел целостность и самодостаточность. Устоялись основные закономерности его поэтики: символическая обобщенность образов и сюжетов, эмоциональная открытость, обращенность к собеседнику, парадоксальное сочетание элементов «высокого» слога с речевой разговорностью. Поэт уже в 1959 году достаточно отчетливо сформулировал свои творческие принципы в песне «Живописцы», которую с полным основанием можно считать его эстетической декларацией:

Живописцы, окуните ваши кисти
в суету дворов арбатских и в зарю,
чтобы были ваши кисти, словно листья,
словно листья, словно листья к ноябрю.

Окуните ваши кисти в голубое,
по традиции забытой городской,
нарисуйте и прилежно и с любовью,
как с любовью мы проходим по Тверской.

Обратим внимание на выбор поэтом ключевого слова. Он прибегает не к привычному в таких случаях слову «художники» (означающему и мастеров изобразительного искусства, и творческих людей вообще), а именно к слову «живописцы», нару-

шающему автоматизм восприятия, помогающему по-новому высветить тему. Речь как будто идет именно о живописи, а не поэзии, но, конечно же, автор раскрывает свои собственные взгляды на творчество:

Мостовая пусть качнется, как очнется!

Пусть начнется, что еще не началось.

Вы рисуйте, вы рисуйте, вам зачтется...

Что гадать нам: удалось — не удалось?

Является искусство отражением жизни — или же оно создает свою новую, неизвестную реальность? Должно ли искусство быть понятным людям — или же оно имеет право на сложность? На эти извечные и неизбежные эстетические вопросы Окуджава дает очень внятный, примиряющий все противоречия ответ.

Творчество начинается с предельного приближения к повседневной реальности, погружения в обыденность («в суету дворов арбатских») и в невыдуманную красоту бытия («голубое»). Это приближение диктуется не рассудком, не соображениями долга и высокого служения, а живым чувством: «...нарисуйте и прилежно и с любовью...» Любовь к жизни в любых ее проявлениях — вот что в первую очередь объединяет художника со всеми людьми. И это же живое, непосредственное чувство толкает художника на создание новой реальности, не тождественной тому, что нас окружает: «Пусть начнется, что еще не началось». Где «не началось»? В жизни или в искусстве? В искусстве, которое само по себе есть неотъемлемая часть жизни. В этом смелом порыве настоящий художник безогляден, готов на риск: «Что гадать нам: удалось — не удалось?» (сравним с пастернаковским: «Но поражения от победы // Ты сам не должен отличать»).

Вы, как судьи, нарисуйте наши судьбы,
наше лето, нашу зиму и весну...

Ничего, что мы чужие. Вы рисуйте!

Я потом, что непонятно, объясню.

Художники претворяют «наши судьбы» по-своему, переосмысливая их («как судьи»), преображая порой до неузнаваемости. И те самые люди, для которых творится искусство, часто оказываются не понимающими, «чужими». Окуджава с замечательной тактичностью говорит не «они», а «мы»: «мы чужие», беря на себя трудную роль посредника между искусством и жизнью, с добродушной ироничностью обещая объяснить, «что непонятно». Здесь ощущается прочная связь песни с общественным контекстом конца пятидесятых годов, когда борьба с «непонятной» живописью, как и «непонятной» поэзией, приобрела политический размах: относительно либеральный хрущевский режим, как известно, был достаточно жестким по отношению к художественному новаторству. Вместе с тем раздумья Окуджавы сохранили вечную актуальность, поскольку недостатка в непонимании искусства не бывает никогда, и только само время отбирает истинные ценности и проясняет для всех то, что казалось прежде непонятным.

Вера в достоинство искусства, в его незаменимость, сочувственно заинтересованное отношение к творчеству многих поэтов-современников сочетается у Окуджавы с предельно требовательным отношением к своей собственной работе. Эта мужественная и плодотворная творческая позиция обозначена в «Главной песенке» (1962): «Легко, необычно и весело // кружит над скрещеньем дорог // та самая главная песенка, // которую спеть я не смог». Было бы, однако, крайне неразумно понимать это признание буквально. Стремление художника к совершенству неутолимо, но с нашей, читательской точки зрения, можно увидеть, что свою «главную песенку» поэт создал, причем это

не какое-то конкретное произведение, а сам тип песни-стихотворения, разработанный Окуджавой, «песня Окуджавы», как таковая.

У Окуджавы нет «проходных» песен, сочиненных между делом, по инерции. В его поэтической работе бывали продолжительные паузы, вызванные уходом в писание прозы или иными обстоятельствами. Каждое возвращение Окуджавы к песенному жанру несло в себе заряд новизны, создавало ощущение творческой щедрости, разнообразия. Бесполезно пытаться выделить у Окуджавы ограниченный набор лучших и важнейших песен. Так что те произведения, которые приводятся и цитируются здесь, в этой книге, — это не более чем условные примеры, призванные продемонстрировать разные грани единого поэтического мира, но ни в коем случае не «заменить» полный свод песен поэта.

В конце пятидесятых — начале шестидесятых годов Окуджава работал редактором в издательстве «Молодая гвардия», в «Литературной газете», однако с 1962 года, вступив в Союз писателей, он полностью сосредоточился на профессиональной писательской работе. Вообще для Окуджавы категория профессионализма всегда имела принципиальное значение. Потому он решительно не соглашался с попытками отнести его творчество к «самодеятельной песне», да и с категорией «авторской песни» мирился лишь в порядке вежливого компромисса. Окуджава не делит свои поэтические произведения на «песни» и «стихотворения»: точнее будет сказать, что у него есть «просто стихотворения» и «стихотворения-песни», причем и те и другие в равной мере принадлежат профессиональной поэзии, письменной литературе. Были случаи, когда на литературных вечерах Окуджава не пел, а декламировал свои стихи, являющиеся одновременно песнями и имеющие мелодию.

Все это не просто причуды и не проявления авторской амбиции. Это свидетельства в высшей степени ответственного отношения к творчеству, стремления к совершенству, ощущения причастности литературным традициям. Благодаря Окуджаве престиж авторской песни чрезвычайно возрос, на него как на основоположника и «патриарха» ориентировались многие более молодые барды, что, несомненно, пошло им на пользу. Но творчество самого основоположника и «патриарха» — по масштабу его дарования, по уровню его поэтической техники, по значимости созданного им художественного мира — входит и в гораздо более широкий контекст. Сейчас, на исходе XX века, еще рано говорить о том, кто из поэтов 60—90-х годов сможет стать в один ряд с такими «первыми величинами», как Блок, Хлебников, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Цветаева. Однако в недалеком от нас начале XXI столетия такие итоги будут подведены, и поэзия Окуджавы, в значительной мере уже выдержавшая испытание временем, имеет весомые шансы на самую высокую эстетическую квалификацию.

И дело тут не только в объективной силе таланта, но и в способе творческого поведения, в выборе своей судьбы, в том, что Блок называл «чувством пути» (образ «дальней дороги», заметим в скобках, — один из ключевых в поэтике Окуджавы). Условным промежуточным финишем «первого периода» творчества Окуджавы можно считать 1962 год: к концу этого года, по мнению авторитетного собирателя Льва Шилова, репертуар Окуджавы «содержал уже около пятидесяти песен»¹. Если же говорить не только о количественной, но и о качественной стороне, то это, по сути дела, около пятидесяти первоклассных текстов: любого из них было бы достаточно, чтобы оставить след в истории ав-

¹ Шилов Л. Поэт и певец // Песни Булата Окуджавы. М., 1989. С. 9.

торской песни, а двух-трех — чтобы приобрести известность. Будь Окуджава просто «бардом», он мог бы остановиться на этом и тридцать с лишним лет чисто исполнительски эксплуатировать свой богатый репертуар, ведь помимо названных и процитированных сюда входят и «Три сестры» («Опустите, пожалуйста, синие шторы...»), и «Не бродяги, не пропойцы...», и «Голубой шарик», и «Московский муравей», и «По Смоленской дороге», и многие другие несомненные шедевры.

Но Окуджава продолжил путь в глубину поэтического слова, раскрывая новые грани своего индивидуального языка, находя новые связи между своими ключевыми образами, такими, как «душа», «любовь», «надежда», «дорога», «женщина», «музыка», «судьба». Умение подать слово крупным планом, развернуть в стихотворении весь смысловой и эмоциональный спектр оттенков значения этого слова — главное свойство, объединяющее самых разных больших поэтов нашего столетия. И Окуджава это умение присуще в высокой степени.

Рассмотрим в качестве примера художественную роль слов «любовь» и «надежда» в их специфически «окуджавском» контексте. Для всех очевидно, что у этих нарицательных существительных имеются «двойники» — собственные женские имена. В обыденной речи это порой дает повод для непритязательных шуточных каламбуров. Окуджава же извлек из этой двойственности пронзительный и многозначный лирический эффект.

Вспомним начало последней строфы «Песенки об Арбате»: «От любви твоей вовсе не излечишься...» Не «любви», как требует лингвистическая норма, а «любви», что совпадает с формой склонения собственного имени «Любовь». Причем сказано это не случайно, поскольку в написанной полтора десятилетия спустя «Песенке кавалергарда» звучит: «Не

обещайте деве юной любви вечной на земле!» Ясно, что это художественно значимое отклонение от нормы. Для обозначения подобных отклонений есть хороший античный термин — *солецизм*, то есть «нарушение морфологических или грамматических норм литературного языка без ущерба для значения данного слова или выражения»¹. В отличие от солецизмов обыденной речи (типа «Сколько время?»), в поэтическом языке эти «нарушения» несут смысловую и эмоциональную нагрузку. М. Л. Гаспаров так определяет солецизм: «Неправильный языковой оборот как элемент стиля»². Данный термин нам полезен, поскольку он помогает четко обозначить одну из важных жанровых особенностей авторской песни, особенность, которую то и дело несправедливо относят на счет «ошибок».

Сolecизм «любви» имеет свою историческую традицию: в стихотворении Блока «К Музе» есть строки: «И любви цыганской короче // Были страшные ласки твои...» (отметим, что эти блоковские стихи предельно напевны и отчасти стилизованы под романс). Это говорит о том, что индивидуальные поэтические вольности Окуджавы прочно опираются и на мудрость самого русского языка, и на заветы классических предшественников.

«Любовь» — существительное с абстрактным значением. У Окуджавы это слово становится конкретным, одушевленным, персонифицированным в таинственном женственном образе. Строка из «Живописцев»: «...как с любовью мы проходим по Тверской» — невольно раздваивается в смысловом отношении, на слух ее можно воспринять так, как будто речь идет о прогулке с женщиной, «с Любовью».

¹ Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 274.

² Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 411.

В свою очередь, в песне «Три сестры» имя Любовь с неизбежностью сбивается на нарицательное значение: «Протяну я Любви ладони пустые, // покаянный услышу я голос ее: // — Не грусти, не печалуйся, память не стынет, // я себя раздарила во имя твое». С кем здесь идет диалог — с женщиной или с любовью, как таковой? С конкретным лицом или с символом? Логическая раздвоенность помогает создать мощный эмоциональный эффект.

Точно такой же путь проходит в лирике Окуджавы слово-образ «Надежда/надежда». В одной из ранних песен появляется загадочная Надя: вроде бы это «шофер в автобусе», «в спецовочке такой промасленной», но в то же время гонит она не только автобус, но и коней (образ для русской поэзии символический). Примерно в то же время в другой песне возникает такая картина: «У порога, как тревога, ждет нас новое житье // и товарищ Надежда по фамилии Чернова». А в постоянном обращении к Надежде в «Сентиментальном марше»: «Надежда, я вернусь тогда...», «Надежда, я останусь цел...» — разница между именем и понятием почти не ощутима, поэтически нейтрализована. Так же, как и в «Трех сестрах»: «Не грусти, не печалуйся, мать Надежда, // есть еще на земле у тебя сыновья!»

И вот в 1963 году слова-образы «надежда» и «любовь» вновь встречаются, создавая новый синтетический, символический сюжет в «Песенке о ночной Москве»:

Когда внезапно возникает еще неясный голос труб,
слова, как ястребы ночные, срываются с горячих
губ,
мелодия, как дождь случайный, гремит; и бродит
меж людьми
надежды маленький оркестрик под управлением
любви.

В года разлук, в года сражений, когда свинцовые
дожди
лупили так по нашим спинам, что снисхожденья
не жди,
и командиры все охрипли... тогда командовал
людьми
надежды маленький оркестрик под управлением
любви.

Это произведение прочно вошло в сознание современников Окуджавы, выражение «надежды маленький оркестрик под управлением любви» стало фактом русского языка, не ощутимой сделалась граница между словами «надежда», «любовь» — и суховатым сочетанием «под управлением». Так же не ощутим переход от картины ночной Москвы к теме войны, к «батальному полотну» (песня с таким названием появится десять лет спустя). Общей доминантой становится музыка как метафора вечности — вечности не застывшей, а живой, динамичной, находящейся в непрерывном движении. В последней строфе слышится отзвук знаменитой формулы из романа Достоевского «Идиот»: «Красота спасет мир». Для Окуджавы нравственные и эстетические ценности, объединенные в понятии «музыка», находятся в гармоничном единении, в «вечном сговоре»:

Кларнет пробит, труба помята, фагот, как старый
посох, стерт,
на барабане швы разлезлись... Но кларнетист красив
как черт!
Флейтист, как юный князь, изящен. И вечно в
сговоре с людьми
надежды маленький оркестрик под управлением
любви.

Та энергичная многозначность, что накопилась за несколько лет поэтической работы в словесно-образном фонде Окуджавы, позволила ему достигнуть уровня глобальных философских обобщений. Таково

стихотворение-песня 1963 года «Молитва» (поначалу оно имело заглавие «Молитва Франсуа Вийона» — по внешним причинам, поскольку в шестидесятые годы советским поэтам молиться, обращаться к Богу категорически запрещалось и для публикации приходилось использовать маску легендарного французского поэта).

Пока Земля еще вертится, пока еще ярок свет,
Господи, дай же ты каждому, чего у него нет:
мудрому дай голову, трусливому дай коня,
дай счастливому денег... И не забудь про меня.

Пока Земля еще вертится — Господи, твоя власть! —
дай рвущемуся к власти навластиваться всласть,
дай передышку щедрому, хоть до исхода дня.
Каину дай раскаянье... И не забудь про меня.

«Молитва» построена на тонком сочетании веры в справедливость мироустройства и тревожного сомнения в этой справедливости («как верит солдат убитый, что он проживает в раю»), игровой иронии («мудрому дай голову») — и наивной прямоты:

Я знаю: ты все умеешь, я верую в мудрость твою,
как верит солдат убитый, что он проживает в раю,
как верит каждое ухо тихим речам твоим,
как веруем и мы сами, не ведая, что творим!

Господи мой Боже, зеленоглазый мой!
Пока Земля еще вертится и это ей странно самой,
пока еще хватает времени и огня,
дай же ты всем понемногу... И не забудь про меня.

Пафос «Молитвы» в утверждении уникальной ценности каждого, любого человека. Повторяющееся «И не забудь про меня» не может оставить равнодушным никакого читателя и слушателя, поскольку под словом «меня» подразумевается, конечно же, не только автор, но и любой его собеседник. Такое лиричес-

кое «я» такого лирического героя можно описать формулой французского философа и писателя Жана Поля Сартра из его повести «Слова» (1964): «Весь человек, вобравший всех людей, он стоит всех, его стоит любой».

Поскольку лирическое «я» в мире Окуджавы свободно от амбициозного эгоцентризма, от самоутверждения за счет других, то и идеал человеческой общности в этой системе — это не тоталитарная толпа, не стадо, а братство свободных единомышленников. Нагляднее всего это демонстрирует «Старинная студенческая песня» (1967):

Поднявший меч на наш союз
достоин будет худшей кары,
и я за жизнь его тогда
не дам и самой ломаной гитары.
Как вождельно жаждет век
нащупать брешь у нас в цепочке...
Возьмемся за руки, друзья,
возьмемся за руки, друзья,
чтоб не пропасть поодиночке...

Слова «возьмемся за руки, друзья» стали крылатыми, они нередко звучат в устной и в газетной полемике как призыв к единству интеллигенции, к солидарности всех людей демократических убеждений. Такова участь всех крылатых слов и выражений (начиная со времен Грибоедова и Пушкина): из них берется только один, наиболее простой смысловой оттенок, а весь контекст высказывания как бы выносится за скобки. Между тем в этой песне (как, впрочем, и в любом другом произведении Окуджавы) важен именно контекст, важно прочесть, воспринять композиционное движение смысла. Призыв взяться за руки в каждой строфе звучит по-разному, приобретая все более глубокий и трагически многозначный смысл.

Начинается песня в тоне шутливо-непринужден-

ном: и воображаемый враг («поднявший меч») не вполне реален, и противопоставлено ему такое иллюзорное оружие, как гитара. Затем мысль автора становится все серьезнее: опасность «пропасть по одиночке» для современников Окуджавы в шестидесятые годы была отнюдь не призрачной:

...Среди совсем чужих пиров
и слишком ненадежных истин,
не дожидаясь похвалы,
мы перья белые свои почистим.
Пока безумный наш султан
сулит дорогу нам к острогу,
возьмемся за руки, друзья,
возьмемся за руки, ей-богу...

Единомышленники поэта отвергают и «чужие пиры» (то есть торжествующую власть), и «ненадежные истины» тоталитарной идеологии. Остается только хранить незапятнанной свою честь («перья белые»), не рассчитывая в «час дележки» на какие-то блага. Удивительное сочетание легкой самоиронии и сдержанного самоуважения!

...Когда ж придет дележки час,
не нас калач ржаной поманит,
и рай настанет не для нас,
зато Офелия всех нас помянет.
Пока не грянула пора
нам отправляться понемногу,
возьмемся за руки, друзья,
возьмемся за руки, ей-богу.

Люди, от имени которых высказывается здесь поэт, в большинстве своем не герои, не борцы. Максимум их возможностей — это не принимать ту ложь, которую власть навязывает пассивному большинству, сохранить верность традиционным идеалам гуманистической культуры: «Офелия всех нас помянет».

Мотив Офелии влечет за собой мысль о смерти, неизбежной для всех и каждого. Стратегией интеллигенции не может быть политическая победа, тем более завоевание власти. Так что «взяться за руки» нужно не для борьбы с противниками, а просто для того, чтобы достойно пройти свой жизненный путь, успеш при этом ощутить единство с людьми близких убеждений. Объединиться перед лицом смерти («Пока не грянула пора нам отправляться понемногу...»). Не мало ли? Нет, если учесть, как трудно вообще объединиться людям достойным, людям, исповедующим идеалы добра (мысль, которая, по признанию Л. Толстого, руководила им при написании «Войны и мира»), если вспомнить, как идейные разногласия по достаточно частным вопросам делали ценимых нами писателей, философов, мыслителей не друзьями, а соперниками. «Взяться за руки» в последней строфе — это уже не выстроиться в «цепочку», а просто понять, кто твои единомышленники, — при всех спорах, ссорах и недопониманиях.

Таков непростой и многогранный смысл этого своеобразного гимна российской интеллигенции, каждая строка которого сохраняет актуальность и в духовно-политической ситуации конца XX века.

Философический настрой становится определяющим в поэзии Окуджавы второй половины шестидесятых годов. Это относится и к песням-стихотворениям, посвященным теме творца и творчества. Так, в «Песенке о Моцарте» сущность творческого процесса, концепция характера художника полностью сформулирована в одной строке: «Просто играет всю жизнь напролет» (обратим внимание на характерное для Окуджавы и для авторской песни в целом творческое обращение с устойчивыми выражениями: наречие «напролет», сочетающееся только со словами «день», «ночь» и «сутки», в непривычном соединении с «жизнью» создает неповторимый

образно-эмоциональный эффект). Песня обращена не только, так сказать, к деятелям искусства, а к живому и творческому началу в каждом человеке: «Не оставляйте стараний, маэстро, <...> Не расставайтесь с надеждой, маэстро, <...> Не обращайтесь вниманья, маэстро, не убирайте ладони со лба».

Кстати, некоторые буквоеды увидели в тексте песни логическое противоречие: как это Моцарт может играть на скрипке, держа ладонь у лба? Но здесь действует не мелочно-житейская, а особая поэтическая логика. Ладонь у лба — деталь, расширяющая смысл сюжета, делающая причастными к нему всех, кто способен самостоятельно мыслить.

Сходным образом развивается пушкинская тема в одном из самых программных поэтических произведений Окуджавы:

Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем,
у каждой эпохи свои подрастают леса...
А все-таки жаль, что нельзя с Александром
Сергеичем
поужинать в «Яр» заскочить хоть на четверть часа.

Теперь нам не надо по улицам мыкаться ощупью.
Машины нас ждут, и ракеты уносят нас вдаль...
А все-таки жаль, что в Москве больше нету
извозчиков,
хотя б одного, и не будет отныне... А жаль.

Я кланяюсь низко познания морю безбрежному,
разумный свой век, многоопытный век свой любя...
А все-таки жаль, что кумиры нам снятся
по-прежнему
и мы до сих пор все холопами числим себя.

По сути, эта песня — об отношении к прошлому, об отношении к истории. Оно у поэта неоднозначно, говоря модным теперь и несколько обесцененным психологическим термином, — *амбивалентно*. С одной

стороны, прошлое влечет к себе, художнику хочется расширить обыденные хронологические рамки, войти в историческое время во всей его полноте. С другой стороны, наше общее историческое прошлое — это тяжкое наследие жестокости, произвола, духовного рабства («мы до сих пор все холопами числим себя»), равнодушия к чужим страданиям и слезам.

Победы свои мы ковали не зря и вынашивали, мы все обрели: и надежную пристань, и свет... А все-таки жаль — иногда над победами нашими встают пьедесталы, которые выше побед.

Москва, ты не веришь слезам — это время
проверило.

Железное мужество, сила и стойкость во всем...
Но если бы ты в наши слезы однажды поверила,
ни нам, ни тебе не пришлось бы грустить о былом.

Сходные мысли присутствовали и в «Песенке о Моцарте» («Но из грехов нашей родины вечной // не сотворить бы кумира себе» — сказано, конечно, не об Австрийской империи), здесь она звучит с вызывающей дерзостью: «Иногда над победами нашими // встают пьедесталы, которые выше побед». Общий итог тем не менее оптимистичен: лучшее в нашей истории (Пушкин здесь символ этого лучшего) вечно, оно всегда с нами:

Былое нельзя воротить... Выхожу я на улицу.
И вдруг замечаю: у самых Арбатских ворот
извозчик стоит, Александр Сергеевич прогуливается...
Ах, нынче, наверное, что-нибудь произойдет.

Творческое обращение к истории стало главной темой Окуджавы как прозаика. В конце шестидесятых годов он написал роман «Бедный Авросимов» («Глоток свободы»), где рассказывается о судебном следствии по делу Пестеля. Продолжая творческую

традицию Юрия Тынянова, Окуджаву не просто знакомил читателей с фактами из прошлого, но и художественно сопоставлял «век нынешний» и «век минувший»: атмосфера доносительства, бессилие человека перед лицом циничной власти — все это оказалось реальностью не только эпохи декабристов, но и советского времени. Еще свободнее, раскованнее обращается автор с историческим материалом в повести «Мерси, или Похождения Шипова» (1971), романах «Путешествие дилетантов» (1976—1978) и «Свидание с Бонапартом» (1983). Эти произведения в равной мере посвящены прошлому и настоящему, в них писатель передает прежде всего мироощущение своих современников. Впрочем, наиболее убедительно творческие принципы Окуджавы-прозаика сформулированы им самим в финале песни «Я пишу исторический роман» (1975):

...Каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить...
Так природа захотела.
Почему?
Не наше дело.
Для чего?
Не нам судить.

И опять, как всегда у Окуджавы, смысл на протяжении песни неуклонно расширяется. Речь не только об исторической прозе — о творчестве вообще. Искусство такая же естественная и полноправная часть жизни, как «роза красная». И право художника на собственное видение и изображение мира — это природный закон. При этом поэт не нуждается в романтической позе, в отдалении от непонимающей «толпы». Он готов и сам стать на позицию читателя, тактично говоря: «Не наше дело», «не нам судить».

«Как он дышит, так и пишет, // не стараясь угодить...» — говорит автор не только о себе, но и о «каждом». Почему? Ведь мы знаем множество примеров, когда писатели «старались угодить», насильовали свой талант из страха или честолюбия. Но Окуджава имеет здесь в виду естественную норму, природную сущность искусства, которое не может не быть свободным. И такая возможность потенциально открыта перед каждым человеком.

Семидесятые годы прошли для Окуджавы под знаком расширения творческого диапазона: разнообразнее стали ритмы, обогатился арсенал композиционных приемов, картины стали пластичнее и живописнее (назовем хотя бы «Батальное полотно»). И, конечно, чрезвычайно широк стал эмоциональный и смысловой спектр лирики. На одном полюсе — предельная (и притом не приторная, отнюдь не слащавая) доброжелательность, наиболее полно выраженная в «Пожелании друзьям»:

Давайте восклицать, друг другом восхищаться.
Высокопарных слов не стоит опасаться.
Давайте говорить друг другу комплименты —
ведь это все любви счастливые моменты.

Давайте горевать и плакать откровенно
то вместе, то поврозь, а то попеременно.
Не нужно придавать значения злословью —
поскольку грусть всегда соседствует с любовью.

Перед нами своего рода гипербола доброты, даже глагол «потакать» освобожден от своего негативного значения и дан под плюсовым знаком:

Давайте понимать друг друга с полуслова,
чтоб, ошибившись раз, не ошибиться снова.
Давайте жить, во всем друг другу потакая, —
тем более что жизнь короткая такая.

А на другом полюсе — язвительная, изощренная, убийственная ирония, глубочайший скепсис, сомнение в умственных возможностях не только отдельных людей, но и человечества в целом:

Антон Палыч Чехов однажды заметил,
что умный любит учиться, а дурак учить.
Сколько дураков в этой жизни я встретил!
Мне давно пора уже орден получить.

В порядке комментария к первым двум строкам этой песни можно уточнить: поговорку «Умный любит учиться, а дурак учить» Чехов выписал из Даля. Но это, конечно, не имеет никакого значения для понимания той изощренной саркастической разработки, которую данная мысль (в общем, ничья, достаточно расхожая и очевидная) получает в сатирическом монологе Окуджавы.

Дураки обожают собираться в стаю.
Впереди — главный во всей красе.
В детстве я верил, что однажды встану,
а дураков нету: улетели все.

Ах, детские сны мои — какая ошибка,
в каких облаках я по глупости витал!
У природы на устах коварная улыбка...
Может быть, чего-то я не рассчитал.

Проблема глупости, взятая не в житейском и не в моралистическом, а в философско-историческом плане, занимала поэта на протяжении всей его творческой работы: «Вот так и ведется на нашем веку: // на каждый прилив — по отливу, // на каждого умного — по дураку, // все поровну, все справедливо» — это из «Песенки о дураках», написанной еще в пятидесятые годы. Каков же итог этого продолжительного художественного исследования?

Умный человек должен трезво осознать место ума и глупости в человеческом общежитии.

А умный в одиночестве гуляет кругами,
он ценит одиночество превыше всего.
И его так просто взять голыми руками...
Скоро их повыловят всех до одного.

Когда же их повыловят, наступит эпоха,
которую не выдумать и не описать.
С умным хлопотно, с дураком плохо.
Нужно что-то среднее, да где же его взять?

Дураком быть выгодно, да очень не хочется.
Умным очень хочется, да кончится битьем...
У природы на устах коварные пророчества.
Но может быть, когда-нибудь к среднему придем.

Глупость неизбежно сопутствует историческому процессу, являясь одним из его движущих факторов, особенно в сфере политики и борьбы за власть («Дураки обожают собираться в стаю. // Впереди — главный во всей красе»). Здесь мысль Окуджавы перекликается со знаменитой «Похвалой глупости» Эразма Роттердамского. Ум — привилегия социальных одиночек, зачастую беспомощных перед глупостью «стаи», толпы. Но поэт не ограничивается иронической констатацией печальной реальности: нельзя примириться с «коварными пророчествами», с угрозой «битья». Как противостоять глупости — каждый решает для себя сам. Песня (как и поэзия в целом) может дать только энергетический заряд, необходимый для поддержки сил и ясности ума.

Сам поэт всегда сохранял такую ясность, о чем свидетельствует, к примеру, сатирическая песня «Римская империя времени упадка...». По некоторым сведениям, она написана в 1982 году, однако в сборнике «Чаепитие на Арбате» автор включил ее в раздел «Семидесятые». Так или иначе песня недвусмысленно описывает советскую действительность так называемого «застойного» периода. При последующих публикациях автор изменил вариант

«на Памире» на откровенное «в Афганистане». Впрочем, вопрос о взаимоотношениях поэта с цензурой, с недалекими «критиками» является одной из тем этого многослойного произведения.

Римская империя времени упадка
сохраняла видимость твердого порядка:
главный был на месте, соратники рядом,
жизнь была прекрасна, судя по докладам.
А критики скажут, что слово «соратник» —
не римская деталь,
что эта ошибка всю песенку смысла лишает...
Может быть, может быть, может, и не римская —
не жаль.
Мне это совсем не мешает, а даже меня возвышает.

Римляне империи времени упадка
ели, что достанут, напивались гадко,
а с похмелья каждый на рассол был падок, —
видимо, не знали, что у них упадок.
А критики скажут, что слово «рассол», мол,
не римская деталь,
что эта ошибка всю песенку смысла лишает...
Может быть, может быть, может, и не римская —
не жаль.
Мне это совсем не мешает, а даже меня возвышает.

Песня построена на открытом ироническом приеме: рассказчик, повествуя о «Римской империи», как бы нечаянно проговаривается и допускает явные анахронизмы, вводя детали, несовместимые с древней эпохой. Автор посмеивается над теми, кто этой иронии не понимает, и рассчитывает на собеседников, которые не только поймут скрытые намеки, но и оценят иронический «эзопов язык» как более эффективный метод художественного построения, нежели открытый способ прямолинейного политического высказывания.

Юношам империи времени упадка
снились постоянно то скатка, то схватка,
то они в атаке, то они в окопе,
то в Афганистане, а то и в Европе.

А критики скажут, что «скатка», представьте,
не римская деталь,
что эта ошибка всю песенку смысла лишает...
Может быть, может быть, может, и не римская —
не жаль.
Мне это совсем не мешает, а даже меня возвышает.

Римлянкам империи времени упадка,
только им, красавицам, доставалось сладко —
все пути открыты перед ихним взором:
хочешь — на работу, а хочешь — на форум.
А критики хором: «Ах, форум! Ах, форум! —
вот римская деталь!
Одно лишь словечко — а песенку как

украшает!..»
Может быть, может быть, может быть, и римская —
а жаль:
мне это немного мешает и замысел мой разрушает.

И опять поэт оказался прав: пришедшая в Россию гласность сама по себе не решила и не могла решить глубочайших социально-исторических противоречий. «Упадок империи» — процесс, продолжающийся сегодня на наших глазах, отражающийся в судьбе каждого из нас. Пора наконец отрешиться от утопических иллюзий, от скороспелых проектов мгновенного «исправления» жизни и людей и приготовиться к долгим трудностям. Таков глубинный смысл горькой и честной иронии Окуджавы.

Новые песни появлялись у Окуджавы и в восьмидесятые, и в девяностые годы. Среди них такие значительные поэтические события, как «О Володе Высоцком», «Как наш двор ни обижали — он в классической поре...», «Музыкант», драматургически построенная песня «Разговор перед боем», где автор ставит окончательную точку в споре с теми, кто пытается

оправдать войну как способ решения социально-политических проблем. В девяностые годы Булат Окуджава пристально следил за происходящими в России событиями, тревожился за судьбу демократии, осуждал войну в Чечне. Он был членом комиссии по помилованию при Президенте России, где добросовестно работал, несмотря на ухудшившееся здоровье. Скончался Булат Шалвович Окуджава 12 июня 1997 года во время зарубежной поездки, в Париже.

Последние произведения поэта полны раздумий о самых острых вопросах, стоящих перед человечеством на пороге XXI века. Просто стихотворения и стихотворения-песни образовали в творчестве Окуджавы нерасторжимое единство (это и свидетельство неотделимости авторской песни от общего поэтического контекста второй половины XX века), красноречивым свидетельством чего стало последнее прижизненное книжное издание поэзии Булата Окуджавы — «Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет», вышедшее в Москве (издательство «ПАН») в 1996 году. Поэзия Окуджавы все еще исследована недостаточно, ее новые смысловые глубины, ее тонкие и многообразные связи с творчеством крупнейших русских поэтов XIX и XX веков предстоит осознать новым поколениям читателей. Завершая наш разговор о поэте, мы процитируем его предельно афористичное произведение восьмидесятых годов, получившее в «Чаепитии на Арбате» скромное название «Песенка»:

Совесьть, благородство и достоинство —
вот оно, святое наше воинство.

Протяни ему свою ладонь,
за него не страшно и в огонь.

Лик его высок и удивителен.
Посвяти ему свой краткий век.
Может, и не станешь победителем,
но зато умрешь как человек.

ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ

Имя и судьба Владимира Высоцкого стали легендарными еще при жизни поэта. Слово «легендарный», однако, помимо значения «овеянный славой, вызывающий восхищение» имеет еще один смысловой оттенок: вымышленный, неправдоподобный. Как только песни Высоцкого приобрели широкую известность, некоторые слушатели стали наивно отождествлять автора с его многочисленными персонажами, и поэту не раз приходилось разъяснять своей аудитории: «...Меня часто спрашивают, не воевал ли я, не плавал ли, не сидел ли, не летал ли, не шоферил ли... Я просто пишу от первого лица, часто говорю «я», и, вероятно, это вводит в заблуждение...»¹

Во избежание новых заблуждений начнем наш разговор о Высоцком с точных биографических сведений, но только с очень кратких и необходимых для вхождения в художественный мир поэта. Полная биография Высоцкого еще не написана — это дело беспристрастного будущего, а пока идет сбор материала, сбор «показаний» тех, кто знал Высоцкого и общался с ним, причем здесь немало противоречий и взаимоисключающих версий.

Итак, о том, что бесспорно. Владимир Семенович Высоцкий родился 25 января 1938 года в Москве.

¹ Из фонограммы выступления в г. Долгопрудном 21 февраля 1980 г. С вариациями эта мысль повторялась Высоцким постоянно.

«Дом на Первой Мещанской, в конце», — согласно написанной в 1975 году «Балладе о детстве». Отец, Семен Владимирович, — участник Великой Отечественной войны, служил в разных гарнизонах, ушел в отставку в звании гвардии полковника. Мать, Нина Максимовна, переводчица с немецкого языка, работала «в организации с необычным названием — «Бюро транскрипции» при Главном управлении геодезии и картографии при МВД СССР»¹. Два года Володя провел с матерью в эвакуации на Урале. В 1947—1949 годах он вместе с отцом и его второй женой Евгенией Степановной Лихолатовой-Высоцкой жил в городе Эберсвальде (Германия), в 1949—1955 годах вновь в Москве, в Большом Каретном переулке, в доме номер пятнадцать, где сложился тот дружеский круг, которому Высоцкий впоследствии адресовал свои первые песни. В 1955 году он вновь переехал на Первую Мещанскую (проспект Мира), где жил вместе с матерью в новом доме.

Будучи десятиклассником, Владимир Высоцкий посещал драматический кружок Дома учителя, мечтал о театральном институте, однако по окончании школы по совету родных поступил в Московский инженерно-строительный институт. В канун Нового, 1956 года, как свидетельствуют воспоминания Н. М. Высоцкой и поэта Игоря Кохановского — однокурсника Высоцкого по МИСИ, Владимир принимает окончательное решение оставить технический вуз и посвятить себя театру. Он поступает в Школу-студию имени В. И. Немировича-Данченко при МХАТе, которую заканчивает в 1960 году. В том же году Высоцкий женился на выпускнице Школы-студии МХАТа Изе Жуковой (Высоцкой). Вторая жена Высоцкого — киноактриса Людмила

¹ Высоцкая Н. М. Дом на Первой Мещанской, в конце // Старатель. Еще о Высоцком: Сб. воспоминаний. М., 1994. С. 43.

Абрамова, мать его сыновей Аркадия (ныне киносценариста) и Никиты (ныне актера и руководителя Государственного культурного центра-музея В. С. Высоцкого).

Некоторое время Высоцкий работал в Театре имени А. С. Пушкина, в Театре миниатюр с 1959 года начал сниматься в кино. Но по-настоящему его актерский талант раскрылся в Театре драмы и комедии на Таганке под руководством Юрия Любимова, где он работал с 1964 года до конца жизни. Высоцкий сыграл главные роли в спектаклях «Жизнь Галилея» (по пьесе Б. Брехта) и «Гамлет», участвовал в спектаклях «Добрый человек из Сезуана», «Антимиры», «Павшие и живые», «Послушайте!», «Пугачев», «Вишневый сад», «Преступление и наказание» и др. В нескольких спектаклях со сцены звучали песни Высоцкого.

В кино Владимир Высоцкий сыграл двадцать шесть ролей. Наиболее значительные из них — геолог Максим в фильме режиссера Киры Муратовой «Короткие встречи» (1967), Бродский в фильме Геннадия Полоки «Интервенция» (1968), поручик Брусенцов в фильме Евгения Карелова «Служили два товарища» (1968), фон Корен в фильме Иосифа Хейфица «Плохой хороший человек» (по мотивам повести Чехова «Дуэль», 1973), Ибрагим Ганнибал в фильме Александра Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (1976), капитан милиции Глеб Жеглов в фильме Станислава Говорухина «Место встречи изменить нельзя» (1979), Дон Гуан в фильме Михаила Швейцера «Маленькие трагедии» (1980).

Несмотря на такой относительно благополучный с виду «послужной список», судьба Высоцкого-киноактера складывалась драматично. Некоторые фильмы с его участием были фактически запрещены («Короткие встречи», «Интервенция») и пришли к зрителю толь-

ко в восьмидесятые годы, некоторые подверглись сокращениям (как фильм «Служили два товарища»). Нередки были случаи, когда после удачных кинопроб официальные инстанции не утверждали Высоцкого на роли (в частности, на роль Емельяна Пугачева), считая, что использование этого актера «нецелесообразно» по политическим мотивам. С большим трудом «проходили» песни Высоцкого, написанные специально для кинофильмов: большая их часть в картины не вошла¹.

В первой половине шестидесятых годов Высоцкий начал исполнять свои песни в дружеских компаниях, с 1965 года — на публичных вечерах и концертах. Благодаря магнитофонным записям круг слушателей Высоцкого стремительно расширялся, за короткое время Высоцкий приобрел всенародную популярность и одновременно вызвал недовольство советских официальных кругов. В 1968 году в прессе появляются грубые, оскорбительные статьи о песенном творчестве Высоцкого — настолько безграмотные и бездоказательные, что даже приведенные в них цитаты были выдернуты из текстов, написанных не Высоцким, а Ю. Визбором и Ю. Кукиным. Репутация Высоцкого приобретала стойкий оттенок крамольности. Его многолетняя концертная работа постоянно сталкивалась с внешними трудностями: выступления либо мотивировались как «встречи со зрителями», либо проводились полуполюгально. Впоследствии Марк Розовский остроумно и точно обрисовал эту ситуацию в пьесе «Концерт Высоцкого в НИИ». Исполнение Высоцким своих песен было фактом «самиздата» — при том, что запрет на пластинки, книги, журнальные публикации был негласным, в чем сказалось особенное коварство идеологических «начальников».

¹ См.: Владимир Высоцкий. 130 песен для кино / Сост. А. Е. Крылов. М., 1991.

В 1970 году Высоцкий женился на известной французской актрисе русского происхождения Марине Влади, к которой обращены многие его стихи и песни: «Дом хрустальный», «То ли — в избу и запеть...», «Мне каждый вечер зажигают свечи...», «Люблю тебя сейчас...», наконец, последнее стихотворение «И снизу лед и сверху — маюсь между...»¹. В 1975-м Высоцкий и Влади поселились в кооперативном доме на Малой Грузинской улице, ставшем последним жилищем поэта. Во второй половине семидесятых годов он часто бывал за рубежом, выступал с концертами во Франции, Болгарии, США, Канаде. Однако в первую очередь он стремился к пониманию и признанию на родине.

Это стремление диктовалось не честолюбием и не соображениями амбиции (реальная популярность Высоцкого была огромна и, по сути дела, беспрецедентна), а глубочайшим уважением к литературе как таковой. Высоцкий считал доминантой своего песенного творчества поэтические тексты, писал непесенные стихотворения, пробовал свои силы в прозе (достаточно назвать повесть «Жизнь без сна (Дельфины и психи)», чрезвычайно интересно начатый и оставшийся незавершенным «Роман о девочках»). Примечательны и устные комментарии Высоцкого, звучавшие на концертах, в них отчетливо выражено самосознание профессионального литератора: «Теперь — самое главное. Если на две чаши весов бросить мою работу: на одну — театр, кино, телевидение, мои выступления, а на другую — только работу над песнями, то, я вас уверяю, песня перевесит! Несмотря на кажущуюся простоту этих вещей — можете поверить мне на слово, я занимаюсь этим давно, — песни требуют колоссальной отделки и шлифовки, чтобы добиться в них вот такого, будто бы разговорного

¹ См.: Влади М. Владимир, или Прерванный полет. М., 1990.

тона. Я вам должен сказать, что песня для меня — никакое не хобби, нет!»¹

Попытки Высоцкого опубликовать свои произведения в СССР не имели успеха, при жизни поэта лишь несколько песен увидело свет в периодике и в нотных изданиях, а в собственно книжном виде было напечатано лишь одно стихотворение (причем с сокращениями цензурно-политического характера) — «Из дорожного дневника» (альманах «День поэзии». М., 1975, составитель П. Вегин). В 1979 году Высоцкий принял участие в неподцензурном альманахе «Метрополь», где были помещены произведения ряда близких ему по духу поэтов и прозаиков. Вопрос о выходе не только к слушателям, но и к читателям приобрел для него принципиальное значение. Нина Максимовна Высоцкая вспоминает: «Я была свидетелем одного его телефонного разговора. Ему позвонили откуда-то из редакции и сказали, что стихи опубликовать не могут.

— Ну что ж, — ответил он в трубку, — извините за внимание.

Потом отошел к окну, постоял немного и вдруг резко сказал:

— А все равно меня будут печатать! Хоть после смерти, но будут!»²

Показательна и эволюция высказываний Высоцкого по этому поводу во время его концертов. Если поначалу он говорил о магнитофонной записи как о «современном виде литературы», иронически высказывался о тысячах печатающихся, но никому не известных писателей, то в последние годы на вопрос о возможной публикации он отвечал с предельной серьезностью и глубоко затаенной болью.

¹ Высоцкий В. О песнях, о себе // Высоцкий В. Четыре четверти пути. М., 1988. С. 119—120.

² Высоцкая Н. М. Дом на Первой Мещанской, в конце. С. 63.

«Слышал, что будет 'сборник ваших стихов. Когда?» — «Вы знаете, это неправильно, это неправда. Может быть, вы и слышали, но это неправда. Я про это не слышал, во всяком случае. Могу вам сказать точно...»¹

Это из фонограммы последнего публичного выступления Владимира Высоцкого, состоявшегося 16 июля 1980 года в Доме культуры имени Ленина подмосковного города Калининграда. А 18 июля Высоцкий в последний раз сыграл Гамлета на сцене Театра на Таганке. Умер Владимир Семенович Высоцкий 25 июля 1980 года в своей квартире на Малой Грузинской улице. 28 июля десятки тысяч людей пришли к театру проводить в последний путь любимого поэта и актера. Высоцкий похоронен на Ваганьковском кладбище, где ему поставлен памятник. Еще один памятник находится во дворе Театра на Таганке, а летом 1995 года открыт монумент на Страстном бульваре, «у Петровских ворот», как предсказал сам поэт в ранней шуточной песне «У меня было сорок фамилий».

Преждевременная смерть Высоцкого не поддается элементарным объяснениям. Едва ли стоит искать ее причины только в цензурных гонениях и в «неумеренном употреблении алкоголя», как это было сделано в одном зарубежном справочном издании. На деле все обстоит сложнее, и в основательном изучении и осмыслении нуждаются прежде всего жизнь и творческая судьба этого яркого и многогранного человека-творца. О Высоцком уже создана обширная мемуарно-биографическая литература. Существуют, к сожалению, и недобросовестные подделки под биографическую хронику, попытки спекулировать именем Высоцкого. Здесь от каждого читателя требуются самостоятельность мысли,

¹ Старатель: Еще о Высоцком. С. 349.

умение отделить «сплетни в виде версий» от подлинных фактов. Биография Высоцкого значима не только в контексте истории литературы и искусства, она являет собой важную часть истории нашего общества. «Высоцкому предстоит большая и непростая историческая жизнь, в каком-то смысле не менее сложная, чем та, которую он прожил. <...> Высоцкий есть исторический деятель, никуда от этого не денешься»¹ — эти слова писателя и историка Натана Эйдельмана должны быть приняты во внимание каждым, кто читает тексты Высоцкого и тексты о Высоцком.

Остались позади споры о том, как лучше воспринимать поэзию Высоцкого (и авторскую песню в целом) — в виде звукозаписи или в печатном виде. Здесь каждый волен выбрать наиболее приемлемый для него лично способ — или же сочетать оба. Поскольку в данной книге авторская песня представлена как часть литературы, то коснемся вопроса о книжных изданиях Высоцкого — вещественном доказательстве его бессмертия и составной части той «большой и непростой исторической жизни» поэта, которая продолжается поныне.

Первая книга Высоцкого — «Нерв» — вышла в 1981 году, подтвердив трагический прогноз автора: «...меня будут печатать! Хоть после смерти, но будут!» В роли составителя и автора предисловия выступил достаточно далекий от мира Высоцкого поэт Роберт Рождественский, а тексты для сборника были отобраны по принципу цензурной осторожности. И тем не менее выход этой книги в ситуации брежневского «застоя» был большим успехом, значимым для всей нашей культуры. Это был не весь Высоцкий, но именно Высоцкий, поскольку конъюнктурных, спекулятивно «советских» песен и сти-

¹ Эйдельман Н. О личном счастье. Вместо послесловия// Старатель: Еще о Высоцком. С. 356.

хотворений в творческом наследии поэта просто не оказалось. С «Нерва» началась эпоха чтения произведений Высоцкого, восприятие его творчества приобрело новое качество. (Не случайно, что в 1992 году, уже после появления множества гораздо более полных и точных изданий, «Нерв» вышел в издательстве «Лотос» пятым, исправленным изданием, с текстологической подготовкой А. Е. Крылова, в том же составе, но без цензурных и редакторских искажений, — как своеобразный литературный памятник.)

А тогда, в 1981 году, борьба за Высоцкого, которую вели его друзья и единомышленники, отнюдь не всегда увенчивалась успехом. К первой годовщине смерти поэта Юрий Любимов поставил спектакль «Владимир Высоцкий», в котором звучали неприемлемые для тогдашних властей стихи и песни. Спектакль не был разрешен для публичного показа и возобновлен на таганской сцене только семь лет спустя. До начала перестройки, до прихода периода гласности новых книг Высоцкого не выходило, немногочисленные публикации в периодике проходили с трудом. В 1987 году Высоцкому была посмертно присуждена Государственная премия СССР — с весьма расплывчатой формулировкой: «За создание образа Жеглова в телевизионном художественном фильме «Место встречи изменить нельзя» и авторское исполнение песен». Запоздалая награда носила знаковый характер: вслед за этим началась широкая, не ограниченная цензурными рамками публикация стихотворных и прозаических произведений Высоцкого, стали печататься монографии и статьи о его жизни и творчестве. В январе 1988 года широко было отмечено 50-летие со дня рождения поэта, причем это был не официально-парадный юбилей, а большое и радостное событие для российской интеллигенции, для миллионов искренних ценителей творчества Высоцкого. В Москве

был создан Музей Высоцкого, при нем с 1989 года стал выходить журнал «Вагант», ставший затем самостоятельным изданием.

Перед теми же, кто в новых условиях свободы слова начал готовить книжные издания Высоцкого, встали проблемы текстологические: многие песни существуют в разных вариантах, каким из них отдать предпочтение при публикации? Традиционная текстологическая наука до сих пор не имела дела с авторской песней, с магнитофонной формой существования текстов. В некоторых изданиях была предпринята попытка опереться на рукописи поэта, но такой подход себя не оправдал: Высоцкий записывал тексты песен «для себя», а потом совершенствовал и уточнял их в процессе исполнения. Как правило, в судьбе каждой песни можно зафиксировать ее *стабильную* редакцию, которую и стоит воспроизводить в качестве книжного текста, а варианты указывать в комментариях. Такое решение было предложено Андреем Крыловым, подготовившим тексты сборников «Четыре четверти пути», «Поэзия и проза», «Я куплет допою...», «130 песен для кино» и, наконец, двухтомник сочинений В. С. Высоцкого, вышедший в 1990 году в издательстве «Художественная литература», а затем неоднократно переизданный. Именно эти издания можно считать сегодня наиболее основательными и достоверными, по двенадцатому изданию двухтомника (1999) цитируются и все тексты Высоцкого в нашей книге.

Поэтическое наследие Владимира Высоцкого обширно и разнообразно. В двухтомнике, составленном А. Е. Крыловым, помещено 424 песни и 107 стихотворений. Помимо этого имеется значительное число песен и стихов, сочиненных «на случай» (например, посвященных десятилетней годовщине Те-

атра на Таганке, пятидесятилетию Олега Ефремова и т. п.), незавершенных набросков. Выступая перед слушателями, Высоцкий с законной гордостью говорил о трудности выбора репертуара, стремился строить программу концерта так, чтобы она давала представление о его художественном мире в целом, демонстрировала разные грани этого мира: «У меня много песен... Но я все равно это перепеть не смогу за один раз — чтобы все перепеть, нам с вами нужно где-нибудь запереться недели на две и сидеть там до упора... Сегодня я постарался, чтобы каждому, независимо от возраста, профессии, вероисповедания, зарплаты, настроения и так далее, досталось по куску»¹.

Такой цели Высоцкий успешно добивался в каждом своем публичном выступлении, такого же эффекта он достиг в своем творчестве в целом. «По куску» досталось каждому из его сограждан — и тем, кто слушал поэта при жизни, и тем, кто начал знакомство с его творчеством совсем недавно. У каждого из нас «свой» Высоцкий: одним по душе его исповедальный лиризм, другим — едкая социальная сатира, третьим — мужественная романтика. Даже у тех, кто не принимает Высоцкого в целом, продолжает отказывать ему в звании поэта и т. п., как правило, найдется «своя», любимая песня, которую они хорошо помнят наизусть. И это прекрасно: о такой участи, честно говоря, мечтает каждый пишущий. Именно это называется творческим бессмертием. Но одно дело — наши вкусовые пристрастия, и совсем другое — суждения, претендующие на научную объективность, обобщения о творчестве Высоцкого, формулируемые в книгах, статьях, публичных дискуссиях или даже школьных сочинениях. Они должны опираться на весь

¹ Высоцкий В. О песнях, о себе. С. 149.

контекст поэзии Высоцкого, подтверждаться множеством текстов, а не двумя-тремя засевающими в памяти строчками. Казалось бы, много и быть не может, но, к сожалению, в потоке разноречивых мнений о Высоцком до сих пор в обилии встречаются абсолютно некомпетентные утверждения. Уважаемый прозаик Виктор Астафьев в газетном интервью выражает сожаление по поводу того, что Володя Высоцкий, дескать, засорил русский язык «блатным жаргоном». А искусствовед Татьяна Чередниченко в телевизионной дискуссии с непростительной для профессионала безапелляционностью называет Высоцкого «слишком советским», не приводя, естественно, ни одной цитаты из него. Очевидно, что ни писатель, ни искусствовед не утруждали себя сколько-либо серьезным изучением текстов Высоцкого. А ведь достаточно им было полистать двухтомник поэта, чтобы их гипотезы о «жаргонности» и «советскости» мгновенно развеялись. Будем надеяться, что новые поколения читателей Высоцкого воздержатся от столь размашистых и неаргументированных высказываний, от оценочных ярлыков, характерных как раз для советской идеологической системы.

Пойдем от самых истоков поэтического пути Высоцкого. Как и с чего он начинал? «Пишу я очень давно. С восьми лет писал я всякие вирши, детские стихи про салют. А потом, когда стал немного постарше, писал всевозможные пародии»¹, — рассказывал Высоцкий своим слушателям. Обратим внимание на очень важное слово «пародии»: это свидетельство осознанного, аналитического отношения к сочинительству, ибо пародия — жанр критический и самокритичный. В пародии всегда есть второй план, и ее ни в коем случае нельзя воспринимать буквально, что называет-

¹ Высоцкий В. О песнях, о себе. С. 109.

ся, принимать за чистую монету. (В непонимании этого эстетического закона коренится главная причина неадекватного отношения к поэзии Высоцкого.) Кое-что из пародийно-стилизационных опытов Высоцкого-студента сохранилось. Так, по воспоминаниям Нины Максимовны, он однажды написал ей очень своеобразную записку, где один и тот же «сюжет» был изложен как бы на четырех поэтических языках — стилем Пушкина, Некрасова, Маяковского и самого автора. Повод был достаточно прозаический: сын благодарит мать за то, что она выстирала и выгладила его чешские светлые брюки, с трудом поддававшиеся стирке и глажению. Приведем только один из вариантов — шуточную стилизацию «под Маяковского»:

Давно
я красивый
товар ищу!
Насмешки с любой стороны, —
Но завтра
совру товарищу —
Скажу,
что купил штаны.

При всей непритязательности этих строк в них нельзя не заметить стремления автора научиться у Маяковского владению интонационным стихом, построению составных каламбурных рифм: «товар ищу — товарищу». Каламбурная рифмовка станет потом яркой чертой поэтического почерка зрелого Высоцкого: «об двери лбы — не поверил бы», «хотя бы час — Хоттабыча», «в венце зарю — Цезарю», «из людей, пожалуй, ста — ну, а мне пожалуйста» и т. п.

Пробовал Высоцкий свои силы и в критической, сатирической пародии. Такова песня «Сорок девять дней» (1960), носившая в первоначальном варианте заголовок: «Пособие для начинающих и закончен-

ных халтурщиков». Здесь «передразнивается» стиль советской журналистики и газетной поэзии, воспевавшей в приторно-бодряческом тоне подвиг четырех солдат, оказавшихся на небольшом катере в открытом океане и продержавшихся там сорок девять дней. (Между прочим, в некоторых западных изданиях эта пародийная песня публиковалась в качестве серьезной, без каких-либо указаний на ее комический характер.) «Поэма-песня» стала для молодого Высоцкого своеобразной прививкой от декларативного лиризма, от расхожего пафоса, если на то пошло — от «советскости». Сам он в дальнейшем, обращаясь к военным событиям, к жизни полярников, летчиков, шоферов, никогда не пользовался публицистическими клише, а искал конкретные, прозаические приметы героических ситуаций, «влезал в шкуру» (как он сам любил говорить) самых разных людей, вникал в их индивидуальное сознание, творчески осваивал их речь, их юмор.

К пародии в узко конкретном смысле слова Высоцкий обратился затем лишь однажды, написав в 1967 году издевательскую «Пародию на плохой детектив», начинающуюся так:

Опасаясь контрразведки,

избегая жизни светской,

Под английским псевдонимом «мистер Джон

Ланкастер Пек»,

Вечно в кожаных перчатках —

чтоб не делать отпечатков, —

Жил в гостинице «Советской» несоветский человек.

Но пародия как прием, как способ освоения «чужого слова» (выражение М. М. Бахтина) пронизывает всю художественную систему Высоцкого. Читая и слушая его, надо уметь отличать автора от персонажа, не путать их то сливающиеся, то отдаляющиеся друг

от друга голоса, ощущать «интонационные кавычки» (еще одно выражение М. М. Бахтина) там, где они имеются.

Пародийно-стилизационное начало неизменно присутствует в тех ранних песнях Высоцкого, которые зачастую бездумно именуются «блатными» (сам поэт предлагал называть их «дворовыми») — песнями, сочиненными от лица «простого» человека, как правило, связанного с криминальными кругами. «Эти песни принесли мне большую пользу в смысле поиска формы, поиска простого языка в песенном изложении, в поисках удачного слова, строчки. <...> И простоту этих песен я постарался протащить через все времена и оставить ее в песнях, на которых лежит более сильная, серьезная нагрузка»¹ — так определил роль этого песенного цикла в своей творческой судьбе сам автор. Обратите внимание на глубину и точность его формулировок, на четкость осознания им своей творческой, эстетической задачи. «Блатное» начало — лишь одна из красок Высоцкого-художника, применяемая им осознанно и ответственно. Без этой краски не было бы той эмоциональной доходчивости, того человеческого контакта, которого так безошибочно добивался Высоцкий и в своих ранних песнях, и во всем последующем творчестве.

«Первую свою песню я написал в Ленинграде где-то в 1961 году. Дело было летом, ехал я в автобусе и увидел впереди себя человека, у которого была распахнута рубашка и на груди была видна татуировка — нарисована была очень красивая женщина, а внизу написано: «Люба, я тебя не забуду!» И мне почему-то захотелось про это написать. Я сделал песню «Татуировка», только вместо «Любы» поставил для рифмы «Валю»².

¹ Высоцкий В. О песнях, о себе. С. 116.

² Там же. С. 115.

Не делили мы тебя и не ласкали,
А что любили — так это позади, —
Я ношу в душе твой светлый образ, Валя,
А Леша выколочил твой образ на груди.

И в тот день, когда прощались на вокзале,
Я тебя до гроба помнить обещал, —
Я сказал: «Я не забуду в жизни Вали!»
«А я — тем более!» — мне Леша отвечал.

И теперь реши, кому из нас с ним хуже,
И кому трудней — попробуй разбери:
У него — твой профиль выколочил снаружи,
А у меня — душа исколота снутри.

И когда мне так уж тошно, хоть на плаху, —
Пусть слова мои тебя не оскорбят, —
Я прошу, чтоб Леша расстегнул рубаху,
И гляжу, гляжу часами на тебя.

Но недавно мой товарищ, друг хороший,
Он беду мою искусством поборол:
Он скопировал тебя с груди у Леша
И на грудь мою твой профиль наколол.

Знаю я, своих друзей чернить неловко,
Но ты мне ближе и роднее оттого,
Что моя — верней, твоя — татуировка
Много лучше и красивше, чем его!

Песня проста, но не примитивна (а это огромная разница!). Посмотрите, как раздваивается здесь значение слова «образ», как возникает внутреннее напряжение между смыслом отвлеченно высоким («светлый образ») и смыслом неожиданно-заниженным и вполне конкретным («образ на груди»). Пусть это шутка, но в дальнейшем подобное раз-

двоение обнаружится у Высоцкого и в контекстах предельно серьезных. Двусмысленное слово сразу создает предпосылки для раздвоения голосов автора и героя. При всем стремлении автора сблизиться с простоватым героем, «влезть в шкуру» другого человека — иронической дистанции между ними не ощутить нельзя. Ясно, например, что просторечное «красивше» (вместо правильного «красивее») идет от персонажа, а не от автора. В то же время Высоцкий не отгораживается от персонажа полностью. Игровое обращение со словом в конструкции «моя — верней, твоя — татуировка» — это уже шутка, возможная в устах как «простого», так и образованного человека. Да и сюжетная ситуация песни: противоречие между мужской дружбой и любовной ревностью — в сущности своей вечна и актуальна для людей всех социальных слоев.

Слагая песни от имени хулиганов, воров и бандитов, Высоцкий отнюдь не идеализировал своих персонажей: их жестокость и цинизм вызывают у нас естественное отталкивание, и такой эффект, конечно же, входил в авторскую задачу. Но автор заставляет нас задуматься о причинах преступности, о тех социальных обстоятельствах, которые толкают людей на неверный путь. Вот персонаж песни «Я в деле», только что «запоровший» человека, исповедуется: «Но если хочешь так, как он, — // У нас для всех один закон, // И дальше он останется таким». Жутковато звучит слово «закон» в устах убийцы, но приведем свидетельство поэта Николая Заболоцкого, арестованного в 1938 году по сфабрикованному политическому обвинению и оказавшегося в тюрьме рядом с уголовниками: «Уголовники — воры-рецидивисты, грабители, бандиты, убийцы <...> — народ особый, представляющий собою общественную категорию, сложившуюся на протяжении многих лет, выработавшую свои особые нор-

мы жизни, свою особую мораль и даже особую эстетику. Эти люди жили по своим собственным законам, и законы их были крепче, чем законы любого государства... Я держусь того мнения, что значительная часть уголовников действительно незаурядный народ. Это действительно чем-то выдающиеся люди, способности которых по тем или иным причинам развились по преступному пути, враждебному разумным нормам человеческого общежития»¹. Право же, трудно найти более точный комментарий к ранним песням Высоцкого!

Главной причиной, направляющей развитие людей «по преступному пути», в трактовке Высоцкого, предстает господствующее в стране беззаконие. Персонаж песни «Рецидивист» оказывается жертвой очередной кампании и арестован для выполнения «семилетнего плана». В песне «Попутчик» рассказана типичная история жертвы политического доноса. А шуточная с виду песня «Перед выездом в загранку...» не случайно имела поначалу название «Песня для выезжающих за границу и возвратившихся оттуда»: в 1965 году это была не только общественно-политическая сатира, но и вполне буквальное предупреждение о том, что к каждому советскому гражданину за рубежом тайно приставлена «личность в штатском». В песне «Банька побелому» Высоцкий приходит к трагически-афористическому обобщению:

Сколько веры и лесу повалено...

Предельной обобщенностью отмечен и лирический герой этой песни. Кто он, этот человек с «наколкой времен культа личности» — профилем Сталина «на левой груди»? Нельзя с уверенностью

¹ Заболоцкий Н. А. История моего заключения // Заболоцкий Н. А. Избр. соч. М., 1991. С. 344.

сказать, что это уголовник, хотя и на интеллигента, попавшего в Сибирь по политической статье, он тоже не похож. Высоцкий преднамеренно отказывается от однозначных примет, чтобы передать мысли и настроение одного из десятков миллионов тех, чьи судьбы были искалечены бесчеловечным режимом.

Касаясь темы «преступления и наказания», русская классическая литература всегда выходила на уровень философского обобщения, поднимала голос против глобальной несправедливости, против преступного состояния общества. Высоцкий — один из тех, кто продолжил эту гуманистическую традицию в нашем веке. «Тюремные» и «лагерные» мотивы волновали его на протяжении всей творческой биографии: достаточно назвать одну из песен последней поры — «Был побег на рывок...» (1977), посвященную другу поэта — Вадиму Туманову и основанную на рассказах Туманова о его восьмилетнем пребывании в сталинских лагерях. Песня завершается настойчивым напоминанием, которое никогда не утратит актуальности:

...Всё взято в трубы, перекрыты краны, —
Ночами только воют и скулят,
Что надо, надо сыпать соль на раны:
Чтоб лучше помнить — пусть они болят.

От «криминальной» темы в творческой судьбе Высоцкого тянется отчетливая нить к теме военной. Не случайно первой песней о войне стали «Штрафные батальоны» (1964), а еще в одной песне того же года легендарная надпись «Все ушли на фронт» появляется не на дверях райкома, а «у лагерных ворот». Именно те, кто отвергнут обществом, кто успел побывать «врагом» для «своих», предстают носителями подлинного, непоказного героизма и патриотизма:

...За грехи за наши нас простят,
Ведь у нас такой народ:
Если Родина в опасности —
Значит, всем идти на фронт.

В трактовке военной темы Высоцкий шел против течения, вступая в отчетливый конфликт с нормативами официальной поэзии. Высшей ценностью для него была человеческая жизнь — и в этой системе координат весьма сомнительными оказываются привычные представления о воинской доблести:

...Нам говорили: «Нужна высота!»
И «Не жалеть патроны!»...
Вон покати́лась вторая звезда —
Вам на погоны.

Звезд этих в небе — как рыбы в прудах, —
Хватит на всех с лихвою.
Если б не насмерть, ходил бы тогда
Тоже — Героем.

(«Песня о звездах»)

Внимание Высоцкого привлекла непарадная, прозаическая сторона военного времени. Многие песни о войне строятся у него сюжетно, причем конфликт нередко возникает между «своими» — в этом смысле творческие поиски Высоцкого перекликаются не только с поэзией фронтовиков, но и с лучшими образцами честной военной прозы (В. Некрасов, В. Богомолов, В. Быков, К. Воробьев, В. Кондратьев). В «Песне о госпитале» (1964) перед нами предстает злой и циничный «сосед, что слева». А песня «Тот, который не стрелял» (1972) — это остросюжетная новелла о солдате, приговоренном к расстрелу по доносу особиста и чудом выжившем. В ситуации 60—70-х годов такой взгляд на Великую Отечественную войну считался неприемлемым,

и военные песни Высоцкого отнюдь не способствовали его официальному признанию. Зато они несколько не устарели, полностью сохранив и сюжетную динамику, и эмоциональную достоверность.

Вместе с тем Высоцкий сумел избежать равнодушно-циничного отношения к войне, к трагическому опыту старшего поколения. Свою концепцию войны он выстраивал не на основе идеологических схем («советских» или «антисоветских»), а на конкретном жизненном материале. «Откуда столь подробное знание деталей военного быта, столь глубокое проникновение в героику и трагизм войны? Сам Володя говорил, что эта тема в его стихах и песнях подсказана не только воображением, но и рассказами фронтовиков»¹. Отсюда психологическая точность и мужественный пафос таких произведений, как «Братские могилы» (1964), «Две песни об одном воздушном бое» («Песня летчика» и «Песня самолета-истребителя», 1968), «Сыновья уходят в бой» (1969), «Разведка боем» (1970), «Черные бушлаты» (1972), «Песня о погибшем летчике» (1975). Примером глубокого творческого вживания во внутренний мир фронтовика и одновременно примером смелой и броской поэтической гиперболизации темы может служить песня «Мы возвращаем Землю» (1972):

От границы мы Землю вертели назад —
Было дело сначала, —
Но обратно ее закрутил наш комбат,
Оттолкнувшись ногой от Урала.

Наконец-то нам дали приказ наступать,
Отбирать наши пяди и крохи, —
Но мы помним, как солнце отправилось вспять
И едва не зашло на востоке.

¹ Высоцкий С. В. Таким был наш сын // Высоцкий В. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 8.

Мы не меряем Землю шагами,
Понапрасну цветы теребя, —
Мы толкаем ее сапогами —
От себя, от себя!

И от ветра с востока пригнулись стога,
Жметя к скалам отара.
Ось земную мы сдвинули без рычага,
Изменив направленья удара.

Не пугайтесь, когда не на месте закат, —
Судный день — это сказки для старших, —
Просто Землю вращают куда захотят
Наши сменные роты на марше.

Мы ползем, бугорки обнимаем,
Кочки тискаем — зло, не любя,
И коленями Землю толкаем —
От себя, от себя!

Здесь никто б не нашел, даже если б хотел,
Руки кверху поднявших.
Всем живым ощутимая польза от тел:
Как прикрытье используем павших.

Этот глупый свинец всех ли сразу найдет,
Где настигнет — в упор или с тыла?
Кто-то там впереди навалился на дот —
И Земля на мгновенье застыла.

Я ступни свои сзади оставил,
Мимоходом по мертвым скорбя, —
Шар земной я вращаю локтями —
От себя, от себя!

Кто-то встал в полный рост и, отвесив поклон,
Принял пулю на вдохе, —
Но на запад, на запад ползет батальон,
Чтобы солнце взошло на востоке.

Животом — по грязи, дышим смрадом болот,
Но глаза закрываем на запах.
Нынче по́ небу солнце нормально идет,
Потому что мы рвемся на запад.

Руки, ноги — на месте ли, нет ли, —
Как на свадьбе росу пригубя,
Землю тянем зубами за стебли —
На себя! От себя!

В основе этого произведения лежит развернутое гиперболическое сравнение: маршевое движение солдат образно соотнесено с вращением планеты. Трагическое отступление наших войск в 1941 году уподоблено противоестественному катаклизму: «...солнце отправилось вспять // И едва не зашло на востоке». И в таком дерзком образном решении нет ни малейшей риторичности: автор точно передает психологическое ощущение адского напряжения всех сил, предельной собранности, устремленности к победе. Откуда ему было ведомо это ощущение? Надо полагать, из опыта творческой работы, мучительных поисков точного слова, душевного вживания в материал.

Военные песни Высоцкого носят не только исторически-ретроспективный характер. Вчитаемся в текст песни «Он не вернулся из боя» (1969) и подумаем, о каком времени здесь повествуется.

Почему всё не так? Вроде — всё как всегда:
То же небо — опять голубое,
Тот же лес, тот же воздух и та же вода...
Только — он не вернулся из боя.

