



Н.А. Богомолов

БАРДОВСКАЯ
ПЕСНЯ

глазами
литературоведа

Н.А. БОГОМОЛОВ

БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ
ГЛАЗАМИ ЛИТЕРАТУРОВЕДА



Москва
Азбуковник
2019

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-9

УДК 82-192

Б74

Богомолов Н.А.

Б74 Бардовская песня глазами литературоведа. — М.: Издательский центр «Азбуковник», 2019. — 528 с.

ISBN 978-5-91172-183-1

Монография посвящена значительному явлению в социальной и художественной жизни СССР 1950–1980-х годов. В ней рассматриваются основные проблемы поэтики и социального бытования самодетельной / авторской песни. Особенное внимание уделено творчеству трех ведущих авторов, работавших в данном жанре, — Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-9

УДК 82-192?

ISBN 978-5-91172-183-1

© Н.А. Богомолов, 2019

© ИЦ «Азбуковник», 2019

© Обложка, Алексей

Давыдов, 2019

*Памяти Игоря Зимина
(1941—2017)*

Вместо предисловия

Автор этой книги — историк литературы. И ему, как кажется, должно быть неудобно заниматься какими-то песенками бог весть какого качества, что с точки зрения музыки, что с точки зрения поэзии. Поэтому, наверное, в начале книги может быть уместно некоторое разъяснение.

Увы, у меня нет музыкального слуха. Совсем. Множество концертов и оперных представлений, выслушанных в детстве и ранней юности, доставляли удовольствие или не доставляли, но все основывалось чисто на эмоциях, а не на понимании, — как если бы при мне говорили на китайском языке, а я пробовал бы об этом судить. Значительно ближе и понятнее были советские песни, так любимые мамой (хотя слух у нее и не был совершенным), и которые постоянно транслировало радио. Но угадывался в них крупный недостаток, который я подсознательно чувствовал уже тогда: они были массовыми, то есть предназначенными не для меня, а для десятков и сотен тысяч людей. И какими бы мастерами ни оказались создатели слов этих песен (а отсутствие слуха меня в первую очередь направляло к словам), ни Фатьянов, ни Недогонов, ни Исаковский, ни уж тем более Лебедев-Кумач меня не трогали. Это все было про что-то другое.

Моей песенной школой стали вагоны электричек Ярославской дороги. Наша дача находилась под тогдашним Загорском, бывшим и нынешним Сергиевым Посадом. До школы меня просто завозили туда к бабушке с дедушкой на период с середины апреля до середины ноября, и никаких электричек я толком не знал. Но когда пришлось пойти в школу (а было это уже 60 лет назад — в 1958

году), пришлось жить по-другому. Постоянно я жил на даче с июня по конец августа, а все остальное время ездил, сперва с родителями, а потом и один, на электричке. Отправлялся в субботу — тогда она была рабочим и учебным днем — после обеда, возвращался в воскресенье к вечеру. А так как это было время стремительно нарастающей популярности пешего туризма, то практически в каждом вагоне ехала одна, а то и не одна группа. Кто-то просто общался между собой, но очень многие пели. Гитар я практически не помню, а вот песни — да. Они были смешные и совсем не государственные, а потому и привлекали к себе. Так я с тех пор и помню «У девушки с острова Пасхи», «Колумб Америку открыл», знаменитую полуимпровизационную «Бабку-Любку», песенку про лезавший на полочке чемоданчик и кое-что другое.

Но время от времени среди них звучали «Снег», «В речке каменной», «Перекаты», «Мама, я хочу домой», «Звенигород», «Царевна Несмеяна», а потом, попозже — и «Ну что, мой друг, свистишь», «Возьму шинель, и вещмешок, и каску», «Атланты», «Ты у меня одна». И как-то было понятно, что это не просто попевки, а нечто более важное. Было ясно и по тому, как воспринималось, и по тому, как пелось.

Кое-что я уже знал все из того же вечного радио. Иногда звучали оттуда песни Окуджавы, и «Леньку Королева» или «Песенку про Арбат» я уже мог про себя, чтобы не слышали моего бездарного голоса, подпеть. И кое-что Визбора, и тех же «Атлантов». Но этого было мало, и непонятным оставалось, как находить такие чудесные слова. Вот и прислушивался я к туристам, к ребятам во дворе или школе, пропускал через достаточно крупное сито репертуар первой программы радио.

Потом дома появилась радиола. К нашей 12-метровой комнате в коммуналке, где нас было четверо, прибавилась большая комната бабушки с дедушкой, получивших

квартиру в хрущевке в немыслимой, казалось, дали — в Свиблове. От метро ВСХВ, куда и так никогда мы, обитатели Смоленской-Сенной площади, не заезжали, надо было еще полчаса ехать на автобусе № 117, где круг был около 9-этажки, в которой, как потом узнали, жил В. Шукшин. Но при этом там была отдельная однокомнатная квартира с теми удобствами, которых в центре не было (вспомнит ли кто-нибудь, как ездили к даже не слишком знакомым людям, чтобы принять ванну?), и им для дачи удобная, потому что рядом с Лосинкой. А мы остались на Смоленской, и тогда купили телевизор с относительно большим экраном (раньше у бабушки с бабушкой был КВН с линзой) и радиолу, а к ней, конечно, тут же потребовались пластинки. И не только большие диски с классической музыкой, но и меньшие — там поэты читали свои стихи, пели цыгане, но сколько-то было и той песни, которая меня интриговала. Были странные гибкие пластиночки с песнями Визбора, были миньоны с Окуджавой и, наконец, был журнал с пластинками «Кругозор», где работал Визбор и не только пел свои песни, но и приглашал других. А параллельно с этим стали появляться книжечки стихов: «Острова», а потом и «Веселый барабанщик» Окуджавы, «Кораблик» Матвеевой, «Атланты» Городницкого. Кое-что печаталось в журналах как стихи (особенно важна тут была «Юность») или как песни («Турист» или «Клуб и художественная самодеятельность»). Это уже было в пределах досягаемости, потому что ни концертных афиш я никогда не видел, ни магнитофона добыть не удавалось, разве что послушать у друзей.

Те авторы, которых я называл, вошли в жизнь как-то незаметно, так что и вспомнить не удастся. Но точно помню, как я впервые услышал Галича и Высоцкого. Первого — на дне рождения у своей подруги. Кто-то принес магнитофон, поставил кассету — и меня уже нельзя было от этого оторвать. Это была весна 1967 года.

А летом того же года вышла «Вертикаль», и Высоцкого запели все. Я и до того слышал его в «Антимирах» на Таганке, но там это были какие-то эпизоды, гораздо заметнее были Хмельницкий с Васильевым, а тут уже была целая сюита песен, да каких удачных!

В общем, я «подсел» на бардовские песни, стал собирателем их слов, каких-то попадавших в руки статей и публикаций. И время было благодарное. Даже документальное кино сказало свое слово, и я по многу раз смотрел «Срочно требуется песня» с Окуджавой, Высоцким, Б. Полоскиным, и «Семь нот в тишине» с новеллой про Кима, и «Франция, песня», где были не только официально признанные Пиаф и Азнавур, но и Брель, и Брассенс. А в отделе звукозаписей Литературного музея Л.А. Шилов устраивал вечера, где не только показывал отреставрированные старые записи, но и крутил Н. Матвееву, и фрагменты спектаклей Таганки. В Доме ученых я был на концерте Киры Смирновой, очень мило певшей ту же Матвееву. Пора было знакомиться не с копиями, а с оригиналами.

Первым концертом, на который я совершенно случайно попал, был какой-то из отборочных туров к московскому конкурсу в конце 1966 или первой половине 1967 года. Было это в агитпункте на улице Дурова. Не помню ничего, кроме двух строчек: «Девочка моя бежит по шару, / По густой траве материка». Кто сочинил, кто пел — в памяти не удержалось. Зато отлично помню первый настоящий концерт: Юлий Ким в марте 1968 года в большом зале Политехнического. Как мне удалось добыть билет, сейчас с трудом представляю, но покупал я его в кассе музея. Это был полный восторг. Тогда я еще не знал обстоятельств, его сопровождавших: Ким подозревал, что это будет его последний открытый концерт на много лет вперед, потому что перед этим его таскали в КГБ и требовали раскаяния, от чего он отказался,

и предпочел не ехать в Новосибирск вместе с Галичем, а попрощаться со сценой в Москве.

Вскоре концерты не то чтобы запретили, но сильно ограничили, хотя все равно некоторые помнятся: приехавший из Ленинграда Евгений Клячкин, большой сборный концерт (мне казалось, что лауреатов московского конкурса 1968 года, но И. Каримов, ведущий записи, уверяет, что нет), где были Никитин, Луферов со своим мимолетным ансамблем «Осенебри», Ляля Фрайтор. Иногда в сборных поэтических вечерах удавалось послушать Окуджаву, который тогда неохотно пел, но все же его вынуждали.

На первом курсе университета я несколько раз бывал на занятиях гитарной школы, которую вел А. Костромин, но поскольку ничего в этом отношении сделать не мог, то и перестал ходить. А ведь мог бы уже тогда попасть на какой-нибудь из первых героических слетов Московского клуба самодеятельной песни (КСП), но не случилось. На том же первом курсе мне удалось уговорить родителей купить мне магнитофон, и началась погоня за пленками приличного качества — сейчас трудно себе представить, из какого набора шумов мы выуживали слова! — и просто охота за пленкой, которой в магазинах чаще всего не было, и ее надо было долго ловить, добывать деньги... А параллельно с этими кассетами у меня становилось все больше и больше тетрадок с заглавиями: «Анчаров», «Берковский», «Бережков» — и так далее, вплоть до Якушевой. Туда я вписывал слова песен, потом те варианты, которые удавалось добыть, вел тетрадку посещений бардовских концертов (к сожалению, самая первая, самая ценная пропала). Одним словом, с филологическим багажом подступался к сложному и далеко не только словесному явлению.

Шли годы, интерес не остывал, но становилось понятно, что надо разыскивать какие-то более полные

сведения о том явлении, которое меня так интересовало. Было ясно, что как-то это должно быть связано с КСП, но никаких выходов на эту организацию у меня не было.

Вернувшись из армии в ноябре 1975 года, я (то есть мы с женой) сразу же со Смоленской перебрался в кооперативную двухкомнатную квартиру в Теплом Стане, на улице Варги. Дом был наполовину университетским, поэтому интересных людей хватало. Нашу дружескую компанию составили четыре семьи, в основном математики, был физик, был биолог, и мы, двое филологов. Мне повезло во многих отношениях, наши разговоры и другое общение многим откликнулись в жизни. Но тут возник и пропуск в КСП. Среди нас был Игорь Зимин, памяти которого посвящена эта книга. В подробной «Истории Московского КСП» Игоря Каримова он упоминается лишь единожды, что несправедливо. Во-первых, он был превосходный исполнитель, и временами мы сами себе завидовали, что можно хоть каждый вечер спуститься к нему на четвертый этаж и попросить спеть. Он брал гитару, настроенную, как у С. Никитина, и пел, не отказываясь, музыкально, артистично и, главное, со смыслом, что бывает далеко не всегда. Во-вторых, он написал (хотя и не закончил) работу «+3 по Окуджаве». Наконец, у него были с прежних времен разнообразные контакты с КСП. Насколько я мог понять, он был одним из тех, кто поддерживал радикальную линию В. Абрамкина, стремившегося вернуть совсем ранние идеалы КСП со свободой слова без ограничения или же создать свою аналогичную организацию. Группа эта довольно быстро прекратила свое существование, Абрамкин занялся диссидентской деятельностью, сидел, потом был известным правозащитником. Зимин же предпочел устраниваться из движения. Но меня он направил в гитарную школу «Беляево», где шли занятия тех, кто хотел и мог петь. Вместе с тем из дома с другой стороны

Профсоюзной Дмитрий Павлович Соколов (или просто Дима) притаскивал громадный рюкзак с бумагами. Это было как раз то, что меня интересовало больше всего. Мы с Димой установили тесный контакт, продолжавшийся много лет. Правда потом он все больше и больше стал уходить в историю клуба, которая меня интересовала лишь постольку, поскольку отражала историю песни. Я вспоминаю о нем с самыми теплыми чувствами, как об одном из самых преданных своему делу людей.

Это было осенью 1976 года, а в начале 1977-го, еще по снегу, мы кое-как сколотили группу и заявили для участия в организационном слете куста «Беляево». Пели, конечно, из рук вон плохо, но нашли выход. Мы назвали себя «Ведуны» (гордо через ять), как те, кто изучает песню, а не поет сам. И с весны 1977 года, с XX слета, я стал ходить на большие слеты (всего, если не изменяет память, был на шести), да и на маленькие тоже. О них подробнее и со знанием дела написано у Каримова, я же должен сказать, что там было много привлекательного: во-первых, можно было выбраться на два дня из московской суеты; во-вторых, атмосфера некоторой таинственности и игрового поведения, часто там царившая, многому помогала; в-третьих, было приятно оказаться среди «своих», говорящих на одном языке, интересующихся одним предметом и т.д.; наконец, там просто можно было послушать качественные песни. И не только на большом концерте, с которого слет начинался (после факельного шествия и ритуального пения «Молитвы» и «Союза друзей» Окуджавы), но и после. То Никитины приедут, то где-нибудь у костра будет всю ночь петь, прикладываясь к бутылке дешевого портвейна, В. Туриянский, но и просто так бывало замечательно. Летом 1979 года на совете командиров после 23-го слета я засыпал под песни Галлица и просыпался под них же, и ни в каком ином месте в СССР такого случиться не могло.

Намозолив глаза КСП-шному начальству, я стал проникать в некоторые важные дела. После смерти Высоцкого я написал большую статью о нем (она публикуется в этой книге), и ее напечатали в стенгазете КСП «Менестрель». Стенгазета была превосходная, и быть среди ее авторов составляло предмет некоторой гордости, тем более, что к тому времени поле для занятий моими любимыми темами было наглухо огорожено. А в 1984 году более того: я был назначен текстологом первого тома собрания сочинений Окуджавы в 12 томах, которое готовил КСП. Это был подарок ему к 60-летию, а для меня — первая текстологическая работа, где пришлось во многом идти совершенно по целине. Конечно, многое там надо переделывать, но когда составители сборника «Новой библиотеки поэта» пренебрегли этим домашним изданием, это во многом обесценило их книгу.

Систематически я перестал ходить на КСП-шные мероприятия к концу 1980-х годов. Ни концерты не привлекали, ни слеты, даже вести тетради я прекратил (сейчас они в моем фонде в РГАЛИ). Все больше и больше я сосредоточивался на песне не самодеятельной, а авторской, а еще точнее — на ОВГ, как назвал это В. Новиков, то есть творчестве Окуджавы, Высоцкого и Галича. Очень этому помогла деятельность многих энтузиастов, реставрирующих записи и выкладывающих их в интернет, собирающих и ценнейшие и совершенно бесполезные сведения, пишущих и говорящих. Какое-то время я тесно сотрудничал с музеем Высоцкого, пока там заместителем директора по науке был блестящий специалист Андрей Крылов, которому я обязан массой сведений, использованных в этой книге¹. Но музей все больше и больше уходил от науки, а стало быть, и мне было там делать нечего. Сейчас я все больше и больше одинокий волк — или, если угодно, кот, гуляющий сам по себе.

Каким образом и почему я считаю возможным издать эту книгу, несмотря на музыкальную безграмотность, — об этом следующая глава. А пока что я должен принести благодарности людям, общение с которыми оказалось полезно для нее. Не то чтобы она стала безупречной, но стала такой, какая есть.

Это — И.М. Зимин, основное ядро группы «Ведунны» (покойный А.Я. Вайнштейн, М.С. Рождественская, Е.С. Полишук, Л.И. Колодяжная, покойный В.А. Чистяков и моя семья²), Д.П. Соколов, В.И. Акелькин, А.Е. Крылов, В.А. Щербакова, В.И. Новиков, А.-И. Жебровска, Дж. Смит, Х. Баран и те, кого я не вспомнил сейчас, но вспомню обязательно.

Условные сокращения

ВЛ — журнал «Вопросы литературы».

Высоцкий 1999 — Высоцкий Владимир. Сочинения: В 2 т / Изд. 13-е, исправл. М.: Локид, 1999. Т.1. Песни. Пред. А. Кулагина; сост., подг. текста и комм. А. Крылова при участии Ю. Тырина, И. Рогового, Д. Ушакова / Голоса. Век XX; Т. 2: Стихотворения, песни театра и кино, поэма, проза и драматургия.

Галич 1981 — *Галич Александр*. Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен / Вст.ст. Александра Югова. [Frankfurt a.M.], [1981].

Галич 1999 — *Галич Александр*. Облака плывут, облака / Сост. А Костромин. М., 1999.

Галич 1999 (2) — *Галич Александр*. Сочинения: В 2 т. / Вст. ст. В. Фрида, сост. и комм. А. Петракова, летопись жизни и творчества М. Князевой, М, 1999. Т. 1. Стихотворения и поэмы; Т. 2. Драматургия и проза / Послесл. А. Архангельской-Галич / Голоса. Век XX.

Галич 2006 — *Галич Александр*. Стихотворения и поэмы / Вст. ст., сост., подг. текста и комм. В.П. Бетаки. СПб., 2006 / Новая библиотека поэта.

Галич-статьи, 1 — Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001 / Приложение к альманаху «Мир Высоцкого». Вып. V.

Галич-статьи, 2 — Галич: Новые статьи и материалы / Сост. А.Е. Крылов. М., 2001

Галич-статьи, 3 — Галич: Новые статьи и материалы. Вып. 3 / Сост. А.Е. Крылов. М., 2009.

ГН — Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. [Альманах]. М., 2004—2012. Вып. 1–9.

НЛО — журнал «Новое литературное обозрение».

Окуджава 1984 — *Окуджава Булат*. Собрание сочинений: В 12 т. [Т. 1] Песни / Пред. Е. Камбуровой; сост. Д. Соколова, В. Акелькина; нотная расшифровка

А. Тропышко; подг. текста Н. Богомолова, И. Зимина, А. Крылова; участвовали Л. Авраменко, И. Алексеева, А. Бухтаяров, А. Гербовицкий, А. Ефремов, Г. Шакин, И. Каримов, В. Кузнецов, Т. Кузнецова, В. Щербакова. М., 1984 / Издание отпечатано на пишущей машинке и размножено на ксерокопировальном аппарате. В продажу и в государственные библиотеки не поступало.

Окуджава 2000 — Окуджава Булат. Стихотворения / Вст. ст. Л.С. Дубшана и В.Н. Сажина, сост. и подг. текстов В.Н. Сажина и Д.В. Сажина, прим. В.Н. Сажина. СПб., 2001 / Новая библиотека поэта.

О резонах появления этой книги

«Как это — глазами литературоведа? Ведь песня есть создание синтетическое, где в равной степени важны и слова, и музыка, и исполнение», — так скажут очень многие и теоретически будут правы. Однако жестокая реальность состоит в том, что далеко не каждому удастся обладать свойствами, необходимыми для комплексного анализа, когда должны соединиться музыкальная по крайней мере образованность, филологическая культура, искусствоведческие знания, а помимо того — еще и любовь к этому явлению в области песни. Вряд ли я решился бы говорить с точки зрения литературоведа о романсе, как классическом, так и менее притязательном городском или салонном, поскольку там основным выразительным средством является музыка и голос певца. Но уже о массовой песне литературоведы могут высказываться без каких бы то ни было оговорок, поскольку, предназначаясь для пения не только профессионального, но и любительского, она уделяла текстам внимания не меньше, чем музыке¹. Тем более это относится к песне фольклорной, в области изучения которой филологические исследования преобладают.

Авторская или самодеятельная песня (в дальнейшем — АП и СП), о понимании природы которой я буду говорить ниже, также не раз становилась предметом внимания именно филологов. Уже первый по времени автор, серьезно написавший об СП (хотя на его работах сильно сказалось влияние времени), Ю.А. Андреев был известным литературоведом, сотрудником Пушкинского Дома, главным редактором знаменитой серии «Библиотека поэта». Такие авторы, как В.И. Новиков, Д.Л. Быков, А.В. Кулагин, И.Б. Ничипоров, И.А. Соколова, зарубежные коллеги Дж. Смит, А. Жебровска, Р. Платонов — все

или филологи, или филологически ориентированы. Из систематически писавших о музыкальной стороне СП можно назвать, пожалуй, лишь В.А. Фрумкина и в известной мере Р.Ш. Абельскую. Рассматривается СП и АП как социальное явление и как явление культуры (лучшие, на мой взгляд, работы в этой сфере принадлежат С.В. Чеснокову). Так что традиция настаивает на том, что литературоведы по крайней мере имеют здесь право голоса.

Но, как кажется, не только традиция.

Сравнительно недавно, при обсуждении новой, оставшейся незаконченной работы И.М. Зимина об истории СП, я обратил внимание, что он не принимает в расчет тех ранних песен (например, Ю. Визбора), где использована чужая мелодия или где стихи создаются отдельно, а мелодия к ним — отдельно. Этот авторитетный в нашем предмете специалист исходил из того, что первична музыка, а текст к ней — нечто вспомогательное. Одним из аргументов его было то, что при объявлении музыкального номера мы слышим: «Романс Глинки на стихи Кукольника» или что-либо вроде этого. Однако традиция сборников СП, начиная с небольшой книжки 1969 года, диктует нам совсем иное: «Слова и музыка Булата Окуджавы»². И сами авторы настаивают на том, что для них первична именно поэзия. «Для меня важны стихи, а потом уже мелодия. Вот и все» (Б. Окуджава³). «...я не претендую на то, чтобы быть певцом или бардом <...> Я просто поэт, который для того, чтобы его стихи были выразительней, для того, чтобы они имели распространение, <...> напевал их под аккомпанемент гитары на магнитофонные ленты» (А. Галич⁴). И таких высказываний можно найти очень много⁵. Мало того, у А. Галича есть «песни, которые не поются, а говорятся», Б. Окуджава и другие в концертах часто чередовали пение с чтением собственных стихов. И, конечно, большинство авторов песен и стихотворений, которые

легли в основу песенного сочинения, стремится напечатать именно как стихи, а не как песни, с нотной записью и обозначением аккордов.

Значит ли это, что можно вообще не обращать внимание на исполнение? Нет, конечно, вовсе не значит. Не говоря о том, что в рамках движения СП/АП существуют композиторы, сами стихов не сочиняющие, но от этого не перестающие входить в число любимых многими авторов (как, например, А. Дулов, С. Никитин, В. Берковский и др.), даже у авторов классических, придумывающих и стихи и мелодию самостоятельно, исполнение несет расстановку определенных смысловых акцентов за счет интонации, повышения и понижения голоса, темпа, «ритмических курсивов», подчеркивания или снятия enjambements, общей эмоциональной окраски и многого другого. Недостаточное внимание к исполнению может привести к искажению смысла. В вышедшем при жизни автора сборнике в «Песенке о московском метро» Б. Окуджавы была напечатана строчка: «Те, что справа, стоят, стоят»⁶, тогда как при более внимательном вслушивании в исполнение оказывается довольно очевидным иная интонация и, следовательно, иное расположение знаков препинания при печати: «Те, что справа стоят, — стоят»⁷.

Но все же эти особенности вполне могут быть учтены и литературоведом, для этого совсем не обязательно быть профессионалом в музыке. Неуловимы для него бывают те особенности исполнения, которые не сохраняются ни в печати, ни в магнитофонной или грамзаписи и лишь отчасти передаются видеозаписью или документальной съемкой. Не говоря уж о том, что для 1960-х годов и более раннего времени такая фиксация была возможна лишь в редкостных случаях, и сохранилось таких кадров совсем немного, по большей части они делались непрофессионалами, на любительской аппаратуре, без осознания того, что достойно фиксации, а что нет. А в тех

случаях, когда снимали специалисты, их работа подвергалась суровой цензуре как из соображений объема, так и из идеологических. Так, талантливый документальный фильм «Срочно требуется песня!» оказался обеднен. Вот что рассказывают те, кто в нем снимались или должны были сниматься. Ленинградский автор Борис Полоскин: «...в ноябре 1966 года ко мне и Юре Кукину, с которым мы сидели за одним столиком, подошли два человека нашего возраста и сказали, что они с Ленинградской студии документальных фильмов: режиссёр Слава Чаплин и сценарист Александр Менделеев, и хотели бы снять фильм об авторах самодеятельной песни. Наверно, мы были для них пробными шарами.<...> Юре в фильме выпала роль певца за сценой. На мой недоумённый вопрос, почему его нет в кадре, кто-то из киношников, удивлённо пожав плечами, доверительно ответил: "Он даже когда трезвый, выглядит нетрезвым". <...> Многих снимали во время "востоковских" концертов: Высоцкого, Городницкого, Клячкина, Вихорева... В Москве снимали Окуджаву, Анчарова, Кима...<...> Материалу накопилось — на два часа, то есть на полнометражный фильм, но, чтобы выпустить в прокат, его необходимо было сократить до пятнадцати минут, что давало возможность показывать его в качестве "журнала" перед художественными фильмами. В результате "по коммерческим соображениям" с песнями в кадре остались: Б. Окуджава, В. Высоцкий, А. Якушева и Б. Полоскин. <...> Судьба остального материала не известна, — по некоторым сведениям, он был смыт на киностудии, то есть перестал существовать. Обидно, если не сказать большего. Не вошедшим в киноленту, естественно, было крайне досадно. Визбор говорил, что его не взяли, потому что он портретно походил на руководителя бельгийских наемников, которые тогда орудовали в Южной Африке. Городницкого, якобы, подвёл профиль, то есть — национальность. До меня

доходили разговоры, что я тогдашней своей фотогеничностью перекрыл дорогу этим двум замечательным авторам. <...> Некоторые авторы, как выяснилось позже, были исключены изначально по политическим соображениям, например, А. Галич, Е. Клячкин».

Александр Городницкий: «Что касается меня и Евгения Клячкина, то нас из ленты вырезали по личному указанию тогдашнего ленинградского партийного босса Василия Сергеевича Толстикова, который, подобно великому вождю, лично просматривал все фильмы, создаваемые в подведомственном ему городе. “Пока я здесь первый секретарь обкома, людей с таким профилем на ленинградском экране не будет”, — сурово заявил он, и из фильма были вырезаны два автора — Женя с песней “Этот город, он на вид угрюм”, и я с песней “Атланты”. Фрумкин же, по явному недосмотру Толстикова, остался»⁸.

Между тем невербальная составляющая АП/СП была весьма важна. Подчеркнуто скромная, хотя и элегантная одежда Б. Окуджавы, вальяжные манеры А. Галича, удивительное актерское мастерство В. Высоцкого, который ухитрялся играть со связанными гитарой руками, прикрепленный к месту микрофоном, особый шарм далеко не первой красавицы Ады Якушевой, подчеркнутая беспомощность на сцене Новеллы Матвеевой, никогда не исчезающая ироничность в улыбке Юрия Визбора — все это, увы, пропадает безвозвратно.

Сохранилось очень мало сведений о тех, кто слушал песни. Конечно, тут важна и реакция публики, запечатляемая техническими средствами, но важно и то, кто собирался на концерты в узком кругу. Иногда эти люди известны, но чаще — нет, а ведь именно они бывали вдохновителями дальнейшего творчества. Рассказы и воспоминания запечатлели Варлама Шаламова и Петра Капицу на вечерах Галича, Майю Плисецкую и Андрея

Синявского, слушающих Высоцкого, — а про кого Галич пел: «Вон у той глаза зеленые, / Я зеленые люблю»?

Да и вообще плохо известно окружение даже самых знаменитых бардов. Что-то осталось глубоко похороненным, что-то выплыло на поверхность, но часто в таком виде, что полагаться на опубликованные воспоминания бывает трудно. Скажем, семейные истории Высоцкого или Окуджавы известны, а вот про родителей Галича мы знаем мало и, вовсе не исключено, совсем не то, что было на самом деле. Отрывочны воспоминания о Н. Матвеевой до того, как ее открыли в московской печати. Не очень понятно, как Ю. Визбор вдруг стал сотрудником центрального радио. Читатели самого полного сборника стихов Окуджавы не узнают, что молодой гусар из посвященной ему песенки, первоначально был влюблен не в Амалию, а в Наталию, потому что поэт закрыл дверь в это свое прошлое. Таких примеров тоже можно подобрать немало, и это означает, что для биографов (а многие литературоведы берут на себя и эту функцию) работы осталось очень немало, особенно пока живы люди, знавшие авторов.

Но все-таки главное для литературоведа — понимание того смысла, который автор вкладывал в свое произведение. Вкладывал, может быть, почти бессознательно, но с точными приборами в руках можно докопаться до этого смысла. И эта книга посвящена ряду тем, которые до сих пор или совсем не затронуты коллегами, или затронуты слишком бегло, чтобы оказаться исчерпанными.

В первом разделе я попытался сформулировать свое понимание СП и АП, их близость и различия, а иногда, как любили выражаться поэты-символисты, «неслиянность и нераздельность». Первая глава, написанная в уже далеком 1993 году, своим заглавием напоминает книгу И.А. Соколовой, на которую я уже ссылался в примечаниях. Но довольно легко убедиться, что пути у нас

разные. С другой стороны СП и АП рассмотрены во второй главе, где я, отчасти соглашаясь, в то же время и полемизирую с автором последней, кажется, на сегодняшней день серьезной филологической книги, осмысляющей бардовскую песню как целостное явление (она принадлежит перу Рейчел Платонов, в период написания учившейся в Гарварде, а ныне преподающей в Англии). Обращаясь к тому же термину, что и ее автор, я старался придать ему иное наполнение, исходя из специфики предмета.

Во второй части, «Доисторическое», речь идет о некоторых песнях, существовавших до возникновения СП, а тем более АП. И здесь, пожалуй, есть наибольший простор для исследователя, потому что многие фольклористы, историки литературы, журналисты, пытаясь понять, откуда что пошло, слишком многое знают поверхностно. Русское бытовое пение XIX века, где было довольно много собственных песен под гитару, пение цыганское, зафиксированное еще державинской строкой: «Возьми, египтянка, гитару» и связанная с этим поэзия Аполлона Григорьева, собственные песенки начала XX века, где среди авторов были не только Иза Кремер, Вертинский и Николай Агнивцев, но и выдающийся поэт М. Кузмин, «одесские» песни, начавшие появляться в 1920-е годы, блатная песня, о которой написано уже очень много, но до последнего времени даже самые прославленные авторы не делали разницы между подлинными песнями воровских малин, тюрем и лагерей — и пародиями, подражаниями, стилизациями. Очень мало в литературе анализов сходства и различия русской авторской песни с французским шансоном, песнями немецких кабаре, американским фолксонгом. Ну, и так далее.

Наконец, в самой объемной, третьей части содержится анализ песенного (а иногда и чисто поэтического, без участия музыки) творчества трех ведущих русских

бардов 1950–1990-х годов — Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого, Александра Галича. Течение времени все дальше и дальше относит нас от той эпохи, в которую они жили и творили, поэтому когда-то прозрачные для самого неискущенного слушателя элементы их песен становятся затемненными, нуждающимися в разъяснении. Когда-то Давид Самойлов написал про «обычные слова» и поэтов:

Они понятны лишь сперва,
Потом значенья их туманны.
Их протирают, как стекло,
И в этом наше ремесло⁹.

Как поэт «протирает» слова, вставляя их в свои строчки, так филолог должен освободить подлежащее ему произведение от накопившейся пыли и грязи. Отчасти моя работа посвящена этой задаче. Но отчасти и другому — выяснению поэтического (а в некоторых случаях биографического) контекста, который в значительной степени способствовал порождению стихотворения. Поэт, и автор песен тут не исключение, живет в мире поэзии, а не только в окружающей его действительности. Пушкин, Блок, Маяковский, Пастернак и многие другие также становятся объектом его наблюдений и попадают в стихи. Но так как мы не всегда исходим из точных знаний о том, что именно знал автор, этих пересечений легко не заметить. Мне кажется самой убедительной в книге глава о том, как А. Галич вплетает в свои песни строки Б. Пастернака — но чтобы это заметить, понадобилось 30 с лишним лет слушать песню, повторять ее про себя и даже петь (подалеже спрятавшись, чтобы не раздражать слуха других).

Но с другой стороны, тут важна историческая и биографическая реальность. Современные исследователи уже довольно много делают для сохранения этой

реальности¹⁰, но простор остается еще очень значительный, тем более, что многие вещи забываются стремительно. Я старался увидеть и понять предметный мир песни в зависимости от той задачи, которую ставил перед собой ее автор, будь то чрезвычайно конкретные привязки у Высоцкого и Галича или намеренная расплывчатость в некоторых песнях Окуджавы, когда конкретизация приводит к утрате важных оттенков смысла.

В поле зрения могли попадать и другие элементы, обретающие историческую изменчивость: лексические раритеты, вышедшие из обращения фольклорные и паремические тексты, ниточки из собственной судьбы (если воспользоваться формулой Б. Окуджавы) сочинителя песни, текстология того или иного произведения. Приходилось обращаться и к стиховедческому анализу некоторых текстов. Одним словом, практически весь арсенал современного литературоведения мог использоваться или использовался в рассуждениях по поводу СП/АП.

При этом я старался также учитывать и то, что далеко не все работы коллег можно считать образцовыми. СП/АП часто представляется как *res nullius*. Если сами авторы могут быть непрофессионалами, то, как многим кажется, и те, кто о них пишет, тоже имеют право на непрофессионализм. Однако, как кажется, представление о любительском характере даже СП несколько преувеличено, тем более это относится к АП. Б. Окуджава — дипломированный филолог, пусть даже образование это он получал не в самые лучшие времена. В. Высоцкий слушал курс литературы у А.Д. Синявского. А. Галич не получил законченного образования, но тот круг литературного и театрального мира, в котором он с молодых ногтей вращался, формировал его творчество не меньше, чем самое изысканное преподавание. Ю. Визбор, А. Якушева, Ю. Ким окончили литфак или

истфил МГПИ, второго для своего времени по уровню преподавания московского гуманитарного института, то есть тоже были вполне образованными литераторами. Они знали поэзию, конечно, не только и не столько по учебникам, сколько по собственным пристрастиям и творческой работе, но знали не как дилетанты, и обращение ученых к работе над их творчеством просто обязано учитывать достижения современного литературоведения. Поэтому я счел возможным перепечатать некоторые рецензии на книги об АП, чтобы продемонстрировать необходимость авторского профессионализма в тех случаях, когда он берется за трудное дело издания текстов или их анализа.

Вот, чтобы не откладывать в долгий ящик, одна из таких рецензий, написанных без малого 20 лет назад, но, как кажется, сохраняющая значение для современного состояния публикаций наследия авторов АП¹¹. Многое из того, что сказано здесь, я мог бы повторить применительно, скажем, к изданиям Б. Окуджавы и А. Галича в авторитетной серии «Новая библиотека поэта».

Она посвящена двухтомному собранию сочинений А. Галича, вышедшему в 1999 г. в издательстве «Локид», где первый том, отданный песням, готовил к печати А. Петраков.

«Началось все дело с песенки...» Началось с тех дней, когда Булат Окуджава сел за пианино и, чуть ли не одним пальцем подбирая мелодию, напел друзьям: «Неистов и упрям...», когда Владимир Высоцкий увидел на груди прохожего татуировку и начал сочинять: «Не любили мы тебя и не ласкали...», когда Александр Галич в ночном поезде «Красная стрела» расслышал в ритме колес: «Апрельской ночью Леночка стояла на посту...»

Авторам песенок было легко. Легко, конечно, не в общеупотребительном смысле этого слова, а в высшем,

творческом. Они не задумывались, как будут жить их сочинения, а просто пели — любимым женщинам, узкому кружку друзей, иногда даже на концертах. И кто-то приносил в рюкзаке гробоподобный «Днепр» или «Айдас», чтобы потом дать не попавшему на вечеринку приятелю послушать. Песни сами собой разлетались по стране, не спрашивая ничего разрешения, а потом настало время, когда появились желающие представить песни не как песни, а как стихи.

Все трое названных авторов (и некоторые другие, конечно, тоже) считали, что главное в их песнях — именно поэзия, а не мелодия, не ритм, не индивидуальная интонация, звучащая в исполнении. И в то же время законы устного бытования заставляли их менять текст, приспособлявая его к двум параллельно существующим вариантам — письменному и песенному. Нынешним публикаторам их наследия приходится каким-то образом искать выход из создавшегося положения, создавая тем самым особый разряд текстологии. Именно эта проблема, сугубо научная, и заставила взяться за оценку проделанной работы.

Дело в том, что Окуджава успел составить свой поэтический канон (пусть и не завершив его), и работающий с его поэзией текстолог оказывается более или менее в тех же условиях, что и работающий с текстами Сологуба или Тарковского. Вокруг текстологических принципов изданий Высоцкого споры идут уже давно, определились хотя бы проблемы, которые следует обсуждать. В случае Галича наработок серьезных текстологов существует очень мало¹², а случай этот далеко не так прост, как может показаться.

Прежде всего, это связано с существованием устных и письменных вариантов большинства его песен, и варианты эти расходятся весьма значительно. Галич отчетливо понимал разность типов речи, к которым обращался,

и потому поющиеся и записанные самим автором варианты песен-стихов могут отличаться весьма значительно. Но дело осложняется еще и тем, что существуют варианты текстов записанных: наиболее авторитетны здесь приготовленные самим автором «Книга песен» и «Вторая книга», оставшиеся в рукописях и воспроизведенные лишь посмертно; изданные же на Западе при жизни Галича сборники нередко представляют собой расшифровки магнитофонных записей, лишь частично вычитанные поэтом.

Вдобавок к этому Галич зачастую подолгу работал над своими песнями и временами исполнял промежуточные варианты, попадавшие таким образом на магнитофонные пленки и внедрявшиеся в сознание слушателей. Выбрать тот вариант, который сам автор считал бы окончательным, является задачей текстолога, претендующего на составление самого полного на нынешний день корпуса песен Галича. (В скобках заметим, что с прозой и пьесами в этом отношении проще).

К сожалению, взявшийся за подготовку текстов А. Петраков принадлежит к числу людей, считающих научную текстологию порождением сталинского времени, направленным на фальсификацию текстов, и полагает, что все варианты равноправны. С замечательной откровенностью, хотя и со стилистической нечеткостью, он признается: «В данном издании не было какой-то единой методологии в выборе варианта публикуемого произведения (его и не может быть!)» (С. 415). «Его», как можно полагать, относится здесь к «методологии», а не к «выбору» или «варианту», и все-таки данное утверждение не может не вызвать недоумения. Методология текстолога, если воспользоваться авторским словом, включает в себя не один какой-то способ воспроизведения текста, а сумму разнообразных приемов и методов, используемых при установлении текста окончательного.

Окончательного, конечно, на сегодняшний день, а не канонического, вообще незыблемого. И тут прежде всего следовало бы сказать, какому варианту составитель книги отдает предпочтение — зафиксированному на бумаге Галичем или же спетому им.

Ответа на этот естественный вопрос А. Петраков не дает. Мало того, в разных случаях он ориентируется на разные варианты. Так, «Леночка» или «Песня про острова» воспроизводят текст «Книги песен», тогда как в устном исполнении Галич давал вариант совершенно иной. Но при этом текстолог А. Петраков считает себя вправе вмешиваться и в этот текст, без особого разбору вставляя туда фрагменты разновременных устных исполнений. К примеру, Галич, печатая «Леночку», озаглавил ее «Про Леночку и эфиопского принца», а составитель занимающего нас издания вернул ей название устных выступлений. В «Книге песен» построение последней строки куплета встречается (причем сопровождаемое еще иронически-однообразным «Ах милые-хорошие») всего четырежды, тогда как у А. Петракова 9 раз, и рефренная идентичность «милых-хороших» постоянно варьируется — то «такая вот история», то «такая вот, понимаете, история», то бессмысленная попевочка «тата-дари, тата-дари» (говоря «бессмысленная», я вовсе не обвиняю составителя в обесмысливании поэтической воли: ее, такую бессмысленную, придумал сам Галич, хотя, сколько помню, была она несколько другой: «Тати-дари, тата-дари»).

Вопреки авторскому письменному тексту А. Петраков вводит в публикуемый им вариант междометие «бля», на самом деле Галичем в устном исполнении употреблявшееся, но опять-таки делает это непоследовательно и неверно. У Галича в классическом варианте, имевшем широкое хождение в шестидесятые годы, оно впервые появляется в последних строчках второго куплета:

Она ж, бля, с шоферюгами
Ругайся целый день.

В «Книге песен» этому соответствует:

А надо с шоферюгами
Ругаться цельный день.

А. Петраков убирает междометие (вослед печатному варианту), но еще и находит компромисс:

А надо с шоферюгами
Ругаться цельный день.
Такая вот история —
Ругайся цельный день.

Зато дальше, вослед устному варианту, это «бля» появляется, сокрушительно разрушая ритм стиха: «Пожалте, бля, Л. Потапова», «Шахиню, бля, Л. Потапову». Говоря элементарными стиховедческими терминами, трехстопный ямб вдруг, без какого бы то ни было основания, сменяется трехударным дольником, что производит впечатление авторской неумелости и поэтической безграмотности. На самом же деле Галич в этих случаях имитировал обычное для русского слуха построение — начинал тянуть «бллл...», но не оканчивал его, а переходил в «Эл. Потапова», так что получился полупристойный гибрид: «Пожалте, блльЭл. Потапова...» Не берусь здесь решить, как нужно (и нужно ли вообще) отражать это в книгах, но то, что А. Петраков нарушил волю как Галича-поэта, так и Галича-исполнителя, — совершенно очевидно.

С элементарными стиховедческими понятиями А. Петраков, кажется, незнаком вообще, что приводит к неловким ситуациям. В преамбуле к комментарию он пишет: «...нельзя всецело полагаться, например, на прижизненные публикации. <...> В них <...> встречаются

нарушения размера, строфики и рисунка <? — *Н.Б.*>. Вот пример из “посековского” издания:

— Ну что вы, Иван Петрович! —
Ответит ЕМУ хозяйка...
(«После вечеринки»)

Здесь явно нарушен размер. Ни в одном из 15 исполнений нет этого варианта. Есть:

— Ну что вы, Иван Петрович! —
Ответит ГОСТЮ хозяйка... (С. 415).

На самом деле никакого нарушения размера в этом примере нет. Стихотворение написано трехударным дольником, причем строки соединены попарно (или же можно назвать это шестиударным дольником с сильной цезурой), в котором подавляющее большинство стихов (16 из 24) составляет форма с ударениями на втором, пятом и седьмом слогах, то есть именно: «Ответит ему хозяйка». Другое дело, что Галич действительно всегда пел: «...ответит гостю хозяйка», — но к правильности или неправильности размера это не имеет никакого отношения.

Неоправданные нарушения авторской воли встречаются и там, где речь идет о циклах. Можно согласиться с А. Петраковым, что «решая какую-нибудь метазадачу, он <Галич. — *Н.Б.*> писал серии стихов или песен» (С. 414). Однако вопрос о построении этих серий не так прост как это кажется автору: «...на такие циклы, так или иначе обозначенные Галичем, и разделен том. Названия некоторых циклов <...> даны самим автором, остальные — составителем». Странно, что составитель приравнивает себя к автору, — но с этим в конце концов можно бы и согласиться. Но никак нельзя согласиться с тем, что в томе оказались перепутаны циклы песен, придуманные самим автором, и разделы, на которые членится книга.

Так, «Литераторские мостки» — конкретный цикл, куда входит ограниченное число песен («Легенда о табаке», «Возвращение на Итаку», «Кресты», «На сопках Маньчжурии» и некоторые другие) и решительно не входят «Прощание с гитарой» или «Гусарская песня». Но в книге, составленной А. Петраковым, заглавие «Литераторские мостки» получил раздел (аналогичный тому, что в «Книге песен» именовался «О поэзии»), а собственный авторский цикл оказался разрушен. То же произошло и с другими композиционными образованиями.

Наконец, всякий отзыв о текстологической работе должен включать и оценку собственно подготовки текстов. Увы, и здесь трудно сказать что-либо положительное. Конечно, видно, что составитель пытался воспринять какие-то основные правила и приемы, позволяющие не делать элементарных ошибок, но и тут его подвело представление, что подлинной авторской воли нам знать не дано, а потому в качестве основного можно печатать любой под руку попавшийся вариант, отдавая предпочтение более обширному. Этот поразительный эксперимент составитель проделал, например, с «Королевой материка», когда основным текстом оказался ранний вариант, самым автором отвергнутый. И А. Петраков прекрасно знает, что Галич от публикуемого им варианта отказался, так как пишет: «Впоследствии автором исполнялся сокращенный (с пропуском девяти строф) вариант...» (С. 430). Представьте себе, что бы сказали читатели, если бы вместо окончательного текста «Войны и мира» издатели печатали бы по-своему ценную первую завершенную редакцию романа¹³!

В другом случае рядом печатаются «Баллада о вечном огне» и «Песня о твердой валюте», совершенно очевидно представляющие собою вариации одного и того же текста, о чем свидетельствуют многочисленные совпадения на всех уровнях. Художественная неполноценность второй из названных песен, как кажется, свидетельствует

о том, что этот вариант был в конце концов отброшен, сменившись окончательным — развернутой и продуманной «Балладой о вечном огне». Заставлять же читателей, не являющихся исследователями-профессионалами, читать заведомо недоделанное стихотворение — задача, которую трудно назвать благородной.

Попало в книгу стихотворение Давида Самойлова «Ах, поле, поле, поле...» (входит в его драматические сцены «Сухое пламя»), в основной текст включена известная большинству современных читателей по фильму Э. Рязанова «О бедном гусаре замолвите слово» песенка «По селу бегут мальчишки...» (ныне окончательно выяснилось, что она Галичу не принадлежит). Одним словом, ни на каком уровне опубликованная книга не может считаться текстологически надежной, и обращаться к ней следует, лишь непременно проверяя каждую понадобившуюся цитату по всем доступным источникам.

Произнося все это, я с сожалением вынужден констатировать — и уже далеко не в первый раз, — что книгоиздание XXI века оказывается в сложном положении: ориентируясь на доморощенных специалистов, оно получает в результате несовершенные тексты для печати, а тиражируя их, ставит в не менее сложное положение читателей. Ну хорошо, если эта книга попадет в руки давнего любителя творчества Галича, который сможет примириться с какими-то недостатками, заметными любому, подобно тому, как когда-то мирился с пленками, на которых с трудом можно было разобрать невнятное хрипение. А как быть с потенциальным молодым читателем, которому вместо продуманных и выверенных текстов дают отвергнутые автором варианты, не принадлежащую ему композицию, тексты сомнительного авторства... Есть ведь опасность, что этот гипотетический читатель отвернется от книги — и не от текстологической работы А. Петракова, а от поэзии А. Галича, которая этого, право, не заслуживает¹⁴.

ПОПЫТКИ ТЕОРИИ

Между фольклором и искусством: самодеятельная песня

Жанр самодеятельной песни (в дальнейшем— СП) до сих пор не получил в науке более или менее признанного определения. Впрочем, эмпирически для всех понятно, что имеется в виду под данным словосочетанием (его контекстуальными синонимами являются «песня бардов» или «бардовская песня»¹, «авторская песня»², «гитарная песня», «туристская песня» и пр.). Для начала разговора этого будет вполне достаточно.

Не ставя своей задачей определить это явление в его важнейших чертах, я попытаюсь решить вопрос о том, что оно представляет в бытовании того времени, когда она завоевала широкую популярность, к какой сфере следует его отнести и по законам какого типа творчества следует судить.

Относительно этого существует, по крайней мере, три точки зрения, которые в сжатой форме можно выразить следующим образом:

1. СП есть явление искусства. Эта точка зрения была наиболее влиятельной в среде Клубов самодеятельной песни (КСП), ныне почти прекративших существование, но чрезвычайно активных в 1960–1980-е годы. Традиции их сохранились и до настоящего времени, особенно у выходцев из среды КСП, которые имеют влияние на формирование репертуара концертов СП, на пропаганду ее в средствах массовой информации, на организацию и проведение конкурсов и фестивалей СП и т.д.

2. СП есть явление самодеятельности как советского, так и постсоветского времени. По совершенно справедливому определению Б.Н.Путилова, «художественная самодеятельность не представляет собою какой-то

специфической и новой формы искусства, не является самостоятельным видом его, она выступает, собственно, как своеобразная форма занятий искусством, приобщения к нему, как новая форма организации масс в целях вовлечения их в художественное творчество»³. И в этом смысле особой разницы между первым и вторым подходами нет, только со второй точки зрения СП «недоотягивает» до подлинного искусства.

3. СП есть явление фольклора. Данная точка зрения, не являясь общепринятой, хотя и имея некоторых сторонников, разрабатывается сравнительно малоинтенсивно. Однако, с моей точки зрения, она является наиболее верной, что я и постараюсь в дальнейшем изложении аргументировать⁴.

Для того, чтобы вести реальную полемику относительно природы СП как вида творчества, необходимо определить, что именно мы имеем в виду под фольклором, а что — под искусством. В конечном счете именно в эту проблему упирается всякое рассуждение о современных видах фольклора. Не претендуя на исчерпывающий характер собственного определения, позволю себе сформулировать свое понимание двух этих сфер творчества, не совпадающее с часто бытующим в современной науке.

Традиционную точку зрения на специфику народного творчества в развернутой и одновременно легко обозримой форме выразил В.Я. Пропп. Он писал о том, что фольклор и искусство (в данном случае — литература) различаются, во-первых, своими социальными корнями («Под фольклором понимается творчество социальных низов всех народов, на какой бы ступени творчества они ни находились. Для доклассовых народов под фольклором понимается творчество совокупности этих народов»⁵) и, во-вторых, спецификой генезиса фольклорных произведений («...литературные произведения всегда и непременно имеют автора. Фольклорные произведения

же могут не иметь автора, и в этом — одна из специфических особенностей фольклора»⁶). Остальные черты специфики фольклора, определяемые Проппом в данной принципиальной статье, относятся к сфере соприкосновения народного творчества с историей и этнографией. Собственно природа фольклора как сферы творчества исчерпывается этими двумя факторами.

В большинстве существующих учебников по устному народному творчеству речь идет о тех же особенностях народно-поэтических произведений: творчество социальных низов, анонимность (без-авторство) и вариативность текстов. При этом практически всегда существует презумпция определенной эстетической ценности, присущей фольклорным произведениям. Это заставляет выстраивать иерархическую систему народного творчества, где на вершине находятся былины и исторические песни (а до и после воздвигнутого официальной советской атеистической цензурой идеологического барьера — еще и духовные стихи), почти наравне с ними, хотя и чуть ниже, сказки, обрядовые и лирические песни, баллады, народный театр, еще ниже — частушки и песни литературного происхождения, а также «былички» и детский фольклор, за ними — «жестокые романсы», переделки популярных песен, бытовые анекдоты (не говорю специально о поговорках, загадках и заговорах, описываемых особо). Эта схема аксиологии фольклора с большей или меньшей степенью разработанности (я сейчас привел самые общие ее очертания) внедрялась в сознание любого студента, сталкивавшегося с советской фольклористикой. Согласно этой схеме применительно к сугубо поэтическим жанрам уже на исходе советской власти был составлен план фольклорных томов «Библиотеки поэта»⁷.

Падение идеологических запретов вывело из тени некоторые другие жанры («блатная песня», политический

и эротический анекдот, вообще городской фольклор — например, школьный) и темы (прежде всего, конечно, эротику). Но, как кажется, господствующим представлением продолжало оставаться традиционное: фольклор — это то, что сочиняется неизвестными авторами из народных низов (сказать: «Ну, это типичное интеллигентское сочинение!» — значит практически вычеркнуть произведение из разряда фольклорных), распространяется изустно, варьируясь в процессе распространения. И все это сделало очевидным явную неполноту классических представлений о фольклоре. Сначала попробуем проверить обоснованность выдвижения на первый план вышеприведенных черт. Во-первых, как нетрудно убедиться всякому непредвзятому человеку, априорное отрицание существования фольклора социальных верхов явно не соответствует действительности. Во-вторых, сам же Пропп в качестве истинно «безавторских» произведений называет лишь весьма ограниченную группу явлений народного творчества, прежде всего тесно связанную с обрядами. У большинства же вполне классических фольклорных произведений вполне можно себе представить столь же определенных авторов, как, скажем, у произведений древнерусской литературы, также существующих в нашем восприятии анонимно, но тем не менее явно принадлежащих к творчеству авторскому (естественно, с учетом их специфики). Равным образом древнерусская литература (и, как пережиток, часть литературы XVIII и начала XIX века) знает отчетливое вмешательство переписчика и читателя в текст, стало быть — и его, текста, вариативность.

Следовательно, все эти основополагающие для классической фольклористики признаки являются лишь второстепенными (так же, как и эстетическая ценность). Истинное же своеобразие фольклора по сравнению с произведениями искусства можно определить лишь с функциональной точки зрения.

Функцией фольклорного произведения является осуществление связи частного индивидуума с чем-то внеличностным. В обрядовом фольклоре это внеличностное — природные силы, народные божества (домовые, водяные, банники и пр.), святые и Бог. В остальных фольклорных жанрах внеличностным являются социальные образования, различные по объему (от семьи до нации).

При этом связь осуществляется, как правило, двусторонняя: исполнитель фольклорного произведения не является человеком, вычлененным из ряда. Он в любой момент становится воспринимающим, а прежний слушатель превращается в исполнителя. С этим явлением приходится сталкиваться каждому фольклористу. Очень точно определил его тот же В.Я.Пропп: «...всякий слушатель фольклора есть потенциальный будущий исполнитель, который — сознательно или бессознательно — внесет в произведение новые изменения»⁸. Для нас, однако, важнее не то, что исполнитель обязательно будет «варьирователем», а то, что в фольклорной среде сами функции исполнителя и слушателя являются обратимыми. Эту сторону фольклора подчеркивал К.В. Чистов: «Фольклорная коммуникация — это коммуникация прямая (от человека к человеку) и устная. Поэтому текст, который сказочник или певец исполняет, ориентирован на слушателя и предполагает использование кода, которым владеет слушатель, — естественный язык, система поэтических стереотипов, традиционные сюжеты, традиционные обрядовые нормы и т.п. Ориентация на слушателя может выразиться в обратной связи, которая возникает между исполнителем и слушателем. Она заключается в том, что, используя вариационные возможности текста, исполнитель приспособливает его к реакции слушателя (к составу слушателей, их фольклорным знаниям, к ситуации, в которой происходит исполнение, и т.п.)»⁹.

Поэтому и само произведение в таком случае является невычлененным из процесса жизненных, бытовых, социальных взаимоотношений между людьми. Свадебное причитание в естественном его бытовании не несет в себе эстетической функции. Оно знаменует распадение связи с одними социальными группами (семья, девушки, родная деревня — в том случае, если выдают замуж «на чужую сторонушку») и установление нового круга социальных связей. Внося эстетическую оценку в свое отношение к услышанному или прочитанному в сборнике текстов причитанию, мы неминуемо смещаем перспективу, выводим его из присущей ему системы ценностей и вместо этого создаем систему другую, свойственную нам как людям XXI века, живущим вне традиционного фольклора.

В мою задачу не входит описание функциональной природы прочих достаточно многочисленных жанров народного творчества, но сам принцип, пожалуй, понятен.

Литературное же произведение (как и всякое произведение искусства вообще) получает свое истинное бытие только в том случае, если оно отчуждается от своего автора, приобретает значимость и ценность независимо от личности автора, его взаимоотношений с определенным социальным коллективом, системы жизненных ценностей автора, то есть тогда, когда на первый план выходит функция эстетическая. Соответственно меняется и природа произведения искусства, что с замечательной отчетливостью было описано М.М. Бахтиным: «Эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, находит для преходящего в мире (для его настоящего, прошлого, наличности его) эмоциональный эквивалент, оживляющий и оберегающий его, находит ценностную позицию, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес, получает значимость и устойчивую

определенность. Эстетический акт рождает бытие в новом ценностном плане мира, рождается новый человек и новый ценностный контекст — план мышления о человеческом мире»¹⁰.

Входя в общение с произведением искусства, человек открывает для себя новый мир, рожденный автором¹¹. Входя в общение с произведением фольклорным, он приобщается миру уже известному, который надо не открывать, а повторять.

Если принять такой подход к разграничению фольклора и искусства за основу, то при столкновении с каждым новым феноменом, напоминающим их, необходимо проводить проверку, — какова функция его в действительности. При некоторой саморефлексии легко заметить, что так обычно дело и обстоит: сталкиваясь с неким явлением, внешне напоминающим искусство, мы испытываем его — несет ли оно в себе ту систему ценностей, о которой говорилось выше, определяется ли его собственное бытие некими законами, не вполне совпадающими с законами реального мира и с законами построения других произведений искусства, обретает ли данное произведение те качества, которые только и могут сделать его эстетическим фактом — качества целостного художественного мира.

С этой точки зрения, большая часть интересующего нас явления в мире современной музыкально-песенной культуры — СП — искусством, бесспорно, не является. С точки зрения литературно и музыкально образованного человека слова подавляющего большинства песен не отвечают самым снисходительным критериям, музыкальная их сторона, как правило, примитивна, равно как и исполнение (владение голосом и гитарой). И вместе с тем существует магия этого жанра, заставляющая новые и новые поколения не только слушать известных авторов прошлого, но и самим собираться (то ли, по

законам прежнего времени, в лесах¹², то ли у себя дома), чтобы начать или продолжить общение с этим жанром, причем в центре компании чаще всего оказывается человек, не принадлежащий к числу тех, кто готов выйти на сцену.

В нашем понимании, такая СП является типично фольклорным жанром, возникшим в условиях большого города (преимущественно Москвы и Ленинграда) в первой половине 50-х годов XX века. Жанр этот — продукт творческой активности городской интеллигенции, он несет в себе черты как традиционного фольклора, так и собственно художественного творчества (поэзии, музыки, театрального искусства), но по своей основной функции безусловно является фольклорным¹³. Наиболее явно заметно это при историческом рассмотрении вопроса о корнях и генезисе СП.

В представлениях обыденного сознания возникновение СП связывается с появлением в песенном быту города 1950-х годов песен Булата Окуджавы. Первая его песня «Неистов и упрям...» была написана в 1946 или 1947 году и фактически не имела никакого распространения в годы своего появления. Систематически же он начал писать песни с конца 1956 года (хронологически первая из известных песен этого времени — «На Тверском бульваре...»¹⁴), и его песенное творчество стало достаточно широко известным в кругу московской интеллигенции к 1958–1959 годам.

Однако к этому времени существовала уже вполне разветвленная система существования студенческой и туристской песни, проводились разного рода конкурсы и смотры песен такого рода, существовала культура пения собственных песен под гитару¹⁵. Согласно разысканиям деятелей московского КСП и собственным рассказам авторов, первая песня Ю. Визбора (на чужую мелодию) относится к 1951 году, первые песни

А. Городницкого и А. Дулова — примерно к 1953 году, первая песня А. Якушевой — к 1955-му, и т.д.¹⁶ Но дело, естественно, не в хронологическом приоритете.

Появление песен Окуджавы совпало с явственно определившимся стремлением к созданию того, что условно можно назвать «песней для узкого круга». Эти песни возникали в рамках студенческой группы, геологической партии, туристского похода, летней практики студентов, альпинистской экспедиции и пр. Как правило, они использовали известные мелодии или мелодические стереотипы, в их текстах было много локальных намеков, близких тому кругу людей, для которого они и были предназначены. По большей части строились эти песни по принципу «от противного»: в них говорилось о том, о чем не пелось в современных массовых песнях, звучавших с эстрад и по радио. Выродившаяся в конце 1950-х и начале 1960-х годов советская массовая песня никак не могла заполнить естественно возникавшее желание услышать песню про себя самого. С этим же было связано и стремление авторов «песен для узкого круга» уйти от высокопрофессионализированной музыкальной культуры массовой песни в стороны, в боковые «ниши». Поэтому мы так часто слышим в сохранившихся еще кое-где в живом бытовании песнях такого типа интонации неканонических для советской культуры песенных жанров: «блатной песни», «одесской песни», ранних и эмигрантских песен Вертинского, бытовых песен 1920-х годов («Бублики»¹⁷ «Кирпичики» и пр.), городского («жестокое») романса. Во многих ранних песнях Ю.Визбора используются популярные в молодежной среде тех лет джазовые мелодии, также воспринимавшиеся как неканонические, во второй половине 1950-х годов начинают появляться подражания и отголоски мелодий песен французских авторов и исполнителей (наиболее яркий пример — использование тем же Визбором мелодии

песни Ж. Брассенса «Brave Margot», видимо, совершенно не осознанное¹⁸). К этому же ряду признаков относится и нарочитое примитивизирование музыкальной стороны песни (столь часто упоминавшиеся в качестве поправка в дискуссиях 1960-х годов пресловутые «три аккорда»). Песни такого типа, хотя и основательно забытые, еще могут быть реставрированы в их реальном звучании¹⁹.

Менее заметны были различные, по большей части весьма непрочные, кружки деятелей искусства, также порождавшие собственные песни. Это могла быть относительно устойчивая группа авторов, вроде С. Кристи, В. Шрейберга и А. Охрименко, сочинивших прославленные и на долгое время потерявшие авторство «Я был батальонный разведчик», «О графе Толстом, мужике не простом» и др.²⁰, а могла быть просто дружеская компания, вдруг, спонтанно порождавшая одну-две песни (как широко известная песня А.Г. Левинтона «Стою я раз на стреме...»²¹).

Самым важным для современного исследователя при сборе данных о таких кружках должно являться отчетливое понимание, что существовавшие в этом кругу песни становились средством общения для всех его членов. С особенной отчетливостью проявлялось это в студенческо-туристско-геологических песнях, которые рассказывали о событиях, близких членам этой группы, служили напоминанием о чем-то важном в их жизни, хранили традицию только этой группе присущего типа музицирования. В то же время они вовлекали участников группы в общий круг поющих, превращая из слушателей в потенциальных исполнителей. Песня начинала существовать не как определенная эстетическая ценность, а как своего рода сгусток духовной энергии членов данной группы, эманация их коллективного творчества. Порожденная коллективом (об этом неоднократно рассказывали авторы, воспитанные именно в таких

группах, — Д. Сухарев, Ю. Визбор, Л. Розанова и др.), песня становилась коллективным же достоянием и только в качестве такого достояния существовала — по крайней мере, на первых этапах своего бытия.

Отмечу, что песни кружков второго типа гораздо реже обретали сколько-нибудь существенное значение как средство общения (или, по крайней мере, свидетельств об этом нет), но зато чаще выходили за пределы кружка, то есть кружки первого типа по сути своей были фольклорными, вторые — творческими.

Существуя в рамках узкого круга, песня вовсе не лишалась способности выйти за его пределы. Интересное в одной группе могло стать столь же интересным и животрепещущим в другой подобной группе. На этой стадии начинался отбор, вполне аналогичный фольклорному: песни более талантливые, более соответствующие духовному состоянию социума, более приспособленные к осуществлению связи между его членами, расширяли сферу своего воздействия. Возникшая в студенческой группе песня становилась песней курса, потом института, потом нескольких институтов, потом всей студенческой Москвы, а то и страны. То, что сочинялось в одном походе, перекочевывало к участникам других, от них — в альпинистские экспедиции, оттуда расходилось по стране, попадая в самые дальние ее уголки. Естественно, схема эта несколько примитивизирована. Конкретный механизм возникновения популярности СП можно показать на каком-либо примере. Вот, скажем, популярнейшая в свое время песня Юрия Визбора «Мама, я хочу домой».

По рассказу автора песни, во время альпинистской экспедиции их группа ночевала рядом с какой-то совершенно посторонней. Вечером, у костра, начался обмен песнями. Одна из спетых новой группой запомнилась повторявшейся строчкой: «Мама, я хочу домой!» Группы

разошлись, слова забылись (кроме этой строки), а впечатление осталось. И тогда Визбор к запавшей в память строке приписал другие, создав новую песню. После возвращения с гор он продолжал ее петь, она оказалась созвучной интересам самых различных людей — причем не только туристов и альпинистов, — став весьма популярной. В самом начале шестидесятых годов песня была в исполнении Визбора записана на радио, прозвучала в знаменитой передаче «С добрым утром!», потом попала на пластинку, после чего ее жизнь как фольклорного произведения фактически закончилась. Выйдя в средства массовой информации, закрепив звучание на надежных носителях, песня переступила границы своей естественной популярности, границы своего круга влияния и тем самым умерла как фольклорное образование. Только после смерти Визбора, после того, как эстрадный вариант песенки забылся, стало возможным ее новое появление в качестве «ретро-СП»²².

Этот пример вполне наглядно демонстрирует механизм возникновения и распространения СП, превращение ее из средства общения узкого круга слушателей (и, повторимся, потенциальных исполнителей) в предмет гораздо большей известности, а также границы СП как явления культуры. По своей сути «Мама, я хочу домой!» — стиховой и музыкальный примитив. Воспринятая как факт музыкальной культуры, песня немедленно будет отвергнута в качестве представляющей сколько-нибудь значительную художественную ценность (впрочем, вполне возможен ее дальнейший путь в массовую культуру, — но это мы не станем здесь обсуждать). Однако в качестве явления фольклора, служащего средством общения определенной группы людей, она честно отслужила свою службу, заработав заслуженную популярность у людей достаточно четко очерченного круга.

Такая природа СП вызывает и соответственную организацию ее бытования. Вызванное рядом социальных причин стремление достаточно широкой публики общаться именно при помощи СП могло остаться замороженным на уровне группы (как формальной, так и неформальной); если же заходил разговор о разрастании круга слушателей, авторов и/или исполнителей, то логично было возникнуть структуре, подобной структуре Московского КСП. Здесь в основу организации была положена именно группа, ряд групп объединялся в «кусты», а «кусты», в свою очередь, составляли основу КСП. Для формальной отчетности перед советскими инстанциями существовали командиры (групп, кустов, всего клуба), однако эта должность далеко не всегда существовала реально или же была фиктивной.

Внутри группы и живут песни — будь то песни прежнего типа, поэтически и музыкально примитивные, или же «сложные» песни С. Никитина, Е. Клячкина, В. Луферова, А. Мирзаяна, которые не всякому под силу спеть, а тем более воспроизвести их гитарный аккомпанемент; среди авторов стихов этих песен — Б. Пастернак, А. Тарковский, И. Бродский. Однако внутри группы эти песни по-прежнему существуют в качестве средства общения, своеобразного пароля для ее членов. Простота или сложность музыкального и поэтического языка, возможность или невозможность коллективного исполнения (например, песни В. Высоцкого почти всегда определено монологичны) не имеют в данном случае никакого значения. Если песня удовлетворяет внутренним законам жизни группы, она будет соответствующим образом упрощена (или, наоборот, усложнена) применительно к тем техническим средствам воспроизведения, которыми владеют члены группы — голосу, гитаре, дикции реального или потенциального исполнителя. Если же песня этим законам

не соответствует, она будет отвергнута, сколь бы хороша ни была сама по себе.

Однако рассмотренная сейчас сторона жизни СП является только одной из многих. Любой из людей, испытывающих хотя бы незначительный интерес к СП, непременно ощущает, что в некоторых случаях отдельные СП или целые их группы выходят за рамки чисто фольклорных произведений, приобретая эстетическую ценность, обретая законы собственного художественного мира, становясь явлением, для которого возможно самостоятельное бытие в сфере художественного. Песни Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича, некоторая часть песен Н. Матвеевой, Ю. Кима, С. Никитина предстают перед нами как произведения, которые мы вполне можем судить по законам искусства. Они, будучи отчуждены от своего автора, от среды бытования, даже от языка (скажем, песни Б. Окуджавы с известной польской пластинки), остаются столь же законченными и самодостаточными, как и обычная СП в кругу ее знатоков и любителей²³.

Противоречит ли это фольклорной природе СП? Думается, что вовсе не противоречит. Ведь и в традиционном фольклоре существует целый ряд произведений, которые могут быть перенесены на сцену, в печатную книгу, в музей безо всяких изменений и тем не менее воздействовать на читателя, слушателя или зрителя, даже не подозревающего о законах породившего их коллектива, о первоначальной их функции. Точно так же обстоит дело и с той частью СП, которую, следуя традиции, мы здесь назовем «авторской». Служа в обычной своей среде способом общения, выполняя функции обычной, фольклорной СП, они обладают в то же время способностью оторваться от нее, выйти за ее пределы и стать произведениями настоящего искусства, подчиниться законам художественного творчества, быть судимыми по этим законам и восприниматься в качестве произведений искусства.

Здесь, конечно, следует подчеркнуть, что законы эти несводимы к традиционным меркам вокально-инструментальной музыки: примитивный гитарный аккомпанемент и слабый голос Б.Окуджавы вовсе не означают его профессиональной непригодности, тогда как блестящее владение гитарой, скажем, А. Дольского вовсе не обязательно свидетельствует о высоком уровне его песен. Та СП, которая претендует на выход за пределы фольклорного бытования, должна сама для себя создать законы, ключ к которым, видимо, лежит в сфере интонационного построения. Оно соотносит интонацию бытовую, стиховую и музыкальную, создавая на их скрещении то неповторимое своеобразие, которое позволяет нам безошибочно, по крошечному фрагменту определять авторство песни.

Тот факт, что в основе всего жанра оказывается интонация, отнюдь не служит свидетельством художественного несовершенства. Скорее наоборот: умение соединить внутри единого произведения до тех пор существовавшие раздельно явления, подчинив их собственным задачам, требует особого мастерства. Стоит вспомнить, что высокопрофессиональные композиторы, пытавшиеся «улучшить» песни Б.Окуджавы, приспособив их к канонам традиционной музыки, чаще всего терпели неудачу: поразительное сплетение интонаций в его песнях оказывалось невоспроизводимым в рамках иного искусства. И точно так же чрезвычайно уязвимые с точки зрения традиционной поэзии стихи и Окуджавы, и Высоцкого, и Галича, в живом исполнении обретая интонационную плоть, демонстрируют те возможности стиха, которые не могут быть реализованы в рамках традиционной поэзии.

При этом интонационная партитура, лежащая в основе их песен, вовсе не требует точного копирования. Каждое исполнение песни у самих этих авторов

превращается в реализацию какого-то спектра потенций, записанных в партитуре, и спектр этот от исполнения к исполнению может меняться. Даже если не принимать во внимание чисто технические накладки (забыл слова, неточно настроил гитару, задел не ту струну и пр.), даже если оставить в стороне театральную сторону исполнения, не поддающуюся фиксации, сам голос все время меняет свои ходы, —соблюдая некие общие рамки, и в этих пределах он варьирует выразительные средства достаточно сильно. И это является залогом того, что СП даже в лучших, наиболее совершенных ее образцах может быть передана иным исполнителем, постигающим (чаще всего интуитивно) законы построения как всего жанра, так и конкретного произведения.

Таким образом, подведем итоги: СП является фактом русского городского фольклора второй половины XX века независимо от степени усложненности текста или музыкальной стороны песни — является именно потому, что выполняет функцию фольклорного произведения. В то же время творчество отдельных авторов СП может выходить за рамки фольклора, обретая жизнь в качестве художественного произведения. Механизм этого перехода подлежит специальному изучению.

Авторская/самодеятельная песня как пограничный феномен культуры

Одной из обширных пограничных областей между литературоведением, фольклористикой, музыковедением, историей сценических искусств является изучение явления, не имеющего даже точного названия, но тем не менее отчетливо выделяемого из круга внешне очень на него похожих. В дальнейшем я буду именовать его авторской и/или самодеятельной песней (сокращенно АП и СП), различая эти два смежных явления по эстетическим критериям. Говоря совсем просто, при типологической и функциональной однородности авторская песня представляет собой явление искусства, тогда как самодеятельная — новейшего городского фольклора. При этом, конечно, в данном случае не имеет смысла спорить о том, является ли творчество какого-либо конкретного автора явлением песни авторской или самодеятельной; в качестве первой бесспорен лишь феномен ОВГ, пользуясь аббревиатурой В.И. Новикова, означающей «Окуджава — Высоцкий — Галич»¹.

Понятно, почему этим явлением должно интересоваться литературоведение. В основе как АП, так и СП лежит поэзия. На этом настаивали не только ОВГ, но и другие ее авторы. Не случайно даже в советское время членами Союза писателей были, помимо Окуджавы и Галича, Новелла Матвеева, Александр Городницкий, Михаил Анчаров, тесно связанный с движением, хотя сам не поющий, Дмитрий Сухарев; профессиональными журналистами были Юрий Визбор, Ада Якушева, Борис Вахнюк, Игорь Михалев, двое из трех членов сообщества Кристи-Шрейберг-Охрименко (третий — сценарист); Юлий Ким заработал себе славу сочинением пьес

и песен для них и кинофильмов; Юз Алешковский стал более чем известным прозаиком. А те авторы, которые сами не писали или почти не писали стихов, также ориентировались на серьезную поэзию: У. Шекспир, Р. Киплинг, Б. Пастернак, Д. Самойлов, Ю. Мориц, А. Кушнер и др. у С. Никитина, М. Светлов, Б. Слуцкий, Б. Окуджава, Н. Матвеева у В. Берковского, Н. Гумилев, Вл. Ходасевич, И. Бродский — у А. Дулова, Д. Хармс, В. Соснора и Бродский у А. Мирзаяна и т.д.

При этом музыкальная сторона песни, по крайней мере в начале развития АП/СП, была отодвинута на второй план, хотя ее устройство также заслуживает внимания, и когда она стала обретать хотя бы относительно независимое существование, как у Е. Клячкина, А. Дольского, позднего Никитина или различных ансамблей, она стала довольно быстро терять художественную самостоятельность. Связано это, видимо, с тем, что СП/АП основана на решении в первую очередь поэтических задач, возникающих при произнесении стихов, оснащенных соответствующей случаю мелодией (часто заимствованной) или подчеркиванием внутреннего ритма. Мы бы сказали, что поэтическое слово является доминантой интересующего нас явления, тогда как звучание музыкального инструмента, голосоведение, актерское мастерство ему подчинены. Это, конечно, не означает, что все явления СП/АП непременно связаны со сферой высокой поэзии, это зависит от вкуса и таланта каждого автора.

Следует отметить также отчетливое противостояние СП/АП массовой советской музыкальной культуре, прежде всего официально разрешенной эстрадной или народной песне. Уже сам отказ от совершенствования музыкальной стороны песни был симптомом этого. А. Галич не раз повторял фразу, якобы принадлежащую исполнительнице американского фолксонга Мальвине Рейнольдс: «Нам слишком долго вдали хорошо

поставленными голосами». Советские песни пародируются², или цитируются в снижающем контексте, как это часто бывает у Галича или в песне Алешковского «Лондон — милый городок»³. Конечно, полностью освободиться от того, что «голосят рупора» (слова из песни А. Галича «По образу и подобию») было невозможно, но доминантой являлось движение прочь от этой культуры⁴. Соответственно в качестве музыкальных образцов выбирались старые, не опошленные «русскими народными хорами» народные песни, цыганский и городской романс, блатная и так называемая «одесская» песня, другие «низкие» жанры. С другой стороны, противостояние основывалось на нарушении казавшихся незыблемыми канонов эстрады. Появлялись песни или чрезмерно короткие (песни-четверостишия Окуджавы, восьмистишия у него же и у Галича) или, наоборот, чрезмерно длинные (баллады многих авторов, прежде всего Высоцкого, Галича и Анчарова), «двухсерийные» песни Высоцкого и поэмы Галича, песенные циклы у Галича, Высоцкого, Визбора. Следует отметить и своего рода анти-песни — «песни, которые не поются, а говорятся» Галича, песни-репортажи Ю. Визбора и других авторов (А. Якушева, Б. Вахнюк). Не в последнюю очередь необходимо упомянуть, что официальной эстраде противостояли низкое с точки зрения профессиональных музыкантов качество вокала и слабое владение гитарой даже у лучших авторов, особенно раннего периода.

Совершенно невозможны для советской песни 1950-х годов были многие персонажи СП, не только АП. Прежде всего, они обретали собственное имя (Ванька Морозов и Ленька Королев у Окуджавы, Клим Петрович Коломийцев и Егор Петрович Мальцев у Галича, Мишка Шифман у Высоцкого, Серега Санин и неведомые Славины у Визбора и мн. др.), часто вместе с вовсе не выдающейся профессией или родом занятий («Называла его милым Алешей. / Был он техником по счетным

машинам», «технолог Петухов», «гражданин начальник Токарев», «Гошка — благушинский атаман» и пр.). Такие возможности изредка использовала и официальная песня («Сережка с Малой Бронной и Витька с Моховой» у Е. Винокурова и А. Эшпая), но первенство и частота использования все равно принадлежит СП. Тем более это относится к социальным типам СП: «вохровцы и зэки», настоящие преступники и просто шпана, психи и алкоголики, инвалиды-ампутанты и партномеклатура, шоферы-дальнобойщики и работяги, солдаты-штрафники и председатель КГБ, лесбиянки и «доценты с кандидатами», кассирши, буфетчицы, билетерши, кондукторши — всех, кто никогда не попадал в пределы официального советского песенного, да часто и вообще поэтического искусства перечислить трудно. Здесь же невозможно не сказать о новых темах, прежде всего запретных. Тайные страницы советской истории, не в последнюю очередь — военной, современная политика, в том числе международная, острые национальные и социальные проблемы, неприглаженная семейная жизнь, любовь без официального ханжества в ее описаниях — все это входит в СП.

Открываются новые возможности для «обмирщения языка», как называл это О. Мандельштам, от очень умеренных у Окуджавы до резких у Галича, Высоцкого, Алешковского. В поэзию входят самые различные пласты языка, от традиционного высокого до предельно низкого, нередко «непристойного». Поэтический текст при этом неимоверно усложняется по сравнению с массовой песней или даже классическим романсом. Создается система политических аллюзий, далеко не всегда очевидных для публики («Песенка о белой крови» или «Шарманка-шарлатанка» Окуджавы; подробнее см. далее), сложная система литературной цитации, как во многих песнях Галича (этой теме посвящен ряд работ различных авторов, в том числе мои, публикуемые в данной книге⁵).

Оживляется интерес к литературе прошлого: многие песни Окуджавы, связанные с реалиями искусства первой половины XIX века, история Капниста у Ю. Кима, малоизвестные Полежаев, Аполлон Григорьев, Бенедиктов у Галича. Особо выделяются песни, посвященные писателям XX века, забытым, запрещенным или оболганным. «Литераторские мостки» и «Песни о поэзии» Галича, многие песни Городницкого, песни Кима о своих современниках — все это заметные явления.

Вместе с тем меняется и внешняя форма песен: появляются усложненные строфические построения, особая рефренная структура, песни в форме диалогов. Оживляется аллегорическое и притчевое начало. В то же время ряд черт АП соответствует общему ходу развития современной ей «книжной» поэзии. Например, усеченные рифмы, к которым был склонен Визбор (дни — сохраним, например), у Окуджавы и Галича сменяются теми, что получили тогда название корневых (Морозова — морочила, пенсию — плесенью), или консонансными (головушка — голубушка у Окуджавы). Поиски Высоцкого в этом отношении вообще заслуживают особого внимания.

Одним словом, возможностей для филологического изучения АП и даже СП, как представляется, довольно много, несмотря на то, что ряд исследований такого рода уже существует.

Но не менее существенны и социальные проблемы, связанные с этим типом творчества. Попробую их представить в самом кратком очерке⁶.

Вначале отмечу, что в 1970–первой половине 1980-х годов СП пользовалась широкой популярностью прежде всего у того слоя, который с известной долей условности можно было бы назвать городской интеллигенцией. Инженеры, сотрудники различных НИИ, врачи, учителя, а также студенты и старшеклассники — вот основные

категории участников самых различных форм деятельности, связанной с СП: посетители как официальных, так и квартирных концертов, слетов, ученики гитарных школ, организаторы клубной деятельности, исполнители-дилетанты, подспудные пропагандисты (распространители магнитофонных записей, печатных материалов, активисты неформальных домашних кружков, авторы печатавшихся и уходивших в самиздат статей и пр.). Но это вовсе не значит, что другие слои той же интеллигенции и смежных с нею страт не выказывали заинтересованности. Не только организованные клубами самодеятельной песни (как «Восток» в Ленинграде или Московский КСП) концерты проходили практически всегда в переполненных залах, но столь же переполненными бывали и залы элитарных организаций — Центральный дом литераторов, московский Дом ученых, Дом кино и т. п. Правда, здесь уже становилось явным различие между СП и АП: если в дворце культуры «Москворечье» или на «Горбушке»⁷ вполне успешными были концерты авторов из одного института, как МГПИ и Физтеха, или отдельных авторов вроде Анатолия Загота или Сергея Стеркина, а не только Б. Окуджавы, Ю. Визбора или Н. Матвеевой, то в элитарные залы приглашали вторых, но не первых.

Общая эволюция интересующего нас движения как социального феномена может быть определена так: оно неуклонно приобретало все большее и большее значение, начиная с 1951–1952 гг., т. е. еще при жизни Сталина — и вплоть до конца 1980-х, после чего популярность резко пошла на спад. Взгляд со стороны проблемы закрытого общества делает вывод довольно очевидным: история как СП, так и АП оказывается теснейшим образом связана с социальными переменами в СССР.

Краткие исторические ориентиры в бытовании СП могут быть представлены следующим образом: до начала

1950-х годов существуют отдельные очаги и частные случаи возникновения аналогов СП/АП, однако в сколько-нибудь отчетливую систему они не складываются. Первый этап становления системы — 1950–1955 гг., когда начинают писать известные впоследствии авторы: 1950 — первые песни Александра Дулова, 1951 — первые песни Юрия Визбора, 1953 — Александра Городницкого, 1954 — недавно ушедшей из жизни Ады Якушевой, 1954–1955 — песни биофака МГУ, прежде всего на стихи Дмитрия Сухарева и Гены Шангина-Березовского. Все это — студенческие песни, часто написанные для самодеятельности или для походов/экспедиций, постепенно выстраивавшие социальную среду для восприятия творчества такого рода и каналы общения авторов, исполнителей и слушателей. Одна из наиболее характерных черт — возможность участвовать в создании и исполнении песен такого рода, демократичность слов и аккомпанемента, расчет «на своих».

В 1956–1958 завершается этот первый этап развития СП. С чем связан 1956 год — особенно пояснять не следует: относительное смягчение режима, XX съезд КПСС и постановление ЦК «О ликвидации культа личности и его последствий», некоторое оживление официальной литературы. Несмотря на жестокое подавление венгерского восстания и соответственное «похолодание», оттепельный процесс набирает силу, в том числе и в области культуры. На этом фоне возникают уже классические СП: «Синие горы», «Зимний вечер синий», «Мама, я хочу домой», «Веревочка» Ю. Визбора, «Снег» А. Городницкого, «Синие сугробы» А. Якушевой, «Песня про психа...», «Кап-кап» М. Анчарова, а главное — начинается песенное творчество Б. Окуджавы, которому впервые удалось объединить слушателей разных социальных страт в интересе к песне такого рода. Причины этого победительного движения к слушателю еще должны быть исследованы,

но уже сейчас можно кое-что заметить. Во-первых, при отчетливом размежевании с официально разрешенной песней Окуджава опирается на близкие самым широким слоям людей песенные традиции. Во-вторых, его песни обладают кажущейся внешней простотой и не отрицают возможности коллективного пения, иногда в ранних записях такое пение отчетливо вторит самому автору. В-третьих, он охотно пользуется проверенным арсеналом советской идеологии и литературных штампов, снижая их и делая человечными (гражданская и отечественная война, знаменитые «комиссары в пыльных шлемах», комсомольская богиня, трубач и барабанщик — и так далее). В-четвертых, он ненавязчиво создает новую мифологию: московские улицы и дворы, муравей и его богиня, последний троллейбус, дежурный по апрелю — список можно длить и длить. Наконец, уникальная окуджавская интонация, не чуждающаяся ни издевки, ни иронии, ни патетики, но смягчающая их и относящая одновременно и к каждому — и к целым большим группам слушателей.

Существенную роль в распространении и эволюции СП играет массовое появление магнитофонов, делающее возможным моментальное и не контролируемое даже автором распространение записей. Если самое громкое выступление на площади Маяковского у памятника поэту⁸ или на обсуждении романа В. Дудинцева «Не хлебом единым» нередко пропадало бесследно, то новая песня Визбора или Окуджавы (их ранние записи нередко соседствовали на пленках) становились известными по всей стране очень быстро.

Следующий этап — 1959–1968. В это время происходит оформление АП как эстетически выделяющегося из потока «гитарных песен» явления (первый пик популярности Окуджавы, появление песен Галича, Высоцкого, Н. Матвеевой, наступающая известность Кима), но при этом она распространяется почти исключительно по

каналам СП. У движения же СП — повторимся, включающего АП — появляется возможность компромисса с властью на разных уровнях. Симптомами этого становятся: 1) с 1963 в Ленинграде проходят постоянные вечера в кафе «Восток», в 1965 — открывается городской клуб СП, в 1966 — создается московский КСП, в 1967 — проходят первые два слета московского КСП, устраиваются многочисленные конкурсы, возникают гитарные школы (например, в МГУ под руководством А. Костромина)⁹; 2) СП и АП выходят на эстраду, на радио, в грамзапись и книжную форму (сборники стихов Б. Окуджавы, Н. Матвеевой, А. Городницкого; сборник песен с нотами «Как надежна земля» 1969 года; его появление было явным реликтом уже прошедшего времени); 3) начало публикаций и обсуждения в периодической печати (газеты «Смена» и «Московский комсомолец», не говоря уже о вузовских, полоса в «Неделе» 1966 года с участием А. Галича и других; журналы «Кругозор», «Турист», «Клуб и художественная самодеятельность» и т.д. вплоть до толстого журнала «Октябрь», официозного «Молодого коммуниста» и научного сборника «Фольклор и художественная самодеятельность»); 4) все чаще и чаще проходят официальные концерты, как отдельных авторов, так и сборные; 5) апогей — фестиваль в Новосибирске (март 1968). Возможность для такого компромисса — XXII съезд КПСС (1961) с резкой критикой сталинизма и последующий вынос трупа Сталина из мавзолея, официальное, на всех уровнях отрицание культа личности. Широкое распространение АП в магнитофонных записях становится аналогом самиздата (не случайно появление термина «магнитиздат»), поэтому она начинает интересоваться диссидентскую среду и использоваться в ней в различных функциях. При этом следует отметить, что функция эстетическая часто отодвигалась на задний план, в песне искали прямой политический протест или по крайней мере отчетливые аллегории. Именно для этого

времени характерно истолкование «Песенки про черного кота» Б. Окуджавы как прямого обвинения Сталину, против чего не раз протестовал и сам автор и протестует само содержание песни.

1968 год оказывается, если использовать известный термин сталинской эпохи, «годом великого перелома». После фестиваля 1968 года уничтожается кафе «Под интегралом» в новосибирском Академгородке, выходят не просто критические, а открыто пасквильные статьи про Галича, Высоцкого и Кима, в Союзе писателей А. Галичу объявляется выговор, к концу года объявляется запрет на профессию педагога Ю. Киму. После этого начинается интенсивное расхождение АП и СП. СП (прежде всего в виде КСП) по-прежнему стремится к компромиссу, а власть использует ее для канализации поверхностного недовольства. Протестное движение решительно пресекается, уходя в подполье (пример — судьба группы В. Абрамкина в Московском КСП¹⁰). Роль этого протестного движения теперь окончательно передается АП, в первую очередь А. Галичу. Но в то же время серьезные неприятности начинаются и у В. Высоцкого, и у Б. Окуджавы, что нельзя расценить иначе, как оценку их деятельности государственными структурами, от писательского союза и отделов министерства культуры до ЦК КПСС и КГБ. Лавинообразный характер принимают публикации в тамиздате. Но почти всегда это АП, а СП остается внутри СССР (за исключением «Песен русских бардов» В. Аллоя, куда попадают произведения довольно многих авторов из категории СП¹¹).

В 1970-е годы в интересующей нас сфере, как и во многих других областях советской действительности начинается время стабилизации. Деятельность КСП, его концерты и слеты не запрещаются решительно, хотя всякий раз требуется особое разрешение. Делается это отчасти для «выпуска пара», отчасти для отслеживания

возможных очагов противостояния, отчасти для установления границ дозволенного/недозволенного. Значительно более серьезному и последовательному воздействию подвергается АП. Заведомо «непроходимое» (как творчество А. Галича) становится невозможным в СССР и автор выдавливается за границу или же (как в случае с Кимом) запрещается; однако характерно, что под псевдонимом Ю. Михайлов работать в сфере песен для театра и кино ему разрешено. То, что считается «сомнительным», то есть прежде всего песни В. Высоцкого, в официальные институции пропускается микроскопическими дозами (почти полное отсутствие публикаций, пластинок и концертов «с афишами»), но в локальных системах допускается (спектакли, концерты для ограниченного круга слушателей). Те авторы, которые более или менее готовы «приспособиться», часть своего творчества или все его поставить под контроль (Б. Окуджавы, Н. Матвеева, большая часть «промежуточных» фигур вроде Ю. Визбора или А. Городницкого) получают возможность официализироваться: издавать книжки, пластинки, сниматься в кино, изредка и помалу появляться на радио и телевидении и пр., а на их «неофициальную» деятельность (пластинка Окуджавы во Франции, его заграничные издания, в том числе публикации в эмигрантских газетах и журналах) закрывают глаза. Тем самым закрытость продолжает сохраняться без явного террора, что вообще характерно для брежневского СССР.