Мне теперь не понять, кто же прав был из нас
В наших спорах без сна и покоя.
Мне не стало хватать его только сейчас —
Когда он не вернулся из боя.

Он молчал невпопад и не в такт подпевал,
Он всегда говорил про другое,
Он мне спать не давал, он с восходом вставал, —
А вчера не вернулся из боя.

То, что пусто теперь, — не про то разговор:
Вдруг заметил я — нас было двое...
Для меня — будто ветром задуло костер,
Когда он не вернулся из боя.

Нынче вырвалась, словно из плена, весна.
По ошибке окликнул его я:
«Друг, оставь покурить!» — а в ответ — тишина...
Он вчера не вернулся из боя.

Наши мертвые нас не оставят в беде,
Наши павшие — как часовые...
Отражается небо в лесу, как в воде, —
И деревья стоят голубые.

Нам и места в землянке хватало вполне,
Нам и время текло — для обоих...
Всё теперь — одному, — только кажется мне —
Это я не вернулся из боя.

Здесь нет слишком конкретных исторических примет, автору важен вечный, вневременной смысл ситуации, когда только смерть, только гибель человека заставляет окружающих осознать его неповторимую ценность: «Мне не стало хватать его только сейчас...» Этой ситуации суждено было не раз повториться в так называемое мирное время. В последний год своей жизни Высоцкий, находясь в Париже, узнал о советском вторжении в Афганистан и, по воспоминаниям Вадима Туманова, был глубоко потрясен и возмущен этим событием. Сложить песни об афганской войне он не успел, но такие его вещи,

как «Он не вернулся из боя», были адресованы не только прошлому, но и будущему. По многочисленным свидетельствам молодых солдат, брошенных безответственными властями в Афганистан, а впоследствии — в Чечню, самым большим потрясением для них неизменно оказывалась гибель ближайших товарищей. С жестокостью и бессмысленностью войны как таковой Высоцкий спорил не на уровне абстрактных деклараций и лозунгов, а путем художественного исследования трагической судьбы одного отдельно взятого человека. Человек равен целому миру, в свою очередь, мир, Земля в художественной системе Высоцкого предстает в образе «антропоморфном», очеловеченном. Наиболее красноречивый пример — «Песня о Земле» (1969), где философски обобщенное неприятие всех и всяческих войн сочетается с мужественной верой в неистребимость жизни:

Кто сказал: «Всё сгорело дотла,
Больше в землю не бросите семя!»?
Кто сказал, что Земля умерла?
Нет, она затаилась на время!

Материнства не взять у Земли,
Не отнять, как не вычерпать моря.
Кто поверил, что Землю сожгли?
Нет, она почернела от горя.

Как разрезы, траншеи легли,
И воронки — как раны зияют.
Обнаженные нервы Земли
Неземное страдание знают.

Она вынесет все, переждет, —
Не записывай Землю в калекки!
Кто сказал, что Земля не поет,
Что она замолчала навеки?!

Нет! Звенит она, стоны глуша,
Изо всех своих ран, из отдушин,
Ведь Земля — это наша душа, —
Сапогами не вытоптать душу!

Кто поверил, что Землю сожгли?!
Нет, она затаилась на время...

Мы коснулись пока только двух тематических пластов творческого наследия Высоцкого — «криминального» и «военного» (который, впрочем, можно было бы назвать и «антивоенным»). Но уже можно сделать некоторые обобщения о самих принципах выбора поэтом жизненного материала, о способе художественной обработки этого материала. Высоцкого интересовала действенная, конфликтная, драматическая сторона жизни, поэтому он выбирал темы, располагающие к сюжетному претворению. Он стремился «строить свои песни как новеллы, чтобы в них что-нибудь происходило», нередко завершая новеллистическое построение неожиданным, остро парадоксальным финалом. Выбрав однажды ту или иную тематику, Высоцкий уже не оставлял ее, а развивал на протяжении многих лет, подходя к предмету с разных сторон, учитывая и осмысливая самые разные точки зрения на него. А в целом поэт тяготел к тематической универсальности, полноте, энциклопедичности. Совокупность всех созданных Высоцким песен можно смело назвать энциклопедией российской жизни — и такое определение будет обладать точностью и конкретностью, поскольку ни к кому из других поэтов 60—70-х годов (как, впрочем, и поэтов 80—90-х годов) оно неприменимо.

Исполняя свои песни на спортивные темы, Высоцкий шутя говорил на концертах, что собирается довести общее число этих песен до сорока девяти —

как в «Спортлото». В этой шутке таилась большая доля правды и серьезности: в каждом из своих тематических циклов поэт хотел добиться исчерпывающей полноты. И, конечно, здесь речь шла не о том, чтобы «откликнуться» на все существующие виды спорта, а о том, что спорт в трактовке Высоцкого — это модель мира, модель социальной действительности, модель человеческой судьбы. Нельзя сказать, что спорт как таковой Высоцкому был безразличен: он со вкусом и интересом вживался в образы вратаря и штангиста, беспощадно высмеивал доходящую до абсурда политизированность освещения соревнований советской прессой и «идеологически подкованными» комментаторами (песни «Честь шахматной короны», «Марафон»). Но это еще только один смысловой слой, хотя и по-своему важный. А за этим — «второе дно», наличие которого Высоцкий считал необходимым условием настоящей песни. Утренняя гимнастика становится метафорой тоталитарного однообразия и застоя: «Бег на месте общеприми- // ряющий!» А в правилах состязаний по прыжкам в длину Высоцкого заинтересовало беспощадное правило: если прыгун заступил черту — его результат, даже самый высокий, не засчитывается. В подтексте песни это подразумевается та мелочная бюрократическая регламентация, которая в советские времена сковывала инициативу людей, мешала их самореализации: «Если б ту черту да к черту отменить — // Я б Америку догнал и перегнал!»

Наивно было бы думать, что Высоцкий всего лишь «прятал» крамольные идеи, маскируя их спортивной или еще какой-нибудь внешнетематической оболочкой. О том, что в этой жизни «все не так», поэт достаточно решительно высказывался и «открытым текстом». Нет, просто спорт с его разнообразными видами давал богатые возможнос-

ти построения *сюжетных метафор*. Мысль, внедренная в броский сюжет, звучит убедительнее, приобретает смысловую объемность, стереоскопичность: за первым планом таится второй, а их соотношение создает еще и новое, третье измерение, которое каждый читатель-слушатель воспринимает с доступной ему степенью глубины.

Рассмотрим с этой точки зрения «Песню о сентиментальном боксере» (1966), где противопоставлено два характера, два типа, которые встречаются в жизни всегда, в любой стране и в любое время:

Удар, удар... Еще удар...
Опять удар — и вот
Борис Буткеев (Краснодар)
Проводит апперкот.

Вот он прижал меня в углу,
Вот я едва ушел...
Вот апперкот — я на полу,
И мне нехорошо!

И думал Буткеев, мне челюсть кроша:
И жить хорошо, и жизнь хороша!

При счете семь я все лежу —
Рыдают землячки.
Встаю, ныряю, ухожу —
И мне идут очки.

Неправда, будто бы к концу
Я силы берегу, —
Бить человека по лицу
Я с детства не могу.

Но думал Буткеев, мне ребра круша:
И жить хорошо, и жизнь хороша!

В трибунах свист, в трибунах вой:
«Ату его, он трус!»
Буткеев лезет в ближний бой —
А я к канатам жмусь.

Но он пролез — он сибиряк,
Настырные они, —
И я сказал ему: «Чудак!
Устал ведь — отдохни!»

Но он не услышал — он думал, дыша,
И жить хорошо, и жизнь хороша!

А он всё бьет — здоровый, черт! —
Я вижу — быть беде.
Ведь бокс не драка — это спорт
Отважных и т. д.

Вот он ударил — раз, два, три —
И... сам лишился сил, —
Мне руку поднял реферí,
Которой я не бил.

Лежал он и думал, что жизнь хороша.
Кому хороша, а кому — ни шиша!

Можно ли в боксерском поединке победить, не нанеся сопернику ни одного удара? Конечно нет. А вот в жизни такое возможно: победителями по большому счету здесь нередко становятся те, кто не суетится, не борется за первенство, кто органически не способен двигаться вперед, оттесняя других людей, причиняя им боль. А жизнерадостные Буткеевы нередко оказываются в проигрыше, растрачивая свои силы на бессмысленную и бесплодную борьбу с конкурентами. Высоцкий не навязывает нам позицию «сентиментального боксера» — он просто заставляет нас задуматься, взглянуть на привычное явление с неожиданной стороны, подвергнуть сомнению правила игры — не столько в спортивном, сколько в жиз-

ненном смысле. Он прибегает к приему, который литературоведы вслед за В. Б. Шкловским называют *остранением*.

Кстати, прием это был открыт при анализе произведений Л. Толстого. Вспомните, как Наташа Ростова с ее естественностью и прямоотой не может принять условность оперного зрелища. А описывая народную партизанскую войну и противопоставляя ее захватническим войнам, ведущимся «по правилам», Толстой прибегает к острающему сравнению, вторгаясь, что называется, в спортивную тему: «Представим себе двух людей, вышедших на поединок с шпагами по всем правилам фехтовального искусства: фехтование продолжалось довольно долгое время; вдруг один из противников, почувствовав себя раненым — поняв, что дело не шутка, а касается его жизни, бросил свою шпагу и, взяв первую попавшуюся дубину, начал ворочать ею...»

Право же, фехтовальщик с дубиной вместо рапиры вполне мог появиться в песне Высоцкого. Ведь есть же у него метатель молота, который устанавливает рекорд лишь потому, что ему хочется свой снаряд зашвырнуть подальше и навсегда от него избавиться! И переключку между темами спорта и войны тоже можно у Высоцкого обнаружить: «сентиментальный боксер» явно сродни «тому, который не стрелял».

Как видим, уже по меньшей мере в трех тематических пластах творчества Высоцкого обнаруживается общая проблемная, философская закономерность. Немудрено, что сходный тип конфликта, фигуру героя, вступающего в опасный спор с общим мнением, нарушающего установленные правила и законы, мы находим и в том тематическом цикле, который можно определить как аллегорические ис-

тории о животных: будь то Жираф, влюбившийся в Антилопу («Песенка ни про что, или Что случилось в Африке», 1968), или взбунтовавшийся Козел («Песенка про Козла отпущения», 1973). И опять-таки: аллегорическая фауна нужна была Высоцкому не для «маскировки» заветных и крамольных мыслей, а для большей экспрессивности, броскости образа и сюжета. Не случайно одной из самых личных, глубоко исповедальных песен стала «Охота на волков» (1968). Она появилась как раз тогда, когда Высоцкий был подвергнут циничной травле в советской прессе:

Рвусь из сил — и из всех сухожилий,
Но сегодня — опять, как вчера:
Обложили меня, обложили —
Гонят весело на номера!

Из-за елей хлопчут двустволки —
Там охотники прячутся в тень, —
На снегу кувыркаются волки,
Превратившись в живую мишень.

Идет охота на волков, идет охота —
На серых хищников, матерых и щенков!
Кричат загонщики, и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу — и пятна красные флажков.

Не на равных играют с волками
Егеря — но не дрогнет рука, —
Оградив нам свободу флажками,
Бьют уверенно, наверняка.

Волк не может нарушить традиций, —
Видно, в детстве — слепые щенки —
Мы, волчата, сосали волчицу
И всосали: нельзя за флажки!

И вот — охота на волков, идет охота —
На серых хищников, матерых и щенков!
Кричат загонщики, и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу — и пятна красные флажков.

Наши ноги и челюсти быстры, —
Почему же, вожак, — дай ответ —
Мы затравленно мчимся на выстрел
И не пробуем — через запрет?!

Волк не может, не должен иначе.
Вот кончается время мое:
Тот, которому я предназначен,
Улыбнулся — и поднял ружье.

Идет охота на волков, идет охота —
На серых хищников, матерых и щенков!
Кричат загонщики, и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу — и пятна красные флажков.

Я из повиновения вышел —
За флажки, — жажда жизни сильней!
Только сзади я радостно слышал
Удивленные крики людей.

Рвусь из сил — и из всех сухожилий,
Но сегодня не так, как вчера:
Обложили меня, обложили —
Но остались ни с чем егеря!

Идет охота на волков, идет охота —
На серых хищников, матерых и щенков!
Кричат загонщики, и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу — и пятна красные флажков.

Заметьте: как и в случае с «сентиментальным боксером», автор прибегает к смелой трансформации жизненной реальности. Пересматривается, так ска-

зять, закон природы: реальный волк, естественно, «не может нарушить традиций». Высоцкий всегда остро чувствовал фактуру материала, был неутомим в поисках новой информации, но информацию эту он не просто зарифмовывал, а радикально преобразовывал. По этому поводу было немало споров, порой специалисты в той или иной области выражали сомнения по поводу точности технических, производственных и т. п. деталей. Скажем, физики-профессионалы, с удовольствием слушавшие в исполнении Высоцкого написанный им «Марш студентов-физиков», весьма скептически воспринимали собственно «научную» фактуру этой песни, о чем и сам автор впоследствии не раз с юмором рассказывал. Однако, говоря об «ошибках» Высоцкого, полезно помнить пушкинские слова, сказанные по поводу одного из образов Корана: «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!» Поэзия оценивается по особым законам, и то, что поначалу кажется «искажением», нередко осознается затем как художественно мотивированная трансформация.

Без учета этого невозможно понять и песни-сказки Высоцкого. Обращаясь к традиционным фольклорным ситуациям, поэт основательно их переинвентаризует, он строит свой сюжет *поверх* сказочного. Вот, к примеру, сказка «Про дикого вепря», где «опальный стрелок», своего рода диссидент, берется спасти родное королевство от страшного зверя, но при этом категорически отказывается принять в качестве награды королевскую дочку: «Мол, принцессу мне и даром не надо, — // Чуду-юду я и так победу!» Чрезвычайно выразительно и это «победу» — смелая, непринужденная и художественно мотивированная трансформация языковой нормы. С языком Высоцкий обращается весело, игрово, сво-

бодно и творчески. Каждое «отклонение» от привычного варианта несет у него интересные смысловые оттенки. Показательны в этом отношении песни к дискоспектаклю «Алиса в стране чудес», где Высоцкий по-своему воссоздал сказочный мир Льюиса Кэрролла, найдя для него юмористически парадоксальный эквивалент в недрах русского языка: «Плы-ву к Слезовитому я океану», «Я Индию видел, Китай и Ирак. // Я — инди-и-видум — не попка-дурак» и т. п.

Сказочные мотивы у Высоцкого предельно сближены с современной повседневностью: так, Змей Горыныч и Соловей-разбойник в «Песне-сказке о нечисти» выясняют отношения на языке нынешних забулдыг, а бездомные ведьмы, леший и вурдалак («От скушных шабашей...») вызывают не страх, а скорее сочувствие и жалость. Особенно же интересно посмотреть с этой точки зрения на песню «Лукоморья больше нет», которую автор называл «анти-сказкой». Многие совершенно напрасно усматривали здесь (а может быть, и сегодня кто-то продолжает думать подобным образом) какое-то кощунство по отношению к Пушкину, поскольку в песне творчески использован знаменитый пролог к поэме «Руслан и Людмила». Подобные упреки основываются на незнании сатирических традиций русской и мировой литературы. Еще «Илиада» Гомера была комически переложена в шуточной поэме «Война Лягушек и Мышей», переделкам подвергались многие признанные шедевры. Такой прием называется «травестированием» («выворачиванием наизнанку»), а в русской сатирической традиции такое использование классических стихов для злободневных памфлетов и фельетонов называется «перепевом» (известнейший образец «перпева» — некрасовская «Колыбельная песня», написанная по образцу «Казачьей колыбельной песни» Лермонтова). Классический шедевр в

таких случаях играет роль эталона, гармоничного идеала, на фоне которого рисуется дисгармоничная действительность:

Лукоморья больше нет,
От дубов простыл и след, —
Дуб годится на паркет —
 так ведь нет:
Выходили из избы
Здоровенные жлобы —
Порубили все дубы
 на гробы.

Ты уймись, уймись, тоска,
У меня в груди!
Это — только присказка,
Сказка — впереди.

Распрекрасно жить в домах
На куриных на ногах,
Но явился всем на страх
 вертопрах, —
Добрый молодец он был —
Бабку Ведьму подпоил,
Ратный подвиг совершил,
 дом спалил.

Тридцать три богатыря
Порешили, что зазря
Берегли они царя
 и моря, —
Кажный взял себе надел —
Кур завел — и в ём сидел,
Охраняя свой удел
 не у дел.
Ободрав зеленый дуб,
Дядька ихний сделал сруб,

С окружающими туп
стал и груб, —
И ругался день-деньской
Бывший дядька их морской,
Хоть имел участок свой
под Москвой.

Здесь и вправду ходит Кот, —
Как направо — так поет,
Как налево — так загнет
анекдот, —
Но, ученый сукин сын,
Цепь золотую снес в торгсин
И на выручку — один —
в магазин.

Как-то раз за божий дар
Получил он гонорар, —
В Лукоморье перегар —
на гектар!
Но хватил его удар, —
Чтоб избежать божьих кар,
Кот диктует про татар
мемуар.

И Русалка — вот дела! —
Честь недолго берегла —
И однажды, как смогла,
родила, —
Тридцать три же мужука
Не желают знать сынка, —
Пусть считается пока —
сын полка.

Как-то раз один Колдун —
Врун, болтун и хохотун —
Предложил ей как знаток
дамских струн:

Мол, Русалка, все пойму
И с дитем тебя возьму, —
И пошла она к ему
как в тюрьму.

Бородатый Черномор —
Лукоморский первый вор —
Он давно Людмилу спер, —
ох, хитер!
Ловко пользуется, тать,
Тем, что может он летать:
Заезаешься — он хватъ! —
и тикать.

А коверный самолет
Сдан в музей в запрошлый год —
Любознательный народ
так и прет!
Без опаски старый хрыч
Баб ворует, хнычь не хнычь, —
Ох, скорей ему накличь
паралич!

Нету мочи, нету сил, —
Леший как-то недопил —
Лешачиху свою бил
и вопил:
«Дай рубля, прибью а то, —
Я добытчик али кто?!
А не дашь — тады пропью
долото!»

«Я ли ягод не носил?! —
Снова Леший голосил. —
А коры по скольку кил
приносил!

Надрывался — издаля,
Всё твоей забавы для, —
Ты ж жалеешь мне рубля —
ах ты тля!»

И невиданных зверей,
Дичи всякой — нету ей:
Понаехало за ей
егерей...

В общем, значит, не секрет:
Лукоморья больше нет, —
Всё, про что писал поэт,
это — бред.

Ты уймись, уймись, тоска, —
Душу мне не рань!
Раз уж это присказка —
Значит, сказка — дрянь.

Сегодняшнюю прозаическую действительность поэт поверяет меркой «старинного», гармонического стиля, соотносит с моделью мироздания, явленной в пушкинском тексте. Сравнение, как видим, не в пользу современности — отсюда и ощущение боли, трагического сарказма. К пушкинским мотивам, кстати, Высоцкий обращался не раз, вступая с классиком в своеобразный диалог, — важно в таких случаях не просто отметить переключку текстов, а проникнуть в смысл диалога. Вот «Песня о вещем Олеге» (1967) — не «песнь», как у Пушкина: даже в названии подчеркнуто несовпадение, осознанный контраст. В горько-ироническом варианте Высоцкого правитель даже не спрашивает волхвов о будущем, а уж слушать их тем более не желает. В дело вступает дружина, жестоко расправляющаяся с предсказателями. И сюжет трансформирован в духе нашего жестокого времени, и язык к нему прибли-

жен: грубоватый, прозаичный, обыденно разговорный.

А иногда пушкинские цитаты, неожиданно мелькая в песнях Высоцкого, создают оптимистический, веселый настрой (для Высоцкого, конечно, Пушкин — «веселое имя», как и для Блока). Так, в песне «Про речку Вачу и попутчицу Валю» (1977) бродяга, «бич», повествуя о своих злоключениях, вдруг прибегает к цитате, из почтения к классику переходя в одной строчке с хоря на ямб: «Вача — это речка с мелью // Во глубине сибирских руд...» Здесь, впрочем, стоит сказать в целом о характере работы Высоцкого с традиционно литературным материалом, о его способе обращения с «чужим словом». У Высоцкого довольно много цитат, реминисценций, пародийных переделок — словом, всего того, что в современном литературоведении именуется «интертекстуальностью». И всякий раз Высоцкий пользуется «чужим словом» не пассивно, а смело и творчески, парадоксально сталкивая контекст литературы с контекстом обыденной жизни. Так что при всей кажущейся «легкости» произведения Высоцкого требуют от читателя хорошего знания литературы, умения сопоставлять тексты, угадывать «подтексты» в неожиданных местах.

А мы пока переходим к той тематической группе песен, которую — очень условно — можно было бы назвать сатирической. Условно — потому что социальная, политическая и философская сатира у Высоцкого присутствует в песнях на самые разные темы. Точно так же глубокое и парадоксальное остроумие пронизывает все творчество поэта. «Шуточная песня» — предварял он иногда исполнение некоторых произведений (отчасти, чтобы усыпить бдительность «личностей в штатском», отчасти, что-

бы уберечь от неприятностей людей, пригласивших его выступить), хотя на самом деле «шуточность» присуща почти всем песням Высоцкого, что не исключает при этом их глубины и серьезности.

Сатирические персонажи Высоцкого — это не схематические карикатуры, а живые, узнаваемые характеры. Вот персонаж песни «Завистник» (1965), он ненавидит своего соседа — геолога, зарабатывающего «крупные деньжищи». Автор готов «влезть в шкуру» и такого человека, дать ему возможность высказать все имеющиеся у него аргументы, вплоть до самого абсурдного: «У них денег — куры не клюют, // А у нас — на водку не хватает!» Обратите внимание: этот завистник и тридцать лет спустя занимает ту же позицию — только теперь объектом ненависти стали какие-нибудь бизнесмены. Высоцкий оценивал своих персонажей не по нормам советской фальшивой морали, а по естественным, вечным, общечеловеческим нормам. Он не «боролся» с пьяницами и бездельниками, а наглядно демонстрировал, как социальная система помогает развитию в людях не лучших, а худших качеств. В песне «Случай на шахте» (1967) завистники уже объединились в сплоченный коллектив и потихоньку сговорились не спасать заваленного в забое передовика, выполнявшего «три нормы». Передовик-«стахановец» тоже не идеализируется, мы знаем про него немного: «Служил он в Таллине при Сталине». Важно, что возникает объемная, точная картина уродливого общественного устройства: лицемерно пропагандируется труд, а реально выгодным и целесообразным стали безделье или работа «с прохладцей».

Кто виноват в несовершенстве жизни — «верхи» или «низы»? Высоцкий не спешил давать однозначный ответ на этот вопрос, избегая тем самым упрощающих штампов — как «советского», так и «анти-

советского» образца. Его стратегией была правда, а не верность той или иной идеологии. Это стало понятно только теперь, когда беспощадной эстетической уценке время подвергло и фальшивую «советскую сатиру» вроде комедий и басен Сергея Михалкова, и неталантливые схематические памфлеты эмигранта «антисоветчика» Александра Зиновьева (не случайно, что Зиновьев в наши дни перешел в лагерь коммунистов и националистов, — идеологические крайности часто сходятся). Высоцкий еще на раннем этапе творчества, еще в шестидесятые годы уловил главное: произвол, ложь и жестокость советского режима диктуются не только «сверху» — они прочно укоренены в сознании и в образе жизни «низов», так называемых «простых людей».

Песня «Письмо рабочих тамбовского завода китайским руководителям» (1964) свидетельствует, что подобные «письма» не только навязывались «сверху», но и находили искренний отклик у так называемых масс: «Мы нанесем им, если будет надо, // Ответный термоядерный удар». Туповатые представители «низов» проговаривают вслух то, что циничная власть прикрывает лицемерными разговорами о «борьбе за мир». По отдельности эти люди, быть может, и не так плохи, но, собравшись вместе, они вполне искренне могут заявить: «Так наш ЦК писал в письме открытом, — // Мы одобряем линию его!» В массовом сознании коренятся и истоки имперского национализма. В песне «Антисемиты» беспощадно констатируется: «На их стороне хоть и нету законов, — // Поддержка и энтузиазм миллионов». Мрачноватая складывается картина, но зато честная и объективная. Она может объяснить не только 60—70-е годы с пресловутым брежневским «застоем», но и времена сталинского террора, проходившего при народном «одобрении», и наше время,

когда жестокая и бессмысленная чеченская война не вызвала адекватного действенного протеста со стороны общества и народа.

И все-таки сатирические песни Высоцкого не создают ощущения безысходности. При всей беспощадности взгляда на человека, при всей высоте оценочных критериев личности Высоцкий умеет в каждом, самом опустившемся, самом ограниченном, самом озлобленном человеке раскопать человеческое и живое. Он никогда не прибегал к лицемерно-схематическим ярлыкам типа «хомо советикус». Думается, не по вкусу пришлось бы ему и популярное теперь словечко «совок». Никто таким ярлыкам не соответствует на сто процентов, но и никто не имеет права считать себя безупречным и свободным от «советскости». Такой честный взгляд на жизнь и сделал сатирических персонажей поэта живыми людьми: будь то пьяница из песни «Милицейский протокол», или приехавший в Москву на выставку Коля («Два письма»), или даже изображенный в виде неодушевленного предмета идеологический работник, который всю жизнь «усиливал ложь» («Песня микрофона»).

Прочитаем с этой точки зрения текст песни «Диалог у телевизора» (1973) — произведения, построенного в драматургической форме, рисующего два колоритных и жизненно достоверных характера:

— Ой, Вань, гляди, какие клоуны!
Рот — хочь завязочки пришей...
Ой, до чего, Вань, размалеваны,
И голос — как у алкашей!

А тот похож — нет, правда, Вань, —
На шурина — такая ж пьянь.
Ну нет, ты глянь, нет-нет, ты глянь, —
Я — правду, Вань!

— Послушай, Зин, не трогай шурина:
Какой ни есть, а он — родня, —
Сама намазана, прокурена —
Гляди, дождешься у меня!

А чем болтать — взяла бы, Зин,
В антракт сгоняла в магазин...
Что, не пойдешь? Ну, я — один, —
Подвинься, Зин!..

— Ой, Вань, гляди, какие карлики!
В джерси одеты, не в шевьёт, —
На нашей Пятой швейной фабрике
Такое вряд ли кто пошьет.

А у тебя, ей-богу, Вань,
Ну все друзья — такая рвань
И пьют всегда в такую рань
Такую дрянь!

— Мои друзья — хоть не в болонии,
Зато не тащут из семьи, —
А гадость пьют — из экономии:
Хоть поутру — да на свои!

А у тебя самой-то, Зин,
Приятель был с завода шин,
Так тот — вообще хлебал бензин, —
Ты вспомни, Зин!..

— Ой, Вань, гляди-кось — попугайчики!
Нет, я, ей-богу, закричу!..
А это кто в короткой маечке?
Я, Вань, такую же хочу.

В конце квартала — правда, Вань, —
Ты мне такую же сваргань...
Ну что «отстань», опять «отстань», —
Обидно, Вань!

— Уж ты б, Зин, лучше помолчала бы —
Накрылась премия в квартал!
Кто мне писал на службу жалобы?
Не ты?! Да я же их читал!

К тому же эту майку, Зин,
Тебе напяль — позор один.
Тебе шитья пойдет аршин —
Где деньги, Зин?..

— Ой, Вань, умру от акробатиков!
Смотри, как вертится, нахал!
Завцеха наш — товарищ Сатиков —
Недавно в клубе так скакал.

А ты придешь домой, Иван,
Поешь и сразу — на диван,
Иль, вон, кричишь, когда не пьян...
Ты что, Иван?

— Ты, Зин, на грубость нарываешься,
Все, Зин, обидеть норовишь!
Тут за день так накувыркаешься...
Придешь домой — там ты сидишь!

Ну, и меня, конечно, Зин,
Все время тянет в магазин, —
А там — друзья... Ведь я же, Зин,
Не пью один!

Текст дает немало поводов для смеха, для наблюдений над техникой авторского остроумия. Но едва ли стоит смотреть на Ваню и Зину только свысока, с позиции превосходства. О чем все время

заводит речь Зина? О несовершенстве своей с Ваней жизни — несовершенстве не столько бытовом, сколько духовном, даже эстетическом. Наивно восхищаясь цирковыми чудесами и «блестящей» наружностью артистов, она горестно сравнивает эту «красоту» со своими буднями. И Ваня, несмотря на всю свою грубость, не может не чувствовать правоты, содержащейся в словах Зины. Он то отшучивается, то отругивается, то пытается навести романтический флер на свои отношения с собутыльниками. Ни за что не хочет он признать, что его жизнь пуста и бессмысленна. Витающее в воздухе представление о жизни полной, интересной, осмысленной подсознательно ведомо этим людям. Стереоскопическая объемность характеров создается здесь на пересечении двух художественных точек зрения, одна из которых определялась Гоголем как «видимый миру смех», а другая — как «незримые, ведомые ему слезы». Высоцкий — продолжатель гоголевской традиции гуманного смеха (в этом русле работал и Михаил Зощенко, опыт которого — и в обрисовке характеров, и в построении «двуголосого» слова — оказал на Высоцкого несомненное влияние).

И Гоголь, и Зощенко, и вслед за ними Высоцкий ждали от читателей не только умения понимать шутки, но и способности критически посмотреть на самих себя («Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!») Пусть мы внешне не похожи на Ваню с Зиной, но не отдаем ли мы порою дань злословию, грубости, скуке и апатии — пусть в иных, более благопристойных формах? Такой вопрос спрятан внутри каждой сатирической песни Высоцкого.

Чем беспощаднее сатирик, тем отчетливее проступает в его творчестве образ того идеала, с позиции которого ведется писателем критика общества.

Высоцкий, смело и открыто заявивший всем своим соотечественникам: «Нет, ребята, все не так! // Все не так, ребята...», был постоянно занят поиском истинных, неоспоримых ценностей. Поэтому его всегда интересовали экстремальные ситуации, в которых сущность человека проявляется с особенной отчетливостью. Особую тематическую группу составляют в его наследии песни о единоборстве со стихией, об испытании личности, о зарождении между людьми подлинной духовной близости. Сюда относятся и «альпинистские» песни, написанные для кинофильма «Вертикаль» («Песня о друге», «Здесь вам не равнина», «Прощание с горами» и др.), и многочисленные морские песни (в 1990 году они были объединены в сборнике «Свой остров»), и такие песни, как «Дорожная история».

Высоцкий не просто рассказывает о суровых испытаниях — он и читателей-слушателей подвергает серьезному испытанию, погружая в атмосферу драматизма, а то и трагического ужаса, как, например, в песне «Спасите наш души» (1967):

Уходим под воду
В нейтральной воде.
Мы можем по году
Плевать на погоду, —
А если накроют —
Локаторы взвоят
О нашей беде.

Спасите наши души!
Мы бредим от удушья.
Спасите наши души!
Спешите к нам!
Услышьте нас на суше ---
Наш SOS все глуше, глуше, ---
И ужас режет души
Напополам...

И рвутся аорты,
Но на́верх — не сметь!
Там слева по борту,
Там справа по борту,
Там прямо по ходу —
Мешает проходу
Рогатая смерть!

Спасите наши души!
Мы бредим от удушья.
Спасите наши души!
Спешите к нам!
Услышьте нас на суше —
Наш SOS все глуше, глуше, —
И ужас режет души
Напополам...

Но здесь мы — на воле, —
Ведь это наш мир!
Свихнулись мы, что ли, —
Всплывать в минном поле!
«А ну, без истерик!
Мы врежемся в берег», —
Сказал командир.

Спасите наши души!
Мы бредим от удушья.
Спасите наши души!
Спешите к нам!
Услышьте нас на суше —
Наш SOS все глуше, глуше, —
И ужас режет души
Напополам...

Всплывем на рассвете —
Приказ есть приказ!
Погибнуть во цвете —
Уж лучше при свете!

Наш путь не отмечен...
Нам нечем... Нам нечем!..
Но помните нас!

Спасите наши души!
Мы бредим от удушья.
Спасите наши души!
Спешите к нам!
Услышьте нас на суше —
Наш SOS все глуше, глуше, —
И ужас режет души
Напополам...

Вот вышли наверх мы.
Но выхода нет!
Вот — полный на верфи!
Натянуты нервы.
Конец всем печалям,
Концам и началам —
Мы рвемся к причалам
Заместо торпед!

Спасите наши души!
Мы бредим от удушья.
Спасите наши души!
Спешите к нам!
Услышьте нас на суше —
Наш SOS все глуше, глуше, —
И ужас режет души
Напополам...

Спасите наши души!
Спасите наши души...

Это произведение, конечно, имеет и «второе дно», острый политический подтекст: речь идет и о духовном «удушье» советского времени, о растлевающей

души господствующей лжи, о необходимости спасения людей в нравственном смысле. Но наличие этого второго плана не отменяет значимости основного сюжета, более того: взаимодействуя, два плана создают интенсивный эмоциональный резонанс.

И, как ни была бы жестока стихия, как ни была бы жестока жизнь — мужество и стойкость человека всегда бывают вознаграждены:

...Наше горло отпустит молчание,
Наша слабость растает как тень, —
И наградой за ночи отчаянья
Будет вечный полярный день!

Север, воля, надежда — страна без границ,
Снег без грязи — как долгая жизнь без вранья.
Воронье нам не выключает глаз из глазниц —
Потому что не водится здесь воронья.

Кто не верил в дурные пророчества,
В снег не лег ни на миг отдохнуть —
Тем наградой за одиночество
Должен встретиться кто-нибудь!

(«Белое безмолвие», 1972)

Творческий интерес к миру стихий, к внутренней диалектике природы, составной частью которой является и человек с его радостями и страданиями, — все это позволило Высоцкому избежать социально-публицистической ограниченности, свойственной многим его современникам, сумма крамольных идей которых свелась к банальному тезису «во всем виновата система». Трагизм жизни, по Высоцкому, коренится в самой природе бытия, но эта же природа обуславливает существование вечных и неистребимых ценностей.

Именно так трактуется в художественной системе Высоцкого феномен любви:

Когда вода всемирного потопа
Вернулась вновь в границы берегов,
Из пены уходящего потока
На сушу тихо выбралась Любовь —
И растворилась в воздухе до срока...

(«Баллада о любви», 1975)

В мире Высоцкого только любовь делает человека личностью — будь то комически безумная влюбленность персонажа одной из ранних песен в беспутную Нинку («Наводчица», 1964) или высокое романтическое чувство, рождающееся и крепнущее в годы военных испытаний («Так случилось — мужчины ушли...», «Белый вальс»). Любовная тема исследовалась Высоцким с присущим ему аналитизмом и творческим остроумием, начиная прямо с первой песни «Татуировка», о которой у нас уже шла речь. Любовные отношения людей, конечно, в известной и необходимой мере зависят от социальных условий и норм (шуточный цикл 1969 года: «Про любовь в каменном веке», «Семейные дела в Древнем Риме», «Про любовь в средние века», «Про любовь в эпоху Возрождения»), но доминанта этого стихийно таинственного чувства остается неизменной.

В своей любовной этике Высоцкий удивительно старомоден. Женщина для него предмет поклонения и ответственной заботы. Ей великодушно прощаются любые слабости («Я несла свою беду...»). В то же время облик лирического героя отмечен мужественностью, широтой натуры, умением открыто выразить свои чувства в не приторной, скрашенной добрым юмором романтической манере. Приведем в доказательство песню 1970 года:

Здесь лапы у елей дрожат на весу,
Здесь птицы щебечут тревожно —
Живешь в заколдованном диком лесу,
Откуда уйти невозможно.

Пусть черемухи сохнут бельем на ветру,
Пусть дождем опадают сирени, —
Все равно я отсюда тебя заберу
Во дворец, где играют свирели!

Твой мир колдунами на тысячи лет
Укрыт от меня и от света, —
И думаешь ты, что прекраснее нет,
Чем лес заколдованный этот.

Пусть на листьях не будет росы поутру,
Пусть луна с небом пасмурным в ссоре, —
Все равно я отсюда тебя заберу
В светлый терем с балконом на море!

В какой день недели, в котором часу
Ты выйдешь ко мне осторожно,
Когда я тебя на руках унесу
Туда, где найти невозможно?

Украду, если кража тебе по душе, —
Зря ли я столько сил разбазарил?!
Соглашайся хотя бы на рай в шалаше,
Если терем с дворцом кто-то занял!

Мы подошли теперь к разговору о философской лирике Высоцкого, то есть о произведениях, непосредственная тема которых — жизнь и смерть, добро и зло, время и судьба, победа и поражение. При этом надо иметь в виду: поэзия Высоцкого философична насквозь, что мы уже заметили, касаясь всех предыдущих тематических пластов. Но теперь мы

поднялись, так сказать, на верхний этаж выстроенного Высоцким художественного здания — на уровень его общефилософских итоговых раздумий о природе бытия и сущности человека.

Высоцкий не просто высказывает мысль, он переживает ее с полной душевной отдачей. Так, в песне «Прерванный полет» (1973) тревожная мысль о несовершенстве своей жизни доведена до гиперболизированного, безысходного отчаяния:

Кто-то высмотрел плод, что неспел, —
Потрусили за ствол — он упал...
Вот вам песня о том, кто не спел
И что голос имел — не узнал.

Может, были с судьбой нелады
И со случаем плохи дела,
А тугая струна на лады
С незаметным изъяном легла.

Он начал робко с ноты до,
Но не допел ее, не до...

Не дозвучал его аккорд
И никого не вдохновил.
Собака лаяла, а кот —
Мышей ловил.

Смешно, не правда ли, смешно!
А он шутил — недошутил,
Недораспробовал вино
И даже недопригубил.

Он пока лишь затеивал спор,
Неуверенно и не спеша, —
Словно капельки пота из пор,
Из-под кожи сочилась душа.

Только начал дуэль на ковре —
Еле-еле, едва приступил,
Лишь чуть-чуть осмотрелся в игре,
И судья еще счет не открыл.

Он знать хотел всё от и до,
Но не добрался он, не до...

Ни до догадки, ни до дна,
Не докопался до глубин
И ту, которая одна, —
Недолюбил.

Смешно, не правда ли, смешно!
А он спешил — недоспешил, —
Осталось недорешено
Все то, что он недорешил.

Ни единою буквой не лгу —
Он был чистого слога слуга,
И писал ей стихи на снегу...
К сожалению, тают снега!

Но тогда еще был снегопад,
И свобода писать на снегу, —
И большие снежинки и град
Он губами хватал на бегу.

Но к ней в серебряном ландо
Он не добрался и не до...

Не добежал бегун, беглец,
Не долетел, не доскакал,
А звездный знак его — Телец —
Холодный Млечный Путь лакал.

Смешно, не правда ли, смешно,
Когда секунд недостает, —
Недостающее звено,
И недолет, и недолет!

Смешно, не правда ли? Ну вот, —
И вам смешно, и даже мне —
Конь на скаку и птица влет, —
По чьей вине?..

Именно это беспощадное сомнение в себе, этот нравственный максимализм самооценки помогли Высоцкому реализоваться как человеку и как творческой личности. Адекватное восприятие этого произведения невозможно, если читатель-слушатель не применит те же беспощадные критерии к самому себе и к своей жизни, не подставит на место «он» собственное «я». И тогда вслед за безысходным отчаянием придут просветление и надежда. Людям самодовольным в мире Высоцкого делать нечего, поэтому очень хорошо и правильно, что Высоцкого принимают отнюдь не все.

С незапамятных времен идут споры о том, должно ли искусство «учить» людей, «воспитывать» их, должен ли художник давать ответы — или же ему достаточно поставить правильно вопросы. Опыт Высоцкого в значительной мере снимает это противоречие. Он, конечно, избегал дидактических поучений, не любил становиться в позу и вещать от имени истины: «Мы все ставим каверзный ответ // И не находим нужного вопроса», — предостерегал он и себя и других в стихотворении «Мой Гамлет» (1972). Каждое произведение Высоцкого — это прежде всего вопрос, не надуманный, прямой, «нужный». Но в самой постановке вопроса таится и ответ, который каждый читатель-слушатель может открыть — но не «вообще», а для себя лично. Об

этом идет речь в песне «Чужая колея» (1973), которую Высоцкий любил исполнять в молодежных аудиториях, полагая, что неожиданный финал этой песни-раздумья способны воспринять и применить в жизненной практике те, у кого еще вся жизнь впереди:

Сам виноват — и слезы лью,
и охаю:
Попал в чужую колею
глубокою.
Я цели намечал свои
на выбор сам —
А вот теперь из колеи
не выбраться.

Крутые скользкие края
Имеет эта колея.

Я клянусь проложивших ее —
Скоро лопнет терпенье мое —
И склоняю, как школьник плохой:
Колею, в колее, с колеей...

Но почему нейдет мне —
нахальный я, —
Условия, в общем, в колее
нормальные:
Никто не стукнет, не притрет —
не жалуйся, —
Желаешь двигаться вперед —
пожалуйста!

Отказа нет в еде-питье
В уютной этой колее —

И я живо себя убедил:
Не один я в нее угодил, —
Так держать — колесо в колесе! —
И доеду туда, куда все.

Вот кто-то крикнул сам не свой:

«А ну пусти!» —

И начал спорить с колеей

по глупости.

Он в споре сжег запас до дна

тепла души —

И полетели клапана

и вкладыши.

Но покорежил он края —

И шире стала колея.

Вдруг его обрывается след...

Чудака оттащили в кювет,

Чтоб не мог он нам, задним, мешать

По чужой колее проезжать.

Вот и ко мне пришла беда —

стартёр заел, —

Теперь уж это не езда,

а ерзанье.

И надо б выйти, подтолкнуть —

но прыти нет, —

Авось подъедет кто-нибудь

и вытянет.

Напрасно жду подмоги я —

Чужая эта колея.

Расплеваться бы глиной и ржой

С колеей этой самой — чужой, —

Тем, что я ее сам углубил,

Я у задних надежду убил.

хотворений: еще Гораций советовал своему другу Лицинию Мурене не рваться в первые ряды и держаться «золотой середины». Поэтами всех времен и народов предложено множество индивидуальных ответов на этот острейший вопрос, но он все еще не исчерпан и, по-видимому, останется вечным и постоянно обсуждаемым. Ведь нет человека, перед которым он не стоял бы. Одни, стиснув зубы, стремятся к успеху во что бы то ни стало. Другие отказываются от борьбы и именно благодаря этому добиваются исполнения заветных желаний. Третьи, потерпев неудачу в карьере, делают вид, что равнодушны к успеху. Четвертые гордятся своей независимостью, заявляя: «Я в эти игры не играю», — но такая позиция нередко оборачивается позой, скрывающей равнодушие или бездарность. В общем, здесь множество вариантов. Как же отвечает на сложнейший вопрос Высоцкий?

Очень непростым образом отвечает. В его песне звучит как бы целый хор точек зрения, спорящих друг с другом, отражающих опыт разных людей. Многоголосое искусство Высоцкого — в страстном авторском переживании взаимоисключающих точек зрения как равноправных. Смысл плюс смысл — такова формула его художественного мира.

Начинается песня с отрицания успеха, с отказа от честолюбивых устремлений:

Была пора — я рвался в первый ряд,
И это всё от недопониманья.
Но с некоторых пор сажусь назад:
Там, впереди, как в спину автомат, —
Тяжелый взгляд, недоброе дыханье.

Следует целый ряд аргументов в пользу последнего ряда, надежного, удобного, дающего «перспективу» и «обзор». Но какой-то иронический подвох ощущается в авторском монологе, а дальше о пре-

лестях последнего ряда говорится с болезненным оттенком обреченности:

Мне вреден первый ряд, и говорят —
От мыслей этих я в ненастье ною.
Уж лучше — где темней — в последний ряд:
Отсюда больше нет пути назад,
И за спиной стоит стена стеною.

Нет, что-то тут не то. Не от хорошей жизни эта любовь к последнему ряду. Однако наш собеседник стоит на своем и доводит свой исходный тезис до надрывной кульминации:

И пусть хоть реки утекут воды,
Пусть будут в пух засалены перины —
До лысин, до седин, до бороды
Не выходите в первые ряды
И не стремитесь в примы-балерины.

Мы вроде бы уже приняли эту точку зрения, согласились с тем, что не надо браться за лидерство. Но... последний куплет ставит все с ног на голову:

Надежно сзади, но бывают дни —
Я говорю себе, что выйду червой:
Не стоит вечно пребывать в тени —
С последним рядом долго не таяи,
А постепенно пробирайся в первый.

Что же получается? Сначала говорилось одно, а к концу — нечто диаметрально противоположное. Как же понимать автора?

А так, что жизнь — сложное и гибкое искусство, не терпящее готовых и стандартных рецептов. Что в одних случаях надо мужественно уйти в тень,

отказаться от скорых успехов, не гнаться за славой и признанием. А в других случаях надо не пасовать, не малодушничать, не скромничать, а смело выходить навстречу жизни и людям, брать на себя бремя ответственности, а если пошлет судьба, то и бремя успеха, славы. Ведь вечные законы жизни нельзя понять одним умом, приняв раз и навсегда ту или иную рассудочную догму. Тайна жизни открывается только тому, кто постигает ее разумом и душой вместе. Вот таким сложным и цельным сплавом мысли и чувства продиктована «Песня про первые ряды»; единством разума и души отмечено и все творчество Высоцкого.

Сам он умел достойно держать себя и в последнем ряду, и в первом. Ради успеха не поступался своими художественными принципами, не гримировал живых и нескладных своих персонажей, не редактировал своих песен в угоду боязливому чиновнику от искусства. Терпел все тяготы последнего ряда: почти не печатался при жизни, не часто слышал свои песни с экрана (хотя сочинял для кино немало), сыграл в кино и в театре отнюдь не все, что мог и хотел. Но, слыша зов судьбы, чувствуя, как жаждет народ песенного слова, без страха выходил в первый ряд и вел со своими современниками страстный разговор о самом главном и трудном.

«Сколько песен и тем...» Естественно, мы в нашей книге не смогли исчерпать тематическое многообразие творчества Высоцкого, а тем более — коснуться всех песен, располагающих к подробному и основательному разговору. У нас была другая задача — найти единый ключ к художественной системе Высоцкого, прикоснуться к главному нерву его поэзии. Для начала важно уловить тематические и проблемные связи, делающие совокупность напи-

санных Высоцким песен единым художественным целым, единой книгой с четкой структурой, с магистральным сюжетом, наконец — тем «нерукотворным памятником», которым становится творческое наследие каждого большого и настоящего поэта.

Потому в заключение вновь дадим слово самому Высоцкому, написавшему в 1973 году свой «Памятник» — одновременно и песню и стихотворение (известны фонограммы и с пением, и с декламацией). Напомним, что мотив памятника восходит к оде Горация (где есть слова «Non omnis moriar» — «Весь я не умру»), в русской поэзии его продолжили Ломоносов, Державин, Маяковский («Мне бы / памятник при жизни / полагается по чину. // Заложил бы / динамиту / — ну-ка, / дрызнь!»). Высоцкий не только с законным правом присоединился к этой традиции, но и нашел свой неповторимый язык для разговора о бессмертии: «Но с тех пор, как считаюсь покойным...» И закончил он это произведение главным, ключевым для себя словом, эпитетом, право на который он доказал и судьбой, и поэтическим творчеством.

Я при жизни был рослым и стройным,
Не боялся ни слова, ни пули
И в привычные рамки не лез, —
Но с тех пор, как считаюсь покойным,
Охромили меня и согнули,
К пьедесталу прибив ахиллес.

Не стряхнуть мне гранитного мяса
И не вытащить из постамента
Ахиллесову эту пятую,
И железные ребра каркаса
Мертво схвачены слоем цемента, —
Только судороги по хребту.

Я хвалился косою саженью —
Нате смерти! —
Я не знал, что подвергнусь суженью
После смерти, —
Но в обычные рамки я всажен —
На спор вбили,
А косою неровную сажень —
Распрямили.

И с меня, когда взял я да умер,
Живо маску посмертную сняли
Расторопные члены семьи, —
И не знаю, кто их надоумил, —
Только с гипса вчистую стесали
Азиатские скулы мои.

Мне такое не мнилось, не снилось.
И считал я, что мне не грозило
Оказаться всех мертвых мертвей, —
Но поверхность на слепке лоснилась,
И могильною скукой сквозило
Из беззубой улыбки моей.

Я при жизни не клал тем, кто хищный,
В пасти палец,
Подходившие с меркой обычной —
Отступались, —
Но по снятии маски посмертной —
Тут же в ванной —
Гробовщик подошел ко мне с меркой
Деревянной...

А потом, по прошествии года, —
Как венец моего исправленья —
Крепко сбитый литой монумент
При огромном скопленье народа
Открывали под бодрое пенье, —
Под мое — с намагниченных лент.

Тишина надо мной раскололась —
Из динамиков хлынули звуки,
С крыш ударил направленный свет, —
Мой отчаяньем сорванный голос
Современные средства науки
Превратили в приятный фальцет.

Я немел, в покрывало упрятан, —
Все там будем! —
Я орал в то же время кастратом
В уши людям.
Саван сдернули — как я обужен, —
Нате смерти! —
Неужели такой я вам нужен
После смерти?!

Командора шаги злы и гулки.
Я решил: как во времени оном —
Не пройдись ли, по плитам звеня? —
И шархнулись толпы в проулки,
Когда вырвал я ногу со стоном
И осыпались камни с меня.

Накренился я — гол, безобразен, —
Но и падая — вылез из кожи,
Дотянулся железной клюкой, —
И, когда уже грохнулся наземь,
Из разодранных рупоров все же
Прохрипел я похоже: «Живой!»

АЛЕКСАНДР ГАЛИЧ

Судьба Александра Галича — еще одно свидетельство причастности жанра авторской песни к подлинной и высокой поэзии. Разносторонне одаренный профессиональный литератор, рафинированный интеллигент, отличный знаток эстетических тонкостей «письменной» словесности, Галич реализовался как большой русский поэт именно в результате довольно позднего и в какой-то мере неожиданного обращения к «гитарному» типу стихотворчества.

Биография Галича требует особого разговора, поскольку незнание ее фактов нередко ведет к неточным суждениям и надуманным заключениям. Так, в наше время можно прочесть в газетной статье, что, к примеру, Высоцкий «вышел из Галича». Действительно, Галич — самый старший по возрасту из классиков жанра, и Высоцкому в этом смысле он годился в отцы, но оба они дебютировали в жанре авторской песни почти одновременно, а затем их художественные принципы формировались, так сказать, синхронно. Посему обратимся к точным данным.

«Я, Гинзбург Александр Аркадьевич (литературный псевдоним — Александр Галич), родился 19 октября 1918 г. в Днепропетровске, в семье служащих. Сразу же после моего рождения семья переехала в Севастополь, а в 1923 г. — в Москву. В 1926 г. я поступил в среднюю школу БОНО-24. В 1935 г., по окончании девяти классов средней школы, я был принят в Оперно-драматическую студию К. С. Станислав-

ского, на драматическое отделение. Студия эта была приравнена к высшему учебному заведению, но диплома не получил, так как в 1940 г., без выпускных экзаменов, перешел в Московский театр-студию, который открылся за несколько месяцев до Отечественной войны спектаклем «Город на заре». Во время войны (из-за тяжелой врожденной болезни я был признан не годным к несению военной службы) я был одним из организаторов, участников и руководителей Комсомольского фронтового театра. После войны окончательно перешел на литературную работу, сначала как драматург, а потом и как кинодраматург. Мои пьесы — «Вас вызывает Таймыр», «За час до рассвета», «Пароход зовут «Орленок», «Много ли человеку надо» и др. — поставлены большим количеством театров и в Советском Союзе, и за рубежом. По моим сценариям поставлены фильмы — «Верные друзья», «На семи ветрах», «Государственный преступник», «Дайте жалобную книгу» и др. В совместной работе с кинематографистами Франции я был автором фильма «Третья молодость», а с кинематографистами Болгарии — «Бегущая по волнам».

С 1955 г. я был членом Союза советских писателей (исключен в 1971 г.), а с 1958 г. — членом Союза кинематографистов (исключен в 1972 г.).

В 1945 г. женился на Шекрот (Прохоровой) Ангелине Николаевне, с которой состою в браке по сей день»¹.

Эта автобиография была написана 2 мая 1974 года и предназначалась для официальных инстанций в связи с выездом Галича за границу, в эмиграцию. Она нуждается в уточнениях и дополнении

¹ Заклинание Добра и Зла: Александр Галич — о его творчестве, жизни и судьбе рассказывают статьи и воспоминания друзей и современников, документы, а также истории и стихи, которые сочинил он сам / Сост., авт. предисл. Н. Г. Крейтнер. М., 1991. С. 100.

ях, поэтому приведем пропущенные здесь факты, процитируем более откровенные суждения поэта, высказанные им в ситуациях неофициальных, а также за рубежом в последние три года жизни.

Перечисленные выше пьесы и сценарии отнюдь не являлись для Галича предметом писательской гордости. Вспоминая о своем песенном дебюте, он так охарактеризовал собственный вклад в официальное советское искусство: «Я уже был благополучным сценаристом, благополучным драматургом, благополучным советским холуем. Я понял, что я так больше не могу, что я должен наконец-то заговорить в полный голос, заговорить правду»¹.

Говоря объективно, Галич не написал ничего такого, за что его можно было бы назвать «советским холуем»: он сочинял нормальные ремесленные пьесы и сценарии, не содержащие слишком бесстыдной лжи и циничного восхваления власти. Такими же были и его песни для спектаклей и фильмов. Но как творческая личность Галич в этой литературной поденщине, конечно же, реализоваться не мог, отсюда его беспощадность к самому себе. К этому необходимо добавить, что у Галича-драматурга были в творческом багаже и произведения, в которых он искренне стремился понять и исследовать действительность: пьеса о журналисте «Август» (1958), спектакль по которой некоторое время шел в Ленинградском театре имени В. Ф. Комиссаржевской, но вскоре «был исключен из репертуара и объявлен упадническим»², и еще более важная в судьбе писателя драматическая хроника «Матросская тишина» (1945—1956). «Матросская тишина» готовилась к постановке в театре-студии «Современник», режиссером был Олег Ефремов, роль старого

¹ Галич А. Генеральная репетиция. М., 1991. С. 324.

² Шаталов А. От составителя // Галич А. Генеральная репетиция. С. 554.

еврея Абрама Шварца репетировал Евгений Евстигнеев, а его сына-фронтовика Давида — Игорь Кваша. В автобиографической повести «Генеральная репетиция» (1973) Галич рассказал, как чиновница из ЦК КПСС, запретившая спектакль, мотивировала свое решение: «Вы что же хотите, товарищ Галич, чтобы в центре Москвы, в молодом столичном театре шел спектакль, в котором рассказывается, как евреи войну выиграли?!»¹ Премьера «Матросской тишины» состоялась в Москве лишь в 1989 году...

Из той же «Генеральной репетиции» можно узнать и о юности Галича, о его первых стихотворных опытах, о тех уроках, которые он получил от Эдуарда Багрицкого, о том, как он разрывался между поэзией и театром, как, поступив в Литературный институт, пытался сочетать его с театральной студией Станиславского, но через год решил сосредоточиться на драматическом искусстве. При всей театральности натуры и облика Галича поэзия была его первой любовью. К ней он и вернулся однажды ночью по дороге из Москвы в Ленинград, пребывая в одиночестве в мягком вагоне поезда «Красная стрела». Приведем фонограмму одного выступления поэта:

«Мне не спалось. Я решил сочинить какую-нибудь песню. Причем песен я не писал уже очень давно, стихов тем более. Как-то они ушли из моей жизни на долгие годы. И вот я начал писать — и стал сочинять песню под названием «Леночка». Сочинял я ее, в общем, всю ночь, но сочинил как-то сразу, с ходу. То есть, в общем, это заняло у меня часов пять, не больше. И когда я сочинил, я вышел в коридор и, несмотря на полную ерундовость этой песни, так подумал: «Э-э, батюшки, а тут, кажется, есть что-то такое, чем, пожалуй, стоит заниматься!»

Вот с этой песни, собственно, и начались все мои

¹ Галич А. Генеральная репетиция. С. 375.

дальнейшие сложные жизненные перипетии, которые меня и довели до сегодняшнего дня».

Апрельской ночью Леночка
Стояла на посту.
Красоточка, шатеночка
Стояла на посту.
Прекрасная и гордая,
Заметна за версту,
У выезда из города
Стояла на посту.

Судьба милиционерская —
Ругайся цельный день,
Хоть скромная, хоть дерзкая —
Ругайся цельный день.
Гулять бы ей с подругами
И нюхать бы сирень!
А надо с шоферюгами
Ругаться цельный день.

Итак, стояла Леночка,
Милиции сержант,
Останкинская девочка,
Милиции сержант.
Иной снимает пеночки,
Любому свой талант,
А Леночка, а Леночка —
Милиции сержант.

Как вдруг она заметила —
Огни летят, огни.
В Москву из Щереметьева
Огни летят, огни.
Ревут сирены зычные,
Прохожий — ни-ни-ни!
На Лену заграничные
Огни летят, огни!

Дает отмашку Леночка,
А ручка не дрожит,
Чуть-чуть дрожит коленочка,
А ручка не дрожит.
Машины, чай, не в шашечку,
Колеса — вжик да вжик!
Дает она отмашечку,
А ручка не дрожит.

Как вдруг машина главная
Свой замедляет ход,
Хоть и была исправная,
Свой замедляет ход.
Вокруг охрана стеночкой
Из КГБ, но вот
Машина рядом с Леночкой
Свой замедляет ход.

А в той машине писанный
Красавец эфиоп,
Глядит на Лену пристально
Красавец эфиоп.
И, встав с подушки кремовой
(Не промахнуться чтоб!),
Бросает хризантему ей
Красавец эфиоп!

А утром мчится нарочный
ЦК КПСС
В мотоциклетке марочной
ЦК КПСС.
Он машет Лене шляпою,
Спешит наперерез:
— Пожалте, Эл. Потапова,
В ЦК КПСС.

А там, на Старой площади,
Тот самый эфиоп,
Он принимает почести,
Тот самый эфиоп,
Он чинно благодарствует
И трет ладонью лоб,
Поскольку званья царского
Тот самый эфиоп!

Уж свита водки выпила,
А он глядит на дверь,
Сидит с моделью вымпела
И все глядит на дверь.
Вот потчуют союзника,
А он сопит, как зверь...
Но тут раздалась музыка
И отворилась дверь!

Вся в тюле и панбархате
В зал Леночка вошла,
Все прямо так и ахнули,
Когда она вошла.
И сам красавец царственный
Ахмед-Али-паша
Воскликнул: «Вот так здравствуйте!» —
Когда она вошла.

И вскоре нашу Леночку
Узнал весь белый свет!
Останкинскую девочку
Узнал весь белый свет!
Когда, покончив с папою,
Стал шахом принц Ахмед,
Шахиню Эл. Потапову
Узнал весь белый свет!

Чтобы понять социально-политический подтекст этой песни, надо знать, что в те годы посещение заграницы для простых людей было фантастической мечтой, а

браки с иностранцами советским людям не разрешались. Судьба Леночки приобретает сказочный оттенок, переключаясь с вечным сюжетом о Золушке. Правда, принц оказывается африканцем, а функцию бала во дворце выполняет прием в ЦК КПСС. В шутливо-иронической форме здесь возникает и крепнет мысль о возможности невозможного, об условности всех житейских преград на пути человека к самореализации. Молодая милиционерша вдруг становится шахиней. Это не типично, это не правило, а исключение. Но не из таких ли исключений складывается все ценное, интересное, незаурядное в нашей жизни? И не из этого ли сказочно-романтического ряда превращение способного и остроумного, но, в общем, обыкновенного литератора в большого поэта? Так или иначе, но с этого момента создание песен становится для Галича главным делом жизни.

«Началось все дело с песенки, // А потом — пошла писать!» — скажет потом Галич, обыгрывая старинный фразеологизм «пошла писать губерния». Дальнейшие события развивались с катастрофической быстротой и неотвратимостью. Тематика песен Галича, их пафос, язык и стилистика — все просто направивалось на самый страшный тогда ярлык «антисоветский». Исполненные на публичных концертах или в домашнем застолье, песни Галича переписывались с магнитофона на магнитофон, приобретали известность — как у духовных единомышленников поэта, так и у представителей власти и карательных органов. После концерта Галича в Доме ученых Академгородка под Новосибирском ему было настойчиво «не рекомендовано» выступать публично.

Непричастный к искусству,
Не допущенный в храм,
Я пою под закуску
И две тысячи грамм, —

саркастически комментировал поэт свое двусмысленное полузапрещенное положение, понимая, что его конфликт с режимом непреодолим:

...Я сижу, гитарой тренькаю —
Хохот, грохот, гогот, звон...
И сосед-стукач за стенкою
Прячет в стол магнитофон...

У Галича не было ни малейших иллюзий о возможности его «мирного сосуществования» с советской властью. С предельной отчетливостью это сформулировано в песне «Я выбираю свободу» (1971). Песня примечательна прежде всего максималистской позицией автора, не приемлющего никаких компромиссов, отвергающего возможность нравственного самоусовершенствования в условиях несвободного общества, господства циничной идеологии. Отсюда ирония по адресу тех, кто считает главной задачей человека «выдавливать из себя по капле раба» — согласно выражению Чехова из одного его письма. Нет, считает Галич, тотальному духовному рабству должен быть брошен громкий, общественно значимый вызов («подставляй ведро!», «подавай корыто»). Но заканчивается песня отнюдь не патетически. Выбор свободы — акт трагический, жертвенный. В последней строфе пафос снижается, автор почти переходит на прозу (вспомните финал пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом»), чтобы с горькой иронией предсказать, какая «свобода» его ждет (арест, высылка? — он еще точно не знает). Но иначе стать «просто самим собой», увы, было невозможно.

Сердце мое заштопано,
В серой пыли виски,
Но я выбираю Свободу,
И — свистите во все свистки!

И лопаются терпенье,
И тысячи три рубак
Вострят, словно финки, перья.
Спускают с цепи собак.

Брест и Унгены заперты,
Дозоры и там и тут,
И все меня ждут на Западе,
Но только напрасно ждут!

Я выбираю Свободу, —
Но не из боя, а в бой,
Я выбираю свободу —
Быть просто самим собой.

И это моя Свобода,
Нужны ли слова ясней?!
И это моя забота —
Как мне поладить с ней.

Но слаще, чем ваши байки,
Мне гордость моей беды,
Свобода казенной пайки,
Свобода глотка воды.

Я выбираю Свободу,
Я пью с нею нынче на «ты».
Я выбираю свободу
Норильска и Воркуты.

Где вновь огородной тяпкой
Над всходами пляшет кнут.
Где пулею или тряпкой
Однажды мне рот заткнут.

Но славно звенит дорога,
И каждый приют как храм.
А пуля весит немного —
Не больше чем восемь грамм.

Я выбираю Свободу —
Пускай груба и ряба,
А вы валяйте, по капле
«Выдавливайте раба»!

По капле и есть по капле —
Пользительно и хитро,
По капле — это не Капри,
А нам -- подставляй ведро!

А нам --- подавай корыто,
И встанем во всей красе!
Не тайно, не шито-крыто,
А чтоб любовались все!

Я выбираю Свободу,
И знайте — не я один!
И мне говорит «свобода»:
«Ну что ж, — говорит, — одевайтесь,
И пройдемте-ка, гражданин».

Конфликт шел к неминуемой развязке. Рассказывали, что однажды один из членов Политбюро услышал на свадьбе своей дочери магнитофонную запись песен Галича, пришел в негодование и велел «принять меры». Если даже и было так, то все же это эпизод достаточно частный, это повод, а не причина. Причина созрела давно, и власть лишь искала форму расправы. 29 декабря 1971 года Московская писательская организация исключила Галича из Союза писателей СССР, он был также исключен из состава Литфонда. Автоматически последовало изгнание из Союза кинематографистов. В этой ситуации возможно было два варианта развития событий: либо более суровые преследования, либо отъезд за границу. В эмиграцию в те годы отправлялись многие опальные литераторы, однако, от

души им сочувствуя, сам Галич решительно не хотел расставаться с родиной.

Свои раздумья об этой мучительной проблеме он сформулировал в «Песне исхода», датированной с точностью до дня — 20 декабря 1971 года. Песня написана как «прощальный подарок» друзьям, но смысл этого поэтического произведения шире, чем непосредственный повод к его написанию. В песне передан драматизм положения тех людей, которых судьба поставила перед таким жестоким выбором. Галич не берется устанавливать категорические нормы поведения: прав может быть и тот, кто уезжает, и тот, кто остается. Все дело в индивидуальных, личностных аргументах.

Уезжаете?! Уезжайте —
За таможни и облака.
От прощальных рукопожатий
Похудела моя рука!

Я не плакальщик и не стража
И в литавры не стану бить.
Уезжаете?! Воля ваша!
Значит — так по сему и быть!

И плевать, что на сердце кисло,
Что прощанье — как в горле ком...
Больше нету ни сил, ни смысла
Ставить ставку на этот кон!

Разыграешься только-только,
А уже из колоды — прыг! —
Не семерка, не туз, не тройка,
Окаянная дама пик!

И от этих усатых шатий,
От анкет и ночных тревог —
Уезжаете?! Уезжайте,
Улетайте — и дай вам Бог!

Улетайте к неверной правде
От взыправдашних мерзлых зон.
Только мертвых своих оставьте,
Не тревожьте их мертвый сон.

Там — в Понарах и в Бабьем Яре,
Где поныне и следа нет,
Лишь пронзительный запах гари
Будет жить еще сотни лет!

В Казахстане и в Магадане,
Среди снега и ковыля...
Разве есть земля богоданней,
Чем безбожная та земля?!

И под мраморным обелиском
На распутице площадей,
Где, крещенных единым списком,
Превратила их смерть в людей!

А над ними шумят березы —
У деревьев свое родство!
А над ними звенят морозы
На Крещение и Рождество!

...Я стою на пороге года —
Ваш сородич и ваш изгой,
Ваш последний певец исхода,
Но за мною придет Другой!

На глаза нахлобучив шляпу,
Дерзкой рыбой, пробившей лед,
Он пойдет не спеша по трапу
В отлетающий самолет!

Я стою... Велика ли странность?!
Я привычно машу рукой!
Уезжайте! А я останусь.
Я на этой земле останусь.
Кто-то ж должен, презрев усталость,
Наших мертвых стеречь покой!

Эту песню надо понимать не по отдельным смыслам отдельных строк, а в целом, и притом — с учетом всего контекста творчества Галича и его жизненной судьбы. А контекст этот окончательно сформировался чуть позже.

А тогда, уже в 1972 году, стало ясно, что отъезд неизбежен. По свидетельствам многих мемуаристов, в течение двух лет встречи Галича с друзьями, его домашние концерты носили характер прощания. Драматург Вадим Коростылев рассказывает: «Я впервые не видел, а чувствовал, как человек прощается. Он хотел оставить голос, глаза, взгляд, переполнявшую его в тот вечер нежность. Обычно прощаются, стараясь забрать, унести с собой. А он оставлял. И не на память, а на жизнь. Ох, как ему не хотелось уезжать!

Расходились сильно за полночь, мы были первыми, как живущие далеко. Саша вышел в прихожую проводить.

На какое-то время мы остались одни.

— Знаешь, — сказал он, — я еще не уехал, а уже устал.

И вдруг, точно мы весь вечер об этом и проговорили:

— Так как насчет праздника и на нашей улице?

— Будет, — сказал я. — Вот вернешься...

— А когда я вернусь?!

...Ну что ж. Бывает, что песня начинается и с последней строки»¹.

¹ Коростылев В. С последней строки // Заклинание Добра и Зла. С. 465—466.

В этом мемуарном рассказе нет указания на точное время разговора двух друзей, но известно, что песня, завершающаяся этим пронзительно-трагическим вопросом, сочинена была в 1972 году:

Когда я вернусь...

Ты не смейся, когда я вернусь,

Когда пробегу, не касаясь земли, по февральскому
снегу,

По еле заметному следу — к теплу и ночлегу —

И, вздрогнув от счастья, на птичий твой зов

оглянусь,

Когда я вернусь.

О, когда я вернусь!..

Послушай, послушай, не смейся,

Когда я вернусь

И прямо с вокзала, разделавшись круто с таможей,

И прямо с вокзала — в крошечный, ничтожный,

раешный —

Ворвусь в этот город, которым казнюсь и клянусь,

Когда я вернусь.

О, когда я вернусь!..

Когда я вернусь,

Я пойду в тот единственный дом,

Где с куполом синим не властно соперничать небо,

И ладана запах, как запах приютского хлеба,

Ударит меня и заплещется в сердце моем,

Когда я вернусь.

О, когда я вернусь!

Когда я вернусь,

Засвистят в феврале соловьи

Тот старый мотив — тот давнишний, забытый,

запетый.

И я упаду,
Побежденный своею победой,
И ткнусь головою, как в пристань, в колени твои!
Когда я вернусь.

А когда я вернусь?..

В июне 1974 года Галич с женой выехал в Норвегию, где провел год, читая лекции по истории русского театра в университете Осло. Затем он переехал в Мюнхен, а оттуда в Париж. В последние годы жизни ездил выступать с концертами в Италию и Израиль. 15 декабря 1977 года Александр Галич погиб от удара электрическим током в своей парижской квартире. Он похоронен на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа, рядом с могилами Бунина, Мережковского, Гиппиус. Между отъездом Галича из Москвы и его кончиной пролегал довольно короткий срок — всего три с половиной года. В это время он выступал с концертами, вел на радио «Свобода» рубрику «У микрофона Галич», работал над прозаической повестью «Блошинный рынок». Однако говорить об «эмигрантском периоде» творчества Галича не приходится. Может быть, прав А. Зверев, считающий, что «на чужбине Галичу стало трудно писать»¹. А может быть, поэт просто не успел развернуть новые песенные темы, быть может, какие-то замыслы еще созревали в этот короткий временной промежуток. Так или иначе, в судьбе Галича как русского поэта отъезд и смерть почти совпали. И совершенно особенный смысл приобрели слова «остаться» и «вернуться», так значимые в его произведениях последних предотъездных лет.

Я на этой земле останусь. Галич остался в России, с Россией, поскольку его творчество проч-

¹ Зверев А. «...Это время в нас ввинчено штопором» // Галич А. Генеральная репетиция. С. 18.

нейшим образом укоренено в нашей жизни, истории и культуре, в русском языке.

Когда я вернусь... Песням Галича суждено постоянное возвращение к новым поколениям читателей и слушателей. Нам еще предстоит перечитать созданное Галичем с позиций нынешней эпохи, осмыслить произведения поэта в контексте русской поэзии всего XX столетия.

А пока остановимся подробнее на основных проблемно-тематических пластах поэзии Галича, рассмотрев их в соотнесении с авторской песней в целом, и прежде всего — в сопоставлении с творчеством Окуджавы и Высоцкого. Это необходимо для того, чтобы ощутить неповторимое своеобразие Галича-поэта. Сравнительно редко встречаются люди, в одинаковой степени увлеченные и Окуджавой, и Галичем, и Высоцким. Как правило, эти выдающиеся фигуры, эти художественные миры «мешают» друг другу. Любопытны честные признания Юрия Нагибина в его замечательном мемуарном очерке. Нагибин хорошо знал и любил Галича как человека (и очень выразительно описал его облик), но на творчество это не распространялось: «Я был в плену у Окуджавы, Сашины песни мне не нравились»¹. Нагибину понадобились долгие годы, чтобы в 1989 году сказать: «Для меня песни Галича зазвучали по-настоящему года три-четыре назад»². Неоспоримо право каждого читателя — любить одного поэта больше, чем другого. Но стремиться понять разных поэтов стоит, и порой понимание приходит только со временем. Важно иметь в виду, что три крупнейших классика авторской песни органично

¹ Нагибин Ю. О Галиче — что вспомнилось // Галич А. Генеральная репетиция. С. 534.

² Там же. С. 538.

дополняют друг друга, и каждого из них имеет смысл ценить за то особенное, что в нем есть.

Уяснению поэтической неповторимости Галича помогает анализ способа обращения к «низовым» источникам, одним из которых для авторской песни является городской романс. Касаясь этого вопроса, Станислав Рассадин сделал важное наблюдение: «Зачастую беря сбитую романсово-песенную колодку <...> он не только не смиряет свой стихотворческий норов, не «обобществляет» своей индивидуальности, но являет их почти вызывающе»¹. Это резко отличает Галича и от Окуджавы, и от Высоцкого.

Галич создал в системе авторской песни ни на кого не похожий *академический* стиль. Он внес в практику жанра навыки и приемы историко-филологической работы с сюжетом и словом, строгую выверенность стихового построения, осознанность интонационного жеста. Посмотрим с этой точки зрения на одну из ранних песен поэта, из тех, что сразу принесли ему известность и признание, — «Облака» (1962):

Облака плывут, облака,
Не спеша плывут, как в кино.
А я цыпленка ем табака,
Я коньячку принял полкило.

Облака плывут в Абакан,
Не спеша плывут облака.
Им тепло небось, облакам,
А я продрог насквозь, на века!

Я подковой вмерз в санный след,
В лед, что я кайлом ковырял!
Ведь недаром я двадцать лет
Протрубил по тем лагерям.

¹ Рассадин Ст. Испытание гласностью // Галич А. Возвращение. Л., 1989. С. 306.

До сих пор в глазах снега наст!
До сих пор в ушах шмона гам!..
Эй, подайте ж мне ананас
И коньячку еще двести грамм!

Облака плывут, облака,
В милый край плывут, в Колыму,
И не нужен им адвокат,
Им амнистия — ни к чему.

Я и сам живу — первый сорт!
Двадцать лет, как день, разменял!
Я в пивной сижу, словно лорд,
И даже зубы есть у меня!

Облака плывут на восход,
Им ни пенсии, ни хлопот...
А мне четвертого — перевод
И двадцать третьего — перевод.

И по этим дням, как и я,
Полстраны сидит в кабаках!
И нашей памятью в те края
Облака плывут, облака...

И нашей памятью в те края
Облака плывут, облака...

Песня сочинена от имени зека, «протрубившего» двадцать лет в сталинских лагерях. Но, по правде говоря, мы не найдем здесь никаких реалий и подробностей лагерной жизни, подобных тем, которыми, к примеру, полна песня Высоцкого «Был побег на рывок...». «Кайло», «шмон» (т. е. обыск) — эти приметы почти неощутимы на ресторанно-гастрономическом фоне, знакомом автору гораздо лучше. То же и с языком: лишь одно ненормативное ударение «принял» вместо «приня́л» вводит просторечную краску, а в целом же только тугой на ухо или плохо владею-

щий русским языком слушатель может принять данный текст за монолог настоящего лагерника. «Словно лорд» — прекрасное ироническое сравнение, скрепленное к тому же звуковым повтором, но пришло оно не из жизни, а из литературы.

Всмотримся и вслушаемся еще внимательнее. «Цыпленок табака» — блюдо явно не из простонародного рациона, да и любовь к «коньячку» — безусловная примета интеллигента, поскольку широкие демократические слои советского общества в ту пору отдавали предпочтение водке. Может быть, лирический герой песни — интеллигент, подобный двоюродному брату автора — физику Вите, побывавшему на Колыме и в Норильске (о нем рассказывал брат Галича — Валерий Гинзбург)? Но даже если и так, то разгульное «Эй, подайте ж мне ананас...» не очень вписывается в подобный характер, оно более уместно в устах божественного бонвивана, завсегдатая Дома литератора и Дома актера.

И тем не менее перед нами замечательная по искренности песня, превосходные, отточенные стихи. Просто у Галича свой, особенный тип творческого перевоплощения. Высоцкий сразу появляется перед нами в маске и в костюме своего героя, а затем мы начинаем ощущать различие, дистанцию между автором и персонажем. Галич, напротив, всегда остается самим собой, с персонажем не сливается, но делает решительный шаг ему навстречу — и энергия этого шага создает главный эмоционально-лирический эффект:

Им тепло небось, облакам,
А я продрог насквозь, на века!

В этих строках объединяются мысли и чувства людей самых разных: и колымского зека, и писателя, и нас с вами — всех, кто ощущает одиноче-

ство, тоску, вечный космический холод бытия. Затем монолог вновь переходит в «зону» персонажа, чтобы потом, в финале, обобщенно-лирический пафос достиг пронзительной кульминации:

И нашей памятью в те края
Облака плывут, облака...

Все это не абстрактно филологические соображения. В связи с «лагерными» и «военными» песнями Галича не раз возникал спор о нравственном праве автора (и любого поэта вообще) описывать те драмы и испытания, которых он сам не пережил. Когда Галича исключали из Союза писателей, драматург Алексей Арбузов (увы, не вычеркнуть из истории этот низкий поступок талантливого писателя, автора прославленных пьес), процитировав строки: «Ведь недаром я двадцать лет // Протрубил по тем лагерям» воскликнул: «Но я же знаю Галича с сорокового года... Я же прекрасно знаю, что он никогда не сидел!»¹ Галич, приведя эти слова в «Генеральной репетиции», неотразимо точно парирует: «Правильно, Алексей Николаевич, не сидел! Вот если бы сидел и мстил — это вашему пониманию было бы еще доступно! А вот так, просто взваливать на себя чужую боль, класть «живот за други своя» — что за чушь!»²

Примечательно, однако, что на ту же тему высказывались не только недоброжелатели Галича, но и его единомышленники. Очень интересно размышлял об этом критик Бенедикт Сарнов: «Я всегда <...> представлял себе, что настоящий поэт жизнью своей подтверждает строки, а строками подтверждает жизнь, что тут большого разрыва не

¹ Галич А. Генеральная репетиция. С. 358.

² Там же.

должно быть, не может быть, иначе это фальшь. Саша Галич очень мне нравился, нравились его песни. <...> Но он разрушал эту мою концепцию, это мое представление о поэте. Во-первых, он был пижон. Он обожал красиво одеваться, он любил хорошо жить, у него была красивая квартира, забитая антикварной мебелью. Он писал песни, и эти песни мне нравились, я их любил, о людях воевавших — а сам не воевал. Он писал о людях сидевших — а сам не сидел. <...> Всем своим обликом и всем своим жизненным поведением он разрушал это мое представление о том, каким должен быть поэт. И, разрушая, он его утвердил. Сработал великий закон жизни и искусства: этого человека, такого, каким он был, взял за шиворот его талант и властно поволок в ту сторону, где все закончилось его трагической гибелью»¹. Мысль Б. Сарнова можно переформулировать так: бывают художники, которые *исходят* из единства жизни и искусства, а бывают такие, которые к этому единству *приходят*. Галич принадлежит ко второму типу. Это надо иметь в виду и в подходе к его творчеству в целом, и в осмыслении каждого конкретного произведения.

Безусловно, талант ведет художника по жизни, властно диктует ему и выбор темы, и ее решение. А на уровне текста это выражается в своеобразной диктатуре стиля. Рафинированный, академичный стиль Галича вел его к точным, категоричным формулам. Если Окуджава всегда подает свои заветные мысли, как бы эмоционально сглаживая острые углы, если Высоцкий игрово сталкивает противоположные суждения, то Галич действует с замечательной прямолинейностью. Вот «Старательский вальсок» (1963):

¹ Сарнов Б., Войнович В. «Веселый разговор» // Заклинание Добра и Зла. С. 467—468.

Мы давно называемся взрослыми
И не платим мальчишеству дань,
И за кладом на сказочном острове
Не стремимся мы в дальнюю даль.
Ни в пустыню, ни к полюсу холода,
Ни на катере... к этакой матери.
Но поскольку молчание — золото,
То и мы, безусловно, старатели.

Промолчи — попадешь в богачи!
Промолчи, промолчи, промолчи!

И, не веря ни сердцу, ни разуму,
Для надежности спрятав глаза,
Сколько раз мы молчали по-разному,
Но не против, конечно, а за!
Где теперь крикуны и печальники?
Отшумели и сгнули смолоду...
А молчальники вышли в начальники,
Потому что молчание — золото.

Промолчи — попадешь в первачи!
Промолчи, промолчи, промолчи!

И теперь, когда стали мы первыми,
Нас заела речей маета,
Но под всеми словесными перлами
Проступает пятном немота.
Пусть другие кричат от отчаянья,
От обиды, от боли, от голода!
Мы-то знаем — доходней молчание,
Потому что молчание — золото!

Вот как просто попасть в богачи,
Вот как просто попасть в первачи,
Вот как просто попасть — в палачи:
Промолчи, промолчи, промолчи!

Это довольно остроумно — вывести из поговорки «Молчание — золото» образно-ироническое уподобление: мы — старатели. Но автор своим остроумием не любит, а словно стремится доказать свою метафору научно: «поскольку», «безусловно». Саркастический рефрен «Промолчи, промолчи, промолчи!» действует по принципу «доказательства от противного» и неуклонно убеждает нас в том, что молчание — это нравственное преступление. Эта песня Галича, как и многие другие, лишала нравственного комфорта тех, кто был искренне убежден, что достаточно, например, не осудить публично Пастернака, Солженицына или Сахарова, а промолчать во время их травли, чтобы считаться вполне порядочным человеком. Молчать мало, надо еще и «жить не по лжи», как призвал некогда своих соотечественников Солженицын. Галич дал этому максималистскому принципу поэтическое выражение и воплощение. Песня обращена и к опыту прошлого (вспомним нарицательную фигуру Молчалина у Грибоедова) и к будущему: беспринципность гражданского «молчания» ощущается и сегодня, когда «первачи» (то есть представители власти) довольно тесно взаимодействуют с не чистыми на руку «богачами» (во времена Галича богачей в буквальном смысле слова в нашей стране почти не было).

Галич в большей степени, чем Окуджава и Высоцкий, апеллирует к разуму читателя-слушателя, но это не лишает его песен эмоционального напряжения. Подобно тому, как прямолинейно-категорично проводит он иногда одну определенную мысль, так же властно и настойчиво бывает подано у него одно-единственное щемящее чувство. Такова песня «Уходят друзья» (1965), посвященная памяти Фриды Вигдоровой, писательницы и публициста, записавшей в 1964 году весь ход судебного процесса над Иосифом Бродским:

Уходят, уходят, уходят друзья,
Одни — в никуда, а другие — в князя...
В осенние дни и в весенние дни,
Как будто в году воскресенья одни,
Уходят, уходят, уходят,
Уходят мои друзья!

Не спешите сообщить по секрету:
Я не верю вам, не верю, не верю!
Но приносят на рассвете газету,
И газета подтверждает потерю.

Знать бы загодя, кого сторониться,
А кому была улыбка — причастьем!
Есть — уходят на последней странице,
Но которые на первых — те чаще...

Уходят, уходят, уходят друзья,
Каюк одному, а другому — стезя.
Такой по столетию ветер гудит,
Что косит своих и чужих не щадит,
Уходят, уходят, уходят,
Уходят мои друзья!

Мы мечтали о морях-океанах,
Собирались прямиком на Гавайи!
И, как спятивший трубач, спозаранок
Уцелевших я друзей созываю.

Я на ощупь, и на вкус, и по весу
Учиңяю им поверку, но вскоре
Вновь приносят мне газету-повестку
К отбыванию повинности горя.

Уходят, уходят, уходят друзья!
Уходят, как в ночь эскадрон на рысях,
Им право — не право, им совесть — пустяк,

Одни наплюют, а другие простят!
Уходят, уходят, уходят,
Уходят мои друзья!

И когда потеря громом крушенья
Оглушила, полоснула по сердцу,
Не спешите сообщить в утешенье,
Что немало есть потерь по соседству.

Не дарите мне беду, словно сдачу,
Словно сдачу, словно гривенник стертый!
Я ведь все равно по мертвым не плачу —
Я ж не знаю, кто живой, а кто мертвый.

Уходят, уходят, уходят друзья,
Одни — в никуда, а другие — в князья...
В осенние дни и в весенние дни,
Как будто в году воскресенья одни,
Уходят, уходят, уходят,
Уходят мои друзья...

Друг, друзья, дружба — для авторской песни слова особенно значимые, ибо сам жанр этот формировался в дружеских кружках и компаниях. У каждого из классиков жанра представлено свое творческое решение этой лирической темы. Для Окуджавы дружба — чудесный источник душевной щедрости. «Давайте восклицать, друг другом восхищаться» — такими словами начинается «Пожелание друзьям»; тот же смысл имеет легендарная формула «Возьмемся за руки, друзья». У Высоцкого дружба — это мужественная верность общим идеалам, а друзья — важнейшая опора человека: «Не знаю, как другие, а я верю, // Верю в друзей». Галич раскрыл еще одну грань самого феномена дружбы, грань трагическую: действительно, дружба — это

еще и постоянные потери, «отбывание повинности горя». Ясно, что каждая из трех художественных точек зрения по-своему верна.

Нравственная категоричность Галича порой подталкивала его к полемике с самыми авторитетными этическими концепциями и представлениями. «Не судите, да не судимы будете» — расхожая цитата из Евангелия от Матфея, давно ставшая общим местом. А Галич берется с этим принципом спорить. (Вспомним, впрочем, что спор с самыми бесспорными с виду афоризмами, цитатами, устойчивыми оборотами — жанровая традиция авторской песни.) В песне, написанной в 1968 году, автор судит нравственным судом циничный тоталитарный режим, напоминает о жертвах сталинского времени: Бабеле, Цветаевой, Мандельштаме (цитируется его стихотворение «Я не увижу знаменитой «Федры»...»). В качестве реального комментария к песне Галича необходимо пояснить, что в советское время история «переписывалась» и «редактировалась» неоднократно. После XX съезда стало известно о судьбах многих писателей, казненных, как Бабель, или умерших в лагере, как Мандельштам. «Незаконно репрессирован. Реабилитирован посмертно», — писалось в энциклопедиях хрущевского времени. Однако после прихода к власти Брежнева нормой для официальных «историков» стало молчание о советском терроре. Так, в 1974 году после долгих цензурных мытарств в «Библиотеке поэта» вышел однотомник Мандельштама, в котором, конечно, отсутствовали стихи о Сталине и — более того — ни в предисловии, ни в комментариях не содержалось ни малейших сведений об арестах и ссылках, о трагических обстоятельствах смерти поэта. Вот что вызывает гнев Галича и не может не вызывать возмущения у любого честного и порядочного человека. Прочитаем внимательно текст песни:

Вот пришли и ко мне седины,
Распеваётся воронье!
«Не судите, да не судимы...» —
Заклинает меня вранье.

Ах, забвенья глоток студёный,
Ты охотно напомнишь мне,
Как роскошный герой — Буденный —
На роскошном скакал коне.

Так давайте ж, друзья, утроим
Наших сил золотой запас.
«Нас не трогай, и мы не тронем...» —
Это пели мы! И не раз!..

«Не судите!»
Смирней, чем Авель,
Падай в ноги за хлеб и кров...
Ну, писал там какой-то Бабель,
И не стало его — делов!

«Не судите!»
И нет мерила,
Все дозволено, кроме слов...
Ну, какая-то там Марина
Захлебнулась в петле — делов!

«Не судите!»
Малюйте зори,
Забивайте своих козлов...
Ну, какой-то там «чайник» в зоне
Все о Федре кричал — делов!

— Я не увижу знаменитой Федры
В старинном, многоярусном театре...

...Он не увидит знаменитой Федры
В старинном, многоярусном театре! —

Пребывая в туманной черноте,
Обращаюсь с мольбой к историку —
От великой своей учености
Удели мне хотя бы толику!

Я ж пути не ищу раскольного,
Я готов шагать по законному!
Успокой меня, беспокойного,
Растолкуй ты мне, бестолковому!

Если правда у нас на знамени,
Если смертной гордимся годностью, —
Так чего ж мы в испуге замерли
Перед ложью и перед подлостью?

А историк мне отвечает:
«Я другой такой страны не знаю...»

Будьте ж счастливы, голосуйте,
Маршируйте к плечу плечом,
Те, кто выбраны, те и судьи,
Посторонним вход воспрещен!

Ах, как быстро несусветимы
Дни пошли нам виски сидеть...
«Не судите, да не судимы...»
Так вот, значит, и не судить?!

Так вот, значит, и спать спокойно,
Опускать пятаки в метро?!
А судить и рядить — на кой нам?!
«Нас не трогай, и мы не тро...»

Нет! Презренна по самой сути
Эта формула бытия!
Те, кто выбран, те и судьи?!
Я не выбран, Но я — судья!

А теперь еще раз обратимся к евангельскому изречению, давшему толчок страстным раздумьям Галича. Оказывается, его обиходное цитирование (как это часто бывает) неизменно связано с усечением (и искажением) исходного смысла. «Не судите, да не судимы будете» — это вовсе не завет Христа, а компромиссная «формула бытия», житейская условность, своего рода сговор между людьми, не желающими доискиваться до истины, если эта истина им невыгодна. А полный текст этого места в Евангелии таков: «Не судите, да не судимы будете, ибо каким судом судите, *таким* будете судимы; и какою мерою мерите, *такую* и вам будут мерить» (Мтф., 7, 1—2). То есть здесь говорится еще и о неизбежности, неминуемости суда над теми, кто судил других. И есть высшая справедливость в том, что находятся смельчаки, берущиеся восстановить правду и со всей ответственностью заявить: «Я — судья!»

От этой ключевой в мировоззренческом отношении песни тянутся две важные смысловые нити: одна — к «историческим» песням Галича, другая — к циклу «Литераторские мостки».

Своеобразие творческого подхода Галича к истории наиболее четко можно показать на примере «Петербургского романса» (1968) — песни, в подзаголовке которой стоят посвящение кинодраматургу Наталье Рязанцевой и эпиграф из Карамзина. Этого поэта Галич цитировал по памяти, несколько трансформируя текст, на самом деле у Карамзина в стихотворении «Тацит» (1797) речь идет о Древнем Риме и последние три строки звучат так: «Жалеть об нем не должно: // Он стоил лютых бед несчастья своего, // Терпя, чего терпеть без подлости не можно!» Галич говорит не о государстве, не о России в целом, а о личности и ее нравственном выборе. Герой песни — полковник, участник тайного общества, не дерзнувший в момент восстания «выйти на

площадь». Некоторые читатели-слушатели отождествляли его с Сергеем Трубецким, однако оснований для этого маловато. Трубецкой отнюдь не относился к товарищам по обществу, как к «щенячьему табору» и как к «мальчишкам», в ходе подготовки восстания был намечен в его «диктаторы», а потом, несмотря на малодушную неявку, разделил судьбу декабристов: был сослан в Сибирь «навечно» и вернулся оттуда только через тридцать лет по амнистии. Все это не сообразуется со словами «славы моей лучинность», «уныло проходят годы» и т. д. Впрочем, у Галича мы встречаемся не с сугубо «ретроспективным сюжетом», а с художественным сравнением «века нынешнего» и «века минувшего». Итак:

Жалеть о нем не должно...
он сам виновник всех своих
злосчастных бед,
Терпя, чего терпеть без подлости —
не можно...
Н. Карамзин

...Быть бы мне поспокойней,
Не казаться, а быть!
...Здесь мосты, словно кони, —
По ночам на дыбы!

Здесь всегда по квадрату
На рассвете полки —
От Синода к Сенату,
Как четыре строки!

Здесь над винною стойкой,
Над пожаром зари
Наколдовано столько
Набормотано столько,
Наколдовано столько,
Набормотано столько,
Что пойдй повтори!

Все земные печали
Были в этом краю...
Вот и платим молчаньем
За причастность свою!

Мальчишки были безусы —
Прапоры да корнеты.
Мальчишки были безумны,
К чему им мои советы?!

Лечиться бы им, лечиться,
На кислые ездить воды —
Они ж по ночам: «Отчизна!
Тираны! Заря свободы!»

Полковник я, а не прапор,
Я в битвах сражался стойко,
И весь их щенячий табор
Мне мнился игрой, и только.

И я восклицал: «Тираны!»
И я прославлял свободу,
Под пламенные тирады
Мы пили вино, как воду.

И в то роковое утро
(Отнюдь не угрозой чести!)
Казалось, куда как мудро
Себя объявить в отъезде.

Зачем же потом случилось,
Что меркнет копейкой ржавой
Всей славы моей лучинность
Пред солнечной ихней славой?!

...Болят к непогоде раны,
Уныло проходят годы...
Но я же кричал: «Тираны!»
И славил зарю свободы!

Повторяется шепот,
Повторяем следы.
Никого еще опыт
Не спасал от беды!

О, доколе, доколе,
И не здесь, а везде
Будут Клодтовы кони
Подчиняться узде?!

И все так же, не проще
Век наш пробует нас —
Можешь выйти на площадь,
Смеешь выйти на площадь,
Можешь выйти на площадь,
Смеешь выйти на площадь
В тот назначенный час?!

Где стоят по квадрату
В ожиданье полки —
От Синода к Сенату,
Как четыре строки?!

22 августа 1968 года

Это произведение имеет точную датировку, которая самим автором комментировалась следующим образом: «Мы жили в Дубне, когда начались все августовские события шестьдесят восьмого года. И ровно двадцать второго числа я написал песню под названием «Петербургский романс». Там был Лев Зиновьевич Копелев. Он в этот день как раз уезжал из Дубны. Я ему подарил эту песню: он попросил, чтобы я ему написал ее текст, и увез ее. И вечером уже двадцать четвертого числа он ее прочел своим многочисленным детям, внукам, зятьям, золовкам или как они называются. Вот. Прочел ее на кухне. И один из его зятьев — Павлик Литвинов, странно и хмуро усмехнувшись, сказал: «Актуальная песня».

Значит, это было двадцать четвертого августа. Двадцать пятого августа произошло... некое событие на площади¹.

(25 августа 1968 года группа из семи человек, и в том числе Павел Литвинов, у Лобного места на Красной площади развернула плакаты, протестующие против вторжения советских войск в Чехословакию...)

Рассказывая о таких совпадениях, Галич с некоторой долей самоиронии резюмировал: «...к истории моих скромных пророчеств». Однако, думается, здесь мы имеем дело не с простым «предсказанием» событий, а с несомненным воздействием песен Галича (не одной, а всех в целом) на общественное поведение его современников. На площадь тогда вышли люди, не желавшие молчать и тем самым «попасть в палачи».

Диалог двух веков отчетливо читается и в «Гусарской песне», посвященной трагической судьбе поэта Александра Полежаева:

По рисунку палешанина
Кто-то выткал на ковре
Александра Полежаева
В черной бурке на коне.

Тезка мой и зависть тайная,
Сердце горем горячи!
Зависть тайная, «летальная», —
Как сказали бы врачи.

Славно, братцы, славно, братцы, славно, братцы
егеря!

Славно, братцы егеря, рать любимая царя!
Ах, кивера да ментики, ах, соколы-орлы,
Кому ж вы в сердце метили, лепажевы стволы?
Не мне ль вы в сердце метили, лепажевы стволы?

¹ Из фонограммы, предоставленной А. Е. Крыловым.

А беда явилась за полночь,
Но не пулею в висок,
Просто — в путь, в ночную заволочь
Важно тронулся возок.

И не спеть, не выпить водочки,
Не держать в руке бокал!
Едут трое — сам в середочке,
Два жандарма по бокам.

Славно, братцы, славно, братцы, славно, братцы
егеря!

Славно, братцы егеря, рать любимая царя!

Ах, кивера да ментики,
Пора бы выйти в знать!

Но этой арифметики

Поэтам не узнать!

...Ни прошлым и ни будущим

Поэтам не узнать!

Где ж друзья твои, ровесники?

Некому тебя спасти!

Началось все дело с песенки,

А потом — пошла писать!

И по мукам, как по лезвию...

Размышляй теперь о том —

То ли броситься в поэзию,

То ли сразу — в желтый дом.

Славно, братцы, славно, братцы, славно, братцы
егеря!

Славно, братцы егеря, рать любимая царя!

Ах, кивера да ментики, возвышенная речь!

А все-таки наветики страшнее, чем картечь!

Доносы и наветики страшнее, чем картечь!

По рисунку палешанина

Кто-то выткал на ковре

Александра Полежаева

В черной бурке на коне.

Но оставь, художник, вымысел,
Нас в герои не крои!
Нам не знамя жребий вывесил —
Носовой платок в крови.

Славно, братцы, славно, братцы, славно, братцы
егеря!

Славно, братцы егеря, рать любимая царя!
Ах, кивера да ментики, нерукотворный стяг!
И дело тут не в метрике, столетие — пустяк!
Столетие, столетие, столетие — пустяк.

Поразительно, что «зависть тайную» у жизнелюба Галича вызвал один из самых несчастных русских поэтов, перенесший тюрьму, солдатчину, истязания и умерший от чахотки. Но в общей художественной системе, в структуре галичевского поэтического мира это вполне мотивированно: отрицательным (или малодушным) персонажам противопоставлены не «положительные герои», а жертвы и страдальцы — они более всего близки автору.

Цикл «Литераторские мостки» получил название по той части Волкова кладбища в Петербурге, где похоронены многие писатели, ученые, деятели культуры. На самом деле герои цикла похоронены в других местах: Пастернак — в Переделкине, Зощенко — в Сестрорецке, Ахматова — в Комарове, могилы Мандельштама и Хармса неизвестны. Произведения цикла основаны на глубоком «вживании» автора в трагические судьбы великих художников слова и одновременно на эстетическом переживании созданных ими шедевров. Скорбь сочетается здесь с восхищением бессмертными творениями — и это претворено в самой композиции, в ритмической структуре песен. Прочитаем знаменитый монолог «Памяти Б. Л. Пастернака» — тот самый, после исполнения которого Галичем в академгородке под Новосибирском весь огромный зал встал в молчании, вызвав приступ страха и ненависти у начальников и стукачей...

...Правление Литературного фонда СССР извещает о смерти писателя, члена Литфонда Бориса Леонидовича Пастернака, последовавшей 30 мая сего года, на 71-м году жизни, после тяжелой и продолжительной болезни, и выражает соболезнование семье покойного.

Единственное появившееся в газетах, вернее, в одной — «Литературной газете», сообщение о смерти Б. Л. Пастернака.

Разобрали венки на веники,
На полчаса погрустнели...
Как гордимся мы, современники,
Что он умер в своей постели!

И терзали Шопена лабухи.
И торжественно шло прощанье...
Он не мылил петли в Елабуге
И с ума не сходил в Сучане!

Даже киевские «письмэнники»
На поминки его успели!..
Как гордимся мы, современники,
Что он умер в своей постели!

И не то чтобы с чем-то за сорок.
Ровно семьдесят — возраст смертный,
И не просто какой-то пасынок,
Член Литфонда — усопший сметный!

Ах, осыпались лапы елочки,
Отзвенели его метели...
До чего ж мы гордимся, сволочи,
Что он умер в своей постели!

«Мело, мело по всей земле,
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела».

Нет, никакая не свеча,
Горела люстра!
Очки на морде палача
Сверкали шустро!

А зал зевал, а зал скучал —
Мели, Емеля!
Ведь не в тюрьму и не в Сучан,
Не к «высшей мере»!

И не к терновому венцу
Колесованьем,
А, как поленом по лицу,
Голосованьем!

И кто-то спяну вопрошал:
«За что? Кого там?»
И кто-то жрал, и кто-то ржал
Над анекдотом...

Мы не забудем этот смех
И эту скуку!
Мы поименно вспомним всех,
Кто поднял руку!

«Гул затих. Я вышел на подмости,
Прислонясь к дверному косяку...»

Вот и смолкли клевета и споры,
Словно взят у вечности отгул...
А над гробом встали мародеры
И несут почетный...

Ка-ра-ул!

Это произведение являет собой замечательный образец монтажной композиции с использованием разных ритмов и богатого «интертекстуального» (цитатного) фона. В эпиграф вынесено бездушно-казенное газетное сообщение о смерти Пастернака. Затем идет рассказ о похоронах поэта, исполненный в тягуче-торжественном ритме дольника с чередованием дактилических и женских окончаний. После чего как бы случайно в памяти автора всплывают пронзительные, интимно-лирические строки из стихотворения Пастернака «Зимняя ночь»: «Мело, мело по всей земле...» И в этом ритме (сочетание четырех-стопного и двухстопного ямба, встречающееся и в других пастернаковских вещах — например: «Во всем мне хочется дойти...») далее повествуется о позорном писательском собрании 1958 года, когда после присуждения Пастернаку Нобелевской премии известные литераторы по приказу из ЦК не без удовольствия поливали грязью своего великого современника. Столкновение задушевной ритмики с чудовищной сатирической картиной создает резкий художественный контраст. Голос поэта достигает предельной беспощадности: «Мы поименно вспомним всех, // Кто поднял руку!» Эти слова не раз вспоминались в последние годы, когда поименно были названы и те, кто травил Пастернака, и те, кто травил Галича.

И вновь Галич дает слово своему герою — Пастернаку. Звучат две первые строки из стихотворения «Гамлет». В ту пору этот текст был известен немногим, поскольку он открывал последнюю часть («Стихотворения Юрия Живаго») легендарного опального романа и, следовательно, был запрещенным. (Дерзко и крамольно звучал он потом и в начале спектакля «Гамлет», поставленного в 1971 году в Театре на Таганке Юрием Любимовым: как эпиграф к представлению он исполнялся сидевшим на сцене с

гитарой в руках Владимиром Высоцким.) Галич еще один раз меняет ритм, переходя на пастернаковский пятистопный хорей, прибегая по ходу к еще одной реминисценции («Словно взят у вечности отгул...» намекает на формулу Пастернака из стихотворения «Ночь»: «Ты вечности заложник // У времени в плену») и завершая все произведение эффектным сатирическим ударом: из выражения «почетный караул» он вычленяет существительное, переводит его в междометие «Ка-ра-ул!» и тем обрывает монолог на самой высокой ноте.

Страстно перевоплощается Галич и в совсем другого поэта, парадоксального и иррационального Даниила Хармса. И опять в «Легенде о табаке» (1968—1969) трагическая судьба персонажа художественно соединена с его текстом. По Хармсу Галич настраивает свой ритм, свой поэтический голос.

Посвящается памяти замечательного человека, Даниила Ивановича Ювачева, придумавшего себе странный псевдоним — Даниил Хармс, писавшего прекрасные стихи и прозу, ходившего в автомобильной кепке и с неизменной трубкой в зубах, который действительно исчез, просто вышел на улицу и исчез. У него есть такая пророческая песенка:

«Из дома вышел человек
С веревкой и мешком
И в дальний путь,
и в дальний путь
Отправился пешком.
Он шел и все глядел вперед,
И все вперед глядел.

Не спал, не пил,
Не спал, не пил,
Не спал, не пил, не ел.
И вот однажды поутру
Вошел он в темный лес.
И с той поры, и с то поры,
И с той поры исчез...»

Лил жуткий дождь.
Шел страшный снег.
Вовсю дурил двадцатый век.
Кричала кошка на трубе,
И выли сто собак.
И, встав с постели, человек
Увидел кошку на трубе,
Зевнул и сам сказал себе:
«Кончается табак!
Табак кончается — беда.
Пойду куплю табак».
И вот... но это ерунда,
И было все не так.

Из дома вышел человек
С веревкой и мешком.
И в дальний путь,
И в дальний путь
Отправился пешком...

И тут же, проглотив смешок,
Он сам себя спросил:
«А для чего он взял мешок?
Ответьте, Даниил!»
Вопрос резонный, нечем крыть,
Летит к чертям строка,
И надо, видно, докурить
Остаток табака...

Итак, однажды человек
Та-та-та с посошком...
И в дальний путь,
И в дальний путь
Отправился пешком.

Он шел и все глядел вперед,
И все вперед глядел,
Не спал, не пил,
Не спал, не пил,
Не спал, не пил, не ел...

А может, снова все начать
И бросить этот вздор?!
Уже на ордере печать
Оттиснул прокурор...

Начнем все эдак: пять зайчат
Решили ехать в Тверь...
А в дверь стучат,
А в дверь стучат —
Пока не в эту дверь.
Пришли зайчата на вокзал,
Прошли зайчата в зальце.
И сам кассир, смеясь, сказал:
«Впервые вижу зайца!»

Но этот чертов человек
С веревкой и мешком,
Он и без спроса в дальний путь
Отправился пешком.
Он шел и все глядел вперед,
И все вперед глядел,
Не спал, не пил,

Не спал, не пил,
Не спал, не пил, не ел.

И вот однажды поутру
Вошел он в темный лес.
И с той поры, и с той поры,
И с той поры исчез.

На поле — снег, на кухне — чад.
Вся комната в дыму,
А в дверь стучат,
А в дверь стучат.
На этот раз — к нему!

О чем он думает теперь,
Теперь, потом, всегда,
Когда стучит ногою в дверь
Чугунная беда?!

А тут ломается строка,
Строфа теряет тать,
И нет ни капли табака.
А там — уж не достать!
И надо дописать стишок,
Пока они стучат...

И значит, все-таки — мешок.
И побоку зайчат.
(А в дверь стучат!)
В двадцатый век!
(Стучат!)
Как в темный лес,
Ушел однажды человек
И навсегда исчез!..

Но Парка нить его тайком
По-прежнему прядет.
А он ушел за табаком.
Он вскорости придет.

За ним бежали сто собак,
И кот по крышам лез...
Но только в городе табак
В тот день как раз исчез.

И он пошел в Петродворец.
Потом пешком в Торжок...
Он догадался наконец,
Зачем он взял мешок...

Он шел сквозь снег
И шел сквозь тьму,
Он был в Сибири и в Крыму,
А опер каждый день к нему
Стучится, как дурак...
И много, много лет подряд
Соседи хором говорят:
«Он вышел пять минут назад,
Пошел купить табак...»

Для того чтобы адекватно воспринять «Литературские мостки», надо ориентироваться в текстах и в художественных мирах Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, Зощенко, Хармса, знать хотя бы в общих чертах их биографии. Впрочем, возможен и такой вариант: читатель-слушатель Галича, эмоционально проникшись духом этих песен, начинает интересоваться произведениями и судьбами тех, кого мы сегодня уверенно называем классиками XX века. Галич умеет заинтриговать, завлечь мастерством повествования, «вкусной» подачей цитаты. Авторская песня в творчестве Галича приобрела еще одно измерение — *культурологическое*.

Однако эта особенность многое определяет и в восприятии произведений Галича читателями-слушателями. Окуджаву и в особенности Высоцкого воспринимали и теперь воспринимают если не все,

то очень многие. Можно говорить о разных уровнях понимания, улавливания тонких подтекстов, словесной игры, но и Окуджава, и Высоцкий в принципе доступны массовому восприятию, что несколько не снижает их оценки и не отрицает их присутствия в высокой, элитарной культуре. Тексты же Галича обладают определенным культурным «порогом», это все-таки песни «для немногих» — или, во всяком случае, «не для всех». Это не означает, подчеркнем, что они «лучше» или «хуже» произведений Окуджавы и Высоцкого, — просто у них другая судьба. Правда в любом случае лучше неправды — таков пафос всего творчества Галича. И едва ли он, выбирая себе трудную, жертвенную участь, мечтал о количественном, «многомиллионном» признании. Когда мы говорим о том, что Высоцкого ценят очень разные люди — от академиков до подзаборных алкашей, — это интересная, требующая осмысления и объяснения социологическая закономерность. Когда же замечательный и правдивейший писатель заявляет, что «песни Галича пела вся страна, от безусого мальчишки до старого пьяницы шахтера», то это выглядит ненужным преувеличением. Чисто теоретически, конечно, можно представить поющего песни Галича пьяницу шахтера, но примерно с такой же степенью вероятности, как если бы этот шахтер цитировал наизусть Ходасевича или Цветаеву. Галич в таких декоративных легендах не нуждается.

Точно так же не нуждается он в неадекватно расширительных трактовках своей тематики. Когда на Галича переклеивают, сняв с Высоцкого, уже ставшую штампом характеристику «энциклопедия советской жизни», — это ровно ничего не проясняет в художественной системе поэта. «Энциклопедичность» предполагает определенную пестроту тем и сюжетов, наконец, многочисленность песен, «ста-

тей» воображаемой «энциклопедии». Для Галича, напротив, характерна сконцентрированность на воссоздании внутреннего мира творческого интеллигента 60—70-х годов, по отношению к этому миру социальный быт выступает лишь контрастным внешним фоном. И те, кто по-настоящему любят и понимают Галича, ценят его именно за это.

Посмотрим с этой точки зрения на сатирические песни Галича, которые он сам скорее был склонен называть «жанровыми» — по аналогии с живописью: художники с давних пор именуют «жанром» картины на бытовую тему. Вот песня «О малярах, истопнике и теории относительности»:

...Чувствуем с напарником — ну и ну!
Ноги прямо ватные, все в дыму!
Чувствуем — нуждаемся в отдыхе,
Что-то нехорошее в воздухе!
Взяли жигулевского и дубняка.
Третьим пригласили истопника.
Приняли, добавили еще разá,
Тут нам истопник и открыл глаза.

На ужасную историю
Про Москву и про Париж.
Как наши физики проспорили
Ихним физикам пари!

Все теперь на шарике вкось и вскочь,
Шиворот-навыворот, набекрень.
И что мы с вами думаем день — ночь!
А что мы с вами думаем ночь — день!
И рубают финики лопари,
А в Сахаре снега — невпроворот!
Это гады-физики на пари
Раскрутили шарик наоборот!

И там, где полюс был, — там тропики.
А где Нью-Йорк — Нахичевань.
А что мы люди, а не бобики,
Им на это начихать!

Рассказал нам все это истопник,
Вижу — мой напарник ну прямо сник!
Раз такое дело — гори огнем! —
Больше мы малярничать не пойдем!
Взяли в поликлинике бюллетень,
Нам башку работою не морочь!
А что тут за работа, если ночью — день,
А потом обратно, не день, а ночь?!
И при всёй квалификации
Тут возможен перекоc.
Это всё ж таки радиация,
А не просто купорос!

Пятую неделю я не сплю с женой,
Пятую неделю я хожу больной.
Тоже и напарник мой плачется:
Дескать, он отравленный начисто!
И лечусь «Столичною» лично я,
Чтобы мне с ума не стронуться!
Истопник сказал, что «Столичная»
Очень хороша от стронция!

И то верю, а то не верится,
Что минует та беда!..
А шарик вертится и вертится.
И все время — не туда!

Не туда!..

Довольно редкий для Галича случай — песня просто веселая, отнюдь не преследующая цели кого-то высмеять и тем более осудить. Было бы нелепо

видеть в полуанекдотическом истопнике злобного противника научно-технического прогресса, а в малярах — его идейных союзников. Речь идет скорее о присущей нашим соотечественникам склонности оправдывать пьянство «глобальными» причинами. Склонность, в равной степени присущая «работягам» и «интеллигентам». И язык здесь вполне общенародный, разговорный, без социально-сословных примет, а единственный «профессионализм» в устах персонажа — «купорос», термин, впрочем, не только маляров, но и химиков.

Иную модель наблюдаем в цикле песен о Климе Петровиче Коломийцеве. Это фигура откровенно карикатурная, гротескная, автору абсолютно чуждая. Повествование в песнях ведется от первого лица, но, в отличие от «ролевых» песен Высоцкого, здесь постоянно ощутима огромная дистанция между автором и той маской, в которой он выступает. Посмотрим с этой точки зрения на песенный рассказ «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира» (1968).

У жене моей спросите, у Даши,
У сестре ее спросите, у Клавки,
Ну ни капельки я не был подавши,
Разве только что маленько — с поправки!

Я культурно проводил воскресенье,
Я помылся и попарился в баньке.
А к обеду, как сошлась моя семья,
Начались у нас подначки да байки!

Только принял я грамм сто для почина
(Ну, не более чем сто, чтоб я помер!),
Вижу — к дому подъезжает машина,
И гляжу — на ней обкомовский номер!

Ну, я на крылечко — мол, что за гость,
Кого привезли, не чеха ли?!

А там — порученец, чернильный гвоздь,
«Сидай, — говорит, — поехали!»

Ну, ежели зовут меня,
То — майна-вира!
В ДК идет заутреня
В защиту мира!
И Первый там, и прочие — из области.

Ну, сажусь я порученцу на ноги.
Он — листок мне.
Я и тут не перечу.
«Ознакомься, — говорит, — по дороге
Со своею выдающейся речью!»

Ладно, мыслю, набивай себе цену,
Я ж в зачтениях мастак, слава Богу!
Приезжаем, прохожу я на сцену
И сажусь со всей культурностью сбоку.

Вот моргает мне, гляжу, председатель:
Мол, скажи свое рабочее слово!
Выхожу я
И не дробно, как дятел,
А неспешно говорю и сурово.

«Израильская, — говорю, — военщина
Известна всему свету!
Как мать, — говорю, — и как женщина,
Требую их к ответу!

Который год я вдовая,
Все счастье — мимо,
Но я стоять готовая
За дело мира!
Как мать вам заявляю и как женщина!..»

Тут отвисла у меня прямо челюсть —
Ведь бывают же такие промашки! —
Это сучий сын, пижон-порученец,
Перепутал в суматохе бумажки!

И не знаю — продолжать или кончить,
В зале вроде ни смешочков, ни вою...
Первый тоже, вижу, рожи не корчит,
А кивает мне своей головою!

Ну, и дал я тут галопом — по фразам
(Слава Богу, завсегда все и то же!),
А как кончил —
Все захлопали разом,
Первый тоже — лично — сдвинул ладони.

Опосля зазвал в свою вотчину
И сказал при всем окружении:
«Хорошо, брат, ты им дал, по-рабочему!
Очень верно осветил положение!»

Такая вот история!

Виртуозное новеллистическое построение с убийственной кульминацией: Коломийцев, не смущаясь, зачитывает по бумажке речь, выданную ему ошибочно и предназначавшуюся для оратора женского пола! Такая почти карнавальная ситуация для советского времени была отнюдь не фантастичной: молва наполнилась рассказами о весьма сходных недоразумениях. Потому песня (за исключением ее кульминации) скорее не веселая, а страшноватая. Не юмор, а горькая ирония господствует тут. И персонаж, конечно, чужд автору, он не имеет с ним никаких человеческих точек пересечения. Но кто сказал, что карикатура как прием не нужна искус-

ству, что это жанр эстетически непрестижный? Если Высоцкий, создавая сложный сплав сознаний автора и героя, продолжал традицию Зощенко, то Галич — последователь сатирика не менее уважаемого. А именно — Щедрина.

Впрочем, можно указать и более близкого по времени объективного предшественника галичевской сатиры. «Великолепное презрение» — такими словами определила Ахматова сущность творческого остроумия Булгакова. Именно презрение (и притом достаточно «великолепное» в словесном отношении) определяет художественную структуру «Красного треугольника». В самом названии песни — убийственный сарказм: в советское время многие названия включали эпитет «красный»: «Красный Октябрь», «Красный богатырь» и т. д. Так что если речь идет о супружеской измене, то в советском обществе и любовный «треугольник» тоже должен быть «красным».

Ой, ну что ж тут говорить, что ж тут
спрашивать?

Вот стою я перед вами, словно голенький.
Да, я с Никулькою гулял с тетипашиной,
И в «Пекин» ее водил, и в Сокольники.

Поясок ей подарил поролоновый
И в палату с ней ходил, в Грановитую,
А жена моя, товарищ Парамонова,
В это время находилась за границею.

А вернулась — ей привет! — анонимочка,
Фотоснимок, а на нем — я да Ниночка!
Просыпаюсь утром — нет моей кисочки,
Ни вещичек ее нет, ни записочки.

Нет как нет,
ну, прямо нет как нет!

Я к ней, в ВЦСПС, — в ноги падаю,
Говорю, что все во мне переломано,
Не сердчай, что я гулял с этой падлою,
Ты прости меня, товарищ Парамонова!

А она как закричит, вся стала черная:
«Я на слезы на твои — ноль внимания,
И ты мне лазаря не пой, я ученая,
Ты людям все Расскажи на собрании!»

И кричит она, дрожит, голос слабенький,
А холуи уж тут как тут, каплют капельки,
И Тамарка Шестопал, и Ванька Дёрганов,
И еще тот референт, что из «органов».

Тут как тут,
ну, прямо тут как тут!

В общем, ладно, прихожу на собрание,
А дело было, как сейчас помню, первого,
Я, конечно, бюллетень взял заранее
И бумажку из диспансера нервного.

А Парамонова, гляжу, в новом шарфике,
А как увидела меня, вся стала красная.
У них первый был вопрос — свободу Африке!
А потом уж про меня — в части «разное».

Ну, как про Гану — все в буфет за сардельками,
Я и сам бы взял кило, да плохо с деньгами.
А как вызвали меня, я свял от робости,
А из зала мне кричат: давай подробности!

Все как есть,
ну, прямо все как есть!

Ой, ну что ж тут говорить, что тут спрашивать?!
Вот стою я перед вами, словно голенький,
Да, я с племянницей гулял с тетипашиной,
И в «Пекин» ее водил, и в Сокольники.

И в моральном, говорю, моем облике
Есть растленное влияние Запада,
Но живем ведь, говорю, не на облаке,
Это ж только, говорю, соль без запаха!

И на жалость я их брал, и испытывал,
И бумажку, что я псих, им зачитывал.
Ну, поздравили меня с воскресением,
Залепили «строгача с занесением»!

Ой, ой, ой,
ну, прямо ой, ой, ой...

Взял я тут цветов букет покрасивее,
Стал к подъезду номер семь, для начальников.
А Парамонова, как вышла, стала синяя,
Села в «Волгу» без меня и отчалила!

И тогда прямым путем в раздевалку я
И тете Паше говорю, мол, буду вечером.
А она мне говорит: «С аморалкою
Нам, товарищ дорогой, делать нечего!

И племянница моя, Нина Саввовна,
Она думает как раз то же самое,
Она всю свою морковь нынче продала
И домой по месту жительства отбыла».

Вот те на,
ну, прямо вот те на!

Я иду тогда в райком, шлю записочку,
Мол, прошу принять, по личному делу я,
А у Грошевой как раз моя кисочка,
Как увидела меня, вся стала белая!

И сидим мы у стола с нею рядышком,
И с улыбкою говорит товарищ Грошева:
«Схлопотал он «строгача», ну и ладушки,
Помиритесь вы теперь по-хорошему».

И пошли мы с ней вдвоем, как по облаку,
И пришли мы с ней в «Пекин» рука об руку,
Она выпила «Дюрсо», а я «перцовую»
За советскую семью образцовую!

Вот и все...

Одинаково пошлыми предстают в этой истории и неверный супруг, и товарищ Парамонова, и организаторы собрания с разоблачением «аморалки», и жаждающие «подробностей» зрители... И это не однобокость взгляда, а цельность сатирической картины, где единственным «положительным лицом», говоря гоголевской формулой, выступает смех. Невеселый, но честный и беспощадный смех.

Разговор о творчестве Галича был бы неполон, если бы мы не коснулись еще одной важной темы — его отношения к негласности своего существования как поэта, к проблеме творчества в условиях запрета на свободу творчества. В середине шестидесятых годов он высказался об этом в песне «Мы не хуже Горация»:

Вы такие нестерпимо ражие
И такие, в сущности, примерные,
Все томят вас бури вернисажные,
Все шатают паводки премьерные.

Ходите, тишайшие, в неистовых,
Феями цензурными заняньканы!
Ну, а если — ни премьер, ни выставок,
Десять метров комната в Останкине!

Где улыбкой стражники-наставники
Не сияют благостно и святочно,
Но стоит картина на подрамнике,
Вот и все!

...А этого достаточно!

Там стоит картина на подрамнике —
Этого достаточно!

Осудив и совесть и бесстрашие
(Вроде не заложишь и не купишь их),
Ах, как вы присутствуете, ражие,
По карманам рассовавши кукиши!

Что ж, зовите небылицы былями,
Окликайте стражников по имени!
Бродят между ражими Добрынями
Тунеядцы Несторы и Пимены.

Их имен с эстрад не рассиропили,
В супер их не тискают облачный,
«Эрика» берет четыре копии,
Вот и все!

...А этого достаточно!

Пусть пока всего четыре копии —
Этого достаточно!

Время сеет ветры, мечет молнии,
Создает советы и комиссии,
Что ни день — фанфарное безмолвие
Славит многодумное безмыслие.

Бродит Кривда с полосы на полосу,
Делится с соседской Кривдой опытом,
Но гремит напетое вполголоса,
Но гудит прочитанное шепотом,

Ни партера нет, ни лож, ни яруса,
Клака не безумствует припадочно,
Есть магнитофон системы «Яуза»,
Вот и все!

...А этого достаточно!

Есть, стоит картина на подрамнике!
Есть, отстукано четыре копии!
Есть магнитофон системы «Яуза»!
И этого достаточно!

Эта песня — замечательный манифест свободного, неподцензурного искусства. Она выразила кредо художников, не имевших доступа к выставочным залам, бардов, произведения которых фиксировал только «магнитофон системы «Яуза». «Эрика» берет четыре копии... этого достаточно!» — мужественно повторяли вслед за Галичем многие отважные литераторы, принимаясь за написание произведений, о публикации которых невозможно было и помышлять. Быть может, эти слова могут поддержать некоммерческих писателей и сегодня, когда цензурный гнет сменился диктатурой рынка и засильем вульгарной книжной продукции.

Но, как и Высоцкий, Галич, конечно, мечтал о своей поэтической книжке, о чем поведал в «Песне про велосипед» (1970):

Ах, как мне хотелось, мальчишке,
Проехаться на велосипеде.
Не детском, не трехколесном —
Взрослом велосипеде!

И мчатся навстречу соснам —
Туда, где сосны и ели,
И чтоб из окна глядели,
Завидуя мне, соседи:
«Смотрите, смотрите, смотрите,
Смотрите, мальчишка едет
На взрослом велосипеде!..»

...Ехал мальчишка по улице
На взрослом велосипеде.
«Наркомовский Петька, умница», —
Шептались вокруг соседи.

Я крикнул: «Дай прокатиться!»
А он ничего не ответил.

Он ехал медленно-медленно.
А я бы летел, как ветер,
А я бы звоночком цокал,
А я бы крутил педали,
Промчался бы мимо окон —
И только б меня видали!..

...Теперь у меня в передней
Пылится велосипед.
Пылится уже, наверно,
С добрый десяток лет.
Но только того мальчишки
Больше на свете нет.
А взрослому мне не нужен
Взрослый велосипед!

Ох, как мне хочется, взрослому,
Потрогать пальцами книжку.
И прочесть на обложке фамилию
Не чью-нибудь, а мою!..

Нельзя воскресить мальчишку,
Считайте — погиб в бою...
Но если нельзя — мальчишку,
И в прошлое ни на шаг,
То книжку-то можно? Книжку?
Ее почему — никак?!

Величественный, как росчерк,
Он книжки держал под мышкой.
Привет тебе, друг-доносчик,
Привет тебе, с новой книжкой!

Партийная Илиада!
Подарочный холуяж!
Не надо мне так, не надо —
Пусть тысяча — весь тираж!

Дорого с суперобложкой?
К черту суперобложку!
Но нету суперобложки,
И переплета нет.

...Немножко пройдет, немножко,
Каких-нибудь тридцать лет,
И вот она, эта книжка,
Не в будущем — в этом веке!
Снимает ее мальчишка
С полки в библиотеке!
А вы говорили — бредни!
А вот через тридцать лет...

Пылится в моей передней
Взрослый велосипед.

При жизни Галича за рубежом вышли три сборника его поэзии: «Песни» (1969), «Поколение обреченных» (1972), «Когда я вернусь» (1977) — все в издательстве «Посев» во Франкфурте. С 1988 года тексты Галича начали печататься в российских журналах, а с 1989 года появилось несколько стихотворных сборников. Важным событием стало выпущенное в 1991 году собрание поэзии, драматургии и прозы под общим названием «Генеральная репетиция», подготовленное поэтом и критиком Александром Шаталовым. Киноповести и пьесы были напечатаны в сборнике «...Я вернусь...» (1993). Несколько изданий поэзии и прозы Галича появились в 1998—1999 годах, из них наиболее основательно подготовлена книга «Облака плывут, облака» (составитель А. Костромин). Полное, научно подготовленное и комментированное издание поэтических текстов Галича, однако, остается еще делом будущего.

Статьи о Галиче обыкновенно заканчивают на оптимистической ноте — словами о его «возвращении», о его признании современным российским

обществом и новыми поколениями читателей. Тем не менее думается, что правдивее всего разговор о художественном мире Галича будет закончить одним из самых печальных его произведений. Оно называется «Закливание Добра и Зла» и написано незадолго до отъезда в 1974 году. Тревога и боль — вот главное, что завещано нам этим поэтом.

Здесь в окне по утрам просыпается свет,
Здесь мне все, как слепому, на ощупь знакомо...
Уезжаю из дома!
Уезжаю из дома!
Уезжаю из дома, которого нет.

Это дом и не дом. Это дым без огня.
Это пыльный мираж или фата-моргана.
Здесь Добро в сапогах рукояткой нагана
В дверь стучало мою, надзирая меня.

А со мной кочевало беспечное Зло,
Отражало вторженья любые попытки,
И кофейник с кастрюлькой на газовой плитке
Не дурили и знали свое ремесло.

Все смешалось — Добро, Равнодушие, Зло.
Пел сверчок деревенский в московской квартире,
Целый год благодати в безрадостном мире, —
Кто из смертных не скажет, что мне повезло?!

И пою что хочу, и кричу что хочу,
И хожу в благодати, как нищий в обновке.
Пусть движенья мои в этом платье неловки —
Я себе его сам выбирал по плечу!

Но Добро, как известно, на то и Добро,
Чтоб уметь притвориться и добрым, и смелым,
И назначить при случае черное — белым,
И веселую ртуть превращать в серебро.

Все причастно Добру.
Все подвластно Добру.
Только с этим Добрынею взятки не гладки,
И готов я бежать от него без оглядки
И забиться, зарыться в любую нору!..

Первым сдался кофейник:
Его разнесло,
Заливая конфорки и воздух поганя...
И Добро прокричало, гремя сапогами,
Что во всем виновато беспечное Зло!

Представитель Добра к нам пришел поутру
В милицейской (причудилось мне!) плащ-палатке...
От такого попробуй сбеги без оглядки,
От такого поди-ка заройся в нору!

И сказал Представитель, почтительно-строг,
Что дела выездные решают в ОВИРе,
Но что Зло не прописано в нашей квартире
И что сутки на сборы — достаточный срок!

Что ж, прощай, мое Зло!
Мое доброе Зло!

Ярым воском закапаны строчки в псалтыри.
Целый год благодати в безрадостном мире, —
Кто из смертных не скажет, что мне повезло?!

Что ж, прощай и — прости!

Набухает зерно.
Корабельщики ладят смоленые доски.
И страницы псалтыри — в слезах, а не в воске,
И прощальное в кружках гуляет вино!

Я растил эту ниву две тысячи лет —
Не пора ль поспешить к своему урожаю?!
Не грусти!
Я всего лишь навек уезжаю
От Добра и из дома —
Которого нет!

МИХАИЛ АНЧАРОВ

Михаил Леонидович Анчаров (1923—1990) имеет веские основания считаться одним из родоначальников авторской песни. Еще до войны он начал сочинять песни на свои стихи, а также на стихи А. Грина, Б. Корнилова, В. Инбер. Воевал, награжден боевым орденом. Окончил Военный институт иностранных языков и Московский художественный институт имени Сурикова. Учился на сценарных курсах, участвовал в создании кинофильмов. Опубликовав в 1964 году два рассказа, Анчаров вскоре стал известным прозаиком, автором романов «Теория невероятности», «Самшитовый лес» и «Дорога через хаос», повестей «Этот синий апрель», «Сода-солнце», «Золотой дождь», «Страстной бульвар». Проза Анчарова отмечена сочетанием острого психологизма с фантастическим элементом. Писателя всегда занимала проблема внутренних возможностей человека, которую он стремился осмыслить в глобально-философском плане. Подобными раздумьями проникнуты и многие песни Анчарова, не случайно они часто оказывались вплетенными в ткань его прозаических произведений.

Максимальная активность Анчарова как барда приходится на вторую половину пятидесятых — первую половину шестидесятых годов. Это время так называемой «оттепели», либеральных надежд и мечтаний интеллигенции. Романтико-утопический порыв ощутим во многих анчаровских песнях, однако и сегодня они сохранили поэтическую значимость,

отнюдь не только как памятник наивно-идеалистической эпохе. Дело в том, что пафос Анчарова сориентирован на вечные духовные и нравственные ценности: мужество, самоотверженность, стремление личности к полной самореализации.

Анчаров умел сочетать философичность с предельной эмоциональной простотой. Вот, к примеру, «Кап-кап» — текст, появившийся на страницах романа «Теория невероятности» как песня одного из персонажей; эту песню в одном из своих спектаклей исполнял Аркадий Райкин. Очень простые слова, сквозная незамысловатая рифма и совсем уж элементарный рефрен. Но такая простота отвечает самой теме — раздумью о прошедших годах, о предстоящей старости. Здесь есть какая-то неуловимая магия, щемящий психологический подтекст: такими словами о себе говорят как раз те люди, жизнь которых значительна и духовно наполнена. Это вам не эстрадно-ресторанное «Мои года — мое богатство». Подлинные душевные сокровища не выставляются напоказ.

У Анчарова мы наблюдаем не столько драматургию сюжета, сколько драматургию «чувствуемой мысли» (говоря словами Маяковского). И адекватную ей — драматургию слова. «Штрафные батальоны — // Кто вам заплатит штраф?!» — задает автор вопрос в финале песни «Цыган Маша», смело и честно пересматривая смысл самого выражения «штрафной батальон». А вот берет Анчаров фразеологическое выражение «ноги бы оторвать» и совершенно парадоксальным образом использует его в «Песне про низкорослого человека...». Название вроде бы игровое, нарочито длинное. Но по ходу монолога персонажа мы узнаем трагическую причину его малого роста: это инвалид, искалеченный в боях. Завершающее двустопишие «Кто придумал войну, // Ноги б тому оторвать!» звучит с неподдельной че-

ловеческой болью и чрезвычайной эмоциональной действенностью, гораздо сильнее декларативных выступлений против войны.

Для Анчарова не существовало «маленьких» людей — об этом принципиальная для него «Песня про органиста...». Величие человека — не в следовании авторитетным образцам, не в погоне за славой, а в полноте самоотдачи, в верности выбранному пути.

Анчаров оказал несомненное влияние на творчество Владимира Высоцкого, которому молва порою приписывала некоторые анчаровские песни. Связь прослеживается здесь и на уровне сюжетных мотивов (тема штрафных батальонов), и на уровне характеров («Баллада о МАЗах» Анчарова и «Дорожная история» Высоцкого), и на уровне эмоционально-ритмическом («Она была во всем права» у Анчарова — «Она на двор, он со двора» у Высоцкого), и, конечно, в словесном остроумии.

Песенно-поэтическое наследие Анчарова представлено в его сборнике «Звук шагов» (1992), подготовленном В. Ш. Юровским.

В предисловии к своей прозаической книге «Приглашение на праздник» (1986) Анчаров писал: «Я не верю в бездарных людей. Все люди одарены жизнью. И перед этим невероятным фактом все остальное — мелочь и подробности. И если я хочу заниматься искусством, а я всегда этого хотел, сколько себя помню, то я должен исходить из этого непреложного факта всеобщей одаренности». Эти слова точно передают главный смысл поэзии Анчарова, они с необычайной дерзостью звучат в наше прагматичное, неромантическое время. Думается, такие настроения, такой тип жизненного и творческого поведения имеют определенные перспективы в двадцать первом веке и третьем тысячелетии.

ПЕСЕНКА О МОЕМ ДРУГЕ-ХУДОЖНИКЕ

Юрию Ракино

Он был боксером и певцом —
Веселая гроза.
Ему родней был Пикассо,
Кандинский и Сезанн.
Он шел с подругой на пари,
Что через пару лет
Достанет литер на Париж
И в Лувр возьмет билет.

Но рыцарь-пес, поднявши рог,
Тревогу протрубил,
Крестами черными тревог
Глаза домов забил.
И, предавая нас «гостям»,
Льет свет луна сама,
И бомбы падают свистя
В родильные дома.

Тогда он в сторону кладет
Любимые тома,
Меняет кисть на пулемет,
Перо — на автомат.
А у подруги на глазах
Бегучая слеза.
Тогда, ее в объятья взяв,
Он ласково сказал:

«Смотри, от пуль дрожит земля
На всех своих китах.
Летят приказы из Кремля,
Приказы для атак.
И, прикрывая от песка
Раскосые белки,
Идут алтайские войска,
Сибирские стрелки.

Мечтал я встретить Новый год
В двухтысячном году.
Увидеть Рим, Париж... Но вот —
Я на Берлин иду.
А ты не забывай о тех
Любви счастливых днях.
И если я не долетел —
Заменит друг меня».

Поцеловал еще разок
Любимые глаза,
Потом шагнул через порог,
Не посмотрев назад.
...И если весть о смерти мне
Дойдет, сказать могу:
Он сыном был родной стране,
Он нес беду врагу.

1941

ПРОЩАНИЕ С МОСКВОЙ

Буфер бьется
Пятаком зеленым,
Дрожью тянут
Дальние пути.
Завывают
В поле эшелоны,
Мимоходом
Сердце прихватив.

Паровоз
Листает километры.
Соль в глазах
Несытою тоской.
Вянет год,
И выпивохи-ветры
Осень носят
В парках за Москвой.

Быть беде.
Но, видно, захотелось,
Чтоб в сердечной
Бешеной зиме
Мне дрожать
Мечтою оголтелой
От тебя
За тридевять земель.

Душу продал
За бульвар осенний,
За трамвайный
Гулкий ветерок.
Ой вы, сени,
Сени мои, сени,
Тоскливая радость
Горлу поперек.

В окна плещут
Бойкие зарницы,
И, мазнув
Мукой по облакам,
Сытым задом
Медленно садится
Лунный блик
На острие штыка...

1942

БАЛЛАДА О МЕЧТАХ

В германской дальней стороне
Увял великий бой,
Идет по выжженной стерне
Солдат передовой.
Конец войны. Река, ворча,
Катает голыши.
И трупы синие торчат,
Вцепившись в камыши.

И ветер падалю пропах,
Хитер и вороват.
И охряные черепа
Смеяться норовят.
Лежит, как тяжкое бревно,
Вонючая жара.
Земля устала — ей давно
Уж отдохнуть пора.

И вот на берегу реки
И на краю земли
Присел солдат. И пауки
Попрятались в пыли.
И прежде чем большие дни
Идти в обратный путь,
Мечта, измученная, с ним
Присела отдохнуть.

И он увидел, как во сне,
Такую благодать,
Что тем, кто не был на войне,
Вовек не увидеть.

Он у ворот. Он здесь. Пора.
Вошел не горячась.
И все мальчишки со двора
Сбегаются встречать.

Друзья кричат ему: «Привет!» —
И машут из окна,
Глядят на пыльный пистолет,
Глядят на ордена...
Потом он будет целовать
Жену, отца и мать.
Он будет сутки пировать
И трое суток спать.

Потом он вычистит поля
От мусора войны —
Поля, обозами пыля,
О ней забыть должны, —
Заставит солнце круглый год
Сиять на небесах.
И лед растает от забот
На старых полюсах.

Навек покончивши с войной —
(И это будет в срок),
Он перепашет шар земной
И вдоль, и поперек,
И вспомнит он, как видел сны,
Здесь, у чужой реки,
Как пережил он три войны
Рассудку вопреки.

1946

ПЕСНЯ ПРО НИЗКОРОСЛОГО ЧЕЛОВЕКА,
КОТОРЫЙ ОСТАНОВИЛ НОЧЬЮ ДЕВУШКУ
ВОЗЛЕ МЕТРО «ЭЛЕКТРОЗАВОДСКАЯ»

Девушка, эй, постой!
Я человек холостой.
Прохожая, эй, постой!
Вспомни сорок шестой.

Из госпиталя весной
На перекресток пришел ночной.
Ограбленная войной
Тень за моей спиной.

Влево пойти — сума,
Вправо пойти — тюрьма,
Вдаль убегают дома...
Можно сойти с ума.

Асфальтовая река
Теплая, как щека.
Только приляг слегка —
Будешь лежать века.

О времени том — молчок!
Завод устоять помог.
Мне бы только станок —
Выточить пару ног.

Давно утихли бои.
Память о них затаи —
Ноги, ноги мои!
Мне б одну на троих.

Осенью — стой в грязи,
Зимою — по льду скользи...
Эй, шофер, тормози!
Домой меня отвези.

Дома, как в детстве, мать
Поднимет меня на кровать...
Кто придумал войну,
Ноги б тому оторвать!

1955, 1957

**ПЕСЕНКА ПРО ПСИХА ИЗ БОЛЬНИЦЫ ИМЕНИ
ГАННУШКИНА, КОТОРЫЙ НЕ ОТДАВАЛ
САНИТАРАМ СВОЮ ПОГРАНИЧНУЮ ФУРАЖКУ**

Балалаечку свою
Я со шкапа достаю,
На Канатчиковой даче
Тихо песенку пою.

Солнце село за рекой
За приемный за покой.
Отпустите, санитары,
Посмотрите, я какой!

Горы лезут в небеса,
Дым в долине поднялся.
Только мне на этой сопке
Жить осталось полчаса.