Как и во многих других сферах искусства, перестройка, открывшая шлюзы для прежде запретного, на какое-то время оживила интерес к АП, но потом начался спад читательского и слушательского интереса. СП вернулась к своим первоначальным масштабам, где лидирующую роль играли уже отнюдь не студенты, а молодые, если не сказать пожилые люди, и таким образом стала фактором, которым можно пренебрегать при

социальных характеристиках постсоветского общества. АП после ухода из жизни ОВГ и других авторов из «промежуточной» категории (Ю. Визбор, М. Анчаров, Е. Клячкин, А. Дулов, В. Берковский, Ю. Кукин), отказа от исполнительской деятельности Н. Матвеевой и А. Якушевой, перехода на профессиональную эстраду С. Никитина и О. Митяева, — практически завершила свое существование как жанр песенного искусства и особая разновидность поэзии. Позволю себе личные воспоминания: в марте 1968 года концерт Ю. Кима, о котором почти не извещалось ни в прессе, ни афишами, состоявшийся в большой аудитории Политехнического музея, прошел с полным аншлагом, слушатели заняли все проходы и даже часть эстрады и кулис, бурно реагировали на каждую песню и расходились в сознании того, что на их глазах творилось искусство. В конце 2000-х годов на концерте того же Ю. Кима в Центральном доме журналиста небольшой зальчик был далеко не заполнен, а песни вызывали ощущение или слегка скрашенной ностальгией устарелости или вообще беспомощности (следует отметить, что автор не стал исполнять свои лучшие песни последнего времени, к которым термин «беспомощность» неприменим — «Песню о властной вертикали», песню к 90-летию со дня рождения Галича, «Евреи читают Тору» и пр.).

Таким образом, мне представляется, что явление СП/АП должно расцениваться как важное пограничное явление послевоенного советского времени, возникающее на стыке поэзии и музыки, литературы и фольклора, заслуживающее изучения с точки зрения литературоведения (что нам важнее всего), музыковедения, культурологии и социологии. Пренебрежение им упростит и обеднит представления о динамике развития как эстетических образований, так и социального бытия 1950–1980-х годов.

ДОИСТОРИЧЕСКОЕ

К ИСТОРИИ «БУБЛИКОВ»

Одна из серьезнейших проблем, постоянно являющаяся перед пишущими об истории авторской песни, — проблема ее истоков. Конечно, эти истоки в самом общем виде более или менее определены: классический русский фольклор, традиционный русский романс (как в непосредственно русской, так и в цыганской его интерпретациях), студенческие песни XIX и начала XX века, так называемый «жестокий романс» и вообще городской фольклор, отдельные опыты сочинителей как девятнадцатого (П.А. Федотов, А.А. Григорьев, К.К. Случевский), так и двадцатого (М. Кузмин, Н. Агнивцев и особенно, конечно, А. Вертинский) веков. Но особенное внимание в этом довольно длинном перечне должны привлекать городские песни 1910–1940-х годов, воспринимавшиеся большинством авторов интересующей нас категории песен как тот нетрадиционный фольклор, который должен в их творчестве занять место освященного веками творчества, в сталинское время канонизированного творчеством официальных «хоров» (Северный народный хор и другие). Фальсификация этими предприятиями подлинного фольклора чутким слушателям всегда была очевидна.

В СП/АП на место фольклора поддельного подставлялся тот, который казался пусть и маргинальным, но зато подлинным. Однако констатируя все это, следует иметь в виду, что этот альтернативный фольклор все еще как следует не изучен. До сих пор нет сколь-нибудь корректного по фольклористическим нормам издания «нетрадиционного» песенного народного творчества обозначенного нами периода, и, тем более, нет сколько-нибудь обоснованных исследований, которые опирались бы на реальный материал,

а не на самые поверхностные о нем представления. Весь круг этих песен представлен подготовленным фольклористами Московского университета сборником¹, который, однако, не претендует на полноту и должное обоснование публикуемых текстов. Специально «блатному» фольклору посвящена выдающаяся по своему значению публикация сырого материала, записанного в начале 1930-х годов². Достойна внимания трилогия М. и Л. Джекобсонов³. Ряд других публикаций и исследований назван далее. Но по большей части приходится иметь дело или с изданиями, широковещательно заявляющими о доскональном знании предмета, но на деле весьма ограниченными по своим масштабам⁴, или же вовсе не претендующими на какую бы то ни было научность⁵. Сюда же по большей части относятся и многочисленные и разнообразные публикации в сети Интернет⁶. Среди исследований отмечу ряд статей С.Ю. Неклюдова о конкретных песнях этого типа⁷ и печатавшиеся в первые годы перестройки статьи В. Бахтина⁸.

Не буду притворяться, что некие обстоятельства позволили мне явиться носителем абсолютного знания по интересующему нас вопросу. Отнюдь нет. Скорее ситуация может быть обозначена как желание понять, чего именно мы не знаем в сфере непосредственных истоков авторской песни из той категории, которая в просторечии именуется «одесскими» или «блатными», причем разграничения между ними делаются чисто условно. Кажется, ни один историк вопроса не миновал стихотворения Евгения Евтушенко:

Интеллигенция поет блатные песни.
Поет она не песни Красной Пресни.
Дает под водку
и сухие вина
про ту же Мурку и про Енту и раввина.
Поют
под шашлыки и под сосиски,

поют врачи,
 артисты и артистки.
 Поют в Пахре писатели на даче,
 поют геологи
 и атомщики даже.
 Поют,
 как будто общий уговор у них
 или как будто все из уголовников.
 С тех пор,
 когда я был еще
 молоденький,
 я не любил всегда
 фольклор
 ворья,
 и революционная мелодия —
 мелодия
 ведущая
 моя.
 И я хочу без всякого расчета,
 чтобы всегда алело высоко
 от революционной песни что-то
 в стихе
 простом и крепком, как древко...⁹

Выясняется, что для него блатная песня — не только знаменитая «Мурка», тиражированная когда-то Л. Утесовым, но и «Зачем, скажите, вам чужая Аргентина...», никак не связанная с криминальным миром. Этот парадокс замечали многие. Зато обе эти песни легко было отнести к «одесским», хотя «история каховского раввина» вроде бы к ним отношения не имеет. А. Башарин комментирует стихотворение так: «Запрещенные, не-, вне-, а иногда и антиофициозные песни, бытующие в народе, представлялись единым, однородным явлением. Обозначения “песни дворов и улиц”, “дворовые песни” и “блатные

песни” — казались почти синонимами»¹⁰. Позволю себе с ним не согласиться. Чуть более позднее стихотворение Евтушенко «Граждане, послушайте меня» ведь не случайно начинается словами из песни того же разряда «Гоп со смыком». Стало быть, не все песни такого рода поэт отвергает, а только часть из них.

Как представляется, для Евтушенко как для выразителя массового сознания времени, в наибольшей мере связанного с возникновением СП, то есть с 1950-х годов, понятия «блатной» и «одесской» песни были практически синонимами. Поэтому песня про раввина и Енту тоже одесская — она, если можно так выразиться, изложена с одесской точки зрения. Историк авторской песни (в особенности тому, который пытается проследить корни творчества В. Высоцкого, ибо в нем ориентация на «блатное» начало была особенно сильна) стоит обратить внимание в равной степени на то, что современный классификатор отнесет по ведомству «блатного» фольклора, а что воспримет исключительно как одесские уличные песни.

При этом, естественно, стоит иметь в виду, что географическое прикрепление здесь может являться весьма относительным. Так, мне не раз приходилось в молодости (относящейся к тем же 1950-м годам) слышать, что прославленная одесская песня «На Дерибасовской открылася пивная...» на самом деле происходит из «Ростова-папы» и должна начинаться: «На Богатыновской открылася пивная...»¹¹. Народное сознание склонно было относить к одесским и уже упоминавшийся «Гоп со смыком», хотя в нем действие очевидно разворачивается в Киеве.

Однако в географической принадлежности основной интересующей меня в данный момент песни, как кажется, сомнений не высказывал никто, хотя ареал ее распространения был чрезвычайно велик. «Одесская» песня «Бублики» («Бублички», «Купите бублики») в 1920-е

годы была известна по всей территории СССР, а как становится ясно из публикуемой в приложении статьи — и за ее пределами также. Однако повсюду эта песня распространялась на правах фольклорной, никому конкретно не принадлежащей, и в последующее время об авторстве делалось немало предположений.

Очередная вспышка интереса к этому вопросу возникла примерно лет 10 назад, когда известный критик Б.М. Сарнов напечатал статью, озаглавленную все той же сакраментальной строкой Евтушенко¹². Она предваряла подборку песенных стихов разных авторов, но начиналась по прихотливой логике автора с разговора о «Бубликах».

Ссылаясь на Д.С. Лихачева, он приписывает их авторство покойному Леониду Ивановичу Тимофееву. Автор «Заметок и наблюдений», где появилось это утверждение, вовсе был не обязан проверять свою память. Он писал о том, что помнит, что слышал, что знает из каких-то не всегда надежных источников. Вот и здесь перед нами типичный случай ошибки памяти. Конечно, Л.И. Тимофеев никаких «Бубликов» не сочинял. Услышав когда-то эту фамилию, Лихачев вместо имени не очень известного подставил хорошо знакомое. Тут, безусловно, должен был быть назван основательно забытый (хотя и запомнившийся, скажем, Георгию Иванову) поэт Борис Николаевич Тимофеев-Еропкин (1899–1963), о котором «Краткая литературная энциклопедия» лапидарно сообщает: «Писал песни и романсы, среди них — “За окном черемуха колышется” (1926)»¹³. Не можем исключить, что он действительно сочинил и какой-то из вариантов безмерно популярных в двадцатые годы «Бубликов».

Но существует известное любому сколько-нибудь прилежному читателю советской литературы свидетельство о совсем другом авторстве этой песни, и я склонен гораздо более поверить К.Г. Паустовскому, вспоминавшему

в четвертой книге «Повести о жизни» (глава «Полотняные удостоверения»), что текст «Бубликов» принадлежит одесскому поэту Якову Ядову, и песня эта возникла не позднее 1921 года, поскольку весной 1922-го уже обрела широчайшую популярность. Действительно, песня эта удивительно органично вписывается в контекст одесских уличных песенок начала двадцатых годов — «Свадьба Шнеерзона», «Как на Дерибасовской, угол Ришельевской», «Зачем, скажите, вам чужая Аргентина», «Одесский розыск рассылает телеграммы» и т.д., и т.д. Известный исследователь, одессит и внимательный наблюдатель, сообщает об этом репертуаре: «К длинным песням нужно отнести и ряд песен искусственного, театрального происхождения, пошедших гулять по улице»¹⁴. Хотя в статье Стратена «Бублики» и не упоминаются, но все описание одесского песенного фольклора самого начала двадцатых годов у него и у Паустовского чрезвычайно близко, что делает версию писателя более чем вероятной.

Итак, на роль автора текста претендовали три человека: одесский стихотворец Яков Ядов, петроградский/ленинградский поэт Борис Тимофеев и знаменитый впоследствии литературовед, член-корреспондент АН СССР Л.И. Тимофеев. Вряд ли мы когда-либо узнаем со стопроцентной верностью имя автора текста этой песни, однако правдоподобность версии об авторстве Л. Тимофеева практически равна нулю, а об авторстве Я. Ядова — приближается к максимуму. Ни один из аргументов Б.М. Сарнова, представленных им в двух статьях¹⁵, не представился мне убедительным, доводов же в пользу моих предположений прибавила заметка, где автор к случаю вспомнил мемуары И. Одоевцевой, назвавшей Б. Тимофеева автором «Бубликов»¹⁶. Помимо того, за истекшее время появился ряд публикаций, опирающихся на свидетельство артиста, по просьбе которого и был

сочинен первоначальный вариант песни. Вполне серьезное издание, посвященное истории советской эстрады, сообщает: «Песенка “Бублики” написана в Одессе в 1926 году для куплетиста Г.М. Красавина. В 1956 году она была записана на магнитофонную ленту и дополнена рассказом Красавина (хранится в музее эстрады в Ленинграде)»¹⁷. Эти сведения ныне широко тиражируются в интернете и своим количеством «забивают» все прочее. А между тем остается ряд вопросов, требующих решения. Во-первых, место и год написания, а во-вторых — авторство музыки.

В наиболее подробном описании создания песни читаем: «В одной из папок, хранящейся в Петербургской театральной библиотеке, мне удалось найти небольшую рукопись “К выступлению Григория Красавина”. Это как бы набросок его речи на замечательном концерте, афиша которого гласила: “500 лет на эстраде”. (В юбилейном концерте приняли участие старейшие артисты эстрады, общий страж их выступлений и составил эту вероятную цифру.) Выпишем из текста Красавина то, что относится к “Бубликам”. “...С 1926 года обо мне иначе не говорили: «Ах, это тот, который „Горячие бублики...”»

У меня была привычка собирать мелодии песенок на всякий случай. Бывало, услышу где-нибудь в кафе или в ресторане что-нибудь характерно-эстрадное, прошу пианиста дать мне ноты. Одна из этих мелодий мне пригодилась в 1926 году. Я тогда жил в Харькове, и туда приехали известные администраторы Аркадий Вольский и Борис Рейф. Они меня приглашали на открытие сезона в Одессу — в Театр миниатюр на Ланжероновской улице. В процессе разговора, когда я старался выяснить, в чем состоит одесская “злоба дня”, они мне сказали, что в Одессе на всех углах продают горячие бублики с утра и до вечера и с вечера до утра. Только и слышно: “Купите бублики, горячие бублики...” Вот это, сказали они,

стоило бы отразить в песенке. Кто это может сделать хорошо и быстро? Только один человек — Яков Петрович Ядов! Через несколько часов мы были на Сумской улице в квартире Ядова. <...>

Мы сидели в кругу семьи Ядова, пили чай, а в соседней комнате стучала пишущая машинка. И не прошло тридцати минут, как Ядов без заминки прочел то, что я сейчас исполню...»¹⁸. Итак, Харьков (но написано для Одессы), 1926 год. Между тем, К.Г. Паустовский относит создание песни к 1921 или 1922 году, то есть когда сам он жил в Одессе. Учитывая мнение Б. Сарнова: «Я глубоко и нежно люблю Константина Георгиевича Паустовского (он был моим учителем), но, как все хорошо знавшие его люди, имею основание относиться ко многим его свидетельствам с той же степенью доверия, с какой относятся обычно к рассказам охотников и рыболовов»¹⁹, — мы все же полагаем, что его рассказ заслуживает внимания, и вопрос о времени появления песни остается открытым. Для его решения, видимо, необходим широкий поиск упоминаний среди разнообразного материала в периодике, прежде всего газетной, как советской, так и эмигрантской²⁰.

Один из таких материалов касается музыки этой песни, что весьма важно: именно мелодия принесла «Бубликам» мировую известность. По мнению Б. Сарнова, отличие интересующей нас песенки от других «одесских» заключается в том, что все они — «с очень сильным еврейским акцентом, даже включают в себя характерные еврейские обороты и словечки <...> В “Бубликах” <...> ничего похожего нет и в помине»²¹. Перепечатываемая в Приложении статья весьма наглядно показывает, в чем заключается «еврейский акцент» «Бубликов», — в мелодии.

Вообще влияние еврейского музыкального фольклора на русскую культуру нуждается в серьезном изучении,

пока еще только начинающемся. Единственный известный нам пример — статья Б.А. Каца «Песенка о еврейском музыканте: “шутка” или “кредо”? К подтекстам и интерпретациям стихотворения Мандельштама “Жил Александр Герцович...”»²² Цитируемые два стиха еврейской песни, легшей, по убеждению авторов, в основу мелодии «Бубликов», очень близко напоминают ту самую песенку «Идл мит а фидл», которая, по вполне обоснованному (хотя, вероятно, и оспоримому) суждению Б. Каца стала одним из подтекстов мандельштамовского стихотворения.

Конечно, «Бублики» вряд ли могут похвастать тем, что вошли в русскую поэзию так же основательно, как «Идл мит а фидл», однако их слава в двадцатые годы и повсеместная известность в последующее время заставляют внимательно присматриваться и к ним.

Статья, печатаемая в Приложении, подписанная «Странник» (убедительно расшифровать псевдоним нам не удалось), была напечатана в варшавской русской газете «За свободу!» 1 ноября 1928 года.

К изучению песенного фольклора современного города

Нижеследующее сочинение довольно хорошо известно как в печатном виде, так и в песенном. В годы перестройки и более поздние оно не раз публиковалось. Приводим его в том виде, в каком его исполнял и напечатал один из авторов:

О графе Толстом - мужике не простом

Жил-был великий писатель
Лев Николаич Толстой,
Мяса и рыбы не кушал,
Ходил по имению босой.

Он очень удачно родился
В деревне наследной своей,
Впоследствии мир удивился,
Узнав, что он графских кровей.

Граф юность провел очень бурно,
На фронте в Крыму воевал,
А в старости очень культурно
В имении своем проживал.

В имении, в Ясной Поляне,
Любых принимал он гостей,
К нему приезжали славяне
И негры различных мастей.

Вступал он с правительством в трения,
Но был он народа кумир,
Закончил граф «Анну Каренину»,
А также «Войну и мир».

Но Софья Андреевна Толстая,
Совсем не такая была,
И, рукопись мужа листая,
Говядины много жрала.

Да, Софья Андреевна Толстая,
Напротив, любила поесть,
Она не ходила босая,
Спасая фамильную честь.

Великие потрясения
Писатель в быту перенес,
И роман его «Воскресение»
Читать невозможно без слез...

Легко нам понять-догадаться,
Ведь мы все живем на земле,
Что так не могло продолжаться
В старинной дворянской семье.

Наскучило графу все это,
Решил он душой отдохнуть —
Велел заложить он карету
И в дальний отправился путь.

В дороге, увы, простудился,
И на станционном одре
Со всеми беззлобно простился
И милостью Божьей помре.

На этом примере учиться
Мы все, его дети, должны —
Не надо поспешно жениться,
Не выбрав хорошей жены.

Не надо, ребята, поспешно жениться,
Не выбрав хорошей жены,
Нельзя под венец или в загс торопиться —
Последствия будут грустны!..¹

К этому тексту есть небольшой авторский комментарий: «А первая песня, написанная вместе нами, была “О Льве Николаевиче Толстом”. Сергей как-то пришел и говорит: “Я начал песню писать, вот, про незаконнорожденного сына... незаконнорожденного сына Льва Николаевича Толстого”. Там, значит, были такие... хорошие были слова:

Я с роскошью с детства спознался,
Средь мебели, фарфора жил,
Как вдруг меня, бедного крошку,
Этапом угнали в Сибирь.

Ну, мы, значит, с Володей похвалили за это, но решили, что надо песню написать, собственно, не о вымышленном незаконнорожденном сыне, а о самом Льве Николаевиче. И так появилась, вот... сложена была, вернее, песня “Жил-был великий писатель”»².

Сергей здесь — Сергей Михайлович Кристи (1921–1986), журналист, участник Великой отечественной войны, а Володя — Владимир Федорович Шрейберг (1924–1979), участник войны, впоследствии — сценарист. По крайней мере двое из авторов принадлежали к кругу «золотой молодежи» большевистской элиты. Михаил Павлович Кристи (1875–1956) был старым большевиком, уполномоченным Наркомпроса в Петрограде (сохранились воспоминания, как он был обижен на Блока за то, что тот во время известного празднования Пушкинского юбилея, произнося гневные слова в адрес виновников гибели поэта, все время смотрел на Кристи), потом заместителем заведующего Главнаукой, директор

Третьяковской галереи. Петр Федорович Охрименко (1888–1975) — переводчик, сотрудничал в «Правде», работал в Коминтерне, сохранилась своеобразная охранная грамота — записка Ленина к нему. Имя Охрименко старшего попало в «Краткую литературную энциклопедию», что было не так просто. А его брат (дядя А.П.) был заместителем наркома заготовок.

Приведем первоначальный набросок (точный источник текста нам неизвестен):

Жил-был великий писатель
Лев Николаич Толстой,
Не ел ничего он мясного,
А только все книжки писал.

Подайте, подайте, граждане,
Я сын незаконный его.
Подайте кто может, сколь может,
Копейкой своей трудовой.

Я с роскошью с детства спознался,
Средь мебели, фарфора жил,
Как вдруг меня, бедного крошку,
Этапом угнали в Сибирь.

Об этом проведал мой папа
И Чехову письма писал:
«Ты ближе к начальству, Антоша,
Спаси дорогое дитё!»

А Чехов ему отвечает:
Мол, дело совсем не мое.

Подайте, подайте, граждане...

И т.д. ³

В те годы, когда я начинал собирать неофициальные городские песни послевоенного периода (конец 1960-х – начало 1970-х годов), текст был мне известен лишь в сокращенном и дефектном виде, но уже тогда было очевидно, что он связан со знаменитым «Я был батальонный разведчик...», а также фрагментарно услышанными и запомненными «Венецианский мавр Отелло...» и «Ходит Гамлёт с пистолетом...» Затем откуда-то стали известны фамилии (даже без имен) авторов и подтвердилась гипотеза о том, что все эти песни сочинены одним и тем же кругом. Однако лишь с появлением записи концерта А. Охрименко и впоследствии его книжки (тиражом в 100 экземпляров), а также после распространения различных сборников «дворовых» песен стало возможно более или менее объективно проследить, как ветвился сюжет, уже ушедший «в народ». Ставим последние слова в кавычки, поскольку очевидно, что изменения вносили конкретные и весьма образованные люди.

Наибольшую популярность получил вариант, исполнявшийся известным музыкантом А. Козловым. В нем исключены строфы 2 и 3, вместо второй идет строфа 7, а третья заменена неавторской:

Из этого в ихнем семействе
Был вечный и тяжкий разлад:
Его упрекали в злодействе –
Он не был ни в чем виноват.

Далее идут строфы 5, 8, 4, а заканчивается песня тремя строфами, возвращающими нас к первоначальному замыслу С. Кристи: у Толстого появляется незаконно-рожденный сын, в конце концов оказывающийся исполнителем песни ⁴. Еще три варианта опубликованы в двух различных сборниках дворовых песен ⁵.

Можно было бы пойти и далее, действуя по образцам, заданным С.Ю. Неклюдовым ⁶, но вряд ли этот путь был бы плодотворен, поскольку имеется первоисточник, восходящий к авторскому тексту ⁷. Но зато у нас есть возможность представить себе (хотя бы гипотетически) процесс трансформации начального текста.

Нетрудно заметить, что в авторском тексте, при всех его замечательных достоинствах, не нуждающихся в специальных описаниях, есть и ряд недостатков. Прежде всего — это длина песни, 52 строки. Строфы 6 и 7 практически дублируют друг друга, а их место нарушает естественную последовательность строф 5 и 8. Такой текст вряд ли мог стать реально исполняемым в народной среде (оставляем в стороне вопрос, насколько жизнь и творчество Л. Толстого вообще были актуальны для наивного певца) и нуждался в изменении.

В архиве И.Н. Розанова, посвятившего много усилий судьбам литературных песен и их фольклорным трансформациям сохранился лист с записью варианта этой песни. Перед текстом стоит: «Дорогому Ивану Никаноровичу / На память / Запись песни слепого в поезде. / Записал аспирант ИМЛИ Ковалев» ⁸. Сам же этот текст таков:

Великий наш русский писатель
Граф Лев Николаич Толстой
Не кушал ни рыбы, ни мяса,
Ходил по аллее босой.
Жена его Софья Андревна,
Напротив, любила поесть.
Она не ходила босая:
Хранила дворянскую честь.
Хоть был он с правительством в тренях,
Но у народа — кумир
И за «Анну Каренину»
И за «Войну и мир».

В своих незабвенных твореньях
Поставил он жгучий вопрос
И роман его Воскресенье
Читать невозможно без слез.

Именно этот вариант без строк 9–10 автор этой статьи узнал в начале 1970-х годов, и далее на протяжении длительного времени слышал только эти 4 строфы (естественно, с лексическими изменениями). Надо сказать, что исходный текст сокращен и выстроен артистически: по внутренней логике, с выделением общеизвестных подробностей, знакомых любому, и в то же время с той дозой иронии, которая более чем уместна в сочинении про писателя, обладающего колоссальным талантом, однако восторженные и наивные читатели видят в его творениях лишь очевидную глупость и плоскость. Как нам представляется, печатаемый вариант — совсем другое произведение, лишь отчасти совпадающее с песней трех авторов.

И здесь следует обратить внимание на предшествующие тексту строки. Мы хотели бы высказать предположение (конечно, нуждающееся в серьезной проверке всеми имеющимися способами), что перед нами не запись реальной песни, а ее обработка, исполненная «аспирантом ИМЛИ Ковалевым». Нам не удалось отыскать аспиранта ИМЛИ того времени с этой фамилией, кроме Владислава Антоновича Ковалева (1922–1991), впоследствии профессора факультета журналистики МГУ, специалиста по творчеству Л.Н. Толстого. Он был аспирантом до 1948 года (что может оказаться небесполезным для выяснения хронологии), после чего защитил диссертацию и активно занялся преподавательской деятельностью, с 1952 — в МГУ.

Практически все знавшие В.А. Ковалева фиксируют его незаурядный артистизм и некоторую

эксцентричность. Так, популярен рассказ, который приведем в недавней записи: «Как-то Ковалев пришел на лекцию и лег на кафедру. И лежит. Он старенький был, все испугались: может, ему плохо сделалось. Лежит. Мало ли что случилось. И когда уже собрались идти в учебную часть, он встал, подошел к микрофону и говорит: “Так Илья Ильич Обломов проводил всю свою жизнь”»⁹. Ср., впрочем, у другого мемуариста: «Не знаю, так ли это. В 1973 г., когда мне довелось слушать лекции Владислава Антоновича Ковалева, я этого не видела»¹⁰. Впрочем, и во вторых мемуарах говорится об оригинальности и эксцентричности солидного профессора. К тому же как там, так и у других авторов, речь нередко идет об интересе и любви проф. Ковалева к авторской песне — творчеству А. Вертинского, Б. Окуджавы, В. Высоцкого, С. Никитина. А Е.И. Орлова вспоминает, как при случае он спел ей стихи Н. Гумилева на мелодию известной песни «Разлука ты, разлука...» Кажется, такой склад характера обличает человека иронического и равнодушного к песенной культуре современного города, к тому же специалиста по творчеству Л.Н. Толстого.

Особый вопрос (также нуждающийся в выяснении, пока еще есть люди, помнящие послевоенные пригородные поезда) — об исполнении. Честно говоря, у тех слепых, которых доводилось слышать мне в конце 1950—начале 1960-х годов, трудно себе представить ее реальное существование. Для тогдашней публики эта песня выглядела слишком интеллектуальной. Если «Я был батальонный разведчик...» был рассчитан на практически любого, то преображенная история Льва Николаевича Толстого могла заинтересовать слишком немногих, а природа вагонной песни состоит как раз в том, что она призвана затронуть чувства как можно большего количества слушателей, принося тем самым доход певцу. Мне доводилось слушать песню исключительно в среде

студентов-филологов. Правда, существует стихотворение Евг. Евтушенко «Мои университеты», где читаем: «Больше, чем у Толстого, учился я с детства толково / У слепцов, по вагонам хрипевшим про графа Толстого», — однако это поэтическое свидетельство 1980-х годов нуждается в верификации. До проведения соответствующих исследований следует полагать, что слова про слепцов — часть общей легенды, сопровождающей как эту песню, так и другие сочинения трех авторов.

Попутно следует заметить, что еще одна авторская пародийная песня про Л. Толстого — «Зеркальце» Юза Алешковского — не получила никакой известности в широкой публике: ее нет ни в цитируемых нами выше сборниках песен, ни в обсуждениях «О графе Толстом...», где упоминаются и другие сочинения такого же рода, ни разу нам не пришлось ее слышать в живом неавторском исполнении. Очевидно, есть какие-то причины, позволявшие песне Кристи, Шрейберга и Охрименко войти в песенный репертуар 1950–1960-х годов, а песню Алешковского настоятельно советующие оставить за его пределами¹¹.

О — В — Г

Булат Окуджава

Булат Окуджава и массовая культура

В этой теме есть две очевидные даже на первый взгляд неясности, — во-первых, что для нас означает имя Булата Окуджавы, а во-вторых, — что следует понимать под словами «массовая культура».

Чтобы снять лишние вопросы, следует сказать, что личное отношение автора книги к творчеству Окуджавы очень неоднозначно. Вряд ли может возникнуть сомнение, что он был гением — но, с моей точки зрения, гением лишь в одном жанре, который трудноопределим, но который для простоты в данном случае будет называться, следуя частому у поэта названию, «песенками» или же просто песнями. Как прозаик и как воспринимаемый без гитары и открыто выраженного напева поэт Окуджава представляется мне одним из длинного ряда соревнователей, и далеко не всегда оказывается в их первых рядах. Как автор песенок Окуджава абсолютно уникален даже на фоне тех, кого мы привычно называем с ним рядом. Не вдаваясь в долгие споры, констатируем, что Окуджава, Высоцкий и Галич, как к ним ни относиться, любить их или не любить, представляют собою явления, спутать которые невозможно, каждый из них строит свое творчество по особым законам, по ним же настраивая и восприятие слушателей. Поэтому в дальнейшем речь пойдет только об одном жанре из тех, что мы находим в творчестве Окуджавы.

Что же касается массовой культуры, то здесь любого подстерегает трудность особого рода: о ней пишут так много и с таких разных позиций, что свести различные точки зрения к единому знаменателю невозможно, да, вероятно, и не нужно. То рабочее определение, которое выражает мое собственное отношение к проблеме,

можно было бы сформулировать приблизительно так: массовая культура есть совокупность текстов (в широком семиотическом смысле), предназначенных для восприятия массовым сознанием, то есть типом сознания, ориентированным на закон тождества воспринимаемого искусства и своих стереотипов, существующих сознательно или подсознательно.

Как кажется, такое определение отграничивает понимание феномена массового искусства от ряда популярных заблуждений. Прежде всего — оно не есть искусство, непременно потребляемое массами в обыденном понимании этого слова. Начинаящуюся раскручиваться поп-певицу приходит послушать двадцать человек, но от этого ее репертуар не становится менее массовым, тогда как картины в галерее Уффици не превращаются в масскульт, хотя перед ними ежедневно проходят тысячи зрителей. Во-вторых, следует сказать, что такой подход позволяет снять противопоставление «хороший — дурной», почти всегда действенное, когда речь идет о масскульте и «высоком» искусстве. Как бы ни относиться к прозе Б. Акунина или Вик. Ерофеева, они не перестают быть явлением массового искусства, поскольку (каждая в своих рамках) используют стереотипы сознания различных групп читателей не для напряженного диалога с ними, а для подтверждения этих стереотипов. Стереотипы (повторюсь, сознательные или подсознательные) значительного количества членов той группы, которую очень приблизительно можно обозначить как «читатели современной высокой прозы», решительно противоположны литературским принципам Ерофеева-bis, и потому эти читатели вообще откажутся от попыток продолжить чтение после двух-трех страниц, прочие же будут искать хотя бы зыбкую почву для общения и, не исключено, найдут ее. Что же касается рекламы, столь широко используемой Ерофеевым, то она лишь подтверждает

нашу идею: творчество рекламируется именно для широкого потребления, — только ведь как ни рекламируй товар, он не найдет спроса, если не отвечает ожиданиям покупающей публики.

Казалось бы, таков же механизм восприятия любого искусства вообще, а не только массового. Однако в случае встречи с «высоким» (при всем осознании, во-первых, условности этого термина, а во-вторых, существования массы промежуточных форм) начинают работать не стереотипы, а гораздо более тонкие механизмы понимания — от архетипов в юнговском смысле до технических навыков адекватного восприятия, что и позволяет установить настоящий диалог, при котором сознание (а отчасти и подсознание) воспринимающего трансформируется под воздействием искусства, а оно само начинает восприниматься именно так, как и задумано, то есть как подлинный художественный мир, обладающий, помимо всего прочего, принципиальной неисчерпаемостью как в синхронном, так и в диахронном плане.

Собственно говоря, сказанное уже является кратким конспектом того, что меня будет интересовать в заявленной теме. Механизм взаимодействия двух феноменов — творчества Булата Окуджавы и массовой культуры, — рассмотренный на относительно широком историческом фоне, как представляется, может послужить делу уяснения специфики обоих этих явлений.

И начать прежде всего, конечно, следует с того, что на протяжении сорокалетней творческой жизни Булата Окуджавы (мы берем интервал 1956–1997, от первых систематически пишущихся песенок до конца жизни¹) основательно менялось как его творчество, так и массовая культура. О первом — далее, а сейчас лишь вкратце напомним, чем была массовая культура до 1956 года. Прежде всего, она была исключительно официальной. Нигде тоталитаризм сталинского типа не господствовал с такой

решительностью, как в этой сфере, — разве что на зоне. Даже армия, не говоря уж об иных формах жизни, предусматривала наличие хоть какого-то «личного времени», когда человеку было позволено пожить частной жизнью. В массовом искусстве ничего подобного не было. Если писатель мог создавать рукопись для ящика письменного стола или памяти своей и ближайших друзей, художник мог не выставляться и т.д., то есть созданное произведение лишалось публичности, но от этого не исчезало, то для массовой культуры это было невозможно. Лишаясь публичности, она прекращала существование. Даже в той сфере, которая, казалось бы, была наиболее близка к жанру, в дальнейшем сотворенному Окуджавой и некоторыми его современниками, господствовали или наиболее удачные и наименее одиозные официальные песни (вроде «Темной ночи»²), или их вариации, созданные неофициальными авторами. Как бы ни были милы сердцу кого-либо из читателей (не исключаю из этой общности и себя) ранние песни Визбора или Сухарева с Шангиным-Березовским, нетрудно заметить, что они или прямо годились для студенческой самодеятельности, контролируемой в те годы не меньше государственной эстрады (вроде «Гимна МГПИ»), или вполне естественно переключивались на нее (как «Царевна Несмеяна»).

Если же попробовать описать саму эту официальную песенную культуру, то нетрудно заметить, что песни были рассчитаны на принципиальную однородность воспроизведения независимо от качества исполнения: пелась ли песня со сцены хором с оркестром или за кухонным столом, исполнители в меру своих сил пытались скопировать официально утвержденные, залитованные слова и музыку (мелодию). Во-вторых, она использовала ограниченный набор стереотипов, не только уже закрепленных, но и еще только возникающих или становящихся в соответствии с социальным заказом. Наконец,

она принципиально отказывалась от какого-либо личного начала.

Позволю себе небольшой эксперимент: с давних времен в нашей семье хранится песенник с текстами популярнейших песен сталинского времени, где не указаны даже авторы слов (название и выходные данные не сохранились). Я специально просмотрел все их, чтобы проверить себя — действительно ли песни, официально дозволенные в классическое сталинское, послевоенное время, лишены личных имен, выяснилось, что картина получается замечательно выразительная. Конечно, там есть по несколько раз встречающиеся Ленин, Сталин, Ворошилов, по разу — Мао, Буденный, матрос Железняк и Шверник, а изо всего остального люда — Любушка, Катюша, Вася-Василек, Коля-Николай да вторая Катюша³. Чуть более разнообразна топонимика, но все равно: типичная песня — «Прощай, любимый город!»⁴ (т. е. любовью). Об отношениях людей см.: «А всего сильней желаю / Я тебе, товарищ мой...»⁵. При этом, естественно, даже любовные песни были сориентированы на классовый подход: «Справа кудри токаря, / Слева — кузнеца»⁶. Это приводило к существеннейшей особенности такой песни: она ориентировалась сразу на всех, ее слушающих (а в неофициальном варианте исполнения — еще и поющих), не предполагая возможности существования отдельного человека, не части этой массы.

Уже во второй песне Окуджавы — далеко не самой удачной — «На Тверском бульваре» в первую же строку выносится сугубо московское название, причем вовсе не официально утвержденное — не Кремль и не Ленинские горы. А в третьей по порядку песне прямо в заглавии оказывается имя никому не известного человека — Леньки Королева.

Все в этих первых песенках 1956–1957 годов противостояло официальному канону: вместо реального или

подразумеваемого оркестра — гитара, вместо сложных партитур — три, а то и вовсе два аккорда, вместо безличности и беспространственности — множество имен и названий.

Очень жаль, что тщательным исследованием хронологической последовательности создания песенок была разрушена красивая легенда о том, будто первой после долгого перерыва была написана «Песенка о Ваньке Морозове», ибо в ней, как кажется, наиболее явно объединились два начала раннего творчества Окуджавы: противостояние официальной массовой культуре путем ее разрушения и создание новой, альтернативной поэтики и мелодики.

Уже в первой строке названо имя героя, и не условно-поэтическое, вроде «Ваня, раскудрява голова» или «Вася-Василек», а вполне бытовое. А дальше — еще интереснее: московскую топонимику представляет абсолютно невозможное в официальной песне название ресторана («А он швырял в “Пекине” сотни»). Внушительная оркестровая музыка заменена двумя аккордами, а возвышенная сложная мелодия — интимным говорком (интересно отметить, что даже и тогда, когда Окуджава станет создавать оригинальные мелодии, они будут невозпроизводимы профессиональными композиторами). Вместо мастерских рифм — что-то совсем непристойное: «виноват — виноват», «полюбил — полюбил»...

О профессии героя песни мы ничего не знаем, но «он циркачку полюбил» — не швею-мотористку и не колхозницу-ударницу. Мало того, и любовь-то эта явно не одобрена инстанциями. Кажется, что здесь в свернутой форме воссоздан конфликт, очень схожий с тем, что потом с балладной подробностью будет изложен в «Красном треугольнике» А. Галича (где, кстати, тоже герой «в “Пекин” ее водил», а бытовое название песни тоже ориентировано на фамилию — «Про товарища

Парамонову»). Без воображаемого заседания парткома или общего собрания не понять первой строки Окуджавы: «За что ж вы Ваньку-то Морозова?» Кто эти «вы» и что они сделали с героем? Этого мы не знаем, как и его профессии, но кое-что предполагать можем.

Но если бы только этим жива была «Песенка о Ваньке Морозове», вряд ли мы помнили бы ее и считали одной из самых удачных первых работ Окуджавы в этом жанре. Разрушая официоз, она не ограничивается только разрушением, а намекает на то, что у автора ее есть и новая поэтика. Ведь рядом с тавтологическими рифмами в первой же строфе звучит богатая «корневая», только начинавшая тогда разрабатываться — «Морозова — морочила», и потом она будет поддержана другими: «на площади — попроще бы», «сотни — сохнет». И экзотика цирка, ресторана, загадочных медуз, которыми Морозов питался, как-то проецируется на готовую вот-вот вспыхнуть прозу молодого Аксенова. И свернутая балладность предсказывает оживление этого жанра во второй половине пятидесятых и в шестидесятые. И политические аллюзии то явно чувствуются (ведь совсем не случайно страсть хватает Морозова «своей мозолистой рукой», — слушатели того времени непременно помнили, что «мозолистой рукой» властно сжимала свой штык священная Красная Армия), то вполне могут слегка просматриваться — об этом откровенно говорит полуподпольный вариант строки, когда вместо «Он в старый цирк ходил на площади»⁷ пелось: «Он в цирк ходил на Старой площади»⁸.

Уже и этого, наверное, было бы достаточно для разговора о новой поэтике, но мы еще не сказали самого главного. Во-первых, здесь же, в «Ваньке Морозове», явно чувствуется если не трагизм, то драматизм, да еще в единстве с беспечностью и даже насмешкой. И это не официально дозволенный оптимистический трагизм, а возникающий на пустом, по представлению тогдашнего

официального сознания, месте — в любовной истории, да еще какого-то сомнительного свойства. Потом тема «...сам по проволоке идешь» будет усилена в канатоходцах Юрия Кукина и особенно Владимира Высоцкого⁹, но у них пропадет та сложность, чтобы не сказать «амбивалентность», которая отчетливо звучит у Окуджавы. Его песня становится многоплановой и оттого активно воздействующей на сознание читателя, разрушая заранее известные ходы на всех уровнях, от стихотворческого до высшего, смыслового.

И второе, что существенно здесь отметить, хотя об этом уже говорилось не раз, — всеми своими силами Окуджава стремится разрушить главное начало советской массовой песни. Единство всех имеющих к ней отношение, от сочинителя слов и композитора до слушающего хрипящий репродуктор на коммунальной кухне обеспечивалось абсолютной применимостью ситуаций к любому и каждому. К песенкам (и здесь подчеркнем неслучайность этого уменьшительного наименования¹⁰) Окуджавы человек должен был сам формировать свое отношение, и оно могло быть каким угодно, от полного и самозабвенного восторга до громокипящего негодования, причем очень часто вовсе не наигранного, а вполне искреннего. Но каждый раз слушатель оставался наедине с самим собой. Отчасти это, конечно, обеспечивалось первоначальным распространением песенок на магнитофонных кассетах или, в лучшем случае, тем, что человек попадал на домашнюю вечеринку, где сугубая неофициальность (помните звон рюмок, прорезающийся сквозь пленочные срезы?) обеспечивала свободу отношения к услышанному. Но отчасти это закладывалось в самый механизм устройства песни, не дававшей возможности с ходу воспринять ладно сбитый смысл. Замечательный пример тому — уже четвертая песенка, о голубом шарике, где максимально расширена свобода ассоциативного

мышления, мышления вовсе не только поэтического, а просто человеческого. При довольно ограниченной возможности истолкования главного символа, индивидуальные его проекции могли быть сколь угодно разнообразны.

Я специально не говорю здесь ни об истоках ранних песенок Окуджавы, ни о влиянии на них иных, нетоталитарных видов массовой культуры (русский и цыганский романс, привезенные Ивом Монтаном французские песни, фольклор в разных его вариантах). Сейчас важно отметить их одновременно завершающую и основополагающую роль, так отчетливо видную в первый примерно год песенного творчества.

И тут становится очевидным, что и массовая культура не осталась равнодушной к появлению песенок Окуджавы. Интимизация исполнения (достаточно вспомнить популярнейших для начала шестидесятых Владимира Трошина и Эдиту Пьеху) и аккомпанемента, изменения в мелодической сфере эстрадной песни, о чем говорить не нам, появление персонифицированных героев, от Сережки с Малой Бронной и Витьки с Моховой вполне официального Е. Винокурова до Сереги Санина полуофициального Юрия Визбора, шагающего уже по Петровке, а не по Малой Бронной¹¹, и далее, и далее, вплоть до использования неповторимо окуджавских Черного кота или Надежды в эстрадных поделках и попыток приспособления его собственных песен к масскультурским нравам в вариантах Блантера, Хиля и Кобзона.

«Шумный успех», уже в 1961 году зафиксированный известной статьей «Комсомолки»¹², был приспособлен массовой культурой к своим нуждам. И, как кажется, Окуджава не очень лукавил, когда в фильме «Срочно требуется песня» говорил о внутренней необходимости на время замолчать. Шесть песен в 1962 году, одна — в 1963, три начатых в 1964, но законченных позже, две

законченных в 1965, две — в 1966, одна в 1967... Как это контрастирует с шестнадцатью в 1961-м или двенадцатью в 1960-м!

Кризис (но отнюдь не кризис качества — среди этих немногих «Песенка о моей жизни», «Ночной разговор», «Прощание с Польшей», «Молитва», «Прощание с новогодней елкой», «А все-таки жаль...», то есть общепризнанные шедевры) был вызван именно тем, что граница между массовой культурой и песенным творчеством Окуджавы стала не столь ощутимой, как была ранее, и ему, чтобы по-прежнему оставаться в рамках настоящего искусства, необходимо было искать новые пути. Но отыскивались они с большим трудом.

К этому добавлялся еще ряд проблем. Прежде всего, с начала 1960-х годов советское массовое искусство стало испытывать сильнейшее воздействие западного. Если в завершающие годы сталинской эпохи едва ли не единственным представителем его в СССР был Поль Робсон, а в конце пятидесятых появление любого нового имени становилось сенсацией (при этом часто лишь в ограниченной аудитории — знаменитые «записи на ребрах» были все-таки достоянием очень узкого круга слушателей), то первая половина шестидесятых стала временем активной экспансии классического джаза, танцевальной музыки от рок-н-ролла до твиста, но, пожалуй, самое существенное в нашем контексте — различных жанров, связанных с вокалом, где причудливым образом уживались рождающиеся рок-группы (явление «Битлз» невозможно недооценить), фолксингеры, кое-кому запомнившиеся еще по фестивалю 1957 года, итальянская эстрада, французские *chanteurs-poètes* и просто певцы, вроде прославленной именно тем временем Эдит Пиаф. Всерьез бороться с «гимнами коммунистических бригад» в такой обстановке становилось бессмысленно, но отыскивать свое место в новой культурной реальности неизбежно было нужно.

Вместе с тем возникла серьезная неофициальная массовая культура. В контексте изучения творчества Окуджавы здесь, конечно, надо назвать движение, которое за неимением лучшего определения назову КСП,— движение клубов самодеятельной песни и того, что под термином «самодеятельная песня» понималось. Известно, что ни Окуджава, ни Высоцкий не соглашались с тем, что их записывали по этому ведомству, стараясь определить себя как работающего в жанре авторской песни (Высоцкий) или же Поэтом, который ряд стихов исполняет под гитарный аккомпанемент (Окуджава и, вероятно, Галич). Вместе с тем невозможно было отрицать, что КСП вызвал к жизни огромное количество неофициальных или полуофициальных действ, где песенки Окуджавы играли громадную роль. «Старинная студенческая песня» и «Молитва» стали официальными гимнами московского КСП, которыми открывались его слеты, собиравшие тысячи, а иногда даже десятки тысяч участников.

С этим была тесно связана еще одна проблема, которую Окуджава, как кажется, сам осознавал, — стремительно растущая популярность. Песни Окуджавы запел не только узкий круг друзей, посетителей домашних посиделок или небольших залов, но и по-настоящему массовая аудитория. К середине шестидесятых трудно было найти горожанина, не слышавшего этих песен. И это не могло не сказаться на соотношении искусства и его восприятия. Разрушив прежние стереотипы, песни Окуджавы дали возможность этой публике построить новые. Наверное, сами песни в этом повинны не были, да и стереотипы возникли на самом деле другие, гораздо более достойные, — но возникли, и творчество стало восприниматься по тому же закону тождества, что и всякая массовая культура. От Окуджавы стали ждать того же самого, что он давал прежде, притом, как в случае с любым искусством, воспринимаемым массовым сознанием, это

даяние осознавалось лишь тогда, когда совпадали внешние приметы. Художник, дающий принципиально новое, на глазах превращался в звезду для определенной аудитории.

И это Окуджаву решительно не устраивало. Естественно, как всякому человеку, ему хотелось популярности — пластинок, книг, исполнения другими авторами, использования мелодий... Но как художник он осознавал смертельную опасность превращения в элемент массовой культуры. Выразительно сказал об этом он сам, отвечая на вопрос: «Ваша песня “Здесь птицы не поют...” стала общепризнанным маршем... Как Вы относитесь к этому?»: «...не могу сказать, что меня это очень радовало... То, что композитор Шнитке превратил это в марш — мою мелодию, это замечательно, я очень этим горжусь. То, что он прозвучал в фильме так выразительно, мне это очень приятно. Но официально, когда я вижу, как под этот марш всякие послы маршируют по аэродромам, — что тут хорошего?»¹³

Стереотипизация восприятия заставляла смешивать авторское слово с чужим, сглаживать неповторимую песенную интонацию, сдвигать акцент с гармонии стиха и мелодии, лишь слегка подчеркнутой скромнейшим гитарным аккомпанементом, в сторону традиционных музыкальных ходов, то более, то менее удачно придуманных. Окуджава стремился этому противостоять, уходя в песнях середины и второй половины шестидесятых годов во все большую философичность, неразрывно слитую с откровенным лиризмом («Прощание с Польшей», «Молитва», «Прощание с новогодней елкой», «А все-таки жаль...», «Песенка о Моцарте», «Грузинская песня»), отдавал дань откровенной оппозиционности режиму («Песенка про старого гусака», часто выбрасывавшаяся в публичных исполнениях строфа из «А все-таки жаль...», посвящение «Союза друзей» диссиденту Феликсу Светову), еще более

усиливая интимность (появление загадочного для подавляющего большинства слушателей имени Агнешка¹⁴ в «Прощании с Польшей» и еще более загадочной Дали¹⁵ в «Грузинской песне»), вводя элементы намеренной неопределенности («Ах, если б я знал это сам» в «Ночном разговоре», энигматические строфы в «Прощании с новогодней елкой»), намеренные или ненамеренные, но от этого не менее очевидные поэтические вольности («Моцарт на старенькой скрипке играет», не убирая ладоней со лба; лоза вырастает из виноградной косточки, зарытой в землю) и пр. Но и это не избавляло песни от широчайшего распространения и, соответственно, упрощения их смысла до требуемого сегодняшней аудиторией. Символы спрямлялись до аллегорий, вопросы звучали как готовые ответы, размышление превращалось в декларацию, — одним словом, послы маршировали сколько угодно.

Не раз на своих концертах Окуджава вспоминал пьесу В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека», где юный герой иронизирует над песней, которую любит его отец: «Возьмемся за руки, друзья! Возьмемся за руки, друзья!..» — А я не хочу братья за руки!»¹⁶ — и в этом месте Окуджава довольно смеялся. Совершенно очевидно, что примитивизация понимания песенок явно противоречила его замыслу, но от этого не становилась менее обыденной. И потому он все чаще приходил на вечера без гитары, рассказывал о своей прозе, отвечал на вопросы. Место звезды своего, им по-настоящему созданного жанра становилось для Окуджавы зазорным.

Кажется, следующий этап его песенного творчества снова был связан с переменами в сфере массовой культуры. В 1975 году он пишет сразу девять песен, а с начала 1980-х песни становятся вполне регулярными, хотя и не столь частыми, как в конце пятидесятых и в начале шестидесятых. Изменилось то поле, на котором ему можно было играть.

Прежде всего, это оказалось связано с окончательным закреплением на советском рынке зарубежной поп- и рок-музыки. Из экзотики она превратилась в совершенную обыденность. Преобразовалась сама советская эстрада, понявшая, что с открытиями Окуджавы ей делать нечего. Появился и набирал силу русский рок, по смыслу своего существования никак не связанный с созданным Окуджавой жанром, даже если его авторы и говорили о своем почтении к Окуджаве (как, например, Андрей Макаревич¹⁷) или он сам одобрительно отзывался о ком-то из них (как об Александре Башлачеве¹⁸). Все это уменьшало аудиторию Окуджавы количественно — даже в его собственной сфере теперь очень часто предпочитали Высоцкого или Галича, — но зато она делалась значительно более однородной и более квалифицированной. Фанату Пугачевой, «Нирваны» или «Аквариума» на концертах Окуджавы делать было нечего, равно как и наоборот. Потому Окуджава мог рассчитывать на понимание своей публики в гораздо большей степени, чем прежде, но почему-то получалось, что его песенки по-прежнему понимаются однопланово и гораздо более примитивно, чем они того заслуживают.

Напомню одно из поздних его стихотворений:

Взяться за руки не я ли призывал вас, господа?
Отчего же вы не вслушались в слова мои, когда
кто-то властный наши души друг от друга уводил?..
Чем же я вам не потрафил? Чем я вам не угодил?

.....
Не сужу о вас с пристрастьем, не рыдаю, не ору,
со спокойным вдохновеньем в руки тросточку беру
и на гордых тонких ножках семеню в святую даль.

Видно, все должно распасться. Распадайся

же... А жаль¹⁹.

Горькая ирония над собой и своими усилиями, вообще не решающая вопроса о собственной правоте, здесь совершенно очевидно вызвана осознанием невозможности хоть чуть-чуть сдвинуть представления массовой аудитории, изменить ее стереотипы. И это касается не только тех, что с готовностью и легкостью ушли на концерты Пугачевой или каких-нибудь западных гастролеров, но и самых преданных его слушателей. Суть массовой культуры проступила в сознании (или подсознании) тех, кто был готов идти за Окуджавой куда угодно. И когда оказалось, что на роль вождя он не претендует, не готов отвечать: «Я знаю, как надо!», а всего лишь напоминает людям о том, что они люди и должны ими оставаться в любой ситуации, не пеняя на времена и обстоятельства, — таких людей нашлось очень и очень немного.

Общего поля у Булата Окуджавы и массовой культуры не существует. Они работают принципиально по-разному, и художественный мир первого не способен ничего сказать тому, чье сознание выжжено второй. Мир этот настолько глубоко продуман, что существует лишь в авторской трактовке или в чрезвычайно тщательном переводе на другой художественный язык, предусматривающий не тождественное, но адекватно насыщенное смыслами восприятие.

С особенной ясностью разноплановость этих двух миров просматривалась в попытках массового искусства присвоить себе миф и творчество Окуджавы. Памятник на Арбате, роскошные концерты с участием не только поп-певцов, но и рок-групп, проходившие в Москве и в Кракове, с наглядностью продемонстрировали, что единственным возможным вариантом сколько-нибудь адекватного намерениям автора способа восприятия его песен является интимизация, а в пределе — индивидуализация восприятия, желание вслушиваться в мелодию,

а не в ритм, в слова, а не в попевки, объединение лишь мимолетное, чтобы от него вернуться к себе самому.

Довольно трудно предсказывать, будет ли общение сколько-нибудь широкой аудитории с песнями Окуджавы продолжаться еще какое-то время, но очевидно, что в сфере официального шоу-бизнеса его произойти не может, и вовсе не из-за какой-то особой сложности стиха или мелодики Окуджавы. Нет: просто культура массовая и та культура, виднейшим деятелем которой Окуджава стал, принципиально разнонаправленны и потому объединиться не смогут никогда.

Так ли просты стихи Окуджавы?

Смерть поэта обостряет внимание к его литературному делу. Эта аксиома как-то по-особому ощущается в случае с творчеством Булата Окуджавы, на протяжении долгих лет существовавшим в общественном сознании на правах некоего необъясненного феномена, о котором накопилась большая литература, то апологетическая, то откровенно недружелюбная, но менее всего она была спокойно аналитической. Теперь, когда жизнь Окуджавы завершилась и сделанное им стало историей, настает время попробовать разобраться в том, чем же оно обогатило русскую культуру, было ли в нем подлинное своеобразие или вместе с закончившейся жизнью закончились и все потенции того дела, которому Окуджава верно служил. В главе «Булат Окуджава и массовая культура» я попытался определить это в рамках самого общего взгляда на положение феномена Окуджавы в культуре 1950–1990-х годов XX века. Здесь же попробую разобраться (конечно, вовсе не претендуя на исчерпание темы) в природе его поэтического дара в соотношении с даром песенным.

Читая книгу Е. Козицкой “Функции цитаты в поэтическом тексте”¹, я обратил внимание на довольно пространный анализ соотнесенности между собою двух стихотворений Булата Окуджавы, одно из которых принадлежит к числу самых известных во всей его поэзии (и в песенном творчестве также), а другое, написанное уже в девяностые годы, прошло незамеченным. Не обрати исследовательница на него внимания, вряд ли бы и я его как-то выделил среди прочих. Но вместе с тем размышления, которые стихотворение вызвало, стали чем дальше, тем больше отличаться от ее суждений,

и постепенно обрели слова довольно решительного несогласия. Попробую изложить суть и причины.

Вот текст Окуджавы:

* * *

Рахели

Сладкое бремя, глядишь, обернется копейкою:
кровью и порохом пахнет от близких границ.
Смуглая сабра с оружием, с тоненькой шейкою
юной хозяйкой глядит из-под черных ресниц.

Как ты стоишь... как приклада рукою касаешься!
В темно-зеленую курточку облачена...
Знать неспроста предо мною возникли, хозяйюшка,
те фронтовые, иные, м о и времена.

Может быть, наша судьба, как расхожие денежки,
что на ладонях чужих обреченно дрожат...
Вот я кричу невпопад: до свидания, девочки!
Выбора нет!.. Постарайтесь вернуться назад!..²

Для любого читателя, для которого имя Окуджавы не является пустым звуком, ясно, что последние две строки здесь — прямо апеллируют к знаменитой песне «До свидания, мальчики!», и прежде всего ко второй ее части. Это и является основным предметом внимания тверской исследовательницы, «накладывающей» стихотворения друг на друга и показывающей, что «без выявления во втором тексте автоцитат, без анализа их функции была бы существенно неполна интерпретация этого стихотворения»³.

Однако более пристальное чтение и воспоминания о песнях Окуджавы классического периода (пятидесятых–шестидесятых годов) заставляют услышать далеко не только этот отзвук, но и многие другие. Давайте перечислим откровенные цитаты по мере их появления в тексте.

Где-нибудь на остановке конечной
скажем спасибо и *этой судьбе...*⁶

Но тут же вспоминается и та песенка, откуда пришло сравнение судьбы с расхожими денежками. Конечно, тут есть разорванный фразеологизм: «Судьба индейка, а жизнь копейка» (ср.: «бремя... обернется копейкою»), но есть и воспоминание о сочиненном в 1960 году:

Быть недолго молодым —
скоро срок догонит:
неразменным золотым
покачусь с ладони⁷.

Пока что этих параллелей будет достаточно для разговора о прирастании смысла в «Сладкое время...» Но для начала разговора следует определить основные структурные особенности стихотворения, поскольку вся картина, рисуемая поэтом, в громадной степени зависит от них.

Прежде всего, здесь необходимо различать внешнюю и внутреннюю темы, которые между собою отнюдь не совпадают. Такая структура была издавна характерна для сочинений Окуджавы, вынужденного работать в условиях жестокой советской идеологической реальности. Не только цензура, которую можно было обойти домашними концертами, но и бдительное внимание специальной критики, и ожидания аудитории, привыкшей читать между строчек и легко улавливать второй смысл, заставляли его создавать произведения то открыто аллюзионные (от «Черного кота» или «Песенки о московском метро» до «Римской империи»), то обладающие «неконтролируемым подтекстом» (как «Молитва» или «Песенка о белой крови»). Жить в двух измерениях текста было привычно, и в стихах девяностых годов, наряду с поэтикой прямого, открытого слова, рядом с мягким лиризмом помещенных

в стилизованный контекст индивидуальных или всечеловеческих символов, рядом с привычной для поэзии XX века ассоциативностью мышления у Окуджавы продолжала развиваться и поэтика, которую можно было бы назвать «поэтика раздвоенности темы». Рассказывая на внешнем плане о чем-то довольно определенном (в данном случае — о девушке-солдате израильской армии), внутри стихотворения он ведет речь совсем о другом, одновременно и связанном, конечно же, с внешним, но очень далеко от него отстоящем. Как во вспомнившейся уже песенке: «Ах, это, братцы, о другом!»

При этом, естественно, обе темы вовсе не обязательно должны быть просты и элементарно читаемы, — так происходит и в данном случае.

На уровне непосредственно явленного слуху читателя лирического сюжета речь идет о судьбе женщины, связанной с войною. И кажется (об этом вполне убедительно пишет Е. Козицкая), что общее движение мысли в двух открыто связанных между собою стихотворениях («До свидания, мальчики!» и «Сладкое бремя...») однонаправленно, несмотря на все различия. Однако, на мой взгляд, здесь есть существенное расхождение, сформулировать которое не так просто, но тем не менее необходимо.

Следует, видимо, сказать, что для Окуджавы восьмидесятых-- девяностых годов представление о войне существенно меняется по сравнению с ранними стихотворениями и песнями. Там реальность, пережитая самим поэтом, при всей своей трагичности, антипафосности, все же является частью общей судьбы всей страны, от которой себя оторвать невозможно. И именно об этом написана песня «До свидания, мальчики!». Дважды в особо отмеченных местах повторенный эпитет «подлая» говорит только о войне, но не о людях, на ней оказавшихся. Они честно проходят все выпадающие им на долю испытания, которые могут закончиться и часто заканчиваются

гибелью. И отделить себя от этих людей невозможно. Но чем дальше, тем больше поэт оказывается в позиции, с которой видны не только единство народной судьбы в час войны, но и принципиальная разница в отношении к ней даже внутри ситуации. Прямо об этом написана замечательная песня (замечательная и вообще, а для советских времен, подкрашенных афганской войной, — особенно) «Дерзость, или Разговор перед боем»:

— Господин лейтенант, не к добру все это!
Мы ведь здесь для того, чтобы побеждать...

— Господин генерал, будет нам победа,
да придется ли мне с вами пировать?

— На полях, лейтенант, кровию политых,
прорастет, лейтенант, славы торжество.

— Господин генерал, слава — для убитых,
а живому нужна женщина его.

— Черт возьми, лейтенант, да что это с вами!
Где же воинский долг, ненависть к врагу?..

— Господин генерал, рассудите сами:
Я и рад бы приврать, да вот не могу

Итог разговора памятен. Идеологическая подкладка оказывается важнее частной судьбы:

— Ну гляди, лейтенант, каяться придется.
Пускай счеты с тобой трибунал сведет...

— Видно так, генерал: чужой промахнется,
а уж свой в своего всегда попадет⁸.

И в том стихотворении, о котором идет речь, пусть и не прямо выражено, присутствует ощущение войны как ситуации, не сплывающей, а разделяющей народ. Об этом говорят по крайней мере два момента, — один прямо присутствующий, а второй подразумеваемый.

Прямо свидетельствует об этом цитата из Маяковского, причем апеллирующая не просто к литературному облику этого поэта, который может нравиться или нет, но к особому образу Маяковского — Маяковского советской пропаганды, важнейшей составной частью которой являлось представление об СССР, окруженном со всех сторон врагами, вынужденном наращивать военную мощь, и в этом деле поэт исполняет функцию политинформатора и агитатора.

Единственное слово, которое позволяет себе Окуджава для изменения картины — слово «кровь», за которым стоит непосредственная реальность ран и гибели. И тем самым понятие войны раскалывается надвое: для одних она — пропагандистская шумиха, для других (и прежде всего для непосредственной протагонистки стихотворения) — кровь и гибель.

Но не менее значимым представляется и очень существенное изменение, внесенное Окуджавой в само риторическое построение стихотворения по сравнению с «До свидания, мальчики!» Если в первом «мальчики» и «девочки» предстают равными, «подлая война» превращает в солдат и тех, и других, и призыв: «Постарайтесь вернуться назад!» — обращен к ним в равной степени, то во втором стихотворении никаких «мальчиков» нет. Впрочем, я ни в коем случае не хотел бы быть понят на бытовом уровне: вот, дескать, переложили военные заботы на плечи женщин, а сами устранились. Кстати, в равной степени я не склонен трактовать это стихотворение и как относящееся только к израильской реальности. Оно втягивает в себя очень многие сквозные темы творчества Окуджавы.

Цитированием «Песенки о комсомольской богине», Окуджава сближает, если не уравнивает, героиню позднего стихотворения с героиней ранней. Теперь, с изменением исторического зрения, автор не может не видеть

в ней той революционной одержимости и нетерпимости, которые могут казаться привлекательными в молодости, но вызывают очень глубокие сомнения по зрелом размышлении. Особенно существенны они в тех случаях, когда речь идет о женщине, охваченной подобным энтузиазмом и вследствие этого забывающей (то ли на время, то ли навсегда) о своем истинном предназначении.

Таким образом, двойится не только понятие войны, но и облик «смуглой сабры». Трогательная привлекательность его сочетается с воспоминанием о судьбе женщин совсем иной страны и иного поколения, мнивших себя героинями революции и войны.

К этой же стороне дела может относиться и еще одна ассоциация, на бесспорности которой вряд ли можно безоговорочно настаивать, но и отвергнуть которую трудно. В строке: «Те фронтовые, иные, м о и времена», как кажется, можно услышать не только воспоминание о реальных годах войны сорок первого — сорок пятого, но и так часто припоминавшиеся Окуджаве с обвинительными интонациями строчки:

Я все равно паду на той,
на той далекой, на гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах
склонятся молча надо мной⁹.

«Сентиментальный марш», как и «Песенка о комсомольской богине», был написан в 1957 году, и в этом контексте романтика двадцатых годов уравнивается с романтикой гражданской войны. Специально выделенные «фронтовые... м о и времена» могут относиться не только к Отечественной, но и к гражданской, — а хорошо известно, как изменилось отношение к ней у Окуджавы в поздние годы.

Таким образом, на внешнем тематическом уровне речь идет о сложном, двоящемся отношении автора к той

девушке, с которой ему довелось столкнуться: с одной стороны, она изображена милой, трогательной и очень женственной, а с другой — подчиненной тому бесчеловечному состоянию вещей, когда человеческие судьбы ломаются не железной необходимостью истории, против которой невозможно выстоять и от которой невозможно уйти, а многообразными идеологически окрашенными мифами. Тогда становится понятным и то, почему «я» стихотворения находится в состоянии расщепленности: для него ситуация не трагически однозначна, а многозначна, и потому трагизм обретает совсем иные обертоны, включая и представление о людях, живущих в современных мифах.

Эта сторона семантики стихотворения может быть (хотя и не обязательно) поддержана еще одним возможным ассоциативным ходом. Е. Козицкая в своем анализе отметила, что посвящение «Рахели» может соотноситься с библейской Рахилью, плачущей о своих погибших детях¹⁰. Если принять это наблюдение, то тогда смысловой слой внешней темы еще более углубится. Девушка будет восприниматься одновременно и как будущая мать, и как ребенок, которого этой матери суждено потерять. От этого трагизм возрастает многократно, но в основание его все равно положен краеугольный камень мировой лжи. Об этой лжи Окуджава написал специальное стихотворение — не очень, кажется, удачное, но зато предельно отчетливо выражающее его принципиальную позицию как человека:

Слово бурь не предвещало — было пламенным сначала.
Слово за слово. И снова — то в восторге, то в тоске.
От прозренья их качало. С неба музыка звучала.
Голубая кровь стучала у ораторов в виске.

И оглохнув и ослепнув в одночасье в день ненастный,
встали вдруг лицом друг к другу, Бога общего моля,

а потом армянской красной и азербайджанской красной,
только красной, только красной кровью залило поля.

А потом они лежали на земле своей несчастной,
а живые воздымали в горе руки над собой:
ибо кровь бывает красной, только красной,
только красной,
одинаковой, прекрасной, страстной, но не голубой¹¹.

На мой взгляд, стихотворение это не слишком удачно по нескольким причинам. Прежде всего, конечно, из-за своей одноплановости. Но есть причина и другая: здесь, пусть убедительно, развенчивается лишь один миф — миф национального превосходства, тогда как он лишь частный случай той глобальной лжи, на которой покоится так много в современном мире. Если верен мой поэтический слух, то в стихотворении, о котором прежде всего идет речь, мысль глубже и значительнее: и Рахили суждено плакать о своих детях, и дети ее погибнут независимо от своей национальности, цвета кожи, классовой принадлежности, вложенных им в уста лозунгов.

Такую догадку поддерживает контекст творчества Окуджавы. Дело в том, что «Песенка о комсомольской богине» непосредственно соседствует хронологически с «Не клонись-ка ты, головушка...», к тому же повторяя ее стихотворный облик: и там, и там перед нами четырехстопный хорей с чередованием дактилических и мужских окончаний, причем в дактилических доминирует весьма редкая в русском стихе консонансная рифма¹². Когда мы слушаем песни, это не очень бросается в глаза за счет различия не только мелодии, но и самого интонационного строя, но применительно к стиху дело обстоит именно так. Стало быть, от «комсомольской богини» к матери протягиваются прямые связи, что влечет за собою и многочисленные последствия, о которых

здесь говорить не место, и можно лишь констатировать характерность совпадения ¹³.

Но это, повторю еще раз, внешняя тема стихотворения в ее разветвлениях (которых, наверное, можно наметить и больше). А в чем же внутренняя?

Она заключена в насыщенности автоцитатами и в постоянном обнаружении своего «я», прямо вводимого в текст. Вообще говоря, мы осознаем, что любое «я» в тексте принципиально не может быть отождествлено с автором, независимо от того, что перед нами за произведение, — роман или лирическое стихотворение. Обретая формальную выраженность, авторская индивидуальность неизбежно теряет полноту внутреннего сознания, которое всегда богаче любой — простой или сложной — мысли, высказанной героем, потому что эта мысль соотносится с другими, и смысл возникает в соотношении, сопоставлении высказываний, а не остается подчиненной одному-единственному голосу. Но в то же время нельзя не осознавать, что в зависимости от задания этот голос звучит то громче, то тише, и в значительном ряде стихотворений Окуджавы, в том числе и поздних, он предельно сближается с голосом самого автора.

Здесь нельзя не обратить внимание, что стихотворение «Сладкое бремя...» расположено в сборнике стихов «Милости судьбы» в ряду трех текстов, объединенных общей особенностью, — явственно выраженными суждениями о своем собственном творчестве. Непосредственно перед ним следует стихотворение, открывающееся строфой:

Немоты нахлебавшись без меры,
с городской отравой в крови,
опасаюсь фанатиков веры
и надежды, и поздней любви ¹⁴.

А сразу за ним следует еще одно:

Поистерся мой старый пиджак,
но уже не зову я портного

.....
Покосился мой храм на крови,
впрочем, так же, как прочие стройки.
Новогодняя ель на помойке.
Ни надежд, ни судьбы, ни любви...¹⁵

Напомню лишь, что в первом из приведенных отрывков цитируется «Опустите, пожалуйста, синие шторы...», где уже в первой строфе читаем:

Вот стоят у постели моей кредиторы
Молчаливые: Вера, Надежда, Любовь¹⁶, —

а далее разворачивается беседа с ними, которая и составляет большую часть стихотворения. Во втором же отрывке контаминируются отсылки к «Песенке о старом пиджаке» и «Прощанию с новогодней елью».

Поэт открыто полемизирует с собою ранним, заставляя себя переосмыслить то, что много лет назад было вложено в стихи. Известно, что Окуджава, хотя и редко говорил об этом, чувствовал несовпадение своих старых стихов с сегодняшними настроениями и потому мог иронизировать над ними, объяснять неуместные толкования, и даже отказываться от каких-то строк. Связано это было, конечно, с тем, что громадная популярность его искусства породила множество «фанатиков», готовых принимать на веру любое слово любимого поэта, особенно не задумываясь, адекватно ли оно понимается. И Окуджава с болью и тревогой реагировал на это, открыто говоря о своей вине за такую неадекватность. Достаточно вспомнить хотя бы процитированное в предыдущей главе стихотворение, где сталкиваются гордая уверенность в своей правде, горькая ирония над этой уверенностью и боль от сознания того, что могло произойти, да не

произошло от взаимонепонимания, в котором повинны не только читатели и слушатели, но и сам сочинитель:

Вот и в «Сладкое время...» появляется «наша судьба», пришедшая из «Песенки о Моцарте», и «расхожие денежки» на чужих ладонях (в скобках отметим, что «неразменный золотой» 1960-го года уже в 1975-му оказался давным-давно разменянным, тем самым превратившись в «расхожие денежки»¹⁷). Ввод автоцитат в этот текст сам по себе представляет некую проблему. Ведь автор не опровергает их, не иронизирует, не грустит, а просто сопоставляет произнесенное когда-то давно с теперешней ситуацией, открывшейся его глазам.

И допустимо предположить, что тем самым он обретает трезвый взгляд на свою причастность к порождениям современной мифологии, так охотно принимаемой массовым сознанием эпохи. Пусть его мифология чище, человечнее и благороднее, чем большинство иных мифов, но, внедрившись в сознание привыкших повиноваться стереотипам людей, и она тоже может сыграть пагубную роль¹⁸. Оказавшись в ситуации, когда любое слово может быть истолковано не так, но будучи не в состоянии отказаться от его произнесения, Окуджава уже очень рано принял возможные последствия на себя:

А как первая война — да ничья вина.
 А вторая война — чья-нибудь вина.
 А как третья война — лишь моя вина,
 а моя вина — она всем видна¹⁹.

Еще и еще раз повторяется в его творчестве: «Моя, моя вина» (это уже слова А. Галича). Вопрос о том, «как слово наше отзовется» для Окуджавы становится одним из самых важных. И если я прав, то в стихотворении «Сладкое время...» нельзя не заметить глубинной внутренней темы, связанной с размышлениями человека,

оказавшегося в центре внимания очень значительно-го круга людей и активно на них влиявшего, не только о своей судьбе, но и о судьбе своего творчества.

В заключение позволю себе сказать несколько слов, относящихся уже не собственно к стихотворению Окуджавы, а к проблемам более общего порядка, также затронутым в книге, с которой начался весь разговор. Дело в том, что любой анализ интертекстуальных соотношений должен исходить из строгого разграничения различных типов и форм построения поэтического текста. Не случайно возникновение «школы Тарановского»²⁰, в наибольшей степени обозначившей возможности интертекстуального подхода к русской поэзии, было связано с пристальным изучением поэзии и поэтики О. Мандельштама, впоследствии лишь с очень большим выбором распространяясь на творчество и других поэтов²¹. И дело здесь не только в том, что исследователи находились под осознанным или неосознанным гипнозом мнений Ахматовой или Н.Я. Мандельштам²², а в особенностях построения текстов у тех авторов, которые были отнесены к представителям «русской семантической поэтики»²³.

Ограничителями здесь должны, с моей точки зрения, служить как некие внутренние, если угодно — нравственные — ориентиры (и потому вряд ли можно включить в круг «русской семантической поэтики» М. Кузмина), так и свойства самой поэтики. Далеко не для всех поэтов память о культурной традиции разворачивается в сколько-нибудь связный текст. И уж если это относится к авторам почти классическим, то тем более очевидно, что литературная современность дает подобных примеров гораздо больше.

И потому рядом с Т. Кибировым или С. Гандлевским, по-разному, но с одинаковым напряжением вслушивающимися в отзывы своим голосам, есть масса поэтов, для которых воспоминания о целых культурных пластах не

являются сколько-нибудь существенными. Особенно, конечно, относится сказанное к авторам песен, поскольку по самой природе этого жанра в них актуализируются в первую очередь внешние смыслы (то, что лежит на поверхности), потом — аллюзии, и лишь у очень немногих поэтическое слово приобретает особую смысловую наполненность, пробуждая у слушателей не только ментальную радость узнавания, но и более глубинные ассоциации, вызываемые восприятием текста на фоне других и в соотношении с ними.

Особенно характерно «внеценностное» отношение к культуре у авторов рок-поэзии, где слово принципиально однопланово и лишь иногда намекает на какие-то общеизвестные культурные реалии или использует слова, пришедшие из прежнего опыта литературы, — и в книге Е.А. Козицкой это мастерски показано при разборе одной из песен М. Науменко²⁴. Однако для авторов, связанных с иной традицией (и прежде всего с традицией авторской песни), насыщенность смыслами вполне может быть гораздо большей. Говорю это без желания кого-то попрекнуть, — то ли Летова с Гребенщиковым примитивностью, то ли Окуджаву с Галичем чрезмерной интеллектуальностью. Перед нами принципиально различные виды искусства, к которым просто не могут быть приложены одни и те же критерии, и что хорошо в одном, может совершенно не восприниматься в другом. Но отделять эти типы стихотворчества друг от друга совершенно необходимо, иначе мы окажемся не в состоянии более или менее адекватно понять того или иного сочинителя.

При этом необходимо так же отчетливо сознавать, что тот тип отношения к семантике слова, о котором шла речь, далеко не всегда приводит к безоговорочным удачам. Так, на мой взгляд, получилось и со стихотворением Окуджавы, с которого начался весь разговор. Мало того, что оно прошло почти незамеченным в общественном

сознании, оно еще и не было понято хотя бы в первом приближении. Смеею предположить, что Окуджава сам это ощутил. Об этом, как кажется, свидетельствует обращение поэта к той же самой метрической форме в стихотворении-песне, нередко воспринимаемом как поэтическое завещание. Напомним его текст:

Отъезд

Владимиру Спивакову

С Моцартом мы уезжаем из Зальцбурга.
Бричка вместительна. Лошади в масть.
Жизнь моя, как перезревшее яблоко,
тянется к теплой земле припасть.

Ну а попутчик мой, этот молоденький,
радостных слез не стирает с лица.
Что ему думать про век свой коротенький?
Он лишь про музыку, чтоб до конца.

Времени не остается на проводы...
Да неужели уже не нужны
слезы, что были недаром ведь пролиты,
крылья, что были не зря ведь даны?

Ну а попутчик мой ручкою нервной
машет и машет фортуне своей,
нотку одну лишь нащупает верную
и заливаётся, как соловей.

Руки мои на коленях покоятся,
вдох безнадежный густеет в груди:
там, за спиной, — “До свиданья, околица!” —
И ничего, ничего впереди.

Ну а попутчик мой, божеской выпечки,
не покладая стараний своих,
то он на флейточке, то он на скрипочке,
то на валторне поет за двоих²⁵.

Как нетрудно заметить, и здесь Окуджава обращается к своим же прежним песням: «Моцарт на старенькой скрипке играет...» (а вдобавок еще: «Музыкант играл на скрипке...», где есть и «...я по небу летел» в параллель «крыльям, что были не зря ведь даны»). Это, конечно, главный лейтмотив, но он поддерживается и другими ассоциациями. Та же «Песенка о Моцарте» откликнется в последней строфе: «Не покладая стараний своих» — явный парафраз «не оставляйте стараний, маэстро». И вообще вся последняя строфа (точнее, три последние ее строчки) окликает многие более ранние песни Окуджавы. «Флейточка», безусловно, связана и с «Чудесным вальсом» («Музыкант приник губами к флейте»), и со «Старым флейтистом» («Идут дожди и лето тает...»), и с флейтистом из «Песенки о ночной Москве», который «как юный князь, изящен», и с «флейты голосом нервным» из «Батального полотна».

Особый вопрос с валторной. На первый взгляд кажется, что ее появление восходит к:

В городском саду – флейты да валторны.
Капельмейстеру хочется взлететь²⁶.

Однако стоит обратить внимание, что в первоначальном печатном варианте «Отъезда» это слово звучало в гораздо более редкостном варианте: «...то на вальдхорне...»²⁷ Как кажется, это свидетельствует о том, что для Окуджавы существеннее было назвать не конкретный музыкальный инструмент, а безразлично какой

из разряда медных духовых, то есть нечто, напоминающее о столь частой прежде трубе. Напомню, где у него встречается труба и трубачи: «Надежда, я вернусь тогда, когда трубач отбой сыграет, когда трубу к губам приблизит...», «когда трубач над Краковом возносится с трубою...», «...я слышу, выводит мелодию какой-то грядущий трубач», «когда внезапно возникает еще неясный голос труб...», «заезжий музыкант целуется с трубою...» (и это наверняка лишь часть — но из самых знаменитых песен). И вместе с тем «труба» для Окуджавы — не только символ чего-то возвышенного и возвышающего. В другой своей ипостаси это превращается в: «Ах, трубы медные гремят», а значит — может быть спародировано: «Громко в картонные трубы трубя, словно на подвиг, спешили»²⁸. Валторна же, напоминая о трубе, таких сложных ассоциаций не несет и потому может служить заменой.

И дальше, дальше... «До свиданья, околица!» — очень ведь напоминает уже звучавшее: «До свидания, мальчишки!»²⁹, «лошади в масть» кажутся парафразом «Батального полотна»: «Серая кобыла с карими глазами, с челкой вороною...». Наверняка можно найти и еще какие-то ассоциации.

Казалось бы, избран очень схожий метод создания стиха, но при всей внешней похожести он очень отличен от предыдущего. Дело в том, что разграничения внешней и внутренней темы, как в ранее разобранным, здесь нет. Тема «Отъезда» едина, и развитие ее лишь влечет за собою более сложную и разветвленную структуру, чем прежде, но не выявляет внутренних противоречий. Поэтому-то с таким обостренным чувством прощания навек и воспринимается эта песня, большинством слушателей наверняка понимаемая как последняя нота и последнее слово композитора и поэта.

P.S. В июне 2001 г. во время странного действа «...И все поют стихи Булата» стихотворение «Сладкое бремя...» было исполнено Ларисой Герштейн как сочиненное и тут же напетое ею с одобрения Окуджавы во время его визита в Израиль осенью 1992 года, что решает вопрос о датировке³⁰. Вместе с тем отмечу, что в ее исполнении стихотворение прозвучало как проникновенный и патетический гимн израильскому народу, а это, как я стремился показать, совершенно искажает его смысл. Вообще доминирующей тенденцией всего этого представления было стремление показать Окуджаву как автора духоподъемных сочинений, от песен протеста до национальных гимнов, иногда перемежаемых жестокими романсами. Думается, в таком контексте разговор о соотношении авторской песни с рок- и поп-культурой нечаянно для сочинителя данной статьи оказался в высшей степени актуальным.

О психологических мотивах слушания песен Булата Окуджавы

О пристрастии А.К. Жолковского к стихам (и особенно к песням) Б. Окуджавы хорошо известно. Не случайно он написал одну из первых научных статей о нем¹, без которой уже никакое серьезное исследование творчества Окуджавы немыслимо. Однако обращу внимание на одно обстоятельство, донесенное до нас самим автором: «Как-то я чуть не месяц пролежал в постели с тяжелыми мигренями. Мигрени были от советской власти (и раз навсегда прошли 24 августа 1979 года с пересечением государственной границы); от нее же — возможность числиться на работе, лежа без движения в темной комнате с примочками на глазах. Впрочем, я не совсем бездельничал. Читать я не мог, но мог слушать, и Таня ставила мне в соседней комнате Окуджаву. Я и так знал почти все наизусть и уже пытался объяснять своим друзьям-лингвистам, бодро печатавшим под Окуджаву походный шаг, в чем состоят его далеко не маршеобразные инварианты. А тут тесты стали прокручиваться во мне с машинной регулярностью, буквально напрашиваясь на структурный анализ»². Песни Окуджавы в его сознании сопрягаются с органическим неприятием советской власти, и это совсем не кажется натяжкой. Меж тем масса пишущих так или иначе попеняла Окуджаве за комиссаров в пыльных шлемах, членство в КПСС и призыв к подавлению вооруженного мятежа в 1993 году³. Как сам он писал, почти текстуально воспроизводя обвинения в свой адрес:

Мой сын, твой отец — лежебока и плут
из самых на этом веку.
Ему незнакомы ни молот, ни плуг,
я в этом поклясться могу.

Когда на земле бушевала война
и были убийства в цене,
он раной одной откупился сполна
от смерти на этой войне.

Когда погорельцы брели на восток
и участь была их горька,
он в теплом окопе пристроиться смог
на сытную должность стрелка⁴.

В таком понимании говорить о связи стихов-песен Окуджавы с противостоянием советской системе, конечно, не приходится. Так, например, Валерий Шубинский писал, оценивая книгу Б. Рогинского и И. Булатовского «Человек за шторой»: «Рогинский пишет про музыку шестидесятых — будь то “Битлз” или песни Окуджавы. ”Для людей моего поколения песни Окуджавы были колыбельными” — и эта ”колыбельная”, видимо, дороже ему всех на свете Гребенщиковых, не говоря уж о Шнуровых. Но ведь ”колыбельная” эта принадлежит далеко не только диссидентам. Окуджава диссидентом не был: он был членом КПСС. Мой отец тоже был членом КПСС, да еще и офицером. И притом мои родители любили песни Окуджавы. И слушали ”Свободу” (предпочитая, правда, ВВС). Впрочем, что мои родители... Помнит ли Борис Рогинский, что именно песня из фильма ”Белорусский вокзал” про десятый десантный батальон, песня, которую он с такой ностальгией цитирует, — была любимой песней Леонида Ильича и без нее не обходился ни один парадный кремлевский концерт?»⁵

Любить или не любить песни Булата Окуджавы — право любого человека, равно как и право предпочитать ему Шнурова. Я не имею представления о музыкальных предпочтениях генерального секретаря ЦК КПСС товарища Леонида Ильича Брежнева, равно как

и собственных воспоминаний о парадных кремлевских концертах, передававшихся по телевидению, не сохранил. Но следует все-таки сказать, что песня к кинофильму «Белорусский вокзал» (и Окуджава не единожды об этом говорил!) — стилизация, написанная для характеристики людей определенного типа и биографии. Полагать ее настоящей песней Окуджавы так же глупо, как считать написанный на основе ее мелодии марш Альфреда Шнитке выражением заветных переживаний композитора и объявлять его на этом основании равным Александрову.

Но даже и не в этом дело. Фраза «Окуджава диссидентом не был: он был членом КПСС», — могла бы быть понятна в устах бойкого журналиста, родившегося уже после окончания советской власти, но не поэта и критика, претендующего на сколько-нибудь серьезный анализ эпохи. Помнит ли В. Шубинский, что П. Григоренко был не только членом ВКП(б)-КПСС, но еще и генералом Красной, а потом Советской армии? Или он откажет в звании диссидента Виктору Некрасову, который в 1944 году вступил в ту же ВКП(б)? Или А. Костерину, восставливавшемуся после лагеря в партии тогда же, когда Окуджава в нее вступал? Общеизвестно, что в диссидентской и околодиссидентской среде одно время была популярна теория о необходимости вступать в партию, чтобы способствовать ее внутренней эволюции в сторону демократии, а не наоборот. И этого мало. Хорошо известно, что Булат Окуджава своей «первичкой» был исключен из КПСС и только вышестоящие партийные инстанции остановили этот процесс.

Так что же — Окуджава был диссидентом? Ответ на этот вопрос, как кажется, не может быть однозначным. Единая и всепобеждающая оппозиция «диссидент»/«совок» на самом деле при изучении советской истории и литературы работает далеко не всегда. Да, с одной

стороны про Окуджаву легко написать, как про любого советского писателя, припомнив ему давние стихи о Ленине и «комиссаров в пыльных шлемах», нередкие поездки за границу, даже в капиталистические страны, и все-таки выходявшие книги. С другой стороны — куда деть песни, о которых будет сказано далее? Отсутствие советских пластинок? Перерыв в издании стихотворных сборников с 1967 по 1976 год? Надзор со стороны КГБ, о котором Окуджава узнал еще при жизни?⁶

Но еще более существенно другое. Диссидентство Булата Окуджавы состояло в том, что самым своим появлением в советской реальности конца 1950-х годов он обрушил казавшийся незыблемым монолит советской песни, от «Сталин и Мао слушают нас» до «Миллиона алых роз», от псевдонародных хоров до Земфиры (или кто там теперь пришел ей на смену). Для внимательного слушателя Окуджавы все семантические пласты всего русского рока без исключения казались и кажутся примитивом, потому что все, им выкрикнутое, уже давным-давно выкрикнул Окуджава. И не случайно среди «Старых песен о главном», той телепередачи, которая стала симптомом поворота к ценностям «великой эпохи», песен Окуджавы не было и не могло быть: они органически не поддавались памятным попыткам Блантера-Хиля-Кобзона переложить их на язык эстрады 1960-х годов и столь же органически оказываются несовместимы с нынешней попсой, шансоном и Гребенщиковым.

Достаточно посмотреть на корпус его песен с датировками⁷, чтобы увидеть, как резко отличаются песни, приемлемые с точки зрения советской цензуры и иных инстанций, от неприемлемых. Вот характерные примеры: «Сентиментальный марш» написан в 1957 году, опубликован в 1959; «Веселый барабанщик» написан в 1959 году, «Последний троллейбус» — в 1957, а опубликованы оба в 1961. «Песенка об Арбате» написана в 1959,

а опубликована в 1962 — и так далее. Зазор между созданием и публикацией текста минимален. Таких песен в 1950–1960-е годы Окуджава написал порядка сорока пяти.

И столько же, около 45 — тех, которые нельзя было опубликовать более десяти лет, а как правило печатались они уже в 1980—1990-е годы. Конечно, я имею здесь в виду лишь публикации внутри СССР. Различные западные издания и издательства печатали стихи и песни Окуджавы весьма охотно, и это вовсе не всегда были перепечатки уже опубликованного. Пользуясь тем, что Советский Союз не подписывал конвенций об авторском праве, книги советских авторов выпускали без их ведома, без гонорара и, конечно, без должной подготовки текста. Так, известно, что издательство Flegon Press выпустило две книги стихов Окуджавы, и если одна была точным воспроизведением московского «Веселого барабанщика», то другая, судя по описанию, достаточно оригинальна⁸. Печатали стихи Окуджавы «Грани» (как в составе перепечатки московского самиздатского журнала «Синтаксис», так и среди впервые публикуемых произведений), а издательство «Посев» с 1964 по 1984 г. 7 раз переиздавало сборник его стихов и прозы.

Однако нас волнует не это, а редакционные и цензурные препоны, которым подвергались песни Окуджавы. Конечно, возможностей для такого анализа достаточно много, и я здесь предлагаю только самый первый и беглый очерк⁹.

Среди долго не печатавшихся песен были, конечно, те, которые сам Окуджава считал неудачными или несвоевременными, как «Ты в чем виновата...», которую он успел всунуть в сборник «Острова» (написана в 1958, сборник напечатан в 1959; впоследствии автор считал ее неуместной, не перепечатывал и не исполнял). На мой вкус к таким относятся «Арбат беру с собою...»

(1957–1990)¹⁰, «Песенка о присяге» (1958–1990), «Время идет...» (1960–1982), «Шла война к тому Берлину...» (1961–1988), «Море Черное» (1961–1996).

Некоторые песни, заметные и часто даже важные для развития творчества Окуджавы с трудом выдерживают существование без мелодии. К таким бы я отнес «На Тверском бульваре» (1956–1990), «Вот счастливый человек...» (1959–1993), «Часики» (1959–1993), «Песенка о Надежде Черновой» (1961–1989), «На мне костюмчик серый-серый...» (1961–1993), «Усталость ноги едва волочит...» (1961–1993).