Скоро выйдет на бугор
Диверсант — бандит и вор,
У него патронов много —
Он убьет меня в упор.

На песчаную межу
Я шнурочек привяжу —
Может, эту лимонкой
Я бандита уложу.

Пыль садится на висок,
Шрам повис наискосок,
Молодая жизнь уходит
Черной струйкою в песок.

Грохот рыжего огня,
Топот чалого коня...
Приходи скорее, доктор!
Может, вылечишь меня...

1955, 1957

КАП-КАП

Тихо капает вода —
Кап-кап.
Намокают провода —
Кап-кап.
За окном моим беда,
Завывают провода,
За окном моим беда —
Кап-кап.

Капли бьются о стекло —
Кап-кап.
Все стекло заволкло —
Кап-кап.
Тихо-тихо утекло
Счастья моего тепло.
Тихо-тихо утекло —
Кап-кап.

День проходит без следа —
Кап-кап.
Ночь проходит — не беда —
Кап-кап.
Между пальцами года
Просочились — вот беда.
Между пальцами года —
Кап-кап.

1955, 1957

ЦЫГАН-МАША

Ах, Маша, Цыган-Маша!
Ты жил давным-давно.
Чужая простокваша
Глядит в твое окно,
Чужая постирушка
Свисает из окна,
Старушка-вековушка
За стеклами видна.

Что пил он и что ел он,
Об этом не кричал.
Но занимался «делом»
Он только по ночам.
Мальбрук в поход собрался,
Наелся кислых щей...
В Измайловском зверинце
Ограблен был ларек.

Он получил три года
И отсидел свой срок,
И вышел на свободу,
Как прежде, одинок.
С марухой-замарахой
Он лил в живот пустой
По стопке карданахи,
По полкило «простой».

Мальбрук в поход собрался,
Наелся кислых щей...
На Малой Соколиной
Ограблен был ларек.
Их брали там с марухой,
Но, на его беду,
Не брали на поруки
В сорок втором году.

Он бил из автомата
На волжской высоте,
Он крыл фашистов матом
И шпарил из ТТ.
Там были Чирей, Рыло,
Два Гуся и Хохол —
Их всех одним накрыло
И завалило холм.

Ты жизнь свою убого
Сложил из пустяков.
Не чересчур ли много
Вас было, штрафников?!
Босаявка косопузый,
Военною порой
Ты помер, как Карузо,
Ты помер, как герой!

Штрафные батальоны
За все платили штраф.
Штрафные батальоны —
Кто *вам* заплатит штраф?!

1959

ПЕСНЯ ОБ ИСТИНЕ

Ох, дым папирос, ох, дым папирос!
Ты старую тайну с собою принес
О домике том, где когда-то я жил,
О дворике том, где спят гаражи,
Где спят гаражи.

Ты, дым папирос, надо мной не кружи,
Ты старую песенкой не ворожи.
Поэт — это физик, который один
Знает, что сердце у всех господин,
У всех господин.

Не верю, что истина — дальний маяк,
Не верю, что истина в дальних краях.
Дальний маяк — это ближний маяк,
Но мы его ищем в дальних краях,
В дальних краях.

Прислушайся: истина рядом живет,
Прислушайся: истина рядом поет,
Рядом живет, рядом поет
И ждет всё — когда же откроют ее,
Откроют ее.

Ведь если не истина — кто же тогда
Целует спящих детей иногда?
Ведь если не истина — кто же тогда
Плакать поэтам велит иногда,
Велит иногда?

1959

ПЕСНЯ ПРО ОРГАНИСТА,
КОТОРЫЙ В КОНЦЕРТЕ
АЛЛЫ СОЛЕНКОВОЙ
ЗАПОЛНЯЛ ПАУЗЫ,
ПОКА ПЕВИЦА ОТДЫХАЛА

Рост у меня
Не больше валенка.
Все глядят на меня
Вниз,
И органист я
Тоже маленький,
Но все-таки я
Органист.

Я шел к органу,
Скрипя половицей.
Свой маленький рост
Кляня.
Все пришли
Слушать певицу,
И никто не хотел
Меня.

Я подумал — мы в пахаре
Чтим целину,
В войне —
Страх врагам,
Дипломат свою
Представляет страну.
Я представляю орган.

Я пришел и сел.
И без тени страха,
Как молния ясен
И быстр,
Я нацелился в зал
Токкатою Баха
И нажал
Басовый регистр.

О, только музыкой,
Не словами
Всколыхнулась
Земная твердь.
Звуки поплыли над головами,
Вкрадчивые,
Как смерть.

И будто древних богов
Ропот,
И будто дальний набат,
И будто все
Великаны Европы
Шевельнулись в
Своих гробах.

И звуки начали
Души нежить,
И зов любви
Нарастал.
И небыль, нечисть,
Ненависть, нежить
Бежали,
Как от креста.

Бах сочинил,
Я растревожил
Свинцовых труб
Ураган.

То, что я нажил, —
Гений прожил,
Но нас уравнил
Орган.

Я видел:
Галерка бежала к сцене,
Где я
В токатном бреду.
И видел я,
Иностранный священник
Плакал
В первом ряду.

О, как боялся я
Не свалиться,
Огромный свой рост
Кляня.
О, как хотелось мне
С ними слиться,
С теми, кто, вздев
Потрясенные лица,
Снизу вверх
Глядел на меня.

1959—1962

СОРОК ПЕРВЫЙ

Но не в том смысле сорок первый, что сорок первый год, а в том, что сорок медведей убивает охотник, а сорок первый медведь — охотника... Есть такая сибирская легенда.

Я сказал одному прохожему
С папироской «Казбек» во рту,
На вареник лицом похожему
И глазами, как злая ртуть.
Я сказал ему: «На окраине
Где-то, в городе, по пути,
Сердце девичье ждет хозяина,
Как дорогу к нему найти?»

Посмотрев на меня презрительно
И сквозь зубы цедя слова,
Он сказал:
«Слушай, парень, не приставай к прохожему,
А то недолго и за милиционером сбегать».
И ушел он походкой гордою,
От величья глаза мутны.
Уродись я с такою мордою,
Я б надел на нее штаны.

Над Москвою закат сутулится,
Ночь на звездах скрипит давно.
Жили мы на щербатых улицах,
Но весь мир был у наших ног.
Не унять нам ночами дрожь никак.
И у книг подсмотрев концы,
Мы по жизни брели — безбожники,
Мушкетеры и сорванцы.

В каждом жил с ветерком повенчанный
Непоседливый человек.
Нас без слез покидали женщины,
А забыть не могли вовек.
Но в тебе совсем на иной мотив
Тишиной фитилек горит.
Черти водятся в тихом омуте —
Так пословица говорит.

Не хочу я ночами тесными
Задышаться и рвать крючок.
Не хочу, чтобы ты за песни мне
В шапку бросила пяточок,
Я засыпан людской порошею,
Я мечусь из краев в края.
Эй, смотри, пропаду, хорошая,
Недогадливая моя!

1959—1960

БАЛЛАДА О МАЗАХ

Нет причин для тоски на свете:
Что ни баба — то помело.
Мы пойдем с тобой в буфетик
И возьмем вина полкило,
Пару бубликов и лимончик,
Пару с паюсной и «Дукат».
Мы с тобой все это прикончим...
Видишь, крошка, сгорел закат.

Видишь, крошка, у самого неба
МАЗ трехосный застрял в грязи?
Я три года в отпуске не был —
Дай я выскажусь в этой связи.
Я начальник автоколонны.
Можно выпить: я главный чин,
Не водитель я — все законно.
Нет причины — так без причин.

Что за мною? Доставка добычи,
Дебет-кредит да ордера,
Год тюрьмы, три года Всевобуча.
Пять — войны... Но это — вчера.
А сегодня — Москву проходим,
Как ни еду — «кирпич» висит.
МАЗ для центра, видать, не годен —
Что ж, прокатимся на такси.

Два часа просто так теряю,
Два часа просто так стою.
Два разá караул меняют,
Два мальчика строевым дают.
Молодые, застыли строго.
Тут я понял, что мне хана:
Козырей в колоде немного —
Только лысина да ордена.

Что за мною? Все трасса, трасса
Да осенних дорог кисель —
Как мы гоним с Ростова мясо,
А из Риги завозим сельдь.
Что за мною? Автоколонны,
Бабий крик, паровозный крик,
Накладные, склады, вагоны...
Глянул в зеркальце — я старик.

Крошка, верь мне: я всюду первый —
И на горке, и под горой,
Только нервы устали, стервы,
Да аорта бузит порой.
Слышь: б у з и т — ты такого слова
Не слыхала. Ушло словцо.
Будь здорова! Ну, будь здорова!
Дай я гляну в твое лицо.

Мужа жди по себе, упрямого, —
Чтоб на спусках не тормозил.
Кушай кильку посола пряного,
Кушай, детка, не егози.
Закрывают. Полкруга ливерной!
Всё, без сдачи. Мы шофера!
Я полтинник, а ты двугривенный.
Я герой, а ты мошкара!

Ладно, ладно... Иду по-быстрому,
Уважаю закон. Привет!
Эдик, ставь вторую канистру,
Левый скат откати в кювет.
Укатал резину до корда —
Не шофер ты, а скорпион!..
Крошка, знаешь, зачем я гордый? —
Позади большой перегон.

1960—1962

БАЛЛАДА
ОБ ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ
ВОЗРАСТА

Не то весна,
Не то слепая осень.
Не то сквозняк,
Не то не повезло.
Я вспомнил вдруг,
Что мне уж тридцать восемь, —
Пора искать
Земное ремесло.

Пора припомнить,
Что земля поката,
Что люди спят
В постелях до зари,
Что по дворам
До самого заката
Идут в полет
Чужие сизари.

Пора грузить
Пожитки на телегу,
Пора проститься
С песенкой лихой,
Пора ночлег
Давно считать ночлегом
И хлебом — хлеб,
А песни — шелухой.

Пора Эсхила
Путать с Эмпедоклом.
Пора Джульетту
Путать с Мазинá.
Мне тыща лет,
Романтика подохла,
Кузьма Иваныч
Пляшет у окна.

Кузьма Иваныч,
Пестрая собака,
Твой хвост оципан,
Голова рыжа.
А знаешь ли ты,
Пестрая собака,
Как на Луну
Выходят сторожа?

Как по ночам
Ревут аккордеоны,
Как джаз играет
В заревах ракет,
Как по очам
Девчонок удивленных
Бредет мечта
О звездном языке?

Чтобы земля,
Как сад благословенный,
Произвела
Людей, а не скотов;
Чтоб шар земной
Помчался по Вселенной,
Пугая звезды
Запахом цветов.

Я стану петь,
Ведь я же пел веками.
Не в этом дело —
Некуда спешить.
Мне только год.
Вода проточит камень,
А песню спеть —
Не кубок осушить.

1961

ОНА БЫЛА ВО ВСЕМ ПРАВА

Она была во всем права —
И даже в том, что сделала, —
А он сидел, дышал едва,
И были губы — белые.
И были черные глаза,
И были руки синие,
И были черные глаза
Пустынными пустынями.

Пустынный двор жестоких лет,
Пустырь, фонарь и улица,
И переулок — как скелет,
И дом подъездом жмурится, —
И музыка ее шагов
Схлестнулась с подворотнею,
И музыка ее шагов —
Таблеткой приворотною.

И стала пятаком луна —
Подруга полумесяца,
Когда потом ушла она,
А он решил повеситься, —
И шантажом гремела ночь,
Улыбочкой приправленным,
И шантажом гремела ночь,
И пустырем отравленным.

И лестью падала трава,
И мезтью встала выросшей,
И ото всех его бравад
Остался лишь пупырышек.
Сезон прошел, прошел другой —
И снова снег на паперти,
Сезон прошел, прошел другой —
Звенит бубенчик капелькой.

И законная метель,
И лампа — желтой дынею,
А он все пел, все пел, все пел,
Наказанный гордынею,—
Наказан скупостью своей,
Устал себя оправдывать,
Наказан скупостью своей
И страхом перед правдою.

Устал считать улыбку злом,
А доброту — смущением,
Устал считать себя козлом
Любого отпущения.
Двенадцать падает — пора!
Дорога в темень шастает.
Двенадцать падает — пора!
Забудь меня, глазастого!

1964

БАЛЛАДА О ПАРАШЮТАХ

Парашюты рванулись,
Приняли вес.
Земля колыхнулась едва.
А внизу — дивизии
«Эдельвейс»
И «Мертвая голова».
Автоматы выли,
Как суки в мороз,
Пистолеты били в упор.
И мертвое солнце
На стропах берез
Мешало вести разговор.
И сказал Господь:
— Эй, ключари,
Отворите ворота в Сад.
Даю команду
От зари до зари
В рай пропускать десант.—
И сказал господь:
— Это ж Гошка летит,
Благушинский атаман,
Череп пробит,
Парашют пробит,
В крови его автомат.
Он врагам отомстил
И лег у реки,
Уронив на камни висок,
И звезды гасли,
Как угольки,
И падали на песок.

Он грешниц любил,
А они — его,
И грешником был он сам,
Но где ты святого
Найдешь одного,
Чтобы пошел в десант?
Так отдай же, Георгий,
Знамя свое,
Серебряные стремяна.
Пока этот парень
Держит копьё,
На свете стоит тишина.
И скачет лошадка,
И стремя звенит,
И счет потерялся дням.
И мирное солнце
Топочет в зенит
Подковкою по камням.

1964

ГЛОТОК ВОДЫ

Нам жить под крышею нет охоты,
Мы от дороги не ждем беды, —
Уходит мирная пехота
На вечный поиск живой воды.

Пускай же квакают вслед мещане,
Болоту теплому вслед ползя, —
Они пугают и вещают,
Что за ворота ходить нельзя.

Что за воротами ждет пустыня —
И жизнь шальная не дорога,
Что за воротами сердце стынет —
И нет домашнего пирога.

Что за глоток ключевой водицы
Убьют и пыль заметет следы.
Но волчий закон в пути не годится —
В пустыне другая цена воды.

Пройдет бродяга и непоседа, —
Мир опояшут его следы.
Он сам умрет, но отдаст соседу
Глоток священной живой воды.

На перекрестках других столетий,
Вовек не видевшие беды,
Рванутся в поиск другие дети
За тем же самым глотком воды.

1964

БАЛЛАДА О ТАНКЕ Т-34,
КОТОРЫЙ СТОИТ В ЧУЖОМ ГОРОДЕ
НА ВЫСОКОМ КРАСИВОМ ПОСТАМЕНТЕ

Впереди колонн
Я летел в боях,
Я сам нащупывал цель,
Я железный слон,
И ярость моя
Глядит в смотровую щель.

Я шел как гром,
Как перст судьбы,
Я шел, поднимая прах,
И автострады
Кровавый бинт
Наматывался на трак.

Я разбил тюрьму
И вышел в штаб,
Безлюдный, как новый гроб,
Я шел по минам,
Как по вшам,
Мне дзоты ударили в лоб.

Я давил эти панцири
Черепях,
Пробиваясь в глубь норы,
И дзоты трещали,
Как черепа.
И лопались, как нарыв.

Обезумевший слон,
Я давил хрусталь,
Я сейфы сбивал с копыт.
Я слышал, как
Телефоны хрустят,
Размалываясь в пыль.

И вот среди раздолбанных кирпичей, среди разгромленного барахла я увидел куклу. Она лежала, раскинув ручки, — символ чужой любви... чужой семьи... Она была совсем рядом.

Зарево вспухло,
Колпак летит,
Масло, как мозг, кипит,
Но я на куклу
Не смог наступить
И потому убит.

И занял я тихий
Свой престол
В весеннем шелесте трав,
Я застыл над городом,
Как Христос,
Смертию смерть поправ.

И я застыл,
Как застывший бой.
Кровенеют мои бока.
Теперь ты узнал меня?
Я ж любовь,
Застывшая на века.

1965

КОРОЛЬ ВЕЛОСИПЕДА

Лечу по серому шоссе.
А ветер листья носит.
И я от ветра окосел,
И я глотаю осень.
Я распрощался навсегда
Со школою постылой!
И в лужах квакает вода,
Как пробки от бутылок.

Я пролетаю над землей
И весело и льдисто.
И даже ветер изумлен
И велосипедисты.
Кукушка хнычет: «Оглянись!»
Кукушка, перестаньте!
Кукушка, вы ж анахронизм,
Вы клякса на диктанте.

И, содрогаясь до корней,
Мне роца просипела:
— Ты самый сладкий из парней,
Король велосипеда.
Ты по душе пришелся мне,
Веселый, словно прутик,
И мне милее старых пней
Тот, кто педали крутит.

Храбрись, король! — И я храбрюсь.
Свистит, как розги, хворост.
И я лечу по сентябрю
И сохраняю скорость.
Щекочет ветер мой висок.
Двенадцать лет всего мне...
А дальше хуже было все.
И дальше я не помню.

1966

АНТИМЕЩАНСКАЯ ПЕСНЯ

Однажды я пел
На большой эстраде,
Старался выглядеть
Молодцом.
А в первом ряду
Задумчивый дядя
Смотрел на меня
Квадратным лицом.

Не то он задачи
Искал решенье,
Не то это был
Сотрудник газет,
Не то он считал
Мои прегрешенья,
Не то он просто
Хотел в клозет.

А в задних рядах
Пробирались к галошам.
И девушка с белым
Прекрасным лицом
Уходила с парнем,
Который хороший,
А я себя чувствовал
Желтым птенцом.

Какие же песни
Петъ на эстраде,
Чтоб отвести
От песни беду?
Чтоб они годились
Квадратному дяде
И этой девочке
В заднем ряду?

Мещанин понимает:
Пустота не полезна.
Еда не впрок,
И свербит тоска.
Тогда мещанин
Подползает к поэзии,
Из чужого огня
Каштаны таскать.

Он теперь хочет,
Чтоб в ногу с веком,
И чтоб современно,
И чтоб модерн,
И чтоб непонятно,
И чтоб с намеком,
И чтобы красиво
По части манер.

Поют под севрюгу
И под сациви,
Называют песней
Любую муть,
Поют под анчоусы
И под цимес,
Разинут хайло,
Потом глотнут.

Слегка присолят,
Распнут на дыбе,
Потом застынут
С куском во рту,
Для их музыкантов
Стихи — это «рыба»,
И тискают песню,
Как шлюху в порту.

Вакуум, вакуум!
Антимир!
Поэты любят
Его пугать.
Но романс утверждает,
Счастье — миг,
Значит, надо
Почаще мигать.

Транзисторы воют,
Свистят метели,
Шипят сковородки
На всех газах,
А он мигает
В своей постели,
И тихая радость
В его глазах.

Ну, хорошо.
А что же дальше?
Покроет могилку
Трава-мурава?
А я говорю:
— Спокойствие, мальчики!
Еще не сказаны
Все слова.

БОЛЬШАЯ АПРЕЛЬСКАЯ БАЛЛАДА

Пустыри на рассвете.
Пустыри, пустыри...
Снова ласковый ветер,
Как школьник.
Ты послушай, весна,
Этот медленный ритм.
Уходить — это вовсе
Не больно.

 Это только смешно —
 Уходить на заре,
 Когда пляшет судьба
 На асфальте.
 И зелень свиданий,
 И на каждом дворе
 Весна разминает
 Пальцы.

И поднимет весна
Марсианскую лапу.
Крик ночных тормозов —
Это крик лебедей,
Это синий апрель
Потихоньку заплакал,
Наблюдая апрельские шутки
Людей.

 Наш рассвет был попозже,
 Чем звон бубенцов,
 И пораньше,
 Чем пламя ракеты.
 Мы не племя детей
 И не племя отцов,
 Мы — цветы
 Середины столетья.

Мы цвели на растоптанных
Площадах,
Пили ржавую воду
Из кранов,
Что имели — дарили,
Себя не щадя,
Мы не поздно пришли
И не рано.

Мешок за плечами,
Сигаретный дымок
И гитары
Особой настройки.
Мы почти не встречали
Целых домов,
Мы руины встречали
И стройки.

Нас ласкала в пути
Ледяная земля,
Но мы, забывая
Про годы,
Проползали на брюхе
По минным полям,
Для весны прорубая
Проходы...

Мы ломали бетон,
И кричали стихи,
И скрывали боль
От ушибов.
Мы прощали со стоном
Чужие грехи,
А себе не прощали
Ошибок.

Дожидались рассвета
У милых дверей
И лепили богов
Из гипса.
Мы — саперы столетья!
Слышишь взрыв на заре?
Это кто-то из наших
Ошибся...

Это залпы черемух
И залпы мортир,
Это лупит апрель
По кюветам,
Это зов богородиц,
Это бремя квартир,
Это ветер листаёт
Газету.

Небо в землю упало.
Большая вода
Отмывает пятна
Несчастья.
На развалинах старых
Цветут города,
Непорочные
Словно зачатые.

1966

ПЕСНЯ ПРО РАДОСТЬ

Мы дети эпохи,
Атóмная копоть.
Рыдают оркестры
На всех площадях.
У этой эпохи
Свирепая похоть, —
Все разнится, морда,
Детей не щадя.

Мы славим страданье,
Боимся успеха,
Нам солнце не в пору
И вьюга не в лад.
У нашего смеха
Печальное эхо,
У нашего счастья
Запуганный взгляд.

Любой зазывала
Ползет в запевалы,
Любой вышибала —
Хранитель огня.
Забыта основа
Веселого слова.
Монахи, монахи, —
Простите меня!

Не схимник, а химик
Решает задачу,
Не схема, а тема
Разит дураков, —
А если уж схема —
То схема поэмы,
В которой гипотезы
Новых веков.

Простим же двадцатому
Скорость улитки,
Расчеты свои
Проведем на бегу.
Давайте же выпьем
За схему улыбки,
За график удачи
И розы в снегу.

За тех, кто услышал
Трубу на рассвете,
За женщин
Упрямые голоса,
Которые звали нас,
Как Андромеда,
И силой тащили
Нас в небеса.

Полюбим наш век,
Забыв отупенье, —
Омоется старость
Живою водой, —
От света до тени,
От снеди до денег
Он — алый, как парус
Двадцатых годов.

Мы рваное знамя
«Бээфом» заклеим,
Мы выдуем пыль
Из помятой трубы.
И солнце над нами —
Как мячик в аллее,
Как бубен удачи
И бубен судьбы.

Давайте же будем.
Звенеть в этот бубен,
Наплюнем на драмы
Пустых площадей.
Мы, смертные люди, —
Бессмертные люди,
Не стадо баранов,
А племя вождей!

Отбросим заразу,
Отбросим обузы,
Отбросим игрушки
Сошедших с ума!
Да здравствует разум!
Да здравствуют музы!
Да здравствует Пушкин!
Да скроется тьма!

1966

АЛЕКСАНДР ГОРОДНИЦКИЙ

Среди тех, кого именуют классиками авторской песни, Александр Городницкий — фигура самая универсальная. Его биография и его творчество снимают все возможные антитезы и противоречия:

Между Москвой и городом на Неве. Александр Моисеевич Городницкий родился в 1933 году в Ленинграде, окончил там Горный институт; образ Петербурга зримо и пластично воссоздан в его поэзии: подходя к Эрмитажу, уже невозможно не вспомнить «Атлантов», строки Городницкого всплывают в памяти и у дворца Трезини, и у Новой Голландии. Однако с 1972 года Городницкий живет и работает в Москве, им замечательно воспеты и Донской монастырь, и Бульварное кольцо. «Меж Москвой и Ленинградом // Вот и жизнь моя прошла», — сказано в одной из песен.

Между миром профессиональной поэзии и бардовским сообществом. Городницкий в юные годы занимался в студии Глеба Семенова, откуда вышла едва ли не вся питерская поэтическая элита, он довольно скоро вступил в Союз писателей, а начиная с 1967 года у него вышло девять сборников, на страницах которых песни гармонично соседствуют с непесенными стихотворениями. В то же время Городницкий — идеолог и защитник авторской песни, отстаивавший ее в бурных дискуссиях 60-х годов, участник фестивалей и слетов самодеятельной песни, председатель жюри бардовских конкурсов.

Между гуманитарной и естественнонаучной сфе-

рами. Городницкий — ученый-океанолог, доктор геолого-минералогических наук, профессор, академик Российской Академии естественных наук. Значительная часть его жизни прошла в экспедициях (во время одной из них, на Памире в 1954 году, появилась первая песня): ученый бывал на дрейфующей станции «Северный полюс», ходил на паруснике «Крузенштерн» по океанам, погружался на океанское дно. Немногим поэтам выпало на долю столько странствий. Не случайно Городницкого не раз называли основоположником «геологического» направления авторской песни. Но, как это ни парадоксально, у Городницкого не меньше оснований считаться (вместе с Галичем, Новеллой Матвеевой, Юлием Кимом) одним из лидеров «историко-филологического» направления в бардовском жанре. Слушатель лекций известного петербургского филолога Е. Г. Эткинда, страстный охотник до поисков исторических фактов и их концептуального осмысления, друг Давида Самойлова и Натана Эйдельмана, Городницкий является безусловным представителем гуманитарной культуры. Его творчество — яркий пример «мирного» разрешения спора между «физиками» и «лириками», некогда обозначенного Борисом Слуцким.

Городницкий, подобно Окуджаве и Высоцкому, отдал дань фольклорно-игровой стихии, освоению языка демократических «низов» общества. Так, песня «На материк» многими принималась за «народную»: в лирическом герое видели скорее зека или бича, чем интеллигентного геолога. Упоминание о бабах и водке в песне «Перекаты» тоже воспринималось как несовместимое с советскими идейными нормами. Остроумие Городницкого сближало разных по социальному происхождению слушателей автора, но доходило отнюдь не до всех. Как-то один известный эстрадный певец, процитировав последние две

строки: «Люблю тебя я до поворота, // А дальше — как получится», — категорически заявил: «Я против такой любви». В устном комментарии к песне на одном из концертов Городницкий пояснил, что здесь имеется в виду. В песне рассказывается о Крайнем Севере, о рискованном продвижении без карты по реке, когда «за очередным поворотом может встретиться такой водопад, после которого всяческая любовь может прекратиться». Недаром чуть раньше говорится: «И подавать я не должен виду, // Что умирать не хочется». О достаточно серьезных вещах идет речь — о жизни и смерти. А юмор помогает преодолеть страх — и в то же время слушатель песни испытывается на способность понимать игру слов, воспринимать каждое слово в его адекватном контексте.

Эта внутренняя раскованность, бунтарский дух, игривый кураж («Старинная пиратская») закономерно создали фундамент для ненадуманной и мужественной лирической серьезности, вершинным выражением которой стали «Атланты» — своего рода «визитная карточка» Городницкого и своеобразный гимн романтиков шестидесятых годов. Мощный эмоциональный отклик вызвала в то время и песня «Над Канадой, над Канадой...», написанная вызывающе простыми словами, по-новому подающая привычный рифменный ряд «сине — косыми — Россию». Для поколения «шестидесятников» строки «Хоть похоже на Россию, // Только все же не Россия» звучали как своеобразная формула истинного патриотизма, заключающегося не в идеализации России, а в остром недовольстве ее нынешним днем.

Отсюда — обращение Городницкого к российской истории в его песнях семидесятых—восьмидесятых годов. Это песни концептуальные, требующие от читателя самостоятельного взгляда на историю,

умения вступить с автором в диалог. Неканоническая точка зрения выражена в песне «Петр III», посвященной петербургскому поэту и прозаику Виктору Сосноре, который в своей повести «Спасительница отечества» тоже предлагает новый взгляд и на Екатерину II и на убитого по ее приказу супруга. А простое наблюдение в песне «Дворец Трезини»: «Полдюжины окон на запад, // Полдюжины на восток», — звучит с ненавязчивой афористичностью и способно заменить собою множество длинных рассуждений о России, о соотношении европейского и азиатского начал в ее исторической судьбе.

Стали уже фактом истории и годы перестройки 1986—1991 годов. Именно Городницкому удалось от имени всей творческой интеллигенции сказать об ее итогах, сформулировать то главное, что принесли с собой пора гласности, отмена многолетней цензуры:

Спасибо, что петь разрешили,
Спасибо, спасибо.
Мы все в синяках и ушибах,
Нам петь — не по силам.

Но, конечно, последние две строки не стоит понимать буквально. Александр Городницкий, как и самые мужественные из его ровесников, продолжает плодотворно работать. Яркое тому свидетельство — книга Городницкого «След в океане» (2-е изд. — 1993). Это не просто мемуарно-документальное повествование, а своего рода духовная история поколения. В общую панораму эпохи здесь вписана и судьба авторской песни — Городницкому довелось стать не только одним из ее создателей, но и одним из первых ее историков.

СНЕГ

Тихо по веткам шуршит снегопад,
Сучья трещат на огне.
В эти часы, когда все еще спят,
Что вспоминается мне?
Неба далекого просинь,
Давние письма домой...
В царстве чахоточных сосен
Быстро сменяется осень
Долгой полярной зимой.

Снег, снег, снег, снег,
Снег над палаткой кружится...
Вот и кончается наш краткий ночлег.
Снег, снег, снег, снег...
Тихо на тундру ложится
По берегам замерзающих рек —
Снег, снег, снег.

Над Петроградской твоей стороной
Вьется веселый снежок.
Вспыхнет в ресницах звездой озорной,
Ляжет пушинкой у ног.
Тронул задумчивый иней
Кос твоих светлую прядь.
И над бульварами линий,
По-ленинградскому синий,
Вечер спустился опять.

Снег, снег, снег, снег,
Снег над палаткой кружится...
Он не коснется твоих сомкнутых век.
Снег, снег, снег, снег...
Что тебе, милая, снится?
Над тишиной замерзающих рек —
Снег, снег, снег.

Долго ли сердце твое сберегу?
Ветер поет на пути.
Через туманы, мороз и пургу
Мне до тебя не дойти.
Вспомни же, если взгрустнется,
Наших стоянок огни.
Вплавь и пешком, как придется,
Песня к тебе доберется
Даже в желтые дни.

Снег, снег, снег, снег,
Снег над палаткой кружится...
Вьюга заносит следы наших саней.
Снег, снег, снег, снег...
Пусть тебе нынче приснится
Залитый солнцем вокзальный перрон
Завтрашних дней.

1958

ПЕСНЯ ПОЛЯРНЫХ ЛЕТЧИКОВ

Кожаные куртки, брошенные в угол,
Тряпкой занавешенное низкое окно,
Бродит за ангарами северная вьюга,
В маленькой гостинице пусто и темно.

Командир со штурманом мотив припомнят старый,
Голову рукою подопрет второй пилот,
Подтянувши струны старенькой гитары,
Следом бортмеханик им тихо подпоет.

Эту песню грустную позабыть пора нам,
Наглухо моторы и сердца зачехлены.
Снова тянет с берега снегом и туманом,
Снова ночь нелетная даже для луны.

Лысые романтики, воздушные бродяги,
Наша жизнь — мальчишеские вечные года,
Прочь тоску гоните вы, выпитые фляги,
Ты, метеослужба, нам счастье нагадай.

Солнце незакатное и теплый ветер с веста,
И штурвал послушный в стосковавшихся руках.
Ждите нас, не встреченные школьницы-невесты,
В маленьких асфальтовых южных городках.

Кожаные куртки, брошенные в угол,
Снегом запорошенное низкое окно,
Бродит за ангарами северная вьюга,
В маленькой гостинице пусто и темно.

1959

ДЕРЕВЯННЫЕ ГОРОДА

Укрыта льдом зеленая вода,
Летят на юг, перекликаясь, птицы,
А я иду по деревянным городам,
Где мостовые скрипят, как половицы.

Над крышами — картофельный дымок,
Висят на окнах синие метели.
Здесь для меня дрова, нарубленные впрок,
Здесь для меня постелены постели.

Шумят кругом дремучие леса,
И стали мне докучливы и странны
Моих товарищей далеких голоса,
Их городов асфальтовые страны.

В тех странах в октябре — еще весна,
Плывет цветов замысловатый запах,
Но мне ни разу не привидится во снах
Туманный запад, неверный дальний запад.

Никто меня не вспоминает там,
Моей вдове совсем другое снится.
А я иду по деревянным городам,
Где мостовые скрипят, как половицы.

1959

НА МАТЕРИК

От злой тоски не матерись, —
Сегодня ты без спирта пьян.
На материк, на материк
Идет последний караван.

Опять пурга, опять зима
Придет, метелями звеня.
Уйти в бега, сойти с ума
Теперь уж поздно для меня.

Здесь невеселые дела,
Здесь дышат горы горячо,
А память давняя легла
Зеленой тушью на плечо.

Я до весны, до корабля
Не доживу когда-нибудь.
Не пухом будет мне земля,
А камнем ляжет мне на грудь.

От злой тоски не матерись, —
Сегодня ты без спирта пьян.
На материк, на материк
Ушел последний караван.

1960

ПЕРЕКАТЫ

Все перекаты да перекаты —
Послать бы их по адресу, —
На это место уж нету карты,
Плыву вперед по абрису.

А где-то бабы живут на свете,
Друзья сидят за водкою.
Владеют камни, владеет ветер
Моей дырявой лодкою.

К большой реке я наутро выйду,
Наутро лето кончится,
И подавать я не должен виду,
Что умирать не хочется.

И если там с тобою кто-то,
Не стоит долго мучиться:
Люблю тебя я до поворота,
А дальше — как получится.

1960

ЧИСТЫЕ ПРУДЫ

Все, что будет со мной, знаю я наперед,
Не ищу я себе провожатых,
А на Чистых прудах лебедь белый плывет,
Отвлекает вагоновожатых.

На бульварных скамейках галдит малышня,
На бульварных скамейках разлуки.
Ты забудь про меня, ты забудь про меня,
Не заламывай тонкие руки.

Я смеюсь пузырем на осеннем дожде.
Надо мной — городское движенье.
Все круги на воде, все круги на воде
Разгоняют мое отраженье.

Все, чем стал я на этой земле знаменит, —
Темень губ твоих, горестно сжатых,
А на Чистых прудах лед коньками звенит,
Отвлекает вагоновожатых.

1962

СТАРИННАЯ ПИРАТСКАЯ

Пират, забудь о стороне родной,
Когда сигнал «К атаке!» донесется.
Поскрипывают мачты над волной,
На пенных гребнях вспыхивает солнце.
Земная неизвестна нам тоска
Под флагом со скрещенными костями...
И никогда мы не умрем, пока
Качаются светила над снастями!

Дрожите, лиссабонские купцы,
Свои жиры студеные трясите,
Дрожите, королевские дворцы
И скаредное лондонское Сити.
На шумный праздник пушек и клинка
Мы явимся незванными гостями.
И никогда мы не умрем, пока
Качаются светила над снастями!

Вьет вымпела попутный ветерок.
Назло врагам живем мы, не старея.
И если в ясный солнечный денек
В последний раз запляшем мы на реях,
Мы вас во сне ухватим за бока,
Мы к вам придем недобрыми вестями,
И никогда мы не умрем, пока
Качаются светила над снастями!

1962

ПЕСНЯ О ПЕРЕЛЕТНЫХ АНГЕЛАХ

Нам ночами июльскими не спать на сене,
Не крутить нам по комнатам сладкий дым папирос.
Перелетные ангелы летят на север,
И их нежные крылья обжигает мороз.

Опускаются ангелы на крыши зданий,
И на храмах покинутых ночуют они,
А наутро снимаются в полет свой дальний,
Потому что коротки весенние дни.

И когда ветры теплые в лицо подуют
И от лени последней ты свой выронишь лом,
Это значит, навек твою башку седую
Осенит избавление лебединым крылом.

Вы не плачьте, братишечки, по давним семьям,
Вы не врите, братишечки, про утраченный юг, —
Перелетные ангелы летят на север,
И тяжелые крылья над тундрой поют.

1963

* * *

Над Канадой, над Канадой
Солнце низкое садится.
Мне уснуть давно бы надо,
Отчего же мне не спится?
Над Канадой небо сине,
Меж берез дожди косые...
Хоть похоже на Россию,
Только все же не Россия.

Нам усталость шепчет — грейся,
И любовь заводит шашни.
Дразнит нас снежок апрельский,
Манит нас уют домашний.
Мне снежок — как не весенний,
Дом чужой — не новоселье.
Хоть похоже на веселье,
Только все же не веселье.

У тебя сегодня слякоть,
В лужах солнечные пятна.
Не спеши любовь оплакать,
Подожди меня обратно.
Над Канадой небо сине,
Меж берез дожди косые...
Хоть похоже на Россию,
Только все же не Россия.

1963

НЕ ЖЕНИТЕСЬ, ПОЭТЫ

Позабыты недочитанные книжки,
Над прудами шумное веселье —
Это бродят беззаботные мальчишки
По аллеям парковым весенним.
Им смеется солнышко в зените,
Дразнят их далекие рассветы...
Не женитесь, не женитесь, не женитесь,
Не женитесь, поэты.

Ненадолго хватит вашего терпенья:
Черный снег над головами кружит,
Затерялись затупившиеся перья
Между бабьих ленточек и кружев,
Не нашел княжны упрямый витязь,
Для стрельбы готовы пистолеты...
Не женитесь, не женитесь, не женитесь,
Не женитесь, поэты.

Зимний вечер над Святыми над Горами,
Зимний вечер пасмурный и мгlistый,
И грустит портрет в тяжелой раме,
И зевают сонные туристы...
Ткет метель серебряные нити,
В белый пух надгробия одеты...
Не женитесь, не женитесь, не женитесь.
Не женитесь, поэты.

1963

АТЛАНТЫ

Когда на сердце тяжесть
И холодно в груди,
К ступеням Эрмитажа
Ты в сумерки приди,
Где без питья и хлеба,
Забывшие в веках,
Атланты держат небо
На каменных руках.

Держать его махину —
Не мед, со стороны.
Напряжены их спины,
Колени сведены.
Их тяжкая работа
Важней других работ:
Из них ослабни кто-то —
И небо упадет.

Во тьме заплачут вдовы,
Повыгорят поля,
И встанет гриб лиловый,
И кончится Земля.
А небо год от года
Все давит тяжелей,
Дрожит оно от гула
Ракетных кораблей.

Стоят они — ребята,
Точеные тела,
Поставлены когда-то,
А смена не пришла.
Их свет дневной не радует,
Им ночью не до сна.
Их красоту снарядами
Уродует война.

Стоят они навеки,
Уперши лбы в беду,
Не боги — человеки,
Привычные к труду.
И жить еще надежде
До той поры, пока
Атланты небо держат
На каменных руках.

1965

У ГЕРКУЛЕСОВЫХ СТОЛБОВ

У Геркулесовых Столбов лежит моя дорога.
У Геркулесовых Столбов, где плавал Одиссей.
Меня оплакать не спеши, ты подожди немного.
И черных платьев не носи, и частых слез не сей.

Еще под парусом тугим в чужих морях не спим мы.
Еще к тебе я доберусь, не знаю сам когда.
У Геркулесовых Столбов дельфины греют спины,
И между двух материков огни несут суда.

Еще над черной глубиной морочит нас тревога
Вдали от царства твоего, от царства губ и рук.
Пускай пока моя родня тебя не судит строго,
Пускай на стенке повисит мой запыленный лук.

У Геркулесовых Столбов лежит моя дорога.
Пусть южный ветер до утра в твою стучится дверь.
Ты не спеши меня забыть, ты подожди немного.
И вина сладкие не пей, и женихам не верь.

1965

ДОНСКОЙ МОНАСТЫРЬ

А в Донском монастыре
Зимнее убранство.
Спит в Донском монастыре
Русское дворянство.
Взяв метели под уздцы,
За стеной, как близнецы,
Встали новостройки.
Снятся графам их дворцы,
А графиням — бубенцы
Забубенной тройки.

А в Донском монастыре
Время птичьих странствий.
Спит в Донском монастыре
Русское дворянство,
Дремлют, шуму вопреки,
И близки и далеки
От грачиных криков,
Камергеры-старики,
Кавалеры-моряки
И поэт Языков.

Ах, усопший век баллад,
Век гусарской чести!
Дамы пиковые спят
С Германнами вместе.
Под бессонною Москвой,
Под зеленою травой
Спит и нас не судит
Век, что век закончил свой
Без войны без мировой,
Без вселенских сует.

Листопад в монастыре.
Вот и осень — здравствуй!
Спит в Донском монастыре
Русское дворянство.
Век двадцатый на дворе,
Теплый дождик в сентябре,
Лист летит в пространство...
А в Донском монастыре
Сладко спится на заре
Русскому дворянству.

1970

АЭРОПОРТЫ XIX ВЕКА

Когда закрыт аэропорт,
Мне в шумном зале вспоминается иное, —
Во сне летя во весь опор,
Негромко лошади вздыхают за стеною.
Поля окрестные мокры,
На сто губерний ни огня, ни человека.
Ах, постоялые дворы,
Аэропорты девятнадцатого века!

Сидеть нам вместе до утра,
Давайте с вами познакомимся получше.
Из града славного Петра
Куда, скажите, вы торопитесь, поручик?
В края обвалов и жары,
Под брань начальства и под выстрелы абрека.
Ах, постоялые дворы,
Аэропорты девятнадцатого века!

Куда ни ехать, ни идти,
В любом столетии, в любое время года,
Разъединяют нас пути, объединяет нас,
Объединяет нас лихая непогода.
О, как друг к другу мы добры,
Когда бесчинствует распутица на реках!
Ах, постоялые дворы,
Аэропорты девятнадцатого века!

Какая общность в этом есть?
Какие зыбкие нас связывают нити?
Привычно чокаются здесь
Поэт с фельдъегерем — гонимый и гонитель.
Оставим споры до поры, —
Вино заздравное — печали лучший лекарь.
Ах, постоялые дворы,
Аэропорты девятнадцатого века!

Пора прощаться нам, друзья,
Окошко низкое в рассветной позолоте.
Неся нас в разные края,
Рванутся тройки, словно лайнеры на взлете.
Тоска дорожная да будочник-калека.
Ах, постоялые дворы,
Аэропорты девятнадцатого века!

1976

ОСТРОВА В ОКЕАНЕ

И вблизи, и вдали — все вода да вода.
Плыть в широтах любых нам, вздыхая о ком-то.
Ах, питомцы Земли, как мы рады, когда
На локаторе вспыхнет мерцающий контур!

Над крутыми волнами в ненастные дни,
И в тропический штиль, и в полярном тумане
Нас своими огнями все манят они,
Острова в океане, острова в океане.

К ночи сменится ветер, наступит прилив.
Мы вернемся на судно для вахт и авралов,
Пару сломанных веток с собой прихватив
И стеклянный рисунок погибших кораллов.

И забудем мы их, как случайный музей,
Как цветное кино на вчерашнем экране,
Те места, где своих мы теряем друзей,
Острова в океане, острова в океане.

А за бортом темно. Только россыпь огней
На далеких хребтах, проплывающих мимо.
Так ведется давно — с незапамятных дней.
И останется так до скончания мира.

Не спешите же мне вдруг говорить про любовь, —
Между нами нельзя сократить расстояний,
Потому что, мой друг, мы ведь тоже с тобой
Острова в океане, острова в океане.

1976

ПЕСНЯ О ПРЕДАТЕЛЬСТВЕ

Предательство, предательство,
Предательство, предательство —
Души незаживающий ожог.
Рыдать устал, рыдать устал,
Рыдать устал, рыдать устал,
Рыдать устал над мертвыми рожок.
Зовет за тридевять земель
Трубы серебряная трель,
И лошади несутся по стерне,
Но что тебе святая цель,
Когда пробитая шинель
От выстрела дымится на спине?

Вина твоя, вина твоя,
Что надвое, что надвое
Судьбу твою сломали, ротозей,
Жена твоя, жена твоя,
Жена твоя, жена твоя,
Жена твоя и лучший из друзей.
А все вокруг — как будто «за»,
И смотрят ласково в глаза,
И громко воздают тебе хвалу.
А ты — добыча для ворон,
И дом твой пуст и разорен,
И гривенник пылится на полу.

Учитесь вы, учитесь вы,
Учитесь вы, учитесь вы,
Учитесь вы друзьям не доверять.
Мучительно? — Мучительно.

Мучительно? — Мучительно.
Мучительнее после их терять.
И в горло нож вонзает Брут,
А под Тезеем — берег крут,
И хочется довериться врагу!
Земля в закате и дыму,
Я умираю потому,
Что жить без этой веры не могу.

Предательство, предательство,
Предательство, предательство —
Души незаживающий ожог.
Рыдать устал, рыдать устал,
Рыдать устал, рыдать устал,
Рыдать устал над мертвыми рожок.
Зовет за тридевять земель
Трубы серебряная трель,
И лошади несутся по стерне,
Но что тебе святая цель,
Когда пробитая шинель
От выстрела дымится на спине?

1977

ЛЕНИНГРАДСКАЯ

Мне трудно, вернувшись назад,
С твоим населением слиться,
Отчизна моя, Ленинград,
Российских провинций столица.
Как серы твои этажи,
Как света на улицах мало!
Подобна цветенью канала
Твоя нетекучая жизнь.

На Невском реклама кино,
А в Зимнем по-прежнему Винчи.
Но пылью закрыто окно
В Европу, ненужную нынче.
Десятки различных примет
Приносят тревожные вести:
Дворцы и каналы на месте,
А прежнего города нет.

Но в плеске твоих мостовых
Милы мне и слякоть, и темень,
Пока на гранитах твоих
Любимые чудятся тени
И тянется хрупкая нить
Вдоль времени зыбких обочин,
И теплятся белые ночи,
Которые не погасить.

И в рюмочной на Моховой
Среди алкашей утомленных
Мы выпьем за дым над Невой
Из стопок простых и граненых —
За спицей твоих окоем,
За облик немеркнуций прошлый,
За то, что, покуда живешь ты,
И мы как-нибудь проживем.

1981

ЭГЕЙСКОЕ МОРЕ

Остров Хиос, остров Сámos, остров Рódос, —
Я немало поскитался по волнам,
Отчего же я испытываю робость,
Прикасаясь к вашим древним именам?
Возвращая незапамятные годы,
От Невы моей за тридевять земель,
Нас качают ваши ласковые воды —
Человечества цветная колыбель.

Пусть на суше, где призывно пахнут травы,
Ждут опасности по десять раз на дню, —
Черный парус, что означить должен траур,
Белым парусом на мачте замену.
Трудно веровать в единственного бога —
Прогневится и тебя прогонит прочь.
На Олимпе же — богов бессмертных много, —
Кто-нибудь да согласится нам помочь.

Что нам Азия, что тесная Европа! —
Мало проку в коммунальных теремах.
Успокоится с другими Пенелопа,
Позабудет о папаше Телемах.
И плывем мы, беззаботны, как герои,
Не жалеющие в жизни ничего,
Мимо Сциллы и Харибды, мимо Трои, —
Мимо детства моего и твоего.

1984

ПЕТР III

В. Сосноре

Шорох волн набегающих слышен
И далекое пенье трубы.
Над дворцовой острою крышей
Золоченые светят гербы.

Пол паркетный в покоях не скрипнет,
Бой часов раздается не вдруг.
Император играет на скрипке —
Государство уходит из рук.

Держит строй у ограды пехота —
Государева верная рать.
Надо срочно приказывать что-то,
Что-то можно еще предпринять.

Спят в пруду золоченые рыбки.
Режут в кухне петрушку и лук.
Император играет на скрипке —
Государство уходит из рук.

Приближенные в страшной тревоге.
Приближается пьеса к концу.
Приближаясь по пыльной дороге,
Кавалерия скачет к дворцу.

В голос скрипки, тревожный и зыбкий,
Посторонний вплетается звук.
Император играет на скрипке ---
Государство уходит из рук.

Блеском сабель и пламенем алым
Ненавистных пугая вельмож,
Он вернется огнем и металлом,
На себя самого непохож.

А пока, одинокий и хлипкий,
Завершая свой жизненный круг,
Император играет на скрипке —
Государство уходит из рук.

1987

ДВОРЕЦ ТРЕЗИНИ

В краю, где суровые зимы
И зелень болотной травы,
Дворец архитектор Трезини
Поставил у края Невы.

Плывет смолокуренный запах,
Кружится дубовый листок.
Полдюжины окон на запад,
Полдюжины на восток.

Земные кончаются тропы
У серых морей на краю.
То Азия здесь, то Европа
Диктует погоду свою.

То ливень балтийский внезапен,
То ветер сибирский жесток.
Полдюжины окон на запад,
Полдюжины на восток.

Не в этой ли самой связи мы
Вот так с той поры и живем,
Как нам архитектор Трезини
Поставил сей каменный дом? —

То вновь орудийные залпы,
То новый зеленый росток.
Полдюжины окон на запад,
Полдюжины на восток.

Покуда мы не позабыли,
Как был архитектор толков,
Пока золоченые шпигли
Несут паруса облаков,

Плывет наш кораблик пузатый,
Попутный поймав ветерок, —
Полдюжины окон на запад,
Полдюжины на восток.

1987

ЮРИЙ ВИЗБОР

«Кто был первым менестрелем, бардом, поющим поэтом нашего времени?»

Полагают: Окуджава. Еще чаще говорят: Высоцкий. У людей есть основания думать так. Но если быть справедливыми, то у истоков стоит Визбор», — писал критик Лев Аннинский. Очевидно, «самого первого» барда вычислить невозможно в принципе — как невозможно с точностью назвать первого романиста, первого новеллиста, автора первой элегии или первой поэмы. Но оставим, как говорится, ненужные споры и задумаемся: что дало Льву Аннинскому основание объявить именно Визбора человеком, «стоящим у истоков»?

Начнем с оснований биографических. Юрий Иосифович Визбор (1934—1984) родился в Москве, жил в районе Сретенки, замечательно воспетой им в песнях «Сретенский двор» и «Волейбол на Сретенке» (это одно из последних произведений Визбора — уникальный образец полноты и точности в воссоздании характеров и судьбы целого поколения). Визбор учился в Московском государственном педагогическом институте, где ему суждено было стать основоположником и лидером своеобразной школы студенческой и туристской песни. К этой школе принадлежали Ада Якушева (первая жена Визбора), Юлий Ким, Борис Вахнюк. В МГПИ сложилась та атмосфера, та неофициальная аудитория, которая оставила неповторимый отпечаток на самом облике авторской песни. Можно сказать, что именно здесь авторская песня осознала себя как жанр.

По окончании института Визбор преподавал русский язык и литературу в одной из школ Архангельской области. Много работал в журналистике, был одним из инициаторов создания радиостанции «Юность», звукового журнала «Кругозор». Поэтом была разработана особая жанровая разновидность — песня-репортаж (наиболее яркий ее образец — «Три минуты тишины»). Особо следует отметить большую роль Визбора в пропаганде авторской песни, творчества своих товарищей. Он часто исполнял песни Окуджавы, Галича, Городницкого, и многие слушатели в 60-е годы узнали эти песни благодаря визборовским записям.

Уже в зрелом возрасте Визбор нашел себя как киноактер, исполнив роли в фильмах таких разных режиссеров, как Д. Асанова, М. Калатозов, Г. Панфилов, М. Столпер, М. Хуциев, Л. Шепитько. Широкую известность у зрителей принесла ему роль Бормана в телесериале Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны». Выступал Визбор и в качестве киносценариста, автора ряда театральных пьес. Увлекался живописью. Не понаслышке, а по собственному многолетнему опыту знал романтику альпинизма: именно Визбору суждено было создать самую знаменитую из альпинистских песен — «Домбайский вальс».

Человек универсального склада, страстный жизнелюб, Визбор ушел из жизни рано. В 1982 году он написал печальную, но полную веры в торжество истинных ценностей песню памяти Владимира Высоцкого, а всего лишь три года спустя Александр Городницкий сложил печальные строки о самом Визборе:

...Нас не вспомнят в избранном —
Мы писали плохо...
Нет печальной участи
Первых петухов.
Вместе с Юрой Визбором
Кончилась эпоха —
Время нашей юности,
Песен и стихов.

Это писалось как раз в канун значительных перемен в общественной жизни, «перестроечного» ренессанса в бардовском движении. Неожиданно выяснилось, что творчество Визбора близко не только его ровесникам, но и совсем молодым людям. На вечере, посвященном шестидесятилетию со дня рождения Визбора, можно было видеть родителей и детей, в едином порыве распевавших: «Милая моя, солнышко лесное...» Сбылось то, о чем говорил Городницкий не в конце, а в самом начале процитированной выше песни:

Нам с годами ближе
Станут эти песни,
Каждая их строчка
Будет дорога...
Снова чьи-то лыжи
Греются у печки,
На плато полночном
Снежная пурга.

Бестселлерами стали многочисленные сборники произведений Визбора. Тремя изданиями вышла книга «Я сердце оставил в синих горах», дважды издан сборник «Верю в семиструнную гитару». Наконец, в 1999 году вышел составленный Р. А. Шиповым двухтомник поэзии и прозы со вступительной статьей Л. А. Аннинского. А главное — песни Визбора поют и слушают в молодежных компаниях.

Может быть, в этом факте и надо искать ключ к неповторимой поэтике Визбора как певца вечной юности? Мужественный «имидж» Визбора-актера (кстати, почти не имевшего возможности исполнить собственную песню в кинофильме) только сбивает с толку. Он выглядел порой старше своих лет: так, в знаменитом фильме Марлена Хуциева

«Июльский дождь» (1967), где Визбор дебютировал как актер и где он исполнил свою песню «Спокойно, дружище, спокойно...», ему досталась роль человека военного поколения, приходящего в финале на встречу с однополчанами у Большого театра. А сущность поэтического мирозерцания Визбора — в верности идеалам и жизненным принципам молодости.

Если считать непринужденность человеческого общения одним из жанровых признаков авторской песни, то именно Визбору удалось достигнуть апогея, полюса такой общительности. Он, как никто, тяготел к форме обращения, к разговору во втором лице: «Осторожней, друг...», «Что ж ты стоишь на тропе?», «И ты ключом, приятель, не стучи...», «Не верь разлукам, старина...», «А помнишь, друг, команду с нашего двора...». Визбор мгновенно вербует слушателя-читателя в собеседники, союзники, единомышленники...

Он не боялся предельной простоты. Вот песня «Ты у меня одна»: ее образные средства просты, сравнения элементарны, зато создается такое ощущение, что все эти сравнения принадлежат не литературе, а самой природе, что они были всегда — а значит, и будут. Простота без пошлости — редчайшая вещь, и через тридцать лет после создания песни можно уверенно констатировать, что она жива и жить будет еще долго.

На фоне, на фундаменте этой простоты Визбор выстраивал и более прихотливые смысловые конструкции («Спутники», «Деньги»), всякий раз чувствуя контакт, понимание собеседника. Не чуждался он и утонченных звуковых повторов, очень органичных и смыслово мотивированных:

И лишь майор десантных войск Н. Н. Зятёв
Лежит простреленный под *городом Герат*.

Или:

Этот в белых снегах
Горнолыжный *лицей* —
Панацея от наших несчастий.
Мы не верим словам,
Но в альплагере «*Цей*»
Все мы счастливы были отчасти.

Отвергая слова, утратившие смысл, Визбор нашел песенное слово, вызывающее у самых разных людей абсолютное человеческое доверие.

МАДАГАСКАР

Чутко горы спят,
Южный Крест залез на небо,
Спустились вниз, в долины облака,
Осторожней, друг,
Ведь никто из нас здесь не был,
В таинственной стране Мадагаскар.

Может стать, что смерть
Ты найдешь за океаном.
Но все же ты от смерти не беги.
Осторожней, друг,
Даль подернулась туманом,
Сними с плеча свой верный карабин.

Ночью труден путь,
На востоке воздух серый,
Но вскоре солнце встанет из-за скал.
Осторожней, друг,
Тяжелы и метки стрелы
У жителей страны Мадагаскар.

Южный Крест погас
В золотом рассветном небе,
Поднялись из долины облака.
Осторожней, друг,
Ведь никто из нас здесь не был,
В таинственной стране Мадагаскар.

1951

ОХОТНЫЙ РЯД

Нажми, водитель, тормоз наконец —
Ты нас тиранил три часа подряд.
— Слезайте, граждане, приехали, конец, —
Охотный ряд, Охотный ряд.

Когда-то здесь горланили купцы,
Москву будила зимняя заря,
И над сугробами звенели бубенцы:
Охотный ряд, Охотный ряд.

Здесь бродит Запад, гидов теребя,
На «Метрополь» колхозники глядят.
Как неохота уезжать мне от тебя,
Охотный ряд, Охотный ряд.

Вот дымный берег юности моей,
И гавань встреч, и порт ночных утрат,
Вот перекресток ста пятнадцати морей —
Охотный ряд, Охотный ряд.

Нажми, водитель, тормоз наконец —
Ты нас тиранил три часа подряд.
— Слезайте, граждане, приехали, конец, —
Охотный ряд, Охотный ряд.

ДОМБАЙСКИЙ ВАЛЬС

Лыжи у печки стоят,
Гаснет закат за горой,
Месяц кончается март,
Скоро нам ехать домой.
Здравствуйте, хмурые дни,
Горное солнце, прощай!
Мы навсегда сохраним
В сердце своем этот край.

Нас провожает с тобой
Гордый красавец Эрцог,
Нас ожидает с тобой
Марево дальних дорог.
Вот и окончился круг,
Помни, надейся, скучай...
Снежные флаги разлук
Вывесил старый Домбай.

Что ж ты стоишь на тропе?
Что ж ты не хочешь идти?
Нам надо песню запеть,
Нам нужно меньше грустить.
Снизу кричат поезда,
Правда, кончается март.
Ранняя всходит звезда,
Где-то лавины шумят...

19 апреля 1961
Альплагерь «Алибек»

РАССКАЗ ТЕХНОЛОГА ПЕТУХОВА
О СВОЕЙ ВСТРЕЧЕ
С ДЕЛЕГАТОМ ФОРУМА

Сижу я, братцы, как-то с африканцем,
А он, представьте, мне и говорит:
«В России, дескать, холодно купаться —
Поэтому здесь неприглядный вид».

«Зато, — говорю, — мы делаем ракеты
И перекрыли Енисей,
А также в области балета
Мы впереди, — говорю, — планеты всей,
Мы впереди планеты всей!»

Потом мы с ним ударили по триста, —
А он, представьте, мне и говорит:
«В российских селах не танцуют твиста —
Поэтому здесь неприглядный вид».

«Зато, — говорю, — мы делаем ракеты
И перекрыли Енисей,
А также в области балета
Мы впереди, — говорю, — планеты всей,
Мы впереди планеты всей!»

Потом залили это все шампанским, —
Он говорит: «Вообще ты кто таков?
Я, — говорит, — наследник африканский!» —
«Я, — говорю, — технолог Петухов!»

Вот я, — говорю, — и делаю ракеты,
Перекрываю Енисей,
А также в области балета
Я впереди, — говорю, — планеты всей,
Я впереди планеты всей!»

«Проникся, — говорит он, — лучшим чувством,
Открой, — говорит, — весь главный ваш секрет!» —
«Пожалуйста, — говорю, — советское искусство
В наш век, — говорю, — сильнее всех ракет!

Но все ж, — говорю, — мы делаем ракеты
И перекрыли Енисей,
А также в области балета
Мы впереди, — говорю, — планеты всей,
Мы впереди планеты всей!»

1964

ТЫ У МЕНЯ ОДНА

Ты у меня одна,
Словно в ночи луна,
Словно в году весна,
Словно в степи сосна,
Нету другой такой
Ни за какой рекой,
Нет за туманами,
Дальними странами.

В инее провода,
В сумерках города.
Вот и взошла звезда,
Чтобы светить всегда,
Чтобы гореть в метель,
Чтобы стелить постель,
Чтобы качать всю ночь
У колыбели дочь.

Вот поворот какой
Делается с рекой.
Можешь отнять покой,
Можешь махнуть рукой,
Можешь отдать долги,
Можешь любить других,
Можешь совсем уйти,
Только свети, свети!

1964

ТРИ МИНУТЫ ТИШИНЫ

По судну «Кострома» стучит вода,
В сетях антенн качается звезда,
А мы стоим и курим — мы должны
Услышать три минуты тишины.
Молчат во всех морях все корабли,
Молчат морские станции земли,
И ты ключом, приятель, не стучи —
Ты эти три минуты помолчи.

Быть может, на каком борту пожар,
Пробоина в корме острей ножа?
А может быть, арктические льды
Корабль не выпускают из беды?
Но тишина плывет, как океан.
Радист сказал: «Порядок, капитан».
То осень бьет в антенны, то зима...
Шесть баллов бьют по судну «Кострома».

Весна 1965

СЕРЕГА САНИН

С моим Серегой мы шагаем по Петровке,
По самой бровке, по самой бровке.
Жуем мороженое мы без остановки —
В тайге мороженого нам не подают.

То взлет, то посадка,
То снег, то дожди...
Сырая палатка,
И почты не жди.
Идет молчаливо
В распадок рассвет...
Уходишь — счастливо!
Приходишь — привет!

Идет на взлет по полосе мой друг Серега,
Мой друг Серега, Серега Санин.
Сереге Санину легко под небесами —
Другого парня в пекло не пошлют.

Два дня искали мы в тайге капот и крылья,
Два дня искали мы Серегу.
А он чуть-чуть не долетел, совсем немного
Не дотянул он до посадочных огней.

То взлет, то посадка,
То снег, то дожди...
Сырая палатка,
И почты не жди.
Идет молчаливо
В распадок рассвет.
Уходишь — счастливо!
Приходишь — привет!

1965

СРЕТЕНСКИЙ ДВОР

А в тени снег лежит, как гора,
Будто снег тот к весне непричастен.
Ходит дворник и мерзлый февраль
Колет ломом на мелкие части.

Во дворах-то не видно земли,
Лужи — морем, асфальт — перешейком.
И плывут в тех морях корабли
С парусами в косую линейку.

Здравствуй, здравствуй, мой сретенский двор!
Вспоминаю сквозь памяти дюны:
Вот стоит, подпирая забор,
На войну опоздавшая юность.

Вот тельняшка — от стирки бела,
Вот сапог — он гармонью надраен.
Вот такая в те годы была
Униформа московских окраин.

Много знали мы, дети войны,
Дружно били врагов-спекулянтов
И неслись по дворам проходным
По короткому крику: «Атанда!»

Кто мы были? Шпана не шпана —
Безотцовщина с улиц горбатых,
Где, как рыбы, всплывали со дна
Серебристые аэростаты.

Видел я суету и простор,
Речь чужих побережий я слышал.
Я вплываю в свой сретенский двор,
Словно в порт, из которого вышел.

Но пусты мои трюмы, в пыли, —
Лишь надежды — и тех на копейку...
Ах, вернуть бы мне те корабли
С парусами в косую линейку!

1970

РАССКАЗ ВЕТЕРАНА

Мы это дело разом увидали,
Как роты две поднялись из земли
И рукава по локоть закатали,
И к нам с Виталий Палычем пошли.

А солнце жарит — чтоб оно пропало! —
Но нет уже судьбы у нас другой,
И я шепчу: «Постой, Виталий Палыч,
Постой, подпустим ближе, дорогой».

И тихо в мире, только временами
Травиночка в прицеле задрожит.
Кусочек леса редкого за нами,
А дальше — поле: Родина лежит.

И солнце жарит — чтоб оно пропало! —
Но нет уже судьбы у нас другой,
И я шепчу: «Постой, Виталий Палыч,
Постой, подпустим ближе, дорогой».

Окопчик наш --- последняя квартира,
Другой не будет, видно, нам дано.
И черные проклятые мундиры
Подходят, как в замедленном кино.

И солнце жарит — чтоб оно пропало! —
Но нет уже судьбы у нас другой,
И я кричу: «Давай, Виталий Палыч,
Давай на всю катушку, дорогой».

...Мои года, как поезда, проходят,
Но прихожу туда хоть раз в году,
Где пахота заботливо обходит
Печальную фанерную звезду,

Где солнце жарит — чтоб оно пропало! —
Где не было судьбы у нас другой,
И я шепчу: «Прости, Виталий Палыч,
Прости мне, что я выжил, дорогой».

1972

МИЛАЯ МОЯ

Всем нашим встречам разлуки, увы, суждены.
Тих и печален ручей у янтарной сосны.
Пеплом несмелым подернулись угли костра:
Вот и окончилось все — расставаться пора.

Милая моя,
Солнышко лесное,
Где, в каких краях
Встретишься со мною?

Крылья сложили палатки — их кончен полет,
Крылья расправил искатель разлук — самолет,
И потихонечку пятится трап от крыла —
Вот уж действительно пропасть меж нами легла.

Не утешайте меня, мне слова не нужны, —
Мне б разыскать тот ручей у янтарной сосны, —
Вдруг сквозь туман там краснеет кусочек огня,
Вдруг у огня ожидают, представьте, меня.

Всем нашим встречам разлуки, увы, суждены.
Тих и печален ручей у янтарной сосны.
Пеплом несмелым подернулись угли костра,
Вот и окончилось все — расставаться пора.

Милая моя,
Солнышко лесное,
Где, в каких краях
Встретишься со мною?

12 июня 1973

НОЧНАЯ ДОРОГА

Нет мудрее и прекрасней средства от тревог,
Чем ночная песня шин.

Длинной-длинной серой ниткой стоптанных дорог
Штопаем ранения души.

Не верь разлукам, старина; их круг —
Лишь сон, ей-богу.

Придут другие времена, мой друг, —
Ты верь в дорогу.

Нет дороге окончанья, есть зато ее итог.
Дороги трудны, но хуже без дорог.

Будто чья-то сигарета, стоп-сигнал в ночах —
Кто-то тоже держит путь.

Незнакомец, незнакомка, здравствуй и прощай...
Можно только фарами мигнуть.

То повиснет над мотором ранняя звезда,
То на стекла брызнет дождь...

За спиною остаются два твоих следа —
Значит, не бесследно ты живешь.

В два конца идет дорога, но себе не лги:

Нам в обратный путь нельзя.

Слава богу, мой дружище, есть у нас враги —
Значит, есть, наверно, и друзья.

Не верь разлукам, старина: их круг —
Лишь сон, ей-богу.

Придут другие времена, мой друг, —
Ты верь в дорогу.

Нет дороге окончанья, есть зато ее итог.
Дороги трудны, но хуже без дорог.

1 августа 1973

ТАК ВОТ МОЕ НАЧАЛО

Так вот мое начало,
Вот сверкающий бетон
И выгнутый на взлете самолет...
Судьба меня качала,
Но и сам я не святой, —
Я сам толкал ее на поворот.

Простеганные ветрами —
И сбоку, и в упор, —
Приятели из памяти встают,
Разбойными корветами,
Вернувшимися в порт,
Покуривают трубочки: — Салют!

Моя ж дорога синяя
Летит за острова,
Где ждут меня на выгнутой горе
Подернутая инеем
Пожухлая трава
И пепел разговоров на заре.

Так вот обломок шпаги,
Переломанная сталь,
Вот первое дыхание строки,
Вот чистый лист бумаги,
Вот непройденная даль,
И море вытекает из реки.

Так вот мое начало,
Вот сверкающий бетон
И выгнутый на взлете самолет...
Судьба меня качала,
Но и сам я не святой, —
Я сам толкал ее на поворот.

1964—1973

ФАНСКИЕ ГОРЫ

Я сердце оставил в Фанских горах,
Теперь бессердечный хожу по равнинам,
И в тихих беседах, и в шумных пирах
Я молча мечтаю о синих вершинах.

Когда мы уедем, уйдем, улетим,
Когда оседлаем мы наши машины,
Какими здесь станут пустыми пути,
Как будут без нас одиноки вершины.

Лежит мое сердце на трудном пути,
Где гребень высок, где багряные скалы,
Лежит мое сердце, не хочет уйти,
По маленькой рации шлет мне сигналы.

Я делаю вид, что прекрасно живу,
Пытаюсь на шутки друзей улыбнуться,
Но к сердцу покинутому моему
Мне в Фанские горы придется вернуться.

Когда мы уедем, уйдем, улетим,
Когда оседлаем мы наши машины,
Какими здесь станут пустыми пути,
Как будут без нас одиноки вершины.

28 июля 1976

Фанские горы

ХОДИКИ

Когда в мой дом любимая вошла,
В нем книги лишь в углу лежали валом.
Любимая сказала: «Это мало.
Нам нужен дом». Любовь у нас была.
И мы пошли со старым рюкзаком,
Чтоб совершить покупки коренные.
И мы купили ходики стенные,
И чайник мы купили со свистком.

Ах, лучше нет огня, который не потухнет,
И лучше дома нет, чем собственный твой дом,
Где ходики стучат старательно на кухне,
Где милая моя, где милая моя,
Где милая моя и чайник со свистком.

Потом пришли иные рубежи,
Мы обрастали разными вещами,
Которые украсить обещали
И без того украшенную жизнь.
Снега летели, письмами шурша,
Ложились письма на мои палатки:
Что дома, слава богу, все в порядке —
Лишь ходики немножечко спешат.

С любимой мы прожили сотню лет,
Да что я говорю, прожили двести, —
И показалось мне, что в новом месте
Горит поярче предвечерний свет.
И говорят тихие слова,
Которые не сказывались, право, —
Поэтому, не мудрствуя лукаво,
Пора спешить туда, где синева.

С тех пор я много берегов сменил,
В своей стране и в отдаленных странах
Я вспоминал с навязчивостью странной,
Как часто эти ходики чинил.
Под ними чай другой мужчина пьет,
И те часы ни в чем не виноваты:
Они всего единожды женаты,
Но, как хозяин их, спешат вперед.

Ах, лучше нет огня, который не потухнет,
И лучше дома нет, чем собственный твой дом,
Где ходики стучат старательно на кухне,
Где милая моя, где милая моя,
Где милая моя и чайник со свистком.

28 июня 1977
Памир

ПАМЯТИ УШЕДШИХ

Как хочется прожить еще сто лет,
Ну пусть не сто, хотя бы половину,
И вдоволь навалаться на траве,
Любить и быть немножечко любимым.
И знать, что среди шумных площадей
И тысяч улиц, залитых огнями,
Есть Родина, есть несколько людей,
Которых называем мы друзьями.

Лучшие ребята из ребят
Раньше всех уходят. Это странно.
Что ж, не будем плакать непрерывно, —
Мертвые нам это не простят.
Мы видали в жизни их не раз —
И святых, и грешных, и усталых,
Будем же их помнить неустанно,
Как они бы помнили про нас!

Мы шумно расстаемся у машин,
У самолетов и кабриолетов,
Загнав пинками в самый край души
Предчувствия и всякие приметы.
Но тайна мироздания лежит
На телеграмме тяжело и чисто,
Что слово «смерть», равно как слово «жизнь»,
Не производит множественных чисел.

Когда от потрясения и тьмы .
Очнешься, чтоб утрату подытожить,
То кажется, что жизнь ты взял займы
У тех, кому немножечко ты должен.
Но лишь герой скрывается во мгле,
Должны герои новые явиться,
Иначе равновесье на земле
Не сможет никогда восстановиться.

14 июля 1978

Памир

СПУТНИКИ

По прекрасному Чюрлёнису,
Иногда по Остроухову
Мчались мы с одной знакомою
На машине «Жигули».
Заезжали в Левитана мы,
В октябри его пожухлые.
Направлялись мы к Волошину,
Заправлялись, как могли.

По республике Цветаевой,
Через область Заболоцкого
С нами шла высоковольтная
Окуджавская струна.
Поднимались даже в горы мы,
Покидая землю плоскую,
Между пиком барда Пушкина
И вершиной Пастернак.

Некто Вольфганг Амадеевич
Слал нам ноты из-за облака,
Друг наш Николай Васильевич
Улыбался сквозь туман.
Слава богу, мы оставили
Топь софоновскую побоку,
Двор заезжий Долматовского
И пустыню Налбалдян.

Между Грином и Волошиным
На последнем переходе мы
Возвели шатёр брезентовый,

Осветив его костром.
И собрали мы сторонников
Рифмы, кисти и мелодии,
И, представьте, тесно не было
Нам за крошечным столом!

По прекрасному Чюрлёнису,
Иногда — по Остроухову...

Сентябрь—декабрь 1981

ДЕНЬГИ

Теперь толкуют о деньгах .
В любых заброшенных снегах,
В портах, постелях, поездах,
Под всяким мелким зодиаком.
Тот век рассыпался, как мел,
Который словом жить умел,
Что начиналось с буквы «Л»,
Заканчиваясь мягким знаком.

О, жгучий взгляд из-под бровей!
Листанье сборника кровей!
Что было содержанием дней,
То стало приложением вроде.
Вот новоявленный Моцарт,
Сродни менялам и купцам,
Забыв про двор, где ждут сердца,
К двору монетному подходит.

Все на продажу понеслось,
И что продать, увы, нашлось:
В цене все то, что удалось,
И спрос не сходит на интриги.
Явились всюду чудеса,
Рубли раздув, как паруса,
И рыцарские голоса
Смехоподобны, как вериги.

Моя надежда на того,
Кто, не присвоив ничего,
Свое святое естество
Сберег в дворцах или в бараках,
Кто посреди обычных дел
За словом следовать посмел,
Что начиналось с буквы «Л»,
Заканчиваясь мягким знаком.

21 мая 1982

ПИСЬМО

Памяти Владимира Высоцкого

Пишу тебе, Володя, с Садового кольца,
Где с неба льют раздробленные воды.
Все в мире ожидает законного конца,
И только не кончается погода.
А впрочем, бесконечны наветы и вранье,
И те, кому не выдал бог таланта,
Лишь в этом утверждают присутствие свое.
Пытаясь обкусать ступни гигантам.

Да черта ли в них проку! О чем-нибудь другом...
«Вот мельница — она уж развалилась...»
На Кудринской недавно такой ударил гром,
Что все ГАИ тайком перекрестилось.
Все те же разговоры — почем и что иметь.
Из моды вышли «М» по кличке «Бонни».
Теперь никто не хочет хотя бы умереть,
Лишь для того, чтоб вышел первый сборник.

Мы здесь поодиночке смотрелись в небеса,
Мы скоро соберемся воедино,
И наши в общем хоре сольются голоса,
И Млечный Путь задует в наши спины.
А где же наши беды? Остались мелюзгой
И слава, и вельможный гнев кого-то...
Откроет печку Гоголь чугунной кочергой,
И свет огня блеснет в пенсне Фагота...

Пока хватает силы смеяться над бедой,
Беспечней мы, чем в праздник эскимосы.
Как говорил однажды датчанин молодой:
Была, мол, не была — а там посмотрим.
Все так же мир прекрасен, как рыженький пацан,
Все так же, извини, прекрасны розы.
Привет тебе, Володя, с Садового кольца,
Где льют дожди, похожие на слезы.

11 июня 1982

ВОЛЕЙБОЛ НА СРЕТЕНКЕ

А помнишь, друг, команду с нашего двора,
Послевоенный над веревкой волейбол,
Пока для секции нам сетку не украл
Четвертый номер — Коля Зять, известный вор.

А первый номер на подаче — Владик Коп,
Владелец страшного кирзового мяча,
Который если попадал кому-то в лоб,
То можно смерть установить и без врача.

А наш защитник, пятый номер — Макс Шароль,
Который дикими прыжками знаменит,
А также тем, что он по алгебре король,
Но в этом двор его нисколько не винит.

Саид Гиреев, нашей дворничихи сын,
Торговец краденым и пламенный игрок;
Серег Мухин, отпускающий усы,
И на распасе — скромный автор этих строк.

Да, такое наше поколение —
Рудиментом в нынешних мирах,
Словно полужесткие крепления
Или радиолы во дворах.

А вот противник — он нахал и скандалист,
На игры носит он то бритву, то наган:
Здесь капитанствует известный террорист —
Сын ассирийца, ассириец Лев Уран,

Известный тем, что, перед властью не дрожа,
Зверю-директору он партией угрожал,
И парту бросил он с шестого этажа,
Но, к сожалению для школы, не попал.

И вот и сходятся два танка, два ферзя —
Вот наша Эльба, встреча войск далеких стран:
Идет походкой воровскою Коля Зять,
Навстречу — руки в брюки — Левочка Уран.

Вот тут как раз и начинается кино,
И подливает в это блюдо остроты
Белова Танечка, глядящая в окно, —
Внутрирайонный гений чистой красоты.

Ну что, без драки? Волейбол, так волейбол!
Ножи отставлены до встречи роковой,
И Коля Зять уже ужасный ставит кол,
Взлетев, как Шагин, над веревкой бельевой.

Да, и это наше поколение —
Рудиментом в нынешних мирах,
Словно полужесткие крепления
Или радиолы во дворах.

...Мясной отдел. Центральный рынок. Дня конец.
И тридцать лет прошло — о боже, тридцать лет! —
И говорит мне ассириец-продавец:
— Конечно, помню волейбол. Но мяса нет!

Саид Гиреев — вот сюрприз! — подсел слегка,
Потом опять, потом отбился от ребят,
А Коля Зять пошел в десантные войска,
И там, по слухам, он вполне нашел себя.

А Макс Шароль — опять защитник и герой,
Имеет личность он секретную и кров.
Он так усердствовал над бомбой гробовой,
Что стал членкором по фамилии Петров.

А Владик Коп подался в городок Сидней,
Где океан, балет и выпивка с утра,
Где нет, конечно, ни саней, ни трудодней,
Но также нету ни кола и ни двора.

Ну кол-то ладно — не об этом разговор, —
Дай бог, чтоб Владик там поднакопил деньжат.
Но где найдет он старый сретенский наш двор?
Вот это жаль, вот это, правда, очень жаль.

Ну что же, каждый выбрал веру и житье,
Полсотни игр у смерти выиграв подряд,
И лишь майор десантных войск Н. Н. Зятев
Лежит простреленный под городом Герат.

Оставить крики, тихо, Сретенка, не плачь!
Мы стали все твоею общею судьбой:
Те, кто был втянут в этот несерьезный матч
И кто повязан стал веревкой бельевой.

Да, уходит наше поколение —
Рудиментом в нынешних мирах,
Словно полужесткие крепления
Или радиолы во дворах.

26 июля — 6 октября 1983

ЦЕЙСКАЯ

Вот и опять между сосен открылась картина:
Путь к небесам, что стенами из камня зажат.
Здесь на рассвет золотые взирают вершины
И ледники, как замерзшее небо, лежат.

Этот в белых снегах
Горнолыжный лицей —
Панацея от наших несчастий.
Мы не верим словам,
Но в альплагере «Цей»
Все мы счастливы были отчасти.

Эти хребты нам сулили и радость и беды,
Издавека звали нас, чтобы мы их прошли.
Эти снега нас не раз приводили к победам,
А иногда приводили от дружбы к любви.

Здесь нам с тобой, победив городские химеры,
Ясный покой приходил и в словах и в слезах.
Если ж уйдем, то уйдем обязательно с верой,
С верой, что вслед нам помолится старый Монах.

2—11 марта 1984
Альплагерь «Цей»

НОВЕЛЛА МАТВЕЕВА

Бытует мнение, что авторская песня при всех своих содержательных достоинствах обречена на «вторичность» поэтической формы, на эксплуатацию приемов, уже известных «письменной» поэзии, на определенную умеренность в эстетических поисках. Мнение это порой разделяют даже поклонники авторской песни. Убедительным опровержением подобных разговоров может служить творчество Новеллы Матвеевой. Ее имя уже с начала 60-х годов вошло в самые престижные поэтические обоймы, фигурируя в одном ряду с такими лидерами, как Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Ю. Мориц, Д. Самойлов. В метафорическом стиле Матвеевой, в ее словесных экспериментах ощущается плодотворное следование традициям Хлебникова и Цветаевой. Известность Матвеевой одновременно принесли и книги, и журнальные подборки стихов, и выступления с песнями, и пластинки. В книгах поэтессы просто стихотворения и стихотворения-песни образуют нерасторжимое единство и являют абсолютно одинаковую степень словесно-стиховой отточенности и элегантного профессионализма.

Новелла Николаевна Матвеева родилась в 1934 году в Царском Селе, в семье литераторов, затем вместе с родителями переехала в Москву. Окончив Высшие литературные курсы при Литературном институте, продолжила заниматься творческой работой. Ею выпущено более десяти книг, самая большая из них — «Избранное» — вышла в 1986 году.

Существует также около десяти пластинок со стихами и песнями Матвеевой (некоторые песни сочинены ею на стихи Ивана Киуру).

Творческое кредо Матвеевой точно сформулировано в строках:

Когда потеряют значенья слова и предметы,
На землю, для их обновленья, приходят поэты.

Это отнюдь не трюизм, не общее место, а индивидуальная точка зрения. Многие считают, что задача поэта — поиск нового слова для обозначения вечных и неизменных явлений жизни. А это ведет либо к иллюстративности, либо к самодовлеющим словесным экзерсисам. Матвеева же исходит из того, что поэт творит новую реальность — и жизненную, и языковую. Для нее в каждом слове уже таится образ. Стоит воспетым ей альпинистам взять в руки чашу, как тут же эта чаша превращается то в кратер вулкана, то в чашечку цветка. Метафорическое видение мира — не причуда, а неотъемлемое свойство человеческой природы, закрепленное в самом языке. Это подтверждается и тогда, когда поэт путешествует не по горам и не по морям, а по вполне обыденным городским окраинам:

Эти окраины
Были оправлены
Вышками вырезными,
Кружевными
Кранами.

Обратите внимание, как исходное слово «окрайна» «оправлено» созвучными ему словами. Так открывается дорога к тайне, к той самой «душе вещей», которую ищет поэт. Знаменитая песня «Дома без крыш» — это одно из ярчайших в поэзии

60-х годов свидетельств рождения нового восприятия мира, рождения метафорических образов из самых простых слов и обыденных предметов.

Матвеева владеет тончайшим психологизмом, претворенным в целой сети «мелочей» и «частностей», системе метонимических деталей. В «Девушке из харчевни» тема тайной и безответной любви раскрывается через ряд подробностей: «Мне было довольно того, что твой // Плащ висел на гвозде». Затем герой песни исчезает, и о нем напоминает только гвоздь в стене, потом след от гвоздя... Мы слушаем, читаем и чувствуем, как по мере уменьшения предметной стороны образа растет его обобщенный смысл: память, противостоящая забвению, верность, не отступающая перед неверием.

А вот пример зарождения гиперболы. «Какой большой ветер!» — простая фраза, взятая из повседневной речи. Но вот она начинает конкретизироваться, обрастать фантастическими подробностями: «Сломал ветлу ветер, // В саду сровнял гряды — // Аж корешок редьки // Из почвы сам вылез // И, подкатясь боком // К соседнему саду, // В чужую врос грядку // И снова там вырос». По смелости и естественности полета фантазии это напоминает фольклорные небывальщины. Гиперболическое мышление Матвеевой вообще близко к фольклору (посмотрите на шуточное «Письмо к любимой») и к детским игровым фантазиям. Без такой связи гиперболы и гротески всегда оказываются сухими и нарочитыми. Что это за такой «большой ветер»? Это вечная свободная стихия, созвучная той буре, которую всегда носит в своей душе поэт.

Какова доминанта художественного мира Новеллы Матвеевой? Многие критики считают, что это — романтическое начало. Вроде бы верно: романтика пронизывает и тематику, и образно-стилистическую ткань матвеевской поэзии. Но герой-романтик по

определению одинок, недоволен окружающим обществом, людьми с их обыденными интересами. Романтик всегда в конфликте с миром. У Матвеевой же стойкий, ненаигранный романтический порыв гармонично соединен с трепетной и не приторной человечностью. Достигается это разными средствами: и игровыми приемами, и неожиданными философскими парадоксами. Но главное — прочность этой связи небесного (или эквивалентного ему «морского») и земного, вечного и повседневного, духовного и бытового.

Мир Матвеевой открыт для всех, кто готов посмотреть на жизнь и на себя непредвзято, заново, как впервые. И тогда мы вместе с поэтессой можем ощутить все богатство бытия, несводимость его к черно-белым оценочным категориям. Жизнь свободна и непредсказуема, как молодая цыганка: «Все, что было, — позабыла. // Все, что будет, — позабудет». Каждый человек может стать абсолютно свободным — пусть не большим кораблем, а маленьким неповторимым корабликом. А главный смысл поэзии (песенной и непесенной) — в том, чтобы еще и еще раз доказывать людям, что «горе — не беда».

ПЕСНЯ СВОБОДЫ

Из дальних стран пришел бродяга нищий
И все бродил по улицам Мадрида.
Но не просил ни крова он, ни пищи:
Он только пел, пел для тебя,
 Старый Мадрид.

При первом слове той чудесной песни
Склонились девушки со всех балконов,
Весь город ожил, улицы воскресли, —
Смеялся, плакал и вздыхал
 Старый Мадрид.

— Где были вы, сеньор, все эти годы?
Где прятал ваш голос, ваши песни?
И неужели музыка Свободы
Всех песен вам дороже и милей?

— Я был в изгнанье, под холодным солнцем,
Но не жалел, что полюбил Свободу:
Кому дано за родину бороться,
Тот чаще всех живет в разлуке с ней.

И снова, снова струны трогал странник,
И трепетал жасмин в садах Мадрида...
Летели дни... А патриот-изгнанник
Все звонче пел, пел для тебя,
 Старый Мадрид.

Когда же враг в Испанию ворвался
И черный дым затмил чело Мадрида, —
Он как герой на улицах сражался
И с честью пал. Пал за тебя,
 Старый Мадрид.

КРУЖАТСЯ ЛИСТЬЯ...

Кружатся листья,
кружатся в лад снежинки.
Осень пришла — темно и светло в лесах.
Светятся в листьях розовые прожилки,
Словно в бессонных
и утомленных глазах.

Летнюю книгу эти глаза читали,
Мелкого шрифта вынести не смогли
И различать во мгле предвечерней стали
Только большие — главные вещи земли.

Прносятся кругом цветные листы
над садом;
Глаза их прозрели,
да, только прозрели для тьмы.
Вьются снежинки,
кружатся листья рядом,
Реют,
Верят
В пылкую дружбу зимы!

Падают листья липы, дубов и клена...
Звездочки снега сыплются с высоты...
Если бы знать: насколько зимой стесненно
Или свободно лягут под снегом листы?
Если бы знать: какие им сны
приснятся?

Что нам готовит их потаенный слой?
Что им сподручней: сверху снегов
остаться
Или под снегом скрыться,
как жар под золой?

Танцуйте, танцуйте!
С холодным снежком
кружитесь,
Покуда снежинки так запросто с
вами летят!
Только до срока
Под ноги не ложитесь,
Чтобы
Не скрыла
Вьюга ваш яркий наряд!

Танцуйте, танцуйте!
Ведь это последний
танец!
Кружитесь,
кружитесь,
Ведь время,
время не ждет!

1957

МИССУРИ

О Миссури, Миссури,
О Миссури, расчудесный штат.
Приезжайте в штат Миссури
Все, кто хочет быть богат.

О Миссури, Миссури,
О Миссури, расчудесный штат.
Приезжайте в штат Миссури
Все, кто хочет быть богат.

И пускай не обижаются на нас
Алабама, Каролина, Арканзас,
Если только про Миссури
Мы споем на этот раз.

О Миссури, Миссури,
О Миссури, расчудесный штат.
Приезжайте в штат Миссури
Все, кто хочет быть богат.

Река Миссури — многоводная река.
Река Миссури — судоходная река.
От судов густа Миссури,
Как похлебка бедняка.

Вверх и вниз по ней туда-сюда
Пасутся пароходов ревущие стада.
И за ними
Меркнет в дыме
Миссурийская вода.

О Миссури, Миссури,
О Миссури, расчудесный штат.
Приезжайте в штат Миссури
Все, кто хочет быть богат.

Бизнесменам неизменно там везет,
Нараспев они считают свой доход,
В лад ногами отбивая
Самбу, румбу и фокстрот.

А кому в Миссури нечего жевать,
Право, нечего тому переживать,
Там жевательной резины
Просто некуда девать.

О Миссури, Миссури,
О Миссури, расчудесный штат.
Приезжайте в штат Миссури
Все, кто хочет быть богат.

И пускай не обижаются на нас
Алабама, Каролина, Арканзас,
Если только про Миссури
Спели мы на этот раз.

О Миссури, Миссури,
Случай как-нибудь еще найдем
И не только про Миссури
Что-нибудь еще
Споем!

О Миссури, Миссури,
О Миссури, расчудесный штат.
Приезжайте в штат Миссури
Все, кто хочет быть богат.

КАПИТАНЫ БЕЗ УСОВ

Вот передо мною море голубое,
Плещет волна, волна.
Знаю, о чем, о чем
Шепчет она, она.
Шепчет она о том, что нет предела
Снам и мечтам, мечтам.
И всё зовет, зовет
К дальним местам, местам.

Я хочу под ветром яростным
Плыть, плыть, плыть на судне парусном.
Право, нравятся мне очень мало
Корабли без парусов.
Может быть, они удобнее
И во многом бесподобнее,
Всё равно они подобны старым
Капитанам без усов.
Капитаны без усов, усов —
Словно судно без парусов,
А капитаны с усами —
Словно суда с парусами.
В чем клянусь вам шаландами,
Неграми шоколадными,
Льдиной, моржом, эскимосом,
Якорем, трапом и тросом.

Что обращаюсь я к волне безвестной,
Словно к родной, родной?
Мечта о плаванье
Ты не со мной, со мной.

Море и небо почернели грозно
Парус надут, надут,
В гавань суда сюда
Вновь не придут, придут.

Я хочу под ветром яростным
Плыть, плыть, плыть на судне парусном.
Право, нравятся мне очень мало
Корабли без парусов.
Может быть, они удобнее
И, во многом бесподобнее,
Всё равно они подобны старым
Капитанам без усов.
Капитан без усов, усов —
Словно судно без парусов,
А капитаны с усами —
Словно суда с парусами.
В чем клянусь вечно юными
Рыболовными шхунами,
Яхтой, баркасом, вельботом
И старичком пакетботом.

1960

ДОМА БЕЗ КРЫШ
(Окраина)

Летняя ночь была
Теплая, как зола...
Так,
Незаметным шагом,
До окраин я дошла.
Эти окраины
Были оправлены
Вышками вырезными,
Кружевными
Кранами.

Облики облаков,
Отблески облаков
Плавали сквозь каркасы
Недостроенных домов.
Эти дома без крыш
В белой ночи дали
В пустошь меня зазвали,
В грязь и глину завели.

На пустыре ночном
Светлый железный лом,
Медленно остывая,
Обдавал дневным теплом.
А эти дома без крыш
В душной ночной дали
Что-то такое знали,
Что и молвить не могли.

Из-за угла, как вор,
Вынырнул бледный двор:
Там на ветру волшебном
Танцевал бумажный сор.

А эти дома без крыш
Словно куда-то шли,
Шли, —
Плыли,
Как будто были
Не дома, а корабли.

Встретилась мне в пути
Между цементных волн
Кадка с какой-то краской,
Точно в теплом море — челн.

Палка-мешалка в ней,
Словно в челне весло...
От кораблей кирпичных
Кадку-лодку отнесло.

Было волшебно всё:
Даже бумажный сор,
Даже мешалку-палку
Вспоминаю до сих пор.

И эти дома без крыш,
Светлые без огня;
Эту печаль и радость,
Эту ночь с улыбкой дня.

АХ, КАК ДОЛГО ЕДЕМ...

Ах, как долго, долго едем!
Как трудна в горах дорога!
Чуть видны вдали хребты туманной сьерры.
Ах, как тихо, тихо в мире!
Лишь порою из-под мула,
Прошумев, сорвется в бездну камень серый.

Тишина. Лишь только песню
О любви поет погонщик,
Только песню о любви поет погонщик,
Да порой встряхнется мул,
И колокольчики на нем,
И колокольчики на нем забьются звонче.

Ну скорей, скорей, мой мул!
Я вижу, ты совсем заснул.
Ну поспешим — застанем дома дорожку!..
Ты напьешься из ручья,
А я мешок сорву с плеча
И потреплю тебя и в морду поцелую.

Ах, как долго, долго едем!
Как трудна в горах дорога!
Чуть видны вдали хребты туманной сьерры...
Ах, как тихо, тихо в мире!
Лишь порою из-под мула,
Прошумев, сорвется в бездну
Камень серый.

КОРАБЛИК

Жил кораблик веселый и стройный:
Над волнами как сокол парил.
Сам себя, говорят, он построил,
Сам себя, говорят, смастерил.

Сам смолою себя пропитал,
Сам оделся и в дуб и в металл,
Сам повел себя в рейс —
Сам свой лоцман,
Сам свой боцман,
Матрос,
Капитан.

Шел кораблик, шумел парусами,
Не боялся нигде ничего.
И вулканы седыми бровями
Поводили при виде его.

Шел кораблик по летним морям,
Корчил рожи последним царям,
Все ли страны в цвету,
Все ль на месте, —
Все записывал,
Все проверял!

Раз пятнадцать, раз двадцать за сутки
С ним встречались другие суда:
Постоят, посудачат минутку
И опять побегут кто куда...

Шел кораблик, о чем-то мечтал,
Все, что видел, на мачты мотал.
Делал выводы сам, —
Сам свой лоцман,
Сам свой боцман,
Матрос,
Капитан.

1961

Путь мой далек.

На всем лежит истома.

Я загрустил: не шлют письма из дома...

«Плюй ты на все! Учись, брат, у верблюда!» —

Скажет товарищ, хлопнув по плечу.

Я же в сердцах пошлю его к верблюду,

Я же — в сердцах — пошлю его к верблюду:

И у тебя учиться, мол, не буду,

И у верблюда — тоже не хочу.

Друг отошел и, чтобы скрыть обиду,

Книгу достал, потрепанную с виду,

С грязным обрезом, в пестром переплете, —

Книгу о том, что горе не беда...

...Право, уйду! Наймусь

К фата-моргане:

Стану шутом в волшебном балагане,

И никогда меня вы не найдете:

Ведь от колес волшебных нет следа.

Но караван все шел через пустыню,

Но караван шагал через пустыню,

Шел караван и шел через пустыню,

Шел потому, что горе — не беда.

1961

ЦЫГАНКА

Развеселые цыгане по Молдавии гуляли
И в одном селе богатом ворона коня украли.
А еще они украли молодую молдаванку:
Посадили на полянку, воспитали как цыганку.

Навсегда она пропала
Под тенью загара!
У нее в руках гитара,
Гитара,
Гитара!

Позабыла все, что было,
И не видит в том потери.
(Ах, вернись,
Вернись,
Вернись!

Ну, оглянись по крайней мере!)
Мыла в речке босы ноги, в пыльный бубен била
звонко.

И однажды из берлоги утащила медвежонка,
Посадила на поляну, воспитала как цыгана;
Научила бить баклушки, красть игрушки
из кармана.

С той поры про маму, папу
Забыл медвежонок:
Прижимает к сердцу лапу
И просит деньжонок!

Держит шляпу вниз тульею...
Так живут одной семьею,
Как хорошие соседи,
Люди, кони и медведи.

По дороге позабыли: кто украл, а кто украден.
И одна попона пыли на коне и конокраде.
Никому из них не страшен никакой недуг, ни
хворость...

По ночам поют и пляшут, на костры бросая хворост.

А беглянка добрым людям

Проходим

Ворóжит:

Все, что было, все, что будет,

Расскажет,

Как может...

Что же с ней, беглянкой, было?

Что же с ней, цыганкой, будет?

Все, что было, — позабыла.

Все, что будет, — позабудет.

АЛЬПИНИСТЫ

Поскорей наполним нашу
Все равно какую чашу —
Чашу кратера вулкана
Или чашечку цветка.
Угли звонкие раздуем.
Как-нибудь переначуем.
Нам живется нелегко,
Мы уходим далеко,
Мы пришли издалека.

По саваннам необъятным,
По лесам невероятным,
По плато суровых гор,
Где терновник в сорок свор
Обдирает нам бока.
А ущелья — как темно в них!
Но мы сами — как терновник:
Для тернистой для тропы
На ступнях у нас шипы.
Мы пришли издалека.

Нас ошпаривала справа
Вулканическая лава,
Нас обкатывало слева
Океана колесо.
Но веревками друг друга
Мы обкручивали туго
И ползли под облака.
Мы пришли издалека,
Мы уходим далеко.

А в плащах-палатках наших
Мы походим на монахов, —
Вдалеке от милых жен
Отрешенный капюшон
Надвигаем на лицо.
А под этим капюшоном,
Синим снегом опушенным,
Как стальная полоса —
Неподкупные глаза.
Мы уходим далеко.

Мы уходим далеко...

1961

СТРАНА ДЕЛЬФИНИЯ

Набегают волны синие.
Зеленые? Нет, синие.
Как хамелеонов миллионы,
Цвет меняя на ветру.
Ласково цветет глициния —
Она нежнее инея...
И где-то есть земля Дельфиния
И город Кенгуру.

Это далеко! Ну что же? —
Я туда уеду тоже.
Ах ты, боже, ты мой боже,
Что там будет без меня?
Пальмы без меня засохнут,
Розы без меня заглохнут,
Птицы без меня замолкнут —
Вот что будет без меня.

Да, но без меня в который раз
Отплыло судно «Дикобраз».
Как же я подобную беду
Из памяти сотру?
А вчера пришло, пришло, пришло
Ко мне письмо, письмо, письмо
Со штемпелем моей Дельфинии,
Со штампом Кенгуру.

Белые конверты с почты
Рвутся, как магнолий почки,
Пахнут, как жасмин, но вот что
Пишет мне моя родня:
Пальмы без меня не сохнут,
Розы без меня не глохнут,
Птицы без меня не молкнут...
Как же это без меня?

Набегают волны синие.
Зеленые? Нет, синие.
Набегают слезы горькие...
Смахну, стряхну, сотру.
Ласково цветет глициния —
Она нежнее инея...
А где-то есть земля Дельфиния
И город Кенгуру.

1961

КАКОЙ БОЛЬШОЙ ВЕТЕР!

Какой большой ветер
Напал на наш остров!
С домишек сдул крыши,
Как с молока — пену,
 И если гвоздь к дому
 Пригнать концом острым,
 Без молотка, сразу,
 Он сам войдет в стену.

Сломал ветлу ветер,
В саду сровнял гряды —
Аж корешок редьки
Из почвы сам вылез
 И, подкатясь боком
 К соседнему саду,
 В чужую врос грядку
 И снова там вырос.

А шквал унес в море
Десятка два шлюпок,
А рыбакам — горе, —
Не раскурить трубок,
 А раскурить надо,
 Да вот зажечь спичку —
 Как на лету взглядом
 Остановить птичку.

Какой большой ветер!
Ох! Какой вихорь!
А ты глядишь нежно,
А ты сидишь тихо,
 И никакой силой
 Тебя нельзя стронуть:
 Скорей Нептун слезет
 Со своего трона.

Какой большой ветер
Напал на наш остров!
С домов сорвал крыши,
Как с молока — пену...
 И если гвоздь к дому
 Пригнать концом острым,
 Без молотка, сразу,
 Он сам уйдет в стену.

1962

ГОРИЗОНТ

Видишь?

Зеленым бархатом отливая,
Море лежит спокойнее, чем земля.

Видишь?

Как будто ломтик от каравая,
Лодочка отломилась от корабля.

Яхты и пароходы ушли куда-то.

Видишь? По горизонту они прошли,

Так же

как по натянутому канату

В цирке

канатоходцы пройти могли.

Словно за горизонтом обрыв отвесный —

Пропась. И пароходы идут, скользя,

Робко и осторожно держась над бездной,

Помня, что отступаться туда нельзя.

Ты же

Так хорошо это море знаешь

И песни, песни

про эту пропасть

поешь, поешь...

Что ты за горизонтом не исчезаешь?

Что ж ты за пароходами не плывешь?

Видишь?

Канатоходцами по канату —

Снова по горизонту они прошли;

Снова — в Константинополь, Суэц, Канаду,

Снова — по краю моря на край земли.

1962

ПЕСНИ О ДАЛЬНЕЙ ДАЛИ

Где-то

в далеких краях
Есть одинокий маяк.
Старенький сторож на нем обитает,
Серые волны, скучая, считает.

Все, уходящие вдаль корабли.

Знаю: пучина морей
Скрыла троих сыновей.
Не оттого ли с тех пор и доньше
Старенький сторож перечит пучине?

Пальцем грозит океанской пустыне,
Бурю встречая, трясет головой...

Но временами маяк
Весь расцветает, как мак!
Лодка подходит к нему с провиантом.
Старенький сторож нарядится франтом! —
Шляпу с коричневым кожаным бантом

Держит рукой, чтобы ветер не снес...

Все же в конце-то концов
Лодка уносит гребцов.
Но оттого ли с такою тревогой
Вдруг просыпаюсь я ночью глубокой?

Только помыслишь о дали далекой —
Кругом от грусти идет голова...

1963

Когда же и след от гвоздя исчез
Под кистью старого маляра, —
Мне было довольно того, что след
Гвоздя
Был виден — вчера.

Любви моей ты боялся зря:
Не так я страшно люблю:
Мне было довольно видеть тебя,
Встречать
Улыбку твою!
И в теплом ветре ловить опять
То скрипок плач,
То литавров медь...
А что я с этого буду иметь?
Того тебе — не понять.

1964

ПИСЬМО К ЛЮБИМОЙ

Платок вышивая цветной,
Ни старый, ни новый, —
Я знаю, — для встречи со мной
Вы нынче готовы.
Свои же намерения
Означу словами:
На сивом на мерине я
Приеду за вами.

Ох! Вот ведь какая судьба!
Ах! Удивительно злая судьба!
Ох! Вот ведь какая судьба!
Ах! Поразительно злая судьба!

А впрочем, извольте понять:
Дорога ужасна —
Едва ли я стану гонять
Конягу напрасно.
К тому же, мой конь семенит —
Идет как по буквам, —
И, чтобы ускорить визит,
Я пеший приду к вам.

Ох! Вот ведь какая судьба!
Ах! Удивительно злая судьба!
Ох! Вот ведь какая судьба!
Ах! Исключительно злая судьба!

А впрочем, ботинки надеть
Нельзя без расхода, —
В них можно стоять и сидеть
В любую погоду.
Но портить подошвы ходьбой
Не так по душе мне —
Я лучше приду к вам босой:
Так будет дешевле.

Ох! Вот ведь какая судьба!
Ах! Удивительно злая судьба!
Ох! Вот ведь какая судьба!
Ах! Сокрушительно злая судьба!

А впрочем, не стану скрывать:
Болят мои пятки.
К тому же, дорога, видать,
Опять не в порядке.
Не скоро до вас добреду,
Устану же — скоро, —
Я лучше совсем не приду.
Прощайте, сеньора!

Ох! Вот ведь какая судьба!
Ах! Удивительно злая судьба!
Ох! Вот ведь какая судьба!
Ах! Непростительно злая судьба!

ЕХАЛ СОЛДАТ ЛЕСОМ

Ехал солдат лесом, ехал целый день.

(Ай-ай-ай-ай! Ой-ой-ой-ой!

Ель, сосна. Да!)

А навстречу — бабка, глупая как пень.

(Ай-ай-ай-ай! Ой-ой-ой-ой!)

Говорит она:

«Едешь, солдат, едешь, — а твоя жена

Тебе, молодому, больше не верна».

Солдат зашатался, побелел как плат.

(Ай-ай-ай-ай! Ой-ой-ой-ой!)

Говорит солдат:

«Если мне и вправду больше не верна

Моя молодая верная жена, —

С этими словами зарядил ружье.

(Ай-ай-ай-ай! Ой-ой-ой-ой!)

Я убью ее!»

Едет солдат полем, а навстречу — дед.

(Ай-ай-ай-ай! Ой-ой-ой-ой!

Тын да лен. Да!)

«Что сказала бабка, тому веры нет, —

(Ай-ай-ай-ай! Ой-ой-ой-ой!)

Произносит он. —

Твоя молодая верная жена

Тебе, молодому, очень верна».

Солдат засмеялся — весел, весел, рад

(Ай-ай-ай-ай! Ой-ой-ой-ой!) —

Говорит солдат:

«Если мне и вправду очень верна
Моя молодая верная жена —
Значит, я не стану убивать ее!»
(Ай-ай-ай-ай! Ой-ой-ой-ой!)
Разрядил ружье.

Так, пока он ехал, пока подъезжал —
Заряжал его, разряжал его,
Разряжал его, заряжал его,
И как быть — не знал...

1968

* * *

Липа зацвела у перекрестка;
Ствол корявый,
 а цветы ее легки.
Книзу, книзу катится повозка,
Волы послушны,
 на рогах у них венки.

Солнце за деревьями склонялось,
Так казалось,
 будто вовсе не зайдет!
Только
 легкой дымкой заслонялось,
На завтра ясный
 обещало небосвод.

Ветром не испуганный нисколько,
Лист жасмина
 уловил зарницы дрожь;
Ночью
 дождь накрапывал тихонько, —
На шум ненастья
 не был шум его похож.

Утра полусонная прохлада,
Чуть порхая,
 пересиливала зной,
Зная,
Что грозой считать не надо
Роптанье сада, —
 запах свежести ночной.

Липа
Зацвела у перекрестка;
Ствол корявый,
А цветы ее легки.
Книзу,
Книзу катится повозка,
Волы послушны,
А дороги — далеки...

1972

С утконосами.

(В дюнах, под солнца
лучами раскосыми.)

А за лианами

Переплетенными

Там водопады стоят

веретенами...

Ветер травой шумит, равнина тянется...

Там кенгуру пробежит и — оглянется!..

Синее море,

Белая пена,

Бурных волн бесконечная смена...

Знаю, за той

чертой

Вечно

чудесные

Мне неизвестные страны лежат.

1972

ЮЛИЙ КИМ

Авторская песня всегда была связана с миром театра, и примером особенной прочности этой связи может служить творчество Юлия Кима, замечательного мастера театрального перевоплощения и открытого поэтического самовыражения, сатирика и лирика в одном лице.

Юлий Черсанович Ким родился в 1936 году в семье московских интеллигентов. В 1937 году его отец был арестован и вскоре погиб. Мать оказалась в ссылке, а потом вместе с сыном жила в Туркмении. Ким окончил МГПИ, где учился одновременно с Ю. Визбором, А. Якушевой и другими молодыми бардами. Преподавал историю и литературу на Камчатке, затем в Москве, всего проработал в средней школе девять лет. Еще в институте начал писать песни, которые вскоре приобрели известность, прозвучали в ряде кинофильмов. Однако в 1968 году Ким за подписание обращений в защиту диссидентов (а также ввиду крамольности его песен) был уволен с работы и фактически «запрещен». Ему пришлось заниматься литературным трудом под псевдонимом Ю. Михайлов. Он написал песни ко множеству кино- и телефильмов, среди которых «Бумбараш», «Двенадцать стульев», «Про Красную Шапочку», «Обыкновенное чудо», «Собачье сердце», «Человек с Бульвара капуцинов» и др., к целому ряду театральных спектаклей. В кино Ким работал с композиторами Геннадием Гладковым и Владимиром Дашкевичем (на музыку которого написана, кстати,

песня «Диалог о совести»). Как драматург Ким создал пьесы «Ной и его сыновья», «Волшебный сон», «Иван-солдат», «Профессор Фауст», «Бессмертный фламандец», «Сказки Арденнского леса».

В годы перестройки произведения Кима вновь начали появляться под настоящим именем автора. Им была создана уникальная по жанру драматическая поэма «Московские кухни» — трагический реквием по ушедшим из жизни борцам с тоталитарным режимом и вместе с тем — бытовая и политическая сатира, синтез песенного и разговорного стиха. В 1990 году вышли книги Кима «Творческий вечер» и «Летучий ковер». Из всех классиков авторской песни именно Ким проявил наибольшую творческую активность в годы перестройки, живо и аналитически трезво откликаясь на политические события последних лет.

Поэтическое творчество Кима злободневно и вместе с тем глубоко исторично, оно отразило поиски и надежды, сомнения и разочарования, серьезные нравственные испытания интеллигентов-«шестидесятников» на протяжении более чем трех десятилетий. Лирический герой молодого Кима полон жизненных сил, озорного веселья — в каком облике он ни представлял бы, будь то бравый офицер 1812 года («Кавалергарды»), романтический покоритель морей («Фантастика-романтика») или отбившийся от рук Колька-хулиган:

Я знать ничего не знаю,
Уроки не учу,
Где хочу гуляю,
Вытворяю что хочу!
А ты, пионер, не спи,
Глаз не закрывай:
Ты меня воспи-

ты-

вай!

Игровым, победоносно-веселым было и сатирическое слово Кима. Чего стоит выведенный им «типический характер» преподавателя обществоведения! Поэт иронически вскрывает внутреннюю форму солидного слова «обществоведение», выявляя заодно и туманность его смыслового содержания:

А я, бедный, общество ведаю, ведаю,
А оно заведует мной.

С замечательной наглядностью обрисовал Ким беспомощность человека, зажатого в тиски двоемыслия и вынужденного изъясняться на языке идеологических штампов. Однако идеологический железобетон оказался чрезвычайно прочен, и Киму понадобился жесткий сатирический язык, с однозначной ясностью выявляющий истинное положение вещей. Ким обратился к самым опасным в ту пору темам, называя своими именами то, что видели многие, но о чем говорить вслух боялись. В «Адвокатском вальсе» (1969), посвященном отважной защитнице диссидентов С. В. Каллистратовой, дается афористичная характеристика правосудия застойных времен:

Судье заодно с прокурором
Плевать на детальный разбор:
Им лишь бы прикрыть разговором
Готовый уже приговор.

В этом грустно-задумчивом трехсложнике слышится отдаленная переключка с Некрасовым. Впрочем, Ким вышел на связь не только с «веком минувшим», но и с восемнадцатым столетием. Об этом свидетельствуют и сатирическая новелла «Волшебная сила искусства», где действует драматург Капнист, и цикл песен к спектаклю «Недоросль»,

где Ким выступил достойным поэтическим «соавтором» Фонвизина (песня «Скотинин» — тому пример).

Ким не только отразил в своем творчестве прошлое и настоящее, но и коснулся темы будущего, которое открывается перед нами. Это будущее трудно, оно потребует от каждого из нас стойкости, готовности идти «своим путем», не делая ни малейшей уступки лжи и следуя «нравственной категории, позволяющей безошибочно отличать дурное от доброго» («Диалог о совести»).

ЭЙ, ДУША МОЯ

На ночных кустах ветки трогая,
Выхожу один на дорогу я,
Темнота кругом — несусветная,
Замолчала ночь беспредметная.

Что ж ты, ночь, молчишь,
Не шевелишься,
На взаимную любовь
Не надеешься?
Распускается сирень за заборами,
Псы голодные орут за которыми.

Не решу никак незадачу я:
Отчего у собак жизнь собачая?
Знать, хозяин их хуже Каина,
Убежать бы им от хозяина,
От хозяина, злого жадины, —
Не зазря же им клички дадены!

Эй, душа моя, косолапая,
Ты чего болишь, кровью капая,
Кровью капая в пыль дорожную?..
Не случится со мной невозможное.

Без любви прожить — не получится,
А зазря любить — только мучиться.
Не смотри ж ты, ночь, исподлобья,
Злого недруга наподобие.
Не смотри ж ты, ночь, не подглядывай,
За мою судьбу не загадывай...

1957

РЫБА-КИТ

На далеком севере
Бродит рыба-кит,
А за ней на сейнере
Ходят рыбаки.

Нет кита, нет кита,
Нет кита, не видно.
Вот беда, вот беда,
До чего обидно!

Как-то ночью черною
Вышел капитан,
И в трубу подзорную
Ищет он кита:

«Нет кита, нет кита,
Нет кита, не видно.
Вот беда, вот беда,
До чего обидно!»

Как-то юнга Дудочкин,
Бросил в море лот,
И на эту удочку
Клюнул кашалот.

Вот и кит — но что за вид:
Только ребра видно.
Фу, какой — худой такой!
До чего обидно!..

На далеком севере
Бродит рыба-кит,
А за ней на сейнере
Ходят рыбаки.

1959

ГУБЫ ОКАЯННЫЕ

Губы окаянные,
Думы потаенные,
Бестолковая любовь,
Головка забубенная...

Все вы, губы, помните,
Все вы, думы, знаете,
До чего ж вы мое сердце
Этим огорчаете!

Позову я голубя,
Позову я сизого,
Пошлю дролечке письмо,
И мы начнем все сызнава.

1959

КАВАЛЕРГАРДЫ

Красотки, вот и мы, кавалергарды!
Наши палаши
Чудо хороши!
Ужасны мы в бою, как леопарды!
Грудь вперед,
Баки расчеши!

Кавалергарды мы и кавалеры:
Зря не будем врать —
Вам не устоять.
Графини, герцогини, королевы —
Все одно,
Нам не привыкать!

В бою, в любви — нигде мы не бежали,
Боже сохрани!
Боже сохрани!
Уж если мы падем в пылу батальи —
То, слава Богу,
Ляжем не одни...

Выступаем справа по три
Весело, весело!
Палаши вынимаем
Наголо, наголо!
Враг бежал — без боя взяли мы село:
Парбле!
Но где же здесь вино?

ФАНТАСТИКА-РОМАНТИКА

Негаданно-нечаянно
Пришла пора дороги дальней.
Давай, дружок, отчаливай,
Канат отвязывай причальный!
Гудит норд-ост,
Не видно звезд,
Угрюмы небеса...
И все ж, друзья, не поминайте лихом,
Поднимаю паруса!

Фантастика-романтика,
Наверно, в этом виновата.
Антарктика, Атлантика
Зовут, зовут ребят куда-то!
Гудит норд-ост,
Не видно звезд,
Угрюмы небеса, —
И все ж, друзья, не поминайте лихом,
Поднимаю паруса!

Подумай, друг, а может быть,
Не надо в море торопиться:
На берегу спокойней жить,
Чего на месте не сидится?
Смотри, какой
Гудит прибой,
Угрюмы небеса!
И все ж, друзья, не поминайте лихом:
Поднимаю паруса!

1963

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ОБЩЕСТВОВЕДЕНИЯ

Люди все как следует спят и обедают,
Чередуют труд и покой,
А я, бедный, общество ведаю, ведаю,
А оно заведует мной.

А оно все требует, чтоб его ведали,
Изучали вдоль-поперек,
И притом не как-нибудь хитро и въедливо,
А вот только так
И назубок.

А меня учащие вовсе замучили,
Не жалея сил молодых:
Ставят мне вопросы — острые, жгучие,
А я все сажуся на их.

Я им говорю: дескать, так-то и так-то, мол,
А если не так, значит — ложь.
А они кричат: а где факты, мол? факты, мол?
Аргументы вынь да положи!

И хоть я совсем человек не воинственный,
Все-таки погожу, погляжу,
А потом возьму аргумент свой единственный...
Больше ничего не скажу!

Выберу я ночку глухую, осеннюю, —
Уж давно я все рассчитал:
Лягу я под шкаф — чтоб при слабом движении
На меня упал
«Капитал».

1963

ПРОЛОГ

Медам! Месье! Синьоры!
К чему играть спектакли?
Когда весь мир — театр
И все мы в нем — актеры.
Не так ли?
Не так ли?

Медам! Месье! Синьоры!
Как жаль, что в общей драме
Бездарные гримеры,
Коварные суфлеры —
Мы сами.
Мы с вами!

О, как бы нам, синьоры,
Сыграть не фарс, а сказку
О счастье и надеждах —
Сыграть, пока не скоро
Развязка...
Развязка!

О мир, где вместо падуг
Над нами арки радуг,
Где блещет вместо ламп — луна,
Где мы — играем слабо...
О, как бы нам хотя бы
Не путать амплуа!

Амплуа?!
Оп-ля-ля!

Пускай блондина играет блондин,
И никогда — брюнет,
А то перепутаем все как один
С черным белый цвет!

Пускай врача играет врач,
И никогда — палач.
А то, чуть запор, он хватъ за топор,
И нет живота, хоть плачь!

Пускай корона венчает того,
Кто в самом деле — лев!
А примутся уши расти у него —
Тут же заприте в хлев!
Не дайте шакалу сыграть овцу,
Копейке лезть в рубли,
Но дайте певцу — и только певцу! —
Считать, что он пуп земли!

Вон вы, чья важность и полнота
Видны издалека:
Идите сюда, на роль шута
И Джона-простака!
А вас, наверно, сама судьба
Прислала в этот день:
У нас пустует роль столба,
А вы же — здоровый пень!

Э-гей! А ваша прыть, и стать,
И хитрость, и отвага
Вполне годятся, чтоб сыграть
Макбета или Яго!
Э-гей, синьоры, к нам! Э-гей,
Синьоры, к нам, сюда!
И кто из вас герой,
И кто из вас лакей —
Укажем без труда!

И только вы, красавицы,
Так прелестны, так уместны
В роли нежных дам!..
Как вам это нравится!
Как это нравится вам?
Медам! Месье! Синьоры!
Как это нравится вам?

1968

Я И СОКРАТ

Монолог шута

Вот, скажем, я сегодня ноль,
А завтра — хан, султан, король,
Во славе и власти
Владыка вселенной.
Вот я бумагу достаю,
Закон всеобщий издаю
О праве на счастье,
О жизни блаженной.
Его возьмут три тыщи три гонца
И доведут до каждого лица!..

И не успею я моргнуть —
Спихнут меня с насеста:
«А ну-ка, шут, давай на место
И зря людей не баламуть!»
И я пойду на место,
И я пойду на место...

А вот представьте: я святой.
Худой, как мощи, весь седой.
И вот я взываю
Со страстью нездешней,
Чтоб каждый о себе забыл
И весь свой пыл употребил
Для дружбы сердечной,
Для жизни безгрешной!
Взывал-взывал три тыщи три часа
И жду: вот-вот начнутся чудеса.

И это будет лучший путь
Навек расстаться с паствой.
Мне скажут: «Шут! Возьми колпак свой
И зря людей не баламуть!»
И я возьму колпак свой...
И я возьму колпак свой...

Милорды!

Я хитрей Сократа!

Он был видней меня стократ,

Он был умней меня стократ,

И все же стал шутом Сократ!

Я прямо начал с результата.

1968

СКОТИНИН

Люблю свиной, сестрица!
Ах, кабы не оне,
В монахи бы пострицца
Давно пришлось бы мне.
Кому свиная — свинина,
Щетина да сальцо,
А мне свиная — скотина,
У коей есть лицо.

Чего ни дашь, охотно
Покушает она.
Сжует и Дидерота,
Коль будет голодна.
На время опоросов
И на дальнейший срок
Ей вреден Ломоносов
И годен Поль де Кок!

Бывало, идет стадо —
И трудно глаз отвести:
Им ничего не надо,
Окроме как поесть.
Ни злобы, ни попрека,
Ни хитрости какой...
Мне в людях одиноко,
А с ними я — как свой!

1969

Я КЛОУН

Я клоун,
Я затейник,
Я выбегаю на манеж не ради денег,
А только
Ради смеха:
Вот это клоун! Вот потеха! Вот чудной!
Быть может,
Когда я — вон он,
Одной печалью станет меньше у кого-то —
Выходит,
Ровным счетом
На свете больше станет радостью одной!

Я клоун,
Веселый клоун!
Я этой шапочкой навеки коронован!
Ну разве
Я не прекрасен?
Вот это клоун! Вот потеха! Вот чудной!
Давайте
Поля сражений
Объединим в один манеж для представлений:
Я выйду
На середину —
И вы, как дети, смейтесь, смейтесь надо мной!
Я клоун!
Я затейник!

1971

СВОИМ ПУТЕМ

Когда тобою решено
Добиться благородной цели,
То остается лишь одно:
Осуществить мечту на деле.
И вот, покинув отчий дом,
Идешь, исполненный отваги,
И пусть овраги, пусть коряги, —
Ты все равно идешь своим путем.

Попутчик твой в болото влез,
Другой обратно ковыляет,
А третий шел — и вдруг исчез...
Примеры эти впечатляют!
И вот все думаешь о том,
Что мало сил и дело плохо,
И это вообще не та эпоха,
И что за блажь — идти своим путем?
И все равно — идешь своим путем.

То круто вверх, то резко вниз,
Взлетел опять — и вновь расшибся.
А слева смех, а справа свист:
«Эй! Признавайся, что ошибся!»
А ты все дальше, напролом,
И видишь сквозь туман и слезы:
Все шире даль...
Все ближе звезды...
И ты не зря идешь своим путем!
И ты всегда иди своим путем.

1976

ДРУЗЬЯМ

На мелодию Б. Окуджавы

Дорогой Булат Шалвыч, а также Владимир
Семеныч:
Как живется-здоровится вам в наши светлые дни?
Ничего, помаленечку, как говорится — Бог помочь.
Бог помочь вам, друзья мои!

На гитаре играем, на сцене, на пишчей машинке, —
Вроде врозь, а с другой стороны — вроде как
в унисон.
Все пытаемся, пробуем, ловим на слух по старинке
Глагол времен,
Металла звон...
Бог помочь вам, друзья мои, Бог помочь вам!

Но мне все-таки жаль (извините, Булат, за цитату),
Что никак мы не встретимся на перекрестках
Москвы.

Пять минут на такси, две копейки по автомату, —
Но увы... Я ужасно жалею. Не знаю, как вы.

Посидели бы, как бы попили, — а как бы
попели!
Но — не вышло, не выйдем, поскольку по нашим
часам
Слишком мы опоздали, приходится гнать на пределе.

Потому и не выйдет... Мне жаль. Я не знаю, как
вам.

Потому и спешу — и к тому все слова и мелодья, —
Что я очень спешу объяснить вам в вечной любви:
Я люблю вас, Булат!
Я люблю вас, Володя!
Бог помочь вам, друзья мои!

1978

ЗАБУДЬ БЫЛОЕ

И вот приходит грозный муж, зубами скрипя:
«Ты где и с кем вчера была? Совсем забыла стыд!
Выкладывай все правду, а то я тебя!»

А жена ему и говорит:

— Утю-тю-тю!

Зачем былое ворошить?

Тебе так легче, что ли, жить?

Вот тебе пиво и ветчина,

А что вчера было, то было вчера!

И вот приходит педагог, очками блестя:

«Ответьте, кто такой Нерон и кем разрушен Рим.
Скажите хоть, когда и где распяли Христа!»

А мы ему и говорим:

— Утю-тю-тю!

Зачем былое ворошить?

Тебе так легче, что ли, жить?

Вот тебе пиво, еда, вино,

А что когда было — то было давно!

Вчера, конечно, мы с Нероном — утю-тю-тю!.. —

И Рим сожгли, и Карфаген — уделали дотла.

Там был какой-то малый, он нес галиматью...

Так мы его живьем к столу гвоздями...

Мда-а.

Зачем былое ворошить?

Кому так легче будет жить?

Новое время по нашим часам!

Пойдем лучше в гости:

У наших соседей

Родился чудный мальчик,

Назвали — Чингисхан!

ТВОРЧЕСКИЙ КРИЗИС

Ой, не пишется ни песен, ни романсов!..
Ничего-то я никак не сотворю...
Что является огромным потрясеньем для финансов,
О духовном мире уж не говорю.
Ой, не ездится на море в Эстонью,
В темном лесе не находится грибов,
Сердце тянется к раздолью — тело тащится к
застолью,
А оттуда — на диван, и вся любовь!

Что ли, глянуть в «Литгазету», в самом деле:
Вдруг найдется объяснение в статье —
Может, что-нибудь сломалось в нашей солнечной
системе

Или где-то в окружающей среде?
Может, балуется бомбой мериканец,
А нам тоже игнорировать нельзя?
Из-за солнечных явлений или прочих облучений —
Мне бы главное, чтоб не из-за меня!

А то если сам дурак — это худо.
Это значит навсегда плюнь да брось.
Это, стало быть, дорос я дотуда,
Послекуда уже некуда рость...

Ой, ты полюшко, березонька, околица,
Лебеда, калина, сито-решето!..
Ой, что хочется — то колетса,
Что колетса — не можетса,
Что можетса — то, кажется, не то...

1983

ДИАЛОГ О СОВЕСТИ

— Я недавно сделал открытие:
Открыл я недавно словарь.
Оказывается, «Совесьть —
Это нравственная категория,
Позволяющая безошибочно
Отличать дурное от доброго».

— Но как же быть, когда идет игра:
Партнеры лгут, блефует кто как может,
И для победы правды и добра
Тебе солгать необходимо тоже —
То как же быть тогда?

— Я не знаю... Я ведь только говорю,
Что совесть — это нравств...

— А как же быть, когда идет борьба
За идеал и лучшие надежды?
Ну, а в борьбе нельзя без топора,
А где топор — там щепки неизбежны.
И как же быть тогда?

— Я понимаю... Я только говорю, что сов...
— Но если все безумием одним
Охвачены не на день, а на годы?
Идет потоп — и он неудержим
И увлекает целые народы!
Так что же может слабый человек?

Идет потоп, исход непредсказуем, —
Что может он, когда безумен век,
И кто виновен в том, что век безумен?
Кого судить?
Кому судить?
И как же быть?

— Я не знаю!!!
Я только знаю, что совесть —
Это нравственная категория!
Позволяющая!
Безошибочно!
Отличать дурное от доброго!

1983

ВОЛШЕБНАЯ СИЛА ИСКУССТВА

Н. Эйдельману

Капнист пиесу накропал громадного размеру.
И вон он спит — в то время как царь-батюшка не
спит:
Он, ночь-полночь, пришел в театр и требует
премьеру.
Не знаем, кто его толкнул. История молчит.

Партер и ложи — пусто все: ни блеску, ни
кипенья.
Актеры молятся тайком, вслух роли говоря.
Там, где-то в смутной глубине, маячит жуткой
тенью
Курносый царь. А с ним еще, кажись,
фельдъегеря.

Вот отмахали первый акт. Все тихо, как в могиле.
Но тянет, тянет холодком о т т у д а
(тьфу-тьфу-тьфу!).
«Играй второй!» — пришел приказ, и, с Богом,
приступили.
В то время как фельдъегерь: «Есть!» —
и кинулся во тьму.

Василь Васильевич Капнист метался на перине --
Опять все тот же страшный сон, какой уж был
в четверг:

Де, он восходит на Олимп, но, подошед к вершине
Василь Кирилыч цоп его за ноги — и низверг!
За ногу тряс его меж тем фельдъегерь

с предписаньем:

«Изъять немедля и в чем есть отправить за Урал!
И впредь и думать не посметь предерзостным
мараньем
Бумагу нашу изводить, дабы хулы не клал!»

И не успел двух раз моргнуть наш, прямо скажем,
Вася,

Как был в овчину облачен и в сани водворен.
Трясли ухабы, тряс мороз, а сам-то как он трясся!
В то время как уж третий акт давали пред царем.

Краснел курносый иль бледнел — впотьмах
не видно было.

Фельдъегерь: «Есть!» — и на коня, и у Торжка
нагнал:

«Дабы сугубо наказать презренного зоила,
В железо руки заковать, дабы хулы не клал!»

— Но я не клал! — вскричал Капнист, точа
скупые слезы. —

Я ж только выставил порок по правилам искусств!
Но я ж его изобличил — за что ж меня в железы?
А в пятом акте истребил — за что ж меня
в Иркутск?

Меж тем кузнец его ковал, с похмелья неprovорно.
А тут еще один гонец летит во весь опор.
Василь Васильевич Капнист взглянул, вздохнул
покорно,
И рухнул русский Ювенал у позлащенных шпор...

Текли часы...

Очнулся он, задумчивый и вялый.

Маленько веки разлепил и посмотрел в просвет:
— Что, братец, там за городок: уже Иркутск,
пожалуй?

«Пожалуй, барин, Петербург», — последовал ответ.
— Как Петербург? — шепнул Капнист, лишаясь
дара смысла.

«Вас, барин, велено вернуть до вашего двора.
А от морозу и вопче — медвежий полог прислан,
И велено просить и впредь не покладать пера».

Да! Испарился царский гнев уже в четвертом акте,
Где змей порока пойман был и не сумел уползть.
«Сие мерзавцу поделом!» — царь молвил и
в антракте
Послал гонца вернуть творца, обернутого в полсть.

Все ближе, ближе Петербург, и вот уже застава,
И в пятом акте царь встречал: «Василий! Молодец!»
И на заставе ждет уже дворцовая подстава,
И только прах из-под копыт, и махом — во дворец!

Василь Василич на паркет в чем был из полсти
выпал.
И тут ему — и водки штоф, и пряник —
закусить.

«У, негодяй! — промолвил царь и... золотом
осыпал. —
Пошто заставил ты меня столь много пережить?»

Во как было в прежни годы,
Когда не было свободы!

НА РАССВЕТЕ

Как спокойно,
Как красиво
На рассвете люди спят —
Словно нет и не бывает
Огорчений и утрат.
Все вчерашние заботы
Словно смысл блаженный сон,
Брови хмурые расправил
И морщины сгладил он.

И доверьем, и покоем
Дышит каждая черта.
Только, может быть, осталась
Складка горькая у рта.
Это след неизгладимый...
И откуда он, бог весть, —
Оттого ль, что счастья нету,
Оттого ль, что совесть есть...

Посмотри на человека
В сонной утренней тиши:
Сколько в нем тепла и света
Нерастраченной души!
Погоди звенеть, будильник,
Придержи идущий день,
Дай еще полюбоваться
На людей — как на детей...
Но — гремит будильник,
И просыпаются люди,
И лица их сразу же принимают
Привычное озабоченное выражение...

1984

КАПРИЗНАЯ МАША

— Ах, Машенька-Маша, зачем ты грустна?
Грачи прилетели, повсюду весна!

— Да-а,
А бедный чижик?
Он все сидит в клетке,
Не поет, не скачет —
Плачет...

— Ах, Машенька-Маша, да ладно тебе!
Смотри, как все краше живется везде!
И в море, и в поле, — вперед, к рубежам!
И вон сколько воли ежам и стригам!

— Да-а, а бедный чижик?
Он все сидит в клетке,
Не поет, не скачет —
Плачет!

— Ах, Машенька-Маша, да ты посмотри,
Какие проблемы вокруг и внутри:
Хлеба не родятся, клокочет Бейрут,
Тайфун над Флоридой — и страшно крадут!
Пора избавляться от прошлых отрывков!

— Ну да!
Ну вот же чижик!
Он же сидит в клетке!
Не поет, не скачет!
Плачет!

— Ах, Машенька-Маша... Маруся, Мари...
Ты прям как не наша... Ты, Маша, смотри!
Ну разве так сложно понять про себя:
Что можно — то можно, а больше — низззя...
Но все ж — то, что можно в текущие дни,
Значительно больше, чем раньше ни-ни!
В конце пятилетки — не этой, так той...

— Да-а,
А бедный чижик?
Он все сидит в клетке,
Не поет, не скачет, —
Я так не могу-у-у!..

1986

ИСТЕРИЧЕСКАЯ ПЕРЕСТРОЕЧНАЯ

Ну, ребята, — все, ребята,
Нету хода нам назад,
Оборвались канаты,
Тормоза не тормозят.
Вышла фига из кармана,
Тут же рухнули мосты,
А в условиях океана
Негде прятаться в кусты.

И дрожу я мелкой мышью
За себя и за семью —
Ой, что вижу!
Ой, что слышу!
Ой, что сам-то говорю!
Как намедни, на собранье,
Что я брякнул — не вернешь...
Вот что значит воздержанье,
Вот что значит невтерпеж!..

И я чую, как в сторонке
Востроглазые кроты
Знай фиксируют на пленке
Наши речи и черты,
Зубы точат, перья тупят,
Шьют дела и часа ждут,
И уж если он наступит —
Они сразу к нам придут.

И прижучат, и прищучат,
И ногами застучат,
Отовсюду поисключат
И повсюду заключат.
Встанешь с видом молодецким,
Обличишь неправый суд...—
И поедешь со Жванецким
Отбывать, чего дадут.

Ибо ты же не захочешь
Плохо выглядеть в глазах,
Значит, полностью склопочешь,
Так что, братцы, дело швах.
Так что, братцы, нам обратно
Ветер ходу не дает,
Остается нам, ребята,
Только двигаться вперед...

1988

МОСКОВСКИЕ КУХНИ

Чайхана, пирожковая-блинная,
Кабинет и азартный притон,
И приемная зала гостиная,
По-старинному значит — салон,
И кабак для заезжего ухаля,
И бездомному барду ночлег —
Одним словом, московская кухня:
Десять метров на сто человек!

Стаканчики граненые,
Стеклянный разнобой,
Бутылочки зеленые
С той самой, с ей, родной, —
Ой, сколько вас раскушано
Под кильку и бычка
И в грязный угол сгружено
На многие века!

Стаканчики граненые,
А то и с коньячком!
Ой, шуточки соленые
Об чем-нибудь таком!
А трубочно-цигарочная
Аспидная мгла!
А «Семь сорок» да «Цыганочка» —
Эх, ну-ка, хором и до дна!
— Эх, раз, еще раз!
Лехаим, бояре!

Да, бывало, пивали и гуливали,
Но не только стаканчиков для
Забегали, сидели, покуривали,
Вечерок до рассвету продля.
Чай, стихов при огарке моргающем
Перечитано-слушано влсасть.
Чай, гитара Высоцкого с Галичем
Тоже здесь, а не где, завелась.

Чай да сахар да пицца духовная...
Но еще с незапамятных пор
Найпервейшее дело кухонное —
Это русский ночной разговор,
Где все время по нитке таинственной,
От какого угла ни начни,
Все съезжаются к теме единственной,
Словно к свечке, горящей в ночи:

Россия, мать чудная,
Куда? Откуда? Как?
Томленье непробудное,
Рывки из мрака в мрак?
Труднее и извилистей
Найдутся ли пути?
Да как же столько вынести,
Чтоб сызнова нести?

О черные маруси!
О Потьма и Дальстрой!
О Господи Исусе!
О Александр Второй!
Который век бессонная
Кухонная стряпня...
И я там был,
Мед-пиво пил,
И корм пошел в коня.

ПО ГАМБУРГСКОМУ СЧЕТУ (Поющие поэты в контексте большой литературы)

«Гамбургский счет необходим в литературе» — этот принцип сформулировал в конце 20-х годов нашего века Виктор Шкловский, имея в виду легенду, восходящую к устному рассказу Ивана Поддубного. Борцы, работая в цирке, часто «жулили», то есть разыгрывали видимость борьбы, в то время как антрепренер заранее решал, кто будет победителем, а кто побежденным. И вот, согласно легенде, борцы раз в год стали собираться в гамбургском трактире и бороться при закрытых дверях, чтобы установить «истинные классы» и «не исхалтуриться».

Долгое время в нашей культуре «истинные классы» были неясны, поскольку партийно-правительственные «антрепренеры» заранее знали, кто должен быть «победителем», получать всяческие премии, печататься огромными тиражами, упоминаться в учебниках, числиться в «классиках». Поющим поэтам вход в литературный «истеблишмент» был категорически воспрещен. Правда, нечто вроде гамбургского трактира в нашей культуре продолжало существовать, и крупнейшие филологические авторитеты негласно успели высказаться о литературно-эстетическом масштабе творчества крупнейших бардов. Сам Шкловский весьма положительно отзывался о поэзии Высоцкого. Корней Чуковский, строгий литературный критик и исследователь поэзии Некрасова, обнаружил достойное продолжение некрасовской тра-

диции в творчестве Галича, дал этому поэту высокую оценку именно с точки зрения словесно-стиховой формы. Специалисты по поэтике и стиховедению неизменно сходились в самом высоком мнении о литературном масштабе дарования Окуджавы.

С конца восьмидесятых годов изоляция авторской песни от общего контекста современной поэзии начала преодолеваться. И тем не менее искусственные барьеры еще не устранены полностью. В вузовских и школьных учебниках ощутимо недостает специальных глав, посвященных творчеству Окуджавы, Высоцкого, Галича. В обзорных статьях о поэзии того или иного периода имена этих поэтов нередко просто «забываются», что нельзя квалифицировать иначе, как профессиональная недобросовестность или некомпетентность. В очередной раз отечественная филология уступила исследовательский приоритет западной русистике, где при составлении антологий, при описании поэтического процесса авторская песня неизменно учитывается (особо следует отметить работы английского литературоведа Джералда С. Смита и немецкого исследователя Дагмар Босс). Крайне скудно и несистематично представлены мастера авторской песни в составленной Евгением Евтушенко антологии русской поэзии XX столетия «Строфы века». Все это несправедливо не только по отношению к бардам, но и по отношению к отечественной поэзии в целом, которая, таким образом, предстает лишенной важных оттенков своего художественного спектра.

Поющие поэты не нуждаются в снисхождении и скидках. Не только патриархи и лидеры авторской песни, о которых у нас шла речь в предыдущих разделах, но и целый ряд менее прославленных мастеров имеет весомое право пребывать «в поэтической рубрике», представлять не только перед слушателями, но и перед читателями. Говоря об этих поэтах, мы будем исходить не из специфически

бардовского деления на «волны», а из общелитературных представлений о творческих поколениях.

Естественно, разговор начинается с «шестидесятников», к которым принадлежат и Окуджава, и Анчаров, и Визбор, и Городницкий, и Матвеева, и Ким. В полемике с романтическим утопизмом «шестидесятников» сформировали свои художественные принципы Галич и Высоцкий (ощущая, конечно же, прочнейшую духовную связь с этой формацией). Продолжая ряд ярко выраженных «шестидесятников», надо в первую очередь назвать *Юрия Кукина* — поэта, пик творческой активности которого и чисто хронологически пришелся на короткий промежуток 1963—1968 годов. «За туманом», «Волшебник», «Париж», «Город», «Старый сказочник», «Поезд», «Гостиница», «Тридцать лет» — эти песни-стихотворения принесли Кукину широкую известность. За кажущейся простотой кукинских лирических мотивов стоит довольно тонкая работа.