Далее вступают в действие силы более близкие к тому, что является предметом нашего разговора. Цензурные запреты были двух родов: прямо относящиеся к «антисоветским» (в данном случае не важно, на самом деле или лишь в воображении цензоров) и те, которые не находятся на главной линии развития советской литературы и наделяют советскую действительность «нехарактерными» для нее чертами. Иногда их бывает трудно отличить друг от друга, но по большей части все-таки ясно, что имеется в виду.

Прежде всего сомнительными, а то и вовсе запретными становились песни с «неконтролируемым подтекстом». К таким следует отнести первую песню Окуджавы «Неистов и упрям...» (1946 или 1947–1977), «Песенку о голубом шарике» (1957–1980)¹¹, «Над синей улицей портовой...» (1957–1993), «Песенку о петухах» (1961–1990; в 1964 опубликована за границей), «Ночной разговор» (1962–1976).

Следующий разряд — песни пессимистические, за которые Окуджаву постоянно критиковали в печати. К таким относятся «Вот так она любит меня» (1959–1982), «Разлюбила меня женщина...» (1959–1983), «Песенка о моей душе» (1960–1988), «Горит пламя не чадит...» (1960–1993), «Маленькая женщина стоит

у окна...» (1960–1990), «Песенка о московском трамвае» (1962–1976) и «Он наконец явился в дом» (1962–1989)¹².

Явно должны были бы натолкнуться на сопротивление ГлавПУРа многие песни о войне: вместо парадных колонн взвод уходит в туман, пропадая в неизвестности («Песенка о солдатских сапогах»; 1956/57, 1959–1980; в 1964 опубликовано за границей), вместо девичьей верности и мужского аскетизма — страстное свидание («Песенка о медсестре Марии»; 1958/1959–1988); совершенно неприемлемы дураки, радующиеся солдатскому пению, да и «четырежды проклятые» трехлинейки никак не компенсируются тем, что мы, солдаты, их «бережем, как законных своих» («Ах война она не год еще протянет...», 1959–1993); снова в песнях появляются сомнительные типы, недовольные парадом («Ах трубы медные гремят...», 1959–1990) и тем, что у них война отняла четыре года жизни («Четыре года», 1959–1986); совсем уж нетерпимо начало: «Не верь войне мальчишка...» (1959–1987), на грани балансирует «Песенка о пехоте» (1961–1976), которую можно даже вставить в кинофильм¹³, но от печатания лучше воздержаться.

Очень популярная в свое время «А мы швейцару...» (1957–1993) явно проходила по ведомству подражания блатным песням, в чем Окуджаву не раз упрекала газетная критика, — больше ничего хотя бы отдаленно напоминающего эту категорию в его творчестве найти невозможно. Совсем загадочно, почему оказывалась неудобной прославленная «Надя-Наденька» («Из окон корочкой несет поджаристой...», 1958–1988). Прямых причин для запретов не было, кажется, и в случае с «Песенкой о моей жизни» («А как первая любовь — она сердце жжет...», 1962–1988).

Остается чертова дюжина песен, в которых не нужно было особенной фантазии, чтобы увидеть противостояние советской власти и ее институтам. Конечно,

наиболее откровенными среди них были «Мастер Гриша», впервые опубликованный в 1989 году, и «Песенка про старого гусака» (1968–1989), написанная в связи с чехословацкими событиями. Вторая из этих песен относится к числу прямо и откровенно политических и даже перекликающихся с А. Галичем (перенос ударения в фамилии одного из чехословацких руководителей вслед за Окуджавой использован Галичем в стихотворении «Об ударениях»: у Окуджавы это гуса́к и Густав Гу́сак, у Галича — свобода́ и Людвик Свобода́). Но эта песня исполнялась чрезвычайно редко и практически не распространялась на магнитофонах¹⁴. Значительно любопытнее «Мастер Гриша».

В 12-томнике эта песня датирована на основании слов самого поэта концом 1960 года. Однако это решительно невозможно. Она посвящена польским друзьям поэта, а в Польшу он впервые съездил в 1964 году, общался же с теми, кто поименно или криптонимно назван в посвящении, в августе 1967 года, во время второй поездки в эту страну, после чего был вызван на беседу в КГБ¹⁵. Они так или иначе были связаны с теми идеологическими движениями, которые привели к возникновению «Солидарности». В 1984 году, когда готовился том песен, «Солидарность» действовала в подполье, поэтому Окуджава постарался завуалировать связь песни с ее идеологией, которая на самом деле вполне очевидна, и трудно согласиться с Д. Быковым, видящим в «Мастере Грише» опасение перед пробуждением рабочего класса.

А что могло и должно было стать причиной опалы, наложенной на остальные песни, попавшие в мой список?

О «Песенке про Ваньку Морозова» (1957/58–1980) написано уже довольно много¹⁶, и вполне достаточно сказано о нарочитом снижении любовного конфликта и переносе его из типичной для советской песни идиллии в сферу пародии, колеблющей самые основания

искусства сталинского времени; об очевидном пересмеивании сакрального песенного текста; о том, что вся ситуация этой песни уже давала готовый материал для несколько более позднего «Красного треугольника» А. Галича. Добавим только, что эта песня стала благодатной почвой для открытой политической (хотя и невысокого качества) сатиры «За что ж вы Клима Ворошилова...»

«Настоящих людей так немного...» (1958–1990, заграничная публикация в 1986) прямым текстом говорила:

Настоящих людей очень мало:
на планету совсем ерунда,
а на Россию — одна моя мама,
только что она может одна?¹⁷ —

и этого было более чем достаточно для неодобрения.

Четверостишие «Что нужно муравью, когда он голоден?..» (1958–1993) вносило отрезвляющую ноту в сказочный мир «московского муравья», добавляя в высокую романтику горькой иронии, что некоторое время спустя проделала и Н. Матвеева в «Летучем голландце», который остался вне печати, а в исполнении должен был измениться, чтобы не разрушить ее других морских песен.

«Плыл троллейбус по улице...» (1961–1993) вряд ли случайно не относится к числу самых популярных песен Окуджавы: ее аллегория настолько очевидна, что часто-го напоминания не выдерживает. К тому же Окуджава допустил тут явный стилистический ляп: во всех нам известных записях песни вторая строфа звучит:

Троллейбус промчался мимо,
женщину он обогнал,
но все мужчины в троллейбусе
долго смотрели ей вслед¹⁸.

Понятно, что поэт обмолвился; но и в печатном варианте ему не удалось эту обмолвку исправить на более или менее грамотный текст.

«Песенка о московском метро» (1956, 1961–1988; заграничная публикация в 1967) и «Песенка старого шарманщика» (точная дата написания неизвестна; на Западе опубликована в 1967, в СССР в 1983) будут рассмотрены ниже.

Случай с непропуском «Песенки про дураков» (1961–1988, заграничная публикация 1964) — классический пример реализации поговорки «на воре шапка горит».

«Песенка веселого солдата» (1960/61–1988, заграничная публикация 1964) не случайно при исполнении называлась «Песенкой американского солдата» и, несмотря на это, служила причиной нападков на Окуджаву в прессе и с трибун. Вряд ли прошло незамеченным и то, что именно об этой песне так писалось в предисловии к его книге, изданной едва ли не самым запретным из всех зарубежных издательств — «Посеве»: «Из-за самых обыкновенных слов встают вдруг трагический образ Венгерской революции, подавленной советскими танками, забастовка в Новочеркасске, и мысли невольно обращаются к будущему: а что если? <...> Недаром по пришедшим из России сведениям, Булату Окуджаве было недвусмысленно предложено на его музыкальных выступлениях именовать это стихотворение “Песенкой американского солдата”»¹⁹.

«Песенка о белой крови» (1961–1990) принадлежит к числу далеко не самых популярных песен Окуджавы, даже в «посеовском» сборнике ее не было. Д. Быков о ней писал: «...ничего загадочней “Песенки о белой крови” он не писал в жизни»²⁰. Проще относится к ней В. Юровский: «...трагическая предыстория песни предопределила не частое и не публичное ее исполнение»²¹.

Кажется, Быков в истолковании точнее: она действительно выходит далеко за пределы частного случая в жизни друга и непонятных слухов о вызванной экспериментами болезни. Но подробнее разговор об этой песне будет далее.

«Песенка о старом больном короле...» (1961–1988; за рубежом напечатана в 1968) снижает и осмеивает «дело величавое войны», под которой в советские времена были склонны понимать только одну, главную войну, и потому надежнее казалось избегать каких бы то ни было аналогий, даже сказочных и иронических.

Наконец, «Ах ты, шарик голубой...» (1961–1988; за рубежом напечатан в 1964) относится к категории откровенно пацифистских, то есть запретных.

Как кажется, все эти рассуждения позволяют понять, что же именно слушал А.К. Жолковский, лежа в полутемной комнате с жестокой мигренью. Почти наверняка это был диск фирмы «Le Chant du Monde», изданный в 1968 и 1972 гг. Записанные на него 19 песен почти поровну представляют пригодные для советской власти и для нее в то время неудобные. До конца 1967 года в печати метрополии были опубликованы стихи 11 песен, звучавших на этой пластинке, 8 же оставались за пределами официального признания²². Вот они: «Песенка о моей жизни», «Песенка о пехоте», «Песенка о голубом шарике», «Песня о солдатских сапогах», «Былое нельзя воротить...», «Песенка о московском метро», «Надя-Наденька» и «Песня старого шарманщика». Добавлю к этому, что как случайно проскочившая цензуру воспринималась «Песенка про черного кота», опубликованная в 1966 в мало популярном журнале «Сельская молодежь», а потом, как бы впервые, — только в 1988. Так что несоветское начало на этой пластинке было выражено более чем отчетливо и, видимо, служило одним из сильных стимулов постоянного ее слушания.

Заметки о песнях Булата Окуджавы

Часть полемическая

За последнее время сразу в нескольких вариантах появились статьи Е. Шраговица, посвященные поэтике Б. Окуджавы. В основном они нацелены на то, чтобы обнаружить разного рода интертексты, что, по мнению автора, позволяет лучше понять смысл песен Окуджавы, углубить понимание и выявить важные стороны песенного творчества, остающиеся скрытыми без тонкого анализа. Собственно говоря, против такого подхода возражать невозможно. Однако, как хорошо известно, далеко не все анализы такого рода являются убедительными. Мне кажется, что и статьи Е. Шраговица обладают рядом существенных недостатков.

Первой из них появилась принципиальная статья «Переключка трех поэтов: Окуджава, Георгий Иванов, Тютчев», затем «Генезис “Батального полотна” Булата Окуджавы», «Три жизни песни “Белорусский вокзал”» и, наконец, «О двух песнях Булата Окуджавы»¹. В совокупности они, как кажется, являются заявкой на монографию, посвященную песенному творчеству Б. Окуджавы, и такая монография вскоре появилась². Из справок в разных изданиях можно узнать, что автор родился в Ленинграде в 1935 году, то есть был или имел возможность быть среди самых первых слушателей песен Окуджавы, в 1977 г. эмигрировал, сейчас является профессором компьютерной инженерии в университете Миннесоты. Это дает основания предполагать, что в его работах должны были отразиться те особенности, которые отличают лучших представителей

не собственно филологического цеха, занимающихся проблемами литературы (а здесь еще — и песенного искусства).

Но вместе с тем необходимо напомнить, что человеку, не прошедшему филологической школы и не обретшему автоматизма в работе с разнообразными источниками, следует внимательнейшим образом контролировать некоторые существенные стороны своей работы.

К этому относится:

- 1) внимание к хронологии творчества;
- 2) представление о круге источников, доступных писателю в то или иное время;
- 3) отчетливое понимание социокультурной ситуации, в которой писалось и публиковалось (если эти два момента не совпадают) произведение;
- 4) осознание того, что твои собственные (исследователя) интересы и пристрастия вовсе не обязательно совпадают с интересами и пристрастиями исследуемого автора;
- 5) отказ от следования тобой самим или предшественниками придуманным схемам, если материал им противоречит; и, наконец,
- 6) непредвзятое чтение текста.

Эти требования легко объединяются в понятие «филологическая гигиена», потому что их соблюдение так же необходимо и естественно для современного филолога, как для современного человека — обычай по утрам или перед сном чистить зубы и принимать душ.

Увы, в разных статьях Е. Шраговица постоянно нарушаются эти принципы. Не буду сейчас говорить о многочисленных недосмотрах и об опечатках (так, в статье для «Звезды» Иван Петрович Мятлев назван Ипполитом, а родившийся в 1936 г. В. Крейд

вспоминает о том, как Блок с Георгием Ивановым обсуждали стихотворение Тютчева «Два голоса») — увы, такие обмолвки бывают практически у любого пишущего. А вот о вещах более существенных следует поговорить. При этом я не стану обсуждать верность умозаключений автора (например, схожи сопоставляемые стихи или нет), а буду просто проверять вероятность самих сближений и честность чтения текстов Окуджавы.

В первую очередь отмечу, что для Е. Шраговица сакраментальную роль играют некоторые явления поэзии и культуры, которые довольно легко перечислить. Так, он постоянно сравнивает тексты песен Окуджавы со стихами Георгия Иванова; регулярно, во всех статьях, кроме одной, вспоминается Екклесиаст, нередко делаются отсылки к мифу о Прометее, и т. д. Понятно пристрастие к некоторым константам, тем более таким благородным, но не очень хорошо, когда одни и те же слова Екклесиаста оказываются универсальным ключом, отпирающим в творчестве Окуджавы все что угодно. Это тем более существенно, что сын родителей-атеистов, советский солдат, студент университета им. Сталина вряд ли имел возможность (по крайней мере, в тбилисские и калужские годы) опираться на библейские и евангельские тексты непосредственно как на первоисточник. Если эта опора и есть, то она возникает словно из культурного воздуха, насыщенного реминисценциями такого рода.

Всего в этих статьях (в данном случае книгу я оставляю за пределами внимания) Шраговец разбирает пять песен Окуджавы. В хронологическом порядке это «Неистов и упрям...», «Шарманка-шарлатанка...», «Белорусский вокзал» («Здесь птицы не поют...»), «Батальное полотно», и «Песенка»

(«Совесьть, благородство и достоинство...»). Попробую поговорить о трех анализах. Как кажется, анализ «Белорусского вокзала» в общем верен, хотя не несет в себе ничего нового, а сопоставление «Песенки» с текстами стихотворений Г. Иванова и Тютчева вполне возможно, хотя, по-моему, не очень многое объясняет в самом стихотворении-песне. Остальные же три анализа в той или иной степени поучительны и, пожалуй, не только для их автора, но и для тех, кто соблазнился его подходом. А соблазненных немало — интернет при самом первом погружении в любую поисковую систему выдает массу ссылок на статью в «Вопросах литературы». Видимо, она сразу чем-то заинтересовала читателей и даже исследователей.

Начну с самой первой из сохранившихся песен Б. Окуджавы — «Неистов и упрям...» О ней писали неоднократно, называя разные параллели из поэзии как былых эпох, так и современной. Шраговиц вполне добросовестно перечисляет довольно много различных аллюзий, выявленных разными авторами³, но считает необходимым добавить к ним свои. Прежде всего, это различные «студенческие» песни, начиная с поэзии вагантов, с особым вниманием к Ап. Григорьеву, это фрагмент из «Путями Каина» М. Волошина и стихи любимого автором Г. Иванова. Увы, ни одно из этих указаний не может быть принято безоговорочно. О поэзии вагантов Окуджава во второй половине 1940-х годов мог иметь только самое поверхностное представление, скорее всего сводившееся к нескольким строчкам из учебника или нескольким тяжеловесным переводам, приведенным в хрестоматии Р.О. Шор (а известно, что студентом он был не самым прилежным). Даже в 1962 году «Краткая литературная энциклопедия» в статье о вагантах давала отсылки только к этой хрестоматии

и иноязычным сборникам. По-настоящему же поэзия вагантов вошла в русскую культуру только после выхода в свет книги «Лирика вагантов в переводах Льва Гинзбурга» (М., 1970) и последовавших за ней сборников Б.И. Пуришева и М.Л. Гаспарова. Мы еще могли бы допустить, что с этой поэзией он познакомился на университетских лекциях, но реальное положение дел в СССР было таково, что и это вряд ли возможно. Если студенты предвоенного ИФЛИ вполне узнавали себя в стихах Ю. Левитанского:

Мы изучали тогда
немецкое средневековье,
миннезанг,
майстерзанг,
мы любили щегольнуть
каким-нибудь звучным именем,
каким-нибудь Вальтером
фон дер Фогельвейде⁴,

— то трудно себе представить такую же искушенность у студента тбилисского университета второй половины 1940-х годов.

Ап. Григорьев также не был в чести у филологов. Даже в конце 1960-х и начале 1970-х годов его стихи не входили в программу филологических факультетов. Тем более это относится к «Гимнам», на которые ссылается Шраговиц. Как показал Б.Я. Бухштаб, это не оригинальные стихи Григорьева, а переводы немецких масонских гимнов, выполненные нарочито затрудненно и не имеющие ни малейшего отношения к студенческим песням. Так что и этот источник приходится отвергнуть.

«Путями Каина» Волошина к тому времени были опубликованы единственный раз в альманахе 1920-х

годов, который, конечно, теоретически говоря, мог попасться на глаза Окуджаве, но вероятность этого чрезвычайно мала. Без доказательства какой-то возможности чтения этих стихов утверждение: «Это отсылка к семичастному стихотворению М. Волошина “Огонь” из цикла “Путями Каина”», — выглядит совершенно голословной. Практически недоступны были стихи В. Печерина и З. Гиппиус, которые также упоминает автор. Наконец, особого разбора заслуживают постоянные отсылки Шраговица к стихам Георгия Иванова. Имя этого поэта несколько раз действительно всплывает в мемуарах о послевоенном Тбилиси, когда речь идёт о журналисте и поэте Г. Крейтане. О. Розенблюм, ознакомившаяся с его архивом, писала о тетрадах, где сохранились среди прочего стихи Иванова и М. Кузмина⁵. Но, во-первых, надо было бы знать, какие именно стихи там были переписаны, а во-вторых — иметь доказательства, что Окуджава имел возможность получить их от Крейтана или его учеников (сам он литературную студию, руководимую старшим поэтом, практически посещал только тогда, когда стихотворение «Неистов и упрям...» уже было написано). Не следует упускать из виду, что цитируемые Шраговицем стихи Иванов не включал в свои книги, они были опубликованы в журналах, что еще более затрудняло знакомство с ними. До приведения сколько-нибудь убедительных доказательств любые схождения (не очень близкие, скажем в скобках) между стихами Иванова и Окуджавы следует признать не прямыми цитатами или аллюзиями, а типологическими сближениями, и тогда они переходят совсем в иные сферы изучения. Впрочем, и там они маловероятны, поскольку стихи Георгия Иванова принадлежат к числу «датских», то есть написаны к Пасхе и к Февральской революции,

очень слабы по своему уровню, и для того молодого поэта Булата Окуджавы, которого мы все-таки, хотя и очень неполно, знаем, не могли не казаться совершенно чуждыми.

Вторая часть разговора о первой песне посвящена ее датировке. Исследователь полагает, что она была написана не в 1946 году, а в пятидесятые, приблизительно в те же годы, что и первые его «настоящие» песни, то есть начиная с 1957 года. Единственное обстоятельство, заставляющее его сомневаться в традиционной дате, — помещение песни в раздел «Пятидесятые» в итоговом прижизненном сборнике Окуджавы «Чаепитие на Арбате». Как кажется, объяснение этому самое простое: невозможно ни с точки зрения архитектоники книги, ни с книгоиздательских позиций оправдать появление в сборнике раздела «Сороковые», состоящего из единственного стихотворения. Несколько по-другому рассказал историю с таким расположением издатель сборника В.И. Цветков:

«Ольга Владимировна Окуджава принимала самое активное участие в обсуждении состава этой книги. Ей казалось, что в сборник вошли и те произведения, которые не должны там быть. <...> Резкое неприятие было высказано и песне «Неистов и упрям...», которой в первоначальном варианте должен был открываться сборник. (И это соответствовало хронологическому построению книги!). Но её нам с Булатом Шалвовичем удалось спасти. «Поместите ее в 50-е... Всё равно куда, только не первой»⁶.

Но совершенно бесспорным доказательством возникновения песни в 1940-е годы является список (рукой не Окуджавы, а скорее всего его первой жены),

точно датированный: *24 октября 47 г., Тбилиси* и совпадающий с окончательным текстом, который мы знаем⁷.

О природе и прагматике этой рукописи можно спорить, и действительно, далеко не все с ней ясно. Но кажется всё-таки несомненным, что стихотворение в октябре 1947 года уже существовало, и все апелляции Шраговица ко времени середины 1950-х годов, сами по себе похвальные, не имеют отношения к действительной судьбе песни. Остается вопрос: стихи (сам Окуджава рассказывал, что и мелодия тоже, однако его родственники и друзья исполнений песни не запомнили, что позволяет сомневаться в полной правдивости или в точности воспоминаний автора) существовали, но песня начала публично исполняться значительно позже⁸. Как кажется, существуют здесь два довольно простых и потому вероятных объяснения того, почему автор отнес возникновение песни именно к 1946 году. Прежде всего, это могла быть элементарная ошибка памяти: с довольно большой временной дистанции всего один год был не принципиален. Но соблазнительнее подумать о логическом оправдании. 1947 год у слушателей конца 1950-х — начала 1960-х годов вряд ли вызывал какие-то твердые ассоциации, тогда как 1946 — несомненно. «Ждановское» постановление, истерика в прессе, начало погромных кампаний были на памяти любого, хоть как-то связанного с литературой (да и многих не связанных тоже). Поэтому было естественно (вольнo или невольнo) спроецировать песню о твердости и надежде именно на этот год, что Окуджава и сделал, причем сделал в те годы, когда постановление 1946-го было не то чтобы поставлено под официальное сомнение (оно входило в официальные программы всех филологических вузов до 1970-х годов по

крайней мере), но стало очевидно возможным напоминать о нем как о знаковом для советской истории моменте отступления от «ленинских норм».

Теперь о второй песне — «Шарманка-шарлатанка...»

Всерьез спорить о возведении ее генезиса к стихотворению Г. Иванова «Шарманщик» не приходится. Сам Шраговиц прекрасно знает и пишет о том, что стихотворение это по рукописи было впервые напечатано в 2001 году и Окуджаве никак не могло быть известно. Аргументы, приводимые исследователем, настолько шатки («...естественно предположить <...> что какие-то копии “Шарманщика” могли циркулировать в литературных кругах или даже быть напечатаны без ведома автора»), что принимать их во внимание не приходится.

Интереснее другое. Шраговиц определенно утверждает, что у Окуджавы «аллегория очевидна: шарманка — Муза поэта...», и далее на естественно возникающий вопрос, «почему шарманка названа “шарлатанкой”?» начинает связывать песню Окуджавы с известной песенкой «Ах, шарабан мой...», уверяя нас, что «Окуджава избегает высокопарности и намеренно снижает пафос с помощью блатных ассоциаций, в данном случае связанных со словом “шарлатанка”; далее, уже в последней строке, снижение используется еще раз, так как выражение “когда под ребра бьют” намекает либо на драку, либо на избивание следователем, часто упоминаемые в блатных песнях».

Увы, это объяснение относится к числу мнимых.

Как представляется, исследователь просто недостаточно внимательно прочитал текст песни. Если вспомнить, что она была написана в 1961 или 1962 году (другие датировки обоснованными не являются), а впервые опубликована только в 1983-м, больше

двадцати лет спустя, следует предположить, что в ней имелся какой-то актуальный смысл, ясный на тот момент как слушателям, так и контролирующим инстанциям. Сейчас этот смысл утрачен, современные исполнители его уже не чувствуют и потому превращают песню в разудалое действо⁹. Но давайте непредвзято посмотрим на текст, сделав предварительно одно замечание: название «Песенка старого шарманщика» — скорее всего вынужденное и маскировочное. Как «Песенка веселого солдата» в цензурных соображениях именовалась «Песенкой американского солдата», а «Молитва» — «Франсуа Вийоном», так и здесь Окуджава, похоже, дал временное ложное заглавие, избавившись от него, когда можно стало обходиться без этого трюка, отвлекающего внимание цензоров (а получилось, что и позднейших исследователей) от подлинного смысла.

При объективном чтении отчетливо получается, что герой стихотворения — вовсе не шарманщик. Это шарманка куда-то зовет неназванного в песне человека, они находятся в разных измерениях. Сладкие песни и призывы шарманки сталкиваются с неприглядными реалиями жизни «лирического героя»: *шагаю еле-еле; ботинки жмут; расплата за ошибки, под ребра бьют*. И здесь, как кажется, следует вспомнить ситуацию того времени, когда была написана песня. В 1961 году сначала широко обсуждалась, а осенью на XXII съезде КПСС была принята новая программа этой партии, в которой рисовались самые радужные перспективы советской страны на ближайшие двадцать лет. Напомню только некоторые элементы этой программы:

При коммунизме не будет классов, исчезнут социально-экономические и культурно-бытовые различия между городом и деревней; по уровню развития

производительных сил и характеру труда, формам производственных отношений, бытовым условиям, степени благосостояния населения деревня поднимется до уровня города. С победой коммунизма произойдет органическое соединение умственного и физического труда в производственной деятельности людей. Интеллигенция перестанет быть особым социальным слоем, работники физического труда по своему культурно-техническому уровню поднимутся до уровня людей умственного труда. <...> При коммунизме все люди будут иметь равное положение в обществе, одинаковое отношение к средствам производства, равные условия труда и распределения и активно участвовать в управлении общественными делами. Утвердятся гармонические отношения между личностью и обществом на основе единства общественных и личных интересов. Запросы людей при всем их громадном разнообразии будут выражать здоровые, разумные потребности всесторонне развитого человека.

И так далее, вплоть до того, что «семейные отношения окончательно очистятся от материальных расчетов и будут целиком строиться на чувствах взаимной любви и дружбы».

А судьба самого Окуджавы в годы, когда весь народ ликовал по поводу скоро грядущего коммунизма, выразительно описана всегда внимательным к общественной стороне литературного дела В. Сажиним:

...У этой славы была и оборотная сторона: киевское телевидение исключило из передачи устного выпуска «Литературной газеты» «все стихи поэта Булата Окуджавы», <...>

утвержденная к выпуску грампластинка в свет так и не вышла; 11 мая 1961 г. «Комсомольская правда» опубликовала речь секретаря ЦК ВЛКСМ С. П. Павлова на IV Всесоюзном совещании молодых писателей: «...Что касается Булата Окуджавы и иже с ним, то уж таким сподручнее делить свои лавры с такими специалистами будуарного репертуара, как Лещенко». [И т. д.]¹⁰.

Если спроецировать реальную ситуацию 1961 года на песню, то легко увидеть, что перед нами открывается совершенно отчетливое столкновение сладкого голоса шарманки и социальной действительности, единственным разрешением которого является мысль, не раз приходившая многим и многим в голову, как тогда, так и много позже: «Работа есть работа, // работа есть всегда». Конечно, «Шарманка-шарлатанка» вовсе не аллегория, хотя стремление к такому типу построения текста у Окуджавы далеко не единично¹¹. Но характерно, что почти всегда, когда поэта спрашивали о песнях, которые можно было понимать аллегорически, он старался отрицать такое толкование (особенно это заметно в случае с «Песенкой о черном коте»). Так и в «Шарманке...» социокультурная ситуация преобразена и поднята на уровень символа, который, как и положено символу, предельно многозначен. И вместе с тем понять сиюминутный, вскоре отмерший смысл стихотворения, если пытаться восстановить его генезис и существование в истории, необходимо.

Между прочим, гипотеза о политической актуальности позволяет объяснить и посвящение песни Евгению Евтушенко. В «Письме Есенину» (1965) Евтушенко посвятил несколько осудительных строк «румяному комсомольскому вождю», то есть тому же

С.П. Павлову, который подверг резкой критике и творчество Окуджавы¹².

Наконец, третья песня Окуджавы в истолковании Е. Шраговица, о которой хотелось бы поговорить, — «Батальное полотно»¹³. Вот как автор определяет свои принципы анализа в самом начале работы:

Само название «Батальное полотно» указывает на военно-историческую тему и на намерение представить читателю стихотворение как словесное описание (экфрасис) реальной или вымышленной картины (отсюда и «полотно»). Весьма вероятно, что «полотно» названо «батальным», потому что это стихи о периоде в истории, когда перед Наполеоновским нашествием Российская империя почти непрерывно вела сразу несколько войн, и все участники прогулки — военные.

Далее он называет несколько картин и гравюр, которые могли бы послужить основой для стихотворения, комментирует избранные реалии (справедливо лоя Окуджаву на ошибке: лошадь под седлом не может быть в попоне), объясняет исторический смысл песни, сопоставляя ее с лирикой Пушкина и поэзией Жуковского, и в конце говорит о связи песни с романом «Путешествие дилетантов». Не стану касаться всех аспектов статьи, ограничив себя задачей понять, верно ли относить ее к числу экфрастических произведений, а затем от этого перейти к некоторым заключениям о смысле всего стихотворения-песни.

Прежде всего обратим внимание на то, что название стихотворения является обманным. Перед нами и не батальное и не полотно. Объяснения Шраговица тут не срабатывают, поскольку даже неизвестно, к какому периоду в истории и к какой стране относится хронотоп стихотворения. Да, конечно, естественнее

кажется предположить, что тут изображен русский император, но с таким же успехом можно себе представить, что речь идет о ком-то ином. И непонятно, почему именно к царствованию Александра I да еще «перед Наполеоновским нашествием» исследователь так уверенно относит историческое время, изображенное по этому. Это может быть время и павловское, и николаевское, а скорее всего — никакое конкретное. Перед нами то, что может происходить в любое время и в любом месте. Заданы на самом деле координаты только самые общие: «Где-то под ногами да над головами лишь земля и небо»¹⁴.

Ничего «батального» непосредственно в стихотворении нет. Конная прогулка вполне мирная, офицеры и генералы в эполетах вовсе не обозначают войны: это их обязанность — сопровождать императора одетыми по форме. Но и полотно здесь какое-то очень условное. В первой же строке в экфрасис, то есть словесное описание произведения визуального искусства, вторгается *флейты голос нервный*, который повторится еще раз, возникнут и *звуки прежних клавесинов*, и топот копыт, и запахи. Треть стихотворения отдана внеэкфрасическим элементам, и потому, кажется, его следует судить по каким-то иным законам, нежели предложенные исследователем.

Прежде всего отмечу одну цитату, не обнаруженную Шраговицем. Его внимание закономерно привлекло, что двойное упоминание флейты не соответствует реальности описываемого действия:

...Флейта (вместе с барабаном и горном) — инструмент военной «шаговой музыки», а прогулка верхом не сопровождается игрой на флейте; при этом флейта — один из любимых инструментов Окуджавы, упоминаемый им в лирике и в прозе также и вне

всякой связи с военной музыкой. <...> «нервный голос» флейты, повторяемый дважды, а также поддержанный «звуками прежних клавесинов», придает тексту минорную и ностальгическую окраску, которая диссонансирует с визуальной мажорной праздничностью кавалькады и создает вместе с минорной музыкой самой песни полифонический эффект.

Это самое дважды повторенное *флейты голос нервный* для внимательного читателя русской литературы несомненно восходит к рассказу Л.Н. Толстого «После бала», где флейта, выводящая «неприятную, визгливую мелодию»¹⁵, и барабан сопровождают античеловеческую для всех ее участников процедуру наказания шпицрутенами. На трех страницах эпизода мелодия флейты упоминается Толстым четырежды — слишком часто, чтобы быть случайным и не запомниться.

Таким образом, диссонансы в песне оказываются еще резче, чем кажется исследователю. Но при этом они приглушены сразу несколькими способами: длинной строкой, минорным строем, приглушенным звуком как гитары, так и голоса, однообразием интонации. Думается, это свидетельствует прежде всего о том, чему же на самом деле посвящена песня как целое. Это — предчувствие войны, перед которой теряют смысл противоречия внутри, разнонаправленные смысловые тенденции отдельных фрагментов, логические неувязки. Подводя итоги сравнения «Батального полотна» с «Ночным смотром» Жуковского-Цедлица, Шраговиц пишет:

...Флейты, клавесины, очаг и дым, молоко и хлеб; и хотя упомянуты слава и шрамы, но нет оружия, — нечто совершенно противоположное военной образности баллады и, можно

даже сказать, антивоенное, что согласуется с хорошо известным отношением Окуджавы к войне и, как было отмечено выше, вытекает из пушкинского понимания истории.

Как кажется, здесь акценты расставлены неверно. Дело не в том, как поэт относится к войне, а в том, что она неизбежна. Это она — часть той природы, о которой сказано уже вторым словом песни. Отсюда и слабеющий *запах очага и дыма, молока и хлеба*, которые остаются в иной, предвоенной жизни, отсюда *крылья за спиной* то ли императора, то ли его кобылы (Шрагогвиц уместно вспоминает «Песенку молодого гусара»: «И летят они в райские кущи // на конях на крылатых своих»), предвещающие гибель, отсюда *только не убиты* относительно генералов свиты (по крайней мере однажды Окуджава спел эту строку с редкостным ритмическим вариантом: «...*еще* не убиты»).

Собственно говоря, о том же самом, только более откровенно Окуджава написал вторую песню — «Солнышко сияет, музыка играет...», только там война уже началась, еще неведомая мирным обитательницам городка, ждущим танцев. Достаточно вспомнить этот вариант описания тех же событий, чтобы ощутить несомненное преимущество первого. «Батальное полотно» глубоко прячет свой смысл в напев и сплетение слов, делая его значительно более объемным.

И здесь стоит лишний раз сказать об основном поэтическом принципе песен Окуджавы, явственно выявляющемся при сопоставлении его поэтики с другими типами, сложившимися в русской поэзии предшествующего времени. Напомню, что впервые достаточно определенно и последовательно провел аналогию между поэтикой Окуджавы и поэтикой А. Блока Д. Быков в написанной им биографии Окуджавы. Это вызвало довольно серьезную критику, однако, как мне представляется, в самом

общем плане он несомненно прав. Как Блок размывает значения используемых им слов, превращая их в символы, так и Окуджава в лучших своих песнях (используя к тому же и такое мощное средство, как голос и мелодия) снимает предметность слова, также превращая его в символ, который невозможно выпрямить, свести к одному-единственному значению. От этого и само слово в любой момент может оказаться заведомо неточным. Приведу пример из тех песен, о которых шла речь выше. В «Неистов и упрям...» и в рукописи 1947 года и в большинстве печатных источников, которые готовил сам автор, строка 6 читается: *и горести, и смех*, тогда как пел Окуджава — «и радости, и смех», откуда такое чтение попало в издания, основанные на расшифровках звукозаписей¹⁶. *Радости* и *горести*, понятия совершенно противоположные, в контексте песни оказываются равнозначными, говорящими об одном и том же. И общий смысл стихотворения-песни от замены одного слова на его практически антоним не меняется. Не осознав того, как Окуджава использует поэтическое слово, легко можно попасть впросак¹⁷.

Вместе с тем основания для стихов (у Блока) и песен (у Окуджавы), построенных на неопределенности слова, очень часто находятся в реальной действительности. Напомню, как Блок в дневнике 1918 года, пытаясь восстановить годы молодости, «расшифровывал» свои собственные «Стихи о Прекрасной Даме», поясняя, что «пять изгибов сокровенных» происходят из того, что «Она <Л. Д. Менделеева> вышла из саней на Андреевской площади и шла на курсы по 6-й линии, Среднему проспекту — до 10-й линии, я же, не замеченный Ею, следовал позади...»¹⁸ и т. д. Кажется, для верного чтения многих стихов и песен Окуджавы бывает необходимо и полезно так же их «расшифровывать»¹⁹, не забывая, что бытовой смысл потом преобразуется в символический.

Часть аналитическая

А теперь посмотрим на устройство потаенного смысла некоторых песен уже непосредственно, анализируя их текст.

Кажется, что «Песенка о московском метро» в специальном рассмотрении не нуждается, настолько заметна ее аллегоричность. Эта сторона смысла песни связана с реальностью начала 1960-х гг. Знаменитое посещение Хрущевым выставки в Манеже произошло 1 декабря 1962 года. 17 декабря состоялась встреча его и других партийных начальников с деятелями литературы и искусства. И по горячим следам этой встречи состоялось заседание только недавно (в ноябре) созданной Идеологической комиссии при ЦК КПСС — 24 и 26 декабря 1962 г. То, что внесено в стенограмму этого заседания из речи Окуджавы, имеет самое прямое отношение к песенке. Он говорил: «Когда я в 1956 г. молодым коммунистом приехал из Калуги в Москву и попал в московскую литературную организацию, меня прежде всего захватила и поразила какая-то странная разделенность людей на непонятные мне совершенно “левую” и “правую” стороны. Меня долго те и другие убеждали в преимуществах этих сторон. Наконец, я смог понять, что “правые” — это придерживающиеся традиционной манеры, а “левые” — это склонные к формализму писатели и поэты»²⁰. Рассчитанная подоплека этого выступления была подмечена секретарем ЦК по идеологии Л.Ф. Ильичевым в записке Н.С. Хрущеву, сопровождавшей стенограмму выступлений: «В некоторых выступлениях (поэтесса Б. Ахмадулина, поэт Б. Окуджава) чувствовалось стремление представить обстановку в творческих организациях так, будто нет никаких идеологических извращений, а просто идет борьба бездарных людей против

талантливых»²¹. См. также преображенные памятью воспоминания З. Казбек-Казиева: «Булата потом из-за этой песни вызывали в ЦК, допытывались, что он хотел этим сказать. И Булат лукаво ответил, что он только повторил Маяковского: левой, левой, левой»²².

Относительно недавно появилась небольшая статья А. Крылова, в которой был установлен тот источник, с которым песенка связывалась – стихотворение Владимира Фирсова «Моим друзьям». И действительно, трудно не поверить Окуджаве, когда он говорит: «Она не посвящена Фирсову. А просто это была такая полемическая песня. Он писал стихи и том, что был счастлив быть правым, а я в ответ написал песенку»²³. Однако на самом деле история оказывается более сложной.

На ту же самую тему с «правой» стороны существуют несравненно более известные и многократно цитировавшиеся стихи, напоминающие песенку Окуджавы своей краткостью:

* * *

Мы спорили
 О смысле красоты,
 И он сказал с наивностью младенца:
 — Я за искусство левое. А ты?
 — За левое...
 Но не левее сердца²⁴.

Автор их — знаменитый советский поэт Василий Федоров, написаны они в конце 1950-х годов (интернет [<http://poetrylibrary.ru/stixiya/all-168.html>] датирует 1956 годом; в собрании сочинений раздел «Не левее сердца» отнесен к 1958–1960 гг.).

И, как кажется, у нас есть все основания для того, чтобы включить это четверостишие в контекст возникновения «Песенки о московском метро». Прежде всего,

В. Фирсов был поэтом практически безвестным, тогда как у Федорова начинался зенит его административной деятельности. В 1963 он стал секретарем Союза писателей, входил в руководство журнала «Молодая гвардия», активно действовал в самых почтенных московских издательствах.

На том заседании Идеологической комиссии, о котором мы не раз уж говорили, Фирсов выступал, заслужил резкую полемику со стороны Е. Евтушенко и одобрение Ильичева. Но вот как началось его выступление: «...я прочитаю стихи Василия Федорова:

Во дни великих испытаний,
Во дни психических атак
Сердца, не занятые нами,
Не мешкая, займет наш враг.
Займет, сводя все те же счета,
Займет, засядет, нас разя.
Сердца сдавать – это же высоты,
Которых отдавать нельзя!»²⁵

А через три месяца после выступления Фирсова и сам Василий Федоров в печати недружелюбно задел Окуджаву²⁶. Таким образом, есть все основания предполагать, что в «Песенке о московском метро» поэт отреагировал на выпады по крайней мере двух представителей «правой партии» Союза писателей.

Наконец, последняя песня, разговор о которой кажется существенным для этой статьи, — «Песенка о белой крови». Выше уже было сказано, что современным исследователям она кажется или слишком интимной и связанной с трагическими событиями в жизни друга (смерть сына от лейкоза), или загадочной, требующей особого интеллектуального напряжения для восприятия. Понятно, что и в том, и в другом случае песня

не могла получить особенного распространения. Но я полагаю, что на самом деле Окуджава затронул в этой песне такие пласты советской жизни конца 1950-х и начала 1960-х годов, что исполнять ее публично было просто опасно. Хотя, конечно, и в ней нет прямых обвинений строю и даже аллегорий. Приведем ту «расшифровку» ее смысла, которую находим в книге Д. Быкова: «Кровь — неотменимая подлинность, без которой нет ни человека, ни истории. Бояться надо не ее, а подмен, навязанных новыми временами. “Песенка о белой крови” — первое предупреждение о том, что жизнь пошла куда-то не туда: она сохраняет прежние атрибуты и правила, но все это — “чтобы видимость была”. Белокровием болен не конкретный герой, о котором Окуджава никогда не сказал бы с протокольным безразличием — “тело вскрыли и зашили”: это болезнь страны, и отнимает она прежде всего будущее. Вот почему “мрут и в розницу, и оптом”, вот почему “все качается, плывет”»²⁷.

Безусловно надо согласиться, что белая кровь, какой она явлена в песне, — смертельная опасность. Но с чем связано ее появление? Приведу объяснение самого Окуджавы: «В шестидесятом году у меня был приятель Лева Кривенко, он умер. Вот тогда у него был ребенок, и ребенок неожиданно заболел белокровием. А по Москве ходил слух, что всякие опыты... вызывают в детях все это... Вот я и написал ему посвящение...»²⁸ Д. Быков отделался от фразы про опыты и их последствия ссылкой на недостоверность слухов. Но всего лишь через год после создания песенки вся страна соперевживала Гусеву из фильма «Девять дней одного года», где именно опыты вызывали даже не в детях, а во взрослых людях «все это». Атмосферные испытания ядерного оружия, о которых даже сейчас невозможно слушать без содрогания, привели в октябре 1961 года к взрыву термоядерной

бомбы мощностью 57 мегатонн. Не только в СССР, где такие данные были строжайше засекречены, но и в других странах регулярно случались аварии на ядерных объектах с выбросами радиации и гибелью людей.

Окуджава обостряет ситуацию тем, что гибнет ребенок, да еще и не один, мы оказались в центре настоящей эпидемии. И никакая больница не помогает, потому что там главная забота – создать видимость благополучия²⁹. Но при всем желании никак не удастся разглядеть, чтобы он возлагал вину на «новые времена», что ему дороги «прежние атрибуты и правила». Она лежит на главном докторе, – так и хочется написать эти слова с прописных букв — создателе системы, уничтожающей все живое вокруг себя. И у автора нет ответа на вопрос последней строки: «В каком городе живет?!» Здесь может быть назван и какой-либо конкретный город, но с такой же степенью уверенности можно предположить, что имеется в виду миропорядок вообще, существующий сам собой. Но реальное его воплощение здесь и сейчас, в нашем городе и нашей больнице заставляет переживать происходящее как нечто очень личное.

И в этом, собственно, сила песен Окуджавы.

Владимир Высоцкий

Чужой мир и свое слово

От автора

Оба раздела этой статьи были написаны ранее, чем какие-либо иные материалы, вошедшие в мои книги. Первый писался под свежим впечатлением от смерти Владимира Высоцкого и его похорон, осенью 1980 года, и, естественно, отражает мои взгляды того времени, которые с тех пор значительно эволюционировали. К тому же я тогда знал едва ли половину песенного наследия Высоцкого, хотя собирал магнитофонные записи и тексты песен на протяжении примерно 15 лет, а об обстоятельствах его жизни имел очень поверхностное представление. Не существовало и научной литературы, с тех пор накопленной, пожалуй, даже с некоторым избытком (достаточно назвать 7 томов альманаха «Мир Высоцкого»). Вместе с тем печатаемая здесь статья, как кажется, дает некоторую перспективу для рассмотрения творчества Высоцкого как целостного единства, что не так уж часто случается в статьях и книгах современных авторов, почему ей и отводится место на страницах книги. Должен еще предупредить читателя, что в первой, полуцензурной публикации было, естественно, невозможно упомянуть имя А. Галича. Даже краткое описание его творчества, без упоминания имени автора, было редакцией снято (в чем я не имею никаких оснований ее винить), а впоследствии первоначальный вариант текста оказался утрачен, и я не имею возможности его восстановить в том виде, как он был написан в 1980 году. Нынешний мой взгляд на творчество Галича сформулирован в других статьях, вошедших в книгу. Искренняя благодарность покойной Велле Афанасьевне Щербаковой

(1932–2014) за редактуру первоначального текста, много его улучшившую.

Вторая статья была написана в 1987 году, к 50-летию со дня рождения Высоцкого. Причины вспомнить ее — отчасти те же: в ней сделана попытка определить ориентиры поэтики Высоцкого, какими они мне представлялись и продолжают представляться. Признаюсь, однако, что здесь в нее внесены некоторые дополнения, развивающие, но никак не меняющие первоначальный смысл.

Некоторое количество примечаний из 2003 и 2017 годов кое-что уточняет и поясняет уже непонятные, а в 1980 году существенные намеки.

1

Почему смерть Высоцкого стала событием не только в жизни нашего поколения, не только любителей самодеятельной песни — она стала событием в жизни всего народа? Почему десятки тысяч людей собрались в тот день, двадцать восьмого июля, к Театру на Таганке, безнадежно стояли, хотя и было видно, что им не пройти, и только самые занятые просили: «Возьмите с собой хоть мои цветы, пусть они...»? Почему на похороны артиста — просто артиста, никакого не лауреата, не увенчанного званиями, — собрались едва ли не все его московские коллеги, во всяком случае — все те, кого стоит в этом актерском мире уважать? Почему Алла Демидова говорила и писала о том, что эта смерть отметила границу в жизни целого поколения людей искусства, границу, за которой уже невозможно жить и чувствовать по-старому? Ответы на эти вопросы вряд ли просты. Да и трудно сейчас увидеть все, показать все стороны его таланта, таланта большого и самобытного. Может быть, через несколько лет, когда уляжется волна непосредственного

горя, страшной растерянности, когда мы узнаем то, что думают о Высоцком самые разные люди (пока мы слышали только голоса его безвестных поклонников, верно чувствующих, но чаще всего не умеющих это чувство выразить; люди искусства, которые по самому своему предназначению должны быть голосом нации, пока или молчат, или говорят все о той же своей растерянности), тогда, наверное, наши оценки все же изменятся, станут глубже и продуманнее, что-то мы поймем вернее.

Но нельзя отказаться от своего долга перед ним, так недолго прожившим на свете, сказать хотя бы вслед ему то, что ты думаешь о его творчестве, о том, что было для него если не главное актерского ремесла, то, во всяком случае, равнозначно ему. И сказать это необходимо именно сейчас, именно по горячим следам, пока еще не пришло время обобщения, потому что в замогильном спокойствии легко сглаживается то, что только что было живо и ни в какие рамки не укладывалось, что бушевало и хрипело. Со временем все утихает, бурное море превращается в спокойный пруд, и сам ты меняешься, сам начинаешь воспринимать что-то по-другому, и уже кажется, что так было всегда, что некто всегда был лучшим и талантливейшим, а некто тебе уже и тогда казался полной бездарностью. Раздавая всем сестрам по серьгам, умудряя нас, время уносит ощущение жизни, и ухватить эту жизнь, рассказать о ней хотя бы слабым и наивным голосом — задача очевидца, которую не может за него выполнить никто другой.

Итак, песни Высоцкого.

Кажется, уже стало аксиомой, что всякий художник создает свой собственный мир, обладающий своими предметными сторонами и своими собственными законами движения, саморазвития. Мир Пушкина и мир Рабле, мир Шекспира и Достоевского, Моцарта и Ван-Гога предстают перед нашим мысленным взором, как только мы услышим имена этих художников.

Так вот, если взглянуть на самодеятельную песню с этой точки зрения, то окажется, что таких художественных миров в ней чрезвычайно мало по сравнению с гигантским количеством авторов и созданных ими песен.

Оговорюсь, что речь идет лишь об авторах в старом смысле этого слова, которые сами пишут и слова, и музыку, а не о композиторах-интерпретаторах типа Никитина, Берковского, Дулова. Их песни могут быть безупречны, но их творчество вторично — не в смысле оригинальности, а в более глубоком: они выражают себя через посредство чужих переживаний, принимая их в себя, как делает это хороший актер. Автор же типа Высоцкого или Окуджавы первичен потому, что он непосредственно ставит себя в те или иные отношения с действительностью, обходясь без посредника-поэта.

Если мы возьмем творчество Булата Окуджавы, наиболее бесспорное в этом условном списке, то увидим, что он, собственно говоря, ограничивает себя поразительно маленьким пятачком одних и тех же тем, одних и тех же интонаций. Эти темы, мысли, интонации все время уточняются и утончаются, делаются все изысканней, глубже. Окуджава приучает наш слух к тонкости, учит в повторяющемся открывать новое. Не случайно его последние песни — «Еще один романс», «Вариации на тему “Чудесного вальса”», «Я вновь повстречался с надеждой...» — наглядно возвращают нас к прежним песням. За внешними их различиями все чаще и чаще просвечивает единая основа:

Где-то под ногами да над головами —
Лишь земля и небо...

Все же прочее — лишь игра: пышные одежды, прочие аксессуары: «красный камзол, башмаки золотые», «левкой — цветы королев», «блещут эполеты». Все это

только сверху, а внутри — считанное число тщательно отобранных слов, повторяющихся из песни в песню, из стихотворения в стихотворение, из исторического романа в исторический роман.

Мир Новеллы Матвеевой — мир простого и даже нарочито упрощенного бытия. Его законы сродни примитиву литературной сказки, рассказов Грина, уводящих читателя по дороге в никуда. Она сама выдумала свой мир, нарядила его в елочные одежды и заставила всех нас на минуту поверить в то, что он и на самом деле существует.

И есть еще мир. Мир Высоцкого. Этот мир всегда стремился как можно теснее сблизиться с действительностью, как можно полнее эту действительность отразить. Поэт стремился сказать буквально обо всем, что его окружает. Именно такая направленность делает творчество Высоцкого явлением совершенно своеобразным, ни на что в сфере самодеятельной (или, как он сам предпочитал говорить, авторской) песни не похожим.

Как известно, за двадцать с лишним лет жизни в авторской песне Булат Окуджава написал менее ста пятидесяти песен. И другие авторы со строго ограниченным миром, где властвуют железные законы организации и прочные связи между явлениями, тоже пишут сравнительно немного. Их мир заполняется очень тесно, плотность его художественного насыщения похожа на плотность населения в обитаемых районах Китая, и найти там место для еще одной песни трудно. Для Высоцкого это не проблема. Никто, наверное, не знает точно, сколько песен он написал. Говорят, что более шестисот. Более шестисот! Кажется, только графоман может столько писать. Но дело в том, что Высоцкий во всех этих бесконечных песнях бесконечно разнообразен, и даже там, где он вроде бы повторяет сам себя, он на самом деле приберегает под конец неожиданный поворот, переводящий

всю тему в совершенно другой регистр. Он гонится за миром, старается охватить его как можно шире, увидеть в нем черты наиболее характерные и при этом все время нацеливается на современность, старается говорить о том, что всех нас именно в этот момент волнует. Недаром в его песнях так часто мелькают приметы самой животрепещущей современности. Иногда это может показаться даже излишним, губящим песни. Помните?

Он мою защиту разрушает
Старую, индийскую, в момент.
Это смутно мне напоминает
Индо-пакистанский инцидент.

Кто его помнит сейчас, этот индо-пакистанский инцидент? Скорее всего, подобные стихи Высоцкого умрут вообще, станут историческим курьезом, непонятым для человека иного времени. Но настоящим знатокам это — полузабытое уже и для нас — событие послужит свидетельством пристального устремления автора к действительности.

Но это, в конце концов, второстепенно. Мне самым главным в песенной деятельности Высоцкого представляется вот что: его песни всегда открыты для другого человека, другого видения мира. Это разительным образом отличает его от других творцов самодеятельной песни. Окуджава и Матвеева эгоцентрично замкнуты на себе, на своем. Им не нужно внешнее, им не нужен другой человек как другой, он для них останется чужим, если не примет законов жизни их авторского мира. У других это может проявляться во внешнем внимании к другому, но во внимании, почти не выходящем за рамки «занятий языком и стилем»¹. Эти занятия иногда бывают блестящи, но они — именно занятия, некая игра. Высоцкий же в своих песнях ищет возможности выйти за пределы

самодовлеющего слова, господствующего в обычных поэтических жанрах; он старается сопоставить свое слово со словом другого человека, со словом персонажа своей песни, со словом слушателя, который радостно узнает свой мир, отраженный в песне.

В его поэзии обретают голос люди, прежде его не имевшие. Он не стилизует, не изучает — он живет жизнью этих людей. Отсюда его безупречная стилистика, его точное слово, точная речевая характеристика персонажа (вот опять заговорился, прибегнув к литературоведческому профессионализму: конечно, не речевая характеристика, а точно пережитое слово) стали для него законом. «Милицейский протокол» и «Диалог у телевизора», «Банька по-белому» и «Дорожная история», «Вершина» из «Вертикали» и «Правда ведь обидно, если завязал...» — да я могу назвать десятки песен. Как там пережито, передумано каждое слово, как поразительно верно сумел он сыграть своего героя, предварительно написав для него роль! Именно сыграть в самом высоком актерском смысле, найти единственно верный подход к душе и переживаниям персонажа, а отсюда уже идет и слово, и движение, и жест, и мимика, и интонация...

Прекрасный пример — так называемые блатные песни Высоцкого. О них привыкли говорить с каким-то пренебрежением, если не с опаской. А ведь Высоцкий отдал им немало времени и сил. Они стояли у истоков его песенного творчества, и потому разобраться, в чем же состоит их сущность, очень важно — ведь именно от них тянутся нити ко всем прочим его произведениям. Достаточно вспомнить, как откликнулась самая первая песня Высоцкого — «Татуировка» — в блестящей, одной из самых совершенных, «Баньке по-белому».

Окуджава не раз говорил о том, что считает жанр блатной песни чрезвычайно почтенным фольклорным

жанром, достойным внимания и изучения. Высоцкий, видимо, не зная об этих словах Окуджавы, показал, что эти «запретные» темы могут стать предметом поэтического изображения.

В свое время Илья Сельвинский написал стихотворение «Вор». Оно было насыщено «блатной музыкой» до предела и привлекало (достаточно сослаться на мнение такого читателя, как Ю.Н. Тынянов) своей лексической новизной и интонационным своеобразием. Недаром в статье Тынянова «Промежуток» эпиграф к той части статьи, где говорится о Сельвинском, взят именно из «Вора»: «А у меня, понимаешь ты, шанец жить».

Лексика и речевая интонация — дело, конечно, важное. Но не случайно «Вор» так и остался экспериментом, не нашедшим продолжения. Высоцкий пошел по другому пути.

Существуют, насколько мне известно, две версии о стимулах к созданию Высоцким песен подобного рода. Первая, упоминавшаяся не только в статьях зарубежных журналистов, откликнувшихся на смерть Высоцкого, но и в достаточно серьезных книгах о нашей культуре, сводится к тому, что он сам, мол, в юности побывал в лагере и свой блатной быт описывает в песнях. Другая версия — то, что эти песни представляют собою чистую стилизацию, не преследовавшую каких-то слишком глубоких задач.

О первой версии не стоит и говорить серьезно — она не имеет с фактами ни малейшего соприкосновения. Но неверна и вторая. Дело в том, что любая стилизация, как правило, снижает напряжение текста, переводя его в разряд литературной (или, в данном случае, песенной игры²). У Высоцкого же в данных песнях, как и во всех остальных, такое напряжение чрезвычайно велико. Это напряжение предельной ситуации, обостряемой тем, что человек находится на грани свободы и неволи, жизни

и смерти. Да и к тому же стоит сказать, что если бы понадобилось стилизовать настоящую блатную песню (а не поздние поделки типа «Когда с тобой мы встретились...» или «одесских» песен³), то пришлось бы исходить из норм жанра совершенно другого, предельно близкого к «жестокому романсу» и отделяющегося от него только вступающей в повествование судьбой блатного, причем блатного приукрашенного, выглядящего непременно невинной жертвой обстоятельств.

Достаточно прочитать, например, тексты блатных песен старого времени, опубликованные в книге Б. Глубоковского «49» (Соловки, 1926) или хранящиеся в архивах некоторых фольклористов (скажем, Ю.М. Соколова — РГАЛИ. Ф. 483), чтобы почувствовать все несходство старой блатной песни и песен Высоцкого⁴.

Мне представляется, что дело обстояло так. Как и большинство мальчишек его поколения, Высоцкий понюхал отголоски блатного мира. Я младше его на двенадцать лет, и то отлично помню этих приблатненных парней, которые верховодили у нас в школе, а кто-то — и по всему району («И ходили устные рассказы по району...»). Это, правда, были уже жалкие остатки некогда могущественного мира, вплотную соприкасавшегося с миром старого московского двора, гораздо более жестокого и могучего.

Высоцкому было пятнадцать лет, когда в Москву хлынула толпа уголовников после ворошиловской амнистии (не случайны упоминания о ней в некоторых его песнях). Вспомните его «Песню о детстве» — с каким пониманием поется там о том, как «ушли романтики из подворотен ворами». Трудно, да и вряд ли нужно сейчас гадать, в каком соотношении находилась жизнь Высоцкого с этой подспудной жизнью двора, где главенствовали настоящие уголовники. Надо просто понять, что он чувствовал себя среди этой среды не чужим, не посторонним.

Вот почему впоследствии он не занимался стилизацией — он воспроизводил этот блатной мир в своих песнях, пользуясь некоторыми интонационными приемами (как хорошо выразился один музыковед — «исступленным обыгрыванием единственного интервала»⁵) и определенными приемами ведения повествования (Д.С.Лихачев, близко знакомый со старым блатным миром, писал о том, что для всей блатной песни, как русской, так и иностранной, характерно повествование от первого лица: вспомним, что почти все «блатные» песни Высоцкого начинаются с «я»), но больше всего интересуясь законами жизни этого своеобразного общества. И здесь надо отметить чрезвычайно показательный факт: о герое почти каждой из своих песен Высоцкий пишет с симпатией, пусть иногда и ироничной, но симпатией. Но когда берешь всю совокупность блатных песен Высоцкого, то отчетливо видишь, насколько жесток, беспощаден и в конечном счете отвратителен автору мир, им воспроизведенный.

Некоторые из этих песен Высоцкого настолько соответствовали реальному бытию блатного мира, что уже лет двенадцать назад они прочно вошли в репертуар тех самых парней, о которых я говорил выше, причем вошли без имени автора, которого они знали по совсем другим песням. Даже если бы они слышали, как Высоцкий поет «Я однажды гулял по столице» или «Их было восемь», они бы не поверили, что эти песни принадлежали ему самому, а последняя была даже написана для одного из спектаклей «Таганки». Эти песни воспринимались ими в одном ряду с известным блатным репертуаром. В результате к «Их было восемь» был даже присочинен конец о повторной встрече тех же самых людей, заканчивающийся, естественно, победой ранее побежденного (к сожалению, я в то время конец не записал и даже не перенял устно). Сам факт такого бытования песни говорит за себя. Именно предельная достоверность отдельных

песен усиливала заряд отрицания, заложенный Высоцким в общую картину блатного мира.

Все это — результат внимательного прислушивания к внутреннему миру другого, внеположного автору человека, человека, противоположного ему по строю мыслей, по идеалам, по оценкам действительности, по культуре, по традициям да и по всему прочему, — результат умения, слившись с образом, говорить изнутри него и одновременно пристально оценивать его со стороны⁶.

Вот еще пример, говорящий о том же самом. Я нарочно выбираю не главные линии в творчестве Высоцкого, а второстепенные, остающиеся где-то на периферии его творчества. Они более ограничены и легче поддаются анализу, результаты которого потом можно, *mutatis mutandis*, переносить и на главные линии.

У Высоцкого сравнительно мало песен собственно лирических, где он говорит от своего собственного лица, не ставя между собою и слушателем призму другого сознания, не обращаясь к сказовой форме повествования (в том смысле, в каком сказ определил М.М. Бахтин). И в тех немногих случаях, когда такие песни появляются, они чаще всего поются на надрыве, надрыве почти нечеловеческом, который невозможно повторить, как бы ни старался. Вспомните одну из самых ярких песен такого рода — «Кони привередливые». Как там Высоцкий тянет это: «Хоть немного еще постою на краю-ю-у-у-у-у!..» Кажется, что дальше уже невозможно, что все пределы человеческого голоса остались позади, а он все еще поет, и даже не поет, а хрипит, задыхается, клокочет — и все же тянет и тянет еще...

Для меня подобный надрыв всегда был символом чего-то болезненного, не имеющего к искусству отношения, пытающегося подменить внешним усилием отсутствие глубокого содержания и выразительной формы произведения. Поэтому и «Коней» я в первый раз почти

не мог дослушать — настолько натянутыми они мне показались. И только потом, с третьего или четвертого раза, я понял, что это единственная возможная форма существования песни. Без этого надрыва, без этого хрипа она умрет.

Высоцкому в таких песнях как бы недостает постороннего голоса, он плохо умеет вести песню от себя, он сам перед лицом своей песни ощущает какую-то нехватку — даже если это блестящая по напряженности и зрелости песня — и тогда добавляет к ней надрыв, то внешнее, что должно песню дополнить, придать ей еще больший накал, заставить слушателя поверить ей, а значит, и автору.

Но, не умея обойтись в «личной» лирике без чужого голоса, подменяя его надрывом (в скобках оговорю, что в песнях последних лет Высоцкий нашел и подлинный свой собственный голос — «Песня о детстве», «Очи черные» и др.⁷), Высоцкий и в «чужих» песнях не может обойтись без того, чтобы не дать там что-то свое. Как будто мы все время видим за происходящим пристальный и иронический глаз автора, время от времени нам подмигивающий.

Думаю, что здесь не обошлось без школы брехтовского театра, который оказал на Высоцкого большое влияние. Именно там, в системе Брехта, зародилась идея, глубочайшим образом противостоящая уже давно привычной для нас идее театра-переживания Станиславского. По Брехту актер, изображая на сцене человека, все время должен показывать зрителю и свое, актерское, и режиссерское, театральное отношение к человеку. Не отменяя необходимости вживаться во внутренний мир человека, Брехт ставит задачей актера подход диалектический: не в ущерб верности переживания, без которой актеру просто не поверят, давать свое, не совпадающее с миром персонажа решение, передавать и даже, если

угодно, навязывать его зрителю. Наиболее простой случай такого решения — знаменитые брехтовские зонги в «Трехгрошовой опере», «Добром человеку из Сезуана», «Мамаше Кураж» и др., где отношение автора выражается впрямую, как лирическое отступление в стихах.

Однако задача актера брехтовского театра не только в том, чтобы пропеть эти зонги, — он обязан показать свое отношение и внутри образа. Мне повезло видеть на сцене замечательных брехтовских актеров, которые несут в себе это диалектическое начало в высшей степени — Елену Вайгель и Эккехарда Шалля, — и думаю, что Высоцкий как актер вполне мог бы выдержать сравнение с ними. А в наибольшей степени брехтовское начало жило именно в его песнях, где он становится одновременно демонстратором и рассказчиком, сочетает перевоплощение в другого с выражением своего отношения к нему.

В любой из своих песен Высоцкий безогляден, всецело погружен в нее. Но одновременно он почти всегда позволяет себе взгляд, брошенный исподтишка, почти незаметный намек, легкую иронию или едкую насмешку. Однако эта насмешка никогда не переходит в жестокость, потому что он, перевоплощаясь в другого человека, не может не понять его изнутри, не может и отойти от него, оставить на посмеяние слушателям. Едва ли не лучший пример такого рода — песня «Случай на таможне»⁸.

В этой двуединости и коренится природа мировоззрения Высоцкого в самом первичном значении этого слова, то есть «воззрения на мир». Высоцкий безграничен — и строго определен. Его слово взято из чужого арсенала — и сделано своим собственным. В его песнях происходит волшебное превращение бытового материала в художественный образ мира, обретающий черты самой живой действительности и одновременно становящийся частью большого Времени.

Уйдут в прошлое какие-то жизненные подробности, частности, но останется художественная сила, острая определенность позиции в мире, свое место в нем, громадное мастерство и неколебимая уверенность в своей правоте, пусть даже эта правота раскалывает сердце...

2

Кажется, что он был всегда. Голос этот так часто и так пронзительно звучал в наших ушах, взывал, заклинал, издевался, что мы слились с ним. И все-таки вспомнить начало еще можно и следует.

Весна 1966-го. Всего полтора года, как открылась новая «Таганка», сменившая никчемный старый Театр драмы и комедии. И спектаклей у нее было всего ничего, когда знакомый повел меня на «Антимиры» — поэтическое представление по стихам Андрея Вознесенского.

Сейчас, когда эта поэзия стала привычной, автоматизировалась, а все чаще и просто раздражает, даже трудно представить себе то впечатление, с которым я возвращался домой. Главное в этом впечатлении было: что это за стихи, где их достать и прочесть? И уже потом — попытки разгадать театральную загадку: как буквально из ничего на глазах у зала творилась поэзия? Творилась небольшой компанией, «командой», как ее потом будет называть Высоцкий, единомышленников, для меня, неофита, не отличимых друг от друга. Запомнились из них только двое, фамилий которых я не знал и видел на сцене впервые, — это был случай абсолютно чистого восприятия театрального действия. Отрывки из поэмы «Оза» играли В. Смехов и В. Высоцкий. Точно осмысленное режиссером и актерами столкновение беспочвенной патетики и провоцирующей насмешки, поданное с удивительной внутренней свободой и естественностью, как будто стихия стиха была

родным домом, — вот что производило самое сильное впечатление. Конечно, тогда я не размышлял и не задавался вопросом: «Почему?» Просто запомнилось сразу и навсегда.

Потом я видел Высоцкого почти во всех его основных ролях на сцене «Таганки»: Гамлет, Галилей, Маяковский, Хлопуша, летчик Янг Сун, Гитлер-Чаплин, Керенский... Видел в кино. Был (увы, всего единожды) на концерте. Но настоящее знакомство начиналось, когда на «Днепр» или «Айдас» ставилась катушка и с нее доносился хриплый сам по себе, а тут еще заглушаемый треском динамиков и какой-то еще невнятицей эфира, — ГОЛОС.

Мы все — свидетели первого триумфального шествия Высоцкого по магнитофонам страны в конце шестидесятых — знали его по голосу, который сразу отличали от двух других, не менее известных и знаменитых.

Вместе с одним из них мы всю душу вкладывали в удивительную мелодию, возникающую из столкновения бедного гитарного аккомпанемента с собственной напевностью стиха; мы шли по истоптанному подошвами Арбату и исчезали за поворотом Малой Бронной; лирика окрашивалась почти неуловимой иронией, а сатира могла в любой момент обернуться трагедией... Второй мы слышали как проповедь, в которой площадные слова сочетались с высокой патетикой оратории; мы негодовали и возмущались, совесть будоражило то, о чем и упомянуть-то казалось невозможным...

Но и на их фоне голос Высоцкого не только не потерялся, а сразу занял свое, только ему принадлежащее место.

И нелегко было понять, в чем причина такого успеха, почему Высоцкого хотелось слушать и слушать. Ведь сами его песни тех лет были вполне примитивны.

Однако, может быть, часть успеха как раз и коренилась в примитивности песен. Она накидывалась на

них, как маскхалат, песня притворялась общедоступной. Предшественники Высоцкого требовали от своего слушателя немалой культуры — и поэтической, и просто культуры. Их нельзя было понять, не представляя себе, кто такие Моцарт и Блок, Полежаев и Беранже, Пастернак и Хармс. В песнях необходимо было услышать новую, острую рифму и неожиданный перебой ритма, цитату и в мелодии, и в стихе...

Слушателю Высоцкого такой подготовки не было нужно или, по крайней мере, не было нужно при самом первом знакомстве. Он рассчитывал не только на филолога и инженера, физика и актера, но и на шофера, на токаря, просто на парня из подворотни. Всем им он говорил: «Я весь — плоть от вашей плоти. Это я стою рядом с вами в очереди и толкаюсь в автобусе, выпиваю на троих и с матом иду в атаку на фронте». В его песнях жила потрясающая демократичность, не показная, а самая что ни на есть истинная.

Но в то же время даже по высшим меркам большого искусства в его песнях находилось нечто, привлекавшее, притягивавшее самых высокоинтеллектуальных слушателей.

Сравнительно понятна тяга к его песням у тех, кто ни разу в жизни не сталкивался с поэзией, кроме как в школе, где его раз навсегда приучили: поэзия — это то, что с реальной жизнью никак не соприкасается. Но что находили в них истинные ценители поэзии, для которых Высоцкий не был единственным светом в окошке?

Я не собираюсь никого убеждать, что творчество Высоцкого — это идеал поэзии, к которому надо стремиться. Попробуйте воспринять «Нерв»⁹ как книгу стихов, говорящую своей «черной, бескрасочной печатью» (Б. Пастернак), — и без внутреннего насилия над собой вам это не удастся. Так в чем же дело?

Попробуем определить, что стоит за поэтическим словом у Высоцкого, каковы его природа и истоки.

Конечно, мы прежде всего ограничиваем себя, и очень значительно, убирая из обсуждения не только визуальные аспекты его исполнения, но и звучание, непосредственно данную интонацию, без которой кажется невысказанным и бессмысленным говорить о песенном творчестве Высоцкого. И, конечно, легко понять, что исчерпать такую тему невозможно, но хочется представить хотя бы наброски.

На первый взгляд, слово и его обработка у Высоцкого едва ли не примитивны. В одной из своих песен он даже обмолвился:

И мне давали добрые советы,
 Чуть свысока, похлопав по плечу,
 Мои друзья, известные поэты:
 — Не стоит рифмовать «кричу — торчу»!

Он, конечно, преувеличивал. Уж что-что, а рифма у него почти всегда была заметна, выдвинута, слышна, — а это достигается только ее небанальностью, как звуковой, так и смысловой. Помните, как мастерски он начинает одну из песен:

На Шереметьево,
 В ноябре,
 Третьего,
 Метео-
 условия не те...

Богатство рифмы и усложнение строфы за счет проявления неожиданных внутренних рифм — несомненны. Но при всем том его рифма, часто становящаяся костяком, опорой стиха, находится в известном отстранении от тенденций современной поэзии. Рифма

1960-х и 1970-х годов, того времени, когда работал Высоцкий, все больше и больше уходила «влево» по строке, за границу ударного гласного, втягивая в созвучие всю строку, а не только ее окончание (вспомним «Морозова—морочила» и «сотни—сохнет» у Окуджавы, «пенсию—плесенью», «”поплавок” — потолок» у Галича). Высоцкий же, как правило, ограничивается рифмой концевой, но зато весьма неожиданной, часто используя рифму составную, ныне малоупотребительную. В обычной, «проходной» своей песне он свободно, не задумываясь, бросает читателю такие рифмы: «хитер пусть — на корпус», «мертвый — партнер твой», «не оплошай, бык — шайбы». Соседствуя с, условно говоря, «кричу — торчу», эти рифмы создают особый колорит его песен, показывают, как внешняя непритязательность сочетается с запрятым в глубину текста совсем не простым содержанием, раскрывающимся, между прочим, и в подборе тех литературных образцов, на которые ориентировался Высоцкий.

Ему пришлось играть Маяковского, пришлось играть и в пьесе Есенина. Как легко было бы объявить, что он наследует традиции и того и другого! Дежурным литературоведением, и не только советским, но и более поздних времен, таких «наследников» найдено немало. Но высказывания такого ряда всегда останутся приблизительными, основанными лишь на отдельных моментах, а не на общей системе стиха, характерной для Высоцкого.

Мне представляется, что традиции Высоцкого следует искать не в ориентации на творчество какого-либо крупного поэта, но скорее в самом общем отношении к осознанию истоков своего стиха. Позволю себе привести пример из категории малоизвестных. Стихотворение написано в 1928 году:

СТРАШНЫЙ ГОД

За один год я потерял жену
и друга. Это страшней,
чем родиться вторично.
Э. По

Не счесть в году нам колесниц,
Что траурной влекутся клячей!
Да! Нынче на самоубийц
У смерти редкая удача!

На счастье нынче нищета.
Старуха-смерть, ты мне поведай:
Сама ты можешь сосчитать
Свои жестокие победы?

Ведь у могильщиков мозоли
От бесконечного рытья.
В земле уж нету места боле
Для дезертиров бытия.

Как будто спор с повадкой лет
Скорей, скорей окончить надо:
Везде у сердца пистолет,
У губ — бокал зловещий яда.

И вену синюю в руке
Вскрывает ночью нож скорее,
Везде, везде на потолке
Есть гвоздь, веревка, петля, шея.

Гляди на траурный синклит,
Спеша ушедших в стан загробный,
Запрятавшийся в панцирь плит,
От оскорбленной жизни злобной, —

Я понимаю: смерть зовет,
И утешаюсь: уж не бред ли?
И свой наметивши черед,
Я все же отчего-то медлю!

О что мне этот даст конец?
Иль скрадет боль? Иль даст он силы
Тому, кто уж давно мертвец
И над невырытой могилой?¹⁰

Эти стихи были написаны Вадимом Шершеневичем, бывшим сперва футуристом (различных групп), потом имажинистом, а к моменту написания этого стихотворения (где подразумеваются, конечно, самоубийства Есенина, Галины Бениславской и жены Шершеневича Юлии Дижур) уже не входившим ни в какие поэтические группы, но сохранившим общую ориентацию на футуристическую или околофутуристическую поэтику умеренного толка. Думается, не надо убеждать читателя, что здесь предсказаны «Кто кончил жизнь трагически...», «Дурацкий сон, как кистенем...», а отчасти и «Райские яблоки». Предсказаны не мрачный колорит и не мысли о трагической судьбе — предсказана жизнь стиха, его движение, интонация. Кажется, совсем нетрудно представить себе, как эти стихи вкладываются в песню Высоцкого, в его голос.

В чем здесь дело? Неужели Шершеневич повлиял на творчество Высоцкого так сильно?

Нельзя, между прочим, полностью отвергнуть предположение, что Высоцкий знал эти стихи, хотя они и не были опубликованы: известно, что он в начале своего творчества показывал стихи Николаю Эрдману, который, до того как стать автором блистательных «Мандата» и «Самоубийцы», был и поэтом-имажинистом, имевшим возможность общаться с Шершеневичем не только в годы существования течения, но и позже, до своего ареста.

Но важнее, думается, другое — совпадение, как принято говорить, типологическое. Высоцкий идет от тех же корней в развитии русского стиха, что и поэты 1920-х годов, принадлежавшие к тому же «клану», что и Шершеневич, — к клану умеренных экспериментаторов, создателей поэзии одновременно и романтической, и очень жесткой по лексическому составу, по сниженно-безудержной экспрессии, по стремлению к расширению интонационной базы стиха. К ним принадлежал в двадцатые годы не только Шершеневич, но и Сельвинский, и Антокольский, отчасти Асеев, Багрицкий и Кирсанов, Луговской первых книг, Тихонов времен «Орды» и «Браги» (список, конечно, не полный). Не случайно в 1920-е годы было сказано: «Каждое *новое* явление в поэзии сказывается прежде всего *новизной интонации*» (Ю. Тынянов). Конечно, он имел в виду интонацию индивидуальную, тогда как я — скорее нечто общее, объединяющее поэтов, а не обособляющее их. Об этом говорить конкретно довольно трудно, но очевидно, что названные мною поэты интонационно и по поэтической технике тесно связаны между собой и в то же время противопоставлены другим тенденциям того же времени — от народной (или псевдонародной) интонации Демьяна Бедного или Ивана Приблудного до заумного языка Хлебникова, Терентьева или Туфанова¹¹.

И здесь немаловажно сказать о пристальном внимании Высоцкого к той интонации, которая позволяла реализовывать актерские возможности поэта, выступающего в качестве произносителя своих стихов.

Это явление с громадной силой откликнулось в конце пятидесятых и начале шестидесятых годов, когда Высоцкий начинал. Стихи звучали у памятника Маяковскому и во Дворце спорта в Лужниках, в Политехническом музее и на импровизированных эстрадах. Думаю, что Высоцкий впитал сам этот дух театрализованной

поэзии, улавливающий настроение своего зрителя-слушателя, и в силу своего природного актерского дара развил этот дух, раздвинул рамки звучащего слова до заведомо оставляющего пространство всему актерскому арсеналу — мимике, голосу, ограниченному гитарой и микрофоном сценическому движению.

Вряд ли случайно то обстоятельство, что охотно выходявшие на эстраду поэты и военного поколения (как Слуцкий и Самойлов) и более позднего (не обойтись без имен Вознесенского и Евтушенко) также в своем творчестве более или менее активно учитывали те же самые традиции, о которых мы говорили применительно к Высоцкому. Конечно, все они (и Высоцкий тоже) двигались не строем, а иногда даже и не в одном направлении, но истоки их очень во многом коренились здесь. Вряд ли будет преувеличением сказать, что для Евтушенко поэзия С. Кирсанова значила не меньше, чем творчество Лермонтова. Не сразу заметно по малому интересу сегодняшних читателей к творчеству П. Антокольского, что его ранние стихи оказали серьезнейшее влияние на поэтику (не песенную) Б. Окуджавы. Без опыта Сельвинского трудно себе представить поэзию Б. Слуцкого — и таких примеров можно привести очень много.

Из этого общего положения исходит и сила песенного творчества Высоцкого, и его слабость. Когда мы не видим его или не слышим хотя бы голоса автора, в этом «раздвинутом» слове появляются пустоты, оно провисает в вакууме, срывается в банальность и надрыв, что не столь уж редко у Высоцкого. Но зато в «Куполах» и «Диалоге у телевизора», «Балладе о детстве» и «Охоте на волков», «Таможне» и «Райских яблоках», «Штрафных батальонах» и «Коллекции насекомых» (ах, как хотелось бы назвать все, а с горечью понимаешь, что не назвал и десятой части!) пространство стиха оказывается не помехой, а подспорьем. Именно за его счет Высоцкий

раздвигает границы смысла, исчерпывая содержание песни еще до того, как она кончилась. Вспомните, как часто концовка песни у него не является ударным местом — все уже сказано и до нее.

В слове Высоцкого вряд ли стоит искать внутренней сложности, столь характерной для поэтики XX столетия. И вместе с тем его необходимо постоянно сопоставлять со внелитературными факторами, не ограничиваясь анализом внутренним. Только тогда будет понятно то, что делает песни Высоцкого явлением высокого искусства, а не опусами поэта-дилетанта, пробующего заместить немощность стиха его звучанием и голосовыми фиоритурами.

Высоцкий — Галич — Пушкин, далее везде

Среди стихотворений В. Высоцкого, не предназначенных для пения (или мелодия которых неизвестна), есть одно, написанное в 1979 году¹, на которое уже было обращено внимание исследователей. А.В. Кулагин в статье «Бесы и Моцарт: Пушкинские мотивы в поздней лирике поэта» довольно подробно разбирает, как в нем отражаются знаменитые пушкинские «Бесы»² Полагая, что разбор этот вполне убедителен, я тем не менее постараюсь показать, что только параллелями с прославленным пушкинским стихотворением дело отнюдь не исчерпывается.

Напомним текст:

Слева бесы, справа бесы.
Нет, по новой мне налей!
Эти — с нар, а те — из кресел, —
Не поймешь, какие злей.

И куда, в какие дали,
На какой еще маршрут
Нас с тобою эти врали
По этапу поведут?

Ну, а нам что остается?
Дескать, горе не беда?
Пей, дружище, если пьется, —
Все — пустыми невода.

Что искать нам в этой жизни?
Править к пристани какой?
Ну-ка, солнце, ярче брызни!
Со святыми упокой...³

Я думаю, что стихотворение это является вполне осознанной репликой в диалоге Высоцкого с Александром Галичем, ведшемся долгое время, но здесь получившем вполне законченный характер.

Это становится очевидным, если обратить внимание, что первая строфа стихотворения Высоцкого словно собрана из отдельных строк и выражений песни Галича «Желание славы». Так, «Слева бесы, справа бесы» окликает трижды звучащую у Галича строку: «Справа койка у стены, слева койка»⁴, и на этих койках располагаются люди, один из которых — «с нар», то есть «бывший “номер такой-то”» (с. 201), а второй если и не вполне «из кресел», то наверняка постепенно до этих кресел добравшийся — вертухай.

Вторая строка Высоцкого является контаминацией двух строк Галича: «Вы налейте по первой» (с. 200) и «Мы по новой наполним» (с. 201). Наконец, последняя строка первой строфы окликает галичевское двустипение: «Где истцы, а где ответчики — нынче сразу не поймешь» (с. 202).

Ориентацию второй строфы Высоцкого уже определил А.В. Кулагин, высказав предположение, что она вторит строфе Галича из «Главы, написанной в сильном подпитии» из «Поэмы о бегунах на дальнюю дистанцию»:

И наврет он такие враки,
И такой наплетет рассказ,
Что не раз тот рассказ в бараке
Вы помянете в горький час.
(С. 290)

Кстати сказать, некорректное ударение Высоцкого «в^ра́ли» вместо необходимого «в^{ра}ли́» слишком уж напоминает «враки» Галича, чтобы быть оставлено в небрежении.

Третью строфу оставляю пока без комментария, пообещав к ней вернуться, но в последней снова найдется масса галичевских ассоциаций. «Править к пристани

какой» формулирует тему песни «Виновники найдены» с почти прямой цитатой из нее: «Не снимает радист наушники, / А корабль подплывает к пристани...» (с. 119). Введение строки из популярной физкультурной песни — неоднократно опробованный Галичем прием, когда самые мерзостные советские песни цитируются в тексте не только словесно, но и интонационно, а в исполнении и мелодически. Так, в «Вот пришли и ко мне седины...» таких песен сразу две: менее заметная именно потому, что отсутствует мелодическое цитирование, «Нас не трогай, и мы не тронем» (с. 194), и значительно более очевидная за счет паузы и выделенного намеком на мелодию — «Я другой такой страны не знаю» (с. 195). В «Плясовой» так же — паузой и мелодической реминисценцией — выделяется «О Сталине мудром, родном и любимом» (с. 256).

Наконец, самый острый пример (впрочем, из не самой удачной песни Галича «Канарейка» или «Кто безгласных заводит рыбок...»), даже не попавший по вполне очевидной причине в недавние российские книги, — «Союз нерушимый республик свободных», который включен в авторский текст в переработанном для свободной печати варианте этой песни:

Упражнения для правой и левой руки (1)

3. Для обеих рук Виваче

Кто безгласных разводит рыбок,
Кто — скупец — бережет копейку,
А я поеду на птичий рынок
И куплю себе канарейку.
Все полста отвалю, не гривну,
Привезу ее, кроху, на дом.
Обучу канарейку гимну,

Благо слов никаких не надо!
 Соловей, соловей, пташечка,
 Канареечка жалобно свистит:
 — Союз нерушимый республик свободных...⁵

Наконец, последняя строка Высоцкого слишком напоминает рефрен «Заклинания»: «Помилуй мя, Господи, помилуй мя!» (с. 73).

Любое из этих совпадений, конечно, может быть оспорено, но вместе они, как кажется, создают вполне убедительную картину, которая может быть дополнена и другими параллелями. Так, например, вторая строфа Высоцкого в известной мере параллельна строфе из того же «Заклинания»:

И в гостинице странную, страшную
 Намечтал он спросонья мечту —
 Будто Черное море под стражею
 По этапу пригнали в Инту.

(С. 74)

Ряд словесных, ритмических и ситуационных параллелей обнаруживается между совершенно серьезным стихотворением Высоцкого и сатирической «Жуткой историей, подслушанной мной в привокзальном шалмане» Галича (название имеет варианты; привожу его в том виде, в каком оно запомнилось с пленок), также написанной четырехстопным хореем, где весь рассказ идет под выпивку, как в настоящем, так и в воссоздаваемом прошлом, где «голубели невода», только у Галича они невероятно полные, а у Высоцкого — пустые; где обращаются к соседу почти как «Пей, дружище, если пьется» — «Выпей, скушай бутерброд» или «И пошло тут, братцы-друзи»; где упоминаются «Пушкина стихи» с пренебрежительным «что нам» (а у Высоцкого, напомним, трагически-мрачные пушкинские «Бесы» находятся в актуализованном подтексте).

Строчки Высоцкого: «Ну, а нам что остается? / Дескать, горе не беда?» — говорят о том же, о чем начало последней строфы Галича: «Мне теперь одна дорога, / Мне другого нет пути». Ну и, наконец, нелишне будет вспомнить строки Галича: «Ну, а дальше — наважденье, / Вроде вдруг попутал бес» (все цитаты — со с. 374–377), тот самый бес, с которого начинается стихотворение Высоцкого.

Признаюсь, что сейчас приведенная аналогия, конечно, принадлежит к числу сугубо гипотетических. Но вот «Желание славы», «Фантазия на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов — тенора и баритона» и «Глава, написанная в сильном подпитии» являются несомненным и прямым подтекстом стихотворения Высоцкого, но на уровне уже не словесном, а содержательном. Наиболее прост случай с главой из поэмы, где страстное (особенно страстное своим контрастом с бытовой картинкой и иронией) отвержение «того, кто скажет: “Я знаю, как надо!”» поясняет вторую и третью строфы Высоцкого, — а если взглянуть наоборот, то следует сказать, что Высоцкий концентрирует в 8 строчках тот смысл, который Галич распространяет на 64 стиха. Конечно, здесь слово «смысл» употреблено в школьном значении, вернее было бы сказать что-нибудь вроде «идея», если бы это слово не было так обужено и унижено традиционной теорией литературы.

«Фантазия на русские темы...» дает Высоцкому повод по-своему обрисовать подробно и тщательно развернутый Галичем конфликт двух историй страны, — увиденной теми, что «с нар», и теми, что «из кресел». Намеренно не буду разворачивать параллель.

О «Желании славы» уже говорилось выше — но и там также идет речь не только о столкновении двух типажей, но и о значительно более существенном. И тут, пожалуй, пора сказать, что все три названные нами песни Галича сложены в особом жанре, который именно он

создал и первым опробовал, не найдя многочисленных подражателей. Мы имеем в виду жанр, условно говоря, «полифонической» (отнюдь, конечно, не в бахтинском смысле!) песни, где параллельно идет сразу несколько сюжетов: в «Главе...» — автоироническое описание, патетическое историософское суждение и бытовая зарисовка; в «Фантазии...» — жизнь человека в двух временах, данных «неслиянно и нераздельно», да еще повествование это осложнено постоянным присутствием «лягавого», «вертухаева семени», того человека, которому досталось место «в креслах» за счет убитых цингой, голодом и уральскими морозами. Но самая сложная структура — в «Желании славы», где идут сразу четыре ритмико-интонационных линии. Вот они по началу каждой: «Непричастный к искусству, / Не допущенный в храм...», «Как живете, караси?», «...Заходите, люди добрые, / (Боже правый, помоги!)...» и «Справа койка у стены, слева койка...» (с. 200–204). При этом почти каждая тема обладает сложной семантической структурой. Единственное исключение — рефрен про «карасей», который позволю себе несколько расшифровать. Почти наверняка он заимствован Галичем из повести В. Катаева «Трава забвения», ныне не слишком популярной, а при выходе сенсационной:

«Затем он <Маяковский. – Н.Б.> спросил традиционное:

— Как живете, караси?

— Ничего себе, мерси, — ответил я столь же традиционно. Это было двестише из моей уже давно изданной книжечки под названием “Радиожираф”, которое понравилось Маяковскому, и он пустил его в ход, так что в нашей компании, а потом по всей Москве оно сделалось как бы шуточным военным паролем.

Он вообще часто подхватывал чью-нибудь крылатую фразу и в течение долгого времени не расставался

с ней, повторяя на все лады, так что иногда создавалось впечатление, что это придумал он сам»⁶.

Эта цитата объясняет, как кажется, и варьирование рефрена, добавляя в песню оттенок «антипосвятительности». Строчки: «— Как стучите, караси? / — Хорошо стучим, мерси!», похоже, намекают на дурную славу автора двустушия.

Возвращаясь собственно к песне Галича, напомним, как устроен смысл каждой из этих линий. В первой с начала и до конца ведется тема автора, в которой переплетаются «легкая слава и привычная боль», нестерпимый стыд за выставленное на позор собственное искусство — и отчаянное: «А пропадай все пропадом!» И к концу этой линии подступает немота («голос глохнет, как в вате»), вполне приемлемая поначалу компания превращается в сборище «незнакомых рож», а попытка пробиться сквозь «пьяную тоску» оборачивается трагическим непониманием: судя по репликам окружающих (что немаловажно — соблюдающих приличия), никто даже близко не подходит к осознанию смысла прозвучавшей песни, она сводится к полупохабщине.

Вторая линия выносит на передний план именно тему гостей, слушателей. «Пьяной дурусти хамёж» обнажает истинную их суть: они ничем не отличаются от «мордатой вохры», от «вертухаев», и вечный стукач за стенкою — плоть от плоти этой вроде бы приличной публики:

Где истцы, а где ответчики —
Нынче сразу не поймешь.
Все подряд истцами кажутся,
Всех карал единый Бог,
Все одной зеленкой мажутся —
Кто от пуль, а кто от блох...