Например, в песне «За туманом» можно заметить, как разговорное слово осознает себя в качестве слова стихового. В самом сочетании «за туманом» задан ритм: ○○—○. Стихovedчески говоря, это пеон третий: единство из четырех слогов с обязательным ударением на третьем. То же ритмическое движение рождается в доверительно-дружеском «понимаешь»: оно притягивается словами «за туманом» благодаря совпадению ударных слогов. Можно здесь проследить и стройную вокалическую организацию: вся первая строфа строится на контрасте ударных «а» и «о» и т. д. Так и в других песнях, где основной образ строится путем подчеркнутой ритмической подачи ключевого слова: «Если вы знаете — где-то есть город, город...» — и уже не нужно никаких эпитетов, ясно, что город — символический. Кукин хорошо чувствует эмоциональные возможности слова. Он не боится романсовых красотей:

Вы пришлите в красивом конверте
Теплых слов шелестящий шелк,
Ну а мне вы не верьте, не верьте, —
Я такой — я взял и ушел.

Не впасть в приторность ему помогает сдержанная самоирония:

Нахожу на дорогах подковы,
Заполняю собой города...
Человек из меня толковый
Не получится никогда.

Поэтизируя обыденность, Кукин ее не идеализирует. Тоска, неудовлетворенность жизнью звучат у него открыто: «Что же, что же не так, не так, // Что же не удалось?» («Поезд»). Не утоляет эту грусть и романтика странствий: и в тайге, у костра, людей не оставляет смутная мечта о чем-то еще более далеком и недоступном: «И перестань, не надо про Париж». Кстати, в песне этой, как можно ощутить тридцать лет спустя, речь, конечно же, шла не о страстном желании посетить столицу Франции, а о чем-то более сложном и неуловимом.

Кукин помогал (и теперь помогает) людям не стыдиться своей инфантильной мечтательности, разобраться в смутных грезах. Он, сочетая мелодраmatизм с юмором, мифологизировал обыденную жизнь простых людей: так появляются у него добрый волшебник, старый сказочник, маленький гном. При помощи этой почти детской символики поэт утешает своих собеседников, дает им надежду на лучшее и осторожно, тактично возвращает их к реальности «взрослой» жизни: волшебник оказывается выдуманным, сказочник рассказывает сказки только самому себе, а маленький гном неожиданно обращивается... женщиной, возлюбленной лиричес-

кого героя: «Слезинки утри, надень башмачок... // И косу привычно забрось за плечо». Единственный выход, по Кукину, — научиться ценить свою собственную невыдуманную жизнь и относиться к ней так, как об этом говорится в философичной песне «Дорожные размышления» (1965):

Где вы — близкие, где — чужие?
Вот уж сколько дней я вас не вижу.
В памяти моей, как пассажиры,
Едете: я — дальше, вы — ближе.

Все, что с вами связано, — так остро!
И добро приятней, зло — большее.
Думать о других — как это просто,
Вот не думать — это посложнее!

Лучше буду думать про себя я:
Мол, и я похож на непохожих,
И других людей не замечаю,
И вообще чихал я на прохожих!

Сам себе кажусь я выше ростом,
То грубей кажусь, а то нежнее.
Думать о себе — как это просто.
Вот не думать — это посложнее.

Это все, наверно, нервы, нервы —
Я не первый думаю о счастье.
И вообще — я далеко не первый.
Первых слишком много. Слишком часто.

Красный свет, раздумья перекресток...
Правда может оказаться ложью.
Думать просто так — совсем не просто.
А не думать — просто невозможно.

Одновременно с Кукиным в первые ряды бардов вышел в шестидесятые годы другой петербуржец — *Евгений Клячкин*. Он представитель строгого стиля в песенном стихе. Существенное значение для фор-

мирования Клячкина как поэта имела его работа над текстами Иосифа Бродского: им положены на музыку такие программные для раннего Бродского произведения, как «Пилигримы», «Рождественский романс», «Стансы Васильевскому острову», «Письма римскому другу» (все эти стихи в то время не были опубликованы и ходили в «самиздате»). Сложные ритмические рисунки этих произведений, их трагико-философский настрой в какой-то мере повлиял на поэзию самого Клячкина.

Клячкин — поэт элегический. Об этом можно судить хотя бы по известнейшей его песне «Возвращение»:

Осенний вечер погрузился в дым,
И горожан как будто размело.
Здесь не о чем и незачем двоим —
Мне здесь и одиноко и светло.

.....

Я сквозь асфальт булыжник узнаю
И дровяные склады над травой.
Я поднимаюсь в комнату мою,
Твое лицо мерцает надо мной.

Ах, ради бога, просьба — не вставать,
Не прерывать из-за меня дела.
Скрипучая железная кровать —
Я точно помню, где сна была.

Ну, здравствуй, мама, что там наш буфет?
Отец на фронте, в доме тишина,
И печь как лед, и хлеба тоже нет.
Да-да, конечно, это все -- война.

Строфы чередуются как кадры, в песне выстраивается объемное пространство, два временных пласта — прошлое и настоящее — как бы наезжают друг на

друга. Клячкину удавалось с физической ошутимостью передать своеобразие Петербурга-Ленинграда:

Этот город — он на вид угрюм:
Краски севера — полутона.
Этот город — он тяжелодум:
Реки в камень он запеленал.

Песни Клячкина не поблекли со временем, их абсолютная внутренняя честность, эмоциональная подлинность принесли поэту признание не только у ровесников, но и у следующих поколений. В 1991 году Клячкин уехал в Израиль, выступал там перед русскоязычной аудиторией, а в 1994 году приезжал в Россию, где отметил свое шестидесятилетие успешными концертами в Москве и Петербурге. В том же году Клячкин внезапно ушел из жизни. Нам еще предстоит осознать его неповторимое место в поэзии — не только бардовской. А своеобразной эмблемой клячкинского песенного мира, пожалуй, можно считать такое его произведение ранней поры:

Не гляди назад, не гляди,
Просто имена переставь.
Спят в твоих глазах, спят дожди,
Ты не для меня их оставь.

Перевесь подальше ключи,
Адрес поменяй, поменяй.
А теперь подольше молчи —
Это для меня.

Мне-то все равно, все равно,
Я уговорю сам себя.
Будто все за нас решено,
Будто все ворует судьба.

Только ты не веришь в судьбу.
Значит — просто выбрось ключи.
Я к тебе в окошко войду.
А теперь — молчи.

С городом на Неве теснейшим образом связано и творчество *Александра Дольского* — довольно плодотворного поэта, автора как песенных, так и непесенных стихов. Александр Галич, говоря об истинных и ложных поэтических ценностях, обрывал длинные рассуждения собеседников нервной репликой: «Строчку! Строчку!», имея в виду, что у настоящего мастера должны быть такие строки, в которых концентрируются все его мысли и чувства в точном словесном выражении. У Дольского есть такая строка в стихотворении-песне «Там, где сердце»: «Болит у меня Россия». Формула, как будто существовавшая всегда, жившая в недрах речи и просто извлеченная оттуда поэтом.

У Дольского немало остросоциальных произведений, порой необычных по жанру и композиции. Так, есть у него цикл четверостиший «Вагонные строфы» с подзаголовком: «Слепой гармонист поет, проходя по составу». В этих строфах соединилась стихия народного трезвого юмора, элементы интеллигентской речи, пародирование штампов глобально-исторического мышления. Здесь нет бодрчества и кратковременной «перестроечной» эйфории, в шуточной форме высказаны серьезные и горькие обобщения:

В России всегда и тюрьма, и сума —
конечные пункты прогресса.

Подайте сошедшему как бы с ума
в процессе различных процессов.

.....
Всегда у нас бывший начальник дурак,
а нынешний просто конфетка.

Сегодня мы пишем историю так,
как мир ощущает трехлетка.

Но доминантой творчества Дольского, пожалуй, все-таки является сентиментальная романтика, примером которой может служить песня «Исполнение желаний» (1962):

Мне звезда упала на ладошку,
я ее спросил: — Откуда ты?
— Дайте мне передохнуть немножко,
я с такой летела высоты.
А потом добавила, сверкая,
словно колокольчик прозвенел:
— Не смотрите, что невелика я,
может быть великим мой удел.
Вам необходимо только вспомнить,
что для вас важней всего на свете.
Я могу желание исполнить,
путь неблизкий завершая этим.

Знаю я, что мне необходимо,
мне не нужно долго вспоминать —
я хочу любить и быть любимым,
я хочу, чтоб не болела мать,
чтоб на этой горестной планете
только звезды падали с небес,
были все доверчивы, как дети,
и любили дождь, цветы и лес,
чтоб траву, как встарь, косою косили,
каждый день летали до луны,
чтобы женщин на руках носили,
не было болезней и войны,

чтобы дружба не была обузой,
чтобы верность в тягость не была,
чтобы старость не тяжелым грузом —
мудростью бы на сердце легла,
чтобы у костра, пропахнув дымом,
эту песню тихо напевать,
а еще хочу я быть любимым
и хочу, чтоб не болела мать.
Говорил я долго, но напрасно.
Долго, слишком долго говорил...
Не ответив мне, звезда погасла,
было у нее немного сил.

Иногда говорили о «ленинградской» школе авторской песни (теперь, очевидно, она подлежит переименованию в «петербургскую»). Может быть, «школы» в строгом терминологическом смысле здесь не было, но несомненно, что культурная «аура» Петербурга-Ленинграда, атмосфера и эстетика этого города, присутствующая его интеллигенции благородная сдержанность чувств и ощущение причастности к традиции — все это проявилось в песенной поэзии Городницкого, Кукина, Клячкина, Дольского, все это соединяет их произведения с контекстом петербургской-ленинградской «письменной» шестидесятичной поэзии, с творчеством А. Кушнера, И. Бродского, В. Сосноры, Л. Агеева, М. Борисовой, Н. Слепаковой, К. Кузьминского.

Московские барды шестидесятых годов не составляют столь прочного единства. Более того, среди них есть значительные литературные фигуры, никак не связанные с бардовским движением, с клубами, слетами и фестивалями, но тем не менее оставившие яркие образцы авторской песни. Прежде всего это *Юз Алешковский* — известный прозаик, автор сатирических повестей «Николай Николаевич», «Кенгуру» и др., с 1979 года живущий в США. В молодые годы, во время службы во флоте, автор, по его собственным словам, «совершил ничтожное, поверьте, уголовное преступление и успел попасть в лагерь»¹. Лагерный опыт нашел отражение в песнях Алешковского, немногочисленных, но ярких и широко известных: «Советская лесбийская», «Окурочек», «Личное свидание». Очень популярна была также «Советская пасхальная». Сам писатель впоследствии признавался: «Сочинял песенки, не ведая, что пара из них будет распеваться людьми с очистительным смехом и грустью сердечной»². Поистине

¹ Алешковский Юз. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 1. С. 14.

² Там же. С. 15.

легендарной стала в начале шестидесятых годов «Песня о Сталине». Ее распевали и слушали тысячи людей, не слыжавших в ту пору имя автора:

Товариц Сталин, вы большой ученый —
в языкознанье знаете вы толк,
а я простой советский заключенный,
и мне товариц — серый брянский волк.

За что сижу, воистину не знаю,
но прокуроры, видимо, правы,
сижу я нынче в Туруханском крае,
где при царе бывали в ссылке вы.

В чужих грехах мы с ходу сознавались,
этапом шли навстречу злой судьбе,
мы верили вам так, товариц Сталин,
как, может быть, не верили себе.

И вот сижу я в Туруханском крае,
где конвоиры, словно псы, грубы,
я это все, конечно, понимаю
как обостренье классовой борьбы.

То дождь, то снег, то мошкара над нами,
а мы в тайге с утра и до утра,
вот здесь из искры разводили пламя —
спасибо вам, я греюсь у костра.

Вам тяжелей, вы обо всех на свете
заботитесь в ночной тоскливый час,
шагаете в кремлевском кабинете,
дымите трубкой, не смыкая глаз.

И мы нелегкий крест несем задаром
морозом дымным и в тоске дождей,
мы, как деревья, валимся на нары,
не ведая бессонницы вождей.

Вы снитесь нам, когда в партийной кепке
и в кителе идете на парад.
Мы рубим лес по-сталински, а щепки,
а щепки во все стороны летят.

Вчера мы хоронили двух марксистов,
тела одели ярким кумачом,
один из них был правым уклонистом,
другой, как оказалось, ни при чем.

Он перед тем, как навсегда скончаться,
вам завещал последние слова —
велел в евоном деле разобраться
и тихо вскрикнул: «Сталин — голова!»

Дымите тыщу лет, товарищ Сталин,
и пусть в тайге придется сдохнуть мне,
я верю: будет чугуна и стали
на душу населения вполне.

Текст строится на сочетании целого ансамбля приемов: здесь и заунывная ритмика фольклорной песни (в ее сибирско-таежном варианте), и пародирование официальной поэзии (образ Сталина, не смыкающего глаз, с трубкой в руке), и ерническая издевка над «настоящими коммунистами», умиравшими с именем Сталина на устах, и психологическая точность в описании настроения «зека», и дерзкое переосмысление самой знаменитой строки русской революционной поэзии («Из искры возгорится пламя» — ответ декабриста А. Одоевского Пушкину, затем ставший эпиграфом к ленинской газете «Искра»): «...спасибо вам, я греюсь у костра» — более беспощадного итога революционным исканиям и их последствиям, кажется, не подвел никто. Читая сегодня эти строки, сложенные в 1959 году, мы

видим, насколько свободнее — и прежде всего внутренне! — было песенное неподцензурное слово по сравнению с компромиссной либерально-прогрессивной поэзией.

Другая, не менее колоритная фигура — *Геннадий Шпаликов*, сценарист, режиссер, поэт, характернейший представитель артистической богемы шестидесятых годов (он покончил жизнь самоубийством в 1974 году в возрасте тридцати семи лет). Шпаликов писал и тексты вполне «советских» песен на музыку профессиональных композиторов: в фильме «Коллеги» звучала его песня «Палуба», а в фильме «Я шагаю по Москве» — знаменитая — «Бывает все на свете хорошо...». Надо сказать, что эти песни все-таки не были испорчены советской риторикой и по своему чистому романтическому настрою приближались к песне авторской. Но тем не менее наиболее доверительные исповеди Шпаликова содержатся в тех песнях, что были зафиксированы только на магнитофонной пленке. Вот одна из таких песен, ее порой приписывали Высоцкому — вероятно, вследствие определенной смысловой переклички с некоторыми строками последнего:

Ах, утону я в Западной Двине
Или погибну как-нибудь иначе, —
Страна не пожалеет обо мне,
Но обо мне товарищи заплачут.

Они меня на кладбище снесут,
Простят долги и старые обиды —
Я отменяю воинский салют,
Не нужно мне гражданской панихиды.

Не будет утром траурных газет,
Подписчики по мне не зарыдают.
Прости, прощай, Центральный Комитет —
Ох, гимна надо мною не сыграют.

Я никогда не ездил на слоне
И не решал важнейшие задачи.
Страна не пожалеет обо мне,
Но обо мне товарищи заплачут.

При всей шутейной «дурашливости» этих строк в них по-своему выражена философско-этическая программа авторской песни: недоверие к политическим ценностям и авторитетам и бесконечная вера в неформальные единства людей, в силу дружбы и товарищества. Этот пафос пронизывает и творчество *Владимира Туриянского*. Сын репрессированного и погибшего в лагере «врага народа», он с малых лет изведal жизненные трудности:

В который раз окраины России...
Снега, гусиный крик. В который раз?
Мы никогда у сильных не просили,
Не жили в долг, не пели на заказ.

Мы жили от вокзала до вокзала,
А по весне, когда растает снег,
Мы уходили вверх по перевалам
И пили воду безымянных рек.

Краюху хлеба поровну делили,
Не делали другим, что плохо нам,
И одиночек впятером не били
По темным, заколоченным дворам.

Не спрашивали там, где нет ответа.
Молчали, где не нужно лишних слов,
Расстрелянных по сталинским наветам
Хранили фотографии отцов.

Грустные песни Туриянского связаны с его многолетним опытом передвижения по Сибири, работы в различных экспедициях:

Накрапывал осенний дождичек,
Тихонечко долбил висок
И резал, словно финский ножичек,
Офорт в окне наискосок,
Мерцал серебряными спицами,
Шуршал в листве, пугался вдруг,
А осень мокрыми жар-птицами
На юг брела от зимних вьюг.
И наплывала беспричинная
Моя российская тоска
Про жизнь, что как дорога длинная
Да в поле нет ни огонька...

Начав сочинять песни в 1959 году, Туриянский сохранил творческую активность и в восьмидесятые годы, отразив характерный для этого времени мужественный скепсис, полностью отказавшись от романтизации жизни. В его песнях физически ощущима тяжесть таежного труда, даже когда речь об этом ведется в шуточной тональности — как в «Геофизическом танго»:

...Я в это время по тайге, как аллигатор,
Несу громадный щелочной аккумулятор,
В груди молотит, словно перфоратор,
Но я молчу и напеваю про себя:

Белый прибой и купол неба голубой-голубой,
Кто-то другой ей наливает «Цинандали»,
Твердой рукой он бутерброд ей мажет черной икрой
И нежно поет ей это дивное танго.

Сочетание пронзительной грусти и «спасительного юмора» (выражение самого Туриянского) определяет поэтику этого оригинального мастера. В своей автобиографической повести «Не спрашивай куда...» Туриянский дает своего рода реальный комментарий

к песням, интересно рассказывает о коллегах по жанру, анализирует то, что он сам называет «океаном авторской песни».

Следующее имя в нашем разговоре — *Ада Якушева*, один из лидеров бардовского движения шестидесятых годов, автор передач о нем на радиостанции «Юность». Самая знаменитая песня Якушевой — «Синие сугробы»:

Слушай, на время время позабудь,
Лучше тебе спою я что-нибудь,
Чтобы теплели строгие глаза
И не оглядывался больше ты назад.

Песню зачем из дома понесу,
Если могу найти ее в лесу —
Знаешь, какой красивый лес зимой —
Ее с мороза принесу тебе домой.

В синие сугробы

Убегает день...

Если петь тебе, то надо, чтобы

Песня начиналась здесь.

Хочешь — в ней вспыхнут лунные огни,
К ночи хрустальный лес в ней зазвенит,
Будет в ней дерзость ветра, свежесть щек —
Скажи мне только, чтобы ты хотел еще.

Скажешь — поймаю песню на лету,

Наши про нас чего-нибудь сплетут,

Только не в песнях дело тут моих —

Мне просто нравится, как слушаешь ты их.

В синие сугробы...

Обратим внимание на сложное ритмическое построение этого текста: сочетание одной стопы хоря с четырьмя стопами ямба в первых трех строках каждой строфы; «случайная» рифмовка в начале («слушай» — «лучше», «хочешь» — «к ночи»). Но главное

здесь, пожалуй, — предельная обращенность к собеседнику, эмоциональная щедрость. Якушева как бы открыла и обозначила второй полюс авторской песни, разработала тот тип лирической героини, который органично дополняет дух мужественности и джентльменства лирических героев Окуджавы и Высоцкого, Анчарова и Визбора, Кима и Кукина.

Женственная интонация постоянно ощущается в якушевских песнях: «Возьми меня, возьми меня в другие города!»; «Не смотри ты так неосторожно —// Я могу подумать что-нибудь не то»; «Потому что ты есть на свете, //А еще я тебя люблю»; «Я могу умереть, // Если ты мне не поверишь». Спектр женской эмоциональности здесь чрезвычайно широк — от беззаботной влюбленности студенческих лет: «О боже мой, какое горе // Любить такого трепача!» — до глубокого, зрелого и драматичного чувства:

Если бы ты знал
И если бы ты имел все время в виду,
Что в этом доме даже лестницы ждут
Тебя зимой и летом... Это...
«О, если б ты знал», —
Твержу я часто, оставаясь одна,
Хотя б ничто не изменилось для нас,
Если бы ты знал об этом.

Неповторимый след оставила в судьбе авторской песни *Вера Матвеева*, талантливая поэтесса, умершая после долгой и тяжелой болезни в 1976 году в возрасте тридцати лет. Краткость жизненного пути, отмеренного судьбой Вере Матвеевой, отозвалась в ее творчестве интенсивнейшим ощущением вечности, причастности к сокровенным тайнам бытия. Вот ее песня «Прогулка по городу» (символический смысл этой вещи обозначен в эпиграфе: «Я ушел гулять по городу...» Последняя запись в дневнике Евг. Шварца»):

Не ищи меня, пожалуйста:
я ушла гулять по городу
полутенью, полусветом
мимо заспанных домов, —
я спасу от одиночества
эти улицы и дворики,
позабытые домами
ради отдыха и снов.

Я ушла гулять по городу,
слушать ветер и безветрие, —
тихий дождик пусть размочит
и сотрет мои следы.
Не ищи меня, пожалуйста,
потому что больше нет меня:
я ушла в вечерний город —
царство грез и темноты.

И отсюда мне не выбраться —
это что-то непонятное:
заманил меня в ловушку
этот город-крысолов,
жарким лепетом безумного
прошептал слова невнятные
и повел меня, и бросил
в лапы вымыслов и снов.

Если скажут, что погибла я,
если где-нибудь услышишь вдруг,
что заснула — не проснулась,
не печалься и не верь.
Не заснула я, любимый мой,
я ушла гулять по городу, —
просто вышла и бесшумно
за собой закрыла дверь.

Простая прогулка по городу перерастает в символическую жизненную дорогу, и отрицание смерти, вера в бессмертие приобретают щемящую достоверность, эмоциональную убедительность.

Слушая пение Веры Матвеевой, а затем читая ее тексты, мы ощущаем, что не только мелодическая сторона ее песен, но и их словесно-фонетическое строение в большей степени передают природный тембр ее голоса. Поэтому поэтесса шла к предельной интонационной индивидуализации стиха, двигалась от канонических метров в сторону стиха нерифмованного, а то и верлибра. В работе Веры Матвеевой намечались совершенно новые для авторской песни ритмические возможности:

Вот и хлынул дождь
по щекам и по стеклам,
бьет листву и лес
и беснуется в лужах

в каком-то неистовом танце...

Девочка ушла,
и качели мокнут.

Поиски Веры Матвеевой свидетельствуют о том, что песенное начало не только не упрощает стих, но и открывает в нем новые ресурсы. Не исключено, что к этой смелой, трагически оборвавшейся творческой линии «поющей поэзии» еще вернуться новые мастера.

Бориса Вахнюка называют одним из основоположников «туристского направления» авторской песни. Он представитель той песенной школы, что сформировалась в МГПИ, активный пропагандист авторской песни в прессе. А своеобразной «визитной карточкой» Вахнюка как поэта может считаться вот такая известная его песня:

Мне говорят: «Какой резон
В твоих палатках на снегу!»
Мне говорят: «Не тот сезон...»
А я иначе не могу.
А я люблю гонять чай
С пахучим привкусом дымка
И все глядеть в глаза твои,
Зеленоватые слегка.

Проснулся лес, костер погас,
Упал рассвет на тень мою, —
Я это видел столько раз,
А вот сейчас не узнаю.
Как потеплели небеса,
И как весна недалека! —
А все они, твои глаза,
Зеленоватые слегка.

С веселой елью надо мной,
С двумя палатками в лесу
Прощаться грустно, но домой
Зато я песню принесу —
Про эти первые ручьи,
Еще несмелые пока,
И про глаза, глаза твои,
Зеленоватые слегка.

У Вахнюка есть не только такие, вызывающе легкие вещи, но и острые сатирические произведения («Марш двуликих»), и горькие иронические раздумья о современниках, например:

Приятель мой снимается в кино.
И все, что мелко в нем и чуть заметно, —
Теперь бесповоротно и бессмертно,
Во весь большой экран укрупнено.

Групповой портрет бардов-«шестидесятников» был бы неполон без двух значимых мастеров, о которых, к сожалению, приходится говорить в прошедшем

времени. Это *Арон Крупп* (1937—1971), живший в Минске и погибший во время туристского похода в Саянах, и москвич *Леонид Семаков* (1941—1988). О творческом почерке Круппа можно судить, например, по известной его песне «Ровесников следы», тема вечной памяти о погибших отчетливо перекликается здесь с аналогичными мотивами творчества Визбора и Высоцкого:

Опять над головой костер качает дым,
Бредет сквозь лес в обнимку с песней тишина.
А мы идем искать ровесников следы —
Тех самых, кто на четверть века старше нас.

Им больше не стареть, и песен им не петь,
И что на сердце — никому не высказать.
Последние слова наткнулись на свинец...
Да не над всеми обелиски высятся.

Над ними то весна, то ветер ледяной...
Лишь быль в летах сплетается с легендами.
Ребят не воскресить ни бронзой орденов,
Ни песней, ни муаровыми лентами.

А им хотелось жить семи смертям назло.
Семь раз не умирают — дело верное.
«Вперед!» — и встали в рост, и шли на танки в лоб
С винтовкой образца девяносто первого.

Давно отмыта гарь, развеялись дымы,
И временем земные раны сглажены.
Мы ищем на земле ровесников следы —
Пусть вечные огни горят для каждого!

Нам в памяти хранить простые имена --
Ни временем не смыть их, ни обманами.
Нам в памяти хранить и чаще вспоминать...
Ровесники, не быть вам безымянными!

Творчество Семакова, сменившего на жизненном пути множество занятий, работавшего актером в разных театрах (в том числе и на Таганке, у Любимова), проникнуто духом веселого лицедейства и в этом смысле близко миру Юлия Кима. Характерный пример — «Философический канкан», насквозь пронизанный комической (и вместе с тем содержательно серьезной) игрой слов:

Если в ритме бодрого канкана
Посмотреть с иронией на мир,
Можно жить на севере Кавказа
И на юге острова Таймыр.

Можно быть Давидом и Кириллом,
Можно жить и долго и в долгах,
Можно пить «Боржоми» на Курилах,
Можно пить портвейн в Ессентуках.

Жажда жизни просит утоленья,
Дважды два надеются на пять,
Ждут весны безрогие олени,
Чтобы стать рогатыми опять.

Счастье нас обманывает часто,
Предлагая торную тропу,
Можно быть здоровым, но несчастным,
Можно быть счастливым, но в гробу.

Жизнь, она меняется с годами,
Предаваться стоит ли тоске:
Можно нахимичить в Магадане,
А сидеть на «химии» в Москве.

Каламбур — фонарь в словесном мраке,
Было прежде, будет и потом,
Можно быть с котомкой и во фраке,
Можно быть без фрака и скотом.

Страсть бездарной стала бы без драмы,
Глупой тряпкой стала бы фата,
Невозможно королю без дамы,
Невозможно даме без вальта.

Можно на вершины не решиться,
Можно быть с вершинами на «ты»,
Можно быть непонятым при жизни,
Можно быть при жизни понятым.

Жизнь кипит, пугаясь и пугая,
Усмиряя мнение свое,
Можно быть бесстрашным попугаем,
Можно быть пугливым соловьем.

Песни *Виктора Луферова* отмечены тонким сочетанием юмора и лиризма, эмоциональной открытостью — в этом смысле, думается, Луферов перекликается с Юрием Кукиным и отчасти продолжает намеченную Кукиным и отнюдь еще не исчерпанную поэтическую линию. Свидетельство тому — «Разговор с мамой поздней осенью», «Шляпа», «А мне хоть раз в году» и, конечно же, «Песня о чуде»:

Построю дом себе я из консервных банок,
И ярко-красное сошью себе пальто,
И проживу жизнь чудачком из старых сказок,
Который смотрит в мир с раскрытым ртом.

Я буду верить всякой чертовщине,
Гадать по снам, по птицам, по руке
И верить, что плывет куда-то небо,
Раз облака плывут вниз по реке.

А чтоб быстрее росли деревья и цветы,
Я буду по утрам играть на флейте,
А чтоб от нас не улетали журавли,
Увидев первый снег, — мечтать о лете.

И надо мною будут все смеяться,
Но, если, люди, не было бы вас,
Я от тоски не то что год или неделю,
Я б дня не прожил — умер через час.

Признание в любви к людям звучит убедительно благодаря парадоксальной подаче, вызывающей простоте, ритмическим перебивам, отказу от рифмы там, где она по всем правилам должна была быть, — словом, благодаря не наигранному, а глубоко органичному «чужачеству» лирического героя.

Особняком стоит в когорте бардов-«шестидесятников» *Евгений Бачурин*, по основной профессии живописец. Для Бачурина характерно парадоксальное сочетание лирического разгула с некоторой долей саркастического высокомерия. В качестве характерного произведения Бачурина-поэта хочется назвать его «Балладу осторожности»:

Осторожность — превыше всего.
Стража быта и жизни охрана.
Не суди выше лба своего,
Но и будь не глупее барана.
Лучше голову в плечи убрать,
Чем сложить ее, сделав оплошность.
Осторожность — превыше добра!
Осторожность!

Если что — обойди стороной,
Если нет — пробирайся украдкой,
На дороге у сильных не стой,
Только слабого бей без оглядки,
Только с нищего требуй рубли.
Доброта — ненадежная должность.
Осторожность — превыше любви!
Осторожность!

.....

Пусть болтает безглазый народ,
Будто главное в мире — доверье,
Кто других пропускает вперед,
Тот всегда остается за дверью,
Тот всегда пропадает внизу,
Проклиная свою безнадежность.
Осторожность — превыше безумств!
Осторожность...

Максималистская прямолинейность этих стихов не выглядит сегодня устаревшей, поскольку это не нападки на пресловутых «мещан», не стандартная советская филиппика против «равнодушных». Бачурин строит свою жесткую проповедь по принципу «от противного», он как бы «цитирует» беспощадную, даже циничную логику самой повседневной жизни. И эта логика, ставящая превыше всего житейское удобство, шкурную «осторожность», увы, вечна и непобедима. Она существовала и будет существовать при всех социальных системах, и это редкая удача, редкое счастье — обрести в своей жизни цель, более высокую, чем элементарное выживание. Авторская песня гораздо чаще выходила на такой вот вечный, общечеловеческий уровень разговора о жизни, чем подцензурная поэзия, лицемерно призывавшая «улучшать» социализм, а в глубоком подтексте мечтавшая «переменить систему».

Но в целом в литературе остается только то лучшее, что создано всеми ее потоками и ветвями, всеми «субкультурами». И, может быть, лет через двадцать—тридцать для любителей подлинной поэзии сольются в единое целое лучшие стихи Тарковского, Самойлова, Слуцкого, Левитанского, Вознесенского, Ахмадулиной, Мориц, Окуджавы, Галича, Высоцкого, Городницкого, Кима, Клячкина, Новеллы Матвеевой и Веры Матвеевой... Важно отметить, что культура авторской песни всегда тяготела к такой открытости, была свободна от снобизма и самолюбивых «комплексов». И красноречивое свидетельство — работа таких композиторов и исполнителей, как *Александр Дулов*, *Виктор Берковский*, *Сергей* и *Татьяна Никитины*, *Александр Мирзаян*, *Александр Суханов*, *Вадим* и *Валерий Мищуки* и многие другие. Их усилиями в сферу авторской песни оказались включенными произведения Слуцкого

и Левитанского, Тарковского и Межирова, Чичибабина и Сухарева, Мориц и Чухонцева, Вознесенского и Бродского... Многие «письменные» поэты ревниво придирались к авторской песне: мол, а годится ли это на то, чтобы не слушать, а читать глазами? Но возможен, говоря словами Высоцкого, и «ход обратный»: а годятся ли печатные стихотворные тексты для пения, есть ли в них скрытая музыка, выдержат ли они испытание голосом и гитарным аккомпанементом? Так лучшие страницы поэзии 60—80-х годов обрели еще один выход к аудитории, еще один коммуникативный канал. Кстати, «соавторами» авторской песни неожиданно оказались и поэты более отдаленных эпох: Бунин, Гумилев, Ходасевич (А. Дулов пел их тогда, когда это отнюдь не поощрялось властями), Блок, Пастернак, Саша Черный. В общем, авторская песня всегда работала не только на себя самое, но и на поэзию в самом широком, не ограниченном смысле слова.

Это ощущение культурной памяти, исторической традиции проявилось и во взаимоотношениях между разными бардовскими поколениями. В мире авторской песни не было коммунальных конфликтов между «аксакалами» и «молодыми», «ветераны» не сдерживали напора «юниоров», а те, в свою очередь, не просили «авторитетов» потесниться или отломить от пирога славы. Не было здесь той озлобленной реакции на «шестидесятничество», что возникла в девяностые годы в писательской среде. Более того, шестидесятые годы стали определяющей в духовном отношении эпохой для многих поющих поэтов, активно проявивших себя в последующие десятилетия.

Возьмем, к примеру, *Вадима Егорова*. Выпускник МГПИ, он прочно связан с соответствующей школой авторской песни. Егоров начал писать очень рано, но все же анкетный возраст (1947 год рождения) не дает возможности причислить его к «шес-

тидесятникам», да и произведения его, вошедшие в книги «Четыре капли тишины», «Вадим» и «Песни», датированы, главным образом, семидесятыми и восьмидесятыми годами. Тем не менее одна из программных песен поэта, написанная в 1986 году, называется «Мои шестидесятые»:

Кружусь со всеми прочими в пожизненном балете я,
и все плотнее времени смыкается кольцо.
Двадцатый век мне выделил мое десятилетие,
а у десятилетия всегда свое лицо.

На отраженье в зеркале смотрю почти панически,
но в памяти слабеющей покоятся, светлы,
мои шестидесятые, где свет в Политехническом,
мои шестидесятые, где буйствуют битлы.

У этих лет растаявших стою, как у подножия
горы, где ветры вечности секут нас и косят.
На шестьдесят все радости на том подножье
множу я,
а все напасти-горести делю на шестьдесят.

Увы — мы стали лысые, седые и усатые,
но мы не раз оглянемся, устав и постарев,
на те неповторимые, на те шестидесятые,
где юность наша замерла, как мошка в янтаре.

Лирика Егорова разнообразна по тематике, богата оригинальными ритмическими построениями. В его московских пейзажах городская природа накрепко связана с культурными реалиями:

...Вечер, отходя ко сну,
красной по небу мазнул
краскою.

Оградят ли от беды
Патриаршие пруды
нас с тобой?

Оцарапав, как иглой,
что-то на сердце легло
камушком —
то ли вспомнил про дела,
то ли масло пролила
Аннушка...

Популярность принесли поэту такие песни, как «Облака», «Дожди». У Егорова мы находим немало искренних признаний в любви к Окуджаве, Высоцкому, Визбору, причем уважение к учителям и предшественникам не сковало самостоятельных поисков поэта, а, наоборот, помогло ему выйти на свою, незаемную стиховую дорогу.

Игорь Михалев тоже начал свою работу в шестидесятые годы, а широкую известность приобрел позднее. Он по профессии журналист, неустанный защитник авторской песни в трудные для нее годы. Среди известных его песен — «Северная», «Старая царица», «Шхуны», «Сонная песня». Михалев тяготеет к стилизационно-пародийной игре, он обогатил историю авторской песни шуточными подражаниями многим своим коллегам. И все же, если выбирать для читателей «самую главную песенку» Михалева-поэта, то, наверное, это должна быть совершенно серьезная — без патетики — песня «Россия», написанная в 1982 году:

У судьбы не проси. Чашу выпей до дна.
Нет на свете россий — есть Россия. Одна.
Где тропинка во ржи. Где стерня под ногой.
Где дана тебе жизнь и не будет другой.

Нет на свете россий — есть Россия. Одна.
Здесь и дождь моросит, и не греет луна.
И, в тоске матерясь, от избы до избы
Месим русскую грязь, словно тесто судьбы.

Нет на свете российских — есть Россия. Одна.
Как она голосит, пробуждаясь от сна!
И ее эта боль мне с рожденья дана.
Пусть убога она, да от Бога — одна.

Нет российских на земле — есть Россия. Одна.
И навечно в седле, и извечно пьяна.
Но рубаху рванет, если вовсе — хана...
Пусть в запое она, да для боя — одна.

Не спеши выбирать страны и города —
Все равно помирать ты вернешься сюда.
От чужого вкусить каравая — не нам.
Нет на свете российских — есть Россия. Одна.
Где тропинка во ржи. Где стерня под ногой.
Где дана тебе жизнь.

И не будет другой.

Заметим, что, избегая всеу произносить слово «патриотизм», авторская песня нашла свое решение темы России. Любовь к своей стране здесь не стадная, не кичливая, а глубоко интимная, таящаяся в глубине каждой личности. Так это у Михалева, так это и у *Владимира Бережкова* в его тонко лирической песне «Городок»:

Мне снится городок провинциальный...
И эта глушь — столица здешних мест —
С заводом желтым, с заводью печальной
Несет обычность жизни — тихий крест.

Колхозника или провинциала
Автобус к ночи подвезет на круг,
Где под скамейкой у автовокзала
Все семечки, все семечки, мой друг.

А этот город был когда-то первым —
Его за гордость летопись бранит,
Но растащить кирпичики успели
Соперники, одетые в гранит.

И вот стоит он как стоит — и это
Его судьба до окончания лет.
И я согласен — песенка допета,
Ну, может, и остался где куплет...

И ночью я который раз теряюсь
В его заводе, в желтых корпусах,
Но, выбравшись, гляжу и удивляюсь
И заводи и церковке в лесах.

В работе Бережкова тоже осуществился органичный переход от «громких» шестидесятых к спокойной вдумчивости последовавших десятилетий. Когда-то некоторые критики выдвинули в противовес «эстрадной» поэзии понятие «тихой лирики», отнеся к ней В. Соколова, А. Жигулина, Н. Рубцова, А. Прасолова. Противопоставление это, правда, преследовало внешнеэстетические, идеологические цели и потому не привилось. Но если освободить выражение «тихая лирика» от побочных смыслов, то именно так можно определить творческую стратегию В. Егорова, В. Бережкова, в какой-то степени — и И. Михалева.

Шаг в сторону от «громких» интонаций, от романтически-максималистского нажима в сторону «тихого» разговора о жизни с ее маленькими радостями и неоспоримыми законами отчетливо заметен в судьбе авторской песни второй половины семидесятых—восьмидесятых годов. Симптоматичнейший пример — творчество *Вероники Долиной*. Ее лирическая героиня — обыкновенная женщина, живущая житейскими и семейными заботами:

А хочешь, я выучусь шить?
А может, и вышивать?
А хочешь, я выучусь жить,
И будем жить-поживать?
Уедем отсюда прочь,
Оставим здесь свою тень.
И ночь у нас будет ночь,
И день у нас будет день.

Ты будешь ходить в лес
С ловушками и ружьем.
О как же весело здесь,
Как славно мы заживем!
Я скоро выучусь прясть,
Чесать и сматывать шерсть.
А детей у нас будет пять,
А может быть, даже шесть...

И будет трава расти,
А в доме — топиться печь.
И, Господи мне прости,
Я, может быть, брошу петь.
И будем как люди жить,
Добра себе наживать.
Ну хочешь, я выучусь шить?
А может, и вышивать...

Мысль в этой простой с виду песне развивается очень непростым образом. Поэтесса как будто бы отдает предпочтение простой жизни («...будем как люди жить») перед романтическими порывами и творческими мечтами: «Я, может быть, брошу петь». Но за всем этим стоит легкая лукавая ироничность: весь тон монолога сопротивляется такой трактовке. Два эмоциональных смысла, сталкиваясь, дают в итоге лирический синтез, который можно истолковать примерно так: мечта и реальность, романтика и обыденность вовсе не исключают друг друга; новую истинную поэзию можно открыть в самой что ни на есть повседневной рутине. Такова, пожалуй, лирическая позиция Долиной — сходные настроения прослеживаются во многих ее вещах:

Усталость преодолевая,
Бреду домой, едва дыша.
Но тлеет точка болевая —
Ее еще зовут душа.

Сервиз домашний, запах чайный,
Такой знакомый и простой,
И взгляд, нечаянно печальный,
И детский профиль золотой.

Авторская песня в какой-то момент совершает поворот от туристско-альпинистской, от горной и морской экзотики к поэзии повседневности. И здесь открываются новые, отнюдь еще не исчерпанные творческие ресурсы. Об этом, в частности, свидетельствует и творчество *Ольги Качановой*. В песне «Утренние женщины», например, конфликт обыденного и романтического становится внутренней темой:

О, эти утренние женщины —
Не то что женщины вечерние, —
Они скромней, они застенчивей,
Глаза их ярко не очерчены.
Они досматривают сны на бегу,
Они бросаются в пасть троллейбуса,
Но и на зыбком на земном берегу
Они кому-то кажутся ребусом.

.....
Но если утренние женщины
Совсем иными стали к вечеру,
Не торопитесь их развенчивать
И не стремитесь рассекречивать.
Просто нас не минует весна,
Если будет кому-то ребусом
И бегущая по волнам,
И бегущая за троллейбусом.

В последних двух стихах Качанова каламбурно обыгрывает название романа Александра Грина — писателя-романтика, чье влияние на мир авторской песни чрезвычайно велико (вспомним хотя бы произведения Новеллы Матвеевой). И в этой шутке нет

ни малейшего ерничества: женщина, бегущая за троллейбусом, — предмет, вполне достойный поэзии.

У Ольги Качановой мы находим и интересную попытку обобщить духовный опыт нескольких поколений поэтов — как поющих, так и поэтов вообще. Это песня «Мои поющие друзья»:

Мои поющие друзья —
Немых отцов слепые дети,
Что знали мы об этом свете
В границах «можно» и «нельзя»?

Слепых детей немых отцов,
Ну кто осудит нас за это,
Что правду видели в лицо
Одни опальные поэты?

За их неспетые стихи
Три поколения в ответе,
Иначе будут наши дети
Хотя и зрячи, но глухи.

Но не обсохло на губах
Вино любви и вдохновенья.
Что знали мы? Всего мгновенье
В краю смиренных рубах.

Во всем нам чудится обман.
Что завтра петь — не знаем сами,
Но исторический роман
Мы между песен написали.

К такому подведению итогов тяготеют в последнее время многие поющие поэты. Так, сатирический дуэт *Георгия Васильева* и *Алексея Иващенко* (эти авторы сочиняют песни и порознь, и вместе, а

исполняют их вдвоем) работает в жанре своеобразной историко-сатирической стилизации. Уроки Окуджавы, Высоцкого, Кима хорошо усвоены их молодыми последователями. В качестве программного произведения стоит привести песню Георгия Васильева «Вечный думатель» — своеобразную мифологизированную историю вольнодумства:

Побоями учить —
Что мертвого лечить,
Но многие того не понимали:
Ученые труды
(Туды их растуды!)

Вколачивали розгами в зады.

А в это время ученик покорный
Лежал ничком и, охая притворно,
Держал в кармане шиш и тихо мозговал
Над тем, что педагог не задавал.

Без шестеренок и карданов,
Без всяких видимых причин
И днем и ночью неустанно
Наш вечный думатель урчит.
Он то замрет, то вдруг убыстрит
Заветной мысли дерзкий бег,
И никакому мотористу
Его не выключить вовек!

Чужие мысли жечь —

Что палкой воду сечь,
Но многие того не признавали:

Громили в пух и прах

И нагоняли страх,

Уничтожая книги на кострах.

А в это время скромный местный житель

Стоял в толпе и думал: «Жгите, жгите!

Ваш солдафонский нрав мы будем брать в расчет,

А книжек понапишем вам еще!»

Под чью-нибудь дуду
Любую ерунду
Отплясывать приходится частенько:
Рукой голосовать,
Ногой маршировать
И головою гвозди забивать.
Но, слава богу, думать мы свободны
Когда угодно и о чем угодно,
И самый дикий вздор смешон нам до тех пор,
Пока урчит невидимый мотор!

Без шестеренок и карданов,
Без всяких видимых причин
И днем и ночью неустанно
Наш вечный думатель урчит.
Он то замрет, то вдруг убыстрит
Заветной мысли дерзкий бег,
И никакому мотористу,
И никакому аферисту,
И никакому террористу
Его не выключить вовек!

Эта песня, датированная 1984 годом, передала не только ожидания накануне перестройки, она выразила готовность нового поколения поющих поэтов (и не только их) мужественно пройти через новые исторические испытания, не поддаваясь обольщениям и иллюзиям, не пугаясь «самого дикого вздора». Свобода мысли существовала всегда и будет существовать вечно. С таким победоносным (но отнюдь не бодряческим) настроением авторская песня подходит к рубежу веков.

Картина бытия авторской песни нашего времени была бы не полна без упоминания об *Олеге Митяеве* — одном из самых популярных бардов поколения сорокалетних. Митяевым создана песня, ставшая одним из гимнов бардовского движения (некоторые считают, что единственным гимном этого поэтичес-

кого течения должна быть «Старинная студенческая песня» Окуджавы, но, думается, дух плюрализма и демократического равноправия, присущий бардовской корпорации, допускает разные версии). Итак, вот известнейшая песня Митяева:

Изгиб гитары желтый ты обнимешь нежно,
Струна осколком эха пронзит тугую высь,
Качнется купол неба — большой и звездноснежный...
Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались.
Как отблеск от заката, костер меж сосен пляшет.
Ты что грустишь, бродяга, а ну-ка улыбнись!
И кто-то очень близкий тебе тихонько скажет:
Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались.

И все же с болью в горле мы тех сегодня вспомним,
Чьи имена, как раны, на сердце запеклись.
Мечтами их и песнями мы каждый вдох наполним...
Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались!

В бардовском движении появляются новые имена, восходят новые звезды — вопреки всем утверждениям об исчерпанности социальных предпосылок для существования авторской песни. *Михаил Щербаков* родился в 1963 году, патриархам авторской песни он годится по возрасту даже не в сыновья, а во внуки. И тем не менее этот ироничный филолог (близкий по духу многим непесенным поэтам новой волны) реализовался как мастер стиха именно в формах авторской песни. Одно из самых известных произведений Щербакова дало название и его книге — «Вишневое варенье»:

Теперь на пристани толпа и гомонит, и рукоплещет:
Из дальних стран пришел корабль, его весь город
ожидал.
Горит восторгом каждый лик, и каждый взор
восторгом блещет.

Гремит салют, вздыхает трап, матросы сходят на
причал.

Сиянье славы их слепит, их будоражит звон регалий,
У них давно уже готов ошеломляющий рассказ,
Как не щадили живота, и свято честь оберегали,
И все прошли, и превзошли, и осознали лучше нас.

Ты знаешь, я не утерплю, я побегу полюбоваться,
Я ненадолго пропаду, я попаду на торжество.
Ну сколько можно день и ночь с тобою рядом
оставаться

И любоваться день и ночь тобой — и больше ничего!
Ведь мы от моря в двух шагах, и шум толпы так
ясно слышен.

Я различаю рокот вод, я внемлю пушечной пальбе.
А ты смеешься надо мной, ты ешь варенье из вишен
И мне не веришь ни на грош, и я не верю сам себе.

Вот так идет за годом год, вокруг царит
столпотворенье,

И век за веком растворен в водовороте суеты.
И ты ужасно занята, ты ешь вишневое варенье,
И на земле его никто не ест красивее, чем ты.
Изгиб божественной руки всегда один и вечно

новый,
И в ложке ягода блестит, не донесенная до рта...
Не кровь, не слезы, не вино — всего лишь только
сок вишневый,

Но не уйти мне от тебя и никуда и никогда.

Поэзия Щербакова во многом суммирует, творчески синтезирует стилистический опыт нескольких поколений бардов — и в то же время она нащупывает новую поэтическую тропу. Мечтательность без иллюзий, романтика без утопии — так можно приблизительно (и очень предварительно) обозначить эту новую духовную стратегию.

В ходе краткого обзора нам удалось назвать отнюдь не все имена, записанные на скрижалях истории авторской песни. Вспомним хотя бы перечислительно поэтов, чьи произведения представляют интерес для тех, кто изучает авторскую песню или просто увлекается ею. Евгений Агранович, Ирина Руднева, Валентин Вихорев, Александр Генкин, Валентин Глазанов, Борис Полоскин, Григорий Дикштейн, Альфред Солянов, Борис Левин, Георгий (Юрий) Аделунг, Борис Алмазов, Валерий Боков, Александр Васин, Людмила Иванова, Валерий Канер, Сергей Крылов, Владимир Ланцберг, Ирина Левинзон, Валерий Миляев, Михаил Синельников, Борис Щеглов, Юрий Устинов, Николай Шипилов, Борис Бурда, Борис Вайханский, Юрий Лорес, Александр Розенбаум, Леонид Сергеев, Раиса Абельская, Владимир Васильев, Михаил Володин, Николай Грахов, Игорь Жук, Геннадий Жуков, Любовь Захарченко, Анэс Зарифьян, Владимир Каденко, Дмитрий Киммельфельд, Анатолий Лемыш, Сергей Матвеевко, Александр Медведевко, Юрий Панюшкин, Геннадий Перевалов, Александр Перов, Александр Ткачев, Виктор Федоров, Андрей Анпилов, Сергей Боханцев, Татьяна Дрыгина, Антон Духовской, Александр Иванов, Елена Казанцева, Анатолий Киреев, Вячеслав Ковалев, Андрей Козловский, Михаил Кочетков, Зоя Яценко, Владимир Капгер, Надежда Сосновская, Александр Левин, Нателла Болтянская (создавшая бардовскую среду на популярной радиостанции «Эхо Москвы»)... И здесь мы ставим не точку, а многоточие, поскольку авторская песня второй половины XX века — исторически, духовно и эстетически открытая структура.

Вл. Новиков

**В ПОМОЩЬ
УЧЕНИКУ И УЧИТЕЛЮ**



АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ (Заметки учителя)

Пока наш гуманитарный, интеллигентный, но материально не обеспеченный лицей не обзавелся наконец кое-какой техникой, я носила на уроки собственный магнитофон. В метро было особенно заметно, что он недостаточно портативный. Но другого выхода я не находила. На уроках было совершенно необходимо слушать песни.

Нельзя сказать, что мое очередное появление с магнитофоном в обнимку вызывало в классе неизменный восторг. Если кто и радовался, так это те, у кого были с собой кассеты: во время перерыва можно будет послушать что-нибудь стоящее. Те же записи, которые я включала на уроках, мало у кого из ребят входили в число любимых. На моих кассетах были барды.

Сегодняшние старшекласники (говорю о тех, кто учится и думает всерьез, иных не беру в расчет) нередко высказывают к авторской песне претензии: примитивно, мол, с рок-музыкой и рок-поэзией ни в какое сравнение не идет. Слушаю вежливо, но кисло. Я не стараюсь им ничего доказать. Пусть, в конце концов, считают, что у меня такая причуда — раз-другой в четверть приходить в класс с магнитофоном и ставить бардов. Для меня важно, чтобы эта музыка и эта поэзия звучала, делалась привычной, соединялась в сознании ребят с уроками литературы и с самой литературой. Ведь на самом деле эта связь существует независимо от нашей воли. Ее необходимо только выявить.

Почему на занятиях мне необходима авторская песня? Не просто потому, что я ее люблю и уверена: ее лучшие образцы, как ничто другое, способны тихо, деликатно,

ненавязчиво приобщить слушателя к культуре, развить его художественный вкус. Есть у меня — школьного учителя литературы — и соображения более практические. Позволю себе их пронумеровать.

1. Авторская песня глубоко укоренена в поэтической традиции. Так называемая «примитивность» бардовского искусства — не что иное, как *традиционность*. Поэзия *другая*, авангардистская, обращенная в завтра, — не поется. Она если и сочетается с музыкой, то только в области высокопрофессиональной. Не помню и не могу себе представить, чтобы в компании, за столом, кто-нибудь пел Хлебникова или Маяковского. Жанр песни, как известно, требует простоты. Но это вовсе не простота убожества и глупости (хотя и таких примеров множество, в особенности на эстраде). Духу песни как нельзя более соответствует прекрасная ясность классического стиха.

В образности, в синтаксисе, в ритмике авторская песня идет за классической поэзией. Оттого, я думаю, столь органично сочетание музыки и слова в песнях «В кругу миров...» (А. Суханов — И. Анненский), «Вот и лето прошло...» (В. Берковский — А. Тарковский), «Дорога — разлука» (В. Мищук — Н. Рубцов), «Золушка» (В. Матвеева — Д. Самойлов) и во многих других. Такие песни, созданные на основе поэтических текстов, дают учителю богатый материал для разговора об *интерпретации* — индивидуальном прочтении, толковании, переосмыслении художественного произведения.

В тех же, более характерных для жанра случаях, когда авторство музыки и слов принадлежит одному человеку, современные барды нередко оказываются тонкими лириками традиционного направления. Не могу не признать, что у текстов авторских песен есть порой привкус самодеятельности, но это не касается таких мастеров, как В. Высоцкий, Б. Окуджава, Ю. Визбор, А. Городницкий и некоторые другие.

Вот почему авторская песня, с моей точки зрения, уместна в первую очередь на тех уроках, когда речь идет о лирике как о роде литературы, о лирическом герое, специфике поэтической образности, метрике и рифмовке.

Чрезвычайно интересным может быть обсуждение такого вопроса, как внутренняя мелодика стиха и мелодия песни.

2. Авторская песня — современная форма песенного жанра, «младшая сестра» классического романса. Вероятно, всякий учитель литературы знает, как трудно вести на уроках речь о фольклоре. Если сказки, пословицы, поговорки, загадки еще вызывают в классе некоторое оживление, то народная песня для нынешних городских детей обычно нечто весьма и весьма далекое. Оживить ее для них могут не только записи лучших фольклорных ансамблей, но и понимание того, что из нее выросла сегодняшняя песенная культура.

Чередую записи народных и авторских песен, учитель может показать школьникам те общие, неизменные черты жанра, которые песня сохраняет на протяжении столетий. Речь идет о парадоксальном сочетании личного и коллективного начал, о сотворчестве автора и исполнителя. Кроме того, авторская песня — плоть от плоти русского романса с его пронзительной интимностью. Этим проблемам стоит посвятить специальный урок.

3. Авторская песня рождена романтической эпохой и несет в себе отсвет романтической культуры. Что такое романтизм, ученые до сих пор не сформулировали, и тем труднее объяснить это детям. Однако существуют определенные параметры этого художественного направления: связь с кризисной эпохой, устремленность к недостижимому идеалу, одинокий бунтующий герой, подчеркнутая авторская субъективность, недосказанность и т. д. Практически все это без труда обнаруживается в авторской песне.

Всплеск жанра приходится на 60-е — годы крушения сталинского тоталитаризма. Одинокий человек в рушащемся мире, личность, свято хранящая высокие идеалы, — вот лейтмотив бардовского творчества тех лет. Некоторая туманность содержания (особенно в сравнении с кристальной ясностью официальных, пропагандистских песен), прославление «Я» или «Мы» избранных, «сво-

их» — все это делает советскую авторскую песню ярким образцом романтической культуры. Разговор об этом уместен как на уроках, посвященных романтизму, так и при изучении истории русской литературы середины XX века.

4. Авторская песня — одно из зеркал, отражающих историю нашей страны, отечественной культуры и общественной мысли. Подход к художественному тексту как к *историческому источнику* представляется мне весьма перспективным. Наилучшие результаты могут быть достигнуты в сотрудничестве учителей истории и литературы, которые совместно покажут ученикам, как извлекать из поэтического текста информацию о породившей его эпохе. О чем только не пели советские барды 50—80-х годов! О войне и о космосе, об очередях и коммуналках, о диамате и самиздате... Разные песни — от наивно-романтических до остросатирических — дают исследователю прошлого богатейший материал.

Здесь возможны самые разнообразные постановки вопроса: «Картины советской жизни в авторской песне 50—80-х годов», «Идеалы и действительность в изображении советских бардов», «Имена собственные в авторской песне» и др.

5. В творчестве современных бардов развиваются традиции как русской гражданской поэзии, так и «чистой лирики». Спор о «цели поэзии» и назначении поэта не имеет ни точно датированного начала, ни завершения. История литературы изобилует столкновениями мнений сторонников гражданской активности писателя, с одной стороны, и «искусства для искусства» — с другой. Перед учителем неизбежно встает сложная задача деликатно познакомить школьников с сутью проблемы, уйти от бытовавших в литературоведении еще недавно ярлыков: «прогрессивные убеждения», «реакционные взгляды» и т. п., показать ученикам мнимость выбора между «правильной» и «неправильной» поэзией и реальность выбора между поэзией настоящей и не настоящей.

В этом авторская песня вновь приходит на помощь. Прежде всего, существует множество прекрасных образцов

как гражданской, так и «тихой» песенной лирики. Примеры и того и другого можно нередко найти в творчестве одного автора. Так, явно тяготевавший к гражданской тематике В. Высоцкий создал тем не менее «Балладу о любви», песни «Белое безмолвие», «Лирическая» и др. А известный в первую очередь как возвышенный лирик Б. Окуджава написал не только знаменитые песни о войне, но и несколько сатирических произведений, например, песни «Римская империя времени упадка» и «Кабинеты моих друзей».

Думается, урок, посвященный вопросу о «цели поэзии», может быть построен на сопоставлении не только классических стихотворений, но и современных песен, относящихся к разряду гражданской или «чистой» лирики. Благодаря этому проблема актуализуется, в сознании учащихся укрепляется представление о единстве культурного пространства.

6. Среди авторов, пишущих и исполняющих песни, немало мастеров стилизации. Песни будут уместны и на уроке, где пойдет речь о стилизации как филологическом понятии, и на занятиях, посвященных изучению тех или иных литературных направлений, стилей и жанров. Объяснить ученикам, что такое стилизация, можно не только на хрестоматийных примерах («Русская песня» А. А. Дельвига, «Среди долины ровныя» А. Ф. Мерзлякова). Не менее выразительны стилизации, созданные современными бардами: «Губы окаянные» — «русская народная» песня Ю. Кима, его же солдатская песня «Бумбараш» или «Три романса для Островского», «Старинная пиратская» А. Городницкого.

Песни бардов дают учителю и яркие образчики *ролевой лирики* — текстов, написанных от лица вымышленного персонажа, который значительно отличается от реального автора. Давно стал хрестоматийным пример В. Высоцкого: на основании текстов песен его считали и бывшим лагерником, и ветераном войны, и рабочим парнем, и спортсменом. Одна из возможных тем для обсуждения на занятиях — «Герои песен и лирический герой В. Высоцкого» (или другого автора).

7. Авторская песня живет в контексте мировой культуры и множеством нитей связана с литературой различных стран и эпох. Одно из удивительных свойств авторской песни как жанра — способность оказываться *кстати* при разговоре о том или ином явлении духовной культуры.

Во-первых, есть песни, тематически связанные с изучаемым в курсе литературы материалом. Так, изображение гражданской войны в литературе 20—30-х годов может быть сопоставлено с тем, как говорят о тех же событиях наши современники. Интересно сопоставить образ гражданской войны, созданный, например, И. Бабелем в «Конармии» и В. Мищуком — Л. Сергеевым в песенном цикле («Крымский вальс», «Красно-белый марш», «Покрова, Покрова...», «Послебательное полотно»). Столь же серьезный повод для размышления дают песни В. Высоцкого о Великой Отечественной войне, которые также могут быть проанализированы в сравнении с другими текстами, в частности — с советской поэзией военных лет.

Во-вторых, героем авторской песни нередко оказывается писатель, поэт или литературный персонаж. (Последнее позволяет вернуться к проблеме интерпретации.) Особое место в ряду бардов, пишущих о литературе, принадлежит А. Городницкому. В его стихах и песнях перед читателем и слушателем оживают Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Вяземский, Карамзин. Безупречно достоверные точки зрения исторической тексты Городницкого — образец нешаблонного взгляда на классику и классиков. Что касается меня, я не знаю лучшего подхода к гоголевской теме, нежели чтение стихотворения «Два Гоголя».

Есть и другие примеры того, как барды говорят о писателях: постоянный диалог с Пушкиным вел Булат Окуджава; «Волшебная сила искусства» Ю. Кима — полушутливая вариация на тему судьбы В. Капниста и его комедии «Ябеда»; А. Галич посвятил песни памяти Б. Пастернака («Разобрали венки на веники...») и М. Зощенко («На сопках Маньчжурии»).

В авторской песне обретают вторую жизнь литературные персонажи. Множество сказочных героев населяет песню Ю. Кукина «Старый сказочник»; Пер Гюнт Ибсена появляется у В. Матвеевой («А переплавит тебя Пугович-

ник...»); в так называемой «Портретной галерее» Ю. Кима представлены Дон Кихот, Тиль Уленшпигель, герои фон-визинского «Недоросля», Остап Бендер... Список может быть продолжен. Авторская песня пишется культурными людьми для культурных людей, и дело учителя — помочь ученикам попасть в число «избранных», то есть эрудированных и чутких слушателей.

8. Авторская песня — прекрасный материал для интерпретации и сотворчества. В современной школе детей не только *обучают*, но и *развивают*. Дать им сумму знаний явно недостаточно. Необходимо помочь им научиться эти знания использовать, осмысливать мир и выражать себя. Этому должна способствовать система творческих заданий, в том числе и связанных с интерпретацией текста.

Безусловно, материалом для интерпретации может стать любой художественный текст высокого уровня. Но, представляется, авторская песня имеет в этом отношении некоторые преимущества.

Во-первых, в отличие от классических литературных произведений, она остается пока малоизученной. Размышляя над текстом песни (а не стихотворения Пушкина или Пастернака), школьник не оказывается в плену шаблона, не испытывает «священного трепета», способного сковать воображение.

Во-вторых, музыкально-поэтическое произведение, в отличие от чисто литературного, легче, живее воспринимается неподготовленной аудиторией. Человеку, не относящемуся к числу любителей словесности, слушать песню определено проще, чем читать (или даже слушать) стихи. Может получиться и так: сам по себе текст не находит у части аудитории эмоционального отклика, но завораживает музыка, располагает к себе голос исполнителя... Духовный контакт возникает, сотворчество делается возможным.

Я могла бы перечислить большое число авторских песен, на основе которых школьники нередко создают интереснейшие собственные тексты — зарисовки, мини-эссе, рассказы и даже стихотворения. Особенно благодатную

почву для такой работы представляют собой песни, которым свойственна *недосказанность*, например, «По смоленской дороге» Б. Окуджавы, «Брусника» А. Городницкого, «Поезд» Ю. Кукина, многие песни О. Митяева, М. Щербакова.

Думаю, что не слишком важно, насколько удачной будет та или иная интерпретация. Важно, чтобы ученику, после того как он услышал песню, захотелось говорить или писать о ней. Ведь она изначально рассчитана на созвучие душ. Как и «большая» литература. Только говорит об этом более откровенно.

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ В ДАТАХ

- 1918 В Днепропетровске родился А. А. Галич.
- 1924 В Москве родился Б. Ш. Окуджава.
- 1937 Молодой поэт Павел Коган написал текст песни «Бригантина» («Надоело говорить и спорить, // И любить усталые глаза... // В флибустьерском дальнем синем море // Бригантина поднимает паруса...»), который был вскоре положен на музыку Георгием Лепским.
- 1938 В Москве родился В. С. Высоцкий.
- 1959 Издан первый в Москве сборник стихов Б. Окуджавы «Острова». Первый конкурс студенческой песни в Москве.
- 1961 Открыто песенное кафе «Восток» в Ленинграде.
- 1962 Выходит в эфир радиостанция «Юность».
- 1964 Начинает издаваться журнал с гибкими грампластинками «Кругозор».
- 1967 Первая конференция по вопросам самодеятельной песни в Петушках под Москвой. Первый загородный слет Московского КСП.

- 1968, март В Новосибирском академгородке прошел фестиваль самодеятельной песни.
На Волге, в Куйбышевской области, состоялся первый областной фестиваль самодеятельной туристской песни. Он был посвящен памяти студента Куйбышевского авиационного института Валерия Грушина, который за год до этого погиб, спасая тонувших детей. Со временем Грушинский фестиваль стал всесоюзным. Он и сейчас собирает под Самарой многие тысячи любителей авторской песни.
- 1968 Начало кампании против КСП.
- 1974 Эмигрировал А. А. Галич.
- 1977 В Париже в результате несчастного случая погиб А. А. Галич.
- 1980 В Москве скончался В. С. Высоцкий.
Руководство Куйбышевской области запретило проведение Грушинского фестиваля — «в связи с московской Олимпиадой».
- 1981 После XXIV слета КСП закрыт Московский клуб самодеятельной песни. В Москве, в издательстве «Современник», вышла первая книга В. Высоцкого «Нерв».
- 1986 Под Куйбышевом (Самарой) после шестилетнего перерыва проводился Грушинский фестиваль.
Первый Всесоюзный слет самодеятельной (авторской) песни в Саратове.
- 1987 Государственная премия в области литературы и искусства присуждена В. Высоцкому (посмертно).

- 1988 Состоялся Всероссийский праздник авторской песни в Парке культуры в Москве.
Прошел второй Всесоюзный фестиваль авторской песни в Таллине.
- 1989 В Москве и Ленинграде изданы первые поэтические сборники А. Галича.
Создан Государственный культурный музей-центр В. С. Высоцкого в Москве.
- 1990 Третий Всесоюзный фестиваль авторской песни в Киеве.
- 1994 В концертном зале «Россия» состоялся вечер, посвященный 60-летию со дня рождения Юрия Визбора. Впоследствии такие вечера стали традиционными.
- 1997 Скончался Б. Ш. Окуджава. Издан Указ Президента Российской Федерации об увековечении памяти поэта, учреждена премия имени Булата Окуджавы (ее лауреатами стали в 1998 г. — А. М. Городницкий, в 1999 г. — Ю. Ч. Ким).
Вышел первый выпуск альманаха «Мир Высоцкого: Исследования и материалы» (ГКЦМ В. С. Высоцкого).
- 1998 Международная научная конференция «Владимир Высоцкий и русская культура 1960—1970-х годов» в ГКЦМ В. С. Высоцкого.
- 1999 Международная научная конференция «Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века» в Доме-музее в Переделкине.

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ В ЗЕРКАЛЕ ПРЕССЫ

О значительном явлении культуры всегда говорят. Говорят по-разному: и строгим академическим тоном, и восторженно, с придыханием. А еще бывают крикливая брань и шепот завистников.

Так было и с авторской песней. Примерно в середине 60-х на нее начали обращать внимание. Стали появляться отзывы в прессе. Нередко доброжелательные, порой — настороженные. Советской культуре положено было хранить монолитность. Все непохожее вызывало тревогу. А тут и на самом деле профессиональным поэтам и композиторам — членам творческих союзов — было из-за чего беспокоиться. Самоучки с гитарами слишком быстро сделались заметны — и любимы. И чем шире распространялись их песни, тем яростнее возражала официальная культура: уровень, мол, не тот, портят, мол, вкусы! Горячились и защитники нового жанра, отстаивая его достоинства.

Потом было всякое. В конце 60-х — 70-х годах авторскую песню ругали, пожалуй, больше, чем хвалили. А еще чаще просто замалчивали. Во времена так называемой «перестройки» — с середины 80-х — она стала героем дня. К концу десятилетия появились скептические голоса. Некоторым (в том числе и самим бардам) стало казаться, что жанр выдохся, исчерпал себя. Через двадцать лет после партийных критиков его вновь хоронили бывшие энтузиасты.

А песни бардов продолжают петь. И может быть, подборка цитат из статей разных лет больше говорит не об авторской песне, а о тех эпохах, которые она пережила...

Ходят по стране песни. Они передаются из уст в уста. Их поют студенты и педагоги, туристы и геологи, физики и лирики...

Чем же привлекательны эти песни? В чем их прелесть? Почему, нигде не опубликованные, никем не записанные, не разрекламированные радио и телевидением, они «ходят по стране»?..

Их сила — в оптимизме, в лиричности и сердечности. Они лишены назойливой риторики, способной убить любую песню. Им чужды упадническое нытье и ложная многозначительность...

Все они согреты добрым юмором, который так близок сердцу нашего народа, юмором, истоки которого лежат еще в старой русской и в старой студенческой песне. Но это уже другой юмор. Он современен. Это юмор молодых строителей коммунизма, которые ясно видят перспективы своей страны, которые любят смеяться, любят высмеивать то, что мешает им жить, которые с доброй улыбкой берутся за всякое, даже самое серьезное дело. (*«Юность»*. 1963. № 11.)

Л. ОПАНИН, поэт:

Движение современных «менестрелей» и «мейстерзингеров», «ашугов» и «баянов» стало очень широким...

...Разве можно забыть биологический факультет МГУ 50-х годов. Там тогда учились Шангин-Березовский, Дмитрий Сухарев, Л. Розанова... А позднее появились имена Владимира Борисова, Ады Якушевой, Юрия Визбора, Юлия Кима, Бориса Вахнюка — каждый из них обладает двумя-тремя компонентами песенного искусства...

К сожалению, как правило, у людей, занимающихся тремя видами искусства сразу, чаще всего что-то хромает, всегда что-то получается хуже.

Вот, например, Булат Окуджава. Незаурядный поэт, человек гражданской биографии, Окуджава умеет пронзительно и точно сказать о большом и дорогом многим.

Слова его песен чаще всего находятся в поэтическом ряду, волнуют, не проскальзывают мимо сердца.

Все остальное — музыка и исполнение — направлено к тому, чтобы донести слова, подать их наиболее выгодно, не затенить их. Про него говорили, что он «Вертинский для бедных». Но это неправда, — он свой. Он не подражание Вертинскому, а порождение времени. Многие слушатели принимают его музыку. Но, странное дело, музыканты, как правило, сердятся на нее, не слышат, не считают ее всерьез музыкой. Ну что ж, это не его профессия, казалось бы — отдай слова, пусть напишут профессионалы. Я как-то сказал ему об этом. Он ответил мне, что пробовал — и не получается. Интересно. Возможно, что он прав...

По-другому работает, скажем, Визбор... Он ездит от «Кругозора» и пишет песни-корреспонденции. Их бывает приятно слушать. Есть у него удачные песни, где лирика сочетается с юмором... Но нередко его песни, как газетные заметки, — они существуют один день. А могли бы и вообще не быть песнями...

К «самодеятельным» песням надо относиться серьезно. Лучшие из них выносить на всенародный суд...

Думаю, что надо подходить к авторам студенческих, туристских и иных песен как к поэтическому и музыкальному резерву. А мы так не рассматриваем их...

...Никто ни разу с должной серьезностью не разобрался в имеющемся у нас песенном хозяйстве. («Человек с гитарой». 1965.)

Г. ВОРОНЦОВ, комсомольский работник:

...Неужели совсем нет хороших песен для трудного «переходного» возраста? Есть наверное, но их мало, и мы очень плохо их пропагандируем. А пока поют ребята такие песни, что просто диву даешься. Например:

Вслед за песней позовут ребята
В неизвестные еще края,
И тогда под крыльями заката
Вспыхнет яркой звездочкой мечта моя.

По мысли это неплохо. Но я даже посочувствовал тем, кто это пел. Ведь это так напоминает «рыбу» — набор слов для того, чтобы напеть мелодию.

Есть хорошие песни, которые поют комсомольцы на своих собраниях, поют с любовью и удовольствием. Это «Песня о тревожной молодости», «Главное, ребята, сердцем не стареть», это всегда популярные «Марш энтузиастов», «Каховка». Равноценных им песен для другой, домашней обстановки, для небольшой компании, по-моему, нет...

...Чаще дома молодежь поет совсем другие песни. На магнитофоны записывается и распространяется порой из ряда вон низкопробный импорт. Записываются и поются туристские песни, очень распространенные, кстати говоря. Записываются песни Визбора, Якушевой, Окуджавы и песни безымянных авторов. Эти песни не все равноценны. Порой они просто неприемлемы.

Я не за дешевое бодрчество... Но когда я слушаю записи некоторых песен Окуджавы, например, то вспоминаю рассказы о старых шарманщиках: все эти песни идут на одной тоскливой ноте...

Говорят, Окуджава «идет от человека». Но мне кажется, что герой его песен — человек нарочито или по-настоящему несчастный. Нужна ли песня с намеренной «цыганщиной», с усугубленным трагизмом (причем предмет трагедии порой выглядит мелко) — не знаю. По-моему, вряд ли.

Никто никогда не отнимет у человека права на грусть. Однако если все время рядом будут ныть, у человека опустятся руки. Он станет бескрылым, он ничего не сделает для людей...

В песнях других авторов — в некоторых песнях Визбора, например, — звучит нарочитая разухабистость. Вероятно, можно и звезду приспособить под коммунальную кухню. Но стоит ли? Есть вещи и события, о которых нельзя говорить в залихватском тоне. Война, например. Переживший войну солдат не станет говорить о ней залихватски, даже если и остроумно.

Как говорят, клин вышибают клином. С унылой, бессодержательной, а порой и вредной песней может спра-

виться только хорошая песня. Поднимающая человека, зовущая к подвигам. Простая. Человечная.

С песнями, которые иногда поют подростки по дворам, бороться надо там же общественности, неуставным комсомольским организациям, созданным при ЖЭКах.

С километрами магнитофонных лент — дело сложнее. Тут необходимо авторитетное слово песенников-профессионалов, музыковедов. Нужна квалифицированная разъяснительная работа...

О плохих песнях надо спокойно, убедительно и доверительно рассказать молодежи: почему они плохи, в чем их вред. И взамен предложить лучшее. (*«Молодой коммунист»*. 1965. № 2.)

Л. ЖУХОВИЦКИЙ, писатель:

...Почему десятки равнодушных «текстовиков» спокойно тачают свои похожие, будто с одной колодки, тексты, а стоящие песни вызывают порой неуверенное пожатие плеч?

Говорят, что песни Окуджавы бедны музыкально. Может, и бедны — спорить не буду, не специалист. Допустим, мелодии их действительно плохи. Но разве мало мы слышим песен, где музыка хороша, а слова потрясающе беспомощны? Даже у лучших наших композиторов некоторые песни поются только из-за музыки. А ведь в песне стихи и музыка обладают равными правами.

Говорят, что многие «магнитофонные песни» грустны и потому не нужны. Мнение в высшей степени странное. Ведь человеку ничто человеческое не чуждо, и грусть в том числе. Особенно если человек влюблен...

О «магнитофонных песнях» говорят, что они рассчитаны на безголосых певцов, «шептунов». Возможно. Но мне лично, как представителю «безголосых», они дороги и этим. Не каждый рождается Шаляпиным, но почти каждый любит петь. <...>

...Я думаю, что пресловутая «интимность» таких песен не недостаток, а огромное достоинство: поэт высокие гражданские темы делает интимными, то есть личными для каждого...

Возможно, некоторую настороженность вызывает то, что песни Окуджавы не похожи на такие великолепные достижения советского искусства, как песни Лебедева-Кумача, Исаковского и других талантливых советских поэтов. Может быть, песни Булата Окуджавы в чем-то противоречат незыблемым законам песенного творчества?..

Если мы действительно заинтересованы в истине, надо искать ее в споре. И не надо откладывать этот спор. Не надо ждать, пока очередной приезд очередного Монтана не убедит нас наконец, что городской романс нужен не только Парижу, но и Москве... (*«Молодой коммунист»*. 1965. № 2.)

В. СОЛОВЬЕВ-СЕДОЙ, композитор:

Недавно на одной из невских пристаней мне довелось наблюдать такую картину: группа молодых людей, видимо студентов, в ожидании экскурсионного теплохода завела песню. Появилась гитара. Ребята собрались в кружок и запели о Ленинграде, о неразделенной любви, о разлуке после окончания вуза. Гитариста плотным кольцом окружили молодые задорные вихрастые парни и спортивного вида девчата с рюкзаками, подпевавшие солисту нестройным хором. Я не знал ни одной песни. То были музыкальные самоделки с примитивно подобранной музыкой и не очень складным текстом. В них не было ничего вульгарного, вызывающего, кричащего. Это были однообразно повторяющиеся ритмы, кое-как зарифмованные слова, неумелый струнный перебор. Было что-то трогательное, беспомощное, жалкое в этих песнях, неизвестно кем и когда сочиненных. Даже не сочиненных, а кое-как склеенных из запомнившихся мотивов, подслушанных не то на танцевальной площадке, не то на студенческой вечеринке.

В ту минуту я думал о том, до чего же велик наш долг перед молодежью, до чего же глубок этот песенный вакуум, если его приходится заполнять вот такими самоделками. Значит, мы в чем-то отстали, если уж так задолжали этим прекрасным ребятам, которым позарез

нужна песня, чтобы спеть ее у туристского костра, на прогулке, в походе, после работы...

Я — за широкое народное творчество... Но я решительно против музыкальных подделок, против того слезливого надрыва, который частенько передается шепотком в микрофоны на некоторых танцевальных площадках и концертных эстрадах. Я против опошления песни...

К сожалению, в области самодеятельных художественных начинаний не хватает настоящих и строгих критериев отбора. <...>

Сегодня мы видим, как поток самодеятельных песен захватывает довольно широкие слои молодежи. В одних отражается живая современность с ее запросами, вкусами и характером. В других весьма ощутимы черты пошлости, развязности, чрезмерной чувствительности. Образно выражаясь, один и тот же дождь несет урожай на поля и грязь на дороги. Разобраться в этом сложном и противоречивом потоке чрезвычайно трудно, но необходимо.

В чем успех некоторых самодеятельных песен? Прежде всего, в ярких поэтических образах. Текст, который, как правило, лучше музыки, часто злободневен. Авторы песен, так называемые «барды» или «менестрели», хорошо знают психологию слушателей. Они бьют наверняка: здесь и неразделенная любовь, и одиночество, и личная неустроенность, и благородная романтика.

Я часто задаю себе вопрос. Если новые времена несут новые песни и новые средства выражения, неслыханные темпы жизни, великие научные открытия и технические новшества рожают новые тембры и ритмы, разве должен отмереть национальный характер музыки, ее традиции, ее культура и колорит, нравственная чистота и социальное содержание? Говорят, что новое — это хорошо забытое старое, но почему наша молодежь, имеющая солидный культурный багаж, вспоминает «самоделки» чаще, чем народные песни и советские песни 40—50-х годов?..

Самодеятельность во всех ее формах, и в том числе музыкальная, получила в нашей стране широкое распространение. Не нужно, вероятно, доказывать, что она чрезвычайно важна в системе эстетического воспитания народа. И, право же, не было бы ничего страшного в том, что кто-то сочиняет незамысловатые вирши и не то поет, не

то декламирует их, если бы многие наши ребята не считали это рифмоплетство эталоном поэтического новаторства, хриплый простуженный голос — вершиной вокального искусства, а монотонное треньканье на двух гитарных струнах — образцом современного музыкального стиля.

Беда в том, что некоторые стороны творчества наших «менестрелей» и «бардов», получив непомерно большое распространение, разрушают и дезорганизуют систему подлинно эстетического воспитания, портят музыкальные вкусы. В лексиконе людоедки Элочки было тридцать слов. У многих авторов песенных текстов не больше, а в музыкальном арсенале еще меньше — поется все на одной ноте. Но людоедка Элочка имела по крайней мере то преимущество, что она не требовала трибуны...

Должен еще раз подчеркнуть: я не против гитары, не против самодеятельности, не против «менестрелей» и «бардов». Но я решительно против того, чтобы нашей молодежи навязывали косноязычность, блатной лексикон, хриплый шепоток, музыкальный примитив. Если какой-нибудь «бард» упражняется на молодежной вечеринке, после того как уже спеты все песни, — это еще полбеды, а вот когда столичный молодой актер, удачно сыгравший роль в кино или театре, ездит по градам и весям со своим доморощенным репертуаром, распевая сомнительные песенки об антисказках и блатной дружбе, — это стихийное бедствие.

Я возражал и возражаю самым решительным образом против массовой пропаганды самоделок. Не только потому, что такие музыкальные коктейли сбиты из непереваренных отрывков подслушанных мелодий и их исполнители работают под черноземного Ива Монтана, а по другим, более серьезным причинам.

За рубежом сейчас много пишут и говрят о «массовой культуре», о том, что народу чужда и недоступна подлинная культура: Рафаэль и Бетховен, Шекспир и Петрарка, что народу нужны битлы, комиксы, дайджесты, вестерны, то есть весь тот суррогат искусства, который легко усваивается, легко одурманивает и легко оболванивает... Джазовые вопли вместо музыки, хриплый шепоток вместо песни, грубый рисунок вместо живописи — все это про-

явления знаменитой и зловещей «массовой культуры»... Но даже то, что прикрито тогой благопристойности и солидности, поражает циничным классовым делением на первый и второй сорт, на искусство для избранных и эрзац-искусство для масс. Цели такого деления нетрудно понять. И я с беспокойством наблюдаю, как, сами того не ведая, некоторые авторы и исполнители самодеятельных песен сползают на рельсы сомнительной доходчивости, дешевой популярности и беспринципного эпигонства. (*«Литературная газета»*. 1965. 3 июня.)

Л. ПЕРЕВЕРЗЕВ, музыковед:

...В последние годы наблюдается бурное развитие самодеятельного, фольклорного песнетворчества. Молодежь словно охвачена какой-то неумемной жаждой сочинительства. Ни один студенческий коллектив, ни одна туристская группа не обходятся без «своей собственной» песни... И песен таких много — сотни и даже тысячи.

Какие же темы преобладают в творчестве самодеятельных песенников, какие настроения и чувства получают у них наиболее полное и яркое выражение?

Самое «мощное» и массовое направление в непрофессиональном музыкально-поэтическом творчестве составляет обширная группа песен, которые можно условно называть песнями странствий... В эту группу входят песни геологов, полярников, альпинистов, мореходов, туристов — всех тех, кто по складу своего характера, по профессии принадлежит к путешествующим, прокладывающим новые пути, обживающим пустынные районы вдалеке от родных краев... Это песни романтиков — сильных, мужественных, влюбленных в свое дело людей, находящих время и для веселой шутки, и для задумчивого воспоминания.

Художественные достоинства таких произведений оставляют подчас желать много лучшего: обилие общих мест и примелькавшихся оборотов, элементарные ошибки композиции, отсутствие исполнительских навыков — вот основные упреки, раздававшиеся и все еще раздающиеся в

адрес самодеятельных песенников со стороны ценителей поэтического и вокального искусства.

Но чем же тогда объяснить сильное увлечение молодежи этой ветвью музыкального фольклора? Неужели только неразвитостью вкуса? Разумеется, нет...

Поэт Лев Ошанин справедливо заметил в статье «Рождение песни», что часто песни высокопрофессиональных поэтов и композиторов бывают холодны и неудачны.

А этого ведь никак не скажешь о самодеятельных песнях. Их авторов крайне редко можно упрекнуть и в холодности, и в незаинтересованности избранной темой.

Наиболее талантливые из них не стремятся копировать стиль и форму песен, исполняемых с концертной эстрады. В большинстве случаев они идут своим собственным путем, не чуждаясь возврата к старым, незаслуженно забытым формам, изобретая и подхватывая то новое, что способствует наиболее полному воплощению их замыслов.

Бросается в глаза и то, что для нынешнего состояния песенного фольклора характерен перевес поэтического творчества над музыкальным...

По-видимому, мы сталкиваемся здесь с попыткой как-то компенсировать недостаточное внимание, а порой даже пренебрежение к поэтическому содержанию и качеству текста, что часто накладывало свой отпечаток на многие эстрадные песни 40-х и 50-х годов. <...>

...Песни, рожденные подъемом современного непрофессионального творчества, показывают, что настоящий патриотизм, высокий гражданский пафос отнюдь не требуют для своего выражения обязательной помпезности, фанфарных кликов и «бряцания словес»... В этом и обаяние, и нравственная сила подобных песен.

Самодеятельные авторы обращаются чаще всего к самым обычным жизненным ситуациям, к разговорной лексике, к привычным бытовым интонациям. В этом кроется причина их популярности. Но сам по себе этот факт еще не служит мерилom эстетической ценности. Стремление к простоте и доходчивости оборачивается подчас нарочитым упрощением, вульгаризацией музыкально-поэтического материала. Песня теряет свою индивидуальность, обезличивается, становится чем-то вроде бумажного стаканчика,

который очень удобен для одноразового использования, потом выбрасывается.

Характерную смесь назойливых штампов и полное безразличие к дальнейшей судьбе произведения демонстрирует припев одной из таких песен:

Песенка эта — твой друг
и попутчик,
Вместе с друзьями ее напевай.
Если она почему-то (?) наскучит,
Песенку эту другим передай.

Вряд ли любители песни поблагодарят автора за этот совет. Такое поверхностное, безответственное по сути своей отношение к целям и самому процессу песнетворчества может угрожать девальвацией жанра в целом.

Как же избежать этого? Ведь песни такого сорта растут буквально как грибы и сочинять их может действительно почти каждый. Пусть срок их жизни исчисляется днями или неделями, в лучшем случае — одним сезоном, но их все-таки поют, поют многие и охотно.

Почему? Да просто потому, что все эти десятки и сотни песен-мотыльков призваны заполнить своеобразный эмоциональный вакуум, возникающий из-за отсутствия настоящих песен-друзей, песен-спутников.

А ведь хорошие песни существуют — в этом мы уже убедились. Но их еще мало, во всяком случае, их не так-то легко разыскать в необъятном море посредственности. Конечно, талантливых песен всегда было меньше, чем средних и совсем слабых. Однако в профессиональном искусстве существует строгий отбор, критический анализ произведений, представляемых на суд публики, прилагаются усилия для популяризации лучших образцов. В сфере же фольклора слушатель предоставлен полностью на волю случая: повезет ему — он услышит настоящую песню, подружится с ней, и она станет частицей его души... Не повезет — со всех сторон налетят на него примелькавшиеся интонации и стертые рифмы...

Совершенно очевидно, что далеко не все, по той или иной причине интересное и близкое какой-то группе людей, способно заинтересовать широкие массы слушателей

и стать материалом для полноценного произведения искусства. Прочное и всеобщее признание получают лишь те песни, в которых простота выражения раскрывает благородство души и героический характер нашего современника, проявляющиеся не только в исключительных случаях, но и в повседневном трудовом созидании новой действительности... (*«Советская эстрада и цирк»*. 1965. № 7.)

Ю. КАРПОВ, социолог:

...Можно с уверенностью утверждать и экспериментально подтвердить, что среди определенных категорий молодежи — прежде всего студентов и тех, кто недавно был студентом... «магнитофонная музыка» пользуется несравненно большей популярностью, чем так называемые бытовые песни композиторов-профессионалов...

Технический прогресс, проникая в наш быт, дает возможности для колоссального распространения магнитофонных записей с песнями «бардов» и «менестрелей». Эффект этого порой самый неожиданный. В ясельной группе детского комбината Академгородка я своими ушами слышал в исполнении малышей их любимые песни: «Здите нас невстлеченные, скольницы-невесты...» (*«Знание—сила»*. 1966. № 9.)

Ю. АНДРЕЕВ, критик:

В чем видится суть лучших самодеятельных песен?

В стремлении к истинности, к правде мыслей и чувств, а значит, в неприятии фальши любого рода: и в малом и в большом... Авторы, исполнители, слушатели самодеятельных песен стремятся к тому, чтобы мир человеческих страстей и дел был отражен реально, таким, каков он есть, ибо только правда, пусть подчас и горькая, ведет не к разочарованию, а к духовной зрелости и силе. Именно поэтому... легион... молодых людей жадно припадает к источнику самодеятельного творчества...

Стремление к точности и правде отличает не только

содержание, но и манеру исполнения самодеятельной песни. Любую фальшь слушатели не выносят... Если не чувствуешь гражданского порыва, не пой патриотических гимнов — они будут царапать не только ухо, но и сердце. <...>

Общепародная устремленность к правде, к точной оценке действительности не прошла мимо духовного настроения певцов нашей молодежи. И это нельзя не поставить им в заслугу, сравнивая их творчество с поделками разных ремесленников и конъюнктурщиков. (*«Октябрь»*. 1967. № 1.)

В. ГАВРИЛИН, композитор:

Года два тому назад я познакомился с песнями наших «бардов» и был потрясен. Оказывается, от нас, профессионалов, ускользнул целый мир человеческих чувств, целая сложившаяся в обществе психология. Эти прекрасные Кукины, Городницкие, Кимы оказались в каком-то отношении более чуткими и внимательными к жизни общества и создали искусство очень и очень важное и серьезное. Пусть мелодии их песен просты, но, за некоторыми исключениями, отнюдь не пошлы: это «явление формулы» сложившейся в городе песенности. А *формульность* свойственна и крестьянской песенности, всеми безоговорочно почитаемой как святыня. Соединение городской формулы с новым поэтическим содержанием в песнях «бардов» часто чревато новыми художественными идеями.

Мы, люди, работающие в области так называемой «серьезной», или «большой», музыки, должны учиться у «бардов» динамичности их реакции на общественные явления. (*«Советская музыка»*. 1967. № 5.)

*А. ЯКУШЕВА, журналист,
автор и исполнитель песен:*

...Часто мне бывает больно за... ребят... оттого, что их принято называть «самодеятельными авторами», намекая тем самым на какую-то неполноценность их песен... А ведь эти песни по-прежнему остаются одними из самых

любимых молодежью... Умные, талантливые, горячие люди, наши современники складывают их в экспедициях, командировках, в короткие часы отдыха... В каждой из них — крохотный кусочек нашей жизни. В... этом их безусловная ценность и секрет их обаяния.

Да, все они самодеятельные композиторы, но в это слово нужно вкладывать больше уважения, а главное — заботы и внимания...

Выступала я как-то на вечере пропагандистов печати в Ленинграде и говорила обо всех этих песнях. Пропагандисты... меня слушали-слушали, а потом один встал и сказал не очень приветливо, что достоинства этих песен всем давно известны, что он сам гоняет по городу в поисках пленок, что «почему бы вам там, в Москве, их не издать?». И вообще: «Скажите, где я могу их достать?»

Действительно, где?

...Нужны сборники. Очень нужны. И пленки, и пластинки тоже. Они нужны и для того, чтобы научиться отличать хорошее от никуда не годного. Это необходимо для воспитания хорошего вкуса.

...Нельзя позволить, чтобы эти песни ютились в плохоньких записях, передавались «из-под полы»... В конце концов, вовсе не важно, кто написал твою любимую песню — композитор Френкель или журналист Визбор, — была бы она любимой. (*«Молодой коммунист»*. 1967. № 8.)

Б. ДОБРОВОЛЬСКИЙ, музыковед:

«Бытовые» песни города как бы разделились на две... категории. Мещанским и «стиляжным» песенкам начали явно противостоять «авторские песни». Создатели последних очень скоро поняли, что именно на них, талантливых, культурных людях, лежит ответственная задача — бороться с убожеством, безвкусицей и пошлостью.

Если прислушаться к тому, что сейчас звучит во время выездов за город, в туристских походах, в шумных и в интимных компаниях, то приходишь к заключению, что чаще всего звучит как раз «авторская песня». Вот парень, застегивая портфель под арками университета, мурлычет

под нос: «Набегают волны синие, зеленые, нет, синие, а где-то есть земля Дельфиния и город Кенгуру». Да, это песня Новеллы Матвеевой. Свадебный пир, и вместо «обязательных» «Златых гор» или «Из-за острова на стрежень» звучит «Бригантина». Из метро вышла девушка. Она напевает: «Я бы сама обратилась в камень, чтобы ты поклонялся мне» — песня Ады Якушевой «В речке Каменке». <...>

Автору этих строк пришлось быть свидетелем того, как всего через несколько дней после первого выступления А. Городницкого с песней «Атланты» ее пели все присутствующие на «вечере песни» в одном из Дворцов культуры Ленинграда. Примечательно, что массового исполнения песни Городницкого никто не «организовывал»: один начал, другие подхватили, и весь зал запел ее. <...>

Бытовые песни городской молодежи выходят на широкую дорогу... Правда, и посейчас еще идут споры «за» и «против». Нередко общественностью ставятся вопросы о необходимости «административного вмешательства» в распространение песен и самое творчество...

Хочется верить, что великая тяга нашей молодежи к знаниям, искусству, удивительное умение находить «самое себя» и способность выражать чувства в песнях... служит залогом постоянного развития ее песенного творчества... С фольклором его всегда будет роднить только одно — любовь к простоте и ясности музыкальной формы и постоянная «современность» песенного языка, тесная связь с конкретной эпохой. Все ближе сливаясь с профессиональным творчеством композиторов и поэтов, оно все-таки не растворится в нем. (*«Фольклор и художественная самодеятельность»*. Л., 1968.)

Н. МЕЙСАК,
инвалид Великой Отечественной войны:

Мне, солдату Великой Отечественной, хочется особенно резко сказать о песне Александра Галича «Ошибка». Мне стыдно за людей, аплодировавших «барду» за эту песню. Ведь это издевательство и над памятью погибших! «Где-то

под Нарвой» мертвые солдаты слышат трубу и голос: «А ну, подымайтесь, такие-сякие, такие-сякие!» Здесь подло все: и вот это обращение к мертвым «такие-сякие» (это, конечно же, приказ командира), и вот эти строки:

Где полегла в сорок третьем пехота
Без толку, зазря,
Там по пороше гуляет охота,
Трубят егеря...

Какой стратег нашелся через двадцать пять лет! Легко быть стратегом на сцене, зная, что в тебя никто не запустит... тухлым яйцом (у нас не принят такой метод оценки выступлений...). Галич клеветает на мертвых, а молодые люди... аплодируют. Чему аплодируете, ребята и девушки?.. Он же подло врет, этот «бард»! Да, на войне, говорят, иногда стреляют. На войне, к сожалению, гибнет много людей... Но кто, кроме Галича, возьмет на себя смелость утверждать, что «солдаты погибли зазря»?.. Каждый делал свое дело, каждый отдал победе свою каплю крови, и нечего над этой святой кровью измышляться. Галичу солдат не жаль, Галичу надо посеять в молодых душах сомнение: «Они погибли зря, ими командовали бездарные офицеры и генералы». В переводе это означает: «На кой черт стрелять, ребята? На кой черт идти в атаку? Все равно напрасно! Бросай оружие!» Вот как оборачивается эта песенка!.. «Бард» утверждает, что он «заполняет некоторый информационный вакуум, что он объясняет молодежи то, что ей не говорят». Нет уж, увольте от такой «информации». Не трогайте молодых! Кто знает: не придется ли им защищать Отечество... Зачем же вы их морально разоружаете? (*«Вечерний Новосибирск»*. 1968. 18 апреля.)

Ст. КУНЯЕВ,
официальный советский поэт:

Относясь к творчеству Окуджавы с симпатией, сложившейся еще во времена триумфального шествия его песен, я стал читать... Одно за другим стихи убедили меня в

том, что... в обилии слов для поэта заключен какой-то смысл:

О, чтобы было все не так,
чтоб все иначе было,
наверно, именно затем,
наверно, потому
играет будничным оркестр
привычно и вполсилы,
и мы так трудно и легко
все тянемся к нему.

В этом отрывке 31 слово. Из них 23 — вводные слова, союзы, предлоги, междометия, то есть служебные элементы речи, не имеющие в русском языке самостоятельного значения. Да и основные слова работают лишь в какую-то часть своих возможностей: «привычно и вполсилы» — звучат как синонимы, «трудно и легко» — распространенный тип стандартной поэтической фразы с намеком на некую противоречивую сложность жизни. В общем, остается одна строчка: «Играет будничный оркестр». Три слова из тридцати одного.

Да не покажется кому-нибудь этот подсчет механическим анализом: на мой взгляд, это хотя и несколько грубоватое, но убедительное доказательство бессодержательности приведенной цитаты...

Может быть, поэт хочет «присутствием» слов заменить отсутствие содержания? Но разве можно пустыми словами бороться с пустотой? А может быть, он, привыкший к песенной условности, не в силах справиться с ней, прийти к ясным мыслям и точным словам? <...>

Творчество поэта, тяготеющего к песне, как правило, отмечено печатью лирической бесхарактерности. Слишком на большую аудиторию он работает, чтобы позволить себе роскошь быть самим собой...

Любимый город в синей дымке тает:

Знакомый дом, зеленый сад и нежный взгляд, —

образцовый, классический среднелирический шаблон, похожий на раскрашенный фон с лебедями и колоннами —

нехитрый реквизит рыночного фотографа. В раскрашенной фанере вырезано отверстие для лица, заходи сзади, со- вывай голову, и фото готово. Вокруг тебя «любимый город» и «зеленый сад». Этот закон властен и над Долма- товским, и над Опаниным, и, как видим, над Окуджавой. Правда, надо оговориться, последний рискнул произвести революцию в системе лирических шаблонов, сделал их более индивидуальными. И в том его заслуга. Он сузил понятие «любимого города», пошел на то, чтобы появился Сивцев Вражек. Но суть дела от этого не изменилась... Система стандартов, давая жизнь песням, убивает стихи. Своего рода биологическая несовместимость. В стихах она приводит в конечном счете к актерству и холодной ма- нерности.

Я строил замок надежды. Строил-строил.
Глину месил. Холодные камни носил.
Помощи не просил.

В таком духе можно продолжать до бесконечности, что поэт и делает. И никакие значительные намеки на нечто важное («всегда и повсюду только свежие раны в цене», «не жалейте дроздов: нам, дроздам, как солдатам, все равно погибать на снегу») из-за этой условности не полу- чают отсвета личной судьбы. Но дело не только в услов- ности. Эстрадно-песенная колея почти всегда чревата не- которой долей пошлости. И часто у Окуджавы не хватает поэтического слуха, чтобы отказать от изящных, но бессодержательных красот:

Ведь у надежд всегда счастливый цвет,
надежный и таинственный немного,
особенно когда глядишь с порога,
особенно когда надежды нет.

Условность, переходящая в некую безжизненность сти- ха, в бессодержательное изящество... накладывает печать на все, вплоть до метафор, эпитетов, сравнений. <...>

Природа не терпит пустоты. Если в стихах личность не проявляется — ее нужно чем-то заменить, иначе книга никому не будет интересна. И поэт идет, смешивая законы жанров, по пути создания контакта с читателем. В этом

деле, нужно отдать ему должное, он подлинный мастер. Возникает целая система обращений, то доверительных, подкупающих откровенностью, то фамильярных, то многозначительных. Поэт как бы признается читателю, что ему нужен слушатель, собеседник, заранее рассчитывая на ответную благодарность.

Появляется целая система вводных слов, глаголов повелительного наклонения, которые, как известно, в русском языке эмоциональны сами по себе. «Будьте добры», «давайте же не будем обижать сосновых бабок и еловых внучек», «иду, представьте вы», «если свежие раны, конечно, вы успели уже заслужить», «не жалейте дроздов», «купи пугач в отделе игр, мой друг», «да не суетитесь вы, не в этом счастье» — словом, будьте добры, откройте книгу на любой странице и убедитесь сами. <...>

...Как бы кого-то ни раздражала его поэзия (песни или стихи — все равно), она существует — «и не в зуб ногой». На нее есть спрос. Она — явление заметное, талантливое и, что, пожалуй, важнее всего, живое, занимающее свое место в современной полудуховной жизни. У нее есть свой поклонник, свой слушатель. Читателя, думаю, все-таки нет. Говорить о причинах ее живучести — значит говорить об особенностях душевного склада этого слушателя. Дело — непростое, и цели такой я перед собой не ставлю. Моя цель была иной: попытаться понять некоторые, на мой взгляд, характерные черты творчества Окуджавы.

Все это не противоречит ранее сказанному: просто мы — я и этот слушатель — в понятие «жизненность» вкладываем разный смысл. Этому слушателю чужда давняя традиция русской поэзии, заключающаяся в сознании избранничества...

Он хочет и требует от поэта, чтобы тот вел с ним разговор на равных. Это, видимо, одно из самых новых и значительных изменений в искусстве, если иметь в виду не последние годы, а как минимум десятилетия. Этому читателю или слушателю нужен поэт, говорящий его словами, не отталкивающий, а приглашающий к разговору. Стихи такого поэта должны быть для него и понятны, и в то же время обладать некоторой каплей откровения, чтобы он мог восхищаться ими. Этот слушатель очень ценит, что поэт знает, какой жизнью приходится ему

жить. И когда он слышит: «Но я осковский муравей», — он всем существом благодарен поэту, — эта песенка о нем... (*«Вопросы литературы»*. 1968. № 9.)

Б. ТЕРЕНТЬЕВ,
*председатель Комиссии массовых жанров
московской композиторской организации:*

Туристская песня начала более активно развиваться как жанр после войны. Ее музыкальные корни лежат в народной песне, которой свойственны особая задумчивость и проникновенность, рождающиеся в общении человека с природой.

В тех же случаях, когда туристская песня идет от плохой эстрады, от низкопробного шлягера, всегда налицо поделка, отдающая слезливым мещанством, псевдоцыганской разухабистостью или, того хуже, примитивизмом дореволюционных провинциальных куплетов...

Особенно много поделок исходит от композиторов-любителей. Стремясь порой подражать западным образцам, к тому же плохим, да еще будучи недостаточно музыкально грамотными, они создают песни безликие, с обедненной музыкальной фактурой, рассчитанные на внешний эффект. Иногда авторы-«менестрели» равняются на далеко не лучшие так называемые городские песни. В результате мы слышим скверные копии их, отличающиеся блатноватыми интонациями, такие, например, как «За туманом» Ю. Кукина.

Песни-поделки, песни-наросты в силу невзыскательности их пропагандистов и отсутствия у них музыкальной культуры приобретают подчас широкую популярность, расцветают, как бурьян, глуша менее броские, но более содержательные и глубокие. <...>

<...> Мы обязаны строже подходить к туристской песне, повышать к ней требования...

Надо стремиться к тому, чтобы уровень туристской песни непрерывно рос, к тому, чтобы постепенно стирались грани между произведениями, написанными профессионалами и любителями. (*«Турист»*. 1970. № 8.)

Тысячи молодых людей поют под гитару. Гитара стала дефицитнейшим музыкальным инструментом.

Поют под гитару! Да еще какие-то свои песни — сами сочиняют и слова, и мелодию, сами же исполняют. А некоторые, следуя известным традициям синкретического музыкально-поэтического искусства, стали называть себя «бардами» и «менестрелями»! Это порой вызывает раздражение и даже возмущение.

Возмущенные голоса раздаются с разных сторон. Музыканты, воспитанные на классическом и народном творчестве и не слышавшие хороших гитарных певцов, пренебрежительно говорят: «Бренчат на гитаре!» Исполнители на народных инструментах сокрушаются по поводу «забвения» балалайки и домры... Фольклористы настороженно отмалчиваются. Поэты недовольны тем, что стихи складывают дилетанты. Композиторы, в свою очередь, не понимают: зачем берутся сочинять музыку люди, музыкально неграмотные или, во всяком случае, не изучавшие теорию композиции, создающие незатейливые мелодийки, подчас откровенно смаживающие на всем известные образцы...

И, однако же, «самодельные» песни, записанные на магнитофонные пленки, распространились по всей стране, их даже начали печатать на ротаторе, а потом в газетах и сборниках...

Оглянемся на пятьдесят с лишним лет назад, когда в народе широко распространилась частушка. Теперь мы все признаем ее глубокую содержательность и высокую художественность. Но такое признание пришло к частушке далеко не сразу...

...Напомним, что пишет один из популярных критиков начала века: «Дала ли нам фабрика грустную элегическую песню? Дала ли хотя бы какую-нибудь, приближающуюся к песням обрядовым или величальным? Поет ли она духовые стихи?.. Не дала, потому что она разложила семейный быт, а вместе с ним умерла и старая художественная песня. Дала она только «частушку», то есть бесконечно пошлую музыку с еще более пошлыми словами, в которых вы не найдете и тени духовной жизни

человека, а только одно тело, которое словно превратилось в часть той же машины, за которой оно работает...»

Новая форма фольклора, завладевшая сознанием широких народных масс, оказалась неузнанной!

Не должно нам, людям, вооруженным марксистско-ленинской эстетикой, допускать подобные ошибки. Мы обязаны вовремя узнавать новое в музыкальном быту, поддерживая его плодотворное развитие. <...>

Народное творчество вечно, как вечен народ, но его формы меняются вместе с изменением жизни народа. Новое содержание требует новых форм, при этом, разумеется, старые не отбрасываются, а заново переосмысливаются.

Эту мысль, на мой взгляд, ярко подтверждает современная гитарная песня. <...>

Во многом благодаря гитаре расцвела в народном творчестве последнего десятилетия сольная песня, что отвечает требованиям нового уровня культуры советского народа, примечательного возрастающей ролью личного начала.

...Суждения о современном музыкальном быте молодежи нельзя выносить по случайным поверхностным наблюдениям. Здесь недостаточно встреч с несколькими «бардами» одного города, хотя бы и великого, такого, как Москва или Ленинград. Нужно собрать грамотные и научно точные записи песен молодежи во многих городах Советского Союза; записать варианты любимых песен, кем бы они ни были созданы, сопоставить их между собой, с народными образцами предшествующих периодов. <...>

Песни складывают и поют люди разных индивидуальностей — талантливые и бездарные, с развитым и примитивным эстетическим вкусом, передовые и отсталые, с четким и путаным мировоззрением, музыкально образованные и музыкально неграмотные и т. д. и т. п. Петь-то ведь хотят все! И именно пение всего народа и должно стать объектом пристального научного изучения. Только так и можно познать процесс народного творчества. <...>

Для правильных выводов о характере современного народного музыкально-поэтического-исполнительского искусства нужно еще очень много сделать. Надо собирать песни, записывая их в соответствии с требованиями фольклористики, выносить их на общественное обсуждение. Привле-

кать к обсуждению самих создателей этого вида творчества, организуя конкурсы, смотры, слеты...

Наконец, следует опубликовать лучшие песни, оценивая их, разумеется, с высокой требовательностью, без скидок на самодеятельность.

Форма организации песенников-любителей найдена ими самими — клубы песни. Руководить ими должны комитеты комсомола. Нужно найти и форму централизованного руководства, может быть, создать секцию при Всероссийском хоровом обществе или консультативный совет при Союзе композиторов... Общественное внимание поднимет чувство ответственности самодеятельных авторов за результаты своего труда...

Современное песенное движение нуждается и в контакте с композиторами-профессионалами. Ведь во всем мире песенная культура развивается во взаимодействии профессионального и народного любительского творчества. В нашем же обществе искусство должно стать уделом буквально всех талантливых людей... (*«Советская музыка»*. 1971. № 10.)

А. ДИДУРОВ,

поэт, автор песенных текстов:

Этим летом меня пригласили в один из подмосковных пионерских лагерей...

Выступление назначено было на вечер, а стоял ослепительный день зенита лета. За старшим отрядом, вольно шествовавшим в лес, я и увязался и на поляне в кружке вокруг двух гитаристов не показался никому лишним.

Гитаристов звали Боря и Юра... Борис пел самодеятельные песни... Юра же собирал коллекцию своих песен по программам модных ансамблей...

Слушали гитаристов с одинаковым удовольствием, но подпевали Юре все, а вот Борису — только некоторые. Да, не забыть бы сказать: когда пел Боря, остальные слушали его с таким выражением, как будто читали интересную книгу или решали непростую задачу. А Юре хоть и подпевали с легкостью, но позволяли себе разгля-

дывать сосновый бор вокруг, словно слушали не человека, а грампластинку...

А потом... у нас состоялся разговор. Мне понравилось многое из того, что здесь пелось... А кое-что мне показалось «не очень» и даже хуже. Хотите, разберемся — почему?..

...Сначала была народная песня на Руси, от нее и пошла нынешняя самодеятельная. Потом появился городской романс XIX века... В то же время и городские низы подарили нашей культуре нетленные образцы «мещанского романса»... Затем заводские окраины озорно или тоскливо затянули под гармонику свое... В революционном 1917 году пороховые вспышки частушек гражданской войны. А потом — горделивый полет песен первых пятилеток и коллективизации, солдатский фольклор Отечественной войны...

Но настоящий взлет самодеятельной песни... приходится на послевоенные годы... Заплатив десятками миллионов жизней за победу над фашизмом, осознали мы ценность каждой судьбы, каждого человека. И вот о том, отчего он смеется или грустит, понадобилось говорить с глазу на глаз.

И еще хотелось каждому понять: чего же он стоит, что значит в современном стремительном мире. Для такого размышления, такого разговора не найдешь ничего лучше гитары и доверительной интонации песни. <...>

...Жанр обязывает. Обязывает его история. Надо быть достойным жанра, если ты взял гитару. Для того вокруг тебя и собрались ребята, чтобы ты им сказал что-то очень важное. Свое.

А свое или ставшее твоим лучше скажет самодеятельная песня. Манера ее — разговор один на один с человеком при помощи пения... В этом — главная особенность самодеятельной песни и главная причина ее популярности и неувыдаемости. Ведь каждый из нас не может без чьего-то доверия.

Пусть певец на поляне не был сочинителем, но он пел о том, что переживал сам, и пел так, как поют для друга.

Юру слушали. Борису сопереживали. (*«Пионер». 1979. № 6.*)

Что надо, чтобы пробиться сквозь наши каменеющие сердца, чтобы оживить их надеждой и болью?..

Булат Окуджава играет на своей тихой волшебной дудочке — и вдруг, сквозь асфальт, прямо на камнях, зеленеют ростки...

А еще нужны, наверное, и настоящие отбойные молотки, еще и взрывать нужно камни, иначе тоже ни к чему не пробиться, ничего не найти. И Высоцкий сочинял и пел свои песни так, будто молотком отбойным и работал, сотрясая всех и сотрясаясь сам. Он именно взрывает сердца, прежде всего свое собственное сердце. Зато к каким тоже росткам, к каким сокровищам пробивается. <...>

Лучшие песни его не просто слушают — их словно пьют, пьют иссохшимися глотками и — *пьянеют, хмелеют* от пронзительного счастья хоть на миг, но до конца быть самим собою, дать себе волю думать, как думается, и чувствовать, как чувствуется, — по совести. Песни эти пьют и вдруг *трезвеют* от беспощадного вопроса в лоб, вопроса неотразимого, без обиняков всяких: а как *жить* так же? *Жизнь* жить, а не миг один за проигрывателем или магнитофоном. *Самому* жить, а не быть только слушателем, пусть даже самым восторженным. Но ведь это (то есть пробуждение, взрыв совести) и есть неременный знак настоящего искусства. (*«Литературное обозрение»*. 1981. № 7.)

Ю. ВИЗБОР, журналист, писатель,
актер, автор и исполнитель песен:

...Мода ли это — играть на гитаре, сочинять песни и их распевать? Если мы под словом «мода» предположим нечто, захлестывающее всех и через короткое время быстро исчезающее (вроде узких брюк), то я думаю, что нет, не мода. Гитарная песня, или, как ее принято называть, «самодетельная» (с этим термином я совершенно не согласен), это *прямое* музыкальное и литературное твор-

чество — его широкое распространение имеет несколько причин. Например, желание высказать свое отношение к миру, к войне, к цветам, к любви, к себе как части мира... То есть причины-то оказались теми же самыми, что порождают творчество как таковое...

Юностью ли ограничивается страсть к сочинению песен? Не думаю. На фестивалях памяти... Валерия Грушина лично мне доводилось встречаться с авторами песенных произведений в диапазоне от девяти до пятидесяти пяти лет. Талант не является прерогативой юности.

Существует ли песенный «бум»? Скорее существует большое количество людей, сочиняющих песни по собственной инициативе в связи со склонностью характера...

...Все эти песни имеют одну общую черту: они написаны среди своих, спеты среди своих и часто адресованы только своим. Здесь не существует сценической границы между смокингом певца и повседневной одеждой слушателей. Это песня в свитере и ковбойке, и доверительность ее никак не является художественным приемом, это первое условие самого ее существования...

Самодеятельная песня, на мой взгляд, как художественное явление крайне незащитна. Певцу не спрятаться ни за хитроумную аранжировку оркестра, ни за смертельные для уха децибеллы электронных громыханий, ни за косметику, ни за немислимые прыжки на сцене. Ему не помогает и режиссер за телевизионным пультом, нет и звукорежиссера радиостудии, тонко скрывающего недостатки и выявляющего достоинства. Он пишет музыку, он сочиняет слова, он сам исполняет свое произведение... Эта старомодная привязанность к творческой монополии, согласитесь, весьма опасна: всегда можно найти огрехи в музыке, в стихах, в исполнении, в голосе, в конце концов, в мастерстве владения гитарой. Однако эта многоканальная уязвимость становится, как ни странно, достоинством в глазах любителей самодеятельной песни. Она, песня, ее музыкальный строй, стихи, самое искреннее волнение автора, его манера держаться на сцене — никак не отрепетированная и никем не отрежиссированная, — все это вместе и является как бы крохотным, но живым и волнующим сколом человеческой души; и вся эта картина,

это живое отражение души, взгляда человека на мир и называется песней. <...>

Я испытываю глубочайшее удовольствие, когда слышу или вижу, как поет человек. Не работает, не выступает, не зарабатывает на хлеб, а творит при тебе искусство — живое, волнующее, свое. Песня — и не только своя собственная, но и та, которую ты исполняешь, — наделена некой тайной познания другой души. Когда не происходит такого познания — скучно, друзья... (*«Аврора»*. 1981. № 12.)

В. ТОЛСТЫХ, доктор философских наук:

Вряд ли кто будет настаивать на том, что стихи Высоцкого «гениальны», музыка его песен свидетельствует о выдающемся композиторском даре, а исполнение их самим поэтом совершенно с вокальной точки зрения. Но все, вместе взятое, образует некий сплав — уникальный, индивидуально неповторимый, оказывающий на слушателей сильнейшее воздействие...

Высоцкий появился не «вдруг», не сам по себе, а в составе некой особой ветви литературы и искусства 60—70-х годов, представленной именами Б. Окуджавы, Н. Матвеевой и других наших поэтов-бардов. (...Они именно барды, т. е. поэты-певцы и декламаторы, если исходить из социальной функции и жанровой характеристики их творчества.) И, стало быть, творчество Высоцкого нельзя понять вне общего контекста развития нашей художественной культуры последних десятилетий...

...Для того чтобы талант появился, надо, чтобы он *понадобился*, отвечая своим появлением каким-то потребностям общества и времени. <...>

Почему... именно Высоцкий оказал и продолжает оказывать такое сильное духовное воздействие на столь огромное число столь разных людей... На чем держится общественный интерес к поэту?

Дело здесь не в таланте и его своеобразии, а в богатстве и социальной значимости связей творца искусства с окружающим миром...

...Душой, восприимчивой и мыслящей, а также удивительным умением воздействовать на «душу живую» обладал Владимир Высоцкий... Как ни велика, ни заразительна сила страсти его надрывающегося голоса, не она трогает сердце, волнует душу...

При внимательном взгляде и обдумывании начинаешь понимать, что секрет удивительно мощного духовного воздействия Высоцкого на своих слушателей заключен прежде всего в *объективном* пафосе и содержании его стихов-песен... Ему удалось... стать человеком близким, *своим* для очень многих людей, войти не только в дом, квартиру, но и в душу каждого, кого он задел своим творчеством... Это можно объяснить *развитым чувством причастности* поэта — причастности не по обязанности, а по строку души, по велению совести, т. е. отличающим Владимира Высоцкого пронзительно личным восприятием дел, забот и раздумий своих сограждан, нас с вами, дорогой читатель...

Оригинальность Высоцкого... вытекает из самой жизненной установки поэта-певца — *быть с людьми вместе*, т. е. не около и не рядом, и смотреть на них не со стороны, не свысока и не снизу. <...>

...Высоцкий гораздо больше, чем «певец проходных дворов», как его кто-то назвал... Видимо, вернее будет назвать его художником наших нравов, нравственности практической (фактической), в анализе которой искусству нет равных...

Высоцкий любит человека, всегда старается его понять и готов (далеко не всегда!) простить, но он никогда ему не льстит, не угождает. Люди это чувствуют и отвечают ему взаимностью...

Настойчиво и терпеливо «приставал» к нам Высоцкий с вопросами, от которых в суете своей мы часто бежим, отмахиваемся... Скажете: преувеличение, Высоцкому и в голову не приходило ставить перед собой такие вселенские задачи. Но объясните тогда, почему в который уже раз возникает потребность послушать хорошо знакомые мелодии и прислушаться к тому, о чем поет этот «хрипун», пытаюсь достучаться до каждого из нас и, пробудив душу, мысль, гражданское чувство, вызвать ответную реакцию, понимание, действие... (*«Вопросы философии»*. 1986. № 7.)

...Творчество Высоцкого, конечно же, явление не рядовое, но и не из ряда вон, не «исключение из правил»... Высоцкий — один из лидеров целого движения в нашей культуре, движения, которое вот уже тридцать лет существует и активно заявляет о себе, но его за столь долгий срок даже окрестить не смогли — именуем то «самодеятельной песней», то «авторской», а авторов, в свою очередь, называем то «бардами», то «менестрелями», то тем и другим сразу (и не замечаем, что выражение «барды и менестрели» звучит так же эклектично и потому комично, как, скажем, «шансонье и акыны»). Вот уже тридцать лет, как на стыке письменной поэзии и песенной эстрады существует сам собой возникший особый, «межведомственный» вид творчества, особый жанр. От письменной поэзии он отличается большей доступностью, простотой восприятия; от песенной эстрады — в первую очередь тем, что не хочет быть «легким», развлекательным. Этот некрещеный, безродный, неподведомственный жанр сначала почувствовал, а позже, кажется, и осознал свою способность стать одним из элементов «как бы культуры», а действительно культуры массовой, и три десятка лет не без успеха показывает основательность своих намерений. Нельзя сказать, чтоб «гитарных поэтов» повсеместно зажимали и зажимают, что хода им не дают нигде. Нет. Выпускаются пластинки Б. Окуджавы, Н. Матвеевой, Никитиных, Е. Бачурина, А. Дольского, В. Долиной, звучали с дисков (преимущественно маленьких) и песни Высоцкого. Периодически о ком-нибудь из «бардов» появлялись статьи. Но вот жанр в целом так до сих пор и остается неузаконенным. Речь не об официальном, юридическом признании — оно уже состоялось: недавно создан Клуб самодеятельной песни, прошел всесоюзный фестиваль, да и прежде были слеты, по телевидению показаны концерты. Жанр не узаконен культурно. В абсолютном большинстве статей о том или ином сочинителе-исполнителе все попытки понять «секрет успеха», как правило, сводятся к разбору личных качеств автора, его профессиональных достоинств и слабостей, а вот о родовых, жанровых свойствах — речи нет. Не исключение и

статьи о творчестве Высоцкого... Конечно, собственных особенностей у Высоцкого с избытком, но ведь и общие ему не чужды.

Так, например, «устность» стиха свойственна, по сути, всем поэтам-бардам, но у Высоцкого она гипертрофирована, доведена до предела.

И расширение границ жанра тоже не его лишь персональная заслуга. Песни-репортажи были у Ю. Визбора. Песни-фельетоны — у Б. Окуджавы, Ю. Кима, А. Клячкина (так у Е. Сергеева; правильно — Е. Клячкин. — *Примеч. ред.*). Даже «лирика чужого «я» — не его изобретение, но он привнес драматургию в песню, привнес артистизм перевоплощения, полноту проживания в образе.

Романтизм и исповедальность — также, по-моему, общее свойство жанра. Неповторимость Высоцкого — в накале романтизма, в истовости исповеди.

Да и сама популярность Высоцкого внутри жанра (несомненно, огромная) все-таки не кажется беспрецедентной. Коли сравнить ее с известностью Б. Окуджавы, Никитиных, Н. Матвеевой, Ю. Визбора, А. Дольского, то здесь уже счет пойдет в сопоставимых величинах.

...Владимир Высоцкий не «беззаконная комета в кругу расчисленном светил», а звезда первой величины, но в своем космосе, в своей галактике... (*«Вопросы литературы»*. 1987. № 4.)

В. ХАТЮШИН,

автор нескольких поэтических сборников:

Вызывает протест... назойливое возвеличивание Высоцкого. Он был талантливый актер. Но как раз о его актерских способностях сейчас, как ни странно, помалкивают и активно раздувают из него большого поэта, кем на самом деле он никогда не был. Поэт и бард (в современном значении) — это далеко не одно и то же. Песенные тексты Высоцкого в большинстве своем не имеют никакого отношения к высокой поэзии. Однако культ Высоцкого приобретает черты агрессивности, массивной атаки на читателя. (*«Молодая гвардия»*. 1987. № 9.)

До войны в студенческом общежитии пели «Бригантину»...

Павел Коган, автор этой песни... погиб под Новороссийском в 1942 году. «Бригантина» его пережила... Юношеская жажда романтики неодолима. Вчерашние солдаты, вдоволь нахлебавшись окопного лиха, очутились в ералашной тесноте коммунального быта, познали экономию пайков и уныние очередей. Только песня могла опровергнуть понурую реальность. Пели «Бригантину», пели — на слова Киплинга — «День и ночь, день и ночь, мы идем по Африке», пели — на слова Пастернака — «Пью горечь тубероз, небес осенних горечь»...

А потом все в той же молодежной среде стали популярны лагерные, тюремные песни...

Думаю, мода на блатной репертуар возникла не беспричинно. Причина была та, что улыбочато-бодрые, бойкие, задорные или же мило-сентиментальные песни, которые лились с эстрады, с экрана и с черных тарелок репродукторов, знать не хотели ни о кровоточащих ранах недавней войны, ни о других социальных бедствиях. Инвалидов не видели, вдов и сирот не замечали, о голоде слыхом не слыхивали. Ну, а такие мелочи, как бытовые неустройства, сырость бараков или фантазмагорическая перенаселенность коммуналок, авторов этих песен и по-давно интересоваться не могли. Горечь, скопившаяся в душах, тревога о пропавших без вести или канувших «без права переписки» в какие-то черные провалы бытия — все это словно бы не существовало, не волновало песенную гладь...

Обнаружился зияющий разрыв между реальным содержанием духовной жизни людей конца 40-х годов и обязательным ассортиментом звонких мнимостей эстрады...

«Прасковья» (речь идет о песне М. Блантера на слова М. Исаковского «Враги сожгли родную хату...». — *Примеч. ред.*) приотворила дверь, в которую примерно десять лет спустя — когда время круто переменялось — вошел Булат Окуджава с гитарой в руках. Вошел сперва только в московские квартиры, а потом уж в народную жизнь. Он пел вроде бы о пустяках, о чем и петь-то не стоило.

О Ваньке Морозове: «Ему чего-нибудь попроще бы, а он циркачку полюбил». О черном коте, который «давно мышей не ловит, улыбается в усы». О последнем ночном троллейбусе на бульварном кольце. Но, странное дело, в его непритязательных песенках была какая-то магнетическая сила...

...Певец понадобился как собеседник, как друг, общение с которым содержательно, волнующе, интересно. Слушали не песню, не отдельный «номер» — слушали певца. Радовала возможность — стоит только включить магнитофон — сблизиться с поэтом, войти в его внутренний мир, открытый каждому...

Искренность — вот что и ошарашивало, и покоряло. А кроме того... обольщала беспечность. Вызывала восторг свобода неожиданных ассоциаций, парадоксальная, не сразу уловимая связь образов («я дежурный... по апрелю»?.. «за столом... семи морей»?.. «мне б за двугривенный... в любую сторону твоей души»?..). Будоражила недосказанность, особенно волнующая по контрасту с предшествующей лирикой, где слово плотно припадало к словечку, не допуская никаких смысловых оттенков, никакого смыслового подтекста.

В бесцензурных песнях Окуджавы сконденсировалась надежда — ее принесла с собой «оттепель». Весна была «одна на всех», и он, один за всех, выразил весеннее возбуждение времени. <...>

Но когда эта волна схлынула и поэты перестали выступать на стадионах, выяснилось, что влюбленность в Окуджаву отнюдь не ослабела, напротив, углубилась, превратилась в серьезную любовь...

Вслушиваясь в его песни, с изумлением убеждаешься, сколь обманчивы их легкость и хрупкость. Эти чуть ли не эфемерные словесно-музыкальные постройки на самом деле стоят нерушимо. Ибо поэтический мир Окуджавы обладает завидной прочностью. В его песенной поэзии накрепко — не разорвешь! — связаны между собой обыденное с идеальным...

...Секрет его неотразимого обаяния как раз в том и состоит, что «высшие сферы» непременно смыкаются с будничными, а «для души», обремененной житейскими заботами, оставлено блаженное право «поверить в очаро-

ванность свою». Земное не забыто и не отринуто, но запросто сопряжено с небесным... («Театральная жизнь». 1987. № 14.)

В. ГЛАДИЛИН, работник культуры:

Субботний концерт авторов и исполнителей самодеятельной песни в большом зале ДК прошел удачно. С точки зрения моей — организатора. Все, или почти все, кто был запланирован, приехали вовремя. На сцену выходили вовремя, уходили со сцены под аплодисменты почти полного зала... Правда, это «почти» немного смущало, смутно тревожило. Лезли в голову какие-то обрывки мыслей: «...а ведь еще пять, десять лет назад у входа стояла бы толпа и устраивала «прорывы»...». Зал аплодировал, я шел к микрофону объявлять следующего выступающего. Все шло по плану... Вот только это проклятое «почти»... <...>

Что же это за феномен такой — самодеятельная песня? Тридцать лет не смолкают вокруг нее жаркие дискуссии, споры. Периоды осторожного полупризнания сменялись годами решительного остракизма, стихийно возникавшие в разных городах и весях КСП отнюдь не стихийно закрывались волевыми решениями, но, несмотря на эти решения, жить продолжали, как, естественно, и сама песня...

И любой слушатель мог сказать: это про меня, или про моего друга, или про соседа. Но главное — так, как в действительной жизни. А именно этого — увы! — и недоставало долгое время официальной эстраде.

Далее. Каждый из этих авторов — личность. В песнях эти личности не просто самовыражались, а несли свое понимание и видение мира, отстаивали высокие и чистые моральные, нравственные ценности. Песня становилась для аудитории своеобразной школой жизни... Бардовская песня становилась не просто явлением искусства, но и философией, мировоззрением. Вот почему на слетах КСП ощущалось такое внутреннее родство, единение тысяч людей... <...>

Но все это позитив. А негатив?.. Без этого... в явлении массовом, естественно, не обходится. И чем более массо-

вым оно становилось, чем большую известность приобретали наиболее талантливые авторы, чем больше, как ни странно, внимания начинали проявлять к авторской песне зачастую малоквалифицированные редакторы средств массовой информации, тем больше стало появляться подражателей, эпигонов. Песни стали уже не всегда сочинять для себя, для друзей, а чтобы исполнили, передали по радио, показали, «как Никитиных», по телевизору... А как только подобное появляется — уходит из песни душа... Увы, сейчас, к сожалению, не редкость, когда в передачах о КСП звучат песни, которые сами «каэспэшники» впервые именно с эфира и слушают. Так нарушается и разрушается «экологическая среда» авторской песни. И как следствие этого разрушения — падение к ней интереса, доверия. <...>

Все сказанное вовсе не означает, что бардовское движение должно строго придерживаться каких-то раз и навсегда затверженных канонов... Но... важно не утратить главного достоинства авторской песни — ее искренности...

Авторская песня многое уже пережила и претерпела. В чем-то закалилась. В чем-то, как и любое творческое дело, остается хрупкой, незащитной. Но потенциал ее не исчерпан. И в этом — надежда. (*«Клуб и художественная самодеятельность»*. 1987. № 16.)

Б. ОКУДЖАВА, писатель,
автор и исполнитель песен:

Не будет ошибкой сказать, что авторская песня идет от городского романса, от Аполлона Григорьева, еще раньше — от Дениса Давыдова. В XX веке из известных образцов, может быть, не стопроцентная, а все же есть связь с Александром Вертинским. Потом был некий вакуум, но традиция жила, она существовала и в конце 50-х годов вырвалась из подсознания, что ли, культуры... С легкой руки ЦК комсомола — там всегда быстро находят термины для явления, которое считают нужным прибрать к рукам, — стали нас звать бардами и менестрелями. Я же всегда имею в виду поэтов, напевающих свои стихи под аккомпанемент. Не барды, не менестрели... а поющие

поэты или — точно, по-моему, придумал Владимир Высоцкий: *авторская песня*. Это понятие... охватывает и молодых самодеятельных композиторов, сочиняющих музыку к чьим-то стихам, и, как правило, к хорошим стихам, и исполнителей, поющих кем-то созданные песни, но в данной традиции. <...>

Движение это было гонимо, гонимо не только потому, что оно было необычно или непривычно по своей форме. Оно было подозрительно прежде всего с точки зрения различных политических и социальных соображений или, как тогда считалось, — соображений безопасности общества. Поэты — люди страдающие. От соприкосновения с действительностью они, бывает, кричат. Действительность не всегда симпатична и привлекательна, вот они и кричат...

Тогда, в конце 50-х, эта обнаженность крика и слез была нонсенсом, и с этим боролись. А песня, несмотря на это... росла. Где она росла? В небольших комнатах, в тесных компаниях, в компаниях мыслящих людей, которым оказалась небезразлична и близка боль поэтов. Их песня выражала то, о чем люди думали про себя... Песня распространялась с помощью магнитофонных лент, что оказалось стихийным бедствием для тех, кто не желал ее распространения: остановить движение было невозможно. Таким было наше начало и недалекое продолжение. А потом к этому стали привыкать, постепенно жанр вышел на подмостки, хотя какое-то время по-прежнему существовал полулегально...

Позже, когда начались публичные выступления, возник процесс «притирания к эстраде». Эстрада кое-что заимствовала у авторской песни, она стала вроде бы углубленней, с претензией на размышление; авторская же песня стала упрощенней, примитивней, доходчивей и... безопасней. Постепенно она растворялась — явление становилось массовым; потом, как все умирает, умерло и оно.

Теперь я особенно не раздумываю об авторской песне: по моему мнению, сегодня ее больше нет. Есть массовое явление, потерявшее главные привлекательные черты, сделавшие его в свое время «властителем дум» очень многих людей. Сейчас все играют на гитарах, пишут стихи (в

большинстве своем плохие), поют их. Публика уже привыкла к человеку с гитарой. И каждый, кто берет в руки гитару, называется бардом, и название это тоже нравится. Ко всему этому я лично не испытываю интереса. Считаю — жанр умер. Он оставил по себе добрую память, оставил имена и творчество нескольких истинных поэтов; как это всегда бывает, слабое ушло, сильное осталось, ну, и надо ценить и помнить то, что родилось и существовало в рамках данного жанра... («Советская музыка». 1988. № 9.)

С. БИРЮКОВА, литературовед:

...Время все ставит на свои места. И если зачинатели авторской песни не приемлют по отношению к себе определения «бард», полагая, что Поэт вмещает в себя и слово и мелодию, то следующее поколение, взявшее без отдачи приемы авторской песни, тоже отрицает напрочь свою причастность к искусству бардов, но по причине, далекой от поэзии. Главное отличие и гордость некоторых из них — полные сборы на стадионах, они стали эстрадными кумирами. Пришла успокоенность, стабильность, работа на конвейер. А любая настоящая авторская песня — производство штучное, не имеющее окончательного, закрепленного варианта, кроме варианта одинокого человека, ищущего правды для себя, а в итоге — для всех. Авторская песня и не принималась, думается, застойной идеологией из-за откровенной установки на индивидуальность, уникальность личности.

Чувство отъединенности каждого от многих и тоска по гармоничной целостности остро прозвучали в творчестве авторов, объединенных условным понятием «бард-рок»...

Лирическая тема, воплощенная у бардов-основателей целомудренно... у новых авторов своей обнаженностью чувства как бы зовет о помощи...

Ощущение неустойчивости, душевной раздвоенности при открытом внешнем проявлении — как это, кажется, далеко от духовного мира родоначальников жанра автор-

ской песни с их внешней официальной непризнанностью, но с удивительно добротным устроенным мировосприятием, где добро и зло различимы сразу и навсегда. Но близость этих, казалось бы, далеких направлений несомненна. Она не только в пристальном внимании к воплощению речевых интонаций... Она в общности нравственных установок. Так, Б. Гребенщиков, отвечая на один из вопросов на «Музыкальном ринге», сказал, что музыка, душа, искусство продаваться не должны. Сразу вспомнились оруджавские строки — «не покупаются... доброе имя, талант и любовь». («Спасите наши души...» Тамбов, 1990.)

Л. ФРИЗМАН, доктор филологических наук:

Наше время выдвинуло трех выдающихся поэтов-бардов. Это Булат Окуджава, Владимир Высоцкий и Александр Галич. При всей несхожести их сближает главное. В свой жестокий век они восславили свободу, каждый, как мог, заступался за униженных и оскорбленных, отстаивал человека от бесчеловечной власти. Но несхожесть, творческая неповторимость каждого из них очень существенна.

Окуджава — музыкант в поэзии. Не потому только, что он поет, а потому, что музыкальность — это особая природа его стихов...

Высоцкий остается в поэзии актером, несравненным мастером перевоплощения...

А Галич — живописец. Несколькими мазками он создает картину. И видишь ее, и нельзя ее забыть... («С чем рифмуется слово «истина»: О поэзии А. Галича». СПб., 1992.)

А. МИРЗАЯН, автор и исполнитель песен:

Певец — сакральная фигура у всех народов: и Орфей, и Боян... То, что ребенок в состоянии усвоить язык через песню, — это всегда было. Колыбельная — как бы при-

нудительное кодирование на язык, на стиль чувств. И вот я утверждаю, что авторская песня на сегодняшний день — наш национальный фольклор. В ней сегодня, кроме собственных поэтических наработок, присутствует вся русская поэзия, от Пушкина до Бродского. (*«Вечерний клуб»*. 22 июля 1996.)

ВОПРОСЫ ДЛЯ СЕГОДНЯШНЕГО ЮНОГО ЧИТАТЕЛЯ

1. Какие основные достоинства авторской песни отмечали авторы газетных и журнальных публикаций? Какие из этих качеств подчеркивались неизменно в течение нескольких десятилетий, а какие — только в определенную эпоху? С чем это связано?

2. За что наиболее решительно критиковали авторскую песню в советские годы? Как вы считаете, можно ли согласиться с некоторыми из тех претензий, которые высказывались в печати в адрес бардов?

3. Что вы знаете о песенном творчестве Л. Ошанина, В. Соловьева-Седого? Помните ли слова тех песен, которые противопоставляет бардовским комсомольский работник Г. Воронцов («Песня о тревожной молодости», «Главное, ребята, сердцем не стареть», «Марш энтузиастов», «Каховка»)? В чем вы видите наиболее существенную разницу между стилистикой классической советской и авторской песни?

4. В статье Л. Ошанина упоминается о том, что недоброжелатели называли Б. Окуджаву «Вертинским для бедных». Что это означает? Почему для советского человека 60-х годов такое определение звучало особенно неодобрительно?

5. Кому принадлежит песня, куплет из которой цитирует Г. Воронцов? Согласны ли вы с тем, что это беспомощный набор слов?

6. Осуждая Б. Окуджаву за излишний пессимизм, Г. Воронцов пишет: «Нужна ли песня... с углубленным трагизмом (причем предмет трагедии порой выглядит мелко) — не знаю. По-моему, вряд ли». Как вам кажется, действительно

ли в песенном творчестве Б. Окуджавы преобладает печальная интонация? Какие «предметы трагедии» выявляются в его песнях? Можно ли их считать мелкими?

7. Справедливо ли утверждение, что Ю. Визбор «захватски» пишет о войне и других серьезных предметах? Приведите примеры, подтверждающие или опровергающие это заявление. Чьи еще песни о войне вы знаете? Каково их настроение?

8. Согласны ли вы с утверждением Л. Жуховицкого о том, что в авторских песнях гражданская тема нередко приобретает личностное звучание? Можете ли привести пример?

9. Л. Жуховицкий сопоставил авторскую песню с городским романсом, с творчеством французского шансонье Ива Монтана. На чем основано это сравнение? Какие еще близкие к русской авторской песне явления мировой культуры вы знаете?

10. Как вы думаете: кого имеет в виду В. Соловьев-Седой, когда говорит о столичном молодом актере, разъезжающем по стране с песнями о блатной дружбе? О каких конкретно песнях этого автора идет речь? Как вы их оцениваете?

11. Для В. Соловьева-Седого элементами массовой культуры были «битлы, комиксы, дайджесты, вестерны». Считаете ли вы все это явлениями одного ряда? Можно ли отнести сюда и авторскую песню?

12. Музыковед Л. Переверзева тревожило обилие литературных шаблонов, которые использовали авторы самостоятельных песен. Знаете ли и вы примеры злоупотребления речевыми штампами в этом поэтическом жанре? Можно ли утверждать, что это характерно для песенной поэзии 60-х годов или для сегодняшних авторских песен?

13. Наверное, вы обратили внимание на то, что многие из писавших об авторской песне сетовали на то, что произведения бардов не издавались. Не было книг, официальных кассет, пластинок... Как вы думаете, чем это в первую очередь объяснялось? Когда и в связи с какими событиями в общественной жизни в нашей стране стали появляться многочисленные сборники текстов авторских песен, кассеты и пластинки?

14. Убедительна ли, с вашей точки зрения, критика песни А. Галича «Ошибка», содержащаяся в статье

Н. Мейсака, справедлив ли его гнев? Комментируя эту публикацию, литературовед Ю. Андреев отмечает: Галич допустил фактическую ошибку. В песне говорится о солдатах, похороненных под Нарвой, а рядом оказывается строка «Где полегла в сорок третьем пехота...». Бои же под Нарвой были в 1941 и 1944 годах. По мнению критика, эта историческая неточность — «внутренний фугас, который способен изнутри разнести... произведение». Согласны ли вы с таким мнением?