Наконец, текст в тексте, исполняемая автором песня, обнажает корни этого неразрешимого конфликта: там, «в Вятке», было очевидно, «где истцы, а где ответчики», и для поколения, уходящего из жизни, даже в последнее мгновение перед смертью эта разница не стирается. Для поколения же детей разницы не существует, сыну «бывшего номера такой-то» и дочке «вертухая» вполне естественно уходить из больницы вместе. Но эта почти идиллическая картинка оказывается в резком противоречии с темами двух других линий, примирение оказывается мнимым, и выхода из трагической расколотости страны на два лагеря — кто сажал и кого сажали — тот автор, которому принадлежит вся песня⁷, не видит. Все продолжается, как было всегда.

Эти линии у Галича перебивают друг друга, потому смысл, возникающий на их пересечении, не может быть сведен к какому-то единому знаменателю. Слушателя словно протаскивают через пространства (от вечного — Русь, Меря и Чудь, через лагерную Вятку, к современным больнице и полуподпольному застолью) и времена (от сиюминутности к недавнему прошлому в больнице — и в лагерные воспоминания), причем координаты все время меняются, а с ними постоянно меняются вот-вот готовые сложиться оценки слушателей. Эта симфоническая структура не утрачивается даже при многократном прослушивании песни или чтении ее текста, поскольку слишком сложна общая смысловая структура песни, чтобы быть воспринятой однопланово.

Высоцкий в принципе тоже часто тяготеет к длинным, даже не укладывающимся в рамки одного текста песням. Вспомним «Два письма», «Две песни об одном воздушном бое», «Честь шахматной короны», «Очи черные», триптих «Ошибка вышла», «Никакой ошибки» и «История болезни», «Охота на волков» и «Конец охоты на волков». Однако здесь он словно нарочито пытается уместить оттенки галичевского смысла в одно небольшое

стихотворение, стараясь, как кажется, еще и проникнуть в то, что у Галича осталось лишь намеком.

Так, если говорить о пушкинском слове у Высоцкого, недостаточно, судя по всему, ограничиться только подтекстом из «Бесов». Общая ориентация его на «Желание славы» должна была заставить обратить внимание на то, что заглавие это заимствовано Галичем у Пушкина, из стихотворения 1825 года. Трудно с полной определенностью сказать, имел ли Галич, называя свое стихотворение пушкинским заглавием, какие-либо намерения, помимо горько иронических обертонов. Но хотелось бы обратить внимание, что у Пушкина есть строки, словно подсвечивающие переживания автора-героя у Галича:

И что же? Слезы, муки,
Измены, клевета, все на главу мою
Обрушилось вдруг... Что я, где я? Стою,
Как путник, молнией застигнутый в пустыне,
И все передо мной затмилось!..⁸

Именно это проявление достаточно хорошо известного «пушкинизма» Галича (о котором Высоцкий вполне мог знать из «Генеральной репетиции») в интересующем нас стихотворении отражения не нашло, зато нашло другое. В 1973 году⁹ Галич пишет стихотворение «Опыт прощанья»:

Корабль готовится в отплытие,
Но плыть на нем —
Сойти с ума.
Его оснастку, как наитие,
Разрушат первые шторма.
И равнодушно ветры жаркие,
Не оценив его дебют,
Когда-нибудь остатки жалкие

К чужому берегу прибьют!
Но вновь гуляют кружки пенные,
И храбро пьют
За край земли!
И корабельщики степенные
В дорогу ладят корабли.

...Вот он стоит,
Красавец писанный!
Готовый вновь нести свой крест.
Уже и названный,
И призванный,
Внесенный в Ллойдовский реестр.

И я — с причала — полон нежности,
Машу рукою кораблю.
Позорным страхом безнадежности
Я путь его не оскорблю.

Пусть он услышит громы вечные,
Пусть он узнает
Счастье — быть.
И все шепчу я строки вещие:
— Плыдем... Плыдем!
Куда ж нам плыть?!

Последние две строчки безошибочно открыто цитируют «строки вещие»:

XI

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут.
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге.
Минута — и стихи свободно потекут.

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге.
Но чу — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны:
Громада двинулась и рассекает волны.

ХII

Плывет. Куда ж нам плыть?.....
.....
.....¹⁰

В свете новых разысканий о датировках интересующих меня текстов Высоцкого и Галича трудно решительно предположить, чтобы строка Высоцкого «Править к пристани какой?» восходила к Пушкину через Галича, но совпадение в ассоциациях двух авторов не может быть упущено из виду. Обретая пушкинский подтекст, вопрос Высоцкого становится гораздо более значительным, чем был бы без него, оттого и трагическая ирония становится многомерной. Конечно, и сами по себе тревожные вопросы, на которые дается сперва бессмысленно оптимистический ответ из советской песни, а потом сразу, безо всякого перехода, — начало чина панихиды, выглядят знаменательно, но повторение в них вечного вопроса русской поэзии вводит стихи еще и в контекст вечной культуры.

Казалось бы, уже отмеченных параллелей, подтекстов, аллюзий, парафраз и т.п. вполне достаточно для краткого стихотворения. Однако чтение на фоне русской поэзии, заведомо Высоцкому известной, заставляет задуматься и о других. Так, последняя строка стихотворения оказывается полностью совпадающей не только с богослужебным текстом, но и с самой последней строкой поэмы Маяковского «Человек»:

ПОСЛЕДНЕЕ

Ширь,
 бездомного
 снова
 лоном твоим прими!
 Небо какое теперь?
 Звезде какой?
 Тысячью церквей
 подо мной затянул
 и тянет мир:
 «Со святыми упокой!»¹¹

Поэзия Маяковского для Высоцкого была чрезвычайно важна, и не только в связи с тем, что он играл одного из Маяковских в спектакле «Послушайте!», но и вообще творчество его было весьма ориентировано на «левую» поэзию 1910–1920-х годов, в том числе и на творчество Маяковского. Здесь, как кажется, заимствованная из богослужебного текста строка Маяковского, повторенная Высоцким, должна играть ту же самую роль, что и у предшественника, — опять-таки, как и в случае с Галичем, конденсируя в мимолетной, хоть и весьма важной, реплике общее впечатление, общий итог всей сложной по структуре поэмы.

Напомню, что вся она построена как «дней моих тысячелистое Евангелие» со множеством цитат из подлинных Евангелий, из церковных служб, да и словесная структура ее также ориентирована на решительное столкновение двух лексических слоев — предельно бытового, с точными географическими координатами и именами знакомых, и предельно возвышенного за счет ориентации на библейский стиль. И здесь пришла пора вспомнить обещанный в начале статьи ключ к третьей строфе стихотворения Высоцкого. Последняя строка ее («Все — пустыми невода»), как кажется, адекватно

может быть понята только на фоне евангельских пассажей. В первую очередь это одна из притч: «Еще подобно Царство Небесное неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода, Который, когда наполнился, вытащили на берег и севши хорошее собрали в сосуды, а худое выбросили вон. Так будет при кончине века: изыдут Ангелы и отделят злых из среды праведных И ввергнут их в печь огненную: там будет плач и скрежет зубов» (Мф.: 13. 47–50).

Не будем специально цитировать начало этой главы, где Иисус объясняет, почему он говорит притчами, напомним только Его слова: «...огрубело сердце людей сих, и ушами с трудом слышат, и глаза свои сомкнули...» (Мф.: 13. 15). Потому-то в стихах Высоцкого невода пустые: нет среди его современников тех, кто бы мог слышать и понимать. И в то же время, как кажется, можно в этих же словах услышать слабую надежду, если вспомнить другой текст того же Евангелия: «Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев, Симона, называемого Петром, и Андрея брата его, закидывавших сети в море: ибо они были рыболовы. И говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков» (Мф.: 4, 18–19). А апостол Андрей издавна считается святым покровителем Руси, и тем самым безнадежная по виду стихотворная строка приобретает дополнительное внутреннее измерение, в ней речь идет уже не только о современности, но и обо всем апостольском служении, о роли христианства в истории России и пр.

Высоцкий выводит третьей и четвертой строфами свое стихотворение в пространство вечности, где приметы советчины должны быть переосмыслены. Не возьмусь говорить о том, был ли поэт верующим человеком и «христианским поэтом» в том довольно убогом смысле, какой обычно в эти слова вкладывается. Но несомненно, что измерение Вечной книги для него значило

чрезвычайно много, и именно потому оно входит неотъемлемой составной частью в текст о судьбе России.

Но, пожалуй, не менее важна и еще одна ассоциация, также протягивающая связующие нити между Высоцким, Галичем и русской культурой.

Все к тому же «Желанию славы» Галич поставил эпиграфом две строки¹² из стихотворения Блока «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»:

Чудь начудила да Меря намерила
Гатей, дорог да столбов верстовых...

Стихотворение это (не раз потом откликающееся в самом тексте песни Галича) у Блока занимает почти в точности центральное положение в цикле «Родина», и его настроение тем самым приобретает особо выделенное значение в структуре цикла. Напомню только его начало:

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?
Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма!
Эх, не пора ль разлучиться, раскатяться...
Вольному сердцу на что твоя тьма?

Знала ли что? Или в Бога ты верила?
Что там услышишь из песен твоих?
Чудь начудила да Меря намерила
Гатей, дорог да столбов верстовых...
Что же маячишь ты, сонное марево?
Вольным играешься духом моим?¹³

Вряд ли стоит объяснять, почему Галичу в его стихотворении, посвященном судьбам советской России, было важно опереться именно на подобные настроения Блока, являющиеся важнейшей составной частью того облика России, который виделся его глазам. «Тьма»,

«черная мгла», «сонное марево», бесконечные вопросы, на которые нет прямых ответов, — все это находит отклик у Галича.

Довольно очевидно, что и на творчество Высоцкого этот блоковский цикл оказал значительное влияние. Об этом свидетельствует то, что в замечательном, одном из лучших его стихотворений есть прямая цитата:

Мы тоже дети страшных лет России,
Безвременье вливало водку в нас¹⁴, —

это прямой рефлекс Блока, и не только знаменитой формулы:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего¹⁵, —

но еще и названия статьи — «Безвременье».

В занимающем нас в первую очередь стихотворении Высоцкий тоже не обошел Блока, только вместо «Русь моя, жизнь моя...» обратился к последнему стихотворению Блока.

«Пушкинскому Дому», как и стихотворение Высоцкого, написано 4-стопным хореем с регулярным чередованием мужских и женских рифм. Размер этот принадлежит к числу чрезвычайно употребительных в русской поэзии, но и у Блока, и у Высоцкого происходит характерный сдвиг в соотношении метра и семантики. Понимая и разделяя все опасения М.Л. Гаспарова¹⁶, все же рискну предположить, что и для Блока, и для Высоцкого (по разным, конечно, причинам) доминантой этого размера была тематика «простонародная», с уклоном к эпичности (условно говоря, Некрасов для Блока и Твардовский

для Высоцкого), и обращение к этому хорею могло сделать действенным действенным явственным для читателей отрешение от традиционного. И Блок и Высоцкий обращаются за помощью к Пушкину, к его размеру, так тесно связанному с двумя темами: «Линией соприкосновения этих двух струй становятся стихотворения о зиме и дороге: с одной стороны, это реалии русской жизни, с другой — знаки мрачности и неуверенности»¹⁷. Именно из этого ряда — «Бесы», столь важные для Высоцкого. Но двойственность настроения и отношения к происходящему пронизывает и стихотворение Блока, связанное с текстом Высоцкого нечастым словом «дали» во множественном числе:

Что за пламенные дали
Открывала нам река!
Но не эти дни мы звали,
А грядущие века.

Пропускали дней гнетущих
Кратковременный обман,
Прозревали дней грядущих
Сине-розовый туман.

Пушкин! *Тайную свободу*
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!¹⁸

Вряд ли можно сомневаться, что воспитанный в традициях Театра на Таганке читать стихи не традиционно, по-школьному, а выявляя в них прежде всего драматический и даже трагический смысл, Высоцкий чувствовал его и в блоковском стихотворении, точно зафиксировавшем момент разочарования в грезившихся «пламенных далях», на смену которым у Высоцкого приходят те дали, куда

ведут по этапу. Блоковское отношение к России, таким образом, у Высоцкого принимает характер гораздо более мрачный и пессимистический, дали оборачиваются историческим тупиком, где даже надежды на «тайную свободу» не существует, — вместо нее бал правит бесовство.

Однако в завершение всего этого разговора о стихотворении Высоцкого я вынужден сказать, что оно мне вовсе не представляется удачным, несмотря на все выявленные ассоциации и вписанность в русскую поэтическую культуру. Попытка переиграть Галича на его же поле успехом, с моей точки зрения, не увенчалась.

Связано это с тем, что Высоцкий оказался перед необходимостью не только лучше использовать уже найденные средства воздействия на читателя (слушателя), но еще и переместить эти средства в другую жанровую систему: те песни Галича, на которые он ориентировался, относятся к особому роду (о котором мы писали выше), что позволяло сочинителю чувствовать себя относительно свободным в обращении с материалом. В длительных, «поэмо-балладных» песнях у воспринимающего было время привыкнуть к законам построения текста. На пространстве 16 коротких строк Высоцкого это осуществить невозможно, читателя все время бросает из стороны в сторону, и почувствовать при этом даже очень известные и подробно разработанные русской поэзией темы оказывалось весьма сложным: об этом свидетельствует прежде всего непрочитанность этого стихотворения в истинной сложности поэтических ассоциаций даже весьма опытными читателями.

И, конечно, очень существенно отсутствие настоящего контекста. Об этом стоило бы поговорить подробнее, здесь же отмечу только, что творчество Высоцкого подавляющим большинством реципиентов воспринимается как не требующее особой интеллектуальной подготовки, почитается аксиомой, что он поет про что-то, понятное

всем и доступное с первого, самого поверхностного взгляда. В такой презумпции есть и правда, и неправда.

Действительно, подавляющее большинство песен Высоцкого можно оценить, не проникая вглубь их поэтической структуры. «Зарисовки», жанровые песни, обыгрывания классических сюжетов (сказочных, например, или «про любовь в разные эпохи»), значительное количество балладных песен, даже аллегории, вроде «Козла отпущения» или «Чужой колеи», воспринимаются одним духом, не требуя особого размышления. Я бы даже сказал, не претендуя здесь на безошибочность, что и большинство его песен «поэтических», рассчитанно красивых, таких, как «Мне каждый вечер зажигает встречи...», «Дом хрустальный», «Баллада о любви», «Песня о двух погибших лебедях» и многие другие, тоже относятся к этому разряду. Это не значит, что они дурны, вовсе нет. Песня по самой своей природе рассчитывает на мгновенное восприятие, на невозможность вернуться хоть немного назад, на соединение поэтического слова, мелодии, интонации с человеческой индивидуальностью исполнителя (а у блестящего актера Высоцкого эта сторона была необыкновенно сильна) и потому вовсе не обязана в каждом конкретном случае быть поэтическим шедевром, требующим серьезного вживания именно в поэтическую структуру.

И очень часто в тех случаях, когда Высоцкий выходит за границы, знакомые и приятные большинству его слушателей, его перестают воспринимать так, как он рассчитывал.

Поставим рядом несколько песен из разряда лучших в его наследии — скажем, с одной стороны, «Баньку по-белому», «Коней привередливых» и «Черные бушлаты», а с другой — «Райские яблоки», «Коллекцию насекомых» и «Случай на таможне», и сразу будет очевидно: в первом случае перед нами песни, теснейшим образом привязанные к уникальной личности, вне исполнения

Высоцкого они не существуют и существовать не могут, тогда как вторые могут быть от нее отделены и сделаны достоянием всех. Это заключено прежде всего в особенностях художественной структуры: если в первом случае она раскрывается с первых же строк и далее лишь последовательно развивается, то во втором — автор заставляет слушателя двигаться вместе с движением его поэтической мысли. Намеченные с самого начала ассоциации стремительно преобразуются, изобразительная система меняется по ходу песни (смерть — скачка — рай — зона — повторная смерть, оборачивающаяся воскресением, в «Райских яблоках» влекут за собой всякий раз новые изобразительные средства), соответственно смысл многократно умножается, обретает динамичность и уже не может быть воспринят как нечто статическое.

Меж тем для подавляющего большинства исследователей, занимающихся творчеством Высоцкого¹⁹, не существует разницы между различными типами его стихотворений и песен, они рассматриваются как единый текст, что, как кажется, не соответствует действительности. А потому должны быть различными и исследовательские подходы как в рамках чистого литературоведения, так и комплексного изучения творчества Высоцкого. Но следует иметь в виду, что принадлежность стихотворения или песни к той или иной группе вовсе не означает автоматического причисления их к числу шедевров или неудач.

Четыре строфы, подвернутые аналитическому расчленению, демонстрируют скорее потенции второго типа стихов и песен Высоцкого, чем безупречную их реализацию. И следует ясно отдавать себе в этом отчет.

Приложение

В примечание к первой публикации этой главы я успел включить такой пассаж: «Уже после завершения работы над этой статьей вышел в свет второй том “Словаря языка русской поэзии XX века” (М., 2003), благодаря которому можно смело утверждать, что слово «дали» (в именительном, винительном и предложном падежах множественного числа) в поэзии Блока встречается 21 раз (из них 12 — в рифме), что значительно больше, чем у остальных крупнейших поэтов XX в., чьи словари сведены в этом издании воедино. У идущего вторым Есенина слово встречается 9 раз (все — в рифме), у Цветаевой 9 (6 в рифме), у Кузмина, с творчеством которого Высоцкий вряд ли был знаком, 7 (1 раз в рифме) и т.д. Как кажется, это подтверждает нашу гипотезу: словоформа, помещенная в рифму, да еще в одном из самых известных стихотворений, написанных тем же самым размером, дает основания предполагать, что Высоцкий употребил слово не вполне бессознательно».

Тогда это казалось хорошим аргументом. Однако появление и широкая доступность Национального корпуса русского языка и его поэтического раздела заставляет нас внести коррективы. После подсчета употребления тех же словоформ у поэтов, чьи сочинения представлены в Корпусе (мы брали хронологический промежуток 1890–1960 гг.), обнаружилось, что безусловным и единоличным лидером в использовании слова «дали» в трех падежах множественного числа является Валерий Брюсов, который 74 раза использовал слово, из них 20 — в рифме. 23 употребления находим у Вячеслава Иванова (7 в рифме), точно такие же показатели, как у Блока, обнаруживаются у Андрея Белого. Более 10 употреблений находим у А. Тинякова (18–8), К.Д. Бальмонта (12–3), Ф. Сологуба (11–5), Ю. Балтрушайтиса (10–0) и М. Волошина (10–2).

Как нетрудно заметить, все названные поэты принадлежат к числу символистов, равно как и преимущественно ранний С. Городецкий (8–1), Ив. Коневской (6–0), И. Анненский (5–3). В то же время у Гумилева эти числа — 5–4, у Бунина — 4–2, у Пастернака — 6–0, у Маяковского — 2–0, как и у Северянина.

О чем это свидетельствует? Как представляется, использование «далей» в поэзии конца XIX и начала XX в. преимущественно поэтами-символистами связано с приданием слову некоего сверх-значения, в пределе стремящегося к символизации. Это хорошо видно на творчестве А. Тинякова, Высоцкому заведомо неизвестного, но характерного для многих тенденций в поэзии своего времени. Так вот, Тиняков, пытаясь освоить поэтику символизма, свои относительно немногочисленные ранние стихи насыщает именно такими словами, претендующими на роль символа, но на деле не обеспеченными высокой семантикой, как, к примеру, у Вяч. Иванова. Тиняков, как и во многом другом, пошел по пути, опробованному Брюсовым, еще только подбиравшим слова для своего поэтического стиля. Множественное число вместо единственного словно бы гарантировало некоторую возвышенность, необычность стиля, сигнализировало об избытии прозаизмов и ориентации на погружении читателя в особый мир.

В противоположность этому Блок использовал интересные нас словоформы преимущественно в ответственных произведениях и в ответственных местах. Четырежды мы находим «дали» в «Снежной маске», важнейшем для Блока цикле. Дважды – в «Итальянских стихах», по одному разу в «Возмездии» и в упомянутом нами стихотворении, вообще особо выделенном для поэта второй половины XX века. Кажется, ни у кого более нет «далей» в таких центральных местах поэтического творчества (кроме, может быть, Вяч. Иванова – но почти невероятно, чтобы Высоцкий его знал).

При обсуждении доклада, где были сформулированы основные положения данной статьи, В.А. Зайцев предположил, что «дали» у Высоцкого связаны с поэмой А.Т. Твардовского «За далью — даль». Действительно, в ней именно «дали» в интересующих нас формах встречаются неоднократно, как и в некоторых других стихотворениях Твардовского послевоенного периода. Но следует заметить, что не только у него. Не чуждается такого словоупотребления Я. Смеляков (11), оно встречается у О. Берггольц (6), и даже послелагерный Н. Заболоцкий его использует: в эпоху «Столбцов» и ранних поэм – ни разу; впервые в патетическом «Прощании» на смерть Кирова, и еще дважды – уже в 1950-е годы.

Как кажется, две возможности такого словоупотребления, отмеченные тем же Корпусом, здесь существенны: «Это имя мы носим повсюду с собой, / С ним открыты все шири, все дали» (С. Алымов, «Песня о Сталине», 1937) и «Отсюда мне ясные дали видны — / Просторы / освобожденной страны» (Б. Слуцкий, «Памятник», 1953). Отсюда и довольно широкое использование его А.Т. Твардовским, не чуждавшимся высокого стиля. Впервые оно появляется в стихотворении «Памяти Ленина», потом в «За далью — даль», где словоупотребление вполне оправданно, и еще 5 раз в других стихах.

Однако нам представляется, что в системе художественных предпочтений Высоцкого творчество А.Т. Твардовского не занимало сколько-нибудь заметного места. В песне «Реальной сновидения и бреда...» он делает отсылку к знаменитой поэме Твардовского: «Но до того, душа моя, по странам по Муравиям / Прокачимся...» (Т. 1. С. 447), но, как кажется, страна Муравия здесь едва ли не та же, что «...страна Лимония, / Сплошная Чемодания» из «Баллады о детстве». Поэтому, не во все отбрасывая замечание старшего коллеги, я все-таки отношусь к нему далеко не с полным доверием.

Три заметки к текстам Высоцкого

В настоящее время наиболее надежным источником сведений о текстах стихотворений и песен Высоцкого является известный двухтомник, переиздававшийся, в том числе и с исправлениями, множество раз¹. Тем более существенным является сохранение критического отношения к его текстам, используемым большинством авторов, пишущих о Высоцком. Плодами таких наблюдений являются и две первые заметки. Обе они относятся не столько к сфере собственно текстологии, т.к. включают работу с источниками (как звучащими, так и письменными) лишь очень ограниченно, сколько к области филологических наблюдений. Третья — уже из сферы комментария, выходящего за пределы чисто фактологического.

1. ДЖАЗ-БАНД

В песне «Передо мной любой факир — ну просто карлик...» (1964)² есть куплет:

Я привезу с собою массу впечатлений:
Попью коктейли, послушаю джаз-банд, —
Я привезу с собою кучу ихних денег —
И всю валюту сдам в советский банк.

В примечаниях также обнаруживаем небезынтересные сведения: «В 1968 г. была в иной ред<акции> предложена в к/ф “Интервенция”. Согласно машинописи, восходящей к авторской рукописи из архива режиссера Г. Полоки, ред. 1968 г. содержала строфы 1–3, перемежающиеся рефреном <...> В вар. к/ф 1968 г. не входила»³. Таким образом, четверостишие, идущее в опубликованном варианте четвертым, было отброшено. И понятно,

почему: действие «Интервенции» относится ко времени и месту, для которых понятия «советский банк» и «родное государство» (читай: «советское») в пятой строфе были решительно неактуальны.

Однако трудно отделаться от впечатления, что сюжет песни все же отнесен не к современности (как, скажем, в «Рецидивисте» или «Ленинградской блокаде»), а к некоему удаленному от автора и слушателей времени. Конечно, это время мифологизированное, поскольку для начала 1960-х годов Монте-Карло, равно как и Марсель («Шумит ночной Марсель...»), «...как бы мне увидеть эту самую Марсель»), Кейптаун («В Кейптаунском порту...») или Турция («Всю Россию я проехал, даже в Турции бывал»), обозначают лишь одно: далекие невиданные страны, где «девочки танцуют голые», сражаются английские моряки с французскими, а карманы запираются всяческими замками. Такая мифологизация влечет за собой смешение реальных географических и хронологических ориентиров, погружает автора и слушателя в особую действительность, которая может свободно быть повернута к любой конкретике⁴.

Мне кажется, что это рассуждение бесполезно при выдвижении гипотезы о том, что в процитированной строфе следует печатать слово «джаз-банд» в непривычной современному слуху и зрению форме «джаз-бан». Дело в том, что в русскую песенную поэзию это слово пришло, конечно, из «Желтого ангела» Александра Вертинского:

В вечерних ресторанах,
В парижских балаганах,
В дешевом электрическом раю
Всю ночь ломаю руки
От ярости и муки⁵
И людям что-то жалобно пою.

Звенят, гудят джаз-баны
И злые обезьяны
Мне скалят искалеченные рты.
А я, кривой и пьяный,
Зову их в океаны
И сыплю им в шампанское цветы⁶.

Я специально привел текст песни по книге, вышедшей в «Библиотеке авторской песни», поскольку текстологи, безразличные к звучанию, свободно печатают:

Звенят, гудят джаз-банды,
И злые обезьяны
Мне скалят искалеченные рты...⁷

Вообще, наверное, специальные поиски в сфере проникновения термина «джаз-банд» в русский язык привели бы к небезынтересным результатам, но, кажется, уже и сейчас можно сказать, что для русского поэта-эмигранта середины двадцатых — середины тридцатых годов слово это было экзотическим, воспринималось на слух и потому могло приобретать фонетический облик, довольно далекий от ставшего ныне каноническим. Так, у Георгия Иванова читаем:

Слышишь, как растет трава,
Как жаз-банд гремит в Париже...⁸

Вариант Иванова делает ясным и природу этого расхождения: слово воспринимали не в английском варианте, а во французском, когда jazz-band должно было произноситься приблизительно как «жаз-бан», тогда как в современный русский язык вошла форма, непосредственно произведенная от английского оригинала.

Конечно, ссылки на текст песни Вертинского не являются доказательством ни в коей мере. Они скорее обнажают если не интертекстуальность песни

Высоцкого, то один из ее источников⁹, отыскиваемых в текстах очень мало известного в начале 1960-х годов русского зарубежья. Впрочем, Вертинский и именно «Желтый ангел» были широко популярны уже к середине 1960-х годов. Автор этих заметок слышал эту песню среди магнитофонных записей примерно в 1967 году.

Гораздо больше к сфере доказательств относится статистика типов рифмования у Высоцкого, начиная с «Татуировки» (1961) и включая 1964 год. В это время он практически не использует мужские рифмы с замещением заударных согласных, типа «банд-банк». В текстах, вошедших в первый том того издания, на которое мы ссылаемся, находим лишь два таких случая: «так-бин-тах» («Песня о госпитале») и «отдавал-вам» («Вот раньше жизнь!...»), причем, конечно, следует учитывать, что в поэзии конечные «к» и «х» оказываются весьма сближенными и стремятся к неразличению¹⁰, а «Вот раньше жизнь!...» отличается таким прихотливым расположением рифм, что обнаруженная может как рифма и не восприниматься. Подавляющее же большинство мужских неточных рифм у раннего Высоцкого — с усечением (значительно реже — с наращением) или всего комплекса заударных согласных¹¹, или же его части¹², что вполне соответствует общей тенденции времени (ср. хотя бы излюбленный тип рифмования у Визбора).

Уже после завершения основной работы над заметкой я получил возможность прослушать 7 записей исполнения песни, довольно точно датируемых¹³. Если расположить их в хронологическом порядке получится следующая картина: в сентябре 1964 вполне отчетливо слышно «джаз-бан» (впрочем, запись настолько плохого качества, что это вполне может объясняться ее дефектом); в записи октября 1964 г. именно это слово не прослушивается (или мне не удалось его разобрать);

в декабре 1964 — отчетливое «банд»; в ноябре 1965 — разобрать не удалось; в мае 1967 — очень явственно — «банд». Зато в двух записях 1979 года — в марте в Научно-исследовательском и конструкторском институте испытательных машин, приборов и средств измерения масс (НИКИМП) и в апреле в Кельне Высоцкий очень отчетливо произносит «джаз-бан», и если в первом из этих исполнений не делает особого акцента на непривычной форме, словно смазывает произношение, то во втором случае — долго, как он это умел, тянет «н».

Объяснения этому могут быть разными, но я лишь хотел бы обратить внимание на то, что в реальном исполнении встречаются обе формы интересующего нас слова, из которых одна не несет в себе каких-то особых семантических характеристик, тогда как вторая их добавляет.

В завершение добавлю еще одно соображение, которое может быть вполне фантастическим, но может несколько дополнить предшествующие рассуждения. Дело в том, что одним из знаковых слов «блатной музыки», ее сигналом является слово «бан» в его обычном для блатного жаргона значении — «вокзал». Это есть и у Высоцкого («Покуришь *план*, / Идешь на *бан* / И щиплешь пассажиров»¹⁴), и в исполнявшейся им песне «Когда с тобой мы встретились, черемуха цвела...»: «Но влип в историю глупую, И как-то опергруппою / Я взят был на бану у ресторана»¹⁵. Омонимия поддерживает смысловой ореол интересующей нас формы слова: оно входит в речь профессионального преступника.

2. КТО ТАКОЙ САМАРИН

Песня «Мишка Шифман» (1972) при своей шутливости и даже анекдотичности нуждается в тщательном комментировании с разных точек зрения. Помимо

прояснения реалий конца шестидесятых — начала семидесятых годов, уже основательно забытых даже современниками создания песни, безусловно, нуждаются в комментировании своеобразно преломившиеся в головах героев библейские реалии (именование Моше Даяна фараоном, перемешавшиеся исход из Египта, бегство в Египет и войны современного Израиля), интертекстуальные связи (скорее всего, «конкурс в Сопоте» является не только характерной реалией времени, но еще и кивком в сторону песни А. Галича «Фестиваль песни в Сопоте в августе 1969 года»), и пр.

Для подобного комментирования предлагаю сделать одно исправление в тексте, кажущееся довольно очевидным.

Вот имеющееся в виду место в тексте:

Я сказал: «Я вот он весь,
Ты же меня спас в порту.
Но одна загвоздка есть:
Русский я по паспорту.
Только русские в родне,
Прадед мой — самарин, —
Если кто и влез ко мне,
Так и тот — татарин»¹⁶.

Публикаторы явно осмысляют слово «самарин» как именование жителя города Самары (напомним, во времена написания песни — Куйбышева). Верно ли это?

Норма для названия жителя Самары — «самарец», а отнюдь не «самарин». В поисковой системе «Rambler» подавляющее большинство результатов поиска на слово «самарец» — именно житель Самары, тогда как среди первых ста результатов слова «самарин» не одного подобного нет. С появлением Национального корпуса русского языка явилась возможность проверить наблюдение

даже на более широком историческом материале — так вот, что в основном, что в поэтическом корпусе Самарин есть исключительно как фамилия литературных героев или реальных персонажей русской истории либо нашей современности. Житель же Самары именуется (в том числе и в повести В. Смехова) «самарец». Я и полагаю, что в тексте Высоцкого употреблена именно фамилия Самарин, почему слово должно писаться с прописной буквы и осмысляться как имя собственное, а не нарицательное.

Есть даже и вполне подходящий кандидат для включения его имени в комментарий. Это Юрий Федорович Самарин (1819–1876), весьма известный в русской истории человек, имя которого не только вошло в самые различные словари и энциклопедии, но чьей роли в русской истории посвящена специальная книга¹⁷. И он практически идеально подходит для роли прадеда героя, как по приблизительному хронологическому раскладу, так и по функции. Ю.Ф. Самарин известен как один из наиболее видных славянофильских мыслителей, что для читателя-неспециалиста семидесятых годов XX века означало человека, принадлежащего к числу несомненных русских, к тому же не без того оттенка, который обозначен словами Высоцкого о предках героя: «А у меня — антисемит / На антисемите».

Можно даже высказать гипотезу о том, откуда попала фамилия Самарина в песню Высоцкого. В стихотворении Б. Пастернака «Старый парк» читаем:

Парк преданьями состарен.
Здесь стоял Наполеон,
И славянофил Самарин
Послужил и погребен¹⁸.

Больше, собственно говоря, ничего для поэта и не нужно. Можно ничего не знать о философских идеях Самарина, о его роли в освобождении крестьян, о реальном

месте в славянофильском движении — достаточно помнить слова «славянофил Самарин», чтобы в нужный момент использовать их вместе или какое-нибудь из них по отдельности в собственном тексте.

Именно этот смысловой ореол фамилии делает значительно менее вероятным попадание в текст других ее носителей — скажем, весьма известного актера Ивана Васильевича Самарина (1817–1885), о котором Высоцкий мог слышать в лекциях по истории театра, или тем более часто поминаемого литературоведа с дурной репутацией Романа Михайловича (1911–1974), зато позволяет предположить, что «татарин» в последней из приведенных нами строк связан с Самаринным не только созвучием, но и смысловыми ассоциациями. Это не только известное «поскреби русского — найдешь татарина», но и не менее известный анекдотический (в смысле анекдота исторического) рассказ о появлении славянофилов на московских улицах в исконно русских нарядах, которые более всего походили на татарские.

Я, конечно, отдаю себе отчет, что песенный повествователь принадлежит к тем людям, которые не могут свободно владеть историческим материалом. Однако и ему не чужда своеобразная полуобразованность, когда имена и факты застревают в голове, не складываясь в систему. Он не так уж и прост: знает Голду Меир и Моше Даяна (в том числе и то, что тот был одноглазым), владеет советским идеологическим жаргоном («в лапы Тель-Авива»¹⁹), знает про «врачей-вредителей», и даже слово «антисемит» ему растолковывает не «алкаш в бакалее», а скорее его самого легко представить в роли «друга и учителя». Если искать ему подобных среди персонажей Высоцкого, то скорее всего это тот, кто читает «Лекцию о международном положении».

А для того, чтобы совсем исчерпать тему, отмечу, что внутренняя форма интересующей нас фамилии

сближает ее с «самарянином», «добрым самаритянином», то есть снова заставляет рассматривать эту песню не только в сугубо повседневном плане, но и принимать во внимание библейские и евангельские коннотации.

3. КТО ЖЕ ПОКУРОЛЕСИЛ?

Ой, где был я вчера — не найду, хоть убей!
Только помню, что стены — с обоями...
Помню — Клавка была, и подруга при ей,
Целовался на кухне с обоими.

А наутро я встал —
Мне давай сообщать,
Что хозяйку ругал,
Всех хотел застращать,
Будто голым скакал,
Будто песни орал,
А отец, говорил,
У меня — генерал!

А потом рвал рубаху и бил себя в грудь,
Говорил, будто все меня продали.
И гостям, говорят, не давал продохнуть —
Донимал их своими аккордами.

А потом кончил пить —
Потому что устал, --
Начал об пол крушить
Благородный хрусталь,
Лил на стены вино,
А кофейный сервиз,
Растворивши окно,
Взял да выбросил вниз.

И никто мне не мог даже слова сказать.
Но потом потихоньку оправились --
Навалились гурьбой, стали руки вязать,
А в конце уже — все позабавились.

Кто — плевал мне в лицо,
А кто — водку лил в рот,
А какой-то танцор
Бил ногами в живот...
Молодая вдова,
Верность слову храня, —
Ведь живем одна —
Пожалела меня.

И бледнел я на кухне разбитым лицом,
Делал вид, что пошел на попятную:
«Развяжите, — кричал, — да и дело с концом!»
Развязали, — но вилки попрятали.

Тут вообще началось —
Не опишешь в словах, —
И откуда взялось
Столько силы в руках...
Я, как раненый зверь,
Напоследок чудил:
Выбил окна и дверь
И балкон уронил.

Ой, где был я вчера — не найду днем с огнем!
Только помню, что стены — с обоями, —
И осталось лицо — и побои на нем, —
Ну, куда теперь выйти с побоями!

...Если правда оно —
Ну, хотя бы на треть, —

Остается одно:
Только лечь помереть!
Хорошо, что вдова
Все смогла пережить,
Пожалела меня —
И взяла к себе жить.²⁰

Эта песня Владимира Высоцкого часто звучала в его исполнении, начиная с 1967 года, когда была написана, до последнего года жизни. Текст если и менялся, то совершенно незначительно (кажется, единственно достойно упоминания, что в первом исполнении ст. 12 звучал: «Донимал их блатными аккордами»)²¹. И наибольшим интересом у слушателей, мемуаристов, а затем и исследователей пользовались разыскания о возможной прототипической основе стихов. При этом практически не было сомнений в том, что они опираются на личный опыт автора и его ближайших друзей.

Актриса, а впоследствии литератор К.С. Филиппова, учившаяся в Школе-студии МХАТ двумя годами старше Высоцкого, рассказала такую историю собирателю фактов из жизни Высоцкого Марку Цыбульскому: «Мы, взрослые дураки, катались во дворе на санках. Возвращаемся, а соседка говорит мне: "У тебя кто-то дома". А я никогда не закрывала комнату. Вхожу — незнакомые люди. И вдруг из-за плеча появляется Володя и говорит: "А мы всё съели". Никогда этого не забуду! А потом Володя написал эту песню: "Помню, Клавка была и подружка при ней..." Вообще, никаких безобразий там не было, получился очень смешной вечер. Я только спросила потом: "Володя, я же на первом этаже живу! Какой там балкон?" Он посмотрел на меня так грустно-грустно... Кажется, с мыслью: "Табуретка ты несчастная! Не догадываешься, что художнику может подарить фантазия"». А на вопрос интервьюера: *«По какому адресу Вы тогда*

жили?» — она ответила: «Это огромный дом на Садово-Черногрязской, угол Земляного вала. Квартира 17, а дом, кажется, 3/21»²². В комментариях относительно всей этой ситуации тот же Марк Цыбульский говорил: «“Помню Клавка была и подруга при ней” — Карина Филиппова и сценарист Дина Калиновская, автор пьесы “Баллада о безрассудстве”, которая вместе с Высоцким работала над сценарием фильма “Помните, война случилась в сорок первом...” О том, как появилась эта песня, рассказали мне обе дамы. Когда будет опубликована моя беседа с К. Филипповой (в замужестве Диодоровой) — узнаете подробности»²³.

Честно сказать, не очень понятна связь текста и воспоминаний. Если «никаких безобразий там не было», то, значит, песня о чем-то совсем другом, чем на первый взгляд. По контексту воспоминаний Филипповой — о молодости и любви.

В неоднократных воспоминаниях Л. Пырьевой время от времени появляется утверждение, что песня эта связана с тем, что однажды она на некоторое время поселила у себя в квартире Высоцкого и И. Кохановского, а вернувшись нашла многочисленные свидетельства длительного загула²⁴. Однако, кажется, это некая аберрация памяти, поскольку «молодой вдовой» Пырьева стала через год после того, как песня была написана.

Наконец, третья версия была обнаружена в интернете И. Рубинштейном со ссылкой на автора мемуаров о Высоцком Д. Карапетяна: «На мой вопрос, почему этот свой рассказ он не включил в книгу, Давид ответил, что не нашел ему там места. Сейчас попробую максимально близко к тексту воспроизвести рассказ Давида. «Мы сидели у меня дома с Ларисой и Андреем (Тарковскими. — *И. Р.*). Пили какое-то вино. И я поставил кассету Володи. Когда началась песня "Ой, где был я вчера" и Володя допел до слов "а кофейный сервиз, растворивши окно, взял

и выбросил вниз", Лариса закричала Андрею: "Так это же он после того случая написал"! И Андрей кивнул. Я спросил: "После какого случая"? И Лариса рассказала, что где-то полгода назад она, Андрей, Володя, Макаров и кто-то еще что-то отмечали у них в квартире. И Артур (Макаров. — *И.П.*) стал, как всегда, философствовать на тему, что настоящий художник должен заниматься самоуничтожением. Только в тот раз он в свою идиотскую теорию вплел еще и то, что художник не имеет права быть мещанином. Ну то есть заниматься накопительством и покупать дорогие вещи. И тут же, представляешь, он берет со шкафа дорогую хрустальную вазу и на глазах у всех разбивает её об пол. После этого он подбегает к серванту, а там у Андрея какой-то дорогой сервиз стоял. То ли чешский, то ли польский. И вот Макаров отодвигает стекло и говорит: "А этот сервиз нужно вообще с балкона на х...й". В общем они еле его тогда успокоили. И сервиз цел остался»²⁵.

Как хорошо известно, Высоцкий с молодости входил в одну компанию с А.А. Тарковским, дважды имел шанс сыграть в его фильмах — «Ивановом детстве» и «Андрее Рублеве», но по разным причинам этого не случилось²⁶. Но и тот поэт, о котором далее пойдет речь, во время подготовки к съемкам «Андрея Рублева» рассматривался как кандидат на одну из главных ролей — Бориски²⁷. А сам Высоцкий к случаю упоминал А.А. Тарковского как человека, который чувствовал себя связанным с событиями этой песни²⁸.

При всей типичности ситуации, воссозданной в стихотворении-песне с некоторым понятным гиперболизмом, представляется, что на ее возникновение более всего повлияла история, рассказанная актером Львом Прыгуновым, посвятившим свою книгу воспоминаний поэту Сергею Чудакову. Вот она.

«Чудаков отличал Ольгу Бган; и в году 66-м, к их несчастью, они оказались вместе первого мая в ресторане

Дома литераторов. После ресторана все поехали к Ольге Бган — они жили в доме у метро «Аэропорт» на одном из последних этажей. Там поддали еще, а Сережа заснул на диване. Ребятам надо было куда-то сходить на полчаса, и они, не разбудив Чудакова, решили его оставить на время у себя и закрыли квартиру на ключ. В это время начался салют в честь Первомай, который его тут же разбудил. На Чудакова — я это заметил уже давно — очень возбуждающе действовали громкие звуки и особенно его собственные крики. И тут салют плюс алкоголь сделали свое дело — у Сережи поехала крыша, и он после каждого залпа с криком: “Да здравствует Первое мая!” с балкона стал выкидывать на заполненный людьми тротуар все вещи, которые попадали ему под руки: телевизор, книжные полки, торшеры, чемоданы, столы и тумбочки; он успел выкинуть диван, на котором спал, и даже холодильник, и все это время дико хохотал и кричал: “Да здравствует Первое мая!” Милиция взломала входную дверь только когда в квартире уже почти ничего не осталось, а Сережа тащил к балкону снятую с петель кухонную дверь. Его скрутили и отправили в отделение милиции, где он оказался в компании пьяных, но еще не полностью деклассированных элементов (отделение милиции обслуживало дома членов Союза писателей). Он попал в комнату, разделенную наспех сколоченной из свежих досок стенкой, за которой были такие же провинившиеся. Я очень хорошо представляю Чудакова в этой ситуации: возбужденный, со звериным оскалом, он стал собирать у всех, кто там был, всякие бумажки, носовые платки, отодрал какие-то щепки от досок, у кого-то нашел припрятанные спички, сложил под деревянной стенкой небольшую кучку горючего материала и зажег небольшой костерчик. Когда стала гореть стенка и обе комнаты заполнились дымом, все начали орать: “Пожар! Горим!”. Милиционеры ворвались в комнату, и половина задержанных и,

естественно, Чудаков выскочили на свободу. Обо всем этом Сережа рассказывал мне в лицах и мизансценах, очень довольный собой. А у ребят-актеров была самая настоящая трагедия. Вот с этого случая я стал относиться к Чудакову с большой осторожностью»²⁹.

Схожий эпизод есть в повести О. Михайлова «Час разлуки», где Чудаков выведен под фамилией Смехачев: «Настя качнула головой. Смехачев размахнулся и ударил ее по лицу открытой ладонью. Затем он решительно прошел сквозь дверь, с грохотом обрушил на себя стекло и, только слегка поцарапанный, почти невредимый, предстал перед переполошенными зрителями. <...> Смехачев был невменяем, почти безумен. Он рвался к Насте, но его крепко держали...»³⁰.

Биография С.И. Чудакова (1937–1997), воссозданная В. Орловым и И. Ахметьевым с подлинной виртуозностью по рассказам современников и сохранившимся документам, добавляет к этому рассказу несколько черт, делающих текст жизни и художественный текст еще более близкими. Прежде всего, это, конечно, насыщенность атмосферы эротизмом. Чудаков вошел в историю неофициальной культуры советского времени не только как незаурядный поэт и яркая личность, но и как человек, постоянно окруженный женщинами, вплоть до того, что какую-то часть из них он за плату сводил с состоятельными людьми. Но и его собственная любовная биография, судя по рассказам современников, была важнейшей составной частью жизни, как и у персонажа песни Высоцкого.

Находится любопытная параллель к словам: «Будто голым скакал». Еще школьником он «...в конце декабря 1953 с классом был в Планетарии, приставал к лектору во время доклада, был выведен, раскричался, разделся там же в Планетарии до белья, упал <...> Была вызвана скорая медицинская помощь»³¹. Про то, что: «А отец, говорил, у меня — генерал!» (во многих исполнениях

песни последнее слово Высоцкий особенно выделяет) автор песни мог знать. В сознании современников Чудаков запечатлелся как сын высокого гулаговского руководителя, начальника одного из колымских лагерей³².

Конечно, было бы смешно утверждать, что Высоцкий описывает скандальное поведение С. Чудакова. В тех компаниях, где он бывал, нечто подобное наверняка случалось не раз, да и сам Высоцкий, что греха таить, мог поутру раскаиваться вроде своего героя. Но все же выбрасывание предметов домашнего обихода и даже конструктивных элементов квартиры в окно — слишком сильный прием, чтобы не удивиться его повторению.

И если это так, то в суждениях о поэзии Высоцкого следовало бы выходить за пределы классической русской и советской поэзии, с большей или меньшей степенью осторожности связывая ее и с культурой московского самиздата. Напомним, что стихи Чудакова печатались в журнале А. Гинзбурга «Синтаксис» (1959, № 1) вместе с И. Холиным и Г. Сапгиром, а во второй номер вошли стихи Б. Ахмадулиной и Б. Окуджавы. Параллель между стихами Чудакова и Высоцкого обнаружила Л. Томенчук³³. В конце концов сама поэзия Высоцкого стала фактом самиздата, причем одним из самых значительных: по рассказам людей, работавших на больших ЭВМ, на каждой или почти на каждой из них был уголок, куда прятались неподцензурные тексты от Баркова до Стругацких, и наиболее постоянным из них был сборник Высоцкого³⁴.

Интертекстуальный комментарий будет обязан учесть стихотворение Андрея Вознесенского «Римские праздники» (1963):

Бомбой ахают бутылки
из окон,
из окон,

ну, а этот забулдыга
ванну выпер на балкон.

А над площадью Испании,
как летающий тарел,
вылетает муж из спальни —
устарел, устарел!

В ресторане ловят голого...³⁵

К обсуждению этой параллели следует учесть, что данное стихотворение Вознесенского входило в спектакль театра на Таганке «Антимиры», и, если не обманывает слух, одним из принимавших участие в его инсценировке был Высоцкий³⁶.

Для стиховедческого комментария, буде такой появится, представляют интерес рифмы в четных строфах стихотворения. Они по своей ритмической структуре отличаются от нечетных, хотя метр один и тот же — 4-стопный анапест. Но в нечетных строфах нет регулярной цезуры, а в четных она появляется после 6-го слога, что дает возможность текстологам печатать (видимо, в зависимости от своих личных пристрастий) эти строфы то в 4, то в 8 строк, давая возможность истолковывать их как двустопный анапест.

Последняя ориентация (принятая тем изданием, по которому песня напечатана выше) подчеркивается отчетливыми рифмами. Во всех восьмистишиях — будем ориентироваться на это графическое расположение — первые 4 строки зарифмованы по схеме abab, а вот вторые различаются. В первом случае — ccbc, далее в трех восьмистишиях — продолжается перекрестная рифмовка, а в последнем четверостишии рифмы вдруг становятся абсолютно неумелыми: «вдова — меня» и «перезжить — жить».

Первый случай объясним легко: перед нами еще не установившееся построение, которое может быть повернуто в зависимости от намерений автора. Сложнее второй.

В очень спорной книге о поэзии Высоцкого читаем: «...если на уровне подтекста в роскошной квартире, в которой происходит все действие, видеть олицетворение “дома” власть имущих, устроивших у себя пир и пригласивших для развлечения своих гостей лирического героя с гитарой, <...> то становится понятным, что антиобщественное поведение лирического героя Высоцкого — это форма его “несогласия и бунта”, выражение ненависти к властям и к их режиму»³⁷. Сначала это суждение вызывает резкое неприятие (отчасти связанное с филологической малограмотностью автора). Прежде всего, в стихотворении нет ни намека на то, что предметный мир здесь символизирует царство «власть имущих»: стены с обоями, благородный хрусталь и кофейный сервиз — обыденность советской действительности второй половины шестидесятых, их хозяева могут принадлежать к любому слою общества. Во-вторых, надо решительно отвергнуть предположение о том, что героя приглашают для развлечения общества: он приходит в таком состоянии, что помнит только первые минуты пребывания в этом «некоем царстве, некотором государстве», все остальное ему рассказывают на следующий день. Обычный же путь у героя песен Высоцкого обратный: трезвого («Прошла пора вступлений и иллюзий...») или мучающегося с похмелья («Смотрины») его зазывают петь, и уже после этого начинается «разгул»³⁸. Наконец, типично советская формула «антиобщественное поведение» не идет к делу: скандал начинается в квартире, среди своих (в том числе и женщин, за которыми герой ухаживает) и только потом вырывается за ее пределы, но и это автором не акцентировано: не приходит участковый, не приезжает патруль (как это

было в истории с Чудаковым), все остается внутри небольшой группы.

Но вместе с тем есть в словах Я. Кормана и некоторая доля истины, о которой, как кажется, свидетельствует небрежная рифмовка (а то и вовсе не рифмовка) последних четырех строк. Отчетливо понимая, что стихотворная техника далеко не всегда связана с психологическими особенностями персонажей стихотворения, попытаюсь все же объективировать описанные события и их фиксацию. «Вчера», даже по описаниям сторонних людей, у героя был какой-то невероятный выплеск энергии, во всех своих гротескных подробностях описанный в стихах. Сегодня от него не осталось и следа³⁹, мало того — даже покинуть квартиру невозможно: «Ну, куда теперь выйти с побоями!» И депрессия вкупе с похмельем провоцирует распад даже умения писать стихи. Сравните щегольские рифмы шестой строфы: «в лицо — танцор», «вдова — одна» (и ни одной глагольной) с унылыми в восьмой (ровно половина глагольных) и просто никакими — в последней. То есть перед нами, конечно, никакая не песня протеста, но еще одна блестяще исполненная иллюстрация в формуле советской жизни по Высоцкому:

Мы тоже дети страшных лет России,
Безвременье вливало водку в нас⁴⁰.

Александр Галич

«Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова

Поэзия Тимура Кибирова, несомненно, является одним из наиболее заметных явлений русской литературы эпохи перестройки и постсоветского времени. Кажется, что она была с нами всегда, тогда как на самом деле в поле сколько-нибудь значительного общественного внимания она попала лишь во второй половине 1980-х. Даты, стоящие под циклами в наиболее представительном на сегодняшний день собрании ранних стихов Кибирова, начинаются 1986 годом; в читательское сознание он вошел в 1988-м, когда фактически одновременно были опубликованы на Западе поэмы «Сквозь прощальные слезы» (в сотом номере журнала «Время и мы»), «Лесная школа» (в «Континенте») и отрывки из «Жизни Константина Устиновича Черненко» (в «Синтаксисе» — примечательно эта возможность участвовать во враждующих между собой журналах), а в СССР — несколько отрывков из поэм в «Юности», «Дне поэзии» и «Театральной жизни»¹; широкая публика была приобщена к скандалу вокруг кибировского текста в середине 1989-го, когда повсеместно читавшаяся рижская «Атмода» напечатала отрывки его послания к Льву Рубинштейну и была привлечена за это к судебной ответственности². И с тех пор вряд ли когда он выпадал из поля читательского и критического внимания, о чем косвенно свидетельствует присуждение ему Анти-Букера 1997 года за книгу стихов «Парафразис», национальной премии «Поэт» 2008 года за все творчество как целостность, и премии правительства РФ в 2011 г.

Недоброжелатели, конечно, скажут на это, что получение премий, тем более правительственных и национальных, уже свидетельствует об официализации поэта,

вхождении его в сонм тех самых членов Союза Писателей, которые в пятой главе «Жизни К.У.Черненко» преданно внимают вдохновенной речи Генсека:

И вновь аплодисменты. Евтушенко, и тот был тронут и не мог сдерживать наплыва чувств. А Кугультинов просто лишился чувств. Распутин позабыл на несколько мгновений о Байкале и бескорыстно радовался вместе с Нагибиным и Шукшиным. А рядом Берггольц и Инбер, как простые бабы, ревмя ревели. Алигер, напротив, лишилась дара речи...³

Я, однако, далек от того, чтобы связывать обретение общественного признания с угасанием творческой силы, как это слишком часто подразумевается современной критической тусовкой. Кибилов еще не устал меняться, не автоматизировал свою поэтическую систему, и потому она заслуживает внимания не только свидетеля, остро реагирующего на явление нового произведения, но и исследователя, пытающегося это явление понять, если не вполне отвлекаясь от своего времени, то, во всяком случае, стараясь объективировать его влияние⁴. Творчество Кибилова предстает в данный момент не только что порожденным и потому не до конца оформившимся предметом (окончательно он обретет форму только попав в мир, где ему лишь предстоит завоевать место), но уже вписанным в определенную структуру, остывшим до температуры нормального тела, которое теперь можно спокойно рассматривать, пытаясь понять не только феноменальность достижений (или провалов), не только внешнюю красоту (или безобразия), но прежде всего устройство сложной связи костей, мышц, связок, кровеносных и лимфатических сосудов, а также многого и многого другого.

Итак, поэзия Кибирова с первого же своего появления вписалась в два ряда восприятий. С одной стороны, на нее смотрели как на явление, порожденное пресловутым московским концептуализмом (= постмодернизмом советского разлива⁵), где идет лишь занятная игра уже готовыми концептами, которые художник своей волей располагает в прихотливых сочетаниях. С другой, она была воспринята как не слишком сложная интертекстуальная игра между автором и его читателями, перебрасывание мгновенно узнаваемыми цитатами, порождающее эффект свободного кухонного разговора, строящегося прежде всего на освобожденности от навязываемых самим воздухом условностей. И в том и в другом случае смысл его поэзии виделся прежде всего в противостоянии советскому режиму на всех уровнях, от политического до ментального, в том числе и языкового.

При желании можно посвятить не одну работу доказательству справедливости любого из изводов подобных восприятий. Но при этом неясным остается одно: куда девать дидактичность кибировского творчества, на которой он сам настаивает в разных формах. Это может быть название цикла («Лирико-дидактические поэмы»), прямые отсылки к классицизму русского XVIII века, откровенные финальные фрагменты большинства его произведений, то патетические, то пародийные, как в стихотворении «Любовь, комсомол и весна», где мастерски выполненная соцартовская картинка последней строкой оказывается переадресованной Д.А. Пригову и тем самым отрешенной от самого автора. Наконец, это прямые (хотя, конечно, не без отзвуков тотальной иронии) формулы в сравнительно недавних стихах:

Так себе страна. Однако
здесь вольготно петь и плакать,

сочинять и хохотать,
музам горестным внимать,
ждать и веровать, поскольку
здесь лежала треуголка
и какой-то том Парни,
и, куда ни поверни,
здесь аллюзии, цитаты,
символистские закаты,
акмеистские цветы,
баратынские кусты,
достоевские старушки
да гандлевские чекушки,
падежи и времена!
Это Родина. Она
и на самом деле наша⁶.

Если эту дидактичность (не случайно только что процитированные строки взяты из стихотворения с подзаголовком «Педагогическая поэма») отбросить, то становится совершенно непонятно, чем кибиrowsкие тексты отличаются от изготовленных по описанному им же самим рецепту:

...Всего
и надо-то, мой друг, описывать пиписьки,
минет, оргазм, инцест, эрекцию и сиськи,
лесбийскую любовь или любовь педрил,
героем должен быть, конечно, некрофил,
в финале не забыть про поеданье трупа.
А чтобы это все не выглядело глупо,
аллюзиями текст напичкать⁷.

Вряд ли ныне, спустя десятилетие после появления стихов Кибиrowa в широкой печати, найдется хоть сколько-нибудь внимательный читатель, который бы счел возможным уподобить его творчество тому, что так старательно и мастеровито создано трудами Сорокина

или Пригова (называю имена лишь для ясности примеров, а не для осуждения или возмущения). И, как представляется, основания для подобного подхода были заложены автором в основание возводимого им здания уже с самых первых известных нам этапов творчества, что было связано с ориентацией всего цитатного пласта произведений Кибирова не только на достаточно очевидные и подчеркиваемые источники (от Державина до современной эстрадной песни), но и на те, что, как правило, не попадают в поле зрения критиков, да и для читателей остаются неочевидными. Одним из таких пластов является поэзия Александра Галича.

Не думаю, что стоит особенно напоминать, чем были песни Галича для очень значительной части русского культурного общества шестидесятых-семидесятых-восьмидесятых годов. Приведу только одно свидетельство, ценное уже тем, что относится к совсем недавнему времени и — заодно — принадлежит поэту из близкого окружения Кибирова, Сергею Гандлевскому: «Мы могли без устали перебрасываться его строчками: “а другие, значит, вроде Володи”, “по капле — оно на Капри”, “но начальник умным не может быть, потому что — не может быть” и т.д. Тогда в разных кругах были свои литературные кумиры и цитаты-пароли. Комсомольские функционеры-балагуры шпарили наизусть Ильфа и Петрова, неопиты знали назубок евангельские главы “Мастера и Маргариты”, а иные снобы угадывали взаимное духовное родство, приводя на память из “Лолиты”. Мы же придумали теорию, что творчество Галича — то самое искомое звено между “кроманьонским человеком” дореволюционной России и советским “неандертальцем”: традиционные ценности и стих, но животрепещущее содержание»⁸.

При этом заслуживает внимания, что в «Сантиментах» Кибирова имя Галича не встречается ни разу, тогда

как другие имена и понятия, как правило, всплывающие в памяти, когда говоришь о Галиче, есть у него в избытке. Вот лишь несколько примеров:

КСП, и Айтматов, и сердце горит,
Сальвадор, Никарагуа, Ольстер... (С. 106);

Или еще решительнее:

Да и нынче все иное!
Солженицын зря потел!
Вот на Сталина грозою
Вознесенский налетел!

А за ним бойцы лихие!
Даже Вегин-исполин!
Мчатся бурей по России,
все герои, как один!

И на Сталина войною,
и на Берию войной!
Вслед за партией родною,
вслед за партией родной!

А вдали звенят струною
легионы нежных тех,
КСП своей слюною
начертавших на щите! (С. 166)

И не только КСП, культивировавший песню самодетельную, то есть не претендующую на звание настоящего искусства, но и авторская песня, где одно из первых мест занимал Галич, заслуживает немало иронических слов от Кибирова:

Так решай без меня наболевший вопрос —
Враг ли Троцкий иль все-таки нет?
Гениален Высоцкий иль все-таки нет?
Обречен ли на гибель колхоз... (С. 207)

Или еще кощунственнее:

О доблести, о подвигах, о славе
КПСС на горестной земле,
о Лигачеве иль об Окуджаве,
о тополе, лепечущем во мгле.... (С. 219)

Вообще Окуджаву решительно включается Кибировым в тот ряд поэтов, которые верно служили и служат советской власти, о чем говорит множество строк из самых разных его произведений. Вот едва ли не наиболее развернутая и наиболее идеологически насыщенная характеристика в послании «Художнику Семену Файбисовичу»:

И никуда нам, приятель, не деться.
Обречены мы на вечное детство,
на золотушное вечное детство!
Как обаятельны — мямлит поэт —
все наши глупости, даже злодейства...
Как обаятелен душа-поэт!
Зря только Пушкина выбрал он фоном!
Лучше бы Берию, лучше бы зону,
Брежнева в Хельсинки, вора в законе!
Вот на таком-то вот, лапушка, фоне
мы обаятельны 70 лет! (С. 197)

Но и в другом месте он не менее решителен, хотя бы потому, что использует одну из наиболее лирически открытых песен Окуджавы:

Спросишь ты: «А ваше кредо?»
Наше кредо с давних пор —
«Задушевная беседа»,
развеселый разговор!

Этот шепчет в даль куда-то,
тот кикиморой орет.
Ох, какой мы все, ребята,
удивительный народ!

Не пропойцы мы, и вовсе
не причем маркиз де Сад!
Просто мы под сердцем носим
то, что носят в Госиздат!

Дай же Пригову стрекозу,
не жидись и не жалей!
Мише дай стрекозу тоже.
Мне — 14 рублей! (С. 168)⁹

Строки Окуджавы в этом контексте обозначают низшую точку духовного падения, откуда может начаться еще очень ненадежное, почти ни для кого не ожидаемое, но все же выздоровление. Эти строки противны автору почти так же, как «Уберите Ленина с денег!», и особенно из-за того, что для него самого, как и для его окружения, угроза превратиться в верных слуг советской власти или ее наследников оказывается более чем близкой, достаточно лишь пойти на поводу у вполне резонного желания житейского успеха. Может быть, именно потому стихи и песни Окуджавы вызывают такое брезгливое недоумение:

Они сидят в обнимку на тачанке.
Она в кожанке старой, в кумачовой
косынке, но привычно протянулись
девические пальцы к кобуре (С. 185), —

это строки из уже упоминавшегося соцартовского стихотворения «Любовь, комсомол и весна», посвященного Д.А. Пригову, где строки Окуджавы попадают в число примет тоталитарного строя, с которым общим может быть только соседство по времени.

При этом свое отношение к Высоцкому Кибиров все же разъяснил строками из «Послания к Ленке»:

...Здесь, где каждая вшивая шавка
хрипло поет под Высоцкого: «Ноги и челюсти быстры,
мчимся на выстрел!» (С. 318),

отношение же к Окуджаве так и осталось одномерным, нерассуждающе односторонним.

На этом фоне параллели с Галичем целомудренно потаенны, приоткрываясь лишь единожды, да и то не в «Сантиментах», которые наиболее полно представляют раннее творчество поэта, а в «Парафразисе»:

...Треволненья
отхлынули. И вновь знакомое гуденье
музыки чую я. Довольно. Стыдно мне
на Вольность клеветать! В закатной тишине
я на крыльце курю, следя за облаками
как Колридж некогда, как Галич. Пустыками
божественными я утешен и спасен¹⁰.

Обратим внимание, что имя Галича попадает в круг из откровенно наименованного Колриджа и введенных прямыми парафразами или цитатами Ходасевича и Пушкина.

Конечно: как это часто бывает у Кибирова, «божественные пустыки» здесь становятся прикрытием для совсем иных переживаний. Вспомним «Музыку» Ходасевича, написанную в эпоху страданий и смерти; вспомним

«Бориса Годунова», откуда (возможно: при помощи известного фрагмента из «Как делать стихи» Маяковского) взяты слова «Довольно. Стыдно мне»; вспомним «Франция: Ода» Колриджа, начинающуюся описанием облаков, а приходящую к горьким и страшным словам:

О, Франция, пустой, слепой народ,
Не помнящий своих же страшных ран!
Так вот чем ты горда, избранный род?
Как деспоты, кичась, повелевать,
Вопить на травле и добычу рвать,
Сквернить знаменами свободных стран
Храм Вольности, опутать и предать?¹¹ —

и поймем, что «Облака» Галича, одно из наиболее действенных описаний сталинских лагерей, попали в этот контекст не случайно.

В недавно опубликованном авторизованном комментарии к поэме «Лесная школа», где, как мы далее увидим, Галич весьма ощутим, его имя ни разу не упомянуто¹², что свидетельствует не только о том, что этот комментарий представляет собою литературную игру, но также и о том, что для Кибирова было существенно, чтобы галичевские аллюзии не были названы в авторизованном им тексте. Смеем полагать, что и вообще весь «пласт Галича» у Кибирова связан не только с сиюминутными смыслами, которые можно заметить при довольно внимательном чтении, но и со смыслами более глубокими, восходящими к поэтической системе самого Галича.

Кажется, всерьез еще никогда не подвергалась разбору одна из отличительнейших черт песенной поэзии Галича — ее насыщенность и едва ли даже не перенасыщенность литературой. Вот перечень внешних примет литературности его текстов, взятых подряд со страниц приготовленного самим автором, но вышедшего уже

после смерти издания¹³: эпитафия из Карамзина, подражание Беранже, «Памяти Живаго», эпитафия из Пушкина, эпитафия из Евангелия, упоминания Бабеля, Цветаевой, Мандельштама (и «Федры»), подражание Рылееву, эпитафия из Маяковского, «Песня о Прекрасной Даме» с явной проекцией на Блока, Шекспир и конкретно «Гамлет», «Левый марш» (школьно-программное сочинение Маяковского), посвящения Варламу Шаламову и Юрию Домбровскому, Байрон, еще один пушкинский эпитафия, эпитафия из Блока, название «Еще раз о черте» (Горький), неподписанный эпитафия: «Он был титулярный советник, Она генеральская дочь...», посвящение Л. Пинскому, Полежаев, Пастернак (и — в этой же песне — подразумеваемые Цветаева и Мандельштам), Ахматова, Зощенко, Хармс, Мандельштам, Блок, Вертинский, Пушкин, Чехов, Аполлон Григорьев... Это меньше половины сборника.

Но думаю, что даже не в этом суть. Первоначальная интуиция С. Гандлевского была, как представляется, совершенно правильной, и нынешние малоутешительные для Галича окончательные выводы его статьи не выглядят для нас убедительными.

Дело в том, что Галич не только насыщает свой стих цитатами, понятными и доступными каждому (много ли надо усилий, чтобы оценить трагическую иронию названия песни «Смерть Ивана Ильича?»), но и усиленно прячет вглубь разнообразные отсылки к мало кому известным текстам, делая тем самым свою поэзию не просто беседой на острые темы с перемигиванием понимающих, а большим полем свободных ассоциаций для людей, живущих в поэзии прошлого так же свободно, как в моментально узнаваемой действительности. Эта действительность ушла, оставив по себе недобрую память, от которой хочется отделаться и никогда не возвращаться. Но осознанное противостояние Галича ей,

действительности, заключалось не только — а на мой вкус даже и не столько — в высмеивании, негодовании, пародировании, сколько в том, чтобы показать: рядом, в сознании некоторых живет совсем иная культура, богатая и плодотворная, культура русской и мировой поэзии.

Не буду тратить долгого времени для доказательства этого постулата, ограничившись лишь несколькими примерами.

Вот: например, песня «Виновники найдены», снабженная эпиграфом из Маяковского: «...Может быть, десяток неизвестных рифм / Только и остался, что в Венесуэле...»¹⁴. Этот эпиграф звучит и на пленках, а даже если он оказывается стерт для экономии места, то сама рифма из классического стихотворения Маяковского подсказывает ассоциацию. Точно так же не нуждается в специальной расшифровке рефрен: «По морям, по волнам...», поскольку фильм «Чапаев» был известен в то время буквально каждому. Да и формула последней строки радостно узнавалась любым читателем:

Хоть всю землю шагами выстели,
Хоть расспрашивай всех и каждого,
С чем рифмуется слово ИСТИНА —
Ни узнать ни поэтам, ни гражданам (с. 69).

Но оставался незамеченным подтекст всего песенного сюжета и особенно процитированной нами последней строфы — воспоминания Зинаиды Гиппиус «Одержимый»: «Мы <с Брюсовым. – Н.Б.> подбирали “одинокие” слова. Их очень много. Ведь нет даже рифмы на “истину”! Мы, впрочем, решили оба поискать и подумать. У меня ничего путного не вышло. <...> А Брюсов написал поразительно характерное стихотворение <...> Рифма, благодаря которой стихотворение и было мне посвящено, не особенно удалась, но не в этом дело...»¹⁵. Таким образом, Галич вступает третьим в диалог Гиппиус и Брюсова, не

только показывая новые возможности русской рифмы, но и (что гораздо важнее) овеществляя идею «одинокости» слова в политическом прочтении понятия. Этот план мы читаем и читали без труда, а вот поэтический оставался практически не замеченным ни тогда, ни позже.

Мало того: как нам представляется, в стихотворении есть и еще один план, запрятанный еще глубже. Итак, в песне из Венецуэлы везут два контейнера рифм:

Так, с пшеницей и ананасами
Плыли рубленные и дольные,
Современные, ассонансные —
Не какие-нибудь глагольные! (С. 68).

Что такое ассонансные и глагольные рифмы, знает любой и каждый. А вот что такое «рубленные и дольные»? Можно, конечно, подставить на их место рифмы усеченные и вспомнить про дольки, объяснив погрешности в терминологии тем или иным способом. Но, кажется, естественнее вспомнить, что термин «рубленный» чаще всего встречается в сочетании «рубленая проза», и тогда легко предположить, что на память знатоку поэзии, в молодости усердно поглощавшему новые книги, пришли строчки из «Неотвязной мысли» В.Г. Бенедиктова:

«Отцепись же ты, сухопарая,
Неотвязная, безотходная!
Убирайся прочь, баба старая!
Фекла Саввишна ты негодная!»
Я гоню ее с криком, топотом,
Не стихом кричу — прозой рубленой,
А она в ответ полушепотом:
«Не узнал меня, мой возлюбленный!»¹⁶

Но не только эпитет должен заинтересовать нас, но и само соединение стиховой формы с интонационным строением стиха. «Неотвязная мысль» написана так называемыми пятисложниками, сдвоенными внутри строки (мы бы, впрочем, предпочли другое определение: шестистопный хорей с регулярным цезурным усечением), которые достаточно редки в русской поэзии и как правило связаны или с народно-песенными интонациями (Кольцов) или с жестоким романсом (знаменитые «Очи черные» Гребенки во всех вариациях). Бенедиктов же снимает этот семантический ореол, делая стих говорным, балладным и даже иронически ориентированным. Галич, как кажется, следует здесь за ним, используя в своих стихах-песнях ту же форму (редко — самостоятельно, гораздо чаще — отдельными строками внутри неклассического стиха) как колеблющуюся между романсовой (классический тип — «Командировочная пастораль») и балладной, способной передать и «народный» облик стиха («Все не вовремя», «Тонечка»), и говорной («Баллада о том, как едва не сошел с ума...»). И в «Виновники найдены», написанной трехударным дольником, не так уж трудно найти такие «пятисложные» строчки («И в далекий путь, между рифами» или «Современные, ассонансные»).

Полагаю, что связь этого стихотворения Бенедиктова с песнями Галича вполне реальна¹⁷, и на этом фоне все стихотворение современного поэта предстает не только актуальной парафразой общеизвестных сочинений Маяковского или Некрасова, приобретающей особую ответственность из-за этих очевидных проекций, но и попыткой более серьезного типа, в общей своей направленности соответствующей многократно описанным образцам «русской семантической поэтики».

Конечно, нельзя не сказать, что Галич был вынужден писать сперва для круга мало понимающих в поэзии слушателей Евтушенко и Рождественского,

позже — для поглощенных сиюминутной актуальностью ловцов злободневного смысла (что с поразительной силой описано в «Желании славы»¹⁸), а в годы изгнания — для оторванной от живой почвы русской поэзии аудитории. Слушатели вроде Чуковского, пронищательно угадавшего некрасовское начало его творчества, или Ахматовой для него были, несомненно, исключением, а не правилом¹⁹.

Вместе с тем желание ввести свои стихи и песни в контекст всей поэзии, а не только общеизвестной русской можно проследить и в других случаях. Так, например, «Гусарская песня» почему-то рефреном имеет строчки:

Славно, братцы, славно, братцы, славно, братцы-егеря,
Словно, братцы-егеря, рать любимая царя!

Откуда взялись егеря среди гусарских «киверов и ментиков»? Ответ на это можно получить только в том случае, если знать, что здесь Галич использовал начало «Содатской песни», сложенной знаменитым художником П.А. Федотовым:

Ну-тка, братцы егеря,
Рать любимая царя,
 Попоем,
 Попоем,

То ли дело, то ли дело, то ли дело егеря, егеря, егеря,
То ли дело, то ли дело, то ли дело егеря, егеря, егеря²⁰.

Вполне вероятно, что об этой песне Галич узнал из воспоминаний Льва Михайловича Жемчужникова, где о Федотове рассказывается в воспроизведенном там письме А.А. Марина : «...Федотов сочинил две песни:

- 1) Песня егерей: Ну-тко, братцы егеря,
Рать любимая царя и т.д.

2) “На дубу кукушечка куковала” и пр.

Вторую песнь с гитарой Павел Андреевич Федотов много раз певал в доме моего отца, генерала А.Н.Мари-на...»²¹. Сам Жемчужников прибавил к этому: «Федотов охотно посещал своих друзей и знакомых, любил играть на гитаре и пел сложенные им самим песни и романсы...»²².

Да в конце концов даже названия самиздатовских книг, подготовленных Галичем и распространявшихся довольно широко, также далеко не просты, хотя первая названа «Книга песен», а вторая — «Вторая книга». По свидетельству Л.М.Турчинского, помогавшего в изготовлении этих книг, название первой ассоциировалось у автора со сборником Гейне, а второй — Мандельштама.

Однако пришла пора вернуться к предмету главного интереса — Тимуру Кибирову. В том насыщенном растворе цитат, аллюзий и парафраз, который представляют его стихи, любая литературная ассоциация имеет право на существование, пока не является чем-либо опровергнутой. Имя Галича в его стихах используется и тем самым становится введенным в светлое поле сознания читателя. Поэтому вполне естественно ожидать появления цитат из его песен-стихов в творчестве Кибирова.

Встречаются они чаще всего не сами по себе, в чистом виде, а как составная часть общей цитатной клавиатуры, и узнать их можно лишь при тщательном взглядывании в структуру стиха.

Проще всего это сделать, вероятно, в тех случаях, когда цитата превращается в тематический комплекс, пронизывающий сразу группу текстов. Таким случаем представляется нам одна из тем «Фантазии на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов: тенора и баритона» Галича:

Что ж... хихикайте, падлы,
Что нашли дурака!
Свесив сальные патлы,
Гость завел «Ермака».

Пой, лягавый, не жалко.
Я и сам поддержу,
Я подвою, как шавка,
Подпою, подвизжу (С. 112).

Вот это подпевание с подвизгом становится одной из весьма заметных тем чуть ли не всей поэзии Кибирова, но особенно — поэмы «Сквозь прощальные слезы», где уже в первой главе находим ее завязку:

Пой, же, пой, обезумевший Павка,
И латыш, и жидок-комиссар,
Ясный сокол, визгливая шавка,
Голоштанная злая комса! (С. 133)

И далее она развивается уже здесь же (с аллюзией на пионерскую песню: «Спой песню, как бывало, Отрядный запевала, А я тебе тихонько подпою» — цитирую по памяти):

Погоди, я тебя не обижу,
Спой мне тихо, а я подпою.
Я сквозь слезы прощальные вижу
Невиновную морду твою (С. 135),

переходя в начальные строки второй главы: «Спойте песню мне, братья Покрассы! Младшим братом я вам подпою...»).

В иной интерпретации и с иными обертонами та же музыкальная тема прозвучит в третьей из «Рождественских аллегорий»:

Он заказ получил за участие в войне
и открытки из ящика вынул.
А в одной поздравленья покойной жене
и привет убежавшему сыну.

.....
Вот такие, такие, такие, как ты,
Мандельштама и... Что же ты плачешь?
Что ж ты плачешь, отец? Ну забудь, ну прости...
Что ж ты воешь с тоскою собачьей? (С. 96–97)

Помимо «Фантазии» тут звучит еще и отголосок «Желания славы» (не случайно, и у Галича и у Кибирова стоят эпитафии из цикла Блока «Родина» — из «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться...» и «Грешить бесстыдно, непробудно...»²³), и мимолетный сюжет из «Без названия» («Ну, какой-то там “чайник” в зоне / Все о Федре кричал — делов!»).

Возвращаясь к песням советского времени, не слишком уделяя этому внимание, замечу, что они в соединении с высокой поэзией прошлого, несомненно, образуют один из безошибочно работающих моторов поэзии Кибирова. Ограничусь лишь цитатой из статьи Р.Д. Тименчика: «Где кончаются Дербенев, Добронравов, Матусовский, Лебедев-Кумач и начинается Ломоносов, Тютчев, Пушкин и безвестный автор песни “Вот мчится тройка почтовая”?»²⁴. Ненавистные «старые песни о главном» оказываются важнейшей составляющей облика эпохи, воспроизводимой Кибировым на страницах «Сквозь прощальные слезы» и «Лесной школы». И вместе с ними работает другой песенный пласт, с гораздо большим трудом распознаваемый:

Ой, гитара, палаточный наш уют!
Дорогая, поедem в Сургут.
И гляди-ка — под парусом алым плывет
омулевая бочка вперед!

И полночный костер, и таежная тишь,
и не надо, мой друг, про Париж.
От туги до цынги нам не видно ни зги.
Лишь зеленое море тайги!

Лишь сибирская язва, мордовская сыпь...
Чу — Распутин рыдает, как выпь,
над Байкалом, и вторит ему Баргузин.
Что ты лыбишься, сукин ты сын?
Волчья сыть, рыба кровь, травяной ты мешок.
Хоть глоток мне оставь, корешок!
Вот те Бог, вот те срок. вот те сала шматок,
беломоро-балтийский бычок (С. 53–54).

Официальные Пахмутова-Гребенников-Добронравов, помноженные на КСП-шного Кукина (а чуть далее, в оставленных нами за бортом строках — и Окуджаву) и переложенные алым парусом из Грина и «Комсомольской правды», распутинскими ламентациями, былинными окриками, газетными передовицами вдруг проваливаются в лагерную бездну, очевидным образом увиденную посредством оптики Галича, той же самой «Фантазии на русские темы». Подчиненные «некрасовскому скорбному анапесту», мы с трудом впускаем в сознание другие метрические формы, но если отрешиться от давления метра, то в последней из приведенных нами строф не так уж трудно увидеть композиционно окольцовывающую тему «Фантазии» — от «В сумке пиво и “сучок”» до «Их, похмельных, провожу к гаражу», где есть и «В леспромхозе, на канале / Ждет меня любезный друг», и — «Сладок угорь балтийский, / Слаще закуси нет», а запеваемому герою Галича «Ермаку» вполне соответствует «Славное море, священный Байкал» у Кибирова. Этому не мешает даже двусмысленность, так как «беломоро-балтийский бычок» может означать не только

консервы «бычки в томатном соусе», но и — как сказано в комментарии, «окурок папиросы марки “Беломор”». Кстати сказать, вполне можно предположить, что на Кибирова повлиял и весь текст и весь ее сюжет, по которому «лягавый» покупает у бывшего зэка икону Николая Мирликийского (ср. конец поэмы Кибирова).

Мучительно длинная песня Галича оказывается расчленена, а потом снова воссоздана в концентрированном виде, где реалии вкраплены в новый, а оттого особенно волнующий контекст. В нем обретает свое место и еще одна тема, нарочито затронутая лишь краем, косвенно, а на деле — одна из главных, существеннейших. Кибировское «Чу — Распутин рыдает, как выпь», как кажется, переиначивает и конкретизирует главный, собственно говоря, итог песни Галича, где сталкиваются гость (он же «лягавый») и бывший зэк:

Гость ворочает еле
Языком во хмелю.

И гогочет, как кочет,
Хоть святых выноси,
И беседовать хочет
О спасенье Руси.

.....
Вертухаево семя!
Не дразни — согрешу! (С. 113)

Все сказанное могло бы показаться случайностью, если бы цитаты из песен Галича в строках «Лесной школы» не были бы столь часты, хотя заметны только взгляду тех, кто привык перекидываться его словами и строчками как интимно знакомым и значимым. Видимо, не случайно и то, что отсылки к текстам Галича переплетаются с очевидными цитатами из Мандельштама: напомним,

что о лагерной судьбе Мандельштама Галич рассказывает не раз («Возвращение на Итаку», «Без названия»), а одно из этих напоминаний (в песне памяти Пастернака: «Он не мылил петли в Елабуге / И с ума не сходил в Сучане») прямо откликнулось у Кибирова в начале «Сквозь прощальные слезы»: «Чуешь, чуешь чем пахнет? <...> “Беломором”, Сучаном, Вилюем, / Домом отдыха в синем Крыму!»²⁵. Таково, например, четверостишие:

Нам кровавой соплей перешибли хребет.
Отползай, корешок, за Тайшет.
И, как шапку в рукав, как в колодец плевков,
нас умчит тепловозный гудок (С. 56),

где Тайшет почти наверняка попал из лагерного «Все не вовремя»: «А у нас на Тайшете ветра свистят» (что у самого Галича, как и Абакан в «Облаках» связаны с ударной стройкой железной дороги Абакан-Тайшет в начале шестидесятых), а «шапка в рукав» и колодцы — из Мандельштама. И нечто очень схожее чуть далее:

И сияют всю ночь голубые песцы,
и на вышках кемарят бойцы (С. 57).

Мандельштамовская цитата в специальном опознании не нуждается, а вот напомнить фрагмент из «Королевы материка» стоит:

И спят зэка, как в последний раз —
Натянул бушлат — и пока,
И вохровцы спят, как в последний раз —
Научились спать у зэка.

.....
И один лишь «попка» на вышке торчит,²⁶
Но ему не до спящих масс.

Он занят любовью — по младости лет
Свистит и дронит на Марс (С. 256).

Кстати сказать, кибировская «Баллада о Деве Белого Плеса» вообще кажется парафразом «Королевы материка» (она же — «Песня (или баллада) про Белую Вошь»), и если бы не сплошная недоказуемость такого предположения, я бы сказал, что здесь случилось то же, что у Галича, который рассказывал, что «Королева материка» возникла из желания сочинить балладу в духе Жуковского. Получилось, что никаким Жуковским там не пахнет, но балладная природа осталась. Так же и у Кибирова — полностью сменился сюжет, но остались первоначальные импульсы, закрепленные в заглавии.

Почти уже растворяясь в окружающем шуме, эхо поэзии Галича может быть различимо в самых разных фрагментах стихов Кибирова. Так, в той же «Лесной школе», читая строки:

Мама, мама, дежурю я по февралю,
в Усть-Илиме пою: Улялюм!
Улялюм, твою мать, не увидишь конца.
До чего ж я похож на отца!

И ворую я спички, курю я табак,
не ночую я дома, дурак! (С. 61) —

с погружением в занятную игру по отыскиванию прототекстов различимы, безусловно, и старинная детская дразнилка, и окуджавский дежурный по апрелю, и очередной пахмутовский Усть-Илим, и все тот же Мандельштам, и, вероятно, дельвиговская «Луна» (а если так — то через нее и «Дельвиг» Олега Чухонцева, над чем есть особые основания подумать), не говоря уже об Эдгаре По (причем, конечно, не только «Улялюм», но и «Ворон»). Но тогда появляется полное право вспомнить

и «Легенду о табаке» Галича, где вышедший из дому за табаком герой (спроецированный на Хармса из апокрифа) избавляется тем самым от неминуемого ареста. И здесь тот же темный лес, и здесь та же Сибирь, и здесь полшага от творчества до «чугунной беды».

Это эхо смутно различимо и во вполне житейских ситуациях, которые, попадая в поэзию, вдруг переключаются отдаленно, но внятно, и читая у Кибирова:

Это для папы рисунки в конверте,
пьяненький дядя Сережа-сосед,
недостижимый до смерти, до смерти,
недостижимый, желанный до смерти
Сашки Хвальковского велосипед!.. (С. 200)

— нельзя не вспомнить «наркомовского Петьку, умницу» из «Песни про велосипед», а в послании Семену Файбисовичу:

Холодно, холодно. И на земле
в грязном бушлате валяется кто-то.
Пьяный, наверное. Нынче суббота.
Пьяный, конечно. А люди с работы.
Холодно людям в неоновой мгле.

Мертвый ли, пьяный лежит на земле (С. 198) — распознается финал «Вальса его величества», где поддавшийся гегемон располагается поспать между досок, а еще дальше — начало «По образу и подобию» со стиснутыми в метро и на ходу досыпающими под ор громкоговорителей трудящимися... Или несколькими строками далее:

Лейся над цинком, гражданская тризна!
Счастычко наше, коза-дереза,
вша-вэпэша да кирза-бирюза,
и ни шиша, ни гроша, ни аза
в зверосовхозе «Заря коммунизма»... (С. 198)

разве не напомним и белую вошь, и «то ли взять да и окончить ВПШ», и «Идут мои кирзовые, да только без меня», и гипнотизирующие галичевские списки: «Обкомы, горкомы, райкомы» или:

— Миру — мир!

— Мыру — мыр!

— Муре — мыра!

— Мира — миг, мира — миф, в мире — мер... (С. 324)²⁷

Не обязательно, однако, расширять сферу отдаленных подобий, которые могут быть простыми совпадениями, а стоит возвратиться к более очевидным случаям, определенным, видимо, осознанием своего глубинного родства со старшим поэтом, который попытался преодолеть ограниченность как советской, так и антисоветской поэзии, показать эту цивилизацию со стороны, обнажая ее глубокую внутреннюю конфликтность при объединенности запертыми на замок границами. Оговорюсь, что у Галича это так и осталось на уровне тенденции, намека, частных и не всегда глубоко понятых даже самим автором свидетельств (особенно неудачными мне кажутся стихи и песни эмигрантского периода, когда возобладал казенный антисоветизм). Но во многих произведениях Кибилова связь с Галичем выходит явно на уровень более общий, чем просто цитирование отдельных строк, понятий или образов.

Вот, например, кажущийся несомненным парафраз одного из наиболее известных и вошедших в интеллигентскую речь стихотворений Галича «Пейзаж». Напомним его, благо невелико:

Все было пасмурно и серо,
И лес стоял, как неживой,
И только гиря говномера
Слегка качала головой.
Не все напрасно в этом мире,

(Хотя и грош ему цена!),
Покуда существуют гири
И виден уровень говна! (С. 314–315)²⁸

В знаменитом послании «Л.С.Рубинштейну» Кибиров писал:

Все проходит. Все конечно.
Дым зловещий. Волчий ров.
Как Черненко, быстротечно
и нелепо, как Хрущев,

как Ильич бесплодно, Лева,
и, как Крупская, страшно!
Распадаются основы.
Расползается говно (С. 174).

Казалось бы, аналогия слишком шатка, чтобы принять ее даже как гипотезу. Однако Кибиров (и в этом — один из ярких образцов метода именно его, индивидуальной центонности) на этом не останавливается, а продолжает, переходя уже в следующую главку:

Было ж время — процветала
в мире наша сторона!
В Красном Уголке, бывало,
люди толпились дотемна!

Наших деток в средней школе
раздавались голоса.
Жгла сердца своим глаголом
свежей «Правды» полоса.

Нежным светом озарялись
стены древнего Кремля.

Силомером развлекались
тенниски и кителя (Там же).

Вот этот «силомер» делает безусловной связь с Галичем. На передний план выдвинуты общепонятные Пушкин и Лебедев-Кумач, чуть менее заметно, но вполне ощутимо — Мандельштам (из страшных «Стансов» 1937 года:

Вот «Правды» первая страница,
Вот с приговором полоса),

а на стихотворение Галича — лишь беглый намек, который далеко не всякий услышит и оценит. Но услышав и оценив, не сможет не задуматься, насколько само представление Кибирова о советской действительности сходно с представлениями Галича. И тут, вероятно, надо будет принять во внимание, что не только прямые цитаты встречаются у Кибирова, но и более развернутые сюжетные построения заставляют говорить о подобии. Так, невозможно не отметить, что «Христологический диптих» совершенно несомненно восходит к «Размышлениям о бегунах на длинную дистанцию»²⁹, где под этими «бегунами» понимаются Христос и Сталин, точно так же, как и у Кибирова, и даже метрические параллели вполне можно найти, не говоря уже об общих сюжетных узлах. Точно так же откровенно некрасовское по ориентации «Признание в любви» Галича служит прототипической основой первой из кибировских «Рождественских аллегорий» (а компанию «Признанию в любви» составляют и «Караганда», и «Фарс-гиньоль» и «По образу и подобию», и «Веселый разговор», и вообще все многочисленные песни Галича о несчастных и обездоленных, себя такими не чувствующих). Вряд ли можно пройти мимо того, что второе стихотворение из цикла Кибирова «В рамках гласности» до разительности сходно с «Ночным дозором», и пр., и пр.

Можно, вероятно, перейти и на следующий уровень, пытаясь показать, что столкновение беспросветного сегодняшнего существования с еще более страшным гулаговским прошедшим очень часто составляет нерв, общий для поэзии Кибирова и песенного творчества Галича, в котором особую роль тогда будут играть уже не раз вспоминавшиеся «Фантазия на русские темы...» и «Желание славы» с их перепутанностью «истцов и ответчиков», когда «вертухай и бывший номер такой-то» мирно — до последней минуты жизни, когда просыпается в равной степени ненависть и к бывшему подконвойному и ловкому еврею, все-таки ухитрившемуся на время, вот сейчас, обмануть смерть³⁰, — гуляют по больничному садику, а их дети уже и помнить не помнят о том, кем когда-то были их отцы.

Но не буду подниматься в такие выси уже недоказуемых гипотез, а ограничусь тем заключением, которое само собою напрашивается. Для Кибирова творчество Галича служит одним из тех плодотворящих источников (потому и тщательно скрываемых от посторонних глаз), которые позволяют не просто устало прохаживаться по садам российской словесности, иронически трогая то одну, то другую ниточку, свисающую чуть не с каждой ветки, а жить в этом саду, радуясь тому, что можно свободно петь:

Ой, сирени мои, яблони-черемухи,
ой ты дольче фар ниентишко мое!
А чего? — да ничего — да ничегошеньки,
ну ей-Богу, право слово, ничего!

Зелень-мелень, спирт «Рояль» разбавлен правильно.
Осы с мухами кружатся над столом...³¹,

так же свободно открывая для себя неудобоназываемые, потому что уже они бесконечно опошлены

безответственными словесами, бездны, разверзающиеся при каждом твоём самом легком и бесцельном шаге.

Галич давал (а, может быть, и посейчас даёт) Кибирову возможность — даже если это и не ощущается непосредственно — органически соединять несоединяемое, сделав при этом своей почти не замечаемой за острейшим, пронизывающим содержанием (или, в случае Кибирова, вольной болтовней) основой русскую поэзию, в которой живы не только Пушкин, но и мелкие, забытые, никому почти не ведомые поэты, потому что, по ахматовскому слову, «все плачущие не равны ль пред Богом?»

См. также Приложение 2.

«Красавица моя, вся статья...»

Александр Галич и Борис Пастернак

Пристрастие Александра Галича к творчеству и его внимание к некоторым обстоятельствам жизни Б.Л. Пастернака хорошо известны. Не вдаваясь в особые подробности, назову очевидные факты. Стихотворение «Памяти Б.Л. Пастернака» («Разобрали венки на веники...») не только стало одной из эмблем песенного творчества Галича, но и разошлось на цитаты; для массового сознания является непреложным фактом, что именно его исполнение на Новосибирском фестивале самодеятельной песни в марте 1968 года стало главной причиной опалы поэта (хотя на деле весьма многое из того, что он пел и говорил во время этого фестиваля, было вызывающим по отношению к советской идеологии, о чем своевременно последовали печатные доносы, где именно эта песня вовсе не упоминалась¹).

Достаточно устойчивый песенный цикл «Литераторские мостки», куда входит упомянутое стихотворение, включает в себя еще одно, непосредственно с творчеством Пастернака связанное, — стихотворение «Памяти Живаго»². Эти два стихотворения (совместно с третьим, «Старый принц») стали предметом особого анализа лежащих на поверхности обращений к стихам Пастернака в творчестве Галича³.

На Пастернаковской конференции в Серизи Галич присутствовал и несколько раз вмешивался в дискуссии, что зафиксировано в изданных материалах конференции⁴. Дважды в его радиовыступлениях и интервью о Пастернаке говорится довольно подробно⁵.

Упоминания Пастернака в мемуарах и литературоведческих статьях о Галиче чрезвычайно многочисленны, хотя и носят преимущественно абстрактный характер,

редко выходя в сферу поэтики⁶. Однако, как кажется, существует вполне явственный повод поставить проблему восприятия поэзии Пастернака в творчестве Галича именно в этом ключе, отталкиваясь от одного стихотворения-песни, написанной, по предположениям составителей книг Галича, в 1965 или 1966 году⁷. Вот этот текст.

ПРОЩАНИЕ С ГИТАРОЙ

Подражание Аполлону Григорьеву

Осенняя, простудная,
Печальная пора.
Гитара семиструнная —
Ни пуха, ни пера!
Ты с виду — тонкорунная,
На слух — ворожея,
Подруга семиструнная,
Прелестница моя!
Ах, как ты пела смолоду,
Вся музыка и стать,
Что трудно было голову
С тобой не потерять!
 Чибирияк-чибирияк-чибирияшечка,
 Как кружилась голова, моя душечка!

Когда ж ты стала каяться —
В преклонные лета —
И стать не та, красавица,
И музыка не та!
Все в говорок — про странствия,
Про ночи у костра...
Была б, мол, только санкция —
Романтики сестра!
Романтика, романтика —
Небесных колеров.

Нехитрая грамматика
Небитых школяров!
 Чибиряк-чибиряк-чибиряшечка,
 И не совестно ль тебе, моя душечка?

И вот как дождь по луночке,
Который год подряд,
Все на одной на струночке,
А шесть других молчат!
И лишь затем, без просыпу,
Разыгрываешь страсть,
Что, может, та — курноса —
«Послушает и даст!»
Так и живешь, бездумная,
В приятности примет.
Гитара однострунная —
Полезный инструмент!
 Чибиряк-чибиряк-чибиряшечка,
 Ах, и скучно мне с тобой, моя душечка!

Плевать, что стала курвою,
Что статья — под статью блядам,
Зато — номенклатурная,
Зато — нужна людям!
А что души касается —
Про то забыть пора!
Ну что ж, прощай, красавица,
Ни пуха, ни пера!
 Чибиряк-чибиряк-чибиряшечка,
 Что ж, ни пуха, ни пера, моя душечка!⁸

Отметим, что во всех известных вариантах авторских пояснений Галич «дает установку» своим слушателям: песня должна быть соотнесена с «Цыганской венгеркой» А.А. Григорьева и прежде всего со строками:

Чиби́ряк, чиби́ряк, чиби́ряшечка,
С голу́быми ты глазами, моя ду́шечка!⁹

Прямое авторское указание на источник и острое политическое содержание, вкупе с остротой словесной, оказываются достаточными, чтобы не искать дальнейших подтекстов. Иначе трудно объяснить, почему на протяжении столь долгого времени оставался незамеченным генезис центральной темы в ее конкретном словесном выражении. Достаточно вычленив из единого мелодического потока строки 17–18, чтобы заметить их непосредственный источник:

КРАСАВИЦА моя, вся СТАТЬ,
Вся суть твоя мне по сердцу,
Вся рвется МУЗЫКОЮ статья,
И вся на рифмы просится¹⁰.

Речь идет о центральности темы, так как у Галича находим вдобавок «Вся музыка и статья», «...статья — под статью блядям», «Ну что ж, прощай, красавица», то есть на протяжении трех «больших строф» из четырех повторяются в разных сочетаниях ключевые слова пастернаковского четверостишия.

Вместе с тем, стоит только заметить эту откровенную отсылку к знаменитым стихам Пастернака, как тут же становится очевидным, что дело не ограничивается только этим, а текст насыщается лексикой, в сознании читателя легко ассоциирующейся с типично пастернаковской.

Вот эти совпадения в порядке их появления в тексте Галича.

«Ворожея» из шестой строки с подчеркнутым ударением на последнем гласном, почти наверняка восходит к знаменитой «Метели»¹¹:

В посаде, куда ни одна нога
Не ступала, лишь ворожеи да вьюги
Ступала нога, в бесноватой округе,
Где и то, как убитые, спят снега, —

Постой, в посаде, куда ни одна
Нога не ступала, лишь ворожеи
Да вьюги ступала нога, до окна
Дохлестнулся обрывок шальной шлеи (84).

Восемь строк, посвященных романтике, отчетливо проецируются на один из «эпических мотивов» Пастернака, в окончательном варианте названный «Двадцать строф с предисловием (Зачаток романа “Спекторский”»)», а в первом имевший заглавие «Прощание с романтикой»¹². Не решусь безоговорочно утверждать, что Галич осознавал актуальность этого «прощания» для всей системы взглядов Пастернака на протяжении долгого времени¹³, но сама параллель кажется небезосновательной.

Вдобавок к этому, «небесные колера» из ст. 23 заставляют вспомнить:

Отчего прозрачны крыши
И хрустальны колера?
Как камыш, кирпич колыша,
Дни несутся в вечера (88).

а сопряженная с ними «грамматика» — строки из «Марбурга»:

Чего же я трушу? Ведь я, как грамматику
Бессонницу знаю. Стрясется — спасут (103)

«И вот как дождь по луночке» — это, конечно, знаменитое начало «Встречи»:

Вода рвалась из труб, из луночек,
Из луж, с заборов, с ветра, с кровель
С шестого часа пополудни,
С четвертого и до второго (143).

Отмечу, что все совпадающие слова (хотя не всегда в том же падеже) оказываются вынесены в рифму, что как в системе стиха Пастернака, так и у Галича имеет принципиальное значение.

И не только непосредственно внутристриховые параллели вовлекаются в поле читательского внимания. Так, эпиграф из Аполлона Григорьева (хотя из иного текста) стоит перед циклом «Тема с вариациями» (146), а вторая строка стихотворения Галича («Печальная пора») практически полностью повторяет название раздела в традиционных изданиях избранных стихотворений Пастернака: «Начальная пора».

Наконец, стоит отметить, что стихотворение Галича возникает на сложном скрещении семантизации размера. В известном исследовании М.Л. Гаспарова¹⁴ за основным размером песни Галича (трехстопный ямб с чередованием рифмованных дактилических и мужских окончаний) признаны следующие основные семантические ассоциации: стих комический (в основном характерный для XIX века), патетический (временами переходящий в трагикомический), лирический (сюда входят и пастернаковские стихи из «Сестры моей жизни»), бытовой, песенный (и конкретно — советской песни: Сурков, Фатьянов, Матусовский, Лебедев-Кумач и пр.), свободно переходящий в «гимнический» («Вставай, страна огромная»), «исповедальный» (в частности, заведомо известное Галичу «Неколебимой истине...» Брюсова¹⁵).

Поскольку здесь имеется в виду не стих в чистом виде, а стих песенный, самим звучанием навязывающий нам интонацию цыганского романса, то разновидности

«песенная» и «гимническая», оставаясь широким фоном, все-таки отодвигаются на задний план, а на переднем оказываются три семантических ореола — патетический, лирический и исповедальный¹⁶, — и все три Галич свободно использует. Два первых, восходящих к Лермонтову («В минуту жизни трудную...» и «Свидание»), имеют в актуальной для Галича культурной памяти «Жил Александр Герцевич...» О. Мандельштама¹⁷, упомянутые пастернаковские «О бедный homo sapiens...» и «Она со мной. Наигрывай...», его же поздний «Первый снег», а также, возможно, стихи Полонского «У двери», стремящиеся примкнуть к романсовой традиции (заметим, правда, что у Полонского дактилические окончания не рифмуются). Из первого стихотворения, возможно, пришло окончание («Ну что ж, прощай, красавица, / Ни пуха, ни пера!») в параллель к: «Брось, Александр Скерцевич, / Чего там! Все равно!»), а из Полонского — тема измены, то ли истинной, то ли воображаемой.

Но, как представляется, важнее других для нас последняя разновидность, про которую М.Л. Гаспаров говорил: «...когда “кредо” становится выражением эмоции прежде всего, то в нем являются и дактилические окончания с их песенной традицией. Таково пастернаковское ЯЗдм ”Душа моя, печальница О всех в кругу моем...”»¹⁸. И действительно, стихотворение Пастернака «Душа» (не опубликованное в СССР до 1987 года), скорее всего, отозвалось в строках Галича: «А что души касается — / Про то забыть пора!».

Однако на первый взгляд кажется странным, что патетический, лирический и исповедальный тон, на которые Галич ориентирован, вдруг в какой-то момент переходят сперва в циническую эротику («Что, может, та — курносая — / “Послушает и даст!”»), а потом вообще используют «ненормативную лексику»¹⁹. Однако и здесь без особого труда можно увидеть ориентацию на опыт

Пастернака. В интервью журналу «Посев» Галич на вопрос: «Какие ваши любимые писатели, поэты?» — отвечал: «Если говорить о послеоктябрьском периоде, для меня всегда существовала троица: Мандельштам, Ахматова и Пастернак. Ближе всех мне, пожалуй, Пастернак, хотя я его люблю меньше остальных — меньше Ахматовой и Мандельштама. Но он мне ближе, потому что он первым пробивался к уличной, бытовой интонации и такому же языку, — к тому, что мне в поэзии наиболее интересно»²⁰. Другое дело, что если «ворожея» или «колера» вполне могут быть употреблены и Пастернаком, то начало последней галичевской строфы явно выходит за возможности пастернаковского словоупотребления, — но ведь самостоятельностью и отличается художник от подражателя.

Проделанный нами анализ можно было бы подкрепить и другими примерами. Так, «Притча» Галича также имеет своим подтекстом стихи Пастернака и прежде всего — очень нравившееся ему «В больнице». Конечно, смысл этого стихотворения далек от пастернаковского. Как недавно и очень убедительно показал А.Е. Крылов, первоначальным толчком к созданию «Притчи» стало нежелание А.И. Солженицына встретиться с Галичем в очень тяжелый момент его жизни (нечего говорить, что в стихотворении личная обида сублимирована, переведена в совершенно иной, возвышенный план)²¹, тогда как Пастернак говорит о катартическом ощущении Божественного присутствия в жизни человека пред лицом скорой смерти. Но предметный мир стихотворений, их хронотопы, буквальное озарение в момент откровения²² и ряд других подробностей заставляют нас думать о том, что произведения между собою связаны совершенно открыто.

Немного комментария к таким утверждениям. Окнам магазинов и ателье у Галича соответствует уже

первая строка пастернаковского стихотворения: «Стояли как перед витриной» (423); двустилишие: «И гудели в трубах водосточных / Всех ночных печалей голоса»²³ — несомненно, откликается пастернаковскому: «Шел дождь, и в приемном покое / Уныло шумел водосток»²⁴; «светом фар внезапных озарен», «пролетали фары» — несомненная проекция на описание Пастернака: «...скорая помощь <...> Нырнула огнями во мрак», «Милиция, улицы, лица / Мелькали в свету фонаря...»; наконец, «машина» в предпоследней строке Галича — явный отклик пастернаковского «Носилки втолкнули в машину», а «не сумели выходить врачи» — суммарное впечатление от всего предсмертного ощущения «В больнице».

Время действия в обоих стихотворениях — вечер или ранняя ночь²⁵, но с пространством вопрос несколько сложнее. У Галича оно обозначено внятыми, хотя и несколько противоречивыми координатами: Замоскворечье и Юго-Западный район²⁶, а у Пастернака точных координат нет. Но больница, описанная в стихотворении, находится недалеко от заставы, а место, откуда забирают больного, естественно опознавать как московский дом Пастернака в Лаврушинском переулке, т.е. в Замоскворечье. Тогда ближайшей к нему большой больницей у заставы окажется 1-я Градская, расположенная как раз на пути к Юго-Западному району²⁷.

Обсуждая эти особенности пространства, А. Крылов пришел в выводам, противоположным моим: «...теперь обратим внимание на юго-западное направление, Замоскворечье и всю топонимику стихотворения. Она, с одной стороны вроде бы точная (*показательная* аптека, гастроном *на углу*), но с другой — таких угловых гастрономов, булочных, молочных и “образцово-показательных” домов и учреждений в каждом районе советской Москвы, и в том числе в Замоскворечье, и даже в области (хоть по юго-западному, хоть по какому другому

направлению), — пруд пруди. К тому же вряд ли людские толпы, текущие с востока (“с Восхода”) через юго-запад встретились бы с Пророком, шествующим по... Замоскворечью. Всё-таки Галич знал географию города, в котором прожил полвека. Если же изложенная версия соответствует действительности, тогда становится понятным, что довольно туманные приметы местности, в то же время никак не связанные с местами проживания Солженицына, также призваны отвлечь внимание читателя и слушателя “Притчи” от её истинного прототипа²⁸.

Под тем углом зрения, который важен для исследователя, он, скорее всего, прав. Но если соотносить «Притчу» и «В больнице», то пространственные указания, как кажется, со вполне достаточной определенностью намекают нам на сходство.

Повторюсь, я не претендую на полный анализ «пастернаковского слоя» в стихотворении Галича²⁹, а тем более на всесторонний анализ стихотворения. Для меня важно увидеть, что этот слой несомненен и является существенно важным для восприятия.

В самиздатовской «Книге песен» стихотворение «Прощание с гитарой» входит в цикл «О поэзии». Однако в какой-то момент этот цикл (с вариантом названия «О стихах») включал в себя лишь три стихотворения: «Прощание с гитарой», «Гусарскую песню» и «Песню о пропавшей рифме» (более известную под названием «Виновники найдены»)³⁰. Поразительно, что все три песни построены на очень сходных основаниях: «Гусарская песня» посвящена А.И. Полежаеву, его имя прямо упомянуто в тексте, — однако основной принцип стиховой конструкции заимствован из мало кому известной песни художника П.А. Федотова; «Виновники найдены» оснащены эпиграфом из Маяковского (отсылка к которому есть и в тексте), последние слова вызывают в памяти Некрасова и Рылеева, а рефрен цитирует знаменитую по

фильму «Чапаев» песню «Ты моряк, красивый сам собою...», — однако внутренней смысловой пружиной является рассказ З.Н. Гиппиус о ее споре с Брюсовым по поводу рифм к слову «истина», а также отсылка к стихотворению В.Г. Бенедиктова «Неотвязная мысль»³¹; в «Прощании с гитарой» слушатели прямо отсылаются к Аполлону Григорьеву, тогда как «на глубине» стихотворение теснейшим образом связано с поэзией Пастернака.

Все это, как кажется, дает существенные основания предположить, что один из главных для автора принципов поэтического (и песенного) творчества А. Галича состоит в многоплановости смысловой структуры. В первую очередь воспринимается (или, во всяком случае, воспринималась современными слушателями) более чем очевидная политическая составляющая. Второй план — обнаженные литературные (или песенные) аллюзии: Полежаев, Маяковский, Аполлон Григорьев, на которые вдобавок автор тем или иным способом обычно сам обращает внимание слушателей. Но еще глубже лежат аллюзии замаскированные, эзотерические, понятные лишь немногим посвященным или даже только самому автору: Федотов, Гиппиус, Бенедиктов, Пастернак.

Выше я уже ссылался на воспоминания С. Гандлевского: «Мы <...> придумали теорию, что творчество Галича — то самое искомое звено между “кроманьонским человеком” дореволюционной России и советским “неандертальцем”: традиционные ценности и стих, но животрепещущее содержание»³². Далее, однако, разворачивается в основном понятие «животрепещущего содержания», тогда как, на мой взгляд, при всей — увы! — неисчерпанности потенциала этой стороны творчества Галича, с каждым днем все более актуализируемой состоянием сегодняшней России, явно недооцененной остается его роль как хранителя русских культурных ценностей, причем хранителя истинного, того, который

поддерживает огонь, а не теплит почти угасшие искры. Подлинное основание его песенно-поэтического творчества составляет русская поэтическая культура, обнаруживающаяся не в общеизвестных цитатах, а в глубинных семантических пластах. В наиболее отчетливом виде сам Галич обозначил такое устройство своей поэзии и, соответственно, уровень ее рецепции в «Желании славы», где пушкинское заглавие и некоторые потаенные подтексты обозначают, скорее всего, именно попытку обращения к людям «своей» культуры и к будущим поколениям, которые смогут это расслышать; блоковский эпиграф и отсылки к этому стихотворению внутри песни соответствуют уровню среднеобразованных слушателей, готовых к восприятию некоего общекультурного текста; наконец, есть и «незнакомые рожи» в «пьяной тоске», которые даже очевидный и открытый трагизм воспринимают как полупохабные подробности, тем самым обнажая свою органическую неспособность к пониманию даже неприкровенного смысла. Соответственно с этим строится и «образ автора»: с одной стороны, он активный участник и душа бесшабашной пьянки с откровенно эротическими обертонами; с другой — «стыдится до дрожи» этого действия и самого себя, готового позабавить собравшуюся публику; и лишь с трудом удается увидеть облик подлинного автора, живущего одновременно и в сегодняшнем мире, и в истории страны, официальной фальсификации которой он активно противостоит, и в вечном, незыблемом мире русской культуры.

В таком контексте жизнь и поэзия Б. Пастернака и должны восприниматься как одно из оснований собственного художественного мира Александра Галича.

К вопросу о литературных источниках песни А. Галича «Ошибка»

Песня «Ошибка. Реквием под гитару» относится к числу наиболее заметных в раннем творчестве А. Галича. Она не раз обсуждалась в критике, в том числе и с точки зрения обнаружения и изучения ее литературных источников. Как написал один из лучших знатоков творчества Галича: «Никакому его произведению не посвящено столько отдельных статей, как этой песне <...> Песня действительно как загадочная, так и знаковая»¹. Самая серьезная, конечно, статья написана А.Н. Костроминым². В ней убедительно показано, что смысл знаменитой песни далеко не сводится к тому, что сам автор рассказывал о ней перед исполнением³. Уловленные предыдущими критиками ошибки — хронологические, лексические, географические — убедительно объяснены тем, что Галичу нужны были не конкретные, достоверные факты, а поэтическое обобщение: «...текст описывает событие, которое могло быть *под Нарвой* или *где-то* — к о г д а у г о д н о. В любой исторический период России. При любой власти» (163).

А как же быть с подробнейшим рассказом Галича? Ведь в нем называются даты (которые на самом деле фиктивны), имена (которые не могли в этом контексте быть упомянуты), факты (которые легко опровергнуть). Зачем он был нужен автору?

Конечно, ответить на этот и ряд других вопросов с полной и абсолютной уверенностью вряд ли удастся. Но постараться понять внутреннюю логику стихотворения (а в дальнейшем мы будем говорить лишь о словесной структуре произведения) — как кажется, возможно. Но сначала одно наблюдение вроде бы пустяковое, но на

деле существенное. А.Н. Костромин задается вопросом: «Есть в тексте самой “Ошибки” строчка, вызывающая множество мнений и трактовок, — а о чем, собственно, Галич пишет?»

Вот мы и встали *в крестах* да в нашивках...

Нашивки — понятно, за ранения, например. А что за кресты у “померзших ребят”? Ношение нательных крестов военнослужащими вроде бы не приветствовалось политработниками всех уровней. Кресты — награды и воинские знаки — были как раз у врага. И на могилах павших — большей частью ставились не кресты, а деревянные пирамидки с жестяной звездой...» (159). Прямого ответа в статье нет, но он подразумевается: кресты являются символами, говорят о вневременности, вечности происходившего и происходящего. С таким объяснением можно согласиться, но есть и еще одно. Издавна об отчаянно смелом человеке говорилось: «Либо грудь в крестах, либо голова в кустах». Вот эти кресты давнего времени и современные сорок третьему году нашивки за ранения, соединяясь, создают высокое напряжение образа. Может быть, даже слишком высокое, поскольку опущенные связующие звенья делают картину не до конца определенной и заставляют прямо говорить о непроизвольной ошибке автора.

Однако возвратимся к основному смыслу, заложенному автором в произведение. На наш взгляд, стихотворение-песня Галича должно быть рассмотрено прежде всего с точки зрения его вписанности в современную историю и литературу. И здесь на первый план естественно выдвигается год его создания — последний год, когда Н.С. Хрущев стоял во главе страны. Конечно, вряд ли кто-нибудь в январе-феврале, когда писалась «Ошибка», мог предсказать события октября, но было совершенно очевидно, что борьба вокруг личности и дела Сталина

все более и более обостряется. С одной стороны, консолидировались его ожесточенные сторонники, стремившиеся всеми доступными им средствами обелить «вождя и учителя». Но и в официальной печати обозначилось явное похолодание, журнал «Октябрь» явно стремился к ресталинизации, «Литературная газета», не говоря уж о «Правде» и даже относительно либеральных «Известиях», тоже не склонны были поддерживать решения XXII съезда, связанные с освобождением от этого черного имени. 19 февраля 1964 года А.Т. Твардовский записывал в дневнике: «Главный мотив <очередного пленума ЦК КПСС — Н.Б.> — культ личности. Можно считать, что это третий вал (после 20 и 22 [съездов]). Жизнь вновь и вновь заставляет допахивать эту трудную целину»⁴. И его журнал, читаемый и почитаемый в тех кругах, к которым принадлежал Галич, достойно исполнял эту задачу. Только что, в первом номере «Нового мира» появилась знаменитая статья В. Лакшина «Иван Денисович, его друзья и недруги», еще раз напомнившая читателям о великой повести, все более актуализирующейся в контексте современных споров. В том же первом номере печатаются будущие соратники Галича (при всех разногласиях и несовпадениях позиций) по делу диссидентства — А. Кузнецов, А. Синявский и Ф. Светов, рецензируется книга стихов еще одного наверняка ему хорошо известного автора — Н. Коржавина.

Как кажется, именно с этим связан комментарий Галича, втягивающий в смысловое поле песни имя Сталина и напоминание о его жутковатой роли в военных событиях. Однако и Хрущев, если вслушаться в комментарий, также не выводится из-под удара, он оказывается явным продолжателем дела Сталина. История бессмысленной героической гибели оказывается опошлена и предана правительственной охотой на костях погибших.

— Да я уже с пылью подножной смешался!

Да я уж травой придорожной пророс!

— Вставай, поднимайся! —

Я встал и поднялся.

И скульптор размеры на камень нанес.

Гримасу лица, искаженного криком,

Расправил, разгладил резцом ножевым.

Я умер простым, а поднялся великим.

И стал я гранитным,

а был я живым.

Расту из хребта,

как вершина хребта.

И выше вершин

над землей вырастаю.

И ниже меня остается крутая,

не взятая мною в бою

высота.

Здесь скалы

от имени камня стоят.

Здесь сокол

от имени неба летает.

Но выше поставлен пехотный солдат,

Который Советский Союз представляет.

От имени родины здесь я стою

И кутаю тучей ушанку свою!

Отсюда мне ясные дали видны —

Просторы

освобожденной страны,

Где графские земли

вручал

батракам я,

сложенная П.Л. Лавровым (с небольшой фонетической коррекцией — «поднимайся» вместо «подымайся»). Так, может быть, и галичевское: «Что ж, подымайтесь, такие-сякие» тоже заимствовано из того же источника? Трудно в это поверить хотя бы потому, что во всех других случаях цитаты «из официальных источников» Галич переиначивает — контекстуально или интонационно. Вспомним хотя бы, почти навскидку: «Я другой такой страны не знаю» и «Нас не трогай — мы не тронем» в «Без названия», советский гимн в «Канарейке», «Кантату о Сталине» в «Плясовой», «Взвейтесь кострами...» в «Балладе о чистых руках». Здесь же никакой иронии, а тем более издевательства услышать невозможно, все звучит предельно серьезно. И это вполне возможно, если текст опосредован, прошел через другие руки — в данном случае Слуцкого. Ну и уж совсем отсутствует у Лаврова совпадение, очевидное у Галича и Слуцкого: «Я встал и поднялся» — «Вот мы и встали...» К словесным параллелям также относятся «мерзлый, мертвый камень» у Слуцкого — и «померзшие ребята», «если зовут своих мертвых Россия» у Галича. В обоих стихотворениях речь идет о пехоте, пехотинцах. Укажу также, что в стихотворении Галича, как и у Слуцкого, присутствует диалог мертвых солдат и некоей высшей силы. В «Памятнике» это формально слова солдат, отыскавших прах погибшего, но указанная выше ассоциация с «Рабочей Марсельезой» достаточно откровенно показывает, что тут имеются в виду какие-то гораздо более значимые силы. В «Ошибка» третья строфа, начинающаяся «Что ж, подымайтесь, такие-сякие» формально выглядит как убеждение самих себя, «померзших ребят», но по сути тоже является репликой в диалоге. Подобная организация текста чужда стихотворению Н. Майорова, что и составляет с некоторым скептицизмом отнестись к предположению А.В. Кулагина.

Но, кажется, существеннее чисто словесных перекличек — схождения и сущностные отгалкивания на содержательном уровне. Попробуем их определить.

Прежде всего, это система субъектной организации стихотворений. У Слуцкого она такова: в центре стоит «я» — погибший солдат. Само личное местоимение употреблено 8 раз, вдобавок к этому — «мне», «мой» и пр. А с другой стороны, его дополняет внеличное, определяющее как судьбу при жизни («дивизия», вместе с которой еще живой солдат лезет в гору), так и после нее: «солдаты», «скульптор», «батраки», «голодные» и пр. У Галича на первый план выдвинуто «мы», с которого и начинается стихотворение и которое еще несколько раз настойчиво повторяется в тексте и которому противопоставлена безличная «охота» с егерями. Никакого «я» в тексте нет, но «мы» словно состоит из этих отдельных «я» вполне явственно. Таким образом, при общем сходстве членения на свое или интимно близкое («я» и Слуцкого, «мы» у Галича) и внеположное, есть и отчетливое различие.

Вторая особенность — Слуцкий регулярно употребляет слова, освященные традицией национальной и сугубо большевистской риторики: «родина» (дважды), «почетная служба» (и как вариант «посмертная служба»), «батраки», «голодные» и, конечно, — Советский Союз. При этом ничего точно не названо — безымянна гора, безымянна страна, о которой только и известно, что она «освобожденная», и в ней «графские земли», нет никаких временных примет (если не считать таковыми, что освобождение чужой страны явно относится в 1944 или 1945 году). У Галича риторики нет абсолютно, разве что она откликается ее наглядным отрицанием: «подымайтесь, такие-сякие», «мы — ни к чему», «полегла пехота... без толку, зазря»¹¹, зато приметы места и времени весьма точные: пехота гибнет под Нарвой в 1943 году,

а охота гуляет в общей для автора и его слушателей современности. Может быть, самое существенное — что названному у Слуцкого Советскому Союзу у Галича соответствует Россия, то есть понятие гораздо более древнее и вечное, чем временная аббревиатура («Ненареченной быть страна не может. / Одними литерами не спасется»), как писал М. Кузмин в стихотворении, которое Галичу не могло быть известно). Таким образом, Галич несомненно значительно «радикальнее» Слуцкого, стремящегося сохранить равновесие трагического и патетического, иногда даже излишне.

Конечно, мы отдаем себе отчет, что в 1953 году «Памятник» выглядел новаторским стихотворением. Уже были хорошо забыты чудом просочившиеся в печать стихотворение «Перед атакой» Семена Гудзенко (опубликованное впервые еще в 1943 году) или «Третья скорость» Сергея Орлова (1946) со своим ничем не выдающимся «Памятником» («Его зарыли в шар земной...»)¹², но с целым рядом пронзительно трагических стихов. Слуцкий, соединив официальную риторику и непривычную жесткость, если не жестокость, создал впечатляющее стихотворение — но впечатляющее для своего времени. Десять лет спустя, в начале 1960-х, в его поэтических достоинствах можно было сомневаться, и Галич, на мой взгляд, усомнился.

Меж тем у авторов было, на первый взгляд, гораздо больше оснований для того, чтобы стать едиными в утверждении неких общих принципов существования в Советском Союзе 1950–1960-х годов. Слуцкий был одним из первых, кто ввел в официальную, то есть проходящую цензуру и печатающуюся в журналах и газетах современную поэзию, неканонический взгляд на события как войны, так и послевоенного времени. Его стихи были насыщены прозаизмами, картинками вовсе непоэтического, скудного и общеузнаваемого быта тех лет. Он

во многом шел от тех же источников в русской поэзии XX века, что и Галич. А в стихах не печатавшихся, разошедшихся в еще как следует не сформировавшемся самиздате, он прикасался к ранам своей отчизны еще более отважно. И не случайно имена Галича и Слуцкого так часто сопрягаются в самых разных контекстах и самыми разными авторами. Известный «патриот» О. Платонов формулировал это так: «Во второй половине 60–70-х годов вокруг Окуджавы, Галича, Слуцкого, Эйдельмана, Коржавина существовали кружки еврейско-космополитической интеллигенции, вызывавшие во мне отвращение не только из-за их растленно-антирусского духа, но и из-за смехотворных претензий на “элитарность” и “первенствующее положение” в русской культуре <...> Особенно неприятные чувства во мне вызывали Н. Эйдельман и С. Рассадин с их самоуверенными и, по сути дела, невежественными рассуждениями о русской истории. <...> Рассадин хвалил Эйдельмана, тот его, а все вместе пели дифирамбы Окуджаве, Галичу, Слуцкому и другим еврейским “гениям”. <...> Почти физически я ощущал их убогий, одномерный мир безбожников, антипатриотов, пошляков, заикленных на своих племенных переживаниях и чаяниях, ненавидящих все русское и глумящихся над историей России»¹³. А вот слова человека с совсем другого берега: «Вот что следует отметить особо: некоторые стихотворения Слуцкого, в силу своей еретической направленности никак не могшие попасть в печать, очень рано (думаю, одновременно с песнями Галича) стали распространяться в списках»¹⁴. В книге Р. Тамариной главки о Слуцком и Галиче следуют друг за другом, что явно заставляет совмещать представление о них в сознании автора¹⁵. Впрямую сопоставляет (чтобы тут же противопоставить) двух поэтов Валерий Шубинский: «Из всех вариантов поведения — уйти в фиктивный мир наспех усвоенной культуры (как один из его

друзей — Давид Самойлов) или занять позу обличителя (как другой сверстник — Александр Галич) — Слуцкий выбрал самый безумный — самоидентификацию и с убитыми, и с убийцами»¹⁶.

Но на самом деле об их прямых контактах известно очень мало. Однажды, в 1977 г., Галич в радиопередаче процитировал две строки Слуцкого¹⁷. В не вызывающих серьезного доверия воспоминаниях И. Глазунова говорится: «А портрет мой стоил 100 рублей. Кстати, Александр Галич, к которому меня тогда водил Слуцкий, не заплатил мне за портрет своей жены»¹⁸. Вряд ли они могли не пересекаться в гостях у А. и Г. Аграновских, с которыми близко дружили¹⁹. Но кажется резонным полагать, что между ними существовала если не открытая неприязнь, то некоторый холодок. Так, авторы книги, на которую я уже не раз ссылался, один из которых был близким другом Слуцкого, писали: «Войну против фашизма Слуцкий, как и большинство его сверстников, считал не только главным делом поколения, но и персональным долгом каждого. В оценке человека, близкого к призывному возрасту, для Слуцкого много значило, был ли этот человек на фронте. К тем, кто отсиживался в тылу и без кого тыл мог бы обойтись, относился с подчеркнутым неодобрением <...> Нередко этот взгляд на людей не воевавших доходил до крайности»²⁰. Это означает, что, теоретически говоря, он должен был с неприязнью относиться и к Галичу, который на фронте не был. Особенно могло обостриться такое отношение, если Слуцкий знал «Левый марш» (или «Марш штрафников»), написанный, согласно разысканиям А. Крылова, до «Ошибки» и исполнявшийся в доме Аграновских²¹. Эта сравнительно мало известная песня напрямую не касается военных событий, но в то же время в ней постоянно судьбы героев (детей репрессированных родителей, попадавших в детдома²²) уподобляются войне, бою, штрафбатам,

рукопашной, военному быту, тем самым в какой-то степени претендуя на то, чтобы стать свидетельством и о войне.

Вообще следует отметить, что до известной степени первые песни Галича касались тех же тем, что и стихи Слуцкого, в том числе запретные²³. В них явно выделяются тема лагеря и тем самым всей сталинской эпохи («Облака», «Заклинание»)²⁴ и судьбы еврейства в России («Острова», «Предостережение»). Констатируем также связь «Физиков и лириков» Слуцкого, написанных в 1960 г.²⁵, с более поздними «Жутким столетием» и «Я принимаю участие в научном споре...» Галича, в последнем из которых есть прямая отсылка если не к стихотворению Слуцкого, то к связанной с ним общественной дискуссии. Даже приметы времени нередко оказываются в них одними и теми же: больница, куда попадают воевавшие («Засуха» Слуцкого и «Больничная цыганочка» Галича), вдова погибшего («Память» и «Веселый разговор»), мальчишки военного времени («Мальчишки» и «Левый марш»), советские газеты («Газеты» и «Уходят друзья»), бог в пяти машинах и колонна с царственным наследником и его охраной из КГБ («Бог» и «Леночка»). Даже отдельные особенности стиха находят параллели. Так, в одной из статей о Слуцком читаем: «Приведу в качестве примера стихотворение “Как отдыхает разведчик” (стоит, кстати, попутно обратить внимание на очень характерный для Слуцкого тип заглавия: сказано деловито, просто, кратко, как в инструкции или справке; эта деловитая точность очень важна для автора, и его нисколько не смущает повторение одной и той же формулы: “Как меня не приняли на работу”, “Как растаскивается пробка”, “Как сделать революцию”, “Как убивали мою бабу””, “Как я снова начал писать стихи” и тому подобное)»²⁶. Но ведь и для поэтики Галича такой тип названий очень характерен, только с добавлениями:

«Право на отдых, или Баллада о том, как я навещал своего брата...», «Вальс его величества, или Размышления о том, как пить на троих», «Баллада о том, как одна принцесса...», «Баллада о том, как едва не сошел с ума...», «История одной любви, или Как все это было на самом деле», названия отдельных песен из знаменитого цикла про Клима Петровича, да и самого этого цикла.

Но в то же время нельзя не отметить и принципиальных расхождений. Прежде всего это относится к самому типу поэтики. При общем внимании к бытовому и просторечному слову, жизни обычных людей, внешне неприемлемым событиям Галич и Слуцкий решительно расходятся в их употреблении. Галич значительно более резок, в его стихи свободно входит блатной жаргон, полупристойные, а то и вовсе «непристойные» отдельные слова и выражения, и в то же время советская риторика в любом изводе для него решительно неприемлема, и если попадает в стихах, то исключительно в компрометирующем контексте. Даже КГБ и ЦК КПСС подвержены осмеянию или бытовому снижению (и в «Леночке», и в «Тонечке»), а что уж говорить про райком и товарища Грошеву в «Красном треугольнике», безымянного начальничка, этим своим уменьшительным именовани-ем сразу попадающим в ряд, начатый знаменитым «начальничек, ключик-чайничек» из блатной песни «Течет речка да по песочку...»²⁷. В противоположность этому Слуцкий регулярно пытается вернуть словам из советского лексикона их подразумеваемый высокий смысл. «Солдат Страны Советской», партком и партийцы, трибунал и политотдел, Ленин и политработник, Белояннис, «и та Россия этой нравится / Своей высокой красотой», «сторонники голодных и рабов»²⁸, и так далее, и так далее. В стихах и песнях Галича представить такое невозможно, разве что в самых ранних, «доисторических», вроде: «Комсомольский сводный батальон».

И в сюжетах Галич значительно радикальнее. Там, где у Слуцкого простые мальчишки из ремесленного училища, получившие к тому же теперь возможность отдохнуть, там у Галича почти те же мальчишки по-волчьи рвут друг другу горло и ломают ребра, газеты пишут не о светлом будущем, а об уходящих в небытие бывших друзьях, вдовы не проживают достойную светлую жизнь, а оказываются погружены в ту же самую грязь и мерзость, где только и свету в окошке, что единственная дочка, да и ту уводит один из виновников ее бед, — и так можно продолжать до бесконечности.

Но один из самых главных моментов, который, конечно, не мог не воздействовать на их отношения, — знаменитые строки из песни «Памяти Б.Л. Пастернака»: «Мы — поименно! — вспомним всех, / Кто поднял руку!» Вряд ли Слуцкий, бесконечно винивший себя за выступление на собрании, где осуждали Пастернака, мог равнодушно воспринимать это прямое обвинение в свой адрес, тем более, что по логике вещей у него было что ответить: Галич не был на этом собрании не в знак протеста, а из-за болезни. По обычной логике, не поэтической (а в подобных случаях, кажется, обычная действует сильнее), он мог бы бросить такой упрек только если бы сам голосовал против. Слуцкий и Галич, в чем-то очень близкие, все более и более отворачивались друг от друга.

Но, отворачиваясь, кажется, все-таки продолжали друг друга видеть. Об этом свидетельствует, как представляется, одно стихотворение Слуцкого. Впервые оно появилось в печати в середине 1971 года²⁹, но особой популярностью не пользовалось. Автор перепечатал его только один раз, и больше в прижизненные книги оно не входило. Его название уже было упомянуто выше — «Как отдыхает разведчик».

Вот он вернулся с заданья.
Вот он проспал, сколько смог,
вытянув вдоль мирозданья
пару исхоженных ног.

Вот расстелил плащ-палатку.
Вот подстригает усы.
О, до чего же вы сладки,
тихие эти часы.

Солнце еще в зените.
Долго еще до темна.
Жаворонки, звените,
Не замирай, струна!

Вы, трофейные часики,
тикайте на руке!
Изображайте, классики,
эту жизнь налегке!

Изображайте, гении,
если вам по плечу:
до следующего задания
полсуток ему еще³⁰.

Как кажется, это стихотворение является прямой репликой на вставную «новеллу» из «Баллады о Вечном огне» Галича, законченной 31 декабря 1968 г. и тут же довольно широко ставшей исполняться. Напомним, что в этой резко ритмически и мелодически выделенной части речь идет о двух разведчиках-«урочках», отправившихся брать «языка». Но вместе с этим у них «затикали в подсумочке / Трофейные часы», а после этого начался и буйный отдых («мы пьем-гуляем в Познани»), в результате чего один из них оказался арестован и расстрелян.

Внешние приметы очень во многом совпадают: от-дых, трофейные часы, ухоженные усы (и даже рифма «усы — часы», — правда, часы тут другие). К тому же Слуцкий словно подкрашивает эту картину намеками на другие тексты Галича: «...проспал <...> вытянув вдоль мироздания / Пару исхоженных ног» очень напоминает поддавшего пролетария из «Вальса его величества», который «спит, а над ним планеты — / Немеркнувший звездный тир», да и завершение его: «Не трожьте его! / Не надо! / Пускай человек поспит!» Непонятно откуда взявшаяся неумолкающая струна в 12-й строке у Слуцкого без труда может быть возведена к «Черновику эпитафии»: «И мучительна, и странна / Все одна дребезжит струна». «Солнце еще в зените» откликается галичевскому сравнению: «И казалось мне, что вздор этот вечен, / Неподвижен, точно солнце в зените» («Баллада о стариках и старухах...»). Начало стихотворения (из первых восьми строк четыре начинаются с «вот») также имеет параллели в текстах Галича: «Вот пришли и ко мне сиди-ны...», «Вот он скачет, рыцарь удалой...»

Одним словом, я полагаю, что как в свое время Галич «переписывал» Слуцкого, так теперь Слуцкий «переписал» Галича. Конечно, общий смысл «Баллады о Вечном огне» в его стихотворении не отразился, однако вставной эпизод о разведчике оказался переосмыслен приблизительно так: да, вне своего основного военного дела он может показаться «живущим налегке», но помните, что вот-вот начнется следующее задание, где все изменится³¹.

Как сделана «Товарищ Парамонова»

В названии статьи есть намеренная неточность: песня Александра Галича, о которой пойдет речь, заслужила такой авторский комментарий: «Авторское название “Красный треугольник”, а в народе песня называлась просто ”Товарищ Парамонова”»¹. Впрочем, не только в народе: текстолог двухтомного собрания сочинений в основном тексте дал песне название «Красный треугольник, или Товарищ Парамонова»². Уже само отношение к песне как к материалу практически фольклорному заставляет обратить на нее особенное внимание. Она, что называется, разошлась на цитаты, и мало того — ее используют как точную характеристику не только той конкретной эпохи, к которой она имеет отношение, но и вообще советской ментальности хотя бы в некоторых отношениях³.

1. Эпоха создания, заглавие

И тут возникает законный вопрос: а какая именно эпоха отражена в песне? А. Петраков уверенно называет датой написания 1964 год⁴, А. Костромин — со знаком вопроса 1963-й⁵. В специальной статье, посвященной датировкам ранних песен Галича А. Крылов склонен отнести ее к 1963 году, оставляя все же возможность и 1964-го⁶. Впрочем, для моих целей это не принципиально. Существенно, что это — самый конец хрущевской эпохи, то есть времени «оттепели»⁷.

Первоначально, в самиздатской «Книге песен» она входила в цикл «Разноцветные песни»⁸, что автор комментировал: «Разноцветность тут заключается в том, что героиня активно меняет цвета»⁹. По ходу дела отметим

и то, что именно с цвета начинается вся песня — «*Красный треугольник*».

И уже это заставляет обратить на заглавие особое внимание. Два его смысла уже разъяснены комментаторами: любовный треугольник в советскую эпоху получает название ленинградского завода резиновых изделий¹⁰. До 1918 он назывался просто «Треугольник», был прославлен своей долговечностью (первый завод такого рода в России) и тем, что выпускал калоши, которые носила вся Россия, а потом и СССР. Мне уже случилось высказать предположение, что таким образом вольно или невольно материализуется фразеологизм — герой песни сел в калошу (См. ниже. С. 358). Но есть здесь и еще как минимум один смысл: в красной стране «треугольником» называлась триединая инстанция, принимавшая решения о судьбах предприятия, учреждения или человека: дирекция, партийный и профсоюзный комитеты. В той или иной форме они определяют и судьбу героя: его жена из «начальников», работает в ВЦСПС, а семейные проблемы решает на партсобрании и в райкоме КПСС. Тем самым конструируется и основной смысл заглавия: любовный треугольник практически совпадает с начальственным и тем самым порождается дурная бесконечность, когда, пытаясь поступить по собственной воле (пусть даже и в таком жалком смысле), человек неизбежно попадает обратно. По-иному, но то же самое произойдет с героями «Городского романса» и «Командировочной пасторали», а в еще более жестоком и безнадежном варианте — с многочисленными «маленькими людьми» из песен Галича.

2. Художественная организация

Герой «Красного треугольника» — отнюдь не маленький человек, хотя и не хозяин жизни. Он всего лишь

муж товарища Парамоновой, о точной должности которой ничего не известно, но «холуи», «Волга», заграница, тесные отношения с райкомовской «товарищ Грошевой» — все свидетельствует о важности положения. Сам же он, несомненно, попроще¹¹, и это чувствуется не только по его поведению (любовница из деревни, денег не густо, на партсобрание идет как простой человек — сколько-нибудь заметного начальника отечески пожурили бы в кабинете, не вынося дело на всеобщее обозрение), но и по всему рассказу. Слово «сказ» в отношении поэзии применяется весьма редко, но тут перед нами как раз типичный случай, о котором сам автор говорил: «Попытка сделать в песнях то, что делал Зоценко»¹². И вместе с тем не столь часто он доходил до подобного совершенства. Кажется, будто он осуществляет тот самый сложный вариант сказа, о котором в свое время писал В.В. Виноградов: «Писатель влечет за собою цепь чужих языковых сознаний, ряд рассказчиков, которые комбинируют новые системы сказа...»¹³

С одной стороны, языковой образ рассказчика отчетливо рисует нам его социальный портрет. Так, он говорит на языке среднего партийца 1960-х годов, свободно используя формулы времени: «Свободу Африке!», «в части “разное”», «моральный облик», «растленное влияние Запада», «по личному делу» и знаменитое «за советскую семью образцовую!»¹⁴, но одновременно — те же формулы переходят в разговорные эквиваленты: «строгача с занесением», «аморалка», — и сочетаются с явно сниженной речью, использующей вульгаризмы, иногда на грани пристойности: «привет — анонимочка», «лазаря не пой», «холуи», «залепили строгача», «отчалила», «падла». В общем, итог такой словесной организации можно, видимо, резюмировать как создание образа человека, попавшего в достаточно высокие номенклатурные круги и вынужденного «соответствовать», ни на секунду

не веря при этом ни в какие высокие слова¹⁵. Впрочем, этим он не отличается от иных: вспомним: «Ну, как про Гану — *все* в буфет за сардельками» (Курсив наш. — *Н.Б.*). Вовсе не случайно в недавней публицистической статье с мемуарными элементами Анатолия Гладилина можно встретить такое воспоминание об интересующей нас эпохе: «...дело товарища Суслова Михаила Андреевича живёт и побеждает. Мы, советские люди, относились к лозунгам: “Поможем Африке!”, “Свободу африканскому народу!” с юмором, потому что большинство понимало — это лишь идеологические фокусы, которые придумывались в ЦК для идиотов. Я помню наши закулисные дипломатические посиделки тех времён: “Дать черно... свободу? Да они перережут друг друга!” Помощь тем же африканским странам деньгами и оружием была всего лишь частью борьбы против Запада»¹⁶.

Вместе с тем монолог героя включает в себя не только его собственную речь, но и реплики по крайней мере четырех других персонажей: жены, то есть товарища Парамоновой, нерасчлененных «товарищей по партии» (собственно говоря, два слова: «Давай подробности!»), гардеробщицы «тети Паши»¹⁷ и товарища Грошевой. По крайней мере три реплики имеют характерологически и социально определенную выраженность: истерика товарища Парамоновой заставляет ее не только вставить «лазаря не пой», но и «ноль внимания», да еще забыться и использовать ненормативное ударение: «людьям»; тетя Паша также использует ненормативное «прóдала», но в то же время речь ее несет отпечаток некоторой приближенности к «инстанциям»: «аморалка», «товарищ дорогой», «место жительства», то есть словесный облик гардеробщицы оказывается мало чем отличным от словесного облика профсоюзной начальницы немалого уровня; товарищ Грошева играет роль утешительницы не только формально, но и на словесном уровне: «...ну и ладушки,

/ Помиритесь вы теперь по-хорошему!» Однако структура сказа оказывается даже еще сложнее.

В некоторых случаях голос рассказчика начинает проникаться рефлексамися голосов других людей. С одной стороны, нам никто не мешает понять слова: «И кричит она, дрожит / Голос слабенький!»¹⁸ как сообщение героя, но с другой уменьшительно-ласкательный суффикс заставляет нас видеть не только гневно-почерневшую начальницу, которой герой явно боится, но и страдающую женщину, чего он не понимает и понять не может. Аналогично происходит и в райкомовской сцене: авторский голос проникается примиряюще-ласковыми (пусть и фальшивыми) словами: «записочку», «кисочка»¹⁹, «рядышком», то есть тем, что еще только впоследствии станет говорить товарищ Грошева. Эти особенности галичевского сказа снова заставляют, *mutatis mutandis*, вспомнить тезисы Виноградова: «Писательское “я” — не имя, а местоимение. Следовательно, под ним можно скрыть что угодно. <...> В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические маски. <...> Такой художник — реформатор литературного языка — превращает свое произведение в пестрый убор, сотканный из вариаций на разные формы письменной, сказовой, декламативно-ораторской речи — вплоть до внедрения стиховых построений или близких к ним»²⁰.

Эта цитата заставляет нас сказать о стиховой системе песни. Сначала ее имеет смысл описать, а потом уже попробовать дать истолкование. Первая строка кажется вполне определенным дольником: «Ой ну что ж тут говорить, что ж тут спрашивать»: ударения падают на 3, 7, 8 и 10 слоги. Однако следующая — «Вот стою я перед вами, словно голенький» — это шестистопный хорей с цезурой после восьмого слога. И все первое двенадцатистишие (и еще три следующих стиха) состоит

из строк этих двух типов, причем в первом всегда есть цезура после 7-го слога. Это позволяет нам определить складывающийся размер как шестистопный хорей с часто используемым цезурным усечением. В 72 строках (если не считать холостых строк, завершающих куплетный комплекс: «Нет как нет, / Ну, прямо — нет как нет!») иные случаи встречаются лишь шесть раз, т.е. в среднем по одному на каждые 12 строк, несущих основной сюжетный смысл «куплета». При этом трижды перед нами правильный шестистопный хорей, но без цезуры, а трижды — то же расположение ударений, что и в первой строке, но также без цезуры. Первый тип: «Ты прости меня, товарищ Парамонова», «А из зала мне кричат: “Давай подробности!”», «(А)²¹ Парамонова, как вышла — стала синяя»; второй — «И бумажку из диспáнсера нервного», «Есть растленное влияние Запада», «И домой по месту жительства óтбыла». Таким образом, лишь 3 строки из 72 формально представляют собою чистый дольник, одновременно до чрезвычайности напоминающий тот шестистопный хорей с цезурным усечением, к которому уже привык читательский слух (первый случай — строка 27).

Не будучи сторонником теории о неперменном соответствии ритмических сбоев и смысловых пуантов, все же не могу не обратить внимания на то, что здесь такое соответствие было бы обнаружить весьма легко.

Далее, обращает на себя внимание читателя вполне оригинальное строфическое построение, которое выше уже названо куплетным комплексом: это два четверостишия с перекрестной рифмовкой, потом одно — с парной, и замыкается это двенадцатистишие уже также процитированным выше холостым двустишием. Причем если рифмы постоянно дактилические, а насыщенность строк метрически возможными ударениями невелика²², то в холостых строках — окончание мужское и первая

строка состоит из трех слогов, каждый из которых, что подчеркнуто исполнением, является ударным²³. Это дает нам резкий сигнал об окончании «куплета».

Тем самым Галич предлагает слушателю (и читателю тем более) очень строгую метрическую и строфическую композицию, в то же время далеко не сразу замечаемую. Характерно, что даже вполне искусственные в организации стиха люди далеко не всегда эту композицию непосредственно ощущали. Характерный пример — исполнение песни Ю. Визбором, достаточно хорошо известное по старым записям: он пропускал целые четверостишия, не заботясь о структурной организации, как будто она представляла собой нечто безразличное. Мне же кажется, что соединение свободы в выборе тем, предметов и характеров с необходимостью жесткого стихового построения в рамках одного текста делало его принципиально важным, и не случайно у Галича именно аналогические строфические комплексы стали одной из примет творчества.

3. Предметный мир, интертекстуальность

Предметный мир стихотворения устроен также не столь просто, как может показаться на первый взгляд, особенно если учесть без малого полувековую разницу между временем его создания и нашей современностью²⁴. Он заслуживает некоторых комментариев и попутных рассуждений.

Конечно, основу этого мира составляют обыденные явления советской действительности с узнаваемо московским колоритом начала 1960-х годов. Но в соответствии с общей картиной, рисуемой в песне, эти называемые без пояснений реалии начинают приобретать дополнительные смыслы. Их, если можно так выразиться, бэкграунд, далеко не всегда заметный, придает им

совершенно особый колорит, заставляя читателя/слушателя, эти смыслы осознающего, погружаться в давно и основательно забытые ныне обстоятельства, восстанавливая не просто внешнее подобие некогда существовавшей реальности, но все переплетение обстоятельств, стоящих за этим подобием.

Начинается такая переключка смыслов уже как минимум со второй строки: «Вот стою я перед вами, словно голенький». Недавно А.Е. Крылов в своем «живом журнале» предположил, что при всей внешней простоте и обыденности этой строки зачин ее является цитатой. «Вот стою я перед вами, простая русская баба, мужем битая, попами пуганная, врагами стрелянная...» — слова Александры Соколовой (роль которой исполняла В.П. Марецкая) из фильма «Член правительства» И. Хейфеца и А. Зархи (1939, вышел на экран в 1940)²⁵. Собственно говоря, Интернет мог бы это подсказать и ранее: работая над статьей, я ввел в поисковую систему пять первых слов и практически все зафиксированные употребления были связаны или с фильмом (очень часто иронически переосмысленные) или с песней. Однако в той же записи из «живого журнала» зафиксировано, что собеседник автора связал строчку Галича с репликой Подсекальниковца из «Самоубийцы» Н.Р. Эрдмана: «Вот я стою перед вами, в массу разжалованный человек, и хочу говорить со своей революцией: что ты хочешь? Чего я не отдал тебе?» и т.д.²⁶. Вместе с тем заслуживает внимания и один из вариантов известного сюжета жестокого романа, встречающегося под названиями «Суд», «Судили девушку одну», «Суд девушки» и пр.:

Смотрите, всем я хороша,
Мой возраст юн еще годами.
Себя виновной признаю
И вот стою я перед вами²⁷.

Обыденное выражение, как будто бы обретающее общеизвестный источник, вошедшее в речевой оборот нескольких поколений, в то же время оказывается и опровергающим однозначное указание на этот источник. Тем более это любопытно, что интонационно Галич несколько смазывает это «Вот стою я перед вами», отчетливо выделяя завершение строки: «...словно голенький». На первый взгляд, это чистый абсурд, плохо мотивированное сравнение. Однако на самом деле перед нами материализация метафоры: голенький здесь значит «разоблачившийся». Согласно Большому Академическому словарю русского языка в глаголе, от которого произведено это причастие, первое значение — «снимать с себя одежду, раздеваться (часто с шутливым оттенком)», но советское употребление актуализировало последнее значение, проиллюстрированное в том же словаре высокохудожественным примером из Вс. Вишневского: «Лживая политика Временного правительства и двурушническая агитация меньшевиков и эсеров беспощадно разоблачалась большевиками». И крайним примером такого использования было жестокое, но часто употребительное — «разоблачиться перед партией (комсомолом)». Вот и герой песни Галича до конца, еще безо всякого понуждения разоблачается перед своими товарищами по партии, только буквальное понимание смысла слова приводит к резкому и неожиданному комизму²⁸.

Чуть дальше, в четвертой строке мы слышим: «И в “Пекин” ее водил, и в Сокольники». Оба названия принадлежат к числу непростых. Сравнительно недавно (в 1956 г.) открывшийся в Москве ресторан «Пекин» (Б. Садовая, 5; ныне в прежнем виде не существует) был известен не только откровенной кулинарной экзотикой, но и высокими ценами. Недаром в одной из ранних песен Б. Окуджавы говорится: «А он швырял в “Пекине” сотни,

/ Ему-то было все равно...» («Песенка о Ваньке Морозове», 1957–1958²⁹). Кажется, для Галича соотнесенность с песенкой Окуджавы была существенной, поскольку его баллада словно бы отталкивается от еле намеченного сюжета более ранней песни. Там герой влюбляется в экзотическую циркачку, хотя его любит другая женщина, и этот выплеск любовной энергии, приводящий к экстремальной ситуации, к стоянию над бездной, ценен сам по себе. Галич снижает и обытовляет все подробности. Вместо необычайного цирка — постылое место службы, вместо циркачки — женщина из деревни, привозящая в город морковь, вместо порыва страсти — банальный адюльтер, не первый и не последний. В этом контексте и «Пекин» из места романтического загула превращается в регулярно посещаемый ресторан.

Сокольники важны иным содержанием. Если представить себе все происходившее в реальности, то, конечно, Нинулька с героем гуляют в парке культуры и отдыха «Сокольники». А почему не в ЦПКиО? Неужели потому, что там больше вероятность оказаться отслеженным охочими до сплетен сослуживцами? Думается, тут свою роль сыграло то, что в актуальной памяти людей этого времени Сокольники связывались с первой американской выставкой в Москве, значки и каталоги с которой еще долгое время хранились у тех, кому их посчастливилось достать, и рассматривались как знак причастности к западной культуре³⁰.

«Поролоновый поясок» уже обсуждался как ошибка Галича: сама структура этого материала такова, что при минимальной попытке растягивания он легко рвется и пояс из него сделать невозможно³¹. А.Е. Крылов совершенно справедливо писал: «...задача наша – в том, чтобы докопаться, что именно имели в виду современники Галича (или, в крайнем случае, сам автор) под “поролоновым пояском”. <...>

1. Возможно, что это узкий женский поясной ремешок из гибкого пластика, который и сейчас не сложно найти во многих семьях в старых вещах и который в те годы неверно (по типу целлофанового пакета) в обиходе кто-то мог называть поролоновым.

2. Еще вероятнее, что здесь имеется в виду «пояс» как предмет женского нижнего белья (для чулок). Но тоже, разумеется, не из поролон, а с простеганными вставками из него (чтобы сохранялась форма). Не исключено, что только из-за деликатности предмета ученики наших авторов и не услышали от своих бабушек такой версии.

Наконец, не следует забывать о каламбурах и о том, что мы разбираем не авторскую речь, а рассказ героя с а т р и ч е с к о й песни, человека отнюдь не высокообразованного и интеллигентного, который вовсе не обязан разбираться в нейлонах, капронах, плексигласах и прочей модной (в ту пору) бытовой «химии»³².

Что касается второй версии, то я проконсультировался с реальными пользовательницами поясов для чулок, и эта консультация подтвердила мою первоначальную догадку: в таком предмете действительно мог быть в том или ином качестве употреблен поролон, однако назвать его «пояском» — невозможно. Как кажется, для понимания сути предмета надо учитывать и первую, и третью версии. В моих собственных воспоминаниях сохранилось, что в описываемое Галичем время в русский язык хлынули разного рода названия полимеров, которые легко путались. Поролон, полиэтилен, пенопласт, плексиглас³³, полистирол, полихлорвинил — вот лишь небольшой перечень тех новых и часто весьма модных материалов, с которыми могли столкнуться герои Галича и сталкивались реальные люди, постоянно их путая.

Несколько иной случай — Грановитая палата Московского Кремля, куда герой водит свою любовницу.

О нем также писали и историки, и исследователь творчества Галича. Действительно, после того, как в 1955 г. был открыт доступ в Кремль, следующим шагом было создание музеев Кремля, что и произошло в 1960 году. В ведение нового ведомства попала и Оружейная палата, куда стали организовываться экскурсии. Правда, в отличие от обычного музея, куда можно просто прийти, купить билет у входа и отправиться по залам самостоятельно или в сопровождении экскурсовода, билет в Оружейную палату на определенный день и время нужно было специально купить (если нам не изменяет память, даже в обычной театральной кассе), прийти к началу экскурсии и строго следовать за экскурсоводом³⁴. Грановитая же палата осталась в ведении комендатуры Кремля, и до сих пор не является музейным помещением. Однако для весьма узкого круга людей организовывались экскурсии и туда, но попасть в Грановитую палату было знаком высокого доверия (сейчас, насколько мы знаем, подобную экскурсию может заказать любой, обладающий соответствующими немалыми деньгами). Так что здесь возможны оба варианта: герой путает две палаты, — или же он, приближенный к высотам партийно-профсоюзной иерархии, обладал возможностью получить два билета и пойти туда с Нинулькой³⁵.

Ушел в небытие также и ВЦСПС — Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов, руководящий орган профсоюзов СССР. Располагался он по адресу: Ленинский пр., д. 42. Точное его название полезно знать не столько даже для понимания этой песни, сколько для другой: рассказывая о том, как он восстал против экономической помощи слаборазвитым странам, герой цикла Галича «Коломийцев в полный рост» сообщает: «А мотались мы тогда по Алжиру / С делегацией ЦК профсоюза» (С. 330). Однако у советских профсоюзов не было Центральных комитетов, а были советы всех

уровней, и во главе их стояли не секретари, а председатели. Галич это знал³⁶, поэтому необходимо, видимо, понимать, что для искусственного знатного человека Клима Петровича, который, если что, не только в обком пойдет, но и в Москву отправится, профсоюз — просто иной вариант партийных органов.

Почему существенно напоминание: «Дело было, как сейчас помню, первого»? Ответ на это находится ранее: «...да плохо с деньгами». В СССР, как правило, зарплата обычно выдавалась дважды в месяц, приблизительно 3–4 и 18–19 числа, так что к первому герой еще ее не получил. Вероятно, есть тут еще и дополнительный оттенок: будь он по-прежнему верным мужем своей жены, такие проблемы вряд ли возникли бы, да и сардельки вряд ли была бы нужда покупать. Об этом свидетельствует, что в конце песни, после воссоединения, герои отправляются в дорогой ресторан, что было бы невозможно, если бы действительно денег не хватало. Тем самым у происходящего появляется еще и экономическая основа.

Герой «бюллетень взял заранее», судя по всему, чтобы сохранить для себя запасной выход: почувствовав, что дело совсем плохо, не идти на роковое собрание, в обязательном порядке представив оправдательный документ. Как известно из истории, во время «дела Пастернака» некоторые писатели, обязанные присутствовать на заседании президиума правления Союза писателей СССР и других руководящих органов СП, туда не явились, и в записке отдела культуры ЦК перечислялось: «Не приехали на заседание 26 писателей. <...> не были по болезни тт. Корнейчук, Твардовский <...>; находятся в заграничной командировке <...>; на лечении в санатории <...>. Не пришел также сказавшийся больным личный друг Пастернака писатель Всеволод Иванов»³⁷. То же повторилось и во время общего собрания московских писателей. В.А. Каверин вспоминал: «Я не пошел

на это собрание, сказался больным, и жена твердо разговаривала с оргсекретарем Воронковым, который звонил и требовал, чтобы я приехал»³⁸. Если в каких-то случаях даже отказ присутствовать на собрании требовал документального подтверждения, то тем более это касалось человека, чье персональное дело должно было разбираться. И вовсе не случайно, что «бумажку из диспансера нервного» он зачитывает, а бюллетень даже не упоминает³⁹.

Лозунг «Свободу Африке!» и тесно связанное с этим первое полустилише в стихе: «Ну, как про Гану — все в буфет за сардельками» очень точно фиксируют положение вещей в СССР первой половины 1960-х годов. На бытовом уровне очень показательно, что существовал специальный значок с этим лозунгом (см. его изображения: <http://www.aucland.ru/marktApi?item=139756>; <http://www.aucland.ru/marktApi?item=365067>). Тесно связанный с лозунгом официальный День свободы Африки (впервые праздновался 15 апреля 1959) широко отмечался в СССР⁴⁰. Так, к 15 апреля 1961 был выпущен конверт с такой надписью и с ней же — почтовая марка, а в самый день 15 апреля проводилось спецгашение «День свободы Африки» (см. изображение конверта, марки и штемпеля спецгашения: http://msk.molotok.ru/item1214652127_1961g_moskva_den_svobody_afriki_konvert_s_sg.htm) Несколько позже, в 1963 г. появились этикетки для спичечных коробков с той же самой надписью — «День свободы Африки» (серия из трех несколько отличающихся по рисунку этикеток воспроизведена: <http://matchlabels.narod.ru/1963-20.htm>). Ср. также аналогичные словосочетания из официальной риторики времени: «Свободу и независимость колониальным народам!» (Из речи Н.С. Хрущева на митинге трудящихся Москвы 20 октября 1960 года)⁴¹; «Уже бьет последний час колониализма, народы колоний будут свободными!»⁴².

Даже и после смещения Хрущева лозунги эти никто не отменял, и в доносе ЦК ВЛКСМ в ЦК КПСС Галичу ставилось в вину, что он «откровенно издевается и над интернациональной политикой нашего государства, высмеивая помощь Советского Союза народам Африки»⁴³.

Но не только общие лозунги, но и вполне конкретные явления Галич использует для характеристики эпохи. Так, Гана появилась в песне вовсе не случайно. Эта страна (тогда называвшаяся Золотой Берег и бывшая колонией Великобритании) в 1957 г. получила права доминиона, а в 1960 стала полностью независимой. Первый президент Ганы (с 1957 до провозглашения полной независимости премьер-министр) Кваме Нкрума (1909–1972) вел сложную политику, одним из главных факторов которой была ориентация на Советский Союз. Вот как можно представить в самом кратком изложении историю советско-ганских отношений 1960–1964 годов: «Неудача в Гвинее вынудила советское руководство искать нового африканского фаворита. Наиболее подходящей для этой роли оказалась Гана»⁴⁴. Уже 16 февраля 1961 Л.И. Брежнев (в то время — председатель президиума Верховного Совета СССР) прибыл с визитом в столицу Ганы Аккру⁴⁵. В феврале 1961 г. было заключено соглашение между СССР и Ганой о сотрудничестве в использовании атомной энергии в мирных целях, что было исключительным в отношениях с африканскими странами⁴⁶. С 10 июля по 15 августа того же года проходил первый визит Кваме Нкрумы в СССР⁴⁷. Отдых в Крыму так ему понравился, что 8–15 сентября 1961 он отдыхал там и еще раз. «Президент Ганы не только превзошел доселе посещавших Советский Союз африканских лидеров в восхвалении его свершений, но и первым публично сказал, что они достигнуты благодаря руководящей роли КПСС и преимуществам советского политического строя»⁴⁸. «Если по экономическим вопросам

у сторон существовали расхождения, то по международным проблемам Нкрума максимально сблизил свои позиции с советскими»⁴⁹. Предполагалось и широкое военное сотрудничество, речь шла о том, чтобы СССР принял 400 курсантов из африканской страны, однако «весной 1962 г. в Советский Союз был направлен 71 ганский курсант»⁵⁰. «Экономические меры, предпринятые Нкрумой осенью-зимой 1961 г., полностью соответствовали обещаниям, которые он давал во время визита в СССР»⁵¹. «В январе 1962 г. официальный визит в Гану нанес А.И. Микоян»⁵², и в его выступлениях Гане была отведена особая роль: «По-новому зазвучала и затертая метафора о “маяках свободы Африки” <...> В микояновском перечне “маяков” (Гана, Гвинея, Мали), Гана оказалась на первом месте не только по алфавиту. Теперь она заняла место Гвинеи как ближайшего союзника СССР...»⁵³. «В феврале 1964 г. Нкрума информировал советского посла в Аккре Родионова о намерении “ввести изучение теории научного социализма” в высших и средних учебных заведениях...»⁵⁴; в том же феврале состоялась антиамериканская демонстрация у посольства США в Аккре.

Подробности советско-ганских отношений, конечно, для автора песни были не очень важны, но само название страны, бывшее на слуху, оказалось очень уместно. Вместе с этим совсем не исключено, что для Галича общий советский контекст перекликался с актуальным литературным. В 1959 г. поэт Е. Долматовский написал стихотворение «Гость из Африки», где героем был как раз ганец:

По Москве брожу я с негром,
А вокруг белым-бело.
Белым снегом, белым снегом
Всю столицу замело.

Друга черного встречаю
И вожу смотреть Москву,
Господином величаю
И товарищем зову.

Мне с тобой легко и странно,
Как со сбывшейся мечтой.
Здравствуй, государство Гана
(Бывший Берег Золотой)!

Я когда-то в пионерах,
Возле флага, на посту,
Клялся за свободу негров
Жизнь отдать, как подрасту.

Выполнения клятвы сроки
Постепенно подошли.
Были войны, были стройки,
Только Африка — вдали.

Лес да степь, а не саванны,
Очень далеко до Ганы,
Обагрился волжский плес:
Кровь толчками шла из раны
Не под пальмой — у берез.

Годы сделались веками,
И неведомой зимой
Прибыл вольный африканец
В город строящийся мой.

Он идет, курчавый, тонкий,
Сквозь снежинок кутерьму,
И арбатские девчонки
Улыбаются ему ⁵⁵.

Весьма пикантными должны были выглядеть последние две строки, поскольку с самого начала 1960-х гг., особенно после основания в 1960 г. университета Дружбы народов, острые конфликты из-за женского внимания между советскими молодыми людьми и африканцами, часто выливавшиеся в драки, в том числе и с применением холодного оружия, стали регулярными (они подробно описаны в той же книге С.В. Мазова⁵⁶). Да и сама репутация Е.А. Долматовского как специализированного советского поэта, с готовностью откликающегося на «главные темы современности»⁵⁷, для Галича должна была выглядеть однозначно негативной. И тема Африки, Ганы в частности, была одной из тех, которые для Долматовского были регулярными. В том же 1961 г. он выпустил еще один сборник стихов с выразительным названием «Африка имеет форму сердца» (куда вошло и процитированное), а двумя годами позднее, в 1963-м, под его редакцией появился сборник «Поэты Ганы».

Не очень понятно, будет ли уместно здесь отметить, что если на уровне обыденного сознания все с африканскими мотивами нормально, то на уровне подлинной идеологии с ее сложными ходами такой лозунг выглядел уже анахронизмом. Для 1963 года, когда значительная часть стран континента независимость уже получила несколько лет назад, актуальными становились другие лозунги, призывавшие вновь появившиеся самостоятельные страны стремиться к развитию в социалистическом (как его понимал СССР) направлении. И Гана тут уже становилась одной из равных, что было своевременно отрефлектировано чуткими стихотворцами:

Вот — Камерун.

Уганда.

Кения.

Гвинея.
Гана.
Занзибар.
Одни уже бывшие.
Другие — владения
Тех,
Кто в Африке видел базар...⁵⁸

А через неделю в передовой центрального органа КПСС, посвященной Дню свободы Африки, Гана упоминается 4 раза, но по два раза — Мали и Гвинея⁵⁹ (Советский Союз 1963, 1).

На этом, пожалуй, африканскую тему можно завершить.

Строки: «И в моральном, говорю, моем облике / Есть растленное влияние Запада» лексически ориентированы на штампы своего времени. Понятие «морального облика», существовавшее уже довольно давно и существующее до сего времени, теснейшим образом было связано с партийными решениями и документами. В первую очередь речь должна идти о т.н. «Моральном кодексе строителя коммунизма» из 12 положений, вошедшем в программу КПСС, принятую в 1961 г. на XXII съезде КПСС и популяризовавшемся многочисленными средствами пропаганды⁶⁰. Но и словосочетание, использованное героем Галича, было не менее популярно⁶¹ и само собой скрещивалось с другими понятиями, вошедшими в тематику его песен. Как лишь один образец переплетения представления о моральном облике советского человека (в данном случае — врача) с предостережениями об опасном воздействии Запада и нон-конформистского искусства (см. песню Галича «Вальс-баллада про тещу из Иванова») и с партийными документами приведу цитату несколько более позднего времени из раздела «Моральный облик и общая культура врача» вполне рядовой

книги: «Трудно <...> представить себе, чтобы советский врач, полностью одобряя творческие поиски новых форм в искусстве, мог восторгаться “произведениями” модных теперь на Западе художников-абстракционистов или подобных им “новаторов”. Ведь всякий медик понимает, что изображения нарочито уродливых человеческих фигур никак не согласуются с нормальным представлением об истинной красоте гармонично развитого человеческого тела. При оценке художественных, литературных, бытовых, а иногда и научных “модных” новшеств не следует упускать из виду, что на формирование их нередко оказывают влияние чуждые тенденции империалистического Запада. Опасность такого влияния в эпоху резкого обострения идеологической борьбы между капитализмом и социализмом, широкого использования силами мировой реакции тактики “наведения мостов”, идеологических диверсий никак нельзя недооценивать»⁶².

Ср. также фрагмент из официальной редакционной статьи газеты «Правда»: «Эти патологические выверты представляют собою жалкое подражание растленному формалистическому искусству буржуазного Запада»⁶³.

Основательно забыто сейчас, что такое понятное ранее всем и каждому: «Залепили строгача с занесением». Мне уже приходилось писать, что даже биограф Галича, немало предпринявший для восстановления исторического контекста, ошибается в истолковании этого понятия, определяя его как «строгое предупреждение с занесением в личное дело»⁶⁴. На самом деле это — строгий выговор с занесением в учетную карточку члена КПСС — второе по тяжести партийное наказание, после исключения из членов КПСС. В отличие от обычного выговора и строгого выговора «без занесения» помета о его вынесении фиксировалась в документе, хранящемся не в самой первичной партийной организации, где могли существовать свойские отношения, а в районном

комитете КПСС. В случае примерного поведения провинившегося через год по решению парторганизации такой выговор мог быть снят, но зато в случае повторного нарушения в течение того же года человек мог быть исключен из КПСС⁶⁵.

4. Некоторые выводы и итоги

Из всего этого изложения создается впечатление, что перед нами как будто бы очень конкретная и прикрепленная к своему времени история. Однако уже самое начало, заглавие, дает понять, что речь идет о вечных темах, только преломленных через действительность советского времени. Специфика таланта Галича далеко не в последнюю очередь состояла в том, что классические тексты, сюжеты, цитаты, погружаясь в безошибочно узнаваемую реальность, оказывались полностью переосмысленными. Примеров тому — несть числа, поэтому приведем немногие. Так, песня «Признание в любви» (или «Объяснение в любви») построена как опровержение «любимой цитаты советских пропагандистов»: «Люди, я любил вас — будьте бдительны!» (Ю. Фучик). Созданный А. Вергинским общий текст его песен в «Салонном романсе», наложенный на пушкинский подтекст и узнаваемые «сто пятьдесят под боржом» выявляет абсолютную несовместимость с предстоящей во многих облициях советской цивилизацией⁶⁶. Сюжет «Песни о вешем Олеге» (по крайней мере, значительная его часть) опровергается «Предполагаемым текстом моей предполагаемой речи...»

Но при этом Галич, о чем мне уже приходилось несколько раз писать, стремится соединить общепонятную простоту с тонкостью, сложностью, а временами и криптографией. Он словно пытается разрешить дилемму заданную знаменитыми пастернаковскими строками:

В родстве во всем, что есть, уверяясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

Но мы пощажены не будем,
Когда ее не утаим.
Она всего нужнее людям,
Но сложное понятней им.

Слушателям Галича в первую очередь требовалась простота, и даже явно не та, которую имел в виду Пастернак. Для них были существенны знаки, расставленные над увиденными и попавшими в текст песни явлениями, и в первую очередь требовалось узнавание, лишнее подтверждение того, что «мы с автором заодно». Кстати, именно поэтому, как кажется, очень многие не любили и не любят песен Галича: снимая верхний, общедоступный и в движении песни уже неотменимый слой смысла, они полагали все остальное, что удастся увидеть, бесплатным приложением к единственно важному.

На самом деле, как мне представляется, подавляющее большинство песен Галича имеет не только второе (часто им самим обозначаемое), но и третье смысловое дно. В зависимости от своего задания, темы, типа отношения к действительности (эпос, лирика и драма в стихах в этом отношении у него различны) эта сложная структура выстраивается по-разному. В «Красном треугольнике» на первом плане находятся отношения героев с той подлинной узнаваемостью, о которой я в первую очередь старался сказать. Потому-то в народе песня и получила новое название, соответствующее такому смыслу. Второй план — вечные архетипы, выявляющиеся в бытовом и низком, на которые указывает уже подлинное авторское название и все дальнейшее развитие сюжета.

Но есть и третий, самый сложный, почти не замечаемый с первого прослушивания и даже прочтения: сложнейшая система представления, характеристики героев произведения, складывающаяся из сплетения двух первых названных нами планов с тонко продуманной сказовой организацией, где речь героев и речь автора то сближаются, то отходят друг от друга, где смыслы начинают двоиться и троиться, так что не всегда можно с полной определенностью сказать, какой именно из них имеется в виду. Обыденная история превращается в произведение искусства, которое звучит и спустя почти пятьдесят лет со дня своего создания.

Александр Галич. «Номера»

Текстология, комментарий, интерпретация

Текстология звучащей поэзии (в данном случае авторской песни) лишь начинает изучаться. При этом для исследователя положение осложняется еще и тем, что далеко не все записи концертов или домашних выступлений того или иного автора сохранились, не всегда они могут быть точно датированы, записи из-за технических и бытовых условий часто оказываются несовершенными (прежде всего — многое невозможно расслышать даже при тщательной реставрации, а из-за дефицита пленки уничтожаются вступительные пояснения автора, важные для уточнения различных смыслов), и это вызывает значительное количество ошибок, особенно существенное в тех случаях, когда составители тех или иных изданий принципиально отказываются от текстологической подготовки, полагая, что каждый звучащий вариант имеет непреложную ценность и должен быть учтен как равноправный.

Между тем, как показывают исследования различных авторов, прежде всего А.Е. Крылова, в таких случаях возможно и воссоздание последней авторской воли, и создание истории текста, и выяснение связи между источниками письменными и устными, а также многое другое. Однако текстология сама по себе должна быть не окончательной (хотя и важнейшей) целью работы. Она является лишь шагом к интерпретации всего текста. В этом духе я и пытаюсь проанализировать одну из не самых известных песен Александра Галича «Номера»¹.

Необходимо предупредить, что в моем распоряжении наверняка есть далеко не все материалы, которые должны быть привлечены к анализу. Архив А. Галича оказался основательно разрознен, и в данный момент я имел доступ

только к бумагам, переданным И. Роскиной, в Историческом архиве Forschungstelle Osteuropa an der Universität Bremen, а также к печатным текстам, которые иногда имел возможность сравнивать с архивными материалами.

Сначала об истории текста и о тех его вариантах, которые представляются основными.

Первый набросок относится к началу 1971 года. Он находится в ежемесячнике фирмы «Речфлот». На первой странице, использованной для собственно рукописей (до этого расположены записи адресов и телефонов), читается: «До двадцать четвертого января мы жили в Малевке». Она сделана зеленой шариковой ручкой и явно относится к 1971 году. Той же самой зеленой шариковой ручкой в тетради записаны стихотворения «Псалом», «Фантазия» (позднее получившее название «Новогодняя фантазмагория»), оба с минимальной правкой, потом стихотворение-четверостишие «О, сколько я страниц перешерстил...», датированное 2 марта 1971 г., а следом за ним, начинаясь на той же странице, — восемь строк:

Осень листья под окно намела,
И вечерние вороньи пиры
Все выкаркивают мне номера
Телефонов довоенной поры!
Нежный голос из ночной немоты
Пробивается сквозь крик воронья:
— Два тринадцать сорок три, это ты?!
— Нет, не я, — я говорю, — нет, не я!²

Запись сделана без единой помарки той же зеленой шариковой ручкой, что, как кажется, дает все основания отнести ее к началу марта 1971 года.

После этого восьмистишия следует черта, проведенная уже другой, синей шариковой ручкой, а под ней — 9 стихов, датировать которые мы с точностью не можем:

Осень листья на крыльцо намела,
Глупый ворон прилетел под окно
И выкаркивает мне номера
Телефонов, отключенных давно.
Словно встретились во мгле полюса,
Словно сшиблись над огнем топоры –
Оживают в тишине [номе<ра>] голоса
Телефонов довоенной поры.

Голоса моих [неверных] минутных подруг...³

На этом известные мне частичные черновики исчерпываются и начинается история окончательного текста. В той же тетради читаем первый из этих полных вариантов:

Мурику

1. Вьюга листья на крыльцо намела,
Глупый ворон прилетел под окно
И выкаркивает мне номера
Телефонов, что умолкли давно.

2. Словно встретились, во мгле, полюса,
[За] Прозвенели, над огнем, топоры,
Оживают в тишине голоса
Телефонов довоенной поры!

3. И внезапно, обретая черты,
Шепелявит в телефон шопоток:
— 5-13-43, это ты?
Ровно в восемь приходи на каток!..

4. [Тают] Пляшут галочки следы на снегу,
Ветер ставнею стучит на бегу.

Ровно в восемь я прийти не могу,
Да и в девять я прийти не могу.

5. [И не надо, не зови, не смейся,]
И [Ты] напрасно в телефон не дыши,
На заброшенном катке — ни души,
И давно уже свои бегаши
Я старьевщику отдал за гроши.

6. И совсем я говорю не с тобой,
А [хол<одной>] с надменной телефонной
судьбой
Я [настаиваю] приказываю — дайте отбой,
Умоляю, поскорее, отбой! ⁴

7. Но [упрямо] печально, из ночной дурноты,
Как надежда, и [печаль] упрек, и итог:
— 5-13-43, это ты?
Ровно в восемь приходи на каток!

15–16 января 1972⁵.

Уже явно после этого появляется беловой автограф, подаренный владелице бумаг, передавшей их в архив. Он написан на отдельном листе и представляет собою, как кажется, наиболее адекватный вариант первой редакции текста. Отмечу, что здесь, как и во многих других случаях, приходится сталкиваться с многочисленными нарушениям и прежде всего пунктуационного режима. По причинам, которые пока что невозможно адекватно истолковать, Галич был чрезвычайно пристрастен к восклицательным знакам, а также к их особо эмфатическим аналогам. Но вместе с тем именно в этом варианте находятся некоторые весьма существенные особенности расстановки знаков препинания, которые помогают определить истинные интонационные предпочтения автора.

ТЕЛЕФОННАЯ ПЕСЕНКА
(пэон № ?)

И. Бориневич—Мурику

Вьюга листья на крыльцо намела,
Глупый ворон прилетел под окно
И выкаркивает мне номера
Телефонов, что умолкли давно.

Словно встретились во мгле полюса,
Прозвенели над огнем топоры —
Оживают в тишине голоса
Телефонов довоенной поры.

И внезапно обретая черты,
Шепелявит в телефон шепоток:
— 5-13-43, это ты?!
Ровно в восемь приходи на каток!

...Пляшут галочки следы на снегу,
Ветер ставнею стучит на бегу,
Ровно в восемь я прийти не могу,
Да и в девять я прийти не могу.

Ты напрасно в телефон не дыши --
На заброшенном катке ни души
И давно уже свои бегаши
Я старьевщику отдал за гроши.

И совсем я говорю не с тобой,
А с надменной телефонной судьбой:
Я приказываю — дайте отбой!
Умоляю — поскорее отбой!

Но печально из ночной темноты
Как надежда, и упрек, и итог:
— 5-13-43, это ты?!
Ровно в восемь приходи на каток!

15 января 1972 г.⁶

В печать стихи попали уже за границей. Первая их публикация осуществилась под названием «Зимняя песенка» и без посвящения⁷. В окончательном виде они вошли в книгу «Когда я вернусь», где включены в цикл «Серебряный бор», следуя по порядку третьими, но без номера. Там стихотворение называется «Номера», посвящено И.Б., и расхождения с автографом и первой публикацией минимальны. Ст. 5–6 читаются: «Словно сдвинулись во мгле полюса, / Словно сшиблись над огнем топоры», ст. 10: «Шепелявит озорной шепоток». Привожу этот вариант полностью:

НОМЕРА

И.Б.

Вьюга листья на крыльцо намела,
Глупый ворон прилетел под окно
И выкаркивает мне номера
Телефонов, что умолкли давно.

Словно сдвинулись во мгле полюса,
Словно сшиблись над огнем топоры —
Оживают в тишине голоса
Телефонов довоенной поры.

И внезапно обретая черты,
Шепелявит озорной шепоток:
— Пять-тринадцать-сорок три, это ты?
Ровно в восемь приходи на каток!

Пляшут галочки следы на снегу,
Ветер ставнею стучит на бегу.
Ровно в восемь я прийти не могу...
Да и в девять я прийти не могу!

Ты напрасно в телефон не дыши,
На заброшенном катке ни души,
И давно уже свои «бегашки»
Я старьевщику отдал за гроши.

И совсем я говорю не с тобой,
А с надменной телефонной судьбой.
Я приказываю:
— Дайте отбой!
Умоляю:
— Поскорее отбой!

Но печально из ночной темноты
Как надежда
И упрек,
И итог:
— Пять-тринадцать-сорок три, это ты?
Ровно в восемь приходи на каток!⁸

Видимо, отсюда текст попал в наиболее надежное на сегодняшний день собрание песен Галича⁹, а также в сборник «Новой библиотеки поэта»¹⁰. Во внешне наиболее представительном издании Галича текст выглядит так: название – «Песня о телефонах», посвящение – «Ирине Булычевой». В этом варианте строки 3-4 выделены, помимо основного текста, еще и в отдельное двустихие (что, вероятно, должно обозначать певческое повторение), по аналогии с этим и последние стихи также обозначаются как повторяющиеся¹¹.

История текста выявила две реальные текстологические проблемы — варианты строк 5–6 и 10. Их можно

рассматривать и как разночтения поющего текста с печатным, и как эволюцию текста, независимо от типа его исполнения¹². Вместе с тем полагаю нужным убрать запятую после слова «поскорее» в ст. 26, а также вернуться к неустойчивой, но все же ориентированной на особенно важное для авторской песни интонационное строение текста пунктуации Галича в ст. 9, где следует убрать запятую после союза «и». Тем самым, как кажется, устанавливается основной текст для изданий как ориентированных на письменную форму существования поэзии Галича, так и для тех, которые стремятся передать ее устное бытование.

Теперь — реальный комментарий.

В автобиографической повести «Генеральная репетиция» Галич связывает это стихотворение с подробностями своей предвоенной биографии: «Каток на Патриарших прудах! Как часто, с какой благодарностью и нежностью я вспоминаю тебя! <...> Это был не просто каток. Это был своего рода клуб, место, где мгновенно возникали и так же мгновенно кончались неистовые и стремительные юношеские романы, где выяснялись отношения и обсуждались планы на будущее»¹³. Как часть соединенной с этим временем и местом истории рассказывается также о знакомстве с Лией Канторович, влюбленности в нее и расставании. Имя этой молодой женщины сейчас забыто, поэтому стоит сказать о ней несколько слов, которые должны будут найти место в будущем комментарии к повести. Лия Канторович родилась 22 февраля 1920 года, некоторое время жила в Ижевске, в 1938 г. поступила в знаменитый ИФЛИ. В первые дни войны ушла на фронт и погибла 20 августа 1941 г. в Смоленской области. Посмертно стала Героем Советского Союза. В тех сведениях о ней, которые Галич сообщает в «Генеральной репетиции», есть неточности (во всяком случае, если верить официальной советской версии¹⁴): мать ее не была немкой и намного пережила дочь,

в Германии (а не в Австрии) долго жил как подпольщик (а не работник торгпредства) ее отчим (а не отец) Н.Я. Нехамкин. Ее мужем стал сын известного юриста С.Г. Кара-Мурзы Алексей, бывший на шесть лет ее старше и успевший к тому времени уже некоторое время отсидеть¹⁵. Однако, кажется, было бы опрометчивым полагать, что песня впрямую посвящена отношениям с ней, как это утверждается в некоторых статьях¹⁶.

Однако и упомянутое ранее посвящение И.Б. также нуждается в истолковании. Расшифровка его в «Сочинениях» как «Ирине Булычевой», видимо, восходит к воспоминаниям минского знакомого автора Валерия Лебедева. История, рассказанная им, такова: «7 февраля 1972 года Галича заочно (он не пошел на это сборище) исключают из Союза кинематографистов.

Шутки шутками, но как жить? <...> Из всех благ оставалась поликлиника Литфонда. В ней работала моя старая знакомая, друг Ирина Филипповна Балычева. Желая во что бы то ни стало познакомиться с Галичем, она в свое время отказалась от простого способа, который я ей предлагал, — представить ее кумиру. Нет, сама. Со сложностями, но устроилась в поликлинику Литфонда. И стала лечащим врачом Александра Аркадьевича. И его ангелом-хранителем. И вот настало время возобновить справку о состоянии здоровья Галича для того, чтобы он смог получать пенсию по инвалидности (у него было три инфаркта) — 54 рубля, смешные деньги, прожить нельзя, но все-таки хоть что-то. И вдруг звонок оттуда к заведующей: “К вам сегодня собирается обратиться Галич за справкой. Справку о состоянии здоровья для ВТЭКа не выдавать. Отвечаете головой. Подготовьте документы о его исключении из поликлиники Литфонда”.

Та вызывает лечащего врача, Иру Балычеву, — такое вот дело. А Ира (это вообще необычный и яркий человек) говорит:

— А если я уже выписала эту справку вчера и сказала об этом Галичу?

— Действительно выписали?

— Да.

— Слава Богу. Если вчера, тогда с нас и взятки гладки.

Ира ушла и в своем кабинете тут же выписала справку вчерашним числом. Заведующая, добрая душа, подписала. Странно, что этот эпизод остался до сих пор неизвестным. Я о нем говорил на концертах, посвященных Галичу (это уже в 1988 году). А впрочем, не совсем странно. Ира Балычева всегда избегала публичности, воспоминания писать не стала, в концертах не участвовала...»¹⁷.

Однако публикуемые здесь тексты автографов называют непосредственного адресата посвящения – Ирину Бориневиц (Роскину) , хорошую знакомую Галича, которой он перед отъездом оставил часть архива¹⁸. Это, конечно, вовсе не означает, что «телефоны довоенной поры» связаны с ней.

В ранее упоминавшемся выступлении на радио «Свобода» Галич рассказывал про песню: «Написал я ее когда-то года два тому назад, еще живя в Москве на улице Черняховского. Написал я ее почти как упражнение, потому что даже в словаре поэтических терминов сказано, что эта поэтическая стопа – пэон четвертый – встречается в русской поэзии чрезвычайно редко, она была сочинена специально, ею пользовался поэт Иннокентий Анненский...»¹⁹. И в другом рассказе, сохранившемся на пленке: «Я спою такую лирическую песенку, которая сначала возникла как идея сочинения пеона — просто техническая задача. Потом стала песенкой. Значит, пеон — это двудольная стопа с трехдольным окончанием»²⁰. Данные автокомментарии вынуждают отметить, что Галич не был корифеем стиховедения.

Как кажется, говоря «...в словаре поэтических терминов...» Галич имел в виду совершенно конкретное

издание, в котором читаем: «В силлаботоническом стихе П<эоном> называют (А. Белый) сочетание ямба (или хорей) с пиррихием, и тогда это сочетание приобретает вид четырехдольной стопы. По аналогии с античной метрикой в русском стихе различается четыре вида П., в зависимости на какую долю стопы падает ударение. <...> Четвертый П., ударение на четвертой доле стопы (⏑⏑⏑⏑). В русской поэзии нет образцов такого вида П. Вот пример специально составленного четвертого П.:

Автомоби/лями до зер/кала нака/танный асфальт/
 Полирова/ло вечере/ющее солн/це ⏑⏑⏑/
 Голубогла/зый, пересы/панный смешин/ками
контральт/
 Перелетел / автомобиль/ное оконце. ⏑⏑⏑»²¹

Как видим, ни о каком Анненском (так же, как и в примерах других пэонов) здесь речи нет. Откуда он возник? Вне сомнения, из сонета Анненского «Пэон второй – пэон четвертый», который имеет смысл здесь процитировать, хотя, как кажется, он не имеет прямого отношения к нашей теме, поскольку в нем самом чистого пэона нет, а есть пэон только в том значении, которое придавал ему Андрей Белый, т.е. ямб с пропуском ударения на метрически сильном месте.

На службу Лести иль Мечты
 Равно готовые консорты,
 Назвать вас *вы*, назвать вас *ты*,
 Пэон второй — пэон четвертый?

Как на монетах, ваши стерты
 Когда-то светлые черты,
 И строки мшистые плиты
 Глазурью льете вы на торты.

Вы — сине-призрачных высот
 В колодце снимок помертвелый,
 Вы — блок пивной осатанелый,

Вы — тот посыльный в Новый год,
 Что орхидеи нам несет,
 Дыша в башлык оледенелый.

В этом стихотворении из 14 строк есть 2 употребления пэона второго и 7 — пэона четвертого (в названном смысле), но нет ни одного стиха, который был бы полностью написан тем, что понимает под этим термином Квятковский или М.Л. Гаспаров²². Совершенно очевидно, что Галич запомнил экзотическое название, но суть его осталась для него темной.

А откуда взялась «двудольная стопа с трехдольным окончанием»? Как кажется, из более позднего и основательно переработанного издания того же словаря: «Четвертый П. с ударением на четвертом слоге стопы, с трехдольной анакрузой, соответствует четвертому четырехдольнику; встречается в четырехстопном ямбе и среди народных частушек:

Под голу|бými небе|са́ми ^ ^ | ^
 Велико|ле́пными ков|ра́ми, ^ ^ | ^
 Блестя на | со́лнце снег ле|жит. ^ ^ ^ | ^

(А. Пушкин)

Сирень ка|ча́ется, ка|ча́ется, на|ве́рно упа|де́т;
 Товарка | к ми́лому лас|ка́ется, на|верно ото|бьёт.

(Народная частушка)»²³.

Здесь Галич явно не понял, что по Квятковскому пэон – стопа не двудольная, а четырехдольная, и анакрузу (количество безударных слогов до первого ударного в стихе) спутал с окончанием. Видимо, он полагал, что

создает пэон, соединяя три стопы хоря со стопой анапеста. Вспомним, что в беловом автографе, подаренном И. Бориневич-Роскиной, он даже не проставил цифры, долженствующей обозначать номер пэона, оставив пустое место, — видимо, сам был не уверен, какой именно должен назвать. Впоследствии назвал четвертый, что абсолютно не соответствует действительности: в нем ударения должны падать на четвертый, восьмой и двенадцатый слог.

А каким же размером на деле написано стихотворение? Это трехударный дольник с отчетливо выраженной тенденцией к логаядичности. Во всех без исключения стихах константными являются ударения на третьем, седьмом и десятом слогах. Если считать «Номера» поэзией, имеющей только письменную форму, то мы не будем иметь права называть стихотворение написанным логаядом — этому будут препятствовать формально присутствующие ударения на первом и пятом слогах (как например, в строке: «Пять-тринадцать-сорок три, это ты?»). Однако в пении (мы пользовались записью, размещенной на сервере Bard.ru, а также на компьютерном диске фирмы Triada) эти слова атонируются, автор-исполнитель выделяет лишь три константных ударения, что делает эту тенденцию закономерностью.

Следует, пожалуй, сказать, что стих, использованный Галичем, до известной степени похож на пэон третий (опять-таки, если мы не будем обращать внимания на атонируемые в пении слова). Единственная формальная разница состоит в том, что для этого размера последнее ударение должно было бы быть не на десятом, а на одиннадцатом слоге. Однако в первом издании словаря Квятковского пэон третий иллюстрируется знаменитыми в свое время строками М. Исаковского:

Вдоль деревни от избы и до избы
 Зашагали торопливые столбы.
 Загудели, заиграли провода,
 Мы такого не видали никогда.

Понятно, что с этой официальной советской песней Галичу уж никак не хотелось бы ассоциировать свои стихи. Впрочем, повторимся, это только догадка, тем более, что во втором издании пример приведен гораздо более почтенный (и совсем уж непохожий, ибо четырехстопный) – лермонтовское «На воздушном океане...»

Еще в одном автокомментарии Галич рассказывал: «Я спою жутко приличную песню, просто самую приличную. Она не имеет в себе ничего, кроме такого легкого старческого маразма. Там очень красивый пеончик придуманный. Как известно, Ходасевич жутко хвастался. И в разговоре Бунин ему сказал: “А четвертого пеона никогда в русской поэзии не было”. Тот сказал: ”А вот у меня был!..”. А у меня тут – и третий, и четвертый одновременно»²⁴. В этот рассказ также должно быть внесено существенное уточнение. История, отнесенная к разговору В.Ф. Ходасевича с И.А. Буниным, на самом деле произошла с В.Я. Брюсовым и описана в книге «Некрополь»: «Как он радовался, когда “открыл”, что в русской литературе нет стихотворения, написанного чистым пеоном первым! И как простодушно огорчился, когда я сказал, что у меня есть такое стихотворение, и было напечатано, только не вошло в мои сборники: “Почему ж не вошло?” — спросил он. — ”Плохо”, — отвечал я. — ”Но ведь это был бы единственный пример в истории русской литературы!”»²⁵

Таким образом, Галич (правда, в устных пояснениях, а не в тексте) проявил себя неважным стиховедом и рассказчиком исторических анекдотов. Но зато как фиксатор своего времени он безупречен. Об этом свидетельствует текст самой песни, а не преамбулы к ней. Прежде всего

здесь должна идти речь о слове, ставшем заглавием. Действительно, довоенные московские телефоны состояли не из семи или десяти-одиннадцати (если считать восьмерку) цифр, а из меньшего их количества. Но только этого мало. Московская телефонная книга 1935 года сообщала:

«Все абоненты в зависимости от приключения <так!> из аппаратов к той или иной станции разделяются на следующие <...> группы:

а) **Абоненты Автоматической Телефонной Станции (АТС)**. Номер абонента АТС состоит из шести знаков: одной буквы, означающей сокращенное название АТС, и пяти цифр (напр. В1-79-26). Все абоненты АТС имеют автоматические телефонные аппараты (с диском).

б) **Абоненты центральной ручной станции**, номера которых обозначаются только тремя, четырьмя или пятью цифрами (напр., № 82-25). Для возможности же вызова таких абонентов и с автоматического телефона перед цифровым номером добавляют (как пояснено ниже) букву «К» и соответствующее количество нулей, в результате чего получается шестизначный номер (напр., № К0-82-25, № К1-66-94, № К0-02-45). Абоненты Центральной ручной станции имеют ручные аппараты (без диска) за исключением той части этих абонентов, которые переведены на полуавтоматическую (БЕЗТАСТАТУРНУЮ) СВЯЗЬ. Последние абоненты имеют автоматические аппараты и пользуются ими так же, как и абоненты АТС»²⁶.

Таким образом, становится понятно, что в стихотворении перед нами вызов внутри Центральной ручной станции, то есть говорящие скорее всего пользуются телефонами совсем устаревшей конструкции, в послевоенные годы уже не встречавшейся, и в их разговоре участвует третий – телефонистка²⁷.

Еще ряд существенных подробностей узнаем из второго раздела этой инструкции, называющегося «Вызов с ручного аппарата Центральной ручной станции или

абонента станции полуавтоматической (Безтастатурной) связи»: «Сняв трубку, ожидайте ответа телефонистки. Услышав, что телефонистка назвала свой рабочий номер, назовите отчетливо номер нужного Вам абонента. Для избежания ошибок нужный Вам номер произнесите с подразделением цифр, особенно отчетливо произнося цифры 6, 7 и 8, например: № 12212 надо произносить 1-22-12. <...> Когда телефонистка повторит заказанный ей номер, необходимо подтвердить его словом “да” и после ответа телефонистки “даю”, надо ждать ответа вызываемого абонента. <...> Если телефонистка скажет “дайте отбой”, следует нажать на рычаг и вновь вызвать станцию»²⁸. Человек, от лица которого ведется речь, таким образом, становится не просто собеседником, но вдобавок еще и телефонисткой. Телефон срастается с жизнью человека еще теснее.

Следует сказать несколько слов и про сам номер. Естественным было подумать, что он принадлежал когда-то самому Галичу. Однако это не так. В справочнике «Вся Москва» за 1930 год читаем: ««Гинзбург Арк. Сам., Кривоколенный 4, кв. 1, т. 73-90 (Центросоюз)». После переезда на Малую Бронную²⁹ номер сохранился, только, в соответствии с указанными выше требованиями, стал писаться К0-73-90. Для сознания москвича послевоенных лет было привычно, что по букве можно было приблизительно догадаться о месте жительства владельца телефона. В данном случае, однако, этот принцип не срабатывал: телефон, начинающийся с «К», мог быть в любом районе. Так, беглым просмотром нам удалось обнаружить на М. Бронной в доме 20 телефон К5 71 11, в доме 32 – К5 48 57, но и в соседнем с прежним местом жительства семьи Гинзбургов доме 3а по Кривоколенному переулку телефон был К5 49 25.

Возможно также, что для Галича имел некоторое значение совсем недавно для того времени, когда создавалась песня, завершившийся переход на семизначные номера, уже без букв (переход на них был закончен в 1968 году).

Очень тонкую особенность именно этой песни подметил современный лингвист: «Номер и человек близки к отождествлению, но все-таки не отождествляются. И требуется дополнительный вопрос (“Это ты?”), чтобы удостовериться, что к телефону подошел тот человек, которому звонят. А отождествление и, следовательно, возможность переноса “набери меня” окончательно состоялись в эпоху мобильной связи, когда у человека есть мобильный, а у мобильного — единственный хозяин, и вопрос “Это ты?” становится излишним»³⁰. К этому, пожалуй, следовало бы прибавить, что такое обращение было возможно, вероятно, только в отдельной квартире, которая, насколько мы знаем, была у семьи Гинзбургов: в коммунальной, особенно многонаселенной, отождествление взявшего трубку с конкретным человеком было бы чрезвычайно затруднено, если не предполагать, что звонящий заранее условился, что его звонка будут ожидать.

Откуда же взялся данный номер? Совершенно очевидно — из фонетической структуры. Вспомним, что первоначально он звучал как 2-13-43, то есть уже достаточно выразительно: на 19 звуков — 4 [т] (если учитывать еще и [ц], в котором явно слышится, хотя и не стопроцентно отчетливо, [т]³¹), в окончательном варианте их становится пять. На это можно возразить, что тогда и «шесть» было бы годно по ритмической и фонетической структуре. Однако, видимо, сыграло свою роль слишком откровенное, назойливое звукоподражание: «шепелявит — шепоток — шесть».

Второй предмет, явно нуждающийся в комментировании (и заслуживший его у В. Бетаки), — «бегаша». Слово это, как кажется, совершенно напрасно некоторыми текстологами заключается в кавычки, поскольку является не собственным именем, а названием. Впрочем, это область спорных решений. Бесспорным же является, что бегаша (или, как они еще назывались, норвеги или ножи) свидетельствовали о том, что их владелец не простой

посетитель катка, а практически профессионал, хотя, возможно, и не самый удачный. Эти коньки специально были предназначены для скоростного бега и были не слишком удобны на обыкновенном массовом катке, где нередко приходилось уворачиваться от столкновений, резко менять направление и т.п. На таких коньках с длинным и тонким лезвием трудно было не только повернуть, но и затормозить, а стремительный бег, к которому они были приспособлены, на Патриарших прудах был ни к чему. Для простого катания гораздо больше подходили так называемые гаги – с лезвиями значительно более короткими, к тому же спереди не выступавшими вперед сантиметров на 10, как у беговых, а резко, углом уходящими вверх. На них и катались, при этом катались и мужчины и женщины, и играли в русский хоккей. Однако с возникновением хоккея канадского, где площадка была меньше и требовалось маневрировать еще резче, стали появляться коньки более высокие и с более закругленными сзади и спереди лезвиями – канады. Но это уже время значительно более позднее, когда Галич вряд ли бывал на катке³².

Наконец — о самом стихотворении, его подтекстах и семантике.

Однако предварительно скажу несколько слов о времени его написания, которое достаточно точно определено и появляется под текстом. 15 (или 15 и 16) января 1972 года – чрезвычайно напряженное в жизни автора время. 27–29 января 1971 года проходит «процесс исключения»: сперва встреча с Галичем нескольких руководящих работников секретариата правления Московской писательской организации, потом заседание уже всей этой инстанции, по результатам которого он был исключен из членов Союза писателей. 14 января решение было передано в секретариат правления Союза писателей РСФСР³³. В промежутке Галич успел подписать письмо протеста против приговора В. Буковскому. Впереди его ждало

окончательное утверждение на секретариате правления СП РСФСР (под председательством С. Михалкова), исключение из Союза кинематографистов и Литфонда, серьезная болезнь (кое-кто пишет о четвертом инфаркте), окончательный уход в диссидентство. Конечно, будущего он знать еще не мог, но приблизительно предвидеть его трудностей не составляло. Именно в этом состоянии он завершает работу над «Номерами». «Чисто лирическая» песня возникает в период предопределения всей дальнейшей судьбы ее автора.

Как мне представляется, основным из подтекстов является прославленное и существующее во множестве русских переводов стихотворение Эдгара Аллана По «Ворон». Галич мог его знать и в английском варианте (по свидетельствам мемуаристов, он владел английским языком), и в русских переводах, из которых популярнее всего к тому времени были два: К. Бальмонта и М. Зенкевича. Перевод Бальмонта был впервые опубликован еще в 1894 г., претерпел некоторые изменения в 1911, и с тех пор многократно перепечатывался, последний раз перед сочинением песни Галича – в 1969 г., в книге Бальмонта в «Библиотеке поэта»³⁴. Перевод Зенкевича появился в печати в 1946 г. и также неоднократно перепечатывался, в том числе в переиздании сборника Зенкевича «Из американских поэтов», также появившемся в 1969 г.

Впрочем, в первоначальном наброске Галича ворона, как легко убедиться, не было. «Вечерние вороны пиры» и «воронье» относятся совсем к иному смысловому ряду. Да и второй вариант, видимо, еще не сопрягал свой «прототип» со смысловым развитием. Последняя из сохранившихся строк о «неверных» или «минутных» подругах явственно вступала в противоречие с воспоминанием об «утраченной Линор», святой подруге поэта (здесь мы опираемся на перевод Зенкевича, где святость подруги более подчеркнута, чем у Бальмонта).

В окончательном варианте переключки со стихотворением По стали значительно более отчетливыми. Правда, сам ворон утратил свой постоянный эпитет «черный», став глупым (о причинах этого еще будет сказано), но, как кажется, звуковое эхо связывает галичевское определение со строкой Зенкевича из самой первой строфы: «Будто глухо так затукал в двери дома моего»³⁵. Но зато большинство обстоятельств, связанных у Галича с планом настоящего, находит себе отклики в «Вороне»: зима (у По – декабрь ненастный по Зенкевичу или поздняя осень у Бальмонта³⁶), темнота, окно и ставня, стучащий ставней ветер, еще раз ночная темнота (которой кончается и «Ворон»).

Только вот описанная у Галича ситуация обратна той, которая присутствует у По. В «Вороне» протагонист тоскует по утраченной возлюбленной, пребывающей в Эдеме, а зловещая птица своим карканьем убивает всякую его надежду на встречу, пусть даже загробную. У Галича же ворон, наоборот, пытается установить контакт героя и его давних собеседников³⁷, тогда как персонаж из настоящего времени стремится отстраниться от прошлого.

Традиция перепевов «Ворона», как пародических, так и нет, существует уже давно. «Число пародий, стилизаций, подражаний, травести, вольных переложений и переделок на русском языке составляет несколько десятков произведений»³⁸. Среди этих нескольких десятков Галич почти наверняка знал два: «Ворон» Н. Глазкова и фрагмент поэмы А. Вознесенского «Оза». Глазков был ровесником Галича, его стихи были широко известны московской поэтической молодежи уже в конце 1930-х годов, а написанный в 1938 году «Ворон» был среди них одним из наиболее популярных³⁹. Фрагмент же из поэмы Вознесенского мог стать известным Галичу как по публикациям, так и по спектаклю театра на Таганке

«Антимиры» (1965). История взаимоотношений автора песен и театра еще мало изучена⁴⁰, но не подлежит сомнению, что по крайней мере ранние спектакли театра Галич внимательно смотрел, особенно если учесть, что в том же году, что и «Антимиры», был поставлен спектакль «Павшие и живые», где были использованы материалы из архива Вс. Багрицкого, о котором у Галича есть живые воспоминания. Так вот, один из эпизодов «Антимиров» представлял собою памятное всем видевшим этот спектакль исполнение написанного в форме очень вольного подражания «Ворону» фрагмента поэмы, доверенное В. Смехову и В. Высоцкому. При этом Высоцкий был с гитарой и часть своих реплик напевал.

И в том, и в другом случае обнаруживаются «смеховые» варианты переигрывания знаменитого стихотворения, и там, и там находившиеся на грани цензуры. Достаточно напомнить, что у Глазкова на вопрос: «Но народы в коммунизме / Сыщут счастье?» — птица отвечает, как ей и положено: «Никогда!»⁴¹, а в поэме Вознесенского читающая и сидящая в театре публика радостно обнаруживала рифму «бытия – на фи́га». Вот эту смеховую традицию Галич решительно отвергает.

Теперь, как кажется, мы можем, наконец, понять настоящий смысл этой песни. Очевидно, что она относится к категории не только лирических, но и весьма драматически заостренных, с выходом на вселенский масштаб мировидения («Словно сдвинулись во мгле полюса, / Словно сшиблись над огнем топоры», или, напомним, в другом варианте – «Словно встретились во мгле полюса, / Прозвенели над огнем топоры»⁴²). В самом первом из известных черновом варианте этот драматизм еще никак не связан со стихотворением Эдгара По: «вороньи пиры» и «воронье» еще очень далеки от зловещего гостя окончательного текста. Впрочем, он появляется уже во втором черновике. Однако там он лишь слабо

напоминает своего американского собрата, поскольку последняя сохранившаяся строка: «Голоса моих [неверных] минутных подруг», — ведет совсем в иную сторону, чем то было у По, для которого Линор «святая» и «лучезарная», обитающая в раю. Напомним, что по словам По в известном развернутом комментарии к стихотворению, «смерть прекрасной женщины является, вне всякого сомнения, самым поэтическим сюжетом на свете — и столь же несомненно, что более всего для такого сюжета подходят уста влюбленного, понесшего утрату»⁴³.

Галич, сохраняя реалии, решительно поворачивает ситуацию: голос из давно отключенного телефона оказывается живым и настойчивым, он настолько реален, что ведущий рассказ персонаж пытается его избежать какими угодно способами, но не может этого сделать. Голос прошлого оказывается незаглушим.

Как кажется, этому может быть только одно объяснение, учитывающее время создания стихотворения: этот голос напоминает о том времени, когда, говоря словами из других, более откровенных песен самого Галича, «мы мечтали о морях-океанах» или «все мечтал я о птице синей», когда было понятно, что «нет, еще не кончены войны» и «воевать никогда не поздно». В ситуации, когда еще можно было повернуть, написать покаянное письмо и вернуться, соотнесение своей сегодняшней и вероятной судьбы с тем, о чем столько раз вспоминалось и что было продекларировано также не раз, должно было поддерживать решимость остаться верным раз взятому на себя долгу. Сейчас, обогащенный опытом уже почти десятилетней работы в авторской песне, Галич уходит от деклараций и «...романтики / Небитых школяров», прячет свои переживания под личиной «лирической песенки» и «чисто технической задачи», но тем сильнее они воздействуют на слушателя, понимающего или хотя бы ощущающего, что находится в подтексте.

К истории первой книги Александра Галича

В «Списке запрещенных книг», фиксирующем цензурные запреты советского времени, читаем:

«ГАЛИЧ А.А. Все произведения. *Распоряжение Главлита (по согласованию с ЦК КПСС). 22. 10. 1974*»¹. Уточнение, что же именно следовало изымать, находим в специальном указателе:

Август: Рассказ для театра. В 2-х ч. — М., 1959. — 97 л. — 200 экз. — Отпеч. множит. аппаратом.

Будни и праздники: Комедия-хроника в 2-х ч. — М., 1966. — 97 л. — 250 экз. — Совм. с Грековой И. Вас вызывает Таймыр: Комедия в 3-х д. — М., 1955. — 25 экз. — Совм. с Исаевым К. Отпеч. множ. аппаратом.

На плоту: Литературный сценарий фильма «Верные друзья». — М.: Искусство, 1954. — 108 с. — (Б-ка кинодраматургии). — 15000 экз. — Совм. с Исаевым К.

На семи ветрах: Киноповесть. — М.: Искусство, 1962. — 157 с. — (Б-ка кинодраматурга). — Совм. с Ростоцким С.

Пароход зовут «Орленок»: Романтич. комедия в 3-х д. — М., 1958. — 96 л. — 200 экз. — Отпеч. множ. аппаратом.

Походный марш: Драм. поэма в 3-х д. — М., 1957. — 96 л. — 100 экз. — Отпеч. множ. аппаратом.

То же. — М.: Искусство, 1957. — 99 с. — 5000 экз.²

Однако по вполне понятным причинам сюда не попали как раз те издания, которые фиксировали тексты

произведений, составивших истинную славу Галича: самиздатские «Книга песен» и «Вторая книга», а также зарубежные издания его стихов и прозы.

Мало того: в «Летописи жизни и творчества» Александра Галича (тогда еще А. Гинзбурга) значится: «1942 г., осень. А. Гинзбург занимается литературной работой, пишет стихи. У него укрепляются и расширяются литературные связи. Выходит первый сборник стихов “Мальчики и девочки”»³. Но странное дело — несмотря на все усилия, разыскать этот сборник долгое время никому не удавалось. Он не зафиксирован в широко известной библиографии А. Тарасенкова, как вышедшей в 1960-е годы, когда Галич был вполне упоминаем, так и в дополненном Л.М. Турчинским ее варианте⁴, отсутствует в каталогах крупнейших библиотек.

Объяснение этому нашлось, когда «Мальчики и девочки» стали наконец доступны: подобно некоторым другим авторам советского времени, Галич числил среди своих книг самостоятельно или с помощью друзей отпечатанные и переплетенные сборники. В свое время мне пришлось долгое время разыскивать сборник стихов «Чуть на крылах» малоизвестного, но все же не вполне затерянного «в летописях слав» поэта А.В. Звенигородского⁵. Сборник этот числился в официальной учетной карточке Звенигородского в Союзе писателей с годом издания, — но ни одна библиотека им не обладала. Только в архиве удалось этот сборник разыскать — он был отпечатан на машинке и разослан друзьям автора⁶.

То же самое относится к «Мальчикам и девочкам». Единственный известный нам экземпляр представляет собою брошюрку, составленную из двенадцати разрезанных пополам листков папиросной бумаги, на которых тесно, через один интервал, напечатаны 8 стихотворений, из которых одно (по необозначенному источнику)

уже известно читателям⁷, остальные же в доступных материалах не встречаются.

Стоит отметить, что книжечка оформлена так, как будто предназначалась для издания на ротаторе или другом аналогичном аппарате. ГУРК, виза которого стоит на титульном листе, — совершенно очевидно, какое-то отделение Главреперткома, то есть инстанции, разрешавшей исполнение произведений со сцены. Из этого можно заключить, что Галич предназначал свои стихи для исполнения с эстрады, в каком-либо фронтовом театре, но не для официальной публикации в издательстве (для этого необходимо было разрешение Главлита, а не Главреперткома, ибо, согласно секретной записке Главлита, составленной в 1939 году, «функции ее <цензуры. — Н.Б.> выполняются и другими учреждениями, а именно: в области искусства — Главреперткомом при Комитете по делам Искусств»⁸). Хорошо известно, что Галич в военные годы участвовал в работе фронтовых театров и выступал самостоятельно⁹. Вероятно, для подобного рода представлений он и готовил свои стихи, пропуская их не через Главлит, а через менее придирчивый Главрепертком.

Однако нам неизвестны тиражированные экземпляры сборника — судя по всему, такое распространение и не состоялось.

Единственный доступный нам экземпляр книги был подарен Александру Константиновичу Гладкову (1912–1976), и история отношений двух писателей небезынтересна для истории советской (а потом и анти-советской) литературы.

Гладков знаменит как автор комедии в стихах «Давным-давно», на основе которой был создан фильм «Гусарская баллада», пользовавшийся еще большей популярностью. Наряду с этим он был театральным и литературным человеком, — работал с Мейерхольдом и оставил записи о великом режиссере, посещал

самые разнообразные литературные вечера, собрания и пр., был знаком со многими выдающимися писателями, оставил о некоторых воспоминания¹⁰. Значительную ценность для истории русской культуры представляет его многолетний дневник, хранящийся в РГАЛИ¹¹.

И уже в первой публикации фрагментов из дневника можно было обнаружить такой отрывок:

«А. Галича пригласили в Осло, но ему не дали визы. Он и Максимов приняты в члены французского Пен-клуба. Максимов — это одно дело, но “оппозиционная карьера” Саши Галича — это, конечно, парадоксальное недоразумение. Он был увлечен на этот путь своим тщеславием и вечериночными успехами периода “позднего реабилитанса”»¹². И еще несколько позднее: «В прошлое воскресенье “Немецкая волна” передала телевизионное интервью, которое Галич дал какой-то гамбургской газете <...> Вот что такое волна истории. Она вынесла Сашу Галича, маленького, слабого, неумного, тщеславного человека, в большую историю»¹³.

Обращение к самому тексту дневника позволяет несколько конкретизировать причины такого отношения Гладкова к Галичу.

30 декабря 1971 года в дневнике появляется запись, фиксирующая московские слухи (это одна из важнейших тем всего дневникового текста): «По дороге ко мне в машину сел Оня Прут. Сообщил последнюю новость: на днях из Союза писателей исключен А. Галич (Гинзбург). Исключил его московский секретарьят. 14 голосов — за, 4 голоса за строгий выговор (в том числе и Арбузов). Но, кажется, строгий выговор у него уже был. Прут — человек неточный и трепло, но не выдумывают же такие вещи? <...>

О Галиче надо бы проверить.

Мне он уже давно неприятен. Он способный пошляк и случайно вышел в деятели “либерализма”. <...>

О Галиче, видимо, правда. Ей <Ц.И. Кин> уже сказал об этом Марьямов. Лева <Левицкому> сказал Сарнов. Заседание секретарьята было вчера днем. Есть еще слух, что в Рязани исключен из СП Евгений Маркин, автор стихов о бакенщике Исаевиче.

Прут еще рассказывал о замысле фильма М. Донского о Шаяляпине. Уже не говоря о том, что нет подходящего кандидата на исполнение роли Шаяляпина, Донской представил смету в три миллиона, причем пятая часть валютой. Фильм отложен, и Донской начал снимать фильм об юности Крупской по сценарию жены. Соавтор сценария о Шаяляпине был Галич. Так что Сашины дела сразу трещат по всем швам. А сколько было бесед об этом сценарии, разных интервью, рекламы.

Будто бы когда года 2–3 назад Галич получал “строгача”, то он дал слово не выступать публично, но нарушил это, что и стало поводом для репрессии. Но это еще не проверено.

Если бы я не знал его лично так хорошо и близко, я, возможно, относился бы к нему серьезнее, но я не сомневаюсь в его глубокой неискренности в его “фронде”: он пустился в нее, когда это в каких-то кругах было “обречено на успех”, а потом продолжал это по инерции. Его подделки под лагерный фольклор — кощунственны. И прочее — того же рода. И он пал жертвой своего успеха»¹⁴.

После ряда записей, пересказывающих хорошо известные достоверные известия и слухи об исключении Галича, 11 января 1972 года Гладков записывает: «Оказывается, в конце концов за исключение Галича проголосовали единогласно, и даже те четверо, которые сначала хотели дать ему строгач. Галич говорил кому-то, что всего более его задело жесткое выступление Арбузова. Когда в конце обсуждения ему предложили что-нибудь сказать, он отказался, и Ю. Жуков воскликнул: “Вот видите,

он даже не хочет с нами разговаривать...” А Ильин все время называл его Гинзбургом. Галич (Гинзбург) плохой оратор, совсем не умеет говорить публично, и причина его отказа выступить, наверно, в этом. Будто бы его хотят исключить из Литфонда и открепить от поликлиники. Свирский будто бы уже откреплён. Кто-то из власть имеющих произнес: “Пусть лечится у своих, единокровных...”¹⁵.

И очень скоро он окончательно формулирует свое отношение к Галичу, как оно сложилось к началу 1970-х годов:

«Галич (Гинзбург), с которым я был в довольно дружеских отношениях в начале 40-х годов и знаю как человека (после лагеря ни разу не встречался) — не “деятель оппозиции”, — это тщеславный, соблазненный салонным успехом исполнитель. Глазами читать его тексты нельзя — они литературно беспомощны, но в них есть некая эстрадная выразительность. Впрочем, я всегда отказывался их слушать в записи: это кощунственное паразитирование на лагерной теме (то, что я слышал). И сам он стал как-то противен. Думаю, что он сейчас очень перетрусил и полон раскаянья. Не могу даже представить, с кем он дружит. Кроме того, этот подлец зачитал у меня книгу — биографию Чайковского Н. Берберовой. Я могу простить ему скверные стихи, но то, что зачитал у меня книгу, — не могу»¹⁶.

Эта двойственность отношения — с одной стороны, уважение к человеку, пострадавшему исключительно по политическим мотивам (сам Гладков в конце 1940-х и начале 1950-х годов отбыл лагерный срок), а с другой личная неприязнь — продолжает развиваться и в дальнейшем¹⁷. Но для нас интереснее, что далеко не всегда взаимоотношения были такими.

Насколько мы можем судить по дневнику, линия их отношений выстраивается следующим образом¹⁸.

Познакомились они 7 августа 1940 года: «Под вечер с Вовкой Л<ободой> на стадионе “Динамо”, на футболе. Матч неинтересен. Много встреч. Виктор Драгунский знакомит меня с каким-то Сашей Гинзбургом, который говорит мне, что знал Леву и много слышал обо мне. Арбузов и Плучек приглашали меня посмотреть генеральные репетиции “Города на заре”»¹⁹.

Логично было бы ожидать, что и далее Галич будет часто упоминаться на страницах дневника Гладкова, поскольку и тот и другой были ближайшим образом связаны со студией А. Арбузова и В. Плучека, где Гладков принимал близкое участие, а Галич был одним из ведущих актеров и авторов текстов²⁰. Однако в реальности они разминулись во времени: Галич появился в студии уже тогда, когда Гладков практически стал в ней посторонним человеком. Поэтому его суждения о знаменитой в свое время премьере «Города на заре», где Галич играл и был одним из соавторов пьесы, а позже — о пьесе «Дуэль» написаны явно со стороны. Приведем их:

«Утром иду на просмотр “Города на заре” в Малый Каретный.<...> Из актеров хороши Зяма Храпинович (теперь “Гердт”), Аня Богачева, Потемкин, Тормозова, Гинзбург. Неплохи и Нимвицкая и Долгополов. И хотя в целом актерски спектакль достаточно еще незрел, талантливость и обаяние замысла и режиссуры делают спектакль увлекательным и значительным»²¹; «Прочел наконец пьесу, написанную Исаем Кузнецовым, Всеволодом Багрицким и А. Гинзбургом “Дуэль”, которую в Студии уже начал ставить Арбузов. Я ожидал другого и большего. Это лирическая, импрессионистическая разговорная драма, написанная в манере даже не Чехова, а Бориса Зайцева, очень туманная, неопределенная, но кокетливо многозначительная. Вроде пьес Леонова, только, пожалуй, лучше написана она литературно, но слишком гладка. Вещь глубоко интеллигентская. Есть

талантливые куски и образы, но в целом очень неярко и подражательно. Я все это откровенно высказал Арбузову, Плучеку и Исаю Кузнецову»²².

Следующие записи в дневнике Гладкова (впрочем, отметим, что первые полгода войны описаны очень бегло, и, в частности, сведений о разговорах в дни, близкие к 16 октября 1941 года, описаний трагического бегства из Москвы²³ практически нет), связанные с Галичем, относятся как раз к тому времени, которое меня более всего интересует, и имеются они в нескольких вариантах, что дает возможность проследить не только эволюцию текста, но и эволюцию отношений двух драматургов.

17 апреля 1943 года Гладков записал: «...И в “студии” был запах снобизма, отравивший даже самых чистых и наивных людей. Юношей и девушек, понятия не имевших об Аксакове и Баратынском, пичкали Хемингуэем и символистами, тем самым поощряя модничество и поверхностность»²⁴. Эта ретроспективная запись вскоре нашла продолжение после того, как в середине мая студия вернулась в Москву.

15 мая следует запись о приезде, а на следующий день — об обсуждении новой пьесы Гладкова и Арбузова, предложенной к постановке: «Читали “Бессмертный” в студии. <...> Умно говорил Леня Агранович. Глупости говорили Гинзбург и Лева Тоом»²⁵.

Пьеса была принята к постановке, и 4 августа 1942 года Гладков записал: «В спектакле “Бессмертный” начерно готово все, кроме 5-ой картины. Актеры еще не в образах. Лучше других: Богачева, Тормозова, Соколов, Гинзбург, Лукачев, Шешко. Слабы совсем Агранович, Нимвицкая и Семенов»²⁶. Несколько поясняют эту запись воспоминания Л. Нимвицкой: «Арбузов и Гладков привезли написанную ими пьесу “Бессмертный” — о студентах, посланных рыть окопы под Москвой и попавших в окружение. <...> Саша получил роль сотрудника Джека

Уорнера. Все роли были интересны. Мы вновь объединились и, наконец, с тремя спектаклями ранней осенью 1942 года выехали в Мурманск... Без Саши. По неизвестным для нас причинам его не выпустили из Москвы. Для него и для театра это был оглушительный удар»²⁷.

В сентябре состоялась премьера пьесы (о ней см. ниже), а в начале октября студия собралась в г. Полярный, однако жена Гладкова заболела, он остался в Москве, а вместе с ними — и Галич. И тут начался тот эпизод, который, пожалуй, для нашей книги интереснее всего.

18 октября Гладков записывает: «Придумал, шутя, сюжет для водевиля-оперетты вроде пародии на “Давным-давно” — “А все-таки она женщина”. Саша Гинзбург пришел в восторг, и мы решили быстро написать вместе (он и музыку). Уже начали. Идет лихо и легко». И на следующий день: «Много читаю и сочиняем с Сашей оперетту»²⁸. В конце октября Гладковы уехали в Свердловск на премьеру «Давным-давно» (и Галич их провожал), а 12 ноября снова следует запись о работе над опереттой: «Снова работаем с Сашей над нашей опереттой. Он удивительно легко сочиняет и музыку и стихи (не зная нот: по слуху). По натуре он импровизатор, и, как у всякого импровизатора, у него все гладко, но чуть поверхностно и банально. Он сочиняет почти с той же скоростью, с которой записывает. Но все полузаемное, все похоже на что-то уже бывшее, где-то, у кого-то»²⁹. Работа была закончена удивительно быстро. Уже 25 ноября Гладков записывает: «Водевиль-оперетта “А все-таки она женщина” закончен. Немножко совестно за это скороспелое изделие. Покажем ее Студии, и еще нас просит Дирекция Фронтальных Театров»³⁰.

2 декабря следует рассказ Гладкова:

«Исполнили наш водевиль в дирекции фронтальных театров.

Пел и играл Саша, а я сидел с многозначительным видом.

Все были удивлены и нас хвалили.

Кроме директоров, были Б. Голубовский и Габович. Всерьез обсуждалось, годится ли это для московского театра Оперетты. Одна беда: нет клавира. Вся музыка у Саши в голове. Надо нанять какого-нибудь музыканта, чтобы он помог все это Саше записать.

Подозреваю, что это все же дилетантизм в его самом чистом виде»³¹.

Но потом, уже через несколько дней Гладков переходит в другую тональность: «25 декабря 1942 года. Студия вернулась, оставив Плучека в Полярном <...> Мы с Сашей исполнили им наш водевиль, и он... провалился. Обнадеженные горячим приемом в Дирекции фронтовых театров, мы думали, что это все же не так плохо, но высокоумные студийцы как-то не приняли это всерьез и даже не бранили ее активно. И, вероятно, они правы.

Ясно, что время, потраченное на этот водевиль, — потерянное время. Хорошо одно — что ушло его мало»³².

Это — та версия, которую Гладков хотел сохранить для потомства. Однако на самом деле все выглядело несколько иначе, о чем дают представление другие записи, более близкие по времени и сохранившиеся и в машинописном, и в рукописном виде. 3 июня 1942 года старая машинопись рассказывает: «Беседа с Таней Рейновой, Марусей Нов<иковой> и Гинзбургом о внутреннем положении в студии. <...> Гинзбург недоволен тем, что ему дали роль Гехта, а не Уорнера, или из кокетства делает вид, что недоволен. Явно доволен Агранович, получивший роль американца. После собрания Гинзбург рассказывает мне про свою пьесу о Гейне. Кажется, интересно»³³.

В следующий раз имя А. Гинзбурга появляется в дневнике Гладкова в записи от руки, датированной просто: «Сентябрь 1942 года».

«Премьера “Бессмертного” в Студии. Странный успех с привкусом провала. Встречи и беседы с А. Габовичем. <...> Начало соавторства по музыкальным с А. Гинзбургом. Замысел “Недотроги” и “Приключений лейтенанта Лебедева”»³⁴. 7 октября Гладков отметил появление статьи о «Бессмертном» в «Комсомольской правде», где в весьма похвальных тонах говорилось и о пьесе, и об актерах³⁵. И уже 27 сентября 1942 года, перечисляя задуманное, Гладков пишет:

«Драматургические планы на ближайшие 3 месяца (1942 год)

1. Советская комедия “Недотрога”.

2. Либретто музыкальной комедии по “Давным-давно” (совм. с Гинзбургом).

3. Либретто музыкальной комедии советской (совм. с Гинзбургом)»³⁶. Через месяц, к моменту отъезда Гладкова в Казань, был готов первый акт «А все-таки она женщина», а еще через месяц пьеса была целиком окончена и представлена театральному начальству. В записи от 23 ноября (старая машинопись) Гладков передавал свои впечатления от встречи иначе, чем в окончательном варианте, когда уже стало ясно, что замысел не сумел должным образом воплотиться: «Музыкальная комедия наша (у нее все еще нет названия) имела в прослушивании большой и единодушный успех... Кроме Наумовой, присутствовали завлит Дирекции Кашкарева, А. М. Габович, Голубовский, некий Гончаров, Нежный и Крутикова... Все высказались дружно, что это чистая оперетта, а не водевиль с пением, как нам казалось. Говорили, что Студии она не по силам и советовали предложить ее Ярому... Критических замечаний было немного, и те правильные...»³⁷

Судя по тому, что далее имя Галича пропадает со страниц дневника военных лет³⁸, можно предположить, что именно неудача «музыкальной комедии» привела

к охлаждению отношений между соавторами. Но нет сомнений, что подаренный Гладкову в эти дни сборник стихов А. Гинзбурга «Мальчики и девочки» фиксирует момент наибольшей близости.

Свидетельства последующих лет, касающиеся интересующей данной проблемы, довольно немногочисленны, но в то же время позволяют скорректировать утверждение Гладкова о том, что после лагеря он с Галичем ни разу не встречался.

К 1956 году относится чрезвычайно дружественная записка Галича к Гладкову, текст которой приведем:

«Дорогой Саша!

Можно было бы, конечно, написать Вам что-нибудь смешное.

Но на стертой ленте и остроты получаются стертыми.

А потому — просто примите мои самые искренние поздравления, пожелания, поцелуи и прочее.

Я скоро буду в Москве и надеюсь наконец Вас увидеть.

Ваш

Саша Галич

12 января 1956 г.»³⁹.

13 сентября 1957 года Гладков записал: «Еще встречи болтовня с Ардовым и Сашей Галичем, который ходит с палкой (что-то с венами)»⁴⁰. И за драматургическим творчеством Галича Гладков следит, хотя со все более и более нарастающим неудовольствием. Так, 13 и 20 ноября 1958 года следуют записи: «Ремез рассказывает о провале пьесы Саши Галича “Пароход зовут ‘Орленок’” — плохо сочиненной и липовой. Я был в этом уверен, прочитав в ней 10 страниц, и потом: «Арбузов <...> [г]оворит, что “Пароход зовут ‘Орленок’” Саши Галича провалился в МТЮЗЕ оглушительно»⁴¹. Еще решительнее он писал 16 января 1960 года, когда был в Ленинграде: «На премьере “Августа”

Галича — отвратительно!»⁴² В апреле следующего года, когда зашла речь об экранизации «Давным-давно», судьба опять столкнула Gladkova с Galichem:

«Говорю по телефону с Рязановым. Он предлагает мне соавтором Галича. Я отказываюсь»⁴³.

Кажется, трудно винить Gladkova в скептическом отношении к драматургическому творчеству Галича. Но и песенное (стихотворное) вызывало у него — как, впрочем, и у некоторых других — резкое отталкивание. Gladkov вообще не был энтузиастом авторской песни. Он с симпатией относился к творчеству Б. Окуджавы⁴⁴, понравились ему песни Н. Матвеевой в исполнении Киры Смирновой, через П. Якира он познакомился с Ю. Кимом и заинтересованно следил если не за его творчеством, то за судьбой, — но в общем интерес этот был скорее пассивным. Видимо, можно поверить приведенной выше записи о том, что он старался избегать слушать песни Галича, а когда это все-таки случалось, они вызывали недовольство. Очень характерна здесь едва ли не единственная прямая оценка песенного творчества Галича, когда у Лидии Яковлевны Гинзбург ему попал в руки текст стихотворения «Памяти Б. Л. Пастернака». Gladkov, как мы уже писали выше, был с Пастернаком хорошо знаком, оставил о нем воспоминания и вообще испытывал едва ли не преклонение перед его личностью. Запись же о стихах, датированная 15 апреля 1967 года, поражает своей безжалостностью:

«Л. Я. показывала, когда мы были у нее, возмутительное по пошлости стихотворение Галича о смерти Пастернака. Морду бы бить за такие вещи»⁴⁵.

Все сказанное выше, однако, относится к сюжету личных взаимоотношений двух авторов, работавших в весьма сходных жанрах (помимо пьес, Gladkov писал и стихи), даже соавторствовавших, но потом разошедшихся. Но существуют и весьма небезыңтересные

вопросы сугубо творческого порядка, которые хотелось бы обсудить в связи с этим сборником Галича.

Прежде всего обращает на себя внимание очевидная параллель названия книги с прославленной песней Б.Окуджавы «До свидания, мальчики!». Само обращение к героям произведения о войне как к «мальчикам» и «девочкам» таило определенный и не очень поощрявшийся подтекст: как в 60-е годы, так и — тем более! — в годы войны воевавшие должны были представлять если даже и молодыми, то уже вполне зрелыми и умудренными опытом. Уже само участие в войне гарантировало им заведомую зрелость, силу духа, благородство и прочие добродетели. Вспоминая о далеко не полной зрелости своих персонажей (отметим еще и повесть Окуджавы «Будь здоров, школяр», подвергнутую жестокой критике именно за инфантильность героя), и Галич и, спустя много лет, Окуджава выводили на первый план совсем другие представления о человеке на войне, чем официально поддерживавшиеся и одобрявшиеся. Конечно, у раннего Галича это сделано гораздо более осторожно и опосредованно, но все же нельзя не заметить сходства. Вообще для советской пропаганды очень много значили обозначения персонажей произведений, и не случайно Окуджава ставил себе в заслугу реабилитацию слова «женщина», что уже практически совсем не чувствуется нынешним языковым сознанием. То же самое относится к «мальчикам и девочкам».

Однако не исключено, что название сборника стихов Галича имеет и другую основу. Будущий роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» назывался в 1946 году именно теми же словами, что и сборник Галича — «Мальчики и девочки»⁴⁶. Это могло бы быть совпадением чисто случайным и не заслуживающим никакого внимания, если бы не одно обстоятельство: название романа было подсказано стихотворением Блока «Вербочки»

(в первоначальных вариантах «Вербная Суббота» и «У заутрени»), — а у Галича было особое отношение к творчеству этого поэта, которому посвящена песня, и вдобавок из его стихов взято много эпиграфов⁴⁷. Первая строфа стихотворения «Куклы и солдаты» написана тем же самым размером, что и большая часть стихотворения Блока (у Блока восемь строк из двенадцати — довольно редкий в русской поэзии трехстопный хорей с дактилическими окончаниями, как и вся первая строфа у Галича). Так что мы не можем исключить опосредованной генетической связи далеко не шедевра молодого поэта с титаническим созданием одного из тех авторов, к которым он относился с глубоким почтением.

Стоит отметить эпиграф из А. Грина ко всей книге (в опубликованном варианте стихотворения «Колыбельная» он стал эпиграфом только к нему)⁴⁸. Лишний раз он подтверждает, что творчество этого писателя было чрезвычайно значимым для поколения, входившего во взрослую жизнь накануне войны. Напомню, что песня на стихи Грина и ему посвященная была у М. Анчарова, что одной из киноработ Галича был фильм «Бегущая по волнам». Но особую значимость, как кажется, этот эпиграф приобретает в уже забывшемся контексте предвоенных литературных споров, обнаженных тем же дневником А. Гладкова. 12 сентября 1939 года он записал: «В “Известиях” хорошая статья Вс. Иванова о Ф. Купере. Мимоходом он правильно стегнул эстетский “культ Грина”, насаждаемый Паустовским, Олешей и иже с ними»⁴⁹. Здесь речь идет о фразе из статьи: «...кое-какие эстеты из Лаврушинского переулка пытаются культивировать как образец романтики и приключенческой литературы в самом высоком ее понимании упадочное и хилое творчество А. Грина — писателя, расфранченного в чужие одежды, растерянного перед жизнью, пустого»⁵⁰. В то же время интерес Галича к Грину восходит именно к этому,

предвоенному времени. Р. Орлова вспоминала: «Вместе окунулись в Грина, загадочные названия Лисс, Зурбаган навсегда связаны с нашей маленькой комнатой, где мы фантазировали о неведомом будущем»⁵¹. Замечу также, пусть и в скобках, что в «полемике» (вряд ли осознававшейся как таковая) своеобразным победителем оказался Галич. Прочитав известную книгу «Тигр снегов», Гладков задумал пьесу об альпинистах и в связи с этим писал (упоминание Галича здесь, надо думать, чисто случайно, но в нашем контексте симптоматично): «Нашел прекрасный и очень точный эпиграф из А. Грина <...> Если не считать случайных встреч с А. Беком, Сашей Гинзбургом (Галичем), Борщаговским — никого не вижу»⁵². И в том же году: «Читаю только А. Грина, чтоб поддержать себя в определенной тональности, внутренней для “Н<очно-го> неба”»⁵³. Отмечу к слову и еще один случай скорее всего ненамеренного, но опять-таки симптоматичного совпадения между уже зрелыми стихами Галича и творчеством Гладкова: на протяжении долгого времени последний работал над пьесой о Байроне, первоначально называвшейся «Путь в Миссолунги» (окончательное название — «Последнее приключение Байрона»). «Песня о последней правоте» Галича начинается строфой:

Подстилала удача соломки,
 Охранять обещала и впредь,
 Только есть на земле Миссолонги,
 Где достанется мне умереть.

Дело, конечно, не в словесном совпадении, от которого избавиться невозможно, а в выдвигании на передний план (в заглавие и в первые строчки) именно обстоятельств смерти поэта, и глубинная внутренняя связь, ощущаемая между личностью Байрона и собственной судьбой, занимавшая обоих авторов, — у Галича более

открыто, у Гладкова гораздо более опосредованно, но тоже явственно.

Возвращаясь к «Мальчикам и девочкам», надо сказать, что стихотворение «Куклы и солдаты» обращает на себя внимание, по крайней мере, двумя особенностями: во-первых, воспоминаниями о Севастополе в сочетании с войной и смертью, что потом откликнется в «Генеральной репетиции»⁵⁴, а во-вторых — стремлением к созданию стихотворных перечней, которые Галич возводил к поэтике Пастернака как образцу⁵⁵. Вместе с тем вторая особенность позволяет, как кажется, внести и некоторые уточнения в вопрос об ориентации поэтики Галича на творчество Пастернака. Подчеркивая особую роль для этой поэтики длинных перечислительных списков, Галич вряд ли случайно называет как образец стихотворение «В больнице» — для него, не столь давно крестившегося, высокий христианский пафос этого стихотворения должен был значить особенно много. Публикуемые же стихи позволяют предположить несколько другие ориентиры, хотя также восходящие к Пастернаку. Это — «Вальс с чертовщиной» и «Вальс со слезой», написанные в 1941 году⁵⁶, где ряды перечислений более близки по духу стихотворению Галича. И дело не только в том, что перечисляются детские игрушки, но и в самих обстоятельствах возникновения текстов: стихотворения Пастернака связаны со сравнительно недавней реабилитацией елки (правда, означавшей теперь уже не Рождество, а Новый год), в стихотворении же Галича речь идет о днях рождения, — но вряд ли случайно в одном месте он «проговаривается», называя их именинами.

Довольно серьезным представляется вопрос, поднимаемый публикуемым циклом, о влиянии на становление поэтического сознания Галича поэтики Владимира Луговского. До сих пор, сколько я знаю, существует лишь одно упоминание об их личных контактах, относящееся

к значительно более позднему времени: «С драматургом Александром Галичем <...> Луговской близко подружился летом 1956 г. в Переделкине; Галич был одним из первых слушателей многих поэм, вошедших в окончательный вариант “Середины века”»; Луговской очень доверял вкусу и мнению Галича, считался с его советами, использовал в “Дербенте” впечатления, связанные с Северным Кавказом»⁵⁷. Известно, что в конце 1941-го и начале 1942 года Галич был в Ташкенте, где познакомился, в частности, с А. Ахматовой⁵⁸. В то же самое время там находился и Луговской. Общение Ахматовой и Луговского описано в воспоминаниях Э. Г. Бабаева⁵⁹, и совсем нельзя исключить, что Галич также был свидетелем их встреч и разговоров. Но даже и без документальных доказательств раннего, военных лет знакомства Галича с Луговским вопрос о влиянии не снимается. Само интонационное строение стихов, тяготение к созданию широкой панорамы событий, что приветствовалось официальной критикой, и соединение различных, весьма отдаленных друг от друга исторических и событийных пластов — все это напоминает поэзию Луговского 1930-х и 1940-х годов.

Впоследствии Галич, видимо, постарался вычеркнуть имя Луговского из списка тех, на чье творчество ориентировался, поскольку для диссидента творчество официально одобряемого поэта не могло быть престижным. Однако объективное изучение сближений между Галичем и Луговским должно стать очередной задачей для историков литературы и авторской песни, — тут, как представляется, «Мальчики и девочки» дают наиболее ценный материал.

Одним словом, сборник военных стихов Галича представляет собою чрезвычайно существенное для понимания его творчества явление, и публикация должна обострить интерес к поискам других ранних

произведений поэта, еще весьма далеких по мастерству и направленности от тех, что сделали его знаменитым, но позволяющих понять, откуда пришел поэт в нашу литературу. Напомним, что О. Мандельштам в статье, посвященной первой годовщине смерти Блока и литературе этого года, писал: «...мы должны научиться *понимать* Блока, бороться с оптическим обманом восприятия, с неизбежным коэффициентом искажения. Постепенно расширяя область безусловного и общеобязательного знания о поэте, мы расчищаем дорогу его посмертной судьбе. Установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его *родства* и происхождения сразу выводит нас на твердую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...»⁶⁰ Если мы хотим понять творчество Галича не только как факт индивидуальной биографии его слушателей и не только как социальное явление 1960–1980-х годов, мы должны заняться тщательным изучением его литературной генеалогии, а для этого — прежде всего собрать тексты и осмыслить их в контексте времени.

В Приложении 3 печатается сборник «Мальчики и девочки» по оригиналу, хранящемуся в РГАЛИ (Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 445).

Две биографии Галича

Так получилось, что в течение месяца в моей библиотеке оказалось сразу две обширных биографии Александра Галича. Одна называется просто «Александр Галич», автором ее значится Михаил Аронов, что, судя по выходным данным, является псевдонимом, насчитывает 1032 страницы большого формата и вышла с пометой «Москва — Ижевск» мизерным тиражом. По типу она ближе всего к биографии академического типа. Вторая, принадлежащая перу Владимира Батшева и названная несколько более пространно, по объему меньше (Владимир Батшев. Александр Галич и его жестокое время. [Франкфурт-на Майне:] Литературный европеец, [2010]. — 726 с.), ни на какую научность явно не претендует, но зато представлена как сочинение видного литератора, умеющего решать собственно литературные проблемы. Давайте с нее и начнем.

1. Ошметки чужого огня¹

Писание биографий известных людей сделалось чрезвычайно популярным промыслом. Про кого только ни пишут — от государственных деятелей до спортсменов, от людей широко известных до знакомых читателям (а часто и писателям) только понаслышке. И даже как-то удивительно, что до сих пор не появилось ни одной биографии Александра Галича, человека весьма популярного, скончавшегося относительно недавно (в 1977 году), множество знакомых которого живы и до сих пор. Казалось бы, создать его биографию можно довольно легко, тем более, что и текстов сохранилось много, и любящих его как писателя сколько угодно. Вот и Владимир

Батшев на обложку своей книги выносит несколько фраз, из которых ясно его отношение: «Галич помог вырасти, выстоять и сохранить нравственные ценности многим своим современникам. Я один из них». Прекрасные слова! А помещенная в конце книги биография автора вызывает уважение: «В 1965–66 один из организаторов и руководителей неформального литературного общества СМОГ, редактор журнала “Сфинксы” (№№ 1–4), альманахов “Чу”, “Рикошет”, “Авангард”. Арестован 21.4.1966 и 25.4.1966 осужден на 5 лет “за тунеядство”. Отбывал ссылку в селе Большой Улуй Красноярского края. Под давлением международного общественного движения, в частности, издательства *Посев*, освобожден в 1968 по амнистии. В 1968–75 участвовал в диссидентском движении». Как сообщается там же, он является автором двадцати изданных книг и лауреатом трех литературных премий.

А еще недавно, 23 апреля 2010 года он дал интервью газете «Литературная Россия» в связи с выходом в свет американского варианта книги о Галиче, где со всей прямотой и искренностью высказал то, что думает о современной русской литературе: «— **За российской словесностью следите?** — Я устал. Даже некоторые хорошо мне знакомые писатели меня в последние годы не радуют. Налицо регресс, современная российская литература пребывает в стадии стагнации. Как ни смешно, но лет шесть-семь назад я давал интервью “Лит. России”, и оно так и называлось. И что изменилось? Знакомство с “толстыми” литературными журналами порождает во мне грусть. От списка номинантов литературных премий порою просто волосы дыбом встают... абсолютно дутые величины — типа Пелевина, Сорокина, Кабакова или Улицкой. Или потомки гениев, на которых отдыхает природа, вроде Татьяны Толстой». Кстати уж и о соотношении двух вариантов книги. В рекламе на сайте

издательства «Литературный европеец» сказано: «В феврале книга вышла в США под названием “Галич”, в марте и апреле ее отказались печатать в путинской России как “антисоветскую”, а сегодня она вышла в нашем издательстве» (<http://www.le-online.org/>).

Таким образом, у нас есть все основания предполагать, что книга Батшева чрезвычайно смела, раз не могла выйти в путинской России, а также что она коренным образом отличается от убогой современной словесности.

Есть, правда, одно обстоятельство, которое стоит оговорить, принимаясь за рецензию об этой книге. В уже процитированном интервью Батшев говорил: «Вы понимаете, почти вся российская критика куплена. Я не боюсь это сказать, из разговоров с авторами с удивлением узнаешь, что на все обращения к критикам с просьбой написать об их книгах ответ прост и определен — плати. Пока мы не вернемся к независимой критике, неподкупной и непродажной, мы не будем знать истинного положения дел». Приходится сознаться, что от В.С. Батшева я не получил ни копейки. Равным образом, никто мне эту рецензию не заказывал. Мало того, я купил книгу за сумму, эквивалентную 25 евро, а также оплатил пересылку.

А почему пишу? Да потому что люблю творчество Галича вряд ли меньше, чем автор книги. Потому что кое-что сделал для его популярности, отыскав в архиве и опубликовав ранний сборник стихов «Мальчики и девочки» (к сожалению, Батшев, кажется, этой публикации не знает), а также написав несколько статей о Галиче. Наконец, потому что, как мне кажется, Галич еще недооценен как поэт, как бард и как гражданин. Изо всего этого прямо следует, что хорошая биография, которая могла бы привлечь внимание к его личности и к его творчеству, сейчас, именно сейчас чрезвычайно нужна.

И поэтому с самого начала я должен сказать, что книга Владимира Батшева ни в коей степени такой

биографией не является. И доказательств этому никаких особенных не нужно. Достаточно сопоставить представленный читателям текст с тем, что любители творчества Галича очень хорошо знают.

Сначала идут четыре с половиной страницы обычного, ничем не выдающегося текста с обширными вкраплениями слов самого Галича. Более или менее все это мы знали, но всегда приятно перечитать. Однако с 11-й страницы начинается нечто странное. Два абзаца оказываются почти дословно переписанными из текста автобиографической повести Галича «Генеральная репетиция»², потом следует небольшая прослойка из трех авторских фраз, затем цитируется выхваченная из другого места автобиографической повести пионерская песенка (Галич. С. 333), потом идут два абзаца со с. 229 «Генеральной репетиции», абзац оттуда же (со с. 231), два абзаца из воспоминаний брата поэта (без указания источника), то есть перед нами такая незатейливая компиляция. Но вот затем... Начинаем читать: «Во дворе, в одноэтажном выбеленном сараеобразном доме, который все по старинке называли “службами”, жил дворник Захар». Так. Этот же самый абзац есть и в «Генеральной репетиции» (с. 231). Но не только этот: и следующий, и следующий... — всего полторы страницы книги Батшева. Чтобы быть абсолютно точными, скажем, что «я» у него заменяется именем «Саша», а «веневитиновский дом» приобретает прописную букву. Вместо галичевского «вещь... бесполезная и пустая» читаем просто «бесполезная». После слов «...к бумаге» Батшев счел нужным выбросить две фразы Галича: «Наклеивал их, видно, какой-то совершеннейший дурак и невежда. Но альбом, повторяю, был очень толстый» (с. 232). И еще немного дальше тоже пропуск: «...и даже, кажется, не разобрав, к чему именно я прицениваюсь...» Коренным образом, конечно, изменена фраза, которая у Галича

звучит: «И я купил этот альбом». Батшев придумал неповторимое: «И купил альбом».

Не будем больше утруждать читателя мелочными изменениями. Так вот полторы страницы Батшев переписывает. Кончается это на словах: «...на этом неприятном и шумном пяточке» (Батшев — с. 14; Галич — с. 233). Потом Батшев объявляет: «**Г а л и ч** вспоминал» (а до этого кто вспоминал, хочется спросить?), и следует цитата из той же самой «Генеральной репетиции» почти на две страницы.

А прямо сразу после этого рассказа Батшев повествует: «В том же году состоялась встреча Саши с чудом. Однажды родители принесли программу...» Ну право же, мы читали это в «Генеральной репетиции»: «...программа и пригласительный билет на закрытое заседание...» — и далее по тексту Батшева (или все-таки Галича?) идут целых две страницы практически идентичного текста.

Дальше сказать особенно нечего. Мы узнаем кое-что про дядю Галича, Л.С. Гинзбурга (двухстраничная нарезка из воспоминаний В.А. Гинзбурга без намека на источник), читаем стихи юного Саши Гинзбурга из «Пионерской правды» (не будем особенно останавливаться на абзаце со с. 22, переписанном со с. 364 «Генеральной репетиции») и оказываемся на с. 24. Там находим фразу: «В одно из занятий литбригады ее руководитель, молодой писатель Исай Рахтанов...» Я далек от того, чтобы обвинять Батшева в плагиате из «Генеральной репетиции»: «...руководитель нашей бригады, молодой писатель Исай Рахтанов...» (с. 364), а также в дословном воспроизведении фразы Рахтанова о приглашении к Э. Багрицкому. Но почему-то и потом почти полных две страницы идет в точности текст Галича, слегка измененный применительно к духу нового повествования.

Вставки о воспоминаниях В. Дудинцева у Галича, надо признать, нет. Да и Батшев не приписывает ее себе.

Поэтому пропустим эту страницу, чтобы оказаться на с. 28. Сперва идут несколько слов самого Батшева, но после отбивки — раскавыченная цитата из воспоминаний брата, в затем больше полустраницы опять списано из «Генеральной репетиции» (с. 327–328), после чего (с небольшим переходом, один абзац из которого опять-таки принадлежит В. Гинзбургу) глава заканчивается хорошо известными любому, интересующемуся Галичем, воспоминаниями Р. Орловой

Начинается следующая глава с раскавыченной подборки цитат из «Генеральной репетиции» (С. 257, далее с. 259), переходящей в прямое заимствование с некоторыми улучшениями (действительно, «до слез в глазах» очень уместно заменено: «до слез на глазах») на полторы страницы, потом следует очень самостоятельно написанная фраза: «Начались занятия. Все очень старались — боялись отсева. Всем было трудно, а Александру труднее, чем остальным — он учился еще в Литературном институте» вместо невнятных «Генеральной репетиции»: «Начались занятия. Все очень старались — боялись отсева. Всем было трудно, а мне труднее, чем остальным. Целый учебный год, с осени до весны, я метался, как заяц, из Литературного института в студию — благо хоть находились они недалеко друг от друга» (С. 261). Но зато потом, выправив авторские недочеты, Батшев непосредственно переходит к цитированию повести Галича (забыв, правда, вставить кавычки). Две полных страницы с небольшим кусочком идет неприкрытый плагиат из Галича. Потом Батшев вспоминает, что нечто упустил, и начинает: «Целый учебный год, с осени до весны...» позвольте! Мы только что это читали! Ничего, такое цитирование можно продолжить и еще на полстраницы.

Итак, первые 36 страниц повествования Батшева полностью заняты цитированием, как положено, в кавычках, или, как не положено, без кавычек.

А что дальше? Да примерно то же самое. Берем практически наугад. В конце страницы 75 от имени В. Батшева начинается рассказ о Грозненском эпизоде в жизни Галича. Первая фраза: «Как-то в антракте к нему подошел помреж» почти полностью самостоятельна, потому что в «Генеральной репетиции» говорится: «Испуганный помреж вбежал в мою актерскую уборную...» да еще с дополнительными словами (С. 268). Но зато целую страницу потом он от текста подлинного автора не отрывается до самых слов «Галич вспоминает», после чего идет непосредственное продолжение уже начатого текста автобиографической повести размером в 2,5 страницы. Затем следует отбивка, две фразы «от автора», а за ними — 3 страницы текста, принадлежащего отнюдь не Батшеву, а настоящему историку — А. Авторханову (я без труда нашел их в Интернете по адресу: <http://www.ingushetia.org/history/article/275.html>).

Или вот на с. 92–93 снова без намека на кавычки, но с заменой «меня» на «Александра» и минимальными купюрами воспроизведен текст со с. 295–296 «Генеральной репетиции». Или вот — на с. 527–533 с некоторыми купюрами и небольшими вставками из воспоминаний других людей следует текст со с. 298–304 «Генеральной репетиции». Страницы 610–620 книги Батшева — переведенный в третье лицо «Норвежский дневник» Галича (Заклинение добра и зла. М., 1992. С. 116–129).

Впрочем, тексты не только Галича и его брата Батшев вставляет в свой текст так свободно. Вот, например, целых 30 страниц его книги (258–287) занимает «Отступление о золотых часах Юрия Кроткова и нравах советских кинематографистов». Честно сказать, все это отступление вовсе не представляется мне уместным, а особенно — если понять механизм его составления. Правда, автор честно предупреждает: «В этом мне поможет известный американский журналист Джон Баррон,

эпизод из книги которого я перескажу» (С. 258). Кажется, даже школьники знают, что такое «пересказ»: это изложение чужого текста своими словами. Но Батшев почти везде на этих 30 страницах говорит словами не своими, а словами неизвестного переводчика книги Баррона «КГБ: работа секретных агентов». А ведь можно было запутать читателей похитрее, используя не этот текст, а воспоминания о случившемся самого Юрия Кроткова, написанные на гораздо более живом русском языке. Но, очевидно, В. Батшеву осталась неизвестной публикация его воспоминаний «КГБ в действии», где есть специальный раздел «Операция Морис» (Новый журнал. 1973. Кн. 110–111).

Пожалуй что хватит. Неужели сам В. Батшев не понимает, что такое отношение к текстам других авторов является предосудительным? Да нет, прекрасно понимает. В уже цитированном интервью «Литературной России» он говорил: «В Германии недавно вышел скандал с одной молодой писательницей. Она написала роман, все закричали, что явилась новая Франсуаза Саган, а потом выяснилось, что роман — чистый плагиат. Надергала оттуда, отсюда, и из Интернета в том числе». Тогда на что же надежда? Видимо, на принцип, изложенный им в другом, более давнем интервью: «Мне неважно — что там скажут. Да я знаю, что там могут сказать. Ведь отношение к писателю-эмигранту в России до сих пор однозначно — это предатель, захребетник, миллионер, агент вражеской разведки. Честное слово, я не утрирую, а констатирую спектр оценок. Все я испытал на собственной шкуре» (<http://drugieberega.com/2005/10/interview>).

При таком отношении к любому суждению, исходящему из России, конечно, можно позволить себе что угодно. Только почему-то кажется, что самому Александру Галичу было бы чрезвычайно неприятно читать книгу Батшева.

2. Между биографической прозой и научной биографией

Александр Галич прожил недолгую и не очень богатую событиями жизнь. Он погиб, когда ему еще не было шестидесяти лет, из них до сорока четырех дожил вполне благополучно: мальчик из привилегированной семьи, рано начавший печататься, одобренный самим Багрицким; потом участник различных заметных театральных предприятий, видный драматург и киносценарист, в 36 лет — член Союза писателей, свободно выезжал за границу, в том числе и индивидуально, что было знаком высокого доверия «инстанций». Потом, начиная с 1962 года, он стал обретать другую известность, известность диссидента, что, однако, не вело к самому худшему — систематическому запугиванию, покушению, лагерному сроку. Его относительно мирно вытеснили из СССР, но и в эмиграции он оказался вполне благополучен: жил в Осло, потом в Мюнхене и Париже, у него была постоянная работа, концерты, широкая известность. Одним словом, биография почти беспроблемная внешне, и это делает довольно сложной задачу человека, взявшегося ее описать.

Однако книга Михаила Аронова — судя по выходным данным, это псевдоним — «Александр Галич» (Москва; Ижевск, 2010, тираж 50 экз.) насчитывает 1034 страницы, 629 библиографических позиций, не считая магнитофонных записей, фильмов и записанных телепередач. Ничего, кроме уважения, такая дотошность вызвать не может, и единственный в данном отношении упрек — отсутствие указателя имен, без которого книгой очень трудно пользоваться. Не может не вызвать симпатии искренняя любовь автора к своему герою, достаточно широкие познания в разных сферах жизни достаточно уже далекого прошлого, умение обнаружить и обнародовать неизвестные ранее материалы. Книга вполне живая,

читается достаточно легко, а затраченное на ее чтение время никак не назовешь потерянным. Но тем не менее, дочитав и взявшись над прочитанным раздумывать, понимаешь ограниченность и явную недостаточность всего этого большого труда. И, пожалуй, эти размышления стоит сформулировать, чтобы следующие авторы не попадали в те же капканы, что и Михаил Аронов³.

Прежде всего это относится к самому жанру книги. Внешне она оформлена как биографическое повествование, в котором не обязательны ссылки на источники, в том числе и на мемуарные фрагменты, принадлежащие самому Галичу, а важнее связность и искусность повествования. Но на деле это не так. Автор явно претендует на то, что его книга является научной биографией, кропотливо исследующей самые различные факты, связанные с жизнью ее героя. Ну что ж, давайте ее судить именно по таким законам.

Михаил Аронов разумно делит книгу на 4 части: «Драматург», «Поэт», «Эмигрант» и «Посмертная судьба». Даже по объему они логично пропорциональны: 140 страниц занимает первая часть, 600 — вторая, 220 — третья и 45 — последняя⁴. Действительно, Галич-драматург мало кому интересен; Галич эмигрантского периода практически забыт; живет же до сих пор Галич как поэт и прежде всего автор песен. При этом хотелось бы подчеркнуть, что живет он не только потому, что, к сожалению, актуальны многие темы его песен, а потому, что он создал особую, свою поэтику, которая отнюдь не автоматизировалась и вполне может восприниматься как абсолютно современная.

Это, конечно, не значит, что все должны любить поэта и «барда» Александра Галича. Многие достойнейшие люди чуждаются его песен, и мы готовы понять такое отношение. Совершенно не певческий голос, примитивный гитарный аккомпанемент, рассчитанное

разрушение мелодики и ритма, невозможность подпеть автору или хотя бы подмурлыкать про себя, нарушения всех песенных канонов — «поэмы в песнях», вторжение прозы в стих, песни, которые «не поются, а говорятся» и пр., огрубленная лексика, — далеко не каждому такое придется по душе. А на это накладывается еще и разительный контраст: явно чувствуется несколько вальяжная изысканность певца, его причастность высокой культуре, миру Карамзина и Жуковского, Полежаева и Блока, Мандельштама и «Слова о полку Игореве», — и вот этот человек изнутри показывает нам «гулевых шоферов» и загульных работяг, расстрельщиков и блатных, мастера цеха и регулировщицу, кассиршу в продмаге и билетершу из кинотеатра «Титан», милицейского сержанта и безногого инвалида — такой список можно длить долго-долго. Такой контраст также может вести к отторжению, вполне, повторимся, законному. Но для тех, кто раз подпал под воздействие песен Галича, уже почти невозможно отказать от того, чтобы попытаться разгадать, как же это у него получается. Этим объясняется, что часть «Поэт» так разрослась. Но для того, чтобы к разговору о ней приступить, нужно сперва попытаться понять, как и откуда этот поэт пришел.

Автор книги сообщает, кажется, вполне достаточно фактов, чтобы можно было составить себе представление о детстве будущего поэта, но в этом перечислении, кажется, упущены три важнейшие составляющие, без которых невозможно понять его дальнейшую судьбу. Во-первых, это составляющая поэтическая. Севастополь, о котором Галич так любил вспоминать, едва упомянут. Впечатления от поэзии пушкинского времени, во многом восходящие к жизни в доме Веневитиновых (напрасно только автор полагает, что он принадлежал именно поэту), никак не сформулированы. Малая Бронная

с Патриаршими прудами также обойдены вниманием. Да, конечно, художественные произведения Галича (прежде всего, повесть «Генеральная репетиция», но и мемуарные выступления на радио «Свобода» тоже) должны восприниматься именно как художественные, и черпать из них документальные сведения было бы опрометчиво, но психологические корни личности должны были хоть каким-то образом отразиться. Увы, их в биографии нет.

В-вторых, Михаил Аронов, излагая ряд фактов семейной жизни, не делает подходящих выводов, и более того — кажется, что старается запутать читателя, давая ему информацию крошечными фрагментами. Об отце, Аркадии Самойловиче, сведения приходится собирать по крупицам, но в конце концов получается очень выразительная картина. Вот она: «Вскоре после переезда Сашины родители <...> устроились на работу: Аркадий Самойлович — инженером-экономистом на заводе...» (С. 7); «...отец Галича с начала 1930-х действительно был весьма влиятельной фигурой он сумел попасть в только что построенное дачно-кооперативное общество старых большевиков в подмосковном Черкизово и вскоре начал работать в сфере снабжения Москвы продуктами» (С. 12–13); «В июне 1934-го семья Гинзбургов переезжает на улицу Малая Бронная — в пятикомнатную квартиру на третьем этаже дома 19а» (С. 12); в нищем для эвакуированных Ташкенте военного времени «чета Гинзбургов занимала половину большого особняка. <...> Их дом был как волшебный остров среди враждебного и опасного моря: обильная, отборная еда, напитки, чистый сортир, просторные и хорошо обставленные комнаты. <...> А за большим столом, застланным белой скатертью, сидели знаменитые люди — литераторы, режиссеры, актеры... Я запомнил <...> Алексея Толстого <...> Хозяева <...> видать, и прежде были хлебосольными, и теперь могли себе позволить пиры во

время чумы: товарищ Гинзбург занимал какой-то высокий пост в системе снабжения населения, супруга была в его кадрах» (С. 43); «...в 1948 году⁵ во время кампании против “безродных космополитов”, взяли его отца Аркадия Гинзбурга, который тогда работал в сфере снабжения Москвы продуктами. Правда, арестовали его не по политической, а – как часто делалось в то время — по хозяйственной статье <...> Галич <...> всеми правдами и неправдами нанял адвоката, с помощью которого дал взятку соответствующим лицам, и процесс был выигран. В результате Аркадий Самойлович провел на принудительных работах чуть больше года и после освобождения до самого выхода на пенсию проработал директором швейной фабрики Промкооперации № 23...» (С. 73–74), «...Галич при жизни отца всегда немного стыдился его...» (С. 498).

Совершенно очевидно, что отец Галича был одним из тех советских чиновников, которым было позволено совершенствовать систему социалистического распределения, без них неизбежно обреченную на пробуксовывание. А быть у воды да не напиться... Охотно верится, что «хозяйственная» статья была применена к нему вполне обоснованно, а легкость наказания и возвращение в номенклатуру (место директора фабрики, несомненно, было номенклатурным) действительно объясняются взятками. Мать же, когда не работала «в кадрах» у мужа, была одной из тех, кто формировал круг московской «богеми», — администратором (непонятно только, чего администратором: на с. 7 автор пишет, что зала Чайковского, — но тот был открыт лишь в 1940 году⁶), ее брат был директором Большого зала консерватории, а муж сестры — администратором Мюзик-холла⁷. Это означало, что Галичу с детства были открыты все московские театры и концертные площадки, а сам он почти автоматически попадал в круг «золотой молодежи».

Нам кажется, что именно от семейных воспоминаний Галич отталкивался, когда воссоздавал в своих песнях облики завмага Званцева («Веселый разговор») или директора антикварного магазина № 22 Копылова Н.А. Это был еще один барьер, который ему нужно было преодолеть для собственного освобождения.

Ну и, наконец, нас никак не может устроить, что автор дает очень двойственную характеристику Галичу-драматургу и Галичу-кинорежиссеру. Да, с одной стороны он вспоминает те безжалостные самооценки, которые мы все знаем, но с другой стороны не может удержаться: «В целом фильм обещал быть весьма интересным: Александр Борисов играл там роль руководителя Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии, композитора А.В. Александрова, Константин Адашевский — Клима Ворошилова, а Михаил Геловани — Сталина» (С. 79). Нам почему-то кажется, что мировая культура не обеднела от отсутствия очередной верноподданнической поделки. Или о не пошедшем водевиле с маркесовским до Маркеса названием «Сто лет одиночества»: «Как жаль, что эта прелесть была запрещена к постановке!...» (С. 89)⁸.

Надо смотреть правде в глаза: все, сделанное в этой сфере Галичем (может быть, за исключением «Матросской тишины»), находится в ряду не подлинных исканий А. Володина, В. Розова, Л. Зорина и в несколько более позднюю эпоху — Л. Петрушевской или А. Вампилова, а среди более или менее удачных поделок особого отряда литераторов, поставивших свое творчество на службу советскому театру и кино второй половины сороковых и большей части пятидесятых годов. В замечательном стихотворении Давида Самойлова сказано очень точно: «Благодарите судьбу, поэты... / Что вам почти ничего не нужно, / А все, что нужно, / Всегда при вас». Поэту в старом смысле этого слова, то есть нормальному литератору,

приходилось задумываться, конечно, о цензурной проходимости своей вещи, но в конце концов он мог пойти на то, что она разделит судьбу «Мастера и Маргариты», «Чевенгура», «Поэмы без героя», «Жизни и судьбы», то есть в СССР при его жизни напечатана не будет. Самоцензура драматурга и киносценариста умножалась во много раз, — но в то же время и блага, получаемые за успешное ее осуществление, были многократно выше. В книге мы читаем, что из денег, полученных за сценарий «Верных друзей», написанный к тому же в соавторстве, Галич смог купить кооперативную квартиру, а гонорар за «Вас вызывает Таймыр» дал возможность «выкупить» отца. Кстати сказать, во многом именно специфика специальности определяла и круг слушателей Галича.

Драматургическое же мастерство, наработанное этими сочинениями, было совершенно мертво без живого, актуального материала.

Вторая часть книги построена, как кажется на первый взгляд, более концептуально. В ней есть и попытки анализа песенного творчества, и описание параллельного существования Галича-поэта и Галича-драматурга, и постепенное отделение первого от второго, и рассказ о принципиальных событиях, выстраивавших судьбу (алмаатинские вечера, Новосибирский фестиваль и его последствия, реакция на вторжение в Чехословакию, выход заграничной книги песен, исключение из «творческих союзов», предотъездная правозащитная деятельность и домашние концерты, сам отъезд), и выстраивание параллелей с некоторыми поэтами (преимущественно XX века) и авторами песен... То есть к плану как таковому претензий предъявить невозможно. Но к конкретностям его реализации — сколько угодно.

Конечно, хронологическая канва необходима, и то, что автор ее выстраивает, — замечательно. Единственное, на что, кажется, стоило бы обратить внимание, — это

объем некоторых частей. Так, про Новосибирский фестиваль рассказывается на 90 страницах большого формата, что, кажется, тянет уже на небольшую книжку, а не на фрагмент биографии. Около 50 страниц занимает рассказ об исключении из союзов писателей и кинематографистов⁹. Слов нет, события важнейшие, и мы узнаем немало нового, значительного материала, однако для общей композиции книги это слишком тяжеловесно. Впрочем, автору виднее. Но вместе с тем существует несколько моментов, отсутствие которых, на наш взгляд, работу до чрезвычайности обедняет.

В отличие от многих нынешних авторов, Галич высоко ценил Маяковского, и думается, что вовсе не возражал бы, если бы к нему применили формулу старшего современника: «Я поэт. Этим и интересен». К сожалению, анализ собственно поэтического творчества Галича — самая слабая сторона книги. Если при разговоре о пьесах и сценариях школярский пересказ содержания все-таки более или менее допустим, поскольку они большего не заслуживают, то в случае с настоящей поэзией это выглядит безнадежно примитивно. Вот, например, как автор обходится сразу с несколькими песнями из числа лучших у Галича: «Однако наряду с положительными женскими образами из “Леночки” (а что в ней — ибо никакого другого женского персонажа в песне нет — положительного? Что “ручка не дрожит”? или что она “в тюле и панбархате”? — *Н.Б.*) и ”Тонечки” Галич создавал и не менее яркие отрицательные, в которых сатирически изображались советские номенклатурные дамы. В качестве примера назовем песню “Красный треугольник”. <...> В те годы действительно ходили слухи, что эта песня вызвала большой гнев начальства из-за того, что в образе “товарища Парамоновой” и ”товарища Грошевой” (То есть единый такой образ ”товарища Парамоно-Грошевой”. — *Н.Б.*), угадывалась тогдашний

министр культуры “товарищ Фурцева” <...> Как было принято в те времена, все семейные конфликты разбирались на партсобраниях, и незадачливому герою, погулявшему с любовницей, пришлось по требованию своей жены “товарища Парамоновой”, которая работала в ВЦСПС, рассказать обо всем ”людям на собрании”» (С. 162–163)¹⁰.

Ну да, а еще в те годы (середина шестидесятых) рассказывали, что «и Тамарка Шестопал, и Ванька Дерганов» — в высшей степени реальные люди. Но ведь совсем не в том дело, и «товарищ Парамонова» — совсем не «отрицательный образ»! Она, как и незадачливый протагонист стихотворения, разбирающие свою семейную историю сперва на собрании, а потом в райкоме партии, искорежены всей советской повседневностью, как и те, что «как про Гану — все в буфет за сардельками», как та Нинулька, которая, вторя тетке, заявляет: «...с аморалкою / Нам, товарищ дорогой, делать нечего». Герой ведь и действительно стоит перед нами «словно голенький», во всей своей неприглядности, а ему, после «строгача с занесением» (кстати сказать, на с. 332 автор путает «строгое предупреждение», которое было вынесено Галичу секретариатом правления Московского отделения союза писателей, со «строгачом», то есть «строгим выговором с занесением в учетную карточку члена КПСС»), гораздо более серьезной карательной мерой¹¹) снова разрешают «одеться», чтобы, как всем прочим, и за сардельками успеть, и в «Пекин» с полным основанием сходить, и приема по личному делу в райкоме партии попросить... Будь с нами, будь одним из нас, и все обойдется, как бы говорит ему вся описанная в песне ситуация. Не пробуй вырваться, потому что «исхода нет». Ну и ладушки.

И все это построено с выдающимся мастерством. Начинается с названия, которое автор книги трактует как

«обыкновенный любовный треугольник, помноженный на советскую (“красную”) действительность» (С. 163). Но современники-то понимали каламбур: калоши ленинградской фабрики «Красный треугольник» носила вся страна. «Сел в калошу» — таков подтекст этого названия. Затем следует рассказ, где нет ни одного слова выбивающегося из соответствующего стиля — ни с убогой любовницей, ни с женой, ни с товарищами по партии, ни со сводницей-гардеробщицей. Каждый куплет продуман и завершен: в основу положен шестистопный хорей, но с особой цезурой — после восьмого слога, непременно безударного, который более чем в половине случаев усекается. Размер редкостный и прихотливый. К этому добавляются сплошные дактилические рифмы, которые в двух первых четверостишиях перекрестные, в третьем же — парные; а все это необычное построение завершается холостой строкой, в основании которой лежат три ударных слога подряд: «Вот те на!» А завершают композиционную организацию перемены цвета, который приобретает Парамонова: в шести больших куплетах она становится (непрерывно говорится: «стала»!) черная, красная, синяя и белая.

Галич создает в своей песне особый мир, который современники отчетливо чувствовали, так как на своем опыте видели, что это «по-советски ж, не как-нибудь там!». Однако и те люди, которые по возрасту никогда не присутствовали на публичном разборе личного дела и даже вряд ли слышали, что это такое, тоже могут все это ощутить своей кожей. Вот только для такого понимания нужно не просто следить за сюжетом, шутками или пафосом, а проникать вглубь стихотворения-песни.

К сожалению, создается впечатление, что Михаил Аронов, как это нередко бывает, относится к филологии (а научная биография поэта — дело именно филологического анализа) с полным пренебрежением, полагая, что

она ничего не дает для понимания того материала, с которым он имеет дело. И филология мстит ему с лихвой.

Ну вот, например, на с. 224–227 он анализирует «Песню про несчастливых волшебников», при этом исходит вот из какой аксиомы: «В ней — два сюжета, которые чередуются друг с другом. Первый посвящен только *несчастливым волшебникам* и представляет собой вполне нормальный поэтический текст. Второй посвящен описанию некоего театрально-циркового представления и присутствия на нем тех же волшебников, однако написан верлибром, белым стихом» (С. 224). Помилуйте, хочется тут же сказать, верлибр и белый стих — понятия разные, и учат этому еще на первом курсе. Ну да ладно, простим эту ошибку и посмотрим, где же у Галича верлибр или белый стих. Нет его, увы. «Белый стих» — это стих без рифмы, но в первой части «второго сюжета» рифмуются «оп-ца-ца» и «молодца», а также «кулис» и «бис», а во второй части еще затейливее: голуби — головы, кубики — публики, фонари — раз, два, три (да и «стеариновые» — «подмигивая» тоже может быть воспринято как рифма, и только отсутствие ее на данной позиции в других аналогичных строфах заставляет нас ее «не считать»). А то, что автор называет верлибром — на самом деле элементарнейший четырехстопный хорей, что не так уж далеко от шестистопного хорей «первого сюжета».

Такое несоответствие характеристик истинному строению песни заставляет нас засомневаться: может быть, тут не два сюжета, а один? Или два — но других? Давайте посмотрим. Первое шестистопное, написанное, повторимся, шестистопным хореем с дактилическими окончаниями, зарифмованными по схеме АВАВСС, действительно посвящено несчастливым волшебникам. А кто действует во второй части? Что это за «два уса-тых молодца»? Почти не рискуя ошибиться, мы можем

сказать, что это и есть те самые несчастливые волшебники, только в своей цирковой функции, творящие дешёвые чудеса на арене. И «маэстро Скрипочкин» и «маэстро Лампочкин» вовсе не «вылезают, как черт из бутылки» (С. 225), а исполняют свою нормальную цирковую роль — оркестранта и осветителя.

Проверим себя вторым «куплетом», и убедимся в собственной правоте: здесь прямо сказано про несчастливых волшебников: «утомленные до сизости» и «не в наклеенных усах». То есть они и есть «два усатых молодца» на арене и «два усталых мудреца» в ближнем кафе, где правят бал уже не они, а третий маэстро с примкнувшей к нему певицей Доремикиной, разными парочками, водкой и шампанским. Настоящие маэстро, умеющие делать настоящие чудеса, здесь только и могут наблюдать зрелище буйного застолья. А к их ассистентам облик фальшивого маэстро уже прирос, стал вечной личиной.

Дальше начинается настоящий второй сюжет. Волшебники уходят «по миру безучастному», а им на смену является «я», которого вызывают к Семичастному (напомним для забывших — тогдашнему председателю КГБ) и объясняют, как все на деле происходит. Ведь «не зря играет музыка <...> / И не зря чины и звания — / Вроде ставки на кону». Вот они, реальные блага: чины, звания, водка и шампанское, певица Доремикина... Нужно только согласиться на роль человека в вечной личине «маэстро» ну, скажем, Сочинителява, и все станет замечательно. А не будешь, как хотел бы, волшебником, так что ж! Как сказано у Галича в другой песне: «... счастье не в том, что один за всех, / А в том, что все как один!»

Так что все в песне гораздо сложнее и тоньше, чем это кажется автору. При этом мы еще оставили в стороне удачно увиденную им параллель между песней Галича и «Мастером и Маргаритой». Она добавляет обертоны в основную сюжетную линию, но не уничтожает ее¹².

Теперь второй пример.

На наш взгляд, песня «Бессмертный Кузьмин» не принадлежит к лучшим в творчестве Галича, но ведь не только лучшие стоит анализировать. Посмотрим, как это сделал Михаил Аронов и что по этому поводу можно сказать.

В качестве своеобразного зачина он приводит фразу из воспоминаний дочери Галича: «Мой папа <...> называл себя “декабристом без декабря”» (С. 347). Простительно, что А.А. Архангельская не знает, что это за определение. Но любой берущийся его трактовать профессионал обязан знать: так названа знаменитая статья С.Н. Дурьлина (опубликованная под псевдонимом) о П.А. Вяземском. Значит, вот чью роль примеряет на себя Галич, вот что он хотел бы произнести. И «Бессмертный Кузьмин» тут вполне идет в строку. Вспомним хотя бы «Записные книжки» Вяземского после взятия русскими войсками Варшавы, воспринимая записанное на другом историческом фоне — вторжения советских войск в Чехословакию: «Польшу нельзя расстрелять, нельзя повесить ее <...> Есть одно средство: бросить царство Польское. <...> Пускай Польша выбирает себе род жизни» и т.д.

Но не только Вяземского тут необходимо вспомнить. Читая строки: «Был май без края и конца, / Жестокая весна!», автор говорит, что первая из них «указывает на время начала полномасштабной Гражданской войны в России — 25 мая 1918 года» (С. 348). Нет, она указывает совсем на другое. Любой знающий русскую поэзию человек непременно обязан почувствовать, что Галич опирается здесь на другого Александра — Александра Блока: «Май жестокий с белыми ночами!» и «О, весна без конца и без краю — / Без конца и без краю мечта!» — из числа самых знаменитых его стихотворений. Тем самым Галич подключает свою песню к блоковским темам, где

«Цыганская песня» — отнюдь не самая главная. Гораздо важнее и существеннее — «Новогодняя фантазмагория», где Христос уходит от тех, кто верит в его пришествие, и пронзительное «Желание славы» с трагической неразрешимостью конфликтов. Но, кажется, здесь Блок нужен поэту не для прямых выводов, а лишь для обозначения того, что всепрощающее время примирило воевавших братьев. Ведь «Забвенья трын-трава», конечно, здесь все не из самойловского «Поля», а намекает на два прекрасно известных Галичу текста: с одной стороны, это «Ах, где те острова, / Где растет трын-трава, / Братцы...» Рылеева и Бестужева (свои ранние «Острова» с растущей на их берегу трын-травой Галич определит как «Подражание Рылееву»), а также недавно появившаяся «Трава забвения» В. Катаева, моментально прочитанная и ставшая популярной. Здесь не место подробно рассуждать о том, почему именно она могла здесь появиться, но указать на то место, которое ей принадлежит, очень стоит.

Второй фрагмент — здесь автор прав — посвящен следующей войне, и, пожалуй, не Второй мировой, а Великой Отечественной. Это существенно, потому что если увидеть автореминисценцию из «Вальса, посвященного уставу караульной службы», то мы должны будем сменить акценты. Там — «И вколачивал шкура-ефрейтор / В нас премудрость науки наук. // О, суконная прелесть устава...», здесь же появившийся вместо ефрейтора старшина не просто бессмысленно вколачивает устав, а «готовит... в грядущие бои», то есть занят делом трагическим, но обязательным. Вторая война — война за себя и за свою землю.

Тем сильнее контраст с третьей частью, когда «наши танки на чужой земле», когда Советский Союз занял место нацистской Германии. Об этом, впрочем, тоже автор написал. Но не написал он об очень важном и, как нам кажется, о самом главном: какую функцию

в стихотворении исполняет «бессмертный Кузьмин», бессмертный стукач, который пишет оперу про события и гражданской войны, и начала Отечественной, и нынешние тоже. Только ли в меняющихся условиях дело — оставшееся от прежней власти хлебное вино с севрюжкой, уже советская чистая водка с огурчиком, с трудом доступный молдавский коньяк (или все-таки портвейн молдавский розовый?) с селедкой — или в чем-то ином? Мы полагаем, что песня прежде всего именно о нем, о его бессмертной роли в мировой истории: трагическая гражданская, героическая Отечественная, отвратительное сегодняшнее вторжение сменяют одно другое, а он, как некий дух-вседержитель Царского Села, вечен, и еще долго будет здравствовать и писать. Страшно сказать, но сейчас именно он символ Царского Села, потому что если сначала тополиная пыльца летела на руку Пушкина, то сейчас — на шляпу Кузьмина, и отныне он становится главным действующим лицом истории¹³.

Мы говорили не бог весть о каких загадочных стихах-песнях. Они достаточно открыты внимательному взгляду читателя, готового потратить некоторое время на их осмысление. К сожалению, такого времени у автора книги не нашлось. Еще значительно хуже получается вообще с поэтикой Галича, основанной очень во многом на заложенном в тексте многослойном понимании песни. В одной из лучших своих композиций — «Желание славы», Галич почти что открыто сформулировал то, как воспринимают такого рода песни слушатели, собравшиеся на домашний концерт. Подавляющее большинство вообще не понимает, о чем идет речь, они выхватывают отдельные слова и фразы, сочиняя потом что-то совершенно непохожее на истинную их сущность. Второй уровень — адекватное чтение самого общего внешнего смысла, который не извращается, но и определяется слишком односторонне. И только сам автор ощущает

глубинный пласт семантики, которая втягивает не только политическую актуальность, но и размышления обо всей русской истории, но и протягивает нити между сиюминутным и вечным, но и актуализирует культуру, как будто бы совсем не имеющую никакого отношения к происходящему здесь и сейчас.

К сожалению, этого глубинного плана многих и многих песен Галича автор не ощущает совсем. Наглядно свидетельствует об этом глава «Поэты».

Михаил Аронов специально оговаривается: «...тема эта настолько обширна, что охватить ее целиком практически невозможно» (С. 467). Да, здесь, пожалуй, с ним можно согласиться. Но хотя бы какие-то ориентиры наметить можно? Как будто бы имен названо много — Вознесенский, Евтушенко, Самойлов, Шаламов (подробнее о нем говорится в другом месте), Чичибабин, Мандельштам, Ахматова, Пастернак, Блок, Цветаева, Волошин, — это только те, о ком сказано хотя бы несколько слов. Есть еще перечни, достоверность которых невелика, особенно если учитывать проскальзывающие у автора оценки — «совсем неизвестные» Борис Корнилов и Павел Васильев (в оригинале, воспоминаниях Галича, «неизвестные ему», т.е. А. Вергинскому), «поэты второго и третьего ранга» Ходасевич и Николай Ушаков... А между тем совершенно очевидно, что у Галича была подлинная система знаний о русской поэзии, от самых ее вершин, до действительно мало кому известных авторов, как поздний Бенедиктов, Полежаев, художник Федотов. Вот этого в книге, к глубокому сожалению, найти невозможно, хотя для понимания Галича как поэта необходимо.

А это, в свою очередь, ведет к созданию совершенно другого контекста для песен Галича. Вероятно, мало кого из ценителей его творчества не заденет сопоставление с текстами М. Танича. Не возьмемся оценивать последние, но совершенно очевидно, что эстрадные песни

и сочинения для группы «Лесоповал» относятся к совсем иному роду деятельности, не к той, которой занимался Галич¹⁴.

Еще один важнейший недостаток работы — некритическое использование источников. В начале мы уже хвалили автора за то, что в его книге обширная библиография. Но лишь очень редко мы находим размышления о том, насколько те или иные сведения, отобранные автором для цитирования, могут быть достоверны. А между тем совершенно очевидно, что в литературе о Галиче есть и серьезные, вполне научные исследования, и добросовестные воспоминания, и поэтические фантазии, и анекдоты, и явное непонимание, и многое другое. Прежде, чем цитировать их, надо дать читателю понять, что предлагается его вниманию. Вот в одном месте автор честно говорит: «Любопытная заметка, напечатанная в одной из периферийных газет за 1949 год, приведена Василием Аксеновым в “Московской саге”» (С. 68). Но, кажется, он и сам не отдает себе отчета в том, что документ, процитированный в романе, будет являться подлинным документом, когда исследователь найдет его в газете и представит нам не как фрагмент художественного произведения, где автор имеет полное право на вымысел, а как реальность. И если этого не осознает автор, тем более трудно ожидать критического отношения от читателя¹⁵.

Или роман Юлии Ивановой «Дверь в потолок» — стоит ли его цитировать как воспоминания, что автор делает несколько раз? А ссылаться на телепередачу М. Шаховой как на свидетельство? Да ведь и воспоминания представленные именно как таковые тоже нуждаются в верификации. Вот без тени сомнения автор передает: «Юлий Ким вспоминает, что в педагогическом институте, где он учился, когда сдавали советскую литературу, студенты были обязаны перечислить всех советских

драматургов, и если кто забывал назвать Галича, то получал четверку вместо пятерки» (С. 142). Можно с полной уверенностью сказать, что это фантазия, красивая и к месту приходящаяся выдумка. Во всяком случае, проверить это достаточно просто — взять вузовские учебники второй половины пятидесятых и посмотреть, как там обстоит дело с упоминаниями драматурга Галича¹⁶.

Явно нуждаются в критическом осмыслении чрезвычайно ценные воспоминания дочери Галича, А.А. Архангельской-Галич. Несомненно, что без них обойтись невозможно. Но невозможно и не принимать во внимание переданные Л. Финком (кстати, не столько драматургом, сколько известным литературоведом) слова поэта: «...я ее почти никогда не вижу» (С. 355)¹⁷. Актерская природа ее дара заставляет проверять буквально каждый факт, который можно проверить, а не делать ее высказывания главными, опорными пунктами для создания биографии.

Есть и другие случаи такого же рода. Например, обширно цитируемые воспоминания Александра Дольского вызывают мало доверия, и не только потому что, как автор сам признается, по большей части общение с Галичем происходило у него в состоянии, мягко скажем, не совсем трезвом. Слишком уж эти воспоминания пафосные, слишком двое сочинителей песен оказываются на дружеской ноге. Между тем очевидно, что в столкновении двух авторов на Новосибирском фестивале 1968 года открыто столкнулись две тенденции развития всей авторской песни: та, что делает своей основой поэтическое слово, и та, что претендует на создание оригинальной музыки. Вероятно, из великодушия или просто не очень видя это вблизи, Галич мог хвалить песни Дольского, но сейчас-то понятно, насколько они несовместимы.

Давно известно, что в мемуарах практически невозможно точно воспроизвести речь человека. Конечно,

в какой-то степени приходится с этим мириться, но ведь не до такой же, когда Галичу приписывается фраза: «Ты, Тольча, законченный поэт!» (С. 368), а его собеседник обращается к поэту: «Аркадьич, сколько вы забашляли электрику?» (С. 298)¹⁸.

Или вспомним такой пассаж: «По словам Надежды Крупп, вдовы барда Арона Круппа, “в семидесятые только за хранение Галича давали без суда и следствия пять лет, а за распространение — все десять”» (С. 481). Ну да, бывали случаи, когда при обыске изымали пленки с его песнями, а иногда их вписывали и в приговор. Но все-таки: во-первых, без суда и следствия пять, а тем более десять лет лагерей в семидесятые дать не могли, а во-вторых — записи никогда, насколько мы знаем, не были единственной причиной осуждения. Песни Галича исполнялись и распространялись весьма широко, о чем автор книги прекрасно знает и пишет, но в откровенную крамолу их записывали очень редко и в основном вне столиц. Солженицын, «Хроника текущих событий», Авторханов были несравненно опаснее для читателей и распространителей.

Впрочем, вообще с самиздатом у автора отношения непростые. Счастлив он, что приходится уже по крупным вспоминать и уточнять, сколько именно экземпляров брала «Эрика» — четыре или больше, и не нужно этого знать на собственном опыте. Но все-таки какие-то вещи стоило бы проверять. Анекдотически выглядит фраза на с. 114: «...район станции метро “Аэропорт” был своеобразным ”городком в городке”»: там располагались, например, многочисленные мастерские, где любой желающий мог сделать ксерокопию — большую редкость, по тем временам». Не говоря уж о том, что в середине 1950-х, о которых тут идет речь, ксерокопировальных аппаратов вообще не существовало, но и в более поздние времена любая множительная техника находилась под строжайшим контролем, обязательно под замком

и за металлической дверью, а обычный гражданин мог сделать только очень ограниченное количество копий в больших библиотеках. Конечно, запреты обходились, и ксероксы работали не только на государство, но и на людей, но никогда за все годы советской власти «любой желающий» не мог сделать ни единой страницы¹⁹.

Но тем большее значение получало неконтролируемое распространение текстов, которое и составляет суть самиздата. Те самые «четыре копии», чаще всего машинописные, и утоляли потребность в свободном слове. Говорим эти банальности не просто так, а с целью: среди активно ходивших в самиздате произведений были и две книги стихов Александра Галича. Первая называлась «Книга песен» (по Г. Гейне), вторая, вслед О. Мандельштаму, — «Вторая книга». К большому сожалению, в книге М. Аронова книги эти даже не упоминаются, хотя они вполне доступны теперь и в печатном виде: в книге «Избранные стихотворения» (М., 1989), которая числится в библиографии, воспроизведены именно они. Принципиальная их важность состоит прежде всего в том, что над текстами, в них вошедшими, Галич сам работал, и работал, судя по всему, довольно тщательно. Песни по-особому группировались, а создание книг позволяло ориентироваться не на сравнительно короткое выступление, а на представление своего художественного мира в его законченности на тот момент.

Потом, в изданных за границей книгах, Галич изменил принципы представления своего творчества, но для второй половины 1960-х годов две книги являются важнейшим источником, и следует пожалеть о том, что он не был никак использован М. Ароновым (единственное упоминание про первую — на с. 244).

Позволю себе привести еще несколько примеров неаккуратной работы с источниками, которые, к сожалению, типичны для книги. Вот, например, цитируются

воспоминания С. Хмельницкого: «...в доме имелась еще очень красивая молодая женщина с ребенком лет двух. <...> Это были, как я понял, жена и дитя отсутствующего сына Саши» (С. 43). Автор комментирует: «...Сашин ребенок появился на свет только в мае 1943-го. Соответственно, либо С. Хмельницкий неправильно датировал свой визит к Гинзбургам, либо эта женщина с ребенком не имеет к Саше никакого отношения». Но на самом деле он просто не дочитал воспоминания, ибо дальше там следует: «Единственное событие, связанное с появлением Саши, которое вызвало мой обывательский интерес — это внезапное исчезновение юной красавицы с ребенком. На мои наивные вопросы следовали уклончивые ответы. По совокупности недомолвок все-таки можно было понять, что Саша был подло обманут, и ребенок оказался не его. Все было, однако, проделано тихо, без скандала и, верно, по взаимной договоренности».

На с. 53–54 он пересказывает известную историю (попавшую во все сколько-нибудь развернутые биографии Галича) про то, как в 1945 году тот пришел поступать в недавно открывшуюся Высшую дипломатическую школу при наркомате иностранных дел. Для выразительности рассказа все замечательно. Однако в претендующей на точность книге стоило бы хоть как-то оговорить, что (цитирую официальный сайт Дипломатической академии МИД России): «Дипломатическая академия Министерства иностранных дел Российской Федерации ведет свою историю с 1934 года, когда при Народном комиссариате иностранных дел был создан Институт по подготовке дипломатических и консульских работников, преобразованный в 1939 году в Высшую дипломатическую школу. В 1974 году постановлением Правительства ВДШ была преобразована в Дипломатическую академию МИД СССР».

Или вот еще. Читаем: «Как поется в народной частушке...» (С. 531) — и далее следует (с несколькими

искажениями) чрезвычайно известный текст, про который легко найти хотя бы такую информацию: «Из эпиграммы Юрия Николаевича Благова (р. 1913), опубликованной (1953) в советском сатирическом журнале «Крокодил» (1953. №12): “Мы — за смех! Но нам нужны Подобрее Щедрины и такие Гоголи, Чтобы нас не трогали”. Это было откликом на фразу из Отчетного доклада XIX съезду ВКП(б), с которым выступил (5 октября 1952 г.) один из высших советских руководителей Георгий Максимилианович Маленков (1902–1988): “Нам нужны Советские Гоголи и Щедрины”. Чтобы не было впечатления, что поэт иронизирует над официальной линией партии, редактор “Крокодила” сделал объектом сатиры отдельно взятого бюрократа: эпиграмма начиналась строкой “Я — за смех!” (вместо “Мы — за смех!”) и имела название “Осторожный критик”. Сам же тезис о нужности сатиры в советском обществе (в форме: “Нам Гоголи и Щедрины нужны”) официально прозвучал на полгода раньше, в редакционной статье газеты “Правда” от 7 апреля 1952 г. В ней таким образом были повторены слова, которые произнес И.В. Сталин при обсуждении кандидатур на Сталинские премии, Как записал впоследствии (26 февраля 1952 г.) свидетель этого выступления — писатель К.М. Симонов, — Сталин сказал: “Нам нужны Гоголи. Нам нужны Щедрины” (Цит. по: Симонов К. С. Глазами человека моего поколения. М. 1988)» (<http://www.bibliotekar.ru/encSlov/13/53.htm>; очень схожая, хотя и несколько сокращенная информация находится также: Душенко К. Цитаты из русской литературы: Справочник. 5200 цитат от «Слова о полку...» до наших дней. М., 2005. С. 45)²⁰.

Ну, и так далее, и так далее. Очень многие свои утверждения автор не проверяет, отчего книга оказывается не надежной биографией, на которую могут опираться дальнейшие исследователи, а своего рода болотом,

выходя на которое каждый шаг нужно тщательно проверять. Как кажется, первым шагом на таком пути должно сделаться уважение к предшественникам. Если цитируя воспоминания, М. Аронов все-таки чаще всего называет авторов, то очень во многих случаях «анализов и разборов» этого предпочитает не делать. Скажем, он пишет о том, что «Притча» имеет подтекстом отношения Галича с Солженицыным, но почему-то не считает нужным сказать, что подробно разобрал этот случай А. Крылов. И таких примеров в книге много.

Одним словом, до биографии литературной, художественной, написанной пером писателя, Михаил Аронов не дошел (да, кажется, и не собирался). Но и биография научная у него не получилась.

Заметки о песнях А. Галича

1. «Королева материка»

«Королева материка: Лагерная баллада, написанная в бреду» была создана в мае 1971 года. Галич предположил исполнению довольно долгую историю, в которой излагалась и история создания песни, и определялся ее литературный генезис: «...История этой песни — особенная история. Она была написана в бреду. Это серьезно, потому что мне действительно очень было худо — я помирал в городе Ленинграде, мне занесли тяжелейшую инфекцию — золотящийся стафилококк. <...> Я не мог читать, я не мог ничего. Я единственно что, значит, — сочинял вот эту балладу».¹

Первый и достаточно очевидный пласт, на который реагирует любой слушатель, — это лагерная легенда, сочиненная, безусловно, самим Галичем, но стилизованная под намеренно грубую, на грани совершенной непристойности речь. Она не сплошь однородна, в ней очевидно напряжение между двумя пластами языка — высокого и даже несколько архаического с предельно низким. «Он занят любовью — по младости лет / Свистит и дрожит на Марс», «О как они ссали б, закрыв глаза, — / Как горлица воду пьет».

Трудно сейчас сказать, насколько это воспринималось слушателями, но также довольно очевидно, что лексика баллады, особенно ее начала, откровенно ориентирована не только на эти два общих принципа, но и на конкретный источник — на «Один день Ивана Денисовича». Конечно, отличается колорит местности (у Солженицына голая степь, у Галича тайга²), но стоит обратить внимание, что уже в пятом абзаце Солженицына

читаем: «Здесь, ребята, закон – тайга. Но люди и здесь живут»³. Бросается в глаза лишь одно существенное различие – именование охраняющих: у Солженицына — надзиратели, у Галича — вохровцы, т.е. слово, которое Солженицын в своей повести ни разу не употребляет. Естественно, это не ошибка, поскольку в «Архипелаге» оно присутствует и даже поясняется, но, скорее, относится к идиолекту автора.

Напомню также, что повесть Солженицына начинается с подъема и заканчивается засыпанием, тогда как у Галича – описанием глубокого сна с формулой: «И еще до подъема часа полтора, / А это немалый срок». У Солженицына же читаем: «Шухов никогда не просыпал подъема, всегда вставал по нему – до развода было часа полтора...», и дальше начинается перечень того, что можно было успеть в этот «немалый срок» сделать. Бушлаты, тачки, лопаты, сторожевые собаки, «попка» на вышке⁴ — все это общее для двух авторов. Конечно, можно сослаться на то, что это общий антураж лагеря, но стоит, пожалуй, напомнить, что у Солженицына это не просто мимоходом упоминаемые детали предметного мира, а рассудительно и подробно описанные явления. На первой же странице Шухов лежит, «с головой накрывшись одеялом и бушлатом» (как и зэки у Галича), а потом внимание к этому важному элементу одежды не оставляет автора на протяжении всей повести. Тачки и лопата встречаются в одном примечательном эпизоде «Одного дня...», когда десятник Дэр впрямую сталкивается с бригадиром. Важнейший для повествователя элемент конвоя – именно собаки: «И собаководы с собаками серыми. Одна собака зубы оскалила, как смеется над зэками».

К этому прикровенному цитатному пласту добавляются детали, рассчитанные на то, что «проницательный читатель» их отметит и сам догадается, кто имеется

в виду в строках: «И начальнички спят, брови спят, / И лысины, и усы...» (в другом варианте: «...и лысины, и пенсне»).

Казалось бы, всего достаточно, чтобы привлечь внимание тех людей, на которых автор рассчитывал, т.е. на диссидентский или диссидентствующий круг непосредственных слушателей, практически наверняка находившихся «под колпаком» и готовых на этот риск. Но в то же время вовсе не случайно Галич не обрывает свой рассказ о сочинении баллады, перерыв сделал я. У него же повествование продолжается: «...я давно хотел её сочинить, потому что мне всегда нравился жанр такой готической баллады, страшной баллады, которую писал в русской поэзии только Василий Андреевич Жуковский — “Громобой”, “Ундина” и так далее. А потом её больше не повторяли, а мне хотелось написать такую страшную балладу. Вот, значит, я написал такую лагерную балладу...»

В другом варианте рассказа Галич выстраивает даже некоторую историко-литературную концепцию: «А потом я уже стал думать: вот почему так вот как-то в русской поэзии не привился жанр готической баллады — “Громобой”, “Светлана” и так далее? <...> Многое из того, что сделал Василий Андреевич Жуковский, было подхвачено другими поэтами, развито, усовершенствовано и доведено до совершенно удивительных высот, а вот жанр готической баллады — страшной баллады, с разветвленными линиями, грубой где-то в своей основе и романтической одновременно, — он как-то не был подхвачен»⁵. Это суждение безоговорочно принималось на веру. Об этом писала Л.А. Левина в статье, посвященной «страшным балладам» Галича и Высоцкого⁶, есть и специальная статья о влиянии Жуковского на Галича⁷. Однако обе они выглядят неубедительно (как и рассказ автора). Ни в «Громобое», ни в «Светлане» практически нет элементов, которые можно было бы напрямую соотнести

с балладой Галича, а «Ундина» — скорее всего, вообще оговорка автора вместо той же «Светланы». Как кажется, единственная баллада Жуковского, которую можно было бы поставить в некоторую связь с «Королевой материка» — это «Иванов вечер» (он же «Замок Смальгольм»), где есть и некоторое ритмическое подобие, и общий колорит «готической баллады», судьба Ричарда Кольдингама, напоминающая, *mutatis mutandis*, судьбу возлюбленного Белой Вши, и даже некоторые текстуальные переклички, вроде: «Я собак привяжу, часовых уложу».

Однако ни эту балладу Галич не называет, ни еще один свой источник. Я имею в виду «Балладу о Востоке и Западе» Р. Киплинга в классическом переводе Е.Г. Полонской. На нее прежде всего указывает стиховая организация. И то, и другое стихотворение написаны сочетанием четырех- и трехиктного дольника с мужскими окончаниями. Различается только графика (у Киплинга-Полонской это одна строка с сильной цезурой после четвертого ударения, у Галича — две). С «Ивановым вечером» обе эти баллады сближает то, что эпизодически и там, и там дольник предстает в форме сочетания четырех- и трех-стопного анапеста, как у Жуковского. Например, у Полонской-Киплинга дважды есть точные соответствия на протяжении двустушии: «Словно колокол рот, ад в груди его бьет, крепче виселиц шея его», «Слишком долго, — он крикнул, — ты ехал за мной, слишком милостив был я к тебе», и шесть раз — в первом полустушии, равном четырехиктному стиху: «И кобылу полковника, гордость его, угнал у полковника он», ««Неужели никто из моих молодцов не укажет, где конокрад?»», «Но кто вора с границы задумал догнать, тому отдыхать не след», «И он вышиб из рук у него пистолет: здесь не место было борьбе», «Где, припав на колено, тебя бы не ждал стрелок с ружьем на прицел», «Этот коршун несытый наелся бы так, что не мог бы крылом взмахнуть».

У Галича полных двестиший нет, но трижды четырехиктный дольник совпадает с четырехстопным анапестом: «И еще до подъема часа полтора», «И тогда просыпается Белая Вошь», «Он гонял на прожарку и в зоне и за», а еще трижды это происходит в первоначальном варианте баллады, более пространным: «Не простила им слёз своих Белая Вошь», «Ковыряют историю этак и так», «Ты ведешь нас и властвуешь, Белая Вошь».

Как параллель с неназванным «Ивановым вечером» проясняет любовный сюжет баллады Галича, так параллель с «Балладой о Востоке и Западе» подсвечивает сюжет о поединке Королевы Материка и Начальничка из Москвы. В первом случае — любовь и обещание существа женского пола приводят к гибели мужчину; во втором речь идет о противостоянии «сильного с сильным». Но общее направление лишь подчеркивает расхождения, особенно во втором случае, когда космические силы Белой Вши превосходят человеческие (пусть даже многократно умноженные) — Начальничка.

Таким образом, перед нами оказывается смысловая структура, рассчитанная на три уровня прочтения. Первый выглядит почти профанным, и для избежания этого слушателям предлагается полуфальсифицированное пояснение, выводящее их на второй уровень — чтения сквозь призму сакрализованной русской поэзии. Но и он, в свою очередь, для посвященного поглощается третьим — не называемым открыто уровнем, где, само собой разумеется, первые два учитываются, но им дается истолкование, исходящее из глубин мировой поэзии вообще (особенно если учесть, что «Иванов вечер» — переложение баллады Вальтер Скотта).

Нам уже приходилось выдвигать объяснение такой технике построения текстов Галича, когда смысл обретается постепенно. Как кажется, с наибольшей степенью открытости сам он поясняет ее суть и причины в песне

с пушкинским названием (не поясняемым слушателям) «Желание славы» и блоковским эпиграфом. Напомним, что там речь идет о певце, поющем «под закуску / И две тысячи грамм» в домашнем концерте. Предмет внимания — новая, непетая песня про лежащих на соседних койках в больнице бывших врагах: вертухае и ээке. Эта песня кончается смертью вертухая и тем, как под московским снегом «сынок мой по тому ль по снежочку / Провожает вертухаеву дочку».

Реакция слушателей на эту трагическую песню изображается автором совершенно бескомпромиссно:

Да уж, песенка в точку,
Не забыть бы стишок —
Как он эту вот — дочку
Волокёт на снежок!..

Сам он ощущает себя в этой компании как совершенно чужого: «И стыжусь я до дрожи, / И желвак на виске», и только дозволенные транквилизаторы («Я шархану рюмку первую, / Про запас еще налью» да «Вон у той — глаза зеленые, / Я зеленые люблю!») позволяют пересиливать этот стыд. Даже не очень понятно, есть ли какой-нибудь выход из этой ситуации, потому что вся композиция кончается словами:

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

Правда, в более ранних вариантах встречалось и другое, гораздо более оптимистическое: «И соседский сын за стенкою...» Но вне зависимости от варианта смысл читается достаточно однозначно: этой публике

понять даже не слишком сложный текст если не вполне невозможно, то почти.

Однако к этому следует добавить еще как минимум два подтекста.

Первый из них — кинематографический. Как известно, Галич был человеком кино, и естественно предположить, что ко времени написания «Королевы материка» (май 1971 г.) он уже успел посмотреть фильм А. Вайды «Пейзаж после битвы» (1970), который начинается картиной освобождения заключенных нацистского лагеря. Многие эпизоды из этого начала совпадают или почти совпадают с картинами из баллады Галича: лагерная вышка и панорама зоны, костер, в котором сгорают символически значимые предметы лагерного быта (тачки и нары у Галича, полосатая лагерная одежда у Вайды), окружающие его мужчины, показанные с максимально дозволяемой откровенностью (у Вайды они полностью обнажены, а у Галича — мочатся в костер), убийство безымянного надзирателя заключенными (у Галича его сталкивают в клетку, у Вайды — втаптывают то ли в грязь, то ли в выгребную яму). Но сходство визуального ряда у Вайды и предметного мира у Галича лишь подчеркивает важнейшие различия. Если в фильме заключенные сбрасывают с себя и сжигают лагерную одежду, несмотря на зиму и снег, то в балладе уничтожаются лишь орудия «доблестного труда» и лагерный антураж. Подлинное освобождение может начаться, лишь когда самоуничтожится «королева материка» — Белая Вошь. В балладе Галича нет места поэту и книгочею, которого в фильме играет З. Цыбульский, нет места подлинной любовной истории, нет места основным проблемам Вайды — что делать после освобождения, как жить дальше. Для автора фильма лагерь — лишь временное место пребывания, для автора баллады — явление космического масштаба: «Навсегда крестом над Млечным Путем / Протянется Вшивый Путь!»

Второй момент, на который хотелось бы обратить внимание, связан с почти непристойной лексикой, использованной Галичем:

И один лишь «попка» на вышке торчит,
 Но ему не до спящих масс,
 Он занят любовью — по младости лет
 Свистит и дрожит на Марс.

По поводу слова «младость» В.В. Набоков писал: «Существительное "молодость" имеет архаическую форму "младость", вышедшую из употребления даже в поэзии»⁸. Это относится к известным строкам из строфы XLIV шестой главы романа:

Мечты, мечты! где ваша сладость?
 Где, вечная к ней рифма, младость?
 Ужель и вправду наконец
 Увял, увял ее венец?
 Ужель и впрям <так!>, и в самом деле,
 Без элегических затей,
 Весна моих промчалась дней
 (Что я шутя твердил доселе)?
 И ей ужель возврата нет?
 Ужель мне скоро тридцать лет?»⁹

Ю.М. Лотман так комментирует их: «Традиционная элегическая тема прощания с молодостью <...> получает здесь реально-биографическое и жизненное, а не связанное с литературной традицией решение. Это достигается сопоставлением литературных штампов: “Мечты, мечты! где ваша сладость?” (XLIV, 5) — точная автоцитата первых строк лицейского стихотворения “Пробуждение”:

Мечты, мечты,
Где ваша сладость?
Где ты, где ты,
Ночная радость?

(I, 234),

включенная в текст ЕО с трансформацией двустопного ямба в четырехстопный) и "Весна моих промчалась дней" с разговором о реальном возрасте поэта»¹⁰.

Безусловно, Галич не читал комментария Лотмана и вряд ли читал комментарий Набокова, однако не надо быть знатоком пушкинианы, чтобы заметить сходство между двумя этими местами, а просто следует внимательно читать Пушкина, что Галич, несомненно, делал.

И тогда у его четверостишия появляется двойной подтекст — «Евгений Онегин» и то самое лицейское (1816) стихотворение «Пробуждение», повествующее, если отбросить фальшивую скромность, о юношеской поллюции. Тем самым мастурбация охранника на вышке, названная грубо и прямо, возводится к литературным штампам пушкинской эпохи, в том числе и к его собственным.

2. «Салонный романс»

Эта песня относится к числу ранних и датируется 1965 годом (первое исполнение в ЦДЛ зафиксировано 15 декабря этого года¹¹).

На фоне других песен того времени эта кажется совершенно безобидной. К этому времени уже прозвучали «Облака», «Уходят друзья», «Старательский вальсок», «Гусарская песня», «Ошибка» и др.¹², и на их фоне песня «под Вертинского» вполне годилась для публичного выступления.

Попробуем представить себя на месте слушателей этой песни. Что прежде всего обратит на себя внимание?

Конечно, подчеркнутые в исполнении «вертинские» интонации и паузы, подкрепленные очевидными для всякого грамотного слушателя 1960-х годов (сейчас Вертинского помнят уже не так) словесными напоминаниями: сероглазый король (ахматовский, конечно, но Вертинским обыгранный), бразильский крейсер и лейтенант, лиловый негр, пани Ирена, прощальный ужин. И одновременно с этим — достаточно актуальное политическое содержание:

И правнук лилового негра
За займом приедет в Москву.

И все ему даст непременно
Тот некто, который никто,
И тихая пани Ирена
Наденет на негра пальто¹³.

Можно быть уверенным, что слушатели этим и ограничивались. Сама природа песни не позволяла, не давала им времени вслушаться пристальнее, а эмфаза на «вертинских» строках (она, правда, была не при каждом исполнении, иногда Галич ее нивелировал) наталкивала на единственное толкование.

Однако существование такого рода доминанты¹⁴ вовсе не означало, что ею все ограничивается. В построении песен Галича «второстепенные» элементы, трансформированные доминантой, не сразу улавливаемые сознанием слушателя или читателя, продолжают существовать и посылать смысловые импульсы сознанию, пусть даже до поры до времени не проникая в его «светлое поле»¹⁵.

Наиболее очевидным из этих элементов является строка: «А тучи — летучей грядой». Она вовсе не случайна, и вовсе не является пейзажной вставкой,

а у внимательного читателя Галича вызывает воспоминание о пушкинской строке: «Редает облаков летучая гряда». Ср. в повести «Генеральная репетиция» патетические, особо выделенные строки: «У моей России вывороченные негритянские губы, синие ногти и курчавые волосы — и от этой России меня отлучить нельзя <...> родина для меня — это и старая казачья колыбельная песня, которой убаюкивала меня моя еврейская мама, это прекрасные лица русских женщин <...> это бессмертные слова:

Редает облаков летучая гряда!...»¹⁶

Эта строка, конечно, была дорога не только Галичу. Вот только один совсем недавний пример: «В какой части человеческого тела возникает удовольствие от поэзии? Если судить по себе (а таков при всем его несовершенстве и вопреки трамвайной укоризне самый надежный способ суждения), это ощущение берет начало в дыхательных путях и полости рта. Никакие образные красоты и глубокомыслие не спасут стихотворения, если читателю просто-напросто не в радость произнесение строфы или даже строки. Один мой друг стал мне еще дороже после того, как ляпнул за бутылкой, что элегия „Редает облаков летучая гряда...“ написана Пушкиным именно ради этой первой строки. Я давно был того же мнения, но все робел высказаться вслух. Наслаждение, которое доставляет ее произнесение, невозможно объяснить — у меня, во всяком случае, не получается. Здесь нет и в помине пресловутой логопедически-нарочитой звукописи, вроде бальмонтовского „Чуждый чарам черный челн...“ или пастернаковского „В волчцах волосась за чулками...“ И вместе с тем последовательность ударных и безударных слогов, чередование согласных и гласных звуков настолько идеальны, что хочется вновь и вновь повторять четыре обыкновенных слова: „Редает“. „Облаков“. „Летучая“. „Гряда“»¹⁷.

А если расширить поле восприятия, то, безусловно, следует отметить, что слова песни: «И спой — как под старой шинелькой / Лежал сероглазый король» идут не только от ахматовского «сероглазого короля», но и от слов о Лермонтове из той же «Генеральной репетиции»: «...а сейчас он лежит — убитый и накрытый шинелькой — у подножия горы Машук...». А случайно ли заключительное двустушие песни:

А нашу Елену, Елену —
Не греки украли, а век! —

так напоминает мандельштамовское:

Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну а мне — соленой пеной
По губам,

вкупе с его же «Век мой, зверь мой...», «Мне на плечи кидается век-волкодав...» и др., с его «троянскими» стихами. А на дальнем плане замаячит еще и «Шерри-бренди» Варлама Шаламова, которому посвящена одна из песен Галича и с которым он был знаком.

У меня даже сложилась теория, что очень многие песни Галича нарочно построены на как минимум трех смысловых уровнях. Первый — общепонятный и не нуждающийся в специальных пояснениях (или нуждающийся, но уж для совсем примитивного слушателя, подобного персонажам «Желания славы», понимающим трагически философские строки: «И сынок мой по тому ль по снежочку / Провожает вертухаеву дочку» так:

Да уж, песенка в точку,
Не забыть бы стишок —
Как он эту вот — дочку
Волокёт на снежок!¹⁸).

Чаще всего на этом уровне понимания читается остросоциальный или политический смысл, а также очевидные и общепонятные, общеупотребительные цитаты, клише, формулы. «Ну, и дал я тут галопом — по фразам», как говорил незабвенный Клим Петрович Коломийцев.

Второй уровень приоткрывает, на его существование намекает сам автор, помогая слушателям названием («Памяти Юрия Живаго»), эпитафией (блоковским — в «Желании славы», из Маяковского — в «Виновники найдены»), комментарием (когда «быть нельзя» в «Запое под новый год» поясняется как слова из пушкинского письма, а «чибрияк, чибрияк, чибрияшечка» и «басан, басан, басана» — как цитаты из «Цыганской венгерки» Аполлона Григорьева) или даже целым рассказом (как, например, про Полежаева в преамбуле к «Гусарской песне»). Это слой неочевидный и уже почти чисто литературный, или, в крайнем случае, связывающий литературный источник с жизненными обстоятельствами (как в пересказе фрагмента из мемуаров Н.Я. Мандельштам перед «Возвращением на Итаку»).

Но есть еще и третий уровень. На нем Галич занимается тем, что, вероятно, можно было бы назвать бесцельной игрой, потому что ее многие годы никто не замечал, да и сейчас она вовсе не очевидна, а если очевидна, то не каждому. Выше уже приведены примеры этой «трехпланности» в нескольких песнях — «Виновники найдены», «Гусарская песня», «Прощание с гитарой». И при этом я совершенно убежден, что это и не игра и уж, конечно, не бессмысленная. Галич незаметно для читателя, а тем более для слушателя, закладывает в тексты своих песен представление о том, что они не антисоветская агитка и не балаган, где все понятно и недвусмысленно, а сложно выстроенный смысл. И — простите за громкое слово — гражданская позиция автора не только в том, что он отвергает советчину, но и в том, что он показывает ее несовместимость с русской поэтической традицией от

«Слова о полку Игореве» до Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, причем не только с поэзией «генералов», а со Случевским и Бенедиктовым, Григорьевым и мало — тогда! — известным Хармсом, сочинявшим песни художником Федотовым и безвестным автором «Яблочка».

Можно ли было сказать об этом прямо? Ну да, конечно, и Галич не раз это формулировал. Отчетливее всего получалось у него это в годы эмиграции. Отчетливее — но и несравненно неубедительнее. Его стихи и песни, писавшиеся тогда, стали одноплановыми, выговаривающими все так, чтобы понял даже самый бестолковый, — и мне их уже неинтересно читать и слушать. Они умерли уже через месяц (или год) после создания, тогда как прежние живут и через сорок с лишним лет.

3. «На сопках Маньчжурии»

Песня кажется достаточно прозрачной, но тем не менее традицию ее комментирования заложил уже сам автор, объясняя слушателям: «...Я как-то раньше этого не говорил, теперь я понял, что это надо говорить, насчет “толстомордого подонка”. Это имеется в виду Жданов. Чтобы было ясно»¹⁹. Однако, как кажется, теперь, сорок с лишним лет спустя после смерти Галича, комментарий должен быть расширен.

Прежде всего, стоит отметить, какой именно из вариантов текста оригинального вальса выбирает он для своей песни. В различных интернет-источниках он обозначен как принадлежащий неизвестному автору и наиболее близкий варианту, который сохранился в грамофонных записях И.С. Козловского. Остальные (народный вариант 1914 года, тексты Скитальца, А. Машистова, П. Шубина) слишком отличаются от цитируемых в песне²⁰. В подтверждение приведем этот текст по варианту Википедии:

Тихо вокруг.
Сопки покрыты мглой.
Вот из-за туч блеснула луна,
Могилы хранят покой.

Белеют кресты —
Это герои спят.
Прошлого тени кружатся вновь,
О жертвах боёв твердят.

Тихо вокруг,
Ветер туман унес,
На сопках манчжурских воины спят
И русских не слышат слез.

Плачет, плачет мать родная,
Плачет молодая жена,
Плачут все, как один человек,
Злой рок и судьбу кляня.

Пусть гаолян
Вам навевает сны,
Спите, герои русской земли,
Отчизны родной сыны.

Вы пали за Русь,
Погибли за Отчизну.
Но верьте, мы за вас отомстим
И справим мы славную тризну ²¹.

Далее заслуживает внимания исполнитель этого вальса — шарманщик. Персонаж для послевоенной ленинградской пивной, прямо скажем, не самый характерный. Конечно, это может быть объяснено чисто поэтологически: богатая первая рифма песни

«шалманчика — шарманщика», дающая потом звуковой лейтмотив «шалман — шарман». Но, как кажется, здесь может быть и другое объяснение, более сложное, но дающее возможность внутрилитературного истолкования, что для Галича было привычно.

У Б. Окуджавы есть стихотворение, опубликованное в 1960 году и вошедшее в его книгу «По дороге к Тинатин» (Тбилиси, 1964) как первое стихотворение цикла «Тбилиси моего детства». Прочитую его без первой и последней строф, не имеющих прямого отношения к нашей теме:

Одноногие туловища
 шарманок
 повисают с утра на хозяйских плечах,
 и шарманщики
 достают из карманов
 обезьянок
 с тоскою и ленью в очах,
 достают попугаев столетних и хилых,
 и коричневых свинок они достают.
 И шарманки поют.
 И мальчишки не слушать не в силах.
 А шарманки поют.
 И крикливые женщины,
 стирку оставив,
 затихают торжественно у ворот,
 и больные выглядывают
 из-за ставен:
 это им в исцеленье шарманка поет.
 Очень старая песенка катит рекою...
 Ах, шарманщик!
 Он медленно руку ведет,
 он выводит мелодию правой рукою,
 а другую —
 на плечи шарманке кладет.

Он проходит дворами,
оракул безвестный,
а билеты со счастьем
всего по рублю...
Перемешиваются
молчанье и песни,
звон трамваев,
и «я не люблю» и «люблю»²².

Словесные переключки между двумя стихотворениями заметить нетрудно: шарманщик и шарманка, обезьянка «с тоскою и ленью в очах» у Окуджавы и та, у которой «... глаза ее жуткие / Выражали почти человечесью отчаянность», плечи, транквилизационное («крикливые женщины... затихают») и терапевтическое действие шарманки. Да и общее настроение двух стихотворений во многом схоже, прежде всего в том, что шарманка создает особое настроение, когда у Окуджавы «перемешиваются молчанье и песни», а у Галича «не взрывалось молчанье ни матом, ни брѣхами». При том внимательном и даже несколько ревнивом отношении к Окуджаве, которое существовало у Галича, создание параллельной картинки в совершенно другом семантическом ряду было, как кажется, вполне естественным²³.

Если же присмотреться к галичевскому шарманщику, то, кажется, надо не пропустить две его характеристики. Первую я пока не могу удовлетворительно объяснить: он назван «обломок империи», и никто, кажется, их комментаторов не отметил, что это — название очень известного кинофильма режиссера Фридриха Эрмлера (1929). Для человека кино, каким был Галич, это не могло быть случайностью. Но что именно подразумевается, помимо очевидного, прямого смысла этих слов, как работает название и содержание фильма — здесь возможны догадки, выходящие за рамки комментария. Вторая — фраза:

«А шарманщик ел, зараза, хаши». Откуда это весьма специфическое блюдо могло появиться в ленинградской пивной? Да к тому же не рано утром, когда его положено готовить и есть, а явно вечером? Вот как описывает хаши в Москве начала 1960-х режиссер Ираклий Квирикадзе: «Трудно объяснить незнающему, что это такое: густой бульон, в нем — коровьи потроха, в него высыпают много-много чеснока, он очень горяч. Хаши — блюдо для похмелья. Хаши — некий наркотик. Есть люди, которые жить без него не могут. В Тбилиси его начинают есть с семи утра. В крошечные столовые старого города съезжаются хашисты. За одним столом сидят рядом профессора и карманные воры, прокуроры и художники, интеллектуалы и грузчики, секретари райкомов и пьяницы с трясущимися руками. Во время поедания хаши всем всё прощается, этот бульон с чесноком и сто грамм водки — смысл утреннего существования хашиста. Я — хашист. Страдал от того, что в Москве его нигде не готовили, и вот радость — ресторан “Арагви” по воскресеньям стал готовить хаши. Там встречались грузинские и московские хашисты: Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Датуна Мачавариани, Саша Абдулов, Жора Гигинеишвили, братья Шенгелая, братья Ибрагимбековы, Саша Кайдановский, Никита Михалков. . .»²⁴

Мне представляется, что здесь мы имеем дело с прикровенным, но вполне определенным указанием на подтекст из Окуджавы: «хаши» (а не «хаш») — именно грузинский вариант названия, и бывавший в Тбилиси Галич это скорее всего знал.

Теперь обратимся к спутнице шарманщика — обезьянке. В песне она неизменно называется именно в такой уменьшительной форме, тогда как рассказ Зоценко, за который он был подвергнут унижительному разносу Жданова, назывался «Приключения обезьяны»²⁵. Мало того, назойливо (46 раз!) повторяющееся в нем слово «обезьяна»

лишь дважды, вполне случайно, заменено уменьшительным. Между тем в литературе 1960-х годов есть произведение, где именно уменьшительная форма встречается в одном из кульминационных мест повествования, запомнившихся читателям едва ли не острее всего:

Не предполагая найти интересное в обезьяньем ряде, Костоготов быстро его проходил и даже начал скашивать, — как увидел на дальней клетке какое-то объявление и нескольких человек, читавших его.

Он пошёл туда. Клетка была пуста, в обычной табличке значилось: «макака-резус». А в объявлении, наспех написанном и приколотом к фанере, говорилось:

«Жившая здесь обезьянка ослепла от бессмысленной жестокости одного из посетителей. Злой человек сыпнул табака в глаза макаке-резус».

И — хлопнуло Олега! Он до сих пор прогуливался с улыбкой снисходительного всезнайки, а тут захотелось завопить, зареветь на весь зоопарк, — как будто это *ему* в глаза насыпали!

Зачем же?!.. *Просто так* — зачем же?!.. Бессмысленно — зачем же?

Больше всего простотою ребёнка хватало написанное за сердце. Об этом неизвестном, благополучно ушедшем человеке не сказано было, что он — антигуманен. О нём не было сказано, что он — агент американского империализма. О нём сказано было только, что он — *злой*. И вот это поражало: зачем же он просто так — *злой*? Дети! Не растите злыми! Дети! Не губите беззащитных!

Уж было объявление прочтено и прочтено, а взрослые и маленькие стояли и смотрели на пустую клетку²⁶.

Напомню, что при первом же упоминании обезьянки у Галича говорится: «Глаза ее жуткие / Выражали почти человечью отчаянность», то есть на передний план выдвигаются именно глаза. А на дальнем ассоциативном плане здесь может проходить «Обезьяна» Вл. Ходасевича, одного из высоко ценимых Галичем поэтов. При всей разности обстановки есть одно место, где стихотворения сближаются. У Галича:

А чудак глядел на обезьянку

 Словно бы он спрашивал: «Запомнишь?»
 И она кивала: «Да, запомню».

У Ходасевича:

...Ни одна рука
 Моей руки так братски не коснулась!
 И, видит бог, никто в мои глаза
 Не заглянул так мудро и глубоко,
 Воистину — до дна души моей.

Конечно, в первом случае человек нечто внушает «нищему зверю», а во втором тот сам прочитывает все, таящееся в его душе, но процесс переглядывания и там и там одинаков.

Мало того, обезьянка становится подобием «чудака» или, вернее, его прототипа. «Обезьянка сипела спаленными бронхами» вызывает в памяти общеизвестный факт, запечатленный и в «Перед восходом солнца»: Зощенко был отравлен газами. Ср. в дневнике его жены 1923 года: «...Чувствует он себя очень скверно: все время жалуется на легкие, не говоря уж о сердце»²⁷.

Вообще же в цикле «Литераторские мостки» и, в частности, в «На сопках Маньчжурии» имена

прототипов в сам текст не вводятся, и, если бы мы получили, как это часто случалось в действительности, только песню, без названия и посвящения, то это могло бы составить для слушателя определенную проблему, которую Галич решает многочисленными и разнообразными указаниями на реальную личность.

В частности, герой здесь при всяком его упоминании обозначается слово «чудак». Решимся предположить, что это намек на одноименный журнал (1928–1930), где Зоценко был в числе постоянных авторов. Обезьянка как метонимическое замещение рассказа «Приключения обезьяны» вполне очевидна. «Некий журнальчик» тогда легко опознавался как «Звезда», фигурировавшая в известном постановлении, где говорилось: «Грубой ошибкой “Звезды” является предоставление литературной трибуны писателю Зоценко, произведения которого чужды советской литературе. Редакции “Звезды” известно, что Зоценко давно специализировался на писании пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой безыдейности, пошлости и аполитичности, рассчитанных на то, чтобы дезориентировать нашу молодежь и отравить ее сознание. Последний из опубликованных рассказов Зоценко “Приключения обезьяны” (“Звезда” № 5–6 за 1946 г.) представляет пошлый пасквиль на советский быт и на советских людей. Зоценко изображает советские порядки и советских людей в уродливо карикатурной форме, клеветнически представляя советских людей примитивными, малокультурными, глупыми, с обывательскими вкусами и нравами. Злостно хулиганское изображение Зоценко нашей действительности сопровождается антисоветскими выпадами»²⁸.

Ни здесь, ни в докладе Жданова буквально слова «обманщик» нет, но оно само собой напрашивается. Зато слово «подонки» в докладе есть: «Только подонки литературы могут создавать подобные “произведения”,

и только люди слепые и аполитичные могут давать им ход»²⁹. Унизительное выражение автор песни обращает на самого докладчика. А эпитет «толстомордый» не только характеризует реальную внешность т. Жданова, но еще и явно намекает на широко ходившие слухи о его роскошной жизни в блокадном Ленинграде.

Не очень понятно, знал ли Галич о бытовом поведении Зоценко, но так или иначе оно вполне достоверно воспроизведено. Характеризуя его обычаи и привычки, К.И. Чуковский записывал в дневнике: «Он живет в Доме Искусств одиноко, замкнуто, насуплено. Жена его живет отдельно. Он уже несколько дней не был у нее»³⁰. А в воспоминаниях самой В.В. Зоценко читаем: «Если он не пишет, он или играет в карты или сидит в пивной»³¹. Ср. у Галича реплику Тamarки: «...человек в одиночестве».

Таким образом Галич выстраивает достаточно сложную, несводимую к единому знаменателю систему смыслов, находящих выражение как в тексте, так и в подтекстах.

4. «Ночной разговор в вагоне-ресторане»

Эта глава из поэмы в песнях «Размышления о бегунах на длинные дистанции»³² выглядит относительно самостоятельной и нередко исполняется (не самим автором) отдельно от остальных.

Комментаторов занимает в первую очередь заимствованное из «Цыганской венгерки» Аполлона Григорьева странное двустишие: «Бáсан, бáсан, басанá, / басанáта, басанáта...» Подробнее всего об этом говорится в «Живом журнале» Александра Дова, где автор в конечном счете приходит к выводу, что с полной определенностью перевести его невозможно³³. При этом он учитывает и мнение Б.Ф. Егорова, который (применительно к Григорьеву) писал: «Это двустишие <...>

не представляется мне чистой цитатой из цыганской песни, оно, скорее всего, сочинено самим Григорьевым и имеет целый спектр значений»³⁴, а также утверждение носителей цыганского языка о том, что такого слова в цыганском языке нет, и они могут предположить лишь одно — это женское имя.

Отмечу еще одну цитату, которая любопытна своей поливалентностью. Первые две строки у Галича почти полностью повторяют две строки из «Еду» Маяковского:

Вечер,
 поле,
 огоньки,
дальняя дорога³⁵.

Но комментаторы справедливо указывают, что это — «[п]арафраз припева из цыганского романса “Две гитары за стеной...”»; в бытовании припев нередко соединяется с различными песенными переделками стихотворения Аполлона Григорьева “Две гитары, зазвенев...”»³⁶. В точности так, как Галич (т.е. с «поездом» вместо «поля»), пел эти строки Вадим Козин³⁷.

Мне, однако, кажется более важным определить хронотоп песни Галича, как будто бы прочно привязанный к реальным событиям. При этом, впрочем, стоит обратить внимание, что, судя по всему, рассказчик находится или в белой горячке, или на пути к ней: «Лезут в поезд из окна / Бесенята, бесенята» и «мертвяки» следующей строки об этом явственно свидетельствуют. Мотивировка для путаницы весьма уместная.

Что становится известно о пространстве и времени, о которых рассказывает пассажир? Дело происходит в Магадане, в лагерном бараке, а потом — на станции, у «стату́я». Время — суровая зима с пургой, после съезда «славной нашей партии», где

Про Китай и про Лаос
Говорились прения,
Но особо встал вопрос
Про Отца и Гения.

«Статуй» взорвали, а зэкам «скостили срока». При обычном, не слишком въедливом чтении это прочитывается вполне однозначно: Магадан после XX съезда КПСС, т.е. 1956 год, наступающая эпоха «позднего реабилитанса». Достаточно сказать, что по официальным данным Комитета партийного контроля за 3 с лишним года (с ноября 1952 по февраль 1956) им было реабилитировано и восстановлено в партии немногим более 500 человек, тогда как за год с 1 марта 1956 по 1 марта 1957 — 2307 человек, а за 5 лет между XX и XXII съездами — чуть менее 31 тысячи человек³⁸.

Однако если занять позицию въедливого и все ставящего под сомнение читателя, то постепенно начинает обнаруживаться много несостыковок. Начать, видимо, следует с того, что и до сих пор в Магадане нет железной дороги. В 1940–1953 существовала узкоколейка, но к 1956 году она была практически выведена из действия, а потом и разобрана³⁹. Станционного здания для нее никогда построено не было, остался лишь его эскиз (приведен среди материалов того же сайта).

Естественно, раз не было вокзала, то не было и памятника Сталину перед ним. Историки уверенно говорят, что единственный в городе памятник Сталину находился совсем в другом месте: «До конца 50-х годов в парке культуры и отдыха на центральной аллее находился памятник И. В. Сталину. Памятник был установлен в 40-ых годах. Сегодня неизвестно кто автор, какова судьба этого памятника, кроме того, что после XX съезда КПСС в 1956 году скульптуре Сталина вывернули руки и связали их колючей проволокой. Памятник сбросили

с пьедестала и разбили мозаичное панно с портретом вождя. Позже памятник склеили и вернули на место, а панно восстановить не удалось... В конечном счете, памятник убрали из парка»⁴⁰.

В интернете сохранилась его фотография: бронзовый генералиссимус был обряжен в обычную военную форму, без шинели, то есть ламентации по поводу того, что «...на Нем — одна шинель, / Грубая, солдатская», — выглядят совершенно неуместными, его надо было пожалеть еще сильнее. Но вообще все эти факты в совокупности безоговорочно говорят, что место действия тут названо неверно, да и способ уничтожения также назван ложно: судя по приведенной выше цитате, памятник отнюдь не взрывали.

Теперь обратимся к временным координатам.

То, что события не могли происходить ранее 1956 года — очевидно. С 14 по 25 февраля этого года в Москве проходил XX съезд КПСС, где прозвучал доклад Н.С. Хрущева «О культуре личности и его последствиях». Однако даже в стенографическом отчете съезда об этом докладе говорилось: «Съезд на закрытом заседании заслушал...» Было опубликовано только краткое, в 10 строк постановление⁴¹. Как хорошо известно, текст доклада зачитывался на закрытых партийных собраниях, и хотя в «большой зоне» с его содержанием было не так уж сложно познакомиться, в лагерях о нем, по крайней мере на официальном уровне, молчали. Официальных указаний уничтожать памятники Сталину в это время также не было, это могла быть лишь местная инициатива из соображения «как бы чего не вышло».

Китай, конечно, не раз упоминался на съезде, но никаких симптомов ухудшающихся отношений не было и еще не могло быть, не афишируемые разногласия начались лишь после подведения итогов съезда. Лаос же был упомянут единственный раз, когда Чыонг Тинь, представитель

ЦК Партии трудящихся Вьетнама произнес: «...в Индо-Китае был восстановлен мир на основе признания независимости, суверенитета, единства и территориальной целостности Вьетнама, Камбоджи и Лаоса»⁴².

Таким образом, 1956 год и XX съезд должны быть отвергнуты.

Внеочередной XXI съезд прошел с 27 января по 5 февраля 1959 г. Никаких выпадов против Сталина на нем не было⁴³, а Лаос не упоминался ни единого раза. Так что и он не соответствует историческим реалиям, отразившимся в песне.

Значит, остается лишь один вариант — XXII съезд. Он знаменит и резкостью нападок на Сталина, и решением о выносе его трупа из мавзолея, и интенсивным сносом памятников Сталину, переименованием населенных пунктов, учреждений и многого другого носившего это имя, — то есть всего, что описано в песне Галича. Открытого разлада с Китаем на съезде еще не было, приехавший Чжоу Эньлай произнес приветствие от своего имени и прочитал таковое же от имени Мао Цзедуна, вообще настроение было примирительное (в отличие от обвинений в адрес Албании). Лаос неоднократно упоминался на съезде как потенциальный союзник. И время проведения съезда (17–31 октября 1961) не может быть опровержением указания: в ноябре на Севере метели — не редкость.

Однако это в корне противоречит логике хода действий. Оказывается, что после смерти Сталина прошло едва ли не 9 лет, но рассказчик почему-то не попал ни под амнистию 1953 года, ни в какую бы то ни было волну массовой реабилитации. Только в конце 1961 года «скостили нам срока».

Вряд ли здесь стоит искать реалистического объяснения. Как нам кажется, хронотоп песни устроен так, что при внешнем правдоподобии и пространство,

и время растягиваются. Называется Магадан, но имеется в виду что-то иное⁴⁴; съезд партии — не то 1956 года, не то 1961-го. Соответственно и рассказчик наделен противоречивыми чертами. И поэтические (песенные) цитаты также становятся максимально разбросанными: Маяковский сливается с романсом, Аполлон Григорьев — с заклинанием от нечистой силы, и все подсвечивается Блоком. Перед нами общий срез эпохи, а не дотошно выписанный свод подробностей.

Приложения

Приложение 1

БУБЛИЧКИ

Купите бублички,
Горячи бублички,
Гоните рублички
Сюда скорей...

«Бублички» пользуются большим успехом в Варшаве. По-русски их поет Зося Погожельская в «Морском Оку», с небольшими переделками поет их по-польски в «Кипроко» Ордонка.

Но и этого мало. Из «Бубличков» сделали фокстрот. Под него танцуют и его слушают во всех ресторанах. Многие подпевают, благо мотив новый, неприятельный, какой-то ласковый и вполне запоминаемый.

Слова «Бубличков» очень трагические и вполне безграмотные:

Отец мой пьяница
И этим чванится,
Он к гробу тянется,
Но все же пьет.

Сестра гулящая,
А жисть пропадающая,
А я курящая —
Глядите вот...

Но в ходячих кабарежных песенках не требуется ни особого смысла, ни особой литературности. Даже, можно сказать, «совсем наоборот».

Пришли «Бублички» в Варшаву, несомненно, от большевиков, однако не прямо из Москвы. Кажется, они раньше побывали и в Париже, и в Лондоне, где пользовались также неизменным успехом.

Вероятно, на Западе в пресловутых «Бубличках» усмотрели надрыв русской души, широту русских степей (*des steppes russes*) и социальные страдания русской девушки, находящейся «на дне», вопреки благам большевизма.

Наконец, и незамысловатый мотив этих трагических частушек ярко свидетельствует о большой музыкальности примитивной славянской души с ее пресловутой тоской (*la tosca russe*).

Но вот некий г-н С.А. Лирок рассказал в еврейском «Нашем Пшегл<онде>» очень любопытную историю о происхождении этих истинно русских «Бубличков».

Оказывается, мелодия «Бубличков», пронизанная «славянской тоской и социальной несправедливостью», очень давно и очень хорошо известна еврейским народным массам. Она была когда-то сочинена могилевским «маршалком» (некто вроде свадебного распорядителя) и поется на еврейских свадьбах с текстом куда более добродетельным и веселым:

Кимт – же иделэх,
Хобт ойх ды фиделех...

и т.д.

(«Приходите, евреи, подымите скрипки...»).

«Большевики, — не без юмора замечает г-н Лирок, — должны быть довольны. Кредитов им не дают, в сношения с ними входить не хотят, но их сенсационные новинки принимаются охотно. Большевики снова устроили штучку “гнилой Европе”, продав им, под советской фирмой, старую песенку маршалка с популярным еврейским текстом...»

История, как видит читатель, довольно курьезная.

Однако, если быть объективным до конца, то следует признать лишь тот несомненный факт, что евреи знали мелодию «Бубличков» уже давно и что пели они ее на своих свадьбах с совершенно другим текстом.

Что же касается происхождения самой мелодии, то вопрос остается все-таки открытым, сочинил ли ее могилевский маршалок или позаимствовал ее (может быть, бессознательно) из окружающей его среды.

По общепринятому утверждению, евреи стремятся к обособлению, плохо ассимилируются. По существу же они очень впечатлительны по отношению к окружающей их культуре или некультурности. Особенно это касается их народной музыки. «Маршалок» из Йемена или из Дамаска сочинил бы, вероятно, совсем другую мелодию, нежели маршалок могилевский, потому что в Сирии и Аравии евреи живут в стихии арабской, а не славянской. Притязаний же на авторское право народные еврейские композиторы, как правило, не имеют. Даже Левандовский, который составил общепринятый в синагогах «обиход» пения, много заимствовал из окружавшей его среды и культуры.

Если же даже могилевский маршалок действительно сочинил мотив «Бубличков», то жалко, что не сохранилось его имени. Мотив «Бубличков» очень милый и крайне подходящий для русских частушек.

А потому признаем мелодию «Бубличков» русско-еврейской. Ведь могилевский «маршалок» был, несомненно, евреем русским.

Странник

Приложение 2. О текстах Т. Кибирова

Выше я уже ссылался на чрезвычайно, на мой взгляд, ценную работу — комментарий к поэме Т. Кибирова «Лесная школа», составленный самим поэтом и И.Л. Фальковским. Нельзя не согласиться с редакционным предисловием, где говорится: «...этот почтенный жанр, имеющий многовековую историю, случалось, приносил богатые плоды и на русской почве» (с. 289). Вряд ли стоит сомневаться, что и данный опыт окажется необходимым не только будущим исследователям творчества Т. Кибирова (отнесу сюда же и появившуюся после данной статьи работу: Опыт коллективного комментария к «Вступлению» поэмы Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слезы» [& Team LJ] // Toronto Slavic Quarterly. № 13; http://www.livejournal.com/community/ru_lit/206083.html#cutid1), но и вообще всем, пишущим о поэзии. И все же остается верным, на мой взгляд, утверждение той же редакционной статьи: «...не стоит и чрезмерно обольщаться: культурная память изменяет не только читателю, но и писателю, и потому не исключено, что какие-то важные реалии и на сей раз ускользнули от комментаторов» (с. 290).

Опубликованный текст имеет амбивалентную природу: действительно комментируя стремительно уходящие в прошлое реалии и различные цитаты, он вместе с тем отчасти и мистифицирует читателя, скрывая от него существенные пласты ассоциаций и прямых цитат. Цели этой мистификации могут, вероятно, быть объяснены различными способами, но думается, что одной из наиболее существенных для самого поэта было стремление, дав читателю ориентиры более или менее очевидные, утаить от него то, что слишком уж прямо обнаруживает истинный

смысл поэмы, как бы его ни понимать (как и всякий художественный смысл, он весьма многогранен). То ли это, как предполагает редакционное предисловие, стремление автора увидеть в сегодняшней России трагически трудный процесс перехода от язычества (и не только советского, но и исторически ему предшествующего) к христианству, то ли раздумье о судьбе России, не ограничивающееся религиозными проблемами (на это, как кажется, намекает заключительный пассаж комментария, где в строгающем из полена Христа «пермяке солены уши» предлагается увидеть не только намек на резчика по дереву, изготовляющего «пермских богов», но и папу Карло, вырезающего Буратино), а погружающееся в страшное месиво российской истории, где перемешаны глубокая история, увиденная через фольклор — как исконный, так и олитературенный — и лесную жуть, с насущной современностью, властно формирующей облик героя поэмы. А этим героем оказывается тот маргинальный человек, который может существовать одновременно в нескольких планах, что в поэме определено путешествием в разных вагонах. Герой равно представим и в арестантском, и в общем, и в плацкартном, и в купейном вагоне, и даже без особого труда — в СВ. Определяется его место не личностью, а обстоятельствами: от суммы да от тюрьмы не зарекайся, как не зарекайся от высокой должности.

И потому авторизованный комментарий к поэме, показывая отдельные источники и поясняя стремительно устаревающие арготизмы, должен нечто и скрывать, иначе все страшное, кровавое месиво превратится в прозрачную воду гармонического построения. Именно в этом, как мне представляется, причина, заставившая составителей комментария предупредить читателей: «Следует исключить ассоциации с песней В. Высоцкого “Купола”» (с. 305) — именно потому, что эта ассоциация привела бы к опрозрачению смысла поэмы.

Но исследователь, не связанный законами авторской игры с читателем, может себе позволить указать и на более глубокие пласты смыслов, используя тот же жанр комментария. Отчасти функцию толкующего комментария исполняет предшествующая данному глава «Пласт Галича в поэзии Тимура Кибирова», обнажающая сходство поэтического метода Кибирова с принципами построения многих текстов Галича (как на сюжетном уровне, так и на мотивном, и на интертекстуальном, и на образном, и на собственно семантическом). Но далее я позволил себе углубиться в словесный строй поэмы Кибирова, указав не только некоторые дополнительные параллели (что сделано без претензии на безусловную полноту, поскольку — как уже написано в выше опубликованной статье — сама центонная структура стихов Кибирова провоцирует поиски не только очевидных переключек, но и отдаленных подобий, могущих оказаться как рассчитанным употреблением, так и чистыми совпадениями), но и вообще постаравшись создать у читателей впечатление, что комментарий здесь обязан быть принципиально незавершимым.

При этом я, естественно, не касаюсь собственно стилевых принципов построения текста, которые также могут быть отчасти уловлены в комментарии. Так, авторы отметили безусловную трансформацию фольклорного «лен-конопель» в блатное «косяк-конопель», но при этом уже самому читателю осталось на долю почувствовать, как трансформируется «лен-конопель» на протяжении всей поэмы, начиная с появляющейся уже в третьей строке формулы «ау-караул», через почти неощутимое сходство с «медведь-прокурор да комар-адвокат», «бабка-ежка» — к уже полностью просодически подобным: «бред-берендей», «дед-лесовик», «гад-Боровик» и, наконец, к:

Ой, Ярила-мудила, ой, падла-Перун,
моисеевский Лель-топотун! —

где тройное повторение построенных по одной и той же модели словосочетаний выстраивается от удлиненного на два, начальный и конечный, слога (Ярила-мудила) — к ритмически полностью подобному, но с иными словоразделом (падла-Перун) — и, наконец, к абсолютно воспроизводящему исходное: Лель-топотун. Но благостно-фольклорное здесь уже полностью подменено не просто своей противоположностью, а гораздо худшим — бесстыдной имитацией, лишенной какого бы то ни было внутреннего содержания.

Оставляя за собою право вернуться к этому автокомментарию, отмечу всего лишь несколько моментов, представляющихся достаточно существенными для ее понимания.

Так, неоднократно повторяющееся в поэме словосочетание «елы-палы» вместо традиционного «елки-палки» восходит к словоупотреблению «митьков». См., напр.: «ЕЛКИ-ПАЛКИ (чаще “ну елки-палки”, еще чаще “ну елы-палы”) <...> выражает обиду, сожаление, восторг, извинение, страх, радость, гнев и др. Характерно многократное повторение» (Митьки, описанные Владимиром Шинкаревым и нарисованные Александром Флоренским. Ленинград. 1985 год [название на обложке. На титульном листе:] Шинкарев Владимир Николаевич. Митьки. Рисунки Александра Олеговича Флоренского. М., 1990. С. 8).

«Лишь сибирская язва, мордовская сыпь» — нуждающийся в расшифровке намек на советскую действительность семидесятых годов. Сибирской язвой в 1979 г. в результате утечки микробов из лабораторий, разрабатывавших биологическое оружие, была заражена часть Свердловска (см.: Плужников Сергей, Шведов Алексей.

Убийца из пробирки // Совершенно секретно. 1998, № 4. С. 12–13). В Мордовии же находился (и, вероятно, до сих пор находится) крупнейший комплекс концентрационных лагерей. Ср. в «Балладе о чистых руках» А. Галича: «Взвиваются ночи кострами в Острове, / В мордовских лесах и в казахской степи». Ср. также у Кибирова в стихотворении «КСП» из цикла «Песня остается с человеком»: «В лесах Мордовии счастливой / вдоль проволоки я бродил».

«Это дед-лесовик, это гад-Боровик» — ритмическая и синтаксическая калька с фофановского: «Это май-баловник, это май-чародей...» (из стихотворения «Май», 1885). Две строки из «Мая» цитируются в романе И.Ильфа и Е.Петрова «Двенадцать стульев», после чего следует реплика: «Это Жарова стихи?», что заставляет вспомнить Жарова как автора слов многих советских песен, в том числе прославленного «Взвейтесь кострами, синие ночи!...» (ср. также суждения Ю.К. Щеглова [Романы И.Ильфа и Е.Петрова: Спутник читателя. Wien, 1990. Т. 1. С. 241–242] о пародийной подмене Жаровым Пушкина). Вероятно, есть смысл также указать, что «гад-Боровик» вполне может быть связан с известными строчками из детского стихотворения: «Белый гриб-боровик, / Всем грибам полковник...»

«Вот те культ, и просвет, и полит» — построено по модели входившего в школьную программу стихотворения В.Маяковского «Прозаседавшиеся»: «Кто в глав, кто в ком, кто в полит, кто в просвет — расходится народ в учрежденья». Вместе с тем, вероятно, дальним отголоском слышится здесь и мандельштамовское: «Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз» (семантически сходные конструкции: «кому...» и «вот те...» в сочтении с односложными словами).

«Так чего же ты, Дуня...» — несомненно, связано с «Во ку-, во кузнице...», как и отмечено в комментарии,

но сексуальное развитие темы показывает, что вторым планом тут проходит известная песня «Дуня я, Дуня я, Дуня ягодка моя...», публикация полного текста которой нам неизвестна, однако слышать ее приходилось: речь там идет о лишении Дуни невинности. Не думаем, что автору поэмы доводилось эту песню слышать, но она вполне регулярно упоминается в литературе как похабная солдатская.

Над макушкой завяжем подол — в начале века и в двадцатые годы при групповом изнасиловании женщине, чтобы она не могла опознать насильников, задирали подол длинного платья на голову и завязывали его. См. также: «...в сквере Девичьего поля ловят девушку и устраивают “тюльпан”, т.е. завязывают юбки над головой и бросают в густые кусты ногами кверху» (Сегалов Т. Психология хулиганства // Проблемы преступности. М.: Л., 1926. Вып. 1. С. 86).

«Ну, натешился всласть, кучерявый, вылазь, видишь, вся тут артель собралась» — скорее всего, парафраз строк из «Четвертой прозы» О.Мандельштама: «Это тренировка вихрастрого малютки комсомола под руководством агитмамушек, бабушек, нянюшек (ср. “красный Чум” и “культполитпросвет” у Кибирова чуть ранее), чтобы он, Васенька, топнул, чтобы он, Васенька, вдарил, а мы покуда чернявого придержим...»

«Что нам красная небыль и что Чернобыль!» — в пропагандистских телепередачах после аварии на Чернобыльской АЭС словами «Черно-быль» и «Черно-миф» (применительно к известиям и комментариям зарубежных средств массовой информации”) играл упоминающийся в поэме «гад-Боровик», один из наиболее лживых советских журналистов.

Приложение 3

Цена 5 руб.

Александр ГИНЗБУРГ

Мальчики и девочки

Стихи

Разр. ГУРК № 375/42-ар
от 31 / X 1942 года

Всесоюзное
Управление по Охране Авторских Прав
Отдел Распространения
Москва, 21

- 1942 -

Дорогому
Александру Константиновичу.
Я вам слишком многим обязан, поэтому не знаю, как
и что написать.

Саша
7 декабря 1942 г.

Тот, кто боится смерти, —
боится ее везде.

А. Грин

1. Куклы и солдаты

Мы когда-то верили
В праздников кружение,
Даже время мерили
Датами рождения.

С девочками, с мальчиками,
С кубиками, с мячиками,
С пестрыми ситцами,
С лентами в косицы,
С куклами, солдатами,
С мопсами лохматыми.

Вечерами длинными
Думали, выискивали —
Что на именины нам
Приготовят близкие.
Небылицам истовым
Верили, как истине...
Сумерками мглистыми
Прятались на пристани,
Ждали, что над зыбью
В серебристых полосах
Выйдет чудо рыбе
С человеческим голосом!

Это все до старости
В памяти всегда:
Над крылатым парусом
Синяя звезда.

Над заветным тополем
Голуби летят.
Детство в Севастополе,
Много лет назад!
Время!

Стали мальчики
Крепкими да рослыми!
Время!

Стали мальчики
Совершенно взрослыми!
Время!

Сняли девочки
Ленты и платочки.
Поглядишь — у девочек
Сыновья и дочери...
Девочки да мальчики,
Кубики да мячики...

Тоже верят истово
В сказки долгим вечером!
Но суровым выстрелом
Тишина рассечена...
Темень в Севастополе:
Дым и ветер бешеный.
На заветном тополе
Человек повешенный...
И бредут дорогами
Девочки да мальчики —
С куклами безногими,
С продранными мячиками!

Никакою яростью
Этого не выскажешь!
Никакою старостью
Немощи не выкажешь!

Это небо серое,
Злых путей излучины,
Время новой мерою
Отмечать обучены.
Близкою расплатою
Ненавистью, бедами,
Горестными датами,
Грозными победами!

Знаем — снова затемно
В кружеве огня
Будет снова затемно
Шумная возня.

С девочками, с мальчиками,
С кубиками, с мячиками,
С пестрыми ситцами,
С лентами в косицы,
С куклами, солдатами,
С мопсами лохматыми.

2. Колыбельная

Звезды высыпали к ночи,
Месяц выгнулся дугой.
Ты похож на маму очень,
Мой товарищ дорогой!

Руки у тебя тонкие,
Такие же, как у мамы..
Глаза у тебя серые,
Такие же, как у мамы,
Хорошие-прехорошие!

Мы окно завесим шторой, —
И погаснут фонари!
Ты большущим станешь скоро,
Станешь басом говорить.
Станешь самым голосистым,
Станешь оперным артистом,
Купишь фетровую шляпу,
Палку выпросишь мою.
Скажешь: — Я сегодня, папа,
Мефистофеля пою!

Маленький ты мой сын.

Ты похож на маму очень,
Мой товарищ дорогой!
Далеко, у края ночи
Город мой и город твой.
Мы придем еще! Упрямо,

Запыленные бойцы...

Прямо к дому, прямо, прямо...
Только нас не встретит мама...
Только нам не скажет мама;
— Где вы шлялись, сорванцы?

Маленький ты мой сын.

А пока —

Оловянная пехота спит!
Заводные самолеты спят!
И тебе, брат, пора спать!

3. Когда мы вернемся домой

Глухому гулу орудийной снасти,
Глухой тревоге бездны на краю —
Не верь!

Я знаю — существует счастье

Победы, завоеванной в бою!
Еще не все!

Еще по талым листьям,
Домой, кольцом бульваров, напрямик
Вбежим, ворвемся, сапоги почистим
И в темный угол бросим дождевик.

И дальний путь измерив днем вчерашним,
Как будто ночь одну провел в пути—
Ты снова станешь мирным и домашним,
Совсем обычным и совсем не страшным,
Совсем как в детстве —

Приходи к пяти!

Ты дома! Не успевши распрощаться!
Ты только чуть, для мамы, постарел!
Пора!

Уже собрались домочадцы,
Уже парадный ужин на столе.
Ты расскажи:

Присочини немного.

Поверь, никто тебя не упрекнет.
Да будет так!

Военная дорога
Всех нас к родному дому приведет.

4. Вечером, после войны

...Встретимся, — кричал Швейк, —
в 6 часов вечера, после войны...

Я. Гашек

Не надо сумятицы, слез и слов,
Разлуки слова бедны...
Я верю — мы свидимся в шесть часов,
Вечером — после войны!

Сколько вод минутих утечет...
Долгий месяц или долгий год?
Мы с тобою сядем, помолчим,
Как обычно, как войну назад...
Может, без особенных причин
Спрячем покрасневшие глаза...
Может быть, припомним об одном,
Может, песню старую споем.
Вспомним наши давние года,
Синеву рассвета, птичий гам,
Вспомним тех, которых никогда
Не дождемся мы к шести часам...
А потом спрошу я:
—Старина!
Что с твоей веселой головой?
Отчего, как иней, седина?
Тихо скажешь:
—Нет! Не седина!
Это,—скажешь ты,—не седина!
Это пыль дороги боевой!

5. Не волнуйтесь, мамы

Город мой!
За дальними горами!
Город мой!
За синими морями,
Я к тебе когда-нибудь вернусь!
Там, наверно, мамы вечерами
Наши письма учат наизусть...
Поверяют с гордостью соседям
Наспех нацарапанный рассказ!

Не волнуйтесь, мамы!
Мы приедем!

Не волнуйтесь!

Ждите нас!

Мы пройдем военной дорогой,
Сквозь огонь, ненастье и тревогу...
Что с того, что путь домой далек!
Мы дойдем!

И скинем у порога

Запыленный вещевого мешок...
Нам не пасть в сражении последнем,
Нам землю не засыплет глаз!

Не волнуйтесь, мамы!

Мы приедем!

Не волнуйтесь, ждите нас!

6. Путем войны

Горячка тифозных станций,
Гудящая хиной кровь...
Вся мука далеких странствий
Меня призывает вновь...
Вся мука перонов <так!> сонных...
Вся одурь на перегонах...
Случайных спутниц губы,
Тупая, на час, любовь.
Вагонов замерзших трупы...
Не Дантова ль ада трубы
Меня призывают вновь?

Ну что ж, мы привыкли к мысли,
Что этот наступит год!
Что где-то в бою, на Висле,
Нас пуля не обойдет.

Что рухнем в дыму по пояс,
Рванем воротник тугой...
Что горькую эту повесть
Допишет за нас другой.
Подыщет другое слово,
Займется другой судьбой...
Но если б сказали — снова!
Мы взяли б винтовку снова,
Мы снова пошли бы в бой...
Она нам снилась ночами,
Мерещилась без конца...
Тяжелая, за плечами,
Военного образца...

Мы стянем потуже ремень,
Простимся без долгих слез.
Мы в трудное жили время
И смерть не берем всерьез...
Мы верим — за мглою ада
Есть неба большого синь...
Родная моя! Не надо!
Не мучай и не проси!
Молчи, не томи, не сетуй!
Уймись, не сходи с ума!
Когда-нибудь нас к ответу
Судьба призовет сама.
И все, что рвалось на части,
Казалось последним днем,
Все горести, все напасти
Мы самым обычным счастьем
С улыбкой <так!> назовем!

7. Если ты остался...

Мы с годами становимся строже...
Постоянство — основа основ.
Нас уже по ночам не тревожит
Шелест листьев и шум поездов.
Мы боимся тревог и последствий...
Мы спокойны.

Мы знаем одно —
То, что было придумано в детстве,
Надо спрятать поглубже, на дно...
Но однажды, в походном вагоне,
Мы увидим впервые и вновь,
Как за нами пустились в погоню
Нашей юности пыл и любовь...
Как нам дорого пламя заката!
Как поется в ночной тишине!
Все, что мы понимали когда-то,
Всех мгновений минувших утраты
Нам предстанут острее вдвойне...
Ну, решайтесь!

Не ахи и охи,
Не чужого сочувствия крохи
И не жалость какая-нибудь!
Путь мы выберем самый нелегкий,
Самый трудный, но искренний путь!
Не в тифозном жару!

Не в похмелье!
Не в уюте семейной постели!
Путь-дорога моя далека!
Путь-дорога — мое новоселье!
Так в снегах и туманах апреля
Бредит паводком майским река...

8. Мужество

В который раз той ночью, на вокзале
Был немудреный совершен обряд.
Его тряпьем крест-накрест обвязали,
Потом усталой женщине сказали:
—Мальчишка! Сын!

Ровесник Октября! —

А он еще не видел и не слышал —
Он ни смотреть, ни слушать не умел —
Что был Октябрь!

Что в окна и по крыше
Тяжелый дождь без устали гремел.
Что подходили рваные составы—
Глотнуть воды и убежать во тьму!
Что шли на приступ города заставы,
Что умереть и чтоб <так!> жить ему!

Он ничего не слышал и не видел.

Кричал!

Потом сковала дремота!
Потом, спросонок, о своей обиде
По-своему, смешно пробормотал!
И выжил!

Были весны! Листопад!
Июнь — жара! Февраль — сугробы снега!
Так было десять лет тому назад!
Так было двадцать лет тому назад!
Так подошла сегодня четверть века!
Товарищ мой!

Откликнись — где ты? Что ты?
Я знаю — всюду, где гремят бои,
Громит пехота вражеские доты,
Летят на Данциг наши самолеты —
Все это ты и сверстники твои!

Не в эту, так в другую годовщину,
Не хвастая, речей не говоря,
У стражников, явившихся с повинной,
От города немецкого Берлина
Возьмет ключи

Ровесник Октября!

Он поглядит на сумрачные дали
Чужой столицы, жалкой и немой,
И скажет: — Вот теперь отвоевали!
Теперь конец! Теперь пора домой! —
Когда-нибудь о горестях и бедах,
О славной крови, пролитой не зря,
Веселым внукам — сверстникам победы
Расскажет дед — Ровесник Октября.
Когда-нибудь!..

Поэтому сегодня,

В суровый праздник не смолкает бой,
Чтобы дышалось легче и свободней
Над русскою священной землей.
Чтобы на Юге, на Кубанских реках,
Чтобы на Севере, в сугробах снега,
Чтобы <так!> на камнях героя-Сталинграда
Косила смерть тупое воронье!

И в этом есть высокая награда,
Большая годовщина — Четверть века!
И молодость,

и мужество твое!

Приложение 4

ЗАМЕТКИ О ПЕСНЯХ Ю. ВИЗБОРА¹

1. Серега Санин

Меня давно интриговало начало этой песни. Ну, откуда взялась Петровка — более или менее понятно: её диктует топография. От того дома на углу Неглинной и Кузнецкого моста, где Визбор долгое время жил, до Петровки рукой подать, да и осмысленная им как родное место Сретенка тоже совсем невдалеке.

А вот откуда взялось вроде бы ясное, но какое-то неуместное «по самой бровке»², да еще дважды повторённое, — понятно не совсем. По смыслу это, конечно, «край тротуара», но бровкой он никогда, насколько я знаю, не назывался. А.В. Кулагин толкует слово так: «...обычный городской тротуар назван *бровкой* — совсем не по-городскому. Слово подходит скорее краю лётного поля — причём не на крупном аэродроме, а где-нибудь в тайге...»³. Большой академический словарь русского языка фиксирует три значения: уменьшительное от «бровь», «возвышенный край канавы или насыпи, образовавшийся от выкопанной земли» и (с уточнением *спорт<ивное>*) — «возвышающийся край дорожки на ипподроме, обычно обложенный дёрном». Кажется, именно спортивное значение, только иное, имеет в виду автор. В футбольном сленге 50–70-х годов бровкой именовался боковой край поля, на котором действовали, противостоя друг другу, крайние нападающие и защитники, иногда именовавшиеся «бровочниками». Сейчас термин вышел из употребления, а на краю поля сталкиваются крайние защитники с «вингерами».

Проверка (конечно, весьма выборочная) по спортивной литературе показала, что термин этот был вполне употребим. Вот, например, цитаты из книги знаменитого футболиста и потом спортивного писателя А.П. Старостина: «Яшин поймал мяч, быстро рукой послал его Нетто. Находившийся у центра поля Игорь переадресовал его к бровке Валентину Иванову». И еще: «Замораживали ногу за бровкой поля лежавшему Понедельнику»⁴. Вот почти официальная расшифровка термина в статье о выдающемся правом крайнем В.Д. Трофимове: «...он стремительно передвигался по самой боковой линии поля (бровке), мастерски прикрывая мяч корпусом и никогда не упуская его за пределы поля»⁵. Но, может быть, наиболее характерен фрагмент из книги человека, игравшего на левом краю нападения в разных командах: «Вспоминаю, как играл киевлянин Андрей Биба. Он получал мяч и пробивался с ним к бровке, и бровка служила ему своеобразным партнёром. Никто не мог просечь, что из-за бровки Бибу никто не атаковал, а он страховался этим и, видя перед собой всю картину игры, мог распорядиться как угодно мячом, держа его на замахах и ложных передачах»⁶.

Очевидно, что игра на бровке была чрезвычайно напряжённой, и в традиции советского футбола «бровочник» был видной фигурой. Имена В. Трофимова, С. Метревели, А. Ильина, И. Численко, М. Месхи и других были хорошо известны, за их игрой специально следили.

Ю. Визбор, как мы можем прочесть в его биографии, был не только волейболистом (о чем ниже), но и футболистом, болельщиком московского «Динамо», где крайние нападающие были всегда в особом почёте, так что использование сленгового слова в песне должно было казаться весьма уместным.

Напомню к случаю, что на Петровке находился (и находится до сих пор) знаменитый каток «Динамо», где наверняка Визбор был завсегдатаем.

2. Ботик

Это песня 1968 года кажется загадочной. В частности, А. Кулагин дважды её цитирует, но оба раза для того, чтобы, так сказать, проиллюстрировать эпоху: сначала рассказать про новый патефон, потом упомянуть о невероятной в ту пору популярности певицы Эдиты Пьехи⁷. На самом деле она представляет довольно странный жанр: переложение в песенную форму известного анекдота того времени. Вот вариант, сохранившийся в моей памяти: «Плывет по морю маленький русский ботик. Вдруг откуда ни возьмись появляется американский крейсер и поднимает такую волну, что ботик не выдерживает и тонет. Уцелел один только боцман. Американцы притормозили, хотят его вытащить, а он за канат не берётся и порывается чего-то сказать. Ему кричат: “Ду ю спик инглиш?” — он отрицательно мотает головой. “Парле ву франсэ?” — то же самое. “Шпрехен зи дойч?” — “Я, я! — кричит боцман. — А какого ж хуя вы ботик-то потопили?”»

Не исключаю, что и появление портрета Эдиты Пьехи в припеве также связано с анекдотом, который я слышал позже, но это мало что значит. Он был из серии минималистских. «Стук в дверь. Открывают. На пороге стоит человек и спрашивает: “Здесь живет Эдита Пьеха?” — “Нет, здесь живет иди ты на хуй!”»⁸

А к самому ботику, конечно, нужен исторический комментарий, излишний во времена Визбора; но сейчас, в связи с катастрофой в историческом знании, вероятно, следует напомнить: со словом «ботик» связывалось лишь одно понятие: ботик Петра Первого, единственное сохранившееся судно из его Потешной эскадры, названное самим царем «Дедушкой русского флота». Таким образом, нечаянно потопленным оказался не просто маленький корабль, а неусыпно сохраняемая гордость русского флота, и из-за этого начинаются осложнения между СССР и «капстраной».

Как кажется, только при осознании анекдотического в буквальном смысле подтекста можно понять эту, далеко не самую удачную, песню Визбора.

P.S. Уже после того, как эта заметка была впервые напечатана, я услышал домашнее исполнение песенки, сохраненное интернетом⁹. В нем начало припева, для публичных выступлений звучащее: «Что ж вы ботик потопили...» заменено более соответствующим текстом анекдота: «Хули ж ботик потопили...» (а в припеве, когда он звучит последний раз, вместо портрета Эдиты Пьехи появляются «два портрета Джугашвили»).

3. Сретенские и другие дворы

В 1970 году у Визбора появилась первая песня про детство и отрочество — «Сретенский двор». При всей её ностальгически-лирической привлекательности всерьез воспринимать песню мешали многочисленные неточности. В строке «Униформа московских окраин» таких неточностей было по крайней мере две: и описанная одежда была не униформой, а лишь основанием, на котором строился индивидуальный «прикид», как сказали бы значительно позднее; а окраиной Сретенку, ограниченную Бульварным и Садовым кольцом, можно было назвать исключительно для редкостной рифмы: «надраен – окраин». А в послевоенные времена никаких «серебристых аэростатов» уже и в помине не было, по крайней мере в качестве защитного средства от самолетов.

Совсем незадолго до смерти Визбор радикально переписал эту песню, и получился «Волейбол на Сретенке» (1983), одно из лучших его сочинений.

В чем эти «усовершенствования»?

Ну, прежде всего — в насыщенности текста фамилиями и предметами, которые уже действительно похожи на рудименты. Даже автор книги о Визборе задается

вопросом о возможной драке между четвёртым номером дворовой команды и его противников — «настоящим персом (интересно, откуда он взялся в Москве?) Левого Ураном»¹⁰. Между тем в песне прямо говорится: «Сын ассирийца, ассириец Лев Уран». Ассирийцы (айсоры) с давних пор завладели в Москве киосками для чистки сапог и продажи мелких обувных аксессуаров, вроде шнурков или ваксы. А появились они в России в результате перипетий Первой мировой войны.

Не обладая должными знаниями, я не могу сказать, существовали ли в реальности Саид Гиреев или Танечка Белова. Да на самом деле это и не важно. Как всякое произведение искусства, «Волейбол на Сретенке» создает свой особенный мир, населённый не абстрактными «шпана не шпана», а конкретными людьми, с именами, фамилиями и судьбами.

И вместе с тем этот особенный мир оказывается зависимым не только от реальной истории сретенского двора, но и от литературно-песенного окружения 1950–1980-х годов. Визбор как литератор выросл очень постепенно, и свою поэтическую автобиографию он писал уже после того, как появились арбатские песни Окуджавы, «Баллада о детстве» Высоцкого, Благуща Анчарова, галичевские московские районы. И он, как кажется, хотел создать некий синтез всего этого «московского текста авторской песни». Свидетельствовать об этом должны, конечно, интертекстуальные связи. Я готов их представить.

Кажется, ни у кого не должно вызвать сомнения, что «радиолы во дворах» припева визборовской песни прямоком переключались сюда из «Во дворе, где каждый вечер всё играла радиола». Постепенно узнаваемое имя «известного вора» образовано по той же модели, что и имя героя «Песенки о Ленке Королёве». Там «Королёв — Король», здесь «Зятьёв — Зять». Но есть

у Визбора и просто король: «Макс Шароль <...> по алгебре король», и это имя несколько иронически варьируется далее, в современном плане: «А Макс Шароль — опять защитник и герой».

Второй отчетливый обертон — судьба уже упоминавшегося Коли Зятя, «известного вора». Мне представляется, что она именно такова, потому что Визбор знал «Балладу о парашютах» М. Анчарова. У меня нет прямых свидетельств именно об этой песне, но в конце 1960-х годов она была чрезвычайно популярна, а для Визбора, знавшего песни Анчарова и певшего вместе с ним, почти невозможно вообразить незнакомство с нею. Итак, Коля Зять после воровской карьеры «пошел в десантные войска», а в конце песни «...майор десантных войск Н. Н. Зятьёв / Лежит простреленный под городом Герат». Это ведь почти в точности судьба «Гошки, благушинского атамана» из баллады Анчарова: «...грешником был он сам, / Но где ты святого найдешь одного, / Чтобы пошёл в десант», но при этом «череп пробит, парашют пробит, / В крови его автомат».

«Баллада о детстве» Высоцкого откликнулась в песне Визбора прежде всего пространством: «на Первой Мещанской в конце» — то есть на прямом продолжении Сретенки. То, что делалось там, переносится несколько ближе к центру и становится несколько более невинным. Если среди персонажей Высоцкого те, кто «рискнули / Из напильников делать ножи», а кто-то «прошел... коридорчиком и кончил стенкой, кажется», то и вор Коля Зять становится у Визбора если не вполне героем, то кем-то вроде, и «подсевший слегка» Саид Гиреев в конце концов «отбился от ребят»¹¹. Может быть, не лишне будет упомянуть, что ироническая фраза Визбора «Внутрирайонный гений чистой красоты» отсылает к тому же прецедентному тексту, что и «Посещение Музы, или Песенка плагиатора» Высоцкого.

Самый сложный случай — соотнесенность с творчеством А. Галича. В 1983 году это имя было абсолютно неупоминаемым и даже намеки могли повлечь за собой не желательные никому последствия. Поэтому я не стану настаивать на том, что отголоски, о которых пойдет речь далее, являются реальными, а не чистым совпадением.

К их числу прежде всего следует отнести временную структуру песен. Если у всех предыдущих авторов всё лежит в одном измерении — то ли в прошлом, то ли в настоящем, то у Визбора сперва речь идет о событиях прошлого, а затем — о современных. Именно так строятся очень многие песни Галича, особенно конца 1960-х и 1970-х годов. На память прежде всего приходят «Баллада на русские темы...» и «Желание славы» с их сложной временной и стиховой структурой, но далеко не только они.

У Визбора, как часто и у Галича, речь идет не просто о некоторой совокупности персонажей, но о поколении. Вспомним хотя бы начало одной из его песен: «Поколение обреченных...» Визбор в припеве «Волейбола на Сретенке» говорит примерно так же: «Да, вот это наше поколение», а в последнем повторении его звучит: «Да, уходит наше поколение», как «уходят друзья» в знаменитом «Старательском вальске».

Да и продолжение первого куплета процитированной песни Галича также вполне может проецироваться на структуру песни Визбора:

Как недавно и ах как давно
Мы смешили смешливых девчонок,
На протырку ходили в кино.

Вспомним у младшего автора: «И тридцать лет прошло — о Боже, тридцать лет!», а прорыв в кино без билета вполне мог бы вписаться в визборовский волейбол,

полужесткие крепления и воровскую походку как одна из примет времени, постепенно, но неотвратимо ушедшая.

Даже если мои соображения относительно Галича выглядят неубедительными, все же реальные переключки с Окуджавой, Анчаровым и Высоцким позволяют, на мой взгляд, говорить о том, что в своей замечательной песне Юрий Визбор попытался вписать себя в один ряд с теми, кто выстраивается в нашем восприятии как поколение создателей жанра авторской песни: Михаил Анчаров (род. 1923), Булат Окуджава (род. 1924), Владимир Высоцкий (род. 1938), хотя бы отчасти заполнив временную нишу. Напомним, Визбор родился в 1934 году. Если же мы присоединим сюда и Галича (род. 1918), то получим даты целого двадцатилетия, от революции до бериевщины. И очень характерно, что материалом для построения этой цепочки в значительной степени явится Москва с её топографической конкретикой. Сретенка, Охотный ряд, Неглинка, Теплый Стан Визбора окликают Измайловский зверинец и Малую Соколиную Анчарова, Останкино и Нижнюю Масловку Галича, Арбатские ворота и Покровку Окуджавы, Большой Каретный и Бутырский хутор Высоцкого.

4. На фоне Гумилева

Песня «Спокойно, дружище, спокойно...» относится к числу принципиальных для Визбора. Возникшая по частному поводу (снова обращаемся к книге Кулагина: «...в один тоскливый осенний вечер к Визбору на Неглинную зашел приятель, у которого произошла личная драма, почти весь вечер они просидели молча (о чем тут говорить), а потом поэт сочинил песню, сочувственно обращенную именно к этому человеку»¹²), она в авторском исполнении попала в фильм М. Хуциева «Июльский дождь». Там, правда, Визбору пришлось вместо «дружище» спеть более соответствующее времени «товарищ» и переписать второй куплет.

Но последний куплет остался неизменным, а именно он меня и заинтересовал. Напомню текст:

Спокойно, дружище, спокойно!
И пить нам, и весело петь.
Еще в предстоящие войны
Тебе предстоит уцелеть.
Уже и рассветы проснулись,
Что к жизни тебя возвратят,
Уже изготовлены пули,
Что мимо тебя просвистят.

Конечно, интертекстуальные поиски далеко не всегда бывают убедительны, и поэтому не буду безоговорочно настаивать на собственной правоте, но все-таки представляется резонным сказать, что здесь Визбор, как мне кажется, опирается на одно из самых знаменитых стихотворений Н. Гумилева — «Рабочий». Там, в трагическом военном стихотворении, первые три строфы посвящены тщательному и в чем-то мистическому изготовлению пули, «что меня с землею разлучит». Так и происходит:

Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою, вспененной Двиной,
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.

Упаду, смертельно затоскую,
Прошрое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву.

И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век.
Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек¹³.

Стихотворение рано стало знаменитым, поскольку на фоне убийства поэта тайной полицией «диктатуры пролетариата» воспринималось как прямое пророчество. На деле, конечно, у Гумилева идет речь о смерти на войне, а не от руки соотечественников. Но жизненные обстоятельства перестраивали смысл.

У Визбора же дело обстоит прямо противоположным образом. Его герою в грядущих войнах суждено остаться в живых (что подчеркнуто заклинательным повторением: «В *предстоящие* войны / Тебе *предстоит* уцелеть»), и изготовленные пули не отыщут его груди, не придет смертельная тоска. И гумилевское «прошлое увижу наяву», как уговаривает героя песни ее автор, в данный момент абсолютно не актуально, и потому отброшено.

Предчувствие смерти (с особенной резкостью проявленное в переписанном для фильма втором куплете) должно быть побеждено волей и дружеской поддержкой. И здесь совсем уж недоказуемо вспоминаются «Мои читатели», манифест гумилевского мужества и умения транслировать его тем, кто готов поверить поэту. «У нас еще все впереди», – уговаривает Визбор собеседника. А в подтексте лежит: «Я учу их как не бояться, / Не бояться и делать что надо».

Влияние Гумилёва на многих советских поэтов двадцатых-тридцатых годов, у которых учился Визбор, в критике обсуждалось¹⁴. Как я предполагаю, дотянулось оно – напрямую или через чье-то посредничество – и до поэтов поколения Визбора. Далеко не всем Гумилев оказался нужен, но культивировавшему в своей песенной поэзии мужество и стойкость Визбору — оказался.

Примечания

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

¹ Практически в каждой главе книги ему могла бы быть выражена благодарность за самую разнообразную благожелательную помощь. Позволю себе сделать это в самом начале книги, чтобы далее не отвлекать читателей.

² Многие члены этого круга изображены в книге: Семенов Е. В полувершке от идеала: Стихи для друзей. [М.], 2016.

О РЕЗОНАХ ПОЯВЛЕНИЯ ЭТОЙ КНИГИ

¹ См., напр., давнюю работу: *Бочаров А.Г.* Советская массовая песня. М., 1956.

² См.: Как надежна земля / Сост. Д.П. Соколов. М., 1969.

³ *Окуджава Булат.* «Я никому ничего не навязывал...» М., 1997. С. 78 (высказывание относится к 1985 году).

⁴ *Галич-статьи*, 3. С. 354 (интервью радиостанции «Немецкая волна» 1975 года).

⁵ См., напр., подборку в кн.: *Соколова И.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 31—32.

⁶ *Окуджава Булат.* Милости судьбы. М., 1993. С. 94; в издании «Новой библиотеки поэта» такое понимание строки еще более обострено: «Те, что справа, всегда стоят» (*Окуджава 2001.* С. 204).

⁷ См.: *Окуджава 1984.* Если нам не изменяет память, пунктуация была установлена автором, читавшим подготовленную к печати машинопись. В посмертном уже издании строка напечатана так же, с добавлением нужной по правилам запятой после первого «стоят» (см.: *Окуджава Булат.* Стихотворения. М., 2006. С. 99; в комментарии указано: «Пунктуация О.В. Окуджава»).

⁸ *Цыбульский Марк*. Владимир Высоцкий в Ленинграде. СПб., 2013. С. 56–59. Рассказ А. Городницкого взят из его воспоминаний «След в океане». Автор не может не выразить своего сожаления, что, заседая с А.Г. Менделеевым много лет в диссертационном совете журфака МГУ, не представлял его роли в истории ранней СП.

⁹ *Самойлов Давид*. Стихотворения. СПб., 2006. С. 114.

¹⁰ См., напр.: *Крылов А.Е., Кулагин А.В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М., 2010; *Крылов А.Е.* Не квасом земля полита...: Примечания к «человеческой трагедии» Александра Галича. Углич, 2003. Не стоит и говорить, что очень многое приходится пояснять в биографических работах.

¹¹ *НЛО*. 2000. № 44. С. 399–403.

¹² В первую очередь назовем ряд работ А. Крылова: Как это всё было на самом деле // *ВЛ*. 1999. Вып. 6. С. 279–286; О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // *Континент*. 2000. № 105. С. 313–343; О проблемах датировки авторских песен: На примере творчества Александра Галича // *Галич-статьи*, 1. С. 166–203; «Снова август» // *ВЛ*. 2001. Вып. 1. С. 298–311; Галич — «соавтор». М., 2001; Песня про острова // *Галич-статьи*, 2. С. 17–30; «За хурдою-мурдой»: О четвёртом «антипосвящении» Галича // Там же. С. 40–52; «Коломийцев в полный рост» // *Галич-статьи*, 3. С. 172–192; О двух «окуджавских» песнях Галича // Там же. С. 289–322.

¹³ Она опубликована: Первая завершённая редакция романа «Война и мир». М., 1983 (Литературное наследство. Т. 94).

¹⁴ О том, что эта оценка не слишком сурова, свидетельствует письмо А.Е. Крылова к дочери А. Галича А.А. Галич-Архангельской, где сформулирован ряд претензий, совпадающих с моими. См.: <https://ru-galich.livejournal.com/17477.html>

МЕЖДУ ФОЛЬКЛОРОМ И ИСКУССТВОМ: САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ

Впервые: *Rusycystyczne studia literaturoznawcze*. 18. Katowice, 1994. S. 57–66.

¹ См., напр., приготовленное В. Аллоем издание: *Песни русских бардов: Тексты: В 4 сериях*. Paris, 1977—1978.

² См., напр.: *Андреев Ю.А.* Наша авторская...: История, теория и современное состояние авторской песни. М., 1991; *Авторская песня: Книга для учителя и ученика / Сост. и авторы: Вл.И. Новиков, Е.Н.Басовская*. М., 1997; *Соколова И.* Авторская песня: От фольклора к поэзии. М., 2002 (отметим здесь раздел о терминологии, с.29–52) и др.

³ *Путилов Б.Н.* Фольклор и художественная самодеятельность // *Фольклор и художественная самодеятельность*. Л., 1968. С. 5.

⁴ Многие положения данной работы были выработаны в совместных обсуждениях с И.М. Зиминим (в то же время я принимаю на себя всю полноту ответственности за изложенные здесь мысли). Пользуюсь также случаем принести благодарность Д.П. Соколову, чьи обширные коллекции помогли оформить интуитивно возникавшие идеи. Отмечу, что в книге, представляющей собою последнее на данный день слово науки о фольклоре в интересующем нас отношении, СП специально не рассматривается, хотя ее образцы попадают в круг внимания авторов при описании и анализе иных фольклорных феноменов (см.: *Современный городской фольклор*. М., 2003).

⁵ *Пропт В.Я.* Фольклор и действительность: Избранные статьи. М., 1975. С. 19.

⁶ Там же. С. 21.

⁷ Приведем список этих томов: «Былины», «Русская историческая песня», «Народная баллада», «Русская

крестьянская обрядовая песня», «Русская лирическая песня», «Песни русских рабочих», «Народно-поэтическая сатира», «Частушки» (Библиотека поэта: Аннотированный библиографический указатель 1933–1986. Л., 1987. С. 283). Отметим, что весьма сходную с нашей картину отношения традиционной фольклористики к творчеству современного города описывает С.Ю.Неклюдов (*Неклюдов С.Ю.* Фольклор современного города // Современный городской фольклор. С. 6–7).

⁸ *Пропп В.Я.* Цит. соч. С. 23.

⁹ *Чистов К.В.* Исполнитель фольклора и его текст // От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского. М., МСМХСП. С. 91.

¹⁰ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 166.

¹¹ Оставляю пока в стороне массовое искусство, о котором речь пойдет далее, в главе «Булат Окуджава и массовая культура».

¹² В 1970–1980-е годы регулярной формой общения людей, интересующихся СП, в Москве были слеты КСП, проводившиеся в Подмосковье и собиравшие, несмотря на стремление скрыть место проведения, чтобы, как тогда это называлось, «отрубить хвосты», то есть избавиться от слабо организованной части публики, несколько тысяч участников (в среднем — 5–7 тысяч человек, но бывало и значительно больше).

¹³ Отмечу, что даже в новейших исследованиях современного городского фольклора СП рассматривается как нечто маргинальное (см.: *Башарин А.С.* Городской песенный фольклор; *Городская песня // Современный городской фольклор.* М., 2003. С. 487–491, 503–533).

¹⁴ Здесь и далее при разговоре о хронологии песенного творчества Окуджавы (если это не оговорено особо) я

опираюсь на разыскания И.М. Зими́на и В. Акелькина, проделанные в тесном общении с автором песен, и ставшие основой для датировок в *Окуджава 1984*.

¹⁵ Изучение истоков этого жанра, не имеющих непосредственных связей с СП советского времени, не входит в задачу моей работы, хотя среди авторов этих песен в XIX веке были такие поэты, как Аполлон Григорьев и Константин Случевский, художник П.А. Федотов, а в начале XX — Михаил Кузмин.

¹⁶ Становление бытования СП в Ленинграде описано (хотя в весьма не систематизированном виде) в кн.: От костра к микрофону / Сост. А. и М. Левитаны. СПб., 1996. Значительно позднее появился свод данных о московских событиях в этом мире: *Каримов Игорь*. История Московского КСП: Люди. Факты. События. Даты. Субъективный взгляд на объективную реальность. М., 2004. К сожалению, широко задуманная история московского движения СП, начатая И.М. Зиминым, не была доведена до конца.

¹⁷ См. об этой песне в данной книге далее, с. 65-73.

¹⁸ Излагаем историю по воспоминаниям автора: *Визбор Юрий*. Соч.: В 3 т. М., 2001. Т. 1. С. 518.

¹⁹ Отметим, что в сборнике «Современный городской фольклор», на который мы уже не раз ссылались как на высокий образец современных исследований фольклористами интересующей нас области, уже встречаются ошибки в определении авторства «песен для узкого круга». Если А.С. Башарин в названной выше статье дает точную характеристику типам таких групп, то при конкретном анализе (Цит. соч. С. 508–509), характеризуя песенный репертуар археологических экспедиций, он (хотя и с оговоркой) относит к «возникшим <...> предположительно в среде историков и археологов» (Там же. С. 515) хорошо известную песню Владимира Бережкова «Я потомок хана Мамаю...», зафиксированную мною

среди безавторских московских СП еще в конце 1960-х годов.

²⁰ Тексты см. в редком издании: *Охрименко Алексей*. Я был батальонный разведчик... М., 1999. Несколько подробнее см. в данной книге далее.

²¹ Подробнее см.: *Левинтон Г.А.* Еще раз «Жемчуга стакан» // Русская мысль (Париж). № 3830. 1 июня 1990. С. 13.

²² Рассказ автора об истории создания песни см.: *Визбор Юрий*. Соч. Т. 1. С. 518.

²³ Именно этим, судя по всему, было вызвано появление термина «авторская песня» в противовес «самодеятельной», то есть не относящейся к разряду искусства.

АВТОРСКАЯ/САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ КАК ПОГРАНИЧНЫЙ ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Впервые — Russian Literature. 2015. Vol. LXXVII: 2. P. 151—161.

¹ См.: *Новиков Вл. И.* Окуджава — Высоцкий — Галич: Проект исследования // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. Вып. III, т. 1. С. 233).

² Яркий пример — «блатная» песня «Что же ты, зараза...» (или в еще более резком варианте: «Что ж ты, блядь-зараза...») В. Высоцкого, где мелодия основана на широко популяризовавшейся песне Вано Мурадели и Эдмунда Йодковского про целинников со священными словами: «Партия велела — / Комсомол ответил: / “Есть!”» и с припевом: «Едем мы, друзья, / В дальние края, / Станем новоселами / И ты, и я»)

³ Эта «Песня о железном чекисте» основана на мелодии популярнейшей песни «Текстильный городок» (слова М. Танича, музыка Я. Френкеля, 1960).

⁴ Я полагаю, что совершенно неверна концепция Р. Абельской, настаивающей на том, что АП (прежде всего в варианте Б. Окуджавы) «есть “плоть от плоти” советской массовой песни, что справедливо как по отношению к ее музыкальной, так и к ее поэтической составляющей» (*Абельская Раиса*. Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург, 2008. С. 20).

⁵ См.: *Джагалов Р.Л.* К эволюции литературоцентричности в поэзии Галича // *Галич-статьи*, 2; *Кулагин А.В.* Об источнике первой авторской песни Галича // Там же; *Свиридов С.В.* «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // *Галич-статьи*, 1.

⁶ Отчасти, хотя лишь отчасти, наши дальнейшие рассуждения перекликаются с работой *Platonov Rachel S.* Singing the Self: Guitar Poetry, Community and Identity in the Post-Stalin Period. Evanston, Ill: Northwestern University Press, [2012].

⁷ Общеизвестное название дворца культуры им. Горбунова на Филях, где проходили концерты АП/СП, а затем и рок-концерты.

⁸ Подробнее см.: *Поликовская Людмила*. Мы предчувствие... предтеча... Площадь Маяковского 1958-1965. М., 1997.

⁹ В настоящее время эти явления основательно документированы. См.: От костра к микрофону: Из истории самодеятельной песни в Ленинграде / Сост. А. и М. Левитаны. СПб., 1996; *Каримов Игорь*. История Московского КСП: Люди. Факты. События. Даты. Субъективный взгляд на объективную реальность. М., 2004.

¹⁰ См.: *Каримов И.* Цит. соч. С. 152—156. О судьбе В.Ф. Абрамкина (1947 [по другим данным 1946]—2013) см.: Писатели-диссиденты: библиографические статьи // Новое литературное обозрение. 2004. № 2 (66). С. 387—388 (справка Д.И. Зубарева и Г.В. Кузовкина); «...Ты не

верь, будто все у нас позади...». М., 2016 (в этом издании есть воспоминания людей из круга СП).

¹¹ Об этом издании см.: *Аллой Владимир*. Записки аутсайдера // In *memoiam*: Сборник памяти Владимира Аллоя. СПб.; Париж, 2005; *Ковнер Владимир*. Золотой век магнитиздата // Вестник on-line. 2004. № 7 (344); № 9 (346) <http://www.vestnik.com/issues/2004/0331/win/kovner.htm>; <http://www.vestnik.com/issues/2004/0428/win/kovner.htm>

К ИСТОРИИ «БУБЛИКОВ»

Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 2002. Вып. VI. С. 309—315, с дополнениями из заметки «Несколько поправок» (ВЛ. 1997, № 4, июль-август. С. 346—349).

¹ Городские песни, баллады, романсы / Сост., подг. текста и коммент. А.В. Кулагиной и Ф.М. Селиванова. М., 1999.

² *Цехновицер О.В.* <Тюремные песни> / Вст. ст., подг. текстов Т.С. Царьковой, комм. М.Л. Лурье // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2011 год. СПб., 2012. С. 442—466.

³ *Джекобсон Майкл, Джекобсон Лидия.* Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник (1917—1939). М., 2001; Они же. Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник (1940—1991). М., 2001; Они же. Преступление и наказание в русском песенном фольклоре (до 1917 года). М., 2006.

⁴ В первую очередь назовем публикации Фимы Жиганца (А.А. Сидорова), библиография основных публикаций которого вполне основательно представлена в статье Википедии. См. также его сайт: <https://zhiganets.tyurem.net/>

⁵ Сюда в первую очередь относятся различные вариан-

ты записей из популярной одно время телепередачи «В нашу гавань заходили корабли», а также разнообразные издания, часть из которых названа в следующей главе.

⁶ Среди них отметим сайты <http://a-pesni.org/> и <http://www.blat.dp.ua/b-sod.htm>, ценные тем, что там находим не только тексты (а в иных случаях и ноты) песен, но и литературу о них, данную как ссылками, так и инкорпорированную непосредственно в публикацию текста.

⁷ См., напр.: *Неклюдов Сергей*. «Все кирпичики, да кирпичики...» // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М., 2005. С. 271–303; *Неклюдов С.Ю.* «Цыплёнок жареный, цыплёнок пареный...» // Язык. Личность. Текст: Сб. ст. к 70-летию Т.М. Николаевой. М., 2005. С. 637–649; *Неклюдов С.Ю.* «Гоп-со-смыком» — это всем известно... // Фольклор, постфольклор, быт, литература: Сборник статей к 60-летию Александра Федоровича Белоусова. СПб., 2006. С. 65–85; *Архипова Александра, Неклюдов Сергей*. Два героя / два урана: привал на пути // *Natales grate numeras?* Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. СПб., 2008. С. 25–73.

⁸ «Я помню тот Ванинский порт...»: автор и песня // Фольклор и культурная среда ГУЛАГа / Сост. В. С. Бахтин и Б. Н. Путилов. СПб.; М., 1994; «Муркина» история // Нева. 1997, №4. С. 229–232; «Кирпичики» // Нева. 1997, №10. С. 225–229; «Гоп со смыком» // Нева. 1997, №11. С. 234–236.

⁹ *Евтушенко Евгений*. Компромисс Компромиссович. М., 1978. С. 45. Отметим, что поэт вернулся к своему стихотворению и, датировав его 1958–1996, вместо 8 последних стихов дал другой вариант:

Всё приבלатнилось —

песни,

и манеры,

поэты,
 даже милиционеры,
 и наши приклатненные пророки —
 как наши воплощенные пороки.

(Весь Евтушенко. Стихи и поэмы 1937–2007. [М.,] 2007. С. 113).

¹⁰ *Башарин Александр*. Блатная песня: terra incognita // Массовая культура на рубеже веков. М.; СПб., 2005. С. 179.

¹¹ Последовательно обосновывает эту версию Фима Жиганец (см.: Блатные песни. Ростов н/Д., 2001. С. 323–324). Исполнение этой версии Стронгиллой Иртлиач см.: https://www.youtube.com/watch?v=_Gyn22lXXtI&feature=youtu.be

¹² *Сарнов Бенедикт*. Интеллигенция поет блатные песни... // *ВЛ*. 1996. № 5. С. 350—358.

¹³ Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. Стлб. 565.

¹⁴ *Стратен В.В.* Творчество городской улицы // Художественный фольклор. М., 1927. [Вып.] II–III. С. 160.

¹⁵ Помимо процитированной выше статьи, см. еще: *Сарнов Б.* Поправки или догадки? // *ВЛ*. 1997, № 4. С. 350–353.

¹⁶ См.: *Зельдович М.* Кто же сочинил песенку «Купите бублики...»? // Там же. С. 349—350.

¹⁷ Москва с точки зрения: Эстрадная драматургия 20–40-х годов. М., 1991. С. 361. Ср. также: Эстрада России: Двадцатый век. Лексикон. М., 2000. С. 700.

¹⁸ *Бахтин В.* Забытый и незабытый Яков Ядов // *Нева*. 2001, №2. С. 232–233.

¹⁹ *ВЛ*. 1997, № 4. С. 351.

²⁰ Национальный корпус русского языка дает вхождение именно названия песни лишь в письме Дон Аминадо второй половины 1940-х годов. В поэтическом корпусе зафиксировано еще одно вхождение с датой «1914–1917», но пока мне не удалось проверить корректность этой даты.

²¹ *ВЛ*. 1997, № 4. С. 352.

²² *НЛО*. 1994. № 8. С. 250–268. Вошла в его книгу: *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследования, очерки и комментарии. СПб., 1997.

К ИЗУЧЕНИЮ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

¹ *Охрименко Алексей.* Я был батальонный разведчик... М., 1999. С. 24–26. Алексей Петрович Охрименко (1923–1993) — журналист. Аудиозапись его исполнения песни — http://bard.ru.com/php/frameset.php?kind=tracks&name=%CE%F5%F0%E8%EC%E5%ED%EA%EE_%C0 Все интернет-записи просмотрены 22.02.2016.

² Там же. С. 24. По некоторым сведениям, этот куплет был написан С.М. Кристи еще в школьные годы.

³ *Сарнов Бенедикт.* Интеллигенция поет блатные песни... // *ВЛ*. 1996. № 5. С. 355.

⁴ http://www.avtorskimgolosom.ru/opus.php?author=Ohrimenko&opus=O_grafe_Tolstom&part=bards&type=songs. В своих воспоминаниях А. Козлов говорит: «По вагонам электричек ходило тогда множество нищих-попрошак, инвалидов войны, которые развлекали пассажиров песнями, составившими особый жанр, характерный своим историческим уклоном и ни с чем не сравнимой ритмикой. В этих песнях нищий обычно выдавал себя то за сына Льва Толстого («Жил-был советский писатель, Лев Николаич Толстой, не ел он ни рыбы, ни мяса, ходил по квартире босой...»), либо за сына римского кардинала («Теплый дождик прошел над Ватиканом, собрался Кардинал по грибы, вот приходит он к Римскому Папе, папа-папа, ты мне подоби...»)» (*Козлов Алексей.* «Козел на саксе» — и так всю жизнь. М., 1998. С. 63–64). Анализ принципов фольклоризации именно этого варианта см.: *Сарнов Б.* Цит. соч.

С. 356–357. Как нетрудно заметить, текст воспоминаний заметно отличается от того текста, который сам же Козлов пел.

⁵ См.: Сиреневый туман: Песенник / Сост. А. Денисенко. Новосибирск, 2001. С. 43–45 (ср. там же другие песни на «толстовские» сюжеты); А я не уберу чемоданчик! Песни студенческие, школьные, дворовые / Сост. Марина Баранова. М., 2006. С. 280–281. При поиске использована запись в «Живом журнале»: <http://ksenya-in-past.livejournal.com/100709.html>.

⁶ См., напр., его статьи, названные в примеч. 7 к предыдущей главе.

⁷ Мы намеренно говорим с некоторой осторожностью, поскольку не знаем, сохранился ли действительно адекватный текст конца 1940-х — начала 1950-х годов. См. в воспоминаниях Охрименко: «Они <песни> долгое время нигде не были записаны, пока наконец Володя не хватился и говорит: “Слушай, давай все-таки запишем, перепечатаем их, все же на памяти на нашей — так не должно быть”. И несколько, правда, песен, удалось перепечатать — у меня была машинка — но далеко не все. Все осталось на памяти, потом, к сожалению, наша тройца расстроилась» (Охрименко А. Цит. соч. С. 21). Далее говорится о том, что осталась машинопись «Гамлета» (Там же. С. 34), — и все.

⁸ НИОР РГБ. Ф. 653. Карт. 48. Ед. хр. 25.

⁹ Григорий Прутцков: о журналистике, интригах и неверующих студентах / Интервью взяла Анна Данилова // Православие и мир. 2012. 5 апреля. <http://www.pravmir.ru/grigorij-pruckov-o-tserkovnoj-zhurnalistike-i-neveruyushh/>. Согласно другому рассказу, на лекцию об «Обломове» Ковалев приходил в халате.

¹⁰ Орлова Е.И. Чему учил профессор Ковалев (записки бывшей студентки) // Ковалев Вл.А. Воспоминания «Рядом с талантами». М., 2014. С. 427.

¹¹ Согласно моим наблюдениям, вообще изо всей песен-

ной продукции Алешковского в достаточно широкий репертуар вошли только «Товарищ Сталин» и «Окурочек». Остальные слышать «в народе» не доводилось.

БУЛАТ ОКУДЖАВА И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Впервые: *ВЛ*. 2002. № 9. С. 4–14. Повторно (в варианте, представленном в виде доклада на конференции) — Булат Окуджава: его круг, его век / Материалы второй международной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г., Переделкино. М., 2004. С. 91–96. Редакторы второй публикации сделали к статье ряд дополнительных примечаний, раскрывая авторов текстов и обозначая ссылки на упоминаемые мною материалы. После некоторого размышления я решил часть этих примечаний оставить, оговорив, что они автору не принадлежат.

¹ Очередность написания и датировки песен указываются и тексты их цитируются по «самиздатской» книге: *Окуджава 1984*. В этом издании тексты готовили А. Крылов и автор этих строк, а датировка была установлена И. Зиминим на основании бесед с автором. К сожалению, текстология и хронология текстов в новейшем издании (*Окуджава 2001*) не может быть признана надежной (ср. рецензию В. Куллэ: *Знамя*. 2001, № 11). В наиболее полном прижизненном издании, подготовленном самим автором (*Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет*. М., 1996), тексты датируются только по десятилетиям.

² Темная ночь. Сл. В. Агатова, муз. Н. Богословского // *Русские советские песни*. М.: Худ. лит., 1977. С. 391. Песня из кинофильма «Два бойца» (1943), исполнялась М. Бернесом.

³ Мао Цзедун — в песне «Москва—Пекин» (Муз. В. Мурадели, слова М. Вершинина); Буденный — в «Марше

Буденного (муз. Дм. и Дан. Покрассов, слова А. д'Актиля); Железняк — из одноименной песни (муз. М. Блантера, сл. М. Голодного); Шверник (для забывших или никогда, к их счастью, не знавших этого персонажа, Николай Михайловича Шверника (1888–1970), напомним, что в 1947 году он был Председателем Президиума Верховного Совета СССР, т.е. подписывал наградные документы) — «Урожайная» (муз. М. Блантера, сл. М. Исаковского); Любушка («Любушка». Сл. М. Исаковского) — с. 83; Катюша («Катюша». Сл. М. Исаковского) — с. 89; Вася-Василек («Вася-Василек». Сл. С. Алымова) — с. 239–240; Коля-Николай да вторая Катюша («Провожанье». Сл. М. Исаковского — «Что же, Коля-Николай, / Сделал ты с Катюшей?») — с. 85.

⁴ Вечер на рейде. Сл. А. Чуркина // Там же. С. 255.

⁵ Прощанье. Сл. М. Исаковского // Там же. С. 82.

⁶ Уральская рябинушка. Сл. М. Пилипенко // Там же. С. 536.

⁷ *Окуджаву Б.* Чаепитие на Арбате. С. 21; *Окуджаву 2001.* С. 144. Впрочем, отметим, что пелось чаще: «Он в новый цирк ходил на площади», что нашло отражение в *Окуджаву 1984.* С. 28.

⁸ См. об этом: *Ваншенкин К.* Нас осталось мало: мы да наша боль // Литературная газета. 1998. 13 мая. Перепеч.: Старое литературное обозрение. 2001. № 1. На Старой площади в Москве размещался ЦК КПСС (ныне — администрация президента РФ). Впрочем, в тексте статьи А. Крылова «"Ванька Морозов", его друзья и недруги», предоставленном нам автором, возможность такого варианта опровергается. Для нас существенно, что он мог показаться естественным сверстнику и доброму знакомому автора.

⁹ См.: *Кукин Ю.* «А вы что думаете, мне не страшно?..» (1967 — 1968) // *Кукин Ю.* Дом на полпути. М., 1991. С. 71 — 72; *Высоцкий В.* Натянутый канат // *Высоцкий*

1999. Т. 1. С. 315. Варианты названия: «Канатоходец», «Песня канатоходца» (Там же. С. 503).

¹⁰ «Песенки» называл свои сочинения в этом жанре М. Кузмин.

¹¹ Это уже много позже Визбор напишет замечательный «Волейбол на Сретенке» с реальными — или предельно похожими на реальных — приятелями отроческих лет.

¹² *Лисочкин И.* О цене «шумного успеха» // Смена. 1961. 29 ноября. То же // Комсомольская правда. 1961. 5 декабря.

¹³ Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 154.

¹⁴ Агнешка Осецка — польская писательница. Для спектакля «Вкус черешни» по ее пьесе Б. Окуджава написал несколько песен, сделав вольный перевод ее стихов (см.: *Окуджава Б.* Милости судьбы. М., 1993. С. 133–137).

¹⁵ «В темно-красном своем будет петь для меня моя Дали...». Дали — имя грузинской девочки, с которой Б. Окуджава познакомился во время поездки группы писателей в 1967 г. в Ленинград. Дали принесла ему свои стихи на грузинском языке. Б. Окуджава привел ее к грузинскому поэту Михаилу Квливидзе, которому потом посвятил эту песню. См.: Булат Окуджава: «Хорошая песня — это изнурительная работа» / Беседу вел Л. Сидоровский // Смена. 1984. № 18. С. 22–23.

¹⁶ См.: *Славкин В.* Памятник неизвестному стилиге. М., 1996. С. 178.

¹⁷ См.: *Макаревич А.* Сам овца. Автобиографическая проза. М., 2002. С. 18 — 21.

¹⁸ *Окуджава Б.* [Предисловие к публикации стихов А. Башлачева] // Огонек. 1988. № 25. С. 24.

¹⁹ *Окуджава-2001.* С. 438. «Тонкие ножки» — видимо, отсылка к скандально знаменитой фразе из «Прогулок с Пушкиным» А.Д. Синявского: «На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвел переполох»

ТАК ЛИ ПРОСТЫ СТИХИ ОКУДЖАВЫ?

Впервые: Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 2001. Вып. 5. С. 529–544.

¹ Тверь, 1999. Ср. также: *Козицкая Е.А.* Автоцитация и интертекстуальность: Два стихотворения Булата Окуджавы // *Литературный текст: Проблемы и методы исследования.* Тверь. 1998. Вып. IV.

² *Окуджава Булат.* Милости судьбы. М., 1993. С. 20. В книге Е. Козицкой стихотворение цитируется по перепечатке в российско-израильском альманахе «Цовет. Перекресток» (1994), что воспринимается и как дата создания стихотворения. Нам эта дата неизвестна доподлинно, но т.к. книга «Милости судьбы» подписана к печати в январе 1993 г., стихи никак не могли быть написаны позднее 1992 года. Отметим, что в новейшем сборнике (*Окуджава 2001.* С. 504) избрана дата 1993 (по дате выхода в свет сборника).

³ *Козицкая Е.А.* Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте. С. 103.

⁴ *Маяковский Владимир.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 8. С. 134.

⁵ *Окуджава 1984.* С. 22. Песня относится к 1957 году. Слово «тонкие» выделено нами как параллель к «тоненькой шейке» из третьей строки интересующего нас в первую очередь стихотворения. Между прочим, облик героини «Песенки о комсомольской богине» выстроен как точная параллель к внешности героини поэмы Михаила Голодного «Верка-вольная»: «Мне Октябрь волос подрезал... Куртка желтая бараньей кожи, Парабеллум за кушаком...»

⁶ Там же. С. 116.

⁷ Там же. С. 65.

⁸ Там же. С. 175. Песня написана в 1984 году.

⁹ *Окуджаву 1984. С. 11.*

¹⁰ *Козицкая Е.А. Цит. соч. С. 102.*

¹¹ *Окуджаву Булат. Милости судьбы. С. 37.*

¹² В «Не клонись-ка ты, головушка...» все дактилические рифмы консонантные, а в «Песенке о комсомольской богине» есть единственное исключение: «острижена — рыжее».

¹³ Отметим также, что имеющая прямое отношение к нашей теме песня «До свидания, мальчики!» также хронологически соседствует с другой песней о матери — «Настоящих людей так немного...» Это заставляет предположить, что тема женщины с оружием у Окуджавы связана с воспоминаниями о собственной матери.

¹⁴ *Окуджаву Булат. Милости судьбы. С. 21.*

¹⁵ Там же. С. 22.

¹⁶ *Окуджаву 1984. С. 48.*

¹⁷ Мы имеем в виду «Арбатский романс», где есть слова: «Бывали дни такие — гулял я молодой... Еще был не разменян мой первый золотой...» (*Окуджаву 1984. С. 141*).

¹⁸ Конкретный пример — мифологема «комиссаров в пыльных шлемах», частной реализацией которой является и «комсомольская богиня». Достаточно вспомнить, как реагировали на внешний смысл этого или схожих вариантов не только какой-нибудь Куняев, но и прямо противоположный ему по идеологическим основаниям Анатолий Якобсон в статье «О романтической идеологии». Недобросовестное или неточное, не соответствующее авторскому заданию чтение текста влекло за собою достаточно серьезные обвинения, которые не могли не задевать Окуджаву.

¹⁹ *Окуджаву 1984. С. 102* (песня относится к 1962 году).

²⁰ Подробнее о ней см. в сопроводительных материалах к кн.: *Тарановский Кирилл. О поэзии и поэтике / Пред. Дж. Бейли, Х. Барана; послесл. Г.А. Левинтона, Р.Д. Ти-менчика, М.Л. Гаспарова, О. Ронена. М., 2000.*

²¹ Характерный пример: чтобы заявить, что Н. Гумилев — поэт того же типа, как Мандельштам и Ахматова, понадобилось весьма немалое время (см.: *Сегал Д.* Русская семантическая поэтика двадцать лет спустя // *Russian Studies*. 1996. Vol. II. № 1; *Зеркало* [Тель-Авив]. 1996. № 3–4 [с несколько иным заголовком: «...двадцать пять лет спустя»]).

²² Конечно, не обошлось и без этого. Подробную разработку темы см.: *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 141–154.

²³ *Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. 1974. № 7/8.

²⁴ *Козицкая Е.А.* Цит. соч. С. 125–130. Ср. также: *Доманский Ю.В.* Слово в рок-поэзии Майкла Науменко: имя и цитата // *Литературный текст: Проблемы и методы исследования*. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999. Вып. V. Единственным, пожалуй, из сколько-нибудь известных авторов рок-поэзии, использующим (хотя тоже в упрощенном виде) принципы, близкие к интересующим меня, являлся А. Башлачев. Не случайно его стихи публиковались с предисловием Окуджавы.

²⁵ *Окуджава Булат.* Зал ожидания. Нижний Новгород, 1996. С. 48–49.

²⁶ *Окуджава 2001.* С. 423. Ср также в стихах:

Вот валторны
восторженно
в пальцы вплелись.

Вот фаготы с каких-то высот пролились. (Там же. С. 265).

²⁷ Там же. С. 665.

²⁸ В позднем стихотворении «Обольщение» этот вариант лгущих труб будет прояснен с предельной отчетливостью:

автора и структура текста: Статьи о русской литературе. [Tenaflly NJ], 1986. С. 279–308; *Жолковский А.К.* Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 109–135. В последнем издании см. также полезное примечание (с. 539–540).

² *Жолковский Александр.* Эросипед и другие виньетки. М., 2003. С. 527.

³ Мне в свое время довелось принять участие в небольшой полемике по этому поводу. См.: *Шубинский Валерий.* Как мыши кот хоронили, или Свидетельство защиты // Знамя. 2005. № 2. С. 180–181; *Богомолов Н.А.* Окуджава диссидентом не был? // Знамя. 2005. № 5. С. 203–204. См. также ниже.

⁴ *Окуджава 2001.* Далее стихотворения Б. Окуджавы цитируются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

⁵ *Шубинский Валерий.* Как мыши кот хоронили, или Свидетельство защиты // Знамя. 2005, № 2. С. 180–181.

⁶ Ср. также в книге Д. Быкова главу «Окуджава и диссиденты» (*Быков Дмитрий.* Булат Окуджава. М., 2009. С. 471–490).

⁷ Составители сборника «Новой библиотеки поэта», названного в примечании 4, отказались разрабатывать хронологию творчества Окуджавы, поэтому я использую не раз упомянутый том из издания, выпущенного к 60-летию поэта и размноженного в некотором количестве экземпляров. При подготовке этого тома В.И. Акелькин и И.М. Зимин уточняли даты написания песен совместно с Б.Ш. Окуджавой. Конечно, и при этом возможны ошибки, но все-таки на значительную часть датировок можно полагаться.

⁸ Подробнее см.: *Громов Александр.* Загадки Алека Флегона: К 50-летию издательства «Flegon Press» // Библиофилы России: Альманах. М., 2013. Т. X. С. 408–476.

⁹ Дальнейшие подсчеты и перечисления песен 1950–1960-х годов отнюдь не являются академическими. В них не учтены песни к спектаклю «Вкус черешни» и к

телефильму «Приключения Буратино», песни других композиторов и авторов СП на стихи Окуджавы, редко исполнявшиеся самим Окуджавой песни (см.: *Юровский Виктор*. «Она еще очень неспетая...»: О забытых, малоизвестных и неизвестных песнях Окуджавы // *ГН*, вып. 9. С. 300–337) и некоторые другие.

¹⁰ В скобках указываю год написания и год первой публикации в метрополии.

¹¹ В известной статье И. Лисочкина «О цене шумного успеха», появившейся в ленинградской «Смене» и тут же перепечатанной центральной «Комсомольской правдой» о ней было сказано как о «воинствующем образчике» подтекста (цит. по: *От костра к микрофону* / Сост. А. и М. Левитаны. СПб., 1996. С. 78).

¹² Окуджава настаивал на замене в первой строке слова «явился» на «вернулся». Отметим, что причиной цензурно-редакторского скептицизма могли быть «религиозные» строчки: «Но знаешь, хоть бога к себе призови, / Разве можно понять что-нибудь в любви?» (цитирую их по *Окуджава 1984*).

¹³ Ее поет Юрий Визбор в «Июльском дожде» М. Хуциева.

¹⁴ Кратко и точно история песни и породивших ее обстоятельств изложена в кн.: *Быков Дмитрий*. Булат Окуджава. С. 555–556.

¹⁵ См. информацию КГБ: Аппарат ЦК КПСС и культура 1965–1972: Документы. М., 2009. С. 408–409. Подробнее см.: *Крылов А. Е.* О датировке песни Окуджавы «Мастер Гриша» // «А иначе зачем на Земле этой вечной живу...»: Художественный мир Булата Окуджавы. Материалы Четвёртых Междунар. науч. чтений «Калуга на лит. карте России». Калуга, 2014. С. 24–31; *Он же*. Булат Окуджава и Владимир Высоцкий: История знакомства // *Russian Literature*. 2015. [Vol.] LXXVII: II. P. 199–207.

¹⁶ См., напр.: *Александрова М.А.* О романсовой традиции в лирике Булата Окуджавы // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Саратов, 2012. Т. 12. Серия Филология. Журналистика. № 4. С. 77–81.* В примечаниях дана почти исчерпывающая библиография. Напомню только две вещи. Говоря о произведениях, которые долгое время не проходили в печать, он в первую очередь вспомнил: «Вот, например, “Песенка о Ваньке Морозове”, 30-летней давности вещь. За 30 лет нигде я ее не мог напечатать!» (*Окуджава Булат.* «Я никому ничего не навязывал...» М., 1997. С. 128). А на заседании Идеологической комиссии ЦК КПСС 26 декабря 1962 г. его ведущий, секретарь ЦК по идеологии Л.Ф. Ильичев произнес: «На мой взгляд, в серьезном конфликте со всем строем нашей жизни находятся некоторые песни Булата Окуджавы и стихи, на которые они написаны. Я хочу напомнить стихи о Ваньке Морозове и о “золотой молодежи”. Весь их строй, вся интонация <...> не от чистоты душевной, а от душевного надлома» (*Идеологические комиссии ЦК КПСС 1958–1964: Документы.* М., 1998. С. 375). И хотя Окуджава откликнулся: «”Золотая молодежь” – это не мои стихи», видимо, следует признать, что это «А мы швейцару...»

¹⁷ В данном случае цитирую по *Окуджава 1984.*

¹⁸ Цитируется по *Окуджава 1984;* в книге «Новой библиотеки поэта» это отнесено к числу вариантов.

¹⁹ *Тарасова Н.* Булат Окуджава — современный Боян // *Окуджава Булат. Проза и поэзия / 3-е изд., испр. и доп. [Ф.а. М.], 1968. С. 13).*

²⁰ *Быков Дмитрий.* Булат Окуджава. С. 370.

²¹ *Юровский Виктор.* Цит. соч. С. 304.

²² Напомним, что в мемуаре, с которого мы начали эту статью, прямо упоминается песня «Былое нельзя вернуть...», не одобренная в СССР, но звучавшая с диска. После знакомства с этой статьей А.К. Жолковский писал мне, что уже и сам не помнит, какой диск он слушал.

ЗАМЕТКИ О ПЕСНЯХ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

Соединены фрагменты статей: О филологической гигиене в статьях, посвященных авторской песне // *ГН*, вып. 9. С. 386–398 и «Заметки о песнях Булата Окуджавы» (*A/Z: Essays in Honor of Alexander Zholkovsky*. Boston, 2017. P. 85—102).

¹ Звезда. 2011, № 9; *ВЛ*. 2011, № 6 (ноябрь–декабрь), в подборке материалов, посвященных войне 1812 года и ее отражениям в русской литературе; Нева. 2012, № 5; *НЛО*. № 115. 2012. В дальнейшем все статьи мы цитируем по электронным вариантам, опубликованным в «Журнальном зале» «Русского журнала».

² *Шраговиц Евгений*. Загадки творчества Булата Окуджавы. Глазами внимательного читателя. СПб., 2015.

³ Кажется, напрасно не учтены им соображения И.А. Соколовой о фольклорной природе повторения *гори, гори* (*Соколова И.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 75–76).

⁴ *Левитанский Ю.* Воспоминанье о Нибелунгах // *Левитанский Ю.* Кинематограф. М., 1970. С. 62–62.

⁵ См.: *Розенблюм О.М.* Окуджава в 1946–1948 годы: «Соломенная лампа», консультации Крейтана, следственное дело // Вестник РГГУ. 2008. № 9. Серия «Литературоведение. Фольклористика». Прим. 9

⁶ *Цветков Валентин*. Чаепитие с бумажным солдатом из Протопоповского переулка // *ГН*, [вып. 1]. С. 47–48

⁷ Факсимильно воспроизведён в кн.: *Животисцева И.* О Галке, о Булате, о себе... М., 2006. С. 30; другие его стихи того времени из этого же собрания опубликованы М. Гизатуллиным: *ГН*, вып. 4. С. 350–359

⁸ Сколько-нибудь точная дата начала этих исполнений неизвестна. Первая из известных нам дат исполнения — 1969, хотя в коллекции В.И. Кагановича, расположенной

в Интернете, находим запись (причём не оригинал, а перезапись), относящуюся, по утверждению коллекционера, к самому началу 1960-х годов.

⁹ Отчасти этому способствует, что песня Окуджавы основана на противоречии: драматическое содержание сопровождается аккомпанементом в мажоре, который и был подхвачен. Кстати сказать, это опровергает и все рассуждения Е. Шраговица насчет сближения «Шарманки...» с «Разлукой»: вторая поется в миноре, и Окуджава это прекрасно знал, поскольку на мелодию «Разлуки» была положена им песня «Не верь войне, мальчишка...», слова которой были опубликованы в СССР спустя 28 лет после сочинения.

¹⁰ *Сажин В.* Слеза барабанщика // *Окуджава 2001*. С. 68.

¹¹ См.: *Бек Т.* Старые жанры на новом витке // Булат Окуджава, его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. 30 нояб. – 2 дек. 2001 г., Переделкино. М., 2004. [Вып.] II. С. 81–85

¹² См.: *Евтушенко Е.* Весь Евтушенко: Стихи и поэмы 1937–2007. М., 2007. С. 295–296.

¹³ Я почти не затрагиваю тех аспектов песни и ее анализа, о которых верно, на мой взгляд, написала М.А. Александрова («Батальное полотно» и батальные полотна: Стихотворение Булата Окуджавы в системе контекстов // *ГН*, вып. 9. С. 363–385

¹⁴ Восстанавливаю неизменно певшееся Окуджавой *да* вместо *и*, часто присутствующего в опубликованных текстах.

¹⁵ *Толстой Л.Н.* Полное собр. соч.: В 90 т. Т. 34. М., 1952. С. 123.

¹⁶ См., напр.: *Окуджава 1984*. С. 5; *Окуджава Б.* Песни...: Мелодии и тексты / Сост. Л. Шилов. М., 1989. С. 21.

¹⁷ Таким «просаком», как нам представляется, оказывается утверждение Шраговица, что слова *неистов и упрям* мы должны читать не так, как делается это обычно: «Так не говорят об огне свечи или о другом источнике ровного

света — речь идет об огне пожара», — и далее непосредственный переход к мнимым, на наш взгляд, аналогиям со стихами Волошина. Мы бы предложили другую аналогию, о которой Окуджава вряд ли думал и которую даже, вполне возможно, не осознавал: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1: 5).

¹⁸ *Блок А.* Собрание соч.: В 8 т. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 243.

¹⁹ См., напр., далее анализ «Песенки о белой крови», основанный на рассказе Окуджавы, приведенном в статье: *Юровский Виктор.* «Она еще очень неспетая...»: О забытых, малоизвестных и неизвестных песнях Окуджавы // *ГН*, вып. 9. С. 300–337.

²⁰ Идеологические комиссии ЦК КПСС. С. 344

²¹ Там же. С. 383.

²² *Казбек-Казиев З.А.* Воспоминание // Литературное обозрение. 1998. № 3. С. 9.

²³ *Крылов Андрей.* «Былое нельзя воротить...»: Записки на полях окуджавоведения // *Грани.* 2011. № 240. С. 185.

²⁴ *Федоров Василий.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1975. Т. 1. С. 194.

²⁵ Идеологические комиссии ЦК КПСС. С. 303. В предпоследней строке стенографистка допустила ошибку, должно читаться: «Сердца! Да это же высоты».

²⁶ *Федоров Василий.* Дорожить правдой // Литературная газета. 1963. 2 апреля.

²⁷ *Быков Дмитрий.* Булат Окуджава. С. 375–376.

²⁸ *Окуджава Б.* Записываю анекдотические истории: Булат Окуджава – Клубу друзей Булата Окуджавы / Беседа ведет Л. Шилов; подготовил к печати И. Некрасов // *ГН*, [вып. 1]. С. 74. О Льве Александровиче Кривенко (1920–1978), между прочим, участвовавшем в альманахе «Тарусские страницы», как и Окуджава, см.: Красухин Геннадий. Мои литературные святцы // *Знамя*, 2015, № 9; год смерти мы указываем по воспоминаниям Красухина, тогда как на надгробном памятнике указан 1979 год, а в

развернутом некрологе его жены – 1974; см.: Разведка и охрана недр. 2014, № 3. С. 67. Отметим, что его сын Александр умер в 13 лет в 1965 году, т.е. уже после создания песни (https://toldot.ru/life/cemetery/graves_51014.html).

²⁹ Д. Быков отметил «поразительную по бестактности» строку: «Мрут и в розницу и оптом». Но, пожалуй, стоит отметить, что «мрут» здесь (да и двумя строками выше) дает точную рифму к «врут», так что два слова оказываются ближайшими соседями. И тогда, пожалуй, «мрут» можно истолковать как слово, принадлежащее тому, кто врет. Вроде Земляники из «Ревизора»: «Все как мухи выздоровливают».

ЧУЖОЙ МИР И СВОЕ СЛОВО

Первоначально — в виде двух статей: Менестрель: Газета Московского Клуба самодеятельной песни. 1980. Специальный выпуск (перепечатано: Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1997. [Вып.1]. С.149–158); Журналист: Учебная газета ф-та журналистики МГУ. 1988. 25 января.

¹ Определение, прилагавшееся А. Галичем к некоторым своим песням.

² См.: *Богомолов Н.А.* Сергей Ауслендер: стилизация или стиль? // Лицо и стиль: Сборник научных статей, посвященный юбилею профессора В.В. Эйдиновой. Екатеринбург, 2009.

³ Глядя из более позднего времени, понимаешь, как блестяще это подтвердили сначала «блатные» песни А. Розенбаума, а потом весь «русский шансон».

⁴ Ныне см. также собранные в 1920-е годы тексты: *Цехновицер О.В.* <Тюремные песни> / Вст. ст., подг. текстов

Т.С. Царьковой, комм. М.Л. Лурье // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2011 год. СПб., 2012. Не столь аутентичными представляются публикации: *Джекобсон Майкл, Джекобсон Лидия*. Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник (1940–1991). М., 2001; *Они же*. Преступление и наказание в русском песенном фольклоре (до 1917 года). М., 2006 (переработанное издание — *Джекобсон М., Джекобсон Л.* Песенный фольклор советских тюрем и лагерей как исторический источник: 1917–1991, М., 2014).

⁵ Формула принадлежит наиболее серьезному музыковеду, занимающемуся СП, — Владимиру Фрумкину, чье имя из-за эмиграции было упомянуть невозможно.

⁶ Напомню, что эти строки писались еще до знакомства с «Романом о девочках», как кажется, полностью подтверждающего эти размышления.

⁷ Здесь, конечно, напрашивается еще одно название — «Райские яблоки», но их я тогда еще не слышал.

⁸ В момент написания статьи я не решился вставить в нее мемуарное рассуждение о том, как на единственном концерте Высоцкого, на котором мне удалось побывать, в «Диалоге у телевизора» Высоцкий не только моментально перевоплощался в каждого из ведущих диалог, но одновременно и отстранялся от них, подчинял гротескные образы, создаваемые минимальными средствами, собственному видению всей ситуации.

⁹ Единственная к тому времени в СССР книга стихов Высоцкого, впервые изданная в 1981 г. и выдержавшая несколько переизданий.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2145. Оп. 1. Ед.хр. 1. С тех пор как эта статья была напечатана, стихотворение опубликовано: *Шершеневич Вадим*. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 312–313. В этом варианте есть одно различие, а последняя строфа — полностью иная. Ср.:

«Годом позже в газете “Домашнее чтение” (№25, декабрь 1995) в статье об имажинистах было напечатано стихотворение “Страшный год”, написанное на смерть Есенина и Дижур» (*Дроздов В.А.* Непубликовавшиеся стихотворения Вадима Шершеневича // *Русский имажинизм: История, теория, практика.* М., 2003. С. 386).

¹¹ В этом смысле я несколько расхожусь с В.И Новиковым, полагающим, что Высоцкий вписывается в футуристическую традицию: без уточнения, о какой именно из нескольких традиций этого рода идет речь, мне кажется, не обойтись.

ВЫСОЦКИЙ — ГАЛИЧ — ПУШКИН, ДАЛЕЕ ВЕЗДЕ

Впервые — Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века. Материалы третьей международной научной конференции. Москва. 17–20 марта 2003 года. М., 2003. С. 151–167.

¹ Такова традиционная его датировка, исправленная ныне на 1976. См.: Миша Аллен — Владимир Высоцкий. Три телефонных звонка из Торонто в Монреаль / Публ., вступ. и коммент. А. Крылова // *Мир Высоцкого: Исследования и материалы.* М., 2002. Вып. 6. С. 7.

² См.: *Кулагин А.В.* Высоцкий и другие. М., 2002. С. 78–88. Ср. также статью: *Кулагин А.В.* Галич и Высоцкий: Поэтический диалог: К постановке проблемы // *Галич-статьи, 1.* С. 9–22.

³ *Высоцкий 1999.* Т. 2. С. 130.

Здесь и далее тексты Галича, если это специально не оговорено, цитируются по изданию: *Галич 1999*, с указанием страниц в тексте. В данном случае — с. 201–202.

⁵ *Галич 1977. С. 318.*

⁶ *Катаев Валентин. Избранные произведения: В 3 т. М., 1977. С. 370–371.*

⁷ Намеренно подчеркиваю разность автора-героя и автора-автора: первый является таким же порождением второго, как и все прочие персонажи, не имея перед ним никакого преимущества.

⁸ *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1963. Т. 2. С. 253.*

⁹ Дата приблизительна. История текста этого стихотворения представляет проблему. См.: *Крылов А.Е. О проблемах датировки авторской песни: На примере творчества Александра Галича // Галич-статьи, 1. С. 173–175.*

¹⁰ *Пушкин А.С. Цит. соч. Т. 3. С. 265.*

¹¹ *Маяковский Владимир. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 1. С. 272.*

¹² Присоединяюсь в данном случае к мнению А.Е. Крылова, писавшего: «Тот же редактор немецкой книги, кстати, прибавил к эпиграфу и предыдущую строчку Блока <...>, которой ни в авторских самиздатских сборниках, ни в исполнении не было у Галича...» (*Крылов Андрей. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 102*). Редактор сборника, которым я пользуюсь в качестве основного источника, последовал своему коллеге.

¹³ *Блок Александр. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 176.*

¹⁴ *Высоцкий 1999. Т. 2. С. 139.*

¹⁵ *Блок Александр. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 187.*

¹⁶ *Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 192–216.*

¹⁷ Там же. С. 198.

¹⁸ *Блок Александр. Цит. соч. Т. 5. С. 96. См. также приложение.*

¹⁹ Утверждая это, я основываюсь на тезисах докладов, присланных на конференцию о творчестве Высоцкого,

проводившуюся ГКЦМ В. Высоцкого в 1998 и 2003 гг. (докладов, как произнесенных, так и отвергнутых оргкомитетом), а также на материалах для альманахов «Мир Высоцкого», прочитанных в большом количестве.

ТРИ ЗАМЕТКИ К ТЕКСТАМ ВЫСОЦКОГО

Первые две — Поэзия и песня В.С. Высоцкого: Пути изучения. Калининград, 2006. С. 122–130. Третья — Литературный факт. 2017. № 3. С. 293–306.

¹ Я пользовался изданием: *Высоцкий 1999*.

² Указ. изд. Т. 1. С. 75–76.

³ Там же. С. 484.

⁴ Отметим, что существует вариант, в котором Высоцкий поет не «попью коктейли (или — коктейлей)», а «попью там рому», что лишь подтверждает наше наблюдение: ром здесь явно фигурирует в качестве пиратского напитка, недоступного советскому гражданину.

⁵ Видимо, к этой строке генетически восходят слова из стихотворения Д. Сухарева, положенного на музыку В. Берковским: «Мы глотали звуки / Ярости и муки, / Чтоб хотя бы музыка воскресла» (*Сухарев Дмитрий*. Много чего. М., 2008. С. 207).

⁶ *Вертинский А.* За кулисами. М., 1991. С. 290. Публикация Л. Вертинской.

⁷ *Вертинский Александр.* Дорогой длиною... М., 1991. С. 316. Подг. текста Ю. Томашевского.

⁸ *Иванов Георгий.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 256.

⁹ См. внятное и последовательное разграничение этих понятий в статье: *Varan Henryk.* О подтекстах, об источниках и о поэтике Хлебникова // *Russian Literature.* 2004. LV-I/II/III. P. 11–36.

¹⁰ Видимо (хотя мы не можем быть в этом уверены на сто процентов) здесь сказывается влияние «г» фрикативно-го, позиционно оглушающегося не в «к», как при взрывном характере произнесения, а в «х».

¹¹ Примеры с усечениями: «оскорбят-тебя» («Татуировка»), «прокурор-Совинформбюро («Ленинградская блокада»), «бог-Бодайбо» («Бодайбо»), «родных-страны» (там же), «выть-синевы» (там же); с наращением — «вы-рецидивист» («Рецидивист»), «судьбу-кому-нибудь» («Песня про уголовный кодекс»).

¹² Примеры с усечениями: «субъект-нет» («Я был душой дурного общества»), «горазд-раз» («Рецидивист»), «знакомств-хвост» («О нашей встрече»), с наращением — «девиз-рецидивист» («Рецидивист»; там же ряд других рифм такого типа), «гад-театр» («О нашей встрече»), «танк-рейхстаг» («Братские могилы»).

¹³ Приношу искреннюю благодарность Л.С. Ушакову за предоставление записей.

¹⁴ *Высоцкий 1999*. Т. 1. С. 61.

¹⁵ *Джекобсон Майкл, Джекобсон Лидия*. Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник (1940–1991). М. 2001. С.378. Напомним, что существует свидетельство о том, что песня была написана Андреем Тарковским.

¹⁶ *Высоцкий 1999*. Т. 1. С. 313.

¹⁷ См.: *Нольде Б.Э.*, барон. Юрий Самарин и его время. Paris, 1926; 2-е издание — Paris: YMCA-Press, [1978]. Конечно, вероятность того, что Высоцкий уже в 1972 году знал это издание, исчезающе мала (впрочем, с переизданием 1978 года под конец жизни он вполне мог познакомиться), однако нам важно не это, а степень значимости Самарина для русской истории.

¹⁸ *Пастернак Борис*. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 413. В примечании, естественно, есть комментарий к фамилии Самарина. Отмечу также, что фамилия

Самарин (уже другого человека) не раз упоминается в «Охранной грамоте» Пастернака.

¹⁹ Здесь существенен не только оборот «в лапы», но и подчеркнутое именование столицей Израиля Тель-Авива, а не Иерусалима.

²⁰ *Высоцкий* 1999. Т. 1. С. 141—142.

²¹ Отмечу также, что у нее в разное время были разные заглавия: по первой строке, «Покуролесил», «Ну и погулял», «Путешествие в прошлое» (Там же. С. 487).

²² *Цыбульский Марк*. Время Владимира Высоцкого. Ростов-на-Дону, 2009. С. 363–364.

²³ <http://ubb.kulichki.com/ubb/Forum53/HTML/001180-2.html> (дата обращения 03.03.2017).

²⁴ См.: *Высоцкий Владимир*. Летела жизнь в плохом автомобиле... / Сост. и комм. П.Е. Фокина. СПб., 2012. С. 91.

²⁵ <http://vysotsky.ws/index.php?showtopic=393&st=15>. Запись датирована 9 октября 2008. Дата обращения 03.03.2017. Артур Сергеевич Макаров (1931–1995) — писатель, сценарист, близкий знакомый как В. Высоцкого, так и А. Тарковского еще с молодости. Откликаясь на текст Рубинштейна, М. Цыбульский сообщал: «Если на то пошло, то у нас уже даже не два, а три источника! Ещё один — моя беседа с Кариной Филипповой. Кстати, Дина Калиновская с версией К. Филипповой согласна, а вот Л. Пырьева, которую я тоже об этой песне спрашивал, уже не так уверена, что она имеет к этому отношение».

²⁶ Подробнее см.: *Новиков Вл. И.* Скандинавские встречи // *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*. М., 1999. Вып. III, т. 2. С. 453–460.

²⁷ См.: *Чудаков Сергей*. Справка по личному делу. [М., 2014]. С. 296–299.

²⁸ См.: *Высоцкий Владимир*. Летела жизнь в плохом автомобиле... С. 90.

²⁹ *Прыгунов Лев*. Сергей Иванович Чудаков и др. (Из частных хроник 60-х, 70-х, 80-х и 90-х). М., 2011.

С. 160–161. Ольга Павловна Бган (1936–1978), актриса театра и кино. В устных мемуарах Прыгунова о Высоцком, записанных М. Цыбульским, этот случай не упоминается. При обсуждении первой публикации данной статьи было приведено свидетельство А.К. Симонова, чьей женой была Бган: «Бган жила прямо за американским посольством в знаменитом доме Гинзбурга — образце архитектуры конца двадцатых годов, уже превращавшемся в развалюху. У нее была странная двухэтажная квартира в тридцать метров, состоящая из двух комнат. На верхнем этаже от комнаты был отделен закуток, в котором стояли двухконфорочная плита и сидячая ванна. И вот в этой квартирке собралась большая компания праздновать Олин юбилей. Андрей Тарковский, который был дружен с Олей, притащил ящик пива. В 1966-м это было круто!» (<http://7days.ru/caravan-collection/2016/1/aleksey-simonov-moe-oshchushchenie-gostya-v-zhizni-otsta-ostalos-nadolgo/13.htm#ixzz4jllrgkIW>). Однако у нее была и другая квартира около метро «Аэропорт», оставленная ей первым мужем актером Ю. Гребенщиковым (см.: <http://belan-olga.livejournal.com/764857.html>). Ср. также обсуждение моей заметки специалистами по творчеству Чудакова: <https://sergey-chudakov.livejournal.com/?skip=60>

³⁰ Цит. по.: *Чудаков Сергей*. Справка по личному делу. С. 262–263.

³¹ *Чудаков Сергей*. Справка по личному делу. С. 228. И в 1988 г. соседи Чудакова жаловались в милицию: «...бегаёт по лестничной клетке в обнаженном виде, размахивая гирей и выкрикивая всевозможные угрозы в наш адрес» (Там же. С. 415).

³² См. свидетельства О.Н. Михайлова, Е.А. Евтушенко, Л.А. Аннинского, С.Г. Бочарова, Ю.Б. Борева (Там же. С. 225). Среди документальных свидетельств, собранных составителями тома, есть сведения о том, что отец

Чудакова был вовсе не генералом, а капитаном, однако еще в феврале 2017 г. русская Википедия повторяла слова Е.Б. Рейна о том, что он был генерал-майором КГБ.

³³ <http://about-visotsky.livejournal.com/126749.html?thread=1326877#1326877> (дата обращения 03.03.2017).

³⁴ О связи наследия Высоцкого с традицией самиздата см.: *Лурье Эрена*. Глухое время самиздата. СПб., 2009.

³⁵ *Вознесенский Андрей*. Стихотворения и поэмы. СПб., 2015. Т. 1. С. 149–150. Параллель указана И.Н. Арзамасцевой. Попутно замечу, что «Вылетает муж из спальни», — отсылка к «Мойдодыру» К.И. Чуковского.

³⁶ См.: <http://teatr.audio/teatr-na-taganke-antimiry-300y-spektakl> (дата обращения 03.03.2017). С другой стороны, одно из первых исполнений «Покуролесил» было дома у Андрея Вознесенского 26 марта 1967 г.

³⁷ *Корман Я.И.* Владимир Высоцкий: Ключ к подтексту. Ростов-на-Дону, 2006. С. 22.

³⁸ Ср. также в «Желании славы» А. Галича: «Вы налейте по первой, / А уж я вам спою».

³⁹ Ср. аналогичное окончание «Смотрин».

⁴⁰ *Высоцкий 1999*. Т. 2. С. 139.

«ПЛАСТ ГАЛИЧА» В ПОЭЗИИ ТИМУРА КИБИРОВА

Впервые – *НЛО*. 1998, № 32. С. 91–110.

¹ См.: Тимур Кибиров. Избранная библиография / Сост. Виктор Куллэ, Евгений Натаров // Литературное обозрение. 1998, № 1.

² Подробнее см.: *Зорин Андрей*. Легализация обценной лексики и ее последствия // Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература. М., 1994. То же — *Stanford Slavic Studies*. Stanford, 1993. Vol. 7.

³ *Кибиров Тимур*. Сантименты: Восемь книг. Белгород, 1994. С. 52. Далее тексты Кибирова, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по этому сборнику с указанием страниц в скобках.

⁴ Это было написано 20 лет назад, но и сейчас каждая новая книга Кибирова встречается с интересом.

⁵ Обсуждение вопроса о принадлежности Кибирова к этому направлению (завершающееся для большинства высказывающихся решительно отрицательным ответом) легко можно найти во многих материалах уже упомянутого выше первого номера «Литературного обозрения» за 1998 г., где большой блок материалов посвящен его творчеству.

⁶ *Кибиров Тимур*. Парафразис: Книга стихов. СПб.: МСМХСVII. С. 96–97.

⁷ Там же. С. 10.

⁸ *Гандлевский Сергей*. Двадцать лет спустя // Итоги. 1997, 16 декабря. С. 89; перепеч.: *Гандлевский Сергей*. Поэтическая кухня. СПб., МСМХСVIII. С. 88. Отметим, что упоминаемый в этой статье далее «рассеянный меланхолик-созерцатель, сейчас заслуженно известный стихами и поэтической премудростью» вполне сходен с Кибировым, каким он предстает по недавним стихам.

⁹ Аналогичный пример:

Эх, какой же мы, ребята,
добрый, в сущности, народ!

Ух и добрые мы люди!
Кто ж помянет о былом —
глазки вон тому иуде!..
Впрочем, это о другом (С. 166)

¹⁰ *Кибиров Тимур*. Парафразис. С. 12.

¹¹ *Кольридж Сэмюэль Тэйлор*. Стихи. М., 1974. С. 106. Перевод М.Л. Лозинского. Вообще вся тема Вольности, остающейся недостижимой для революции, чрезвычайно важна для Кибирова.

¹² *Кибиров Т.Ю., Фальковский И.Л.* Утраченные аллюзии: Опыт авторизованного комментария к поэме «Лесная школа» // *Philologica*. 1997, Vol. 4, № 8/10.

¹³ *Галич 1977*. Далее цитаты, кроме особого оговоренных, приводятся по этому изданию, а страницы указываются в скобках непосредственно в тексте.

¹⁴ На самом деле строчки из «Разговора с фининспектором о поэзии» звучат, конечно, несколько иначе: «Может, пяток небывалых рифм / только и остался что в Венецуэле». Отметим, что отказом от произносительной нормы 20-х годов уничтожается рифма «цены – Венецуэле».

¹⁵ *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 260.

¹⁶ *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения. Л., 1983. С. 347. Напомним, что настоящее открытие Бенедиктова для читателя XX века состоялось после осуществленного Л.Я. Гинзбург издания его стихотворений в «Библиотеке поэта» в 1939 г., когда Галичу был 21 год. Существенно также, что дядя Галича, в доме которого он даже некоторое время жил, был довольно известным пушкинистом, и явно чувствующееся пристрастие Галича к поэтам пушкинской поры делают более чем вероятным его знакомство и с Бенедиктовым.

¹⁷ При обсуждении доклада, легшего в основу данной статьи, Р.Д. Тименчик указал, что в 1965 г. Галич говорил о существенном месте, занимаемом в его сознании «Неотвязной мыслью», и именно этими строками, ссылаясь, однако, при этом на воспоминания М. Зенкевича «В углу, за аквариумами»: «У обесславленного Бенедиктова, которого даже произведшие столько переоценок символисты объявили бездарным канцелярским рифмоплетом, Багрицкий тоже открыл немало хороших стихов, например, “Вальс” и “Неотвязная мысль”», — и далее следует второе четверостишие из приведенных нами (Эдуард Багрицкий: Альманах / Под ред. Влад. Нарбута. [М.], 1936. С. 302; свидетельства других авторов об интересе

Багрицкого к Бенедиктову см. там же, на с. 321, 348, 353, в воспоминаниях П. Антокольского, Мих. Беккера, А. Коваленкова). Заметим также, что те же самые строки Бенедиктова цитирует в качестве образца современности его поэзии С.Б. Рассадин.

¹⁸ Отмечу, что у этого стихотворения, помимо блоковского эпиграфа, — еще и пушкинское заглавие, а по ходу сюжета цитируется двестише, принадлежащее В.Катаеву, но известное скорее по Маяковскому.

¹⁹ Если свидетельство М. Петровского о выступлении Галича в доме Чуковского и реакции хозяина на его стихи (Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 1983. С. 381–382) подтверждаются и рассказами самого Галича, и зафиксированным мною свидетельством Е.Ц. Чуковской, то воспоминания о том, что Ахматова знала песни Галича и высоко их ценила пока что не могут быть признаны безусловно аутентичными.

²⁰ *Лецинский Я.Д.* Павел Андреевич Федотов: Художник и поэт. Л.; М., 1946. С. 166.

²¹ *Жемчужников Л.М.* Мои воспоминания из прошлого. Л., 1971. С. 105.

²² Там же. С. 109.

²³ Отмечу также переключку «Желания славы» с «Лесной школой» Кибирова, определяемую во многом тем же блоковским эпиграфом. Напомню, что у Галича процитированы две строки:

Чудь начудила, да Меря намерила

Гатей, дорог, да столбов верстовых...

а предшествующие им: «Знала ли что? Или в Бога ты верила? / Что там услышишь из песен твоих?» — едва ли не наиболее адекватно описывают смысловую структуру «Лесной школы».

²⁴ *Тименчик Роман.* Письмо Аминадаву Дикману, переводящему Тимура Кибирова на иврит // Литературное обозрение. 1998, № 1. С. 29.

²⁵ Вполне резонно предположить в этом контексте, что «Беломор» попал сюда не только напрямую из реальности, но и из галичевской «Караганды» («Он проснулся, закурил “Беломор”»...), а «Дом отдыха в синем Крыму» не только перепевает «голубых комсомолочек» Георгия Иванова, но и окликает «Заклинание» Галича, где Черное море соединено с лагерной Интой.

²⁶ В устных вариантах было и: «...на вышке не спит».

²⁷ Они, безусловно, восходят к пастернаковскому «В больнице», о чем свидетельствуют слова самого Галича: «Мне кажется, что эта озаренность молнии всегда существует в стихотворениях Пастернака, это вот: вдруг увидел все, вдруг стало видимо во все концы света. Помните: “Милиция, улицы, лица / мелькали в свету фонаря” или: “К палатам, полам и халатам / присматривался новичок”. Эта особенность Пастернака читателям иногда кажется какой-то каталогизацией, а на самом деле это удивительный удар молнии» (Борис Пастернак 1890–1960. Париж, 1979. С. 303).

²⁸ Развернутое пояснение к этому «философскому этюду» см. там же. Оговорю еще, что в устном исполнении Галич повторял 5-ю строку после 6-й.

²⁹ В том сборнике, на который я в основном ссылаюсь, оно названо «Поэма о Сталине» («Размышления о бегунах...») присутствуют в качестве подзаголовка в книге: *Галич Александр*. Генеральная репетиция. М., 1991), чем ощутимо сужается цитатная клавиатура Галича. «Одиночество бегуна на длинные дистанции» — популярный в 1960-е годы сборник рассказов Алана Силлитоу (рус. пер. под загл. «Одинокий бегун» — 1963), а также одноименный английский кинофильм, где (если мне не изменяет память) при выходе на советский экран «длинные дистанции» остались.

³⁰ Об этом свидетельствует свободная мена реплик: «Больно ловки вы, жида, больно ловки...» и «Больно ловки вы, зэка, больно ловки...».

³¹ *Кибиров Тимур*. Парафразис. С. 18. Отметим, что это стихотворение написано «на голос» песни Ю. Кима «Творческий кризис»:

Ой, ты полюшко, березонька, околица,
Лебеда, калина, сито-решето!..

(*Ким Юлий*. Летучий ковер: Песни для театра и кино. М., 1990. С. 150). В силу прошедших двадцати лет напомним также, что спирт «Рояль» — характерная примета времени, когда голландский 90-градусный спирт был едва не самым популярным из всех крепких напитков, а все граждане делились на роялистов и нет.

«КРАСАВИЦА МОЯ, ВСЯ СТАТЬ...»

Впервые — Eternity's Hostage: Selected Papers from the Stanford International Conference on Boris Pasternak, May, 2004. Stanford, 2006. Part II. — P. 436–449 / Stanford Slavic Studies. Vol. 31: 2.

¹ Главный из них — статья: *Мейсак Николай*. Песня — это оружие: Слушая запись выступлений бардов // Вечерний Новосибирск. 1968. 18 апреля. Перепеч.: *Галич Александр*. Избранные стихотворения. М., 1989. С. 217–227.

² Подробнее о составе, композиции и датировке этого цикла см.: *Свиридов С.В.* «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // *Галич-статьи*, 1. С. 99–102.

³ См.: *Архипочкина О.О.* Пастернак в творческом восприятии Галича // *Галич-статьи*, 2. С. 117–127.

⁴ Борис Пастернак. 1890–1960 / Boris Pasternak 1890—1960: Colloque de Cerisy-la-Salle (11–14 septembre 1975). Париж, 1979. С. 45, 187–188, 302–303. Ср. также исторический анекдот, переданный В.Г. Перельмутером (*Перельмутер Вадим*. Пушкинское эхо: Записи. Заметки. Эссе. М.; Торонто, 2003. С. 31).

⁵ См.: *Галич Александр*. Я выбираю свободу // Глагол: Литературно-художественный журнал. 1991. № 3 (фактически весь номер журнала представляет собой книгу). С. 105—107, 174.

⁶ Позволю себе сослаться на собственные наблюдения. См.: *Богомолов Н.А.* От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 368—371, 504.

⁷ Впрочем, по соображениям наиболее серьезного и тщательного текстолога А.Е. Крылова, песня эта написана, вероятнее всего, в 1964 году (см.: *Крылов А.Е.* О проблемах датировки авторских песен: На примере творчества Александра Галича // *Галич-статьи*, I. С. 192—193), а в личном письме он подтвердил, что указанная в тексте возможность датировки 1965 годом сделана из научной добросовестности, но практически наверняка песня написана раньше, в 1964-м).

⁸ *Галич Александр*. Избранные стихотворения. М., 1989. С. 50—51. Цитирую по изданию, воспроизводящему текст самиздатской «Книги песен» Галича (экземпляр из собрания Л.М. Турчинского, любезно предоставившего его мне) с некоторыми изменениями текста по сравнению с песенным вариантом (слово «чибириюшечка» я полагаю неправомерной правкой оригинального текста, а «дрожь (вместо “дождь”) по луночке» — опечаткой) и с приближением к авторской пунктуации (прежде всего — насыщенность тире и восклицательными знаками). Уже после первоначальной публикации текста статьи мне удалось познакомиться с еще одним машинописным экземпляром «Книги песен», снабженным инскриптом, обращенным к жене: «Нюшенька! Если бы не было тебя — не было бы и этой книжки. За это не благодарят. Просто — всегда твой Саша. 15 октября 1966» (НА FSO Vremen. Ф. 30.183). Текст в ней явно отличается от книги из собрания Л.М. Турчинского (другая

закладка), прежде всего тем, что в ней исправлены указанные выше недочеты. Для полноты картины приведу также разночтения наиболее авторитетных публикаций. В посмертном издании «Посева», учитывающем и некоторые моменты последней авторской воли (хотя согласно разысканиям текстологов правка была непоследовательной и не всегда передана в печати) существовал эпитафия: «...Чибиряк, чибиряк, чибиряшечка, / Ах, как скушно мне с тобой, моя душечка». Первый рефрен читается: «Чибиряк, чибиряк, чибиряшечка, / Ах, как плыла голова, моя душечка!» (этот вариант соответствует поющемуся тексту и стабильно повторяется во всех прочих публикациях), а второй и третий рефрены меняются местами (*Галич 1977*. С. 160–161). Помимо того, текстологически выдержанны (хотя в разной степени) два почти одновременно вышедших издания. В двухтомнике под редакцией А. Петракова песня называется «Прощание с гитарой, или Чибиряк. Подражание Аполлону Григорьеву (Теоретический романс)». Эпитафия дана в соответствии с текстом Григорьева, а вольная реплика в ст. 31–32 звучит обостреннее: «Что, “может, та, курносая, / Послушает и даст...”». Рефрены даны в том же порядке, как и в издании «Посева» (*Галич 1999 (2)*. Т. 1. С. 141–142). В издании под редакцией А. Костромина название — просто «Прощание с гитарой», безо всяких пояснений; эпитафия и рефрены — в варианте книги «Посева» (*Галич 1999*. С. 127–128). В двух последних изданиях воспроизведены автокомментарии, зафиксированные пленкой. В первом: «...Она называется чрезвычайно сложно: “Стариковское брюзжание на тему Аполлона Григорьева, написанное в форме романса ‘Прощание с гитарой’”. Тут я должен заранее просто извиниться перед дамами за некоторый цинизм» (С. 434); во втором: «...Песня, к которой требуется эпитафия. Называется она “Прощание с гитарой, или Чибиряк”. Подражание Аполлону Григорьеву, у которого

есть известные строчки в его известнейшей поэме, посвященной гитаре: “...Чибирыак, чибирыак, чибирыашечка, С голубыми ты глазами, моя душечка”. Теоретический романс» (С. 126–127). Оба этих комментирующих текста представляют собой контаминированный вариант одновременных пояснений Галича. В адекватном виде все известные автокомментарии (вместе с тщательным исследованием вариантов названия и эпитафия) приведены в кн.: *Крылов Андрей*. Галич-«соавтор». М., 2001. С. 46–50. В *Галич 1999 (2)* песня датирована 1966 годом, в *Галич 1999 — 1965* (со знаком вопроса).

⁹ *Григорьев Аполлон*. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 110.

¹⁰ Здесь и далее цитирую стихи Пастернака по кн.: *Пастернак Борис*. Полное собрание стихотворений и поэм / Вст. ст. В.Н. Альфонсова; сост., подг. текста и прим. В.С. Баевского и Е.В. Пастернак. СПб., 2003 / Новая библиотека поэта. Страницы указываются непосредственно в тексте в скобках (в данном случае — с. 317).

¹¹ Напомню, что по свидетельству Г.В. Адамовича именно со стихотворений, прочитанных в 1916 г. в сборнике «Весеннее контрагентство муз» (то есть и данного), началась известность Пастернака в кругу петроградских поэтов, начиная с Гумилева и Мандельштама (см., напр.: Проект «акмеизм» / Вст. ст., подг. текста и комм. Н.А. Богомолова // *НЛО*. 2002. № 58. С. 147).

¹² Писатели — Крыму. М., 1928. Альманах не из самых популярных, но все же вполне доступный Галичу (особенно если иметь в виду его постоянные воспоминания о Севастополе).

¹³ Подробнее см.: *Флейшман Лазарь*. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. [СПб.], 2005. С. 121–125.

¹⁴ *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 97—111.

¹⁵ См.: *Богомолов Н.А.* От Пушкина до Кибилова. С. 495.

¹⁶ Напомню, что чистый комизм характерен все же для текстов XIX века, в современности опускаясь в совсем уж низкие жанры, а «бытовой» ореол преобладает в той разновидности трехстопного ямба, где чередуются женские и мужские окончания; в интересующем нас размере он редок и перифериен.

¹⁷ Впервые в СССР напечатано в воспоминаниях Н.К. Чуковского в августе 1964 года. Для Галича может быть небезразличен мотив «еврейского музыканта» и еврейского фольклора (подробнее см.: *Кац Б.* Песенка о еврейском музыканте: «шутка» или «кредо»? К подтекстам и интерпретациям стихотворения Мандельштама «Жил Александр Герцович...» // *НЛО*. 1994. № 8. С. 250–268; вошло также в его книгу: *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997).

¹⁸ *Гаспаров М.Л.* Цит. соч. С. 111.

¹⁹ В связи с этим упомяну, что нечастое в поэзии слово «курва», восходящее к польскому языку, встречается у Мандельштама в стихотворении, написанном непосредственно вслед за «Жил Александр Герцевич...»: «У кого под перчаткой не хватит тепла, / Чтоб объездить всю курву Москву».

²⁰ *Галич Александр.* Я выбираю свободу. С. 175.

²¹ См.: *Крылов А.* О трех «антипосвящениях» Александра Галича // *Континент*. 2000. № 105. С. 331–343.

²² «Свет зари прорезал ночи мглу», «засияли истины лучи» у Галича и «...стена / Была точно искрой пожарной / Из города озарена. // Там в зареве рдела застава...» у Пастернака.

²³ Стихотворение Галича цитируется по *Галич 1999* (С. 381–383).

²⁴ Здесь я решительно не согласен с С.В. Свиридовым, возводящим эти строки Галича к «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб» (*Свиридов С.В.*

Когда-нибудь дошлый филолог...: Александр Галич и Владимир Маяковский // *Галич-статьи*, 2. С. 115).

²⁵ У Пастернака «сумятица улиц ночная», когда на улицах еще полно людей, а у Галича — точно обозначенное время между закрытием ателье и магазина «Бакалея» (т.е., если нам не изменяет память о советских временах, между 19 и 21 часом).

²⁶ Противоречие заключается в формуле «...с Восхода / Через Юго-Западный район». Если Замоскворечье, прямо названное в первой строке, принять за непосредственное обозначение места действия, то Восход, естественно, будет находиться на востоке или юго-востоке, и двигаться оттуда через юго-запад довольно странно. Отнесем его на счет поэтической вольности. «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!» — говорил Пушкин (см.: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1963. Т. 2. С. 214).

²⁷ На деле сам Пастернак во время инфаркта 1953 года, который дал впечатления для «В больнице», лежал в Боткинской (см.: *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С. 653), но, во-первых, она находится довольно далеко за заставой, а во-вторых, в письме к Н. Табидзе он говорит об «обыкновенной громадной и переполненной городской больнице» (*ВЛ*. 1966. № 1. С. 194; вряд ли Галич эту широко известную публикацию пропустил), что решительно направляет мысль именно к 1-й Градской.

²⁸ *Континент*. 2000. № 105. С. 340.

²⁹ Приведу лишь единственный пример: строки Галича: «И осенний ветер за плечами / Поднимал, как крылья, легкий плащ» проецируются на пастернаковские строки: «На свечку дуло из угла, / И жар соблазна / Вздыхал, как ангел, два крыла / Крестообразно» (391) вкуче с: «Ну так лучше давай этот плащ / В ширину под собою расстелим» (384)

³⁰ *Крылов Андрей*. Галич-«соавтор». С. 49.

³¹ Подробнее см.: *Богомолов Н.А.* От Пушкина до Кибирова. С. 495–498.

³² *Гандлевский Сергей.* Найти охотника: Стихотворения, рецензии, эссе. СПб., ММШ. С. 164.

К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОКАХ ПЕСНИ А. ГАЛИЧА «ОШИБКА»

Впервые — История литературы. Поэтика. Кино. Сборник в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой. М., 2012. С. 41—52.

¹ *Крылов Андрей.* Биография Галича? или Две дольки апельсина из гнилой кучи // Лебедь: Независимый Бостонский альманах [интернет-журнал]. 2010. 15 августа, № 619 (<http://lebed.com/2010/art5731.htm>; дата просмотра 6 января 2015 г.).

² *Костромин А.Н.* «Ошибка» Галича: ошибки сегодняшние и всевременные // *Галич-статьи*, 1. С. 148–165. Далее ссылки на эту статью даются непосредственно в тексте с указанием страницы.

³ Для читателей, не очень хорошо знающих материал, напомню суть: «В шестьдесят втором году я с группой кинематографистов вылетал на пленум Союза кинематографистов Грузии. <...> И вот в самолете, когда мы уже вылетели, я открыл последний номер газеты и прочел о том, что Никита Сергеевич Хрущев устроил для своего дорогого гостя, великого революционера, представителя “Острова свободы”, Фиделя Кастро правительственную охоту <...> Маленькая деталь: охота эта была устроена на месте братских могил под Нарвою, где в тысяча девятьсот сорок третьем году, ко дню рождения Геня всех времен и народов товарища Сталина было устроено контрнаступление, кончившееся неудачей, потому

что оно подготовлено не было <...> тут же в самолете я начал писать эту песню и <...> завершись у себя в номере гостиницы, написал ее целиком» (Комментарий, переданный по радио «Свобода» в 1974 году, см.: *Галич Александр*. Я выбираю свободу. М., 1993 (Глагол, № 3). С. 92–93. Фрагментарно также: *Галич* 1999. С. 70–72. Далее стихи Галича цитируются по этому изданию). Усилиями ряда историков показано, что песня была сочинена в 1964 году, охота Н.С. Хрущева и Ф. Кастро была не под Нарвой, а в Завидове