15. Как вы оцениваете анализ текста Б. Окуджавы, выполненный Ст. Куняевым? Можно ли согласиться с тем, что для поэзии Окуджавы характерны многословие, холодная манерность, бессодержательные красоты? Знакомы ли вы с поэтическим творчеством самого Ст. Куняева? Объясняет ли оно в какой-то мере неприязнь официального поэта к произведениям Окуджавы?

16. Как вы полагаете, справедливо ли требование музыковеда Б. Терентьева — добиться того, чтобы песни самодеятельных авторов не отличались от произведений композиторов-профессионалов?

17. Наверное, вы обратили внимание на то, что авторы самых различных — как резко критических, так и доброжелательных — публикаций указывают на родство самодеятельной песни с сельским и городским фольклором, частушкой, романсом. Какой из этих жанров может быть назван, по-вашему, «ближайшим родственником» современной авторской песни? Обоснуйте свою точку зрения, опираясь на известные вам тексты народных песен, частушек, романсов.

18. Можно ли согласиться с В. Хатюпиным в том, что песенные тексты В. Высоцкого далеки от высокой поэзии? Что вы считаете критерием истинной поэзии? Согласны ли вы с тем, что бард и поэт не одно и то же?

19. К. Рудницкий подметил в качестве отличительной особенности поэзии Б. Окуджавы сочетание обыденного с идеальным. Обращали ли вы внимание на эту сторону творчества знаменитого барда? Приведите примеры из его стихов и песен. Можно ли сказать, что это свойство характерно для жанра авторской песни в целом?

20. Замечаете ли вы симптомы кризиса в современной авторской песне? Согласны ли вы с Б. Окуджавой в том, что жанр умер?

21. Убедительно ли, по-вашему, сопоставление авторской песни и рок-поэзии, проведенное С. Бирюковой? Какие явления сегодняшней музыкально-поэтической культуры кажутся вам близкими к авторской песне? Что их объединяет?

22. Если вам кажутся убедительными рассуждения филолога Л. Фризмана о творческой неповторимости Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича, попробуйте подобрать примеры из их текстов, подтверждающие мысли исследователя.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ ПО АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ

1. Сатирическая песня как исторический источник.
2. Авторская песня о любви и русская классическая поэтическая традиция.
3. Романтические образы в авторской песне.
4. Образы дома и дороги в авторской песне.
5. Авторская песня гражданской тематики.
6. Мир природы в авторской песне.
7. Исторические образы в авторской песне.
8. Фольклорные и литературные традиции в авторской песне.
9. Прием стилизации в авторской песне.
10. Гражданская война в авторской песне.
11. Великая Отечественная война в авторской песне.
12. Писатель — герой песни.
13. Сатирические песни В. Высоцкого в восприятии человека 90-х годов.
14. Песни В. Высоцкого о войне.
15. Приемы комического в песнях А. Галича и В. Высоцкого.
16. Романтическое начало в песнях Б. Окуджавы.
17. Метафора, сравнение, эпитет в песнях Б. Окуджавы.

СОЧИНЕНИЯ

РАЗНЫЕ ЛИЦА ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО

Известно, что о Высоцком при жизни ходило множество слухов. Люди, не знавшие точно, кто он такой, гадали: фронтовик? бывший лагерник? спортсмен? Он не был ни тем, ни другим, ни третьим, как не был и альпинистом, и шофером, и простым рабочим парнем. Но когда говорил от лица того или иного персонажа, получалось так убедительно, что слушатели — верили.

Как ему это удавалось? Сказать, что он знал жизнь, не значит ответить на вопрос. В мире немало людей с куда большим жизненным опытом, чем у него, родившегося и выросшего в Москве, работавшего в столичном театре. Но он обладал редким даром сочувствия. Когда говорил от чьего-то лица (и как актер, и как поэт-певец), перевоплощался полностью, не оставляя зазора между собой и своим героем. Он находил в каждом нечто созвучное себе.

Он сам был упрям и решителен, как те, о ком пел:

Отставить разговоры!
Вперед и вверх, а там...
Ведь это наши горы,
Они помогут нам...

(«Мерцал закат, как блеск клинка...»)

Он любил своих друзей и остро переживал потери — совсем как герой его песни «Он не вернулся из боя».

Он любил жизнь и верил в ее победу над любой бедой, как и те солдаты, которые, видя выжженную Землю, бились за ее возрождение:

Кто сказал, что Земля не поет,
Что она замолчала навеки?!

Нет! Звенит она, стоны глуша,
Изо всех своих ран, из отдушин,
Ведь Земля — это наша душа,
Сапогами не вытоптать душу.

(«Песня о Земле»)

Он знал состояние высшего духовного взлета, пережил минуты счастья в творчестве и в любви, и герои его песен делили с ним эту радость:

Весь мир на ладони — ты счастлив и нем!
И только немного завидуешь тем —
другим, у которых вершины еще впереди.

(«Вершина»)

Но не только реальные люди были ему созвучны, но и литературные и фольклорные персонажи: отказавшийся от дележа и невзлюбивший свой век Гамлет, очарованная сказкой Алиса и даже беспшибашный Соловей-Разбойник.

Были у него, конечно, и песни, на героев которых он не был похож. Он писал свой портрет «от противного», в красках изображая тех, кто был ему глубоко неприятен.

У них денег — куры не клюют,
А у нас на водку не хватает, —

пел он голосом завистника. Этот голос был ему хорошо знаком, ведь и вокруг него, талантливого и знаменитого, шептались завистники. Высоцкий не боялся, что его «перепутают» с отрицательным персонажем. Просто знал себе цену.

В некоторых песнях он представлял без маски и тогда был пугающе, беззащитно искренен:

Я не люблю уверенности сытой,
Уж лучше пусть откажут тормоза.
Досадно мне, коль слово «честь» забыто
И коль в чести наветы за глаза.

(«Я не люблю»)

А в общем-то он каждой строчкой стихов, каждой нотой песен рассказывал о себе — то весело, то очень серьезно, не боясь ни иронии, ни патетики, страшась и не допуская только одного — фальши.

ПЕСНИ А. ГАЛИЧА КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

Источником информации о прошлом может быть практически все: и осколок кувшина, и обглоданная кость, и надпись, высеченная на камне. Хранят в себе память о минувшем и песни. Важна и тема, на которую они написаны, и образы, созданные поэтом, и сам его язык.

Тому, кого интересует недавнее прошлое нашей страны, очень много могут рассказать песни Александра Галича. Годы его жизни — 1918—1977. Он родился, когда Россия была охвачена пламенем гражданской войны, юношей пережил Великую Отечественную, хорошо помнил сталинское время, в годы «оттепели» стал известным драматургом и сценаристом, в период так называемого «застоя» эмигрировал из СССР. Он не понаслышке знал советскую историю и писал о ней — писал правду. Именно потому расходились по всей стране его песни на магнитофонных кассетах. Именно потому его ненавидели высокие начальники. Они сначала исключили его из Союза писателей, а потом изгнали за границу.

Что же мы узнаем о русской истории XX века и о современной поэту советской действительности, когда слушаем песни Галича?

Мы вспоминаем погибших солдат Великой Отечественной:

Где полегла в сорок третьем пехота,
Пехота, пехота,
Где полегла в сорок третьем пехота
Без толку, зазря,
Там по пороше гуляет охота...
Трубят егеря!

(«Ошибка»)

Мы оказываемся в стране, где чуть не каждый второй — бывший узник:

Я подковой вмерз в санный след,
В лед, что я кайлом ковырял!
Ведь недаром я двадцать лет
Протрубил по тем лагерям.

(«Облака»)

Но и послевоенная, послесталинская жизнь оказывается вовсе не веселой. Трудно поэту в мире, где личную жизнь граждан «разбирают» на собраниях («А из зала мне кричат: «Давай подробности!»), касса взаимопомощи не дает человеку денег, потому что «каждый рубль — идет на стройку», а на столе у палачей «икра и балычок».

В песнях Галича пьют водку, играют в домино, скандалят из-за жилплощади — ведут убогую и тусклую жизнь. И эти же люди получают какие-то почетные звания, выступают на собраниях, знают наизусть лозунги. Они окружены, задушены официальной ложью.

Время сеет ветры, мечет молнии,
Создает советы и комиссии,
Что ни день — фанфарное безмолвие
Славит многодумное безмыслие.

Здесь завидуют и сплетничают:

И в кино я не ходил: «Ясно, немец!»
И на танцах не бывал: «Академик!»
И в палатке я купил чай и перец:
«Эко денег у него, эко денег!»

*(«Баллада о стариках и старухах,
с которыми я вместе жил и лечился
в санатории областного совета...»)*

Здесь поделушивают и пишут доносы:

...Я сижу, гитарой тренькаю —
Хохот, грохот, гогот, звон...
И сосед-стукач за стенкою
Прячет в стол магнитофон...

(«Желание славы»)

Но сквозь «фанфарное безмолвие» прорывается голос, который говорит, выкрикивает правду. О себе самом, о своих единомышленниках, писавших «в стол», публиковавшихся в «самиздате» и за границей, о них, рисковавших свободой, но сохранивших совесть и честь, пел Александр Галич:

Я выбираю Свободу, —
Но не из боя, а в бой,
Я выбираю Свободу
Быть просто самим собой.

(«Я выбираю Свободу»)

И это тоже правда о недавней истории России: одни выбрали ложь и сытость, другие — внутреннюю свободу — и судьбу узников и изгнанников.

Чтобы открыть книгу Галича, поставить в магнитофон его кассету, нужно мужество. Будет стыдно и горько. Ведь это не чужая, а наша история и наша боль. Чтобы излечиться, надо знать правду. «Спрашивайте, мальчики!» — призывал Александр Галич. И мы продолжаем спрашивать, читая его стихи и слушая песни.

ЦВЕТОВЫЕ ЭПИТЕТЫ В ПОЭЗИИ В. ОКУДЖАВЫ

Каждый писатель рисует мир по-своему. Неповторима и та гамма цветов, которую он использует. Главная роль в этом принадлежит эпитету — образному определению предмета. Чаще всего эпитет бывает выражен прилагательным.

Настроение автора играет роль цветового фильтра: под его воздействием один и тот же предмет может оказаться

Лишь белые вербы,
как белые сестры, глядят тебе вслед.

(«Песенка о пехоте»)

Белый цвет имеет для автора особое значение, потому что несет в себе возвышенную чистоту природы:

...Два кузнечика зеленых пишут белые стихи.
Они перышки макают в облака и молоко,
чтобы белые их строчки было видно далеко...

(«О кузнечиках»)

Окуджава играет значением оборота «белые стихи». Источником белизны, чистоты становятся облака — частицы неба — и молоко, связанное с домашним уютом: Шуточный рассказ о кузнечиках становится очень серьезным. Это стихотворение о том, что стихи пишутся самой жизнью, отраженной в сознании поэта, а его рукой должны водить самые светлые и высокие чувства.

Эпитет «красный» становится в стихах Окуджавы знаком тревоги, напоминает об огне и крови:

...Ты подкинь-ка, смеясь, августовского хворосту
своей белою пригоршней в красный огонь.

(«Стихи без названия—3»)

Не пугайся слова «кровь» —
кровь, она всегда прекрасна,
кровь ярка, красна и страстна,
«кровь» рифмуется с «любовь».

(«Два великих слова»)

Интересно, насколько гармонична поэзия Окуджавы: он одинаково часто использует слова «белый» и «красный», наполняя мир то чистотой и покоем, то яростной тревогой.

Рисуя картины природы, поэт постоянно обращается к синему и голубому цветам. В его стихах возникают «голубые леса», «синее небо», «синие горы», «майская синева». Призыв к живописцам: «Окуните ваши кисти в голубое...» — воспринимается как просьба видеть и воспевать красоту природы.

Цветовые эпитеты, которые использует Окуджава, помогают ему вовлечь читателя и слушателя в мир, где царят чистота и любовь.

ДОСУГ

«ТОЧКА БОЛЕВАЯ»

Литературно-музыкальная композиция¹

Марина Цветаева, Новелла Матвеева, Вера Матвеева, Вероника Долина... Эти женщины принадлежат к разным поколениям, у них совсем непохожие судьбы. Но есть нечто сближающее их до степени родства, почти сестринской, — они *поэты*.

Мир женской поэзии полон любви и печали. Голоса, его населяющие, часто перекликаются, подхватывают друг друга, иногда спорят. Но неизменно то ощущение взаимосвязи и взаимопонимания, которое стирает границы времени, как будто беседуют наедине сестры или близкие подруги. Как в тех строках, что Вероника Долина обратила к Марине Цветаевой: «И сидим, обнявшись, обе у мерцающей свечи»...

Звучат стихи Марины Цветаевой и песни женщин-бардов.

М. Цветаева. «Идешь на меня похожий...» (1913)

В. Долина. «Когда б еще не спел тот голос глуховатый...»

М. Цветаева. «В огромном городе моем — ночь» (1916)

В. Матвеева. «Прогулка по городу» («Не ищи меня, пожалуйста...»)

М. Цветаева. «Мальчиком, бегущим резво...» (1913)

¹ Композиция составлена Е. Изоргиной.

Н. Матвеева. «Девушка из харчевни» («Любви моей ты боялся зря...»)

М. Цветаева. «Попытка ревности» («Как живется вам с другою...») (1924)

В. Долина. «От твоего дома...»

М. Цветаева. «...Я бы хотела жить с Вами...» (1916)

В. Долина. «Эта книга» («Эта книга пропахла твоим табаком...»)

М. Цветаева. «Я помню ночь на склоне Ноября» (Из цикла «Плащ») (1918)

В. Долина. «Формула» («Усталость преодолевая...»)

М. Цветаева. «Скоро уж из ласточек — в колдуньи!» («Молодость», 2) (1921)

В. Матвеева. «Ах, разбудили меня, разбудили...»

М. Цветаева. «Что же мне делать, слепцу и пасынку...» («Поэт», 3) (1923)

В. Долина. «Мой дом летает» («Мне что-то стало трудно дышать...»)

ВИКТОРИНА

1. Слушаем песню Юрия Кукина «Солдат Киплинга» (второй вариант проведения конкурса: участникам предлагается самим, по названию, вспомнить и исполнить песню или прочесть наизусть ее текст).

Опять тобой, дорога,
Желанья сожжены.
Нет у меня ни бога,
Ни черта, ни жены.
Чужим остался Запад,
Восток — не мой восток.
А за спиною запах
Пылающих мостов.

Сегодня вижу завтра
Иначе, чем вчера.
Победа, как расплата,
Зависит от утрат.
Тринадцатым солдатом
Умру, и наплевать —
Я жить-то не умею,
Не то что убивать.

Повесит эполеты
Оставшимся страна,
И к черту амулеты,
И стерты имена...
А мы уходим рано,
Запутавшись в долгах,
С улыбкой д'Артаньяна,
В ковбойских сапогах.

И, миражом пустыни
Сраженный наповал,
Иду, как по трясине,
По чьим-то головам,
Иду, как старый мальчик,
Куда глаза глядят...
Я вовсе не обманщик,
Я — Киплинга солдат.

Как вы думаете, что означает для автора словосочетание «солдат Киплинга»? Что вы знаете о Киплинге и как факты его биографии отразились в тексте песни?

2. Слушаем фрагмент из песни Михаила Щербакова «Романс 1»:

...Ужель напрасен ход времен, и нынче, словно встарь,
Стремленья наши так темны, кумиры так жестоки?
Зачем, скажи, ты в этот храм принес свои восторги?
Зачем так скоро жизнь свою ты бросил на алтарь?

Ужель затем, чтобы, когда она уйдет совсем,
Однажды вдруг поведать мне печально и мятежно
О том, что ты любил ее так искренно, так нежно,
Как более не дай ей Бог любимой быть никем?..

Как называется литературный прием, использованный в последних двух строках? Какова, по-вашему, его художественная роль в тексте песни?

3. Слушаем фрагменты из песен:

— «Гренада» (муз. В. Берковского);

— «Контрабандисты» (муз. В. Берковского);

— «Если я заболею...» (муз. Ю. Визбора).

Что объединяет все эти песни?

Кто автор текста каждой из них?

Если вы помните наизусть оригинальные тексты стихотворений, отметьте изменения, которые внесли в них композиторы-исполнители.

4. Каково происхождение и первоначальное значение слова «бард»? Какие слова-синонимы вы знаете?

5. Знаете ли вы, когда в нашей стране вышли первые поэтические сборники В. Высоцкого, А. Галича, Б. Окуджавы? Как они назывались?

6. Слушаем песню А. Городницкого «Эгейское море» (см. с. 255).

Почему поэт называет острова Эгейского моря «цветной колыбелью» человечества?

Какие сюжеты древнегреческой мифологии упомянуты в песне?

7. Комментируя свою песню «Спутники», Ю. Визбор говорил, что для ее полного понимания «нужен небольшой интеллектуальный ценз». Проверим, достаточно ли ваших знаний (текст песни см. с. 286—287).

Дайте комментарий к тексту: чьи имена в нем упомянуты, что они значат для автора?

8. Какие песни — посвящения одних бардов другим — вы знаете?

ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ ВИКТОРИНЫ¹

1. *Редьярд Киплинг* (1865—1936) — английский поэт и прозаик. Нам он известен в первую очередь как автор «Книги джунглей» — истории Маугли. Но его перу принадлежит также несколько поэтических сборников, романы и рассказы. Киплинг родился в Индии и много путешествовал по миру. Современников ужасали его шовинистические взгляды, сочувствие колонизаторам, восторги, которые он высказывал по поводу британского владычества.

2. *Реминисценция* (от позднелат. *reminiscentia* — воспоминание) — черты художественного текста, вызывающие воспоминания о другом произведении. Прибегая к реминисценции, автор рассчитывает на эрудицию и богатство ассоциаций читателя. В данном случае строки песни М. Щербакова перекликаются со знаменитыми пушкинскими словами из стихотворения «Я вас любил: любовь еще, быть может...» (1829):

Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

¹ Здесь даны ответы, требующие знания точных фактов. Оценить уровень ответов на вопросы, требующие интерпретации текста, — дело учителя — организатора викторины.

3. Авторы текстов:

«Гренада» (1926) — М. Светлов

«Контрабандисты» (1927) — Э. Багрицкий

«Если я заболею...» (1940) — Я. Смеляков

В тексте песни В. Берковского «Контрабандисты» опущены некоторые строки Э. Багрицкого, вероятно, показавшиеся автору музыки недостаточно поэтичными (в первой строфе: «Чтоб звезды обрызгали // Грудю наживы: // Коньяк, чулки // И презервативы...»; во второй строфе: «Чтобы по трубам, // В ребра и винт, // Виттовой пляской // Двинул бензин»; в третьей строфе: «Да ветер почуять, // Скользящий по жилам, // Вослед парусам, // Что летят по светилам...»).

В тексте песни Ю. Визбора «Если я заболею...» за счет добавления слов изменен метр последних строк каждой строфы (вместо «...в изголовье поставьте // ночную звезду» — «...в изголовье поставьте // упавшую с неба звезду» и т. д.).

4. *Бард* — певец-поэт у древних кельтов. В значении «автор лирических произведений» синонимично слову «поэт». В более точном значении — словам «менестрель» (французский средневековый поэт и музыкант), «миннезингер» (немецкий средневековый рыцарь, поэт и певец), «ашуг» (народный поэт-певец у народов Кавказа).

5. В 1956 г. в Калуге была издана книга В. Окуджавы «Лирика». Первый сборник, выпущенный центральным издательством, — «Острова» (М., 1959). Сборник стихотворений В. Высоцкого «Нерв» вышел из печати в Москве в 1981 г. Три первые поэтические книги А. Галича напечатаны на родине в 1989 г. («Избранные стихотворения» — в Москве, «Возвращение», «Петербургский романс» — в Ленинграде).

6. *Χίος, Сάμος, Ρόδος* — греческие острова в Эгейском море, центры античной культуры.

«Детством человечества» назвал древнегреческую цивилизацию Карл Маркс.

Строки «Черный парус, что означать должен траур, белым парусом на мачте замену» связаны с легендой о

Тесее. На острове Крит он убил чудовище — Минотавра и с помощью нити, которую получил от царевны Ариадны, выбрался из лабиринта. На пути домой Тесей забыл заменить черный парус на белый. Отец героя, Эгей, увидев черный парус, решил, что его сын погиб. В отчаянии он бросился со скалы в море. С тех пор оно и зовется Эгейским.

В песне А. Городницкого упомянуты:

Олимп — гора, на которой обитали древнегреческие боги.

Пенелопа — жена героя Одиссея. Она ждала мужа двадцать лет, пока он участвовал в осаде и взятии Трои, а затем со множеством приключений добирался морем домой.

Телемах — сын Одиссея. Повзрослев, он попытался изгнать из дома бесчисленных женихов, осаждавших Пенелопу, но это не удалось. Тогда Телемах отправился на поиски отца. Вернувшись на Итаку, он (Телемах) встретил Одиссея, переодетого нищим, узнал его и помог расправиться с женихами.

Сцилла и Харибда — морские чудовища, обитавшие в проливе между Италией и Сицилией. Пройти между ними было почти невозможно, но это в разное время удалось аргонавтам и Одиссею.

7. В песне Ю. Визбора «Спутники» упоминаются:

М. К. Чюрлёнис — литовский художник и композитор конца XIX — начала XX в.

И. С. Остроухов — русский художник-передвижник.

И. И. Левитан — русский художник-передвижник, пейзажист.

А. С. Пушкин, Б. Л. Пастернак, М. А. Волошин, М. И. Цветаева, Н. А. Заболоцкий, Б. Ш. Окуджава — русские поэты XIX—XX вв.

«Вольфганг Амадеевич» — Вольфганг Амадей Моцарт — австрийский композитор XVIII в.

Николай Васильевич — Н. В. Гоголь, русский писатель.

А. С. Грин — русский писатель, создатель романтического, полуфантастического мира.

Эти имена служат для Ю. Визбора символом истинного, высокого искусства.

А. В. Софронов — главный редактор журнала «Огонек» в 1950—1980-х годах; Е. А. Долматовский — советский поэт, Д. А. Налбандян — советский художник, автор многочисленных картин политического содержания и парадных портретов руководителей СССР, крупных деятелей коммунистического движения. Визбор преднамеренно проносил при пении «Налбандян». Имена этих людей символизируют официальное, идеологизированное лжеискусство.

8. Ю. Визбор. «Письмо. Памяти Владимира Высоцкого» («Пишу тебе, Володя, с Садового кольца...»).

А. Городницкий. «Памяти Владимира Высоцкого» («На Ваганьковском горят сухие листья...»), «Памяти Юрия Визбора» («Нам с годами ближе станут эти песни...»).

В. Долина. «Посвящение Александру Суханову» («В стиле ретро, в стиле диско...»), «С'est la vie, так с'est la vie» (Евгению Клячкину).

А. Иващенко. «Юрию Визбору» («Погиб ли тот фрегат, седой волной разбитый...»).

З. Яценко. «Посвящение Вере Матвеевой» («Растаяла жизнь, как маленькая снежинка...»).

ИЗ ОПЫТА УЧИТЕЛЯ

СТИХИ В НАЧАЛЕ УРОКА

Пишущим людям хорошо известен «страх чистого листа». Именно первое слово неохотнее всего ложится на бумагу.

Учителям знаком «страх первой минуты». Труднее всего начать урок. От тех слов, которые вы произнесете сразу после приветствия, часто зависит все, что произойдет в ближайшие сорок—сорок пять минут. Особую сложность представляет новая тема. Ведь так хочется, чтобы — едва прозвучит имя: «Пушкин», «Толстой», «Пастернак»... — класс замер во взволнованном ожидании. Но так не бывает. Ведь это мы, учителя, полны трепета, а вовсе не они, подростки, занятые совсем другими делами.

Начать урок могут помочь стихи. Точнее — стихи и песни. В творчестве современных бардов немало текстов, так или иначе связанных с историей русской классической литературы. Связь эта может быть очевидной — когда в песне или стихотворении речь идет о писателе или литературном герое, или скрытой — когда перекликаются образный строй или проблематика текстов, написанных в разные эпохи.

...Включается проигрыватель или магнитофон. Звучит песня. Может быть, учитель сам читает стихотворение. Потом следует комментарий, вопросы, обращенные к классу. Урок начался.

Первый урок, посвященный изучению жизни и творчества Н. В. Гоголя.

Стихотворение А. Городницкого «Два Гоголя»:

Два Гоголя соседствуют в Москве.
Один, над облаками дымной гари,
Стоит победоносно на бульваре —
И план романов новых в голове.

Другой, неподалеку, за углом,
Набросив шаль старушечью на плечи,
Сутулится, душою искалечен,
Больною птицей прячась под крылом.

Перенесен он с площади, за дом,
Где в тяжких муках уходил от мира,
И гость столицы, пробегая мимо,
Его заметит, видимо, с трудом.

Два Гоголя соседствуют в Москве —
Похожи и как будто не похожи.
От одного мороз дерет по коже,
Другой сияет бронзой в синеве.

...Толпой народ выходит из кино,
А эти две несхожие скульптуры —
Два облика одной литературы,
Которым вместе слиться не дано.

В Москве действительно два памятника Гоголю. Оба неподалеку от станции метро «Арбатская». Один стоит на бульваре. Это скульптура 1952 года, работы Н. В. Томского, со странной надписью «Н. В. Гоголю от правительства Советского Союза» — Гоголь пышный, парадный; другой памятник, выполненный Н. А. Андреевым в 1909 году, находится во дворе дома, где жил писатель, — это Гоголь, полный отчаяния и скорби.

Действительно, Гоголя можно увидеть трибуном, обличителем зла и борцом за истину, и тогда вполне уместна гордо поднятая голова советского памятника... Но вот только куда деваться от вечных сомнений и метаний Гоголя, от его очевидной растерянности перед судьбой и перед собственным даром? Как быть с тем Гоголем, который, будучи уже российской знаменитостью, автором блестящих повестей и пьес, писал своему другу: «Мне страшно

вспомнить обо всех моих мараньях. Они вроде грязных обвинителей являются глазам моим. Забвенья, долгого забвенья просит душа». В эту минуту он, пожалуй, больше похож на образ, созданный скульптором Андреевым: жизнь, литература вызывают у писателя неподдельный ужас, и он жалобно кутается в шаль, не в силах вынести доставшихся ему на долю испытаний.

Попробуем увидеть истинного Гоголя.

Первый урок, посвященный изучению романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

Песня М. Щербакова «Свидание с полковником»:

— Здравствуйте, полковник, вы точны, как бес.
Вижу, мало спали и черны, как лес.
Что ж, располагайтесь без чинов, прошу вас,
Запросто отстегивайте свой протез.

Трубка вас созреет и вино взбодрит.
Полон ваш бокал и золотист на вид.
Пробуйте напиток благородный, древний;
Это только кажется, что он горчит.

Выпейте до дна и перейдем к делам.
Завтра наступление по всем фронтам.
Жуткая, бесцельная резня и бойня
Завтра суждена в числе других и вам.

Был вчера на штабе утвержден приказ,
Нынче он в деталях доведен до вас.
Завтра вы прикажете — и цепь замкнется:
Полк пойдет в атаку и падет за час.

Тысяча смертей за шестьдесят минут —
Радость стратегических штабных причуд.
Это, согласитесь, не смешно, полковник,
Или, по-английски говоря, not good.

Следует из сказанного мной одно:
Нужно из цепочки исключить звено.
Именно затем я и позвал вас, сударь,
Именно за этим отравил вино.

Что предотвратил я и чего не смог,
Чей расчет простителен и чей жесток,
Мы обсудим после и не здесь, прощайте:
Яд уже подействовал — зрачок широк.

В путь, мой дорогой, не поминайте злом,
Следующий гость уже стучится в дом.
Встречу на сегодня я назначил многим
И не собираюсь прекращать прием.

Конечно, вы поняли, что ситуация, изображенная М. Щербаковым, имеет символическое значение. Здесь не важно, в какой стране и когда происходит действие. Важен поступок, нравственный выбор героя, от чьего лица написан текст. Наверное, вы слышали выражение: «Цель оправдывает средства». Именно так рассуждает некто, задумавший отравить полковника, чтобы спасти тысячи солдат. Логика, казалось бы, неопровержимая: если полковник останется в живых, завтрашний бой состоится и приведет к чудовищной трагедии. Так разве не справедливо решение отравителя? Что-то все-таки вызывает сомнения? Что именно?

Это очень старая и, вероятно, неразрешимая проблема — так называемая «кровь по совести». Над ней бились великие умы. Был среди них и Федор Михайлович Достоевский. Ситуация «Свидания с полковником» — одна из многочисленных вариаций на ту же тему, на которую написан роман «Преступление и наказание».

*Первый урок, посвященный изучению романа-эпопеи
Л. Толстого «Война и мир».*

Песня Б. Окуджавы «Я пишу исторический роман»:

В склянке темного стекла
Из-под импортного пива
Роза красная цвела
Гордо и неторопливо.
Исторический роман сочинял я понемногу,
Пробиваясь, как в туман,
От пролога к эпилогу.

Каждый пишет, что он слышит,
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
Не стараясь угодить.
Так природа захотела,
Почему — не наше дело,
Для чего — не нам судить.

Были дали голубы,
Было вымысла в избытке,
И из собственной судьбы
Я выдерживал по нитке.
В путь героев снаряжал,
Наводил о прошлом справки
И поручиком в отставке
Сам себя воображал.

Каждый пишет, что он слышит,
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
Не стараясь угодить.
Так природа захотела,
Почему — не наше дело,
Для чего — не нам судить.

Вымысел не есть обман,
Замысел еще не точка.
Дайте дописать роман
До последнего листочка.
И, пока еще жива
Роза красная в бутылке,
Дайте выкрикнуть слова,
Что давно лежат в копилке.

Каждый пишет, что он слышит,
Каждый слышит, как он дышит...

Лев Толстой и Булат Окуджава: странное сопоставление, не так ли? Странное, но вполне обоснованное. Ведь «Война и мир» не только одна из знаменитейших книг мира, но и... исторический роман. Окуджава говорит в песне о себе самом. Он написал несколько исторических романов: «Глоток свободы», «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом». Но некоторые размышления, прозвучавшие в песне, относятся не только к творчеству самого Окуджавы.

Были дали голубы,
Было вымысла в избытке,
И из собственной судьбы
Я выдергивал по нитке.

Не так ли было и с Толстым, который, описывая военные события 1805—1807 и 1812 годов, опирался на свой опыт офицера — участника боев на Кавказе и Крымской войны? А самое главное — в припеве:

Каждый пишет, что он слышит,
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
Не стараясь угодить...

Нам с вами сейчас предстоит говорить и о том, как критиковали, осуждали Толстого современники за то, что он неточен, необъективен... А он писал, как дышал, и угодить — уж точно — не старался.

Урок, посвященный изучению книги М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города».

Песня А. Иващенко, Г. Васильева «Сказание о новых временах в селе Непутевка»:

Летают мухи низко,
Ответственный момент:
По всей земле Российской
Идет эксперимент.

Непутевка в парадном убранстве.
Из уезда приехал в село
Капитан — предводитель дворянства
И урядник с клинком наголо.
Донести повеление свыше
До селян предводитель спешит:
«Старый барин на пенсию вышел,
Выбрать нового вам надлежит».

«Царь велел, — говорит урядник, —
Чтоб народ выбирал господ.
И я всех запру в курятник,
Кто указ не признает».

Местный писарь прослыл скандалистом:
«Тут сомнение вышло меж нас:
Не уступка ли социалистам
Этот мудрый царевый указ?»
Но уверенность в души вселяя,
Предводитель ответ дал простой:
«Демократия лишь укрепляет
Наш родной крепостнический строй».

«Слышь ты, писарь, — говорит урядник, —
Ты сомненья эти брось,
А не то запру в курятник,
Чтоб с народом был поврозь».

А народ разошелся, куда там!
— Мы готовы!
— Давно, мол, пора!
— Мол, давай, выдвигай кандидатов!
И царю-государю ура!

А простая старушка Анисья
Из-под носа слезинку смела.
«Юрьев день, — говорит, — дождалися!
Неужели же я дожила?»

«Эй ты, бабка — говорит урядник, —
Ты язык-то прикуси!
А не то запру в курятник,
Как ведется на Руси».

«Вот, — сказал предводитель дворянства,
За портретиком слазив в карман, —
Граф Цимлянский — борец против пьянства,
Кандидат от российских дворян».

«Стойте-стойте, — вдруг писарь заахал, —
Здесь же кворума нет, ой-ой-ой!
А без него не избрать даже графа,
Хоть дворянство и наш рулевой!»

«Ты тут ну, — говорит урядник, —
Что мне Кворум твой? Ерунда!
Я запру его в курятник,
Ежли сыщется когда».
Вышла Фроська в богатом наряде:
«Мой мужик был бы барином — во!
Мы семьею даем на подряде
Пять оброков взамен одного».

«Так уж лучше меня! —
Крикнул Степка. —
А не Фроськиного пентюха.
А налью православным по стоцке,
А масонам пуцу петуха».

«Я вам кто, — прохрипел урядник, —
Я вам полицейский чин!
Щас запру вас всех в курятник
Без дознательства причин!»

Кто-то гикнул, рванули рубаху,
Кандидатов сыскалось штук семь,
Но сперва дисциплиною пахло,
А потом перестало совсем.
Выдвигали как в пьяном угаре,
Аж ворота сорвали с петель...
Кто-то крикнул:
«А хрена нам барин?
Дайте волю — устроим артель».

По деревне ходит парень —
Вся рубаха в петухах.
Видно, парень очень смелый —
Не боится ничего.

Писарь крикнул: «Свободу печати!» —
Но народ его не поддержал,
Потому как с глаголей с ятей
Всех крючков этих не уважал.

А зато, как услышал про волю,
Да с землицей, да чтоб при коне,
То уж тут началось такое,
Что аж мухи прижались к стерне.

«Вы, хамье, умойте хари, —
Предводитель зарычал, —
Отпишу, — говорит, — государю,
Эксперименты чтоб кончал!»

Но стихию поди — обуздай-ка!
Заработав огромный фингал,
Только к ночи посредством нагайки
Всех в курятник урядник загнал.

А безвинной старушке Анисье
В толчее повалили плетень —
Вот те, бабушка, и дождались,
Вот те, бабушка, и Юрьев день.

То березка, то рябина,
Куст ракиты над рекой,
Край родной, навек любимый,
Где найдешь еще такой!
Непутевка, Непутевка,
Ты, родная сторона,
И никто нас не исправит,
Только мать сыра земля...

Посмеялись? А кто-то, может быть, и загрустил. Или даже обиделся: зачем, мол, издеваться над нашей и без того невеселой жизнью! Знаете, а ведь когда в конце прошлого века из печати вышла книга Салтыкова-Щедрина «История одного города», цензор увидел в ней «крайнее преувеличение безобразий». А ведь это «преувеличение» было намеренным, как и в песне Иващенко и Васильева. Такой прием — изображение отрицательных сторон действительности в искаженных, чудовищных, одновременно смешных и жутких формах называется гротеском.

Город Глупов, деревня Непутевка — все это гротесковые образы России. Не случайно обращаются авторы и к пародии: Салтыков-Щедрин пародирует стиль летописи, современные барды — официальную патриотическую песню. Пародия — форма протеста против навязываемой человеку официальной идеологии, против фальшивой, показной любви к родине.

Кроме перечисленных песен могут быть использованы и другие:

на уроке, посвященном роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита», — «Патриаршие пруды» В. Егорова;

на уроке, посвященном литературе эмиграции, — «Не пускайте поэта в Париж» В. Долиной;

при изучении литературы Великой Отечественной войны — «Сороковые» В. Берковского на слова Д. Самойлова.

ПЕСНЯ ФОЛЬКЛОРНАЯ И АВТОРСКАЯ

План уроков

Урок рассчитан на учащихся 5—8-х классов (в зависимости от программы курса русской литературы) и проводится в конце изучения темы «Фольклор. Жанровая система. Поэтика». Близкий по тематике и композиции урок может состояться и в 11-м классе, непосредственно перед изучением творчества В. Высоцкого и Б. Окуджавы. Он вводит аудиторию в круг проблем, связанных с современной авторской песней, и способствует повторению материала, изученного ранее. Объем и качество анализируемых текстов, сложность задаваемых учителем вопросов определяются возрастом учащихся.

К началу урока школьникам должны быть известны основные жанры русского фольклора и такие его важнейшие особенности, как коллективность авторства, вариативность текста, активность исполнителя, поэтика повтора, устойчивые сочетания слов, экспрессивная тавтология и др.

Цель урока — в процессе совместной работы с учащимися выявить черты сходства и различия между жанрами народной и авторской песни; увидеть современную авторскую песню как звено в культурной цепи.

Задачи урока:

- повторить основные жанровые характеристики фольклорной песни;
- нарисовать линию развития жанра: народная песня — городской романс — авторская песня;
- определить важнейшие жанровые характеристики авторской песни, сближающие ее с фольклорной;

Используемый материал:

- тексты русских народных песен (возможно — «Шумел камыш, деревья гнулись...», «Миленький ты мой, возьми меня с собой...», «По Муромской дороженьке...» и др.);
- тексты классических романсов (возможно — В. Чуевский. «Гори, гори, моя звезда...», А. Апухтин. «Пара гнедых...» и др.);
- тексты песен современных бардов (возможно — Ю. Визбор. «Милая моя», О. Митяев. «Как здорово!» и др.);

желательно использовать аудиозаписи

— фрагменты статьи Ст. Рассадина «Песня» (полный текст публиковался в 1993 году в газете «Литература»)

1. Звучит запись народной песни. Перед глазами учащихся — письменный вариант текста. После того как песня прослушана, учитель задает вопрос: «Какие черты фольклорной поэтики можно обнаружить в тексте?»

2. Звучит запись городского романса (перед учащимися — текст). Вопросы учителя: «Похоже ли то, что вы услышали, на народную песню? Почему? В чем отличие? Как вы думаете, когда написан романс?»

3. Звучит запись современной авторской песни (перед учащимися — текст). Вопрос учителя: «А это совсем не похоже на фольклор? Есть ли черты сходства?»

Выслушав и прокомментировав ответы, учитель рассказывает ученикам о современной авторской песне. Желательно подчеркнуть, что, будучи авторской не только по названию, но и по сути, она имеет ряд общих черт с фольклором: живет в устной традиции, нередко рассчитана на коллективное исполнение, порождает множество интерпретаций и вариантов.

Можно привести примеры того, как песня автора становится песней исполнителя, слушателя, коллектива единомышленников. Так, песня Ю. Визбора «Милая моя» («Всем нашим встречам разлуки, увы, суждены...») исполняется каждым от первого лица, как собственная исповедь; песня О. Митяева «Как здорово!» («Изгиб гитары желтый ты обнимешь нежно...») с ее первым лицом множественного числа «Как здорово, что *все мы* здесь сегодня собрались!» отражает и усиливает коллективную эмоцию, как и, в частности, фольклорные трудовые песни.

4. Учитель знакомит класс с фрагментами статьи Ст. Рассадина «Песня» (в зависимости от возраста аудитории отрывки из статьи могут быть прочитаны вслух или пересказаны в адаптированной форме).

«У Федора Глинки, скажем прямо, не самого знамени-

того из русских поэтов, есть стихотворение «Узник» — и уж оно-то, напротив, у каждого на слуху. Именно на слуху, потому что прославилось как народная песня:

*Не слышно шуму городского,
На невских башнях тишина,
И на штыке у часового
Горит двурогая луна.*

Впрочем, могу поручиться: для того, кто не слишком обременен знакомством с второстепенными и тем более третьестепенными стихотворцами прошлого века, здесь торчит, раздражает, мешает одно слово: «двурогая». А между тем у Глинки оно — самое выразительное. Может быть, единственно выразительное. Оно — клеймо его индивидуальности, то, что дает жизнь всей изображенной картине.

Благодаря ему ночь сразу становится не ночью «вообще», а ночью, украшенной именно двурогой луной, являющейся на небеса не каждый раз. И солдатский штык обретает объемность, вещность — ведь отражен не только отблеск луны, но ее форма; штык, таким образом, не абстрактный символ тюрьмы, а реальнейший предмет, приближенный к нашим глазам: мы видим его плоскость, его грань, на которой горят сразу оба лунных рога...

Мы? К нашим? Да, но лишь потому, что картина приближена к взгляду юноши-узника. Это его теперешняя жизнь, отделенная крепостными стенами даже от городского шума, его (в буквальном смысле) замкнутый микромир, где и «вольная луна» напоминает о неволе: она не гуляет по небу, а сидит на солдатском штыке...

...Для Федора Глинки... это прорыв в высшую поэтику, крохотное прозрение. Луна, горящая на штыке, картина ночи, лирически воспринятая узником и сочувствующим ему поэтом... это как мгновенный подъем к Пушкину, с которого и началось в российской поэзии неуклонное личностное освоение мира...

И вдруг происходит вот что. Народ, забирая в свое владение песню, с маху стирает клеймо. Выразительней-

ший эпитет меняется на банальнейший: «горит полночная луна». А то даже поют: «полночная звезда», пренебрегая рифмой, что песне прощается (при распевах важнее совпадение гласных), зато выигрывая в общепонятной логике. В самом деле, звезде ведь легче поместиться на штыке, чем «полночному светилу». И народ по-своему прав!

Да, картина стала менее броской, она больше не задерживает нашего внимания, пейзаж проходит всего лишь как песенный зачин, а эпитет вернулся в семью так называемых постоянных эпитетов. Таких, как «море синее» или, если вспомнить лермонтовский «Парус», «луч солнца золотой». То есть стихотворение Федора Глинки перешло в иное качество — не в том дело, в высшее или низшее; просто — в иное.

«Парус» и его автор вспомнились тут, конечно, не зря. Кто знает поэта Глинку? Лермонтова знают — или по крайней мере должны знать — все, и, оглянувшись мельком на его творчество, открытое взорам, можем прикинуть: почему то или другое его стихотворение (хоть тот же «Парус»...) стало песней, распеваемой широко, а про иные это и подумать нельзя?..

...«Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой...» Так рисует ребенок. Так видит и поэзия народа, чьи постоянные эпитеты отразили именно постоянство видения.

Сама скудная переборчивость тех же эпитетов — отчего она? Уж конечно, не от неумения — народа или поэта — фантазировать, а оттого, что они воплощают в себе норму. Красна девица. Поле чистое. Солнце ясное. Диво дивное. Или, наоборот, идолище поганое... Все это, в общем, не что иное, как недвусмысленность взгляда и выбора, четкость ориентиров, нравственных и эстетических. Мир должен быть таким — и точка!..

Но дело не только в этом. Песня — это лирика коллектива. Даже если она в том числе и такая, что спервоначалу не собирается стать именно песней («Узник» ли Глинки или «Парус» Лермонтова), складывается в одиночку, выражает личное чувство, народ заберет ее себе, даст ей свое коллективное имя лишь в том случае, когда ее словами может заговорить и запеть

всякий... Песня мыслит и чувствует... просто и крупно. В ней — Он, Она, Любовь, Беда, Разлука. В ней сам быт живет на уровне бытия — или выходит на этот уровень...

«Поездная песня», «мещанский романс» — все это долгое время произносилось с презрением. Между тем в годы торжества песен парадных и, как широко бы они ни звучали, лживых («С каждым днем все радостнее жить... Я другой такой страны не знаю...» и т. д. и т. п.), именно эти презираемые и гонимые создания не только были прибежищами простых человеческих чувств...

«Эмоциональный поэт...— говорил Юрий Тынянов, — имеет право на банальность. Слова захватанные, именно потому что захватаны, потому что стали ежеминутными, необычайно сильно действуют...»

...Блок... признавался в нежной любви к самым что ни на есть неизысканным, до крайности простеньким «мещанским романсам», не то что прощая им их неизысканность, а ее-то в особенности и ценя. Как все естественное. Как все то, что на своем месте, так как, по-видимому, бывают не только «эмоциональные поэты», но и эмоциональные жанры. Как романс. Как песня».

В процессе чтения школьникам предлагаются фактологические вопросы (Что вы знаете о Ф. Глинке? В связи с чем написано стихотворение «Узник»? Слышал ли кто-нибудь из вас романс «Не слышно шума городского...»? Если да, то какое слово там звучало — «двурогая» или «полночная»? Кто может прочитать наизусть «Парус» Лермонтова? В какие годы и почему в нашей стране осуждали «мещанский романс»? Кто такой Юрий Тынянов? и т. д.). Учитель дает необходимые комментарии.

Когда чтение (или подробный пересказ) окончено, педагог просит слушателей сформулировать главную мысль фрагмента. Какие же особенности видения и изображения мира объединяют фольклорную песню, городской романс и современную авторскую песню?

РОМАНТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ

План урока

Урок проводится в 9-м классе при изучении темы «Романтизм. Русская романтическая поэзия первой четверти XIX в.» или в 11-м классе, непосредственно перед изучением творчества В. Высоцкого, А. Галича, Б. Окуджавы. В этом случае он не только вводит учащихся в круг проблем, связанных с современной авторской песней, но и способствует повторению материала, изученного ранее.

Цель урока: раскрыть преемственность, существующую между русской поэзией разных эпох, показать относительность и подвижность границ литературных направлений; углубить представление учащихся о романтическом мировосприятии и романтической образности. При проведении урока в 11-м классе важно также показать аудитории органическую взаимосвязь жанра авторской песни с эпохой его расцвета — «оттепелью» 50—60-х гг. XX в.

Задачи урока:

— повторить важнейшие элементы романтизма как мировосприятия и романтической эстетики (обостренное чувство идеала, противопоставление идеала действительности, одинокий и страдающий романтический герой, повышенная авторская субъективность, принцип недосказанности и сотворчества, ирония, зыбкость границ между видами искусства, тяга к экзотике, метафоричность стиля и т. д.);

— отметить связь романтической культуры с кризисными эпохами истории;

— обнаружить черты романтизма в текстах авторских песен; сосредоточить внимание учащихся на ключевых романтических образах современной песенной поэзии (дорога, мечта, ночь и др.).

Используемый материал:

— тексты поэтических произведений XIX в., написан-

ных в соответствии с принципами романтической эстетики;

— тексты авторских песен (желательно прослушивание аудиозаписей);

— фрагменты из работ теоретиков европейского романтизма («Литературные манифесты западноевропейских романтиков». М., 1980);

— для 11-го класса — фрагменты из книги П. Вайля и А. Гениса «60-е. Мир советского человека» (М., 1996).

1. Звучит песня Ю. Кукина «За туманом»:

Понимаешь, это странно, очень странно,
Но такой уж я законченный чужак:
Я гоняюсь за туманом, за туманом, —
И с собою мне не справиться никак.

Люди сосланы делами,
Люди едут за деньгами,
Убегают от обиды, от тоски...
А я еду, а я еду за мечтами,
За туманом и за запахом тайги.

Понимаешь, это просто, очень просто
Для того, кто хоть однажды уходил.
Ты представь, что это остро, очень остро:
Горы, солнце, пихты, песни и дожди.

И пусть полным-полно набиты
Мне в дорогу чемоданы:
Память, грусть, невозвращенные долги...
А я еду, а я еду за туманом,
За мечтами и за запахом тайги.

Учитель: А теперь послушайте отрывок из критической статьи:

«У нас все мечта и призрак, все мнится и кажется и чудится, все только будто бы, как бы, нечто, что-то... Картины везде одни и те же: луна... скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз

представляют заходящее солнце, вечерняя заря... что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые иносказания... в особенности же *туман*: туманы над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя».

Неправда ли, похоже, что критик имел в виду в том числе и автора прозвучавшей песни? На самом же деле статья написана почти за сто сорок лет до песни, которую Юрий Кукин сочинил в 1964-м. На «пошлые иносказания» и поэтические туманы обрушивался Вильгельм Карлович Кюхельбекер — однокашник А. С. Пушкина, литератор, будущий декабрист, в 1825 году в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие».

Случайна ли эта переключка? Послушаем еще одну песню, в которой содержится подсказка.

2. Звучит песня Ю. Кима «Фантастика-романтика» (см. с. 345).

Учитель: Какое слово в этом тексте можно считать подсказкой? Да, конечно, «романтика». Именно романтическое мироощущение объединяет современников В. К. Кюхельбекера, раздражавших его стихами о туманах, и бардов-«шести-десятников» из поколения ваших дедушек и бабушек.

3. Учитель: Молодость В. К. Кюхельбекера, как и А. С. Пушкина, и А. А. Дельвига, и их старших современников — Е. А. Баратынского, К. Н. Батюшкова, Н. М. Языкова, и младших — Д. В. Веневитинова, М. Ю. Лермонтова, — прошла в эпоху романтизма. Романтизм и романтика не одно и то же, хотя эти понятия взаимосвязаны. В чем разница между ними?

Педагог и учащиеся устанавливают разницу между мироощущением, настроением, духовной атмосферой с одной стороны и литературно-художественным направлением — с другой.

Учитель: Вспомним самые характерные стихотворения поэтов-романтиков XIX в.

Школьники перечисляют, цитируют, декламируют стихи. Могут прозвучать, в частности, «К морю» А. С. Пуш-

кина, «Нет, я не Байрон, я другой...» М. Ю. Лермонтова, «Есть наслаждение и в дикости лесов...» К. Н. Батюшкова, «К чему невольнику мечтания свободы?» Е. А. Баратынского.

Комментируя тесты, учитель помогает ученикам вспомнить, каковы важнейшие черты романтической эстетики.

Для характеристики литературного направления могут быть использованы высказывания его теоретиков:

«Поэзия есть изображение души, настроенности внутреннего мира в его совокупности...»

Странно, что в хорошем повествовании всегда есть нечто таинственное, нечто непостижимое. Повествование как будто прикоснулось до еще не раскрывшихся глаз, и мы оказываемся в совсем другом мире, когда возвращаемся из его владений».

(*Новалис*, немецкий поэт и философ)

«...Романтическую поэзию удовлетворяют все неразложимые соединения: все противоположности — природа и искусство, поэзия и проза, серьезное и комическое, воспоминание и предчувствие, духовное и чувственное, земное и небесное, жизнь и смерть, — все это в ней теснейшим образом взаимно растворяется».

(*А. В. Шлегель*, немецкий историк литературы, критик, переводчик, поэт)

«В жизни нам кажутся тягостными наши способности, и мы часто страдаем оттого, что одиноки по своей природе среди стольких людей, живущих с такой легкостью; но дар творчества исполняет хотя бы на миг все наши желания; у него есть свои сокровища и венцы, он представляет взору чистые и сияющие картины идеального мира, и сила его доходит иногда до того, что позволяет нам услышать в душе голос любимого существа...»

(*А.-Л.-Ж. де Сталь*, французская писательница)

4. Учитель: Конечно, всякое сопоставление условно. Середина XX века породила другой стиль и других поэтов. Но это была кризисная эпоха. Для целого поколения

советских людей в начале 50-х, после смерти Сталина и разоблачения культа личности, рушился мир — как рушился он и для европейцев — современников Великой французской революции. Тогда, в конце XVIII — начале XIX столетия, романтизм стал воплощением душевного смятения личности, утратившей веру в разум и порядок. Через сто лет, в годы русской революции и гражданской войны, произошло возрождение романтической поэзии. Героем стихов вновь стал одинокий человек, в царстве хаоса тоскующий по идеалу. А еще через несколько десятилетий романтический подъем охватил поколение «шестидесятников». Кстати, романтическая поэзия 20-х и авторская песня 60-х «нашли друг друга».

Звучат «Гренада» (стихи М. Светлова, музыка В. Берковского) или «Контрабандисты» (стихи Э. Багрицкого, музыка В. Берковского).

Но особенно очевидным было романтическое настроение тех, кто сочинял и слова, и музыку. В студенческой, туристской песне под гитару, столь модной в годы «оттепели», было множество романтических атрибутов. Давайте послушаем песни, обращая внимание на традиционные романтические образы.

Звучит песня А. Якушевой «Мой друг рисует горы»:

Мой друг рисует горы,
Далекие как сон.
Зеленые озера
Да черточки лесов.
А рядом шумный город —
Стеной со всех сторон, —
А друг рисует горы,
Далекие как сон.

Мой друг — он друг отвесным
Холодным ледникам,
Он друг отважным песням
Да редким маякам.
Он любит горный ветер,
Раздумья до зари,
Он любит горы эти
Товарищам дарить.

И в ясный день, и в горе
Упрямо верит он,
Что есть на свете горы,
Далекие как сон.
Мой друг мне тем и дорог,
Что днем и ночью он
Возводит к небу горы,
Далекие как сон.

Звучит песня «Синий перекресток» (слова Ю. Визбора,
музыка С. Богдасаровой и Ю. Визбора):

Ищи меня сегодня среди морских дорог,
За островами, за большой водою,
За синим перекрестком двенадцати ветров,
За самой ненаглядною зарею.

Здесь горы не снимают снегов седых одежд,
И ветер — лишь неверности порука.
Я здесь построил остров — страну сплошных надежд
С проливами Свиданье и Разлука.

Не присылай мне писем — сама себя пришли,
Не спрашивая тонкого совета,
На нежных побережьях кочующей земли
Который год все ждут тебя рассветы.

Пока качает полночь усталый материк,
Я солнце собираю на дорогах.
Потом его увозят на флагах корабли,
Сгрузив туман у моего порога.

Туман плывет над морем, в душе моей туман,
Все кажется так просто и не просто.
Держись, моя столица, зеленый океан,
Двенадцать ветров, синий перекресток!

Учитель: Какова главная тема этих песен? Что общего
у лирических героев А. Городницкого и Ю. Визбора?

Какие образы, характерные для романтической поэзии, вы заметили в текстах песен?

5. Учитель: Задумаемся над датами. Когда написаны песни, которые мы сегодня слушаем? «Мой друг рисует горы» — в 1961-м, «Фантастика-романтика» и «Синий перекресток» — в 1963-м, «За туманом» — в 1964-м. Все они, безусловно, характеризуют эпоху — время крушения старых идеалов и появления новых, время порывов и иллюзий.

Педагог предлагает классу обсудить фрагмент из книги А. Вайля и П. Гениса «60-е. Мир советского человека»:

«...Шестидесятники топили себя в бескрайнем море Романтики...

60-е принесли с собой новое явление, даже во многом были сформированы им — песни бардов. Барды — поэты, композиторы, музыканты и певцы в одном лице — цели приблизительно то же самое, что комсомольцы, но их песни были искренни, неформально лиричны и отчаянно прославляли свободу. Барды были по-своему целенаправленны:

Люди посланы делами, люди едут за деньгами,
Убегают от обиды, от тоски.

А я еду, а я еду за мечтами,
За туманом и за запахом тайги.

В терминах реализма было не понять и не объяснить, что же это за поездка. Однако все становилось просто, когда на помощь приходил жаргон романтизма: «запах тайги» был более материален и весом, чем «дела» и «деньги».

Романтизм 60-х оперировал понятиями расплывчатыми, пользуясь ими весьма размашисто...

Само слово «романтика», смутно связанное с Байроном и «Бахчисарайским фонтаном», уверенно заняло место на первых полосах газет. Самый популярный раздел «Комсомольской правды» назывался по воскрешенной повести беззаветного мечтателя 20-х годов А. Грина: «Алые паруса». Эпитеты к романтике прилагались самые поощритель-

ные: «Не искусственная и схематичная, а подлинная, живая, боевая и задушевная, активная и вдохновенная...»

Дорога — ключевое понятие — как заклинание являлась в песнях бардов, будто сама по себе дорога способна дать ответ на все жизненные противоречия...

...Налегке, с одной гитарой, в которой даже все струны не требовались, потому что бардовские аккорды прекрасно исполнялись на четырех, уходили в путь романтики. Необремененность вещами была для них столь же принципиальной, сколь необязательность вознаграждения. Вместо денег была дорога...

Если уж человек выбирал вместо денег дорогу, то дорогу трудную, и трудности эти искренне и надрывно любил. Чеканную формулировку романтизма оставил популярный бард тех лет Юрий Визбор:

Будем понимать мы эти штормы
Как желанный повод для борьбы.

Требовалась экстремальность ситуаций — такое развитие событий, которое вело бы к оптимистической трагедии...

К услугам шестидесятников была суровая романтика революции и гражданской войны... «Грозные, убежденные, в меня устремляя взгляд, на тяжких от капель буденовках крупные звезды горят» — у Евтушенко. «И комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной» — у Окуджавы...

Романтические барды легко приспособивались к дорожной эпохе, потому что были неотрывной ее частью, и ушли из жизни вместе с ней. Гитарной же лирике предстоял более долгий срок...»

Учитель: Согласны ли вы с тем, что «гитарная лирика» пережила эпоху 60-х? Знаете ли вы современных бардов? Поете ли сами под гитару? Обнаруживаются черты романтизма в авторской песне последних лет?

Эти вопросы могут стать домашним заданием к следующему уроку.

...Зависеть от властей,
зависеть от народа —
Не все ли нам равно?
Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе
лишь самому
Служить и угождать...
(«Из Пиндемонта». 1836)

И долго буду тем любезен
я народу,
Что чувства добрые я
лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век
восславил я свободу
И милость к падшим
призывал.
(«Я памятник себе воздвиг
нерукотворный...». 1836)

Разрешение противоречия: проникновенная интимность лучших образцов гражданской лирики. А. Блок:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви!..

3. Воплощение извечного конфликта лиризма и гражданственности в русской поэзии 50—60-х гг. XX в. Правда и искренность — два важнейших творческих импульса в литературе «оттепели». Антитоталитарный пафос и реабилитация частной жизни.

Авторская песня — зеркало «шестидесятничества».
В. Егоров:

На отраженье в зеркале смотрю почти панически,
Но в памяти слабеющей покоятся, светлы,
Мои шестидесятые, где свет в Политехническом,
Мои шестидесятые, где буйствуют битлы.

4. Авторская песня гражданской направленности:

а) патетическая («Банька по-белому» В. Высоцкого, «Облака», «Я выбираю свободу» А. Галича, «Солнечное затмение» О. Митяева, «Билет в один конец» В. Егорова);

б) сатирическая («Песня о Сталине» Ю. Алешковского, «Право на отдых», «Истории из жизни Клим Петровича

Коломийцева, мастера цеха, кавалера многих орденов, депутата Горсовета» А. Галича, «Песня учителя общественного воспитания», «Разговор двух персон», «Марш демагогов» Ю. Кима, «Как мы строили навес на даче у Евгения Ивановича» А. Иващенко и Г. Васильева). Традиции «смеха сквозь слезы» в русской литературе (Б. Окуджавы. «Хватило бы улыбки, когда под ребра бьют»).

5. «Эзопов язык» политической авторской песни. Прием исторической аналогии («Урок истории» Ю. Лореса, «Римская империя времени упадка» Б. Окуджавы, «Волшебная сила искусства» Ю. Кима).

6. Судьба А. Галича как пример нонконформизма. Совпадение «образа автора» и образа личности.

7. Кризисные явления в политической песне эпохи гласности. Поиск новых форм. Образцы гражданской песенной лирики последних лет (по выбору учителя).

8. Заключение. Поэзия — отражение душевной боли. Правомерность свободного выбора. «Свой голос» художника — условие истинности искусства.

Е. Н. Басовская

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ¹

Андреев Ю. А. Наша авторская...: История, теория и современное состояние самодеятельной песни. М., 1991.

Андреев Ю. А., Вайнонен Ю. Наша самодеятельная песня. М., 1983.

Аннинский Л. А. Барды. М., 2000.

Бардовская песня: Комментированный сборник песен современных авторов / Авт.-сост. Н. Кутейникова. М., 1993.

Берестов В. Лестница чувств. М., 1995. (Прилож. к журн. «Вагант». № 47—48).

Бирюкова С. Е. Спасите наши души (Окуджава — Высоцкий — бард-рок). Тамбов, 1990.

Бойко С. За каплями датского короля: Пути исканий Булата Окуджавы // Вопр. лит. 1998. № 5.

Визбор Т. «Здравствуй, здравствуй, я вернулся!..» М., 1996. (Б-ка «Ваганта»).

Владимир Высоцкий в кино / Сост. И. Роговой. М., 1989.

Владимир Высоцкий: Человек. Поэт. Актер / Сост. Ю. Андреев, И. Богуславский. М., 1989.

Возьмемся за руки, друзья!: Рассказы об авторской песне / Авт.-сост. Л. П. Беленький. М., 1990.

¹ В список не вошли книги, указанные в сносках основного текста.

Городницкий А. М. След в океане. Петрозаводск, 1993.

Грушинский: Книга песен. Куйбышев, 1990.

Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. Кн. 1. М., 1988.; Кн. 3. М., 1992.

Зайцев В. А. В. С. Высоцкий // История русской литературы (20—90-е годы). Основные имена. М., 1998.

Золотухин В. С. «Все в жертву памяти твоей...»: Дневники о Владимире Высоцком. М., 1992.

Канчуков Е. Приближение к Высоцкому. М., 1997.

Кулагин А. В. Поэзия В. С. Высоцкого: Творческая эволюция. М., 1997.

Люди идут по свету: Книга-концерт / Сост. Л. П. Беленький и др. М., 1989.

Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. I—III. М., 1997—1999.

Наполним музыкой сердца: Антология авторской песни / Сост. Р. Шипов. М., 1989.

Некрасов Е. Шесть вечных струн. М., 1990

Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял... (Писатель Владимир Высоцкий). М., 1991.

Новиков Вл. Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий // Знамя. 1993. № 7.

Новиков Вл. Тайна простых чувств: (О поэзии Булата Окуджавы) // Лит. обозрение. 1986. № 6.

От костра к микрофону: Из истории самодеятельной песни в Ленинграде / Сост. А. и М. Левитины. СПб., 1996.

Памяти Булата Окуджавы (1924—1997) // Лит. обозрение. 1998. № 3.

Попова Т. В. Современные авторские песни городской молодежи // О песнях наших дней. М., 1969.

Рассадин Ст. Булат Окуджава. М., 1999.

Рассадин Ст. Я выбираю свободу. М., 1990.

Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск. 1995.

Рязанов Э. Четыре вечера с Владимиром Высоцким. М., 1989.

«Свой поэтический материк...» Научные чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. М., 1999.

Смех сквозь струны: Юмористические и сатирические песни послевоенных лет / Сост. Р. Шипов. М., 1995.

Среди нехоженых дорог одна — моя: Сб. туристских песен / Сост. Л. П. Беленький. М., 1989.

Фризман Л. Г. С чем рифмуется слово «истина»: О поэзии А. Галича. СПб., 1992.

Чайковский Р. Р. Милости Булата Окуджавы: Работы разных лет. Магадан, 1999.

Чупринин С. И. Вакансия поэта // Знамя. 1988. № 7.

Чупринин С. И. На ясный огонь // Новый мир. 1985. № 6.

Якушева А. Если б ты знал... М., 1994. (Б-ка «Ваганта»).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вл. Новиков. Авторская песня как литературный факт</i>	5
---	---

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ

Булат Окуджава	15
Владимир Высоцкий	58
Александр Галич	121
Михаил Анчаров	182
Александр Городницкий	228
Юрий Визбор	260
Новелла Матвеева	296
Юлий Ким	336
<i>Вл. Новиков. По гамбургскому счету (Поющие поэты в контексте большой литературы)</i>	371

В ПОМОЩЬ УЧЕНИКУ И УЧИТЕЛЮ

Авторская песня на уроках литературы (<i>Заметки учителя</i>)	411
Авторская песня в датах	419
Авторская песня в зеркале прессы	422
Темы сочинений по авторской песне	463
Сочинения	464
Досуг	472
Из опыта учителя	479
Список рекомендуемой литературы	505

Издательская группа АСТ

Издательская группа АСТ, включающая в себя около 50 издательств и редакционно-издательских объединений, предлагает вашему вниманию более 10 000 названий книг самых разных видов и жанров. Мы выпускаем классические произведения и книги современных авторов. В наших каталогах — интеллектуальная проза, детективы, фантастика, любовные романы, книги для детей и подростков, учебники, справочники, энциклопедии, альбомы по искусству, научно-познавательные и прикладные издания, а также широкий выбор канцтоваров.

В числе наших авторов мировые знаменитости Сидни Шелдон, Стивен Кинг, Даниэла Стил, Джудит Макнот, Бертрис Смолл, Джоанна Линдсей, Сандра Браун, создатели российских бестселлеров Борис Акунин, братья Вайнеры, Андрей Воронин, Полина Дашкова, Сергей Лукьяненко, Фридрих Незнанский, братья Стругацкие, Виктор Суворов, Виктория Токарева, Эдуард Тополь, Владимир Шитов, Марина Юденич, а также любимые детские писатели Самуил Маршак, Сергей Михалков, Григорий Остер, Владимир Сутеев, Корней Чуковский.

Книги издательской группы АСТ вы сможете заказать и получить по почте в любом уголке России. Пишите:

107140, Москва, а/я 140

ВЫСЫЛАЕТСЯ БЕСПЛАТНЫЙ КАТАЛОГ

Вы также сможете приобрести книги группы АСТ по низким издательским ценам в наших фирменных магазинах:

В Москве:

- Звездный бульвар, д. 21, 1 этаж, тел. 232-19-05
- ул. Татарская, д. 14, тел. 959-20-95
- ул. Каретный ряд, д. 5/10, тел. 299-66-01, 299-65-84
- ул. Арбат, д. 12, тел. 291-61-01
- ул. Луганская, д. 7, тел. 322-28-22
- ул. 2-я Владимирская, д. 52/2, тел. 306-18-97, 306-18-98
- Большой Факельный пер., д. 3, тел. 911-21-07
- Волгоградский проспект, д. 132, тел. 172-18-97
- Самаркандский бульвар, д. 17, тел. 372-40-01

мелкооптовые магазины

- 3-й Автозаводский пр-д, д. 4, тел. 275-37-42
- проспект Андропова, д. 13/32, тел. 117-62-00
- ул. Плеханова, д. 22, тел. 368-10-10
- Кутузовский проспект, д. 31, тел. 240-44-54, 249-86-60

В Санкт-Петербурге:

- проспект Просвещения, д. 76, тел. (812) 591-16-81
(магазин «Книжный дом»)

Издательская группа АСТ

129085, Москва, Звездный бульвар, д. 21, 7 этаж.
Справки по телефону (095) 215-01-01, факс 215-51-10

E-mail: astpub@aha.ru <http://www.ast.ru>

Книги серии «Школа классики»

М. ЛЕРМОНТОВ

Стихотворения. Поэмы. Герой нашего времени

Н. ГОГОЛЬ

Повести. Мертвые души

А. ЧЕХОВ

Рассказы. Пьесы

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

Поэзия

Б. ПАСТЕРНАК

Стихотворения. Поэмы. Проза

И. ГОНЧАРОВ

Обломов

Ф. ДОСТОЕВСКИЙ

Преступление и наказание

Н. НЕКРАСОВ

Стихотворения и поэмы

И. БУНИН

Избранная проза

В. НАВОКОВ

Избранное

М. ГОРЬКИЙ

Проза. Драматургия. Публицистика

В. МАЯКОВСКИЙ

Стихотворения. Поэмы. Статьи

И. БАБЕЛЬ

Избранное

И. ШМЕЛЕВ

Лето Господне

М. БУЛГАКОВ

Мастер и Маргарита

А. БЛОК
Избранное

А. ПЛАТОНОВ
Ювенильное море. Котлован

Е. ЗАМЯТИН
Уездное. Мы

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Л. ТОЛСТОЙ
Война и мир

А. КУПРИН
Повести. Рассказы

И. ТУРГЕНЕВ
Отцы и дети. Повести. Рассказы. Стихотворения в прозе

М. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН
История одного города. Господа Головлевы. Сказки

Н. ЛЕСКОВ
Повести. Рассказы

ISBN 5-17-012205-5



9 785170 122059

Учебное издание

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ

Редактор *О.Б. Федорова*
Художественный редактор *О.Н. Адашкина*
Технический редактор *Н.Г. Новак*
Корректор *М.Е. Козлова*

Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Гигиеническое заключение
№ 77.99.11.953.П.002870.10.01 от 25.10.2001 г.

ООО «Издательство АСТ»
Лицензия ИД № 02694 от 30.08.2000 г.
674460, Читинская область, Агинский район,
п. Агинское, ул. Базара Ринчино, д. 84

Наши электронные адреса:

WWW.AST.RU

E-mail: astpub@aha.ru

ООО «Агентство «КРПА «Олимп»
Изд. лиц. ЛР № 070190 от 25.10.96.
121151, Москва, а/я 92
E-mail: olimpus@dol.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов
на Книжной фабрике № 1 МПТР России
144003, г. Электросталь Московской обл., ул. Тевосяна, 25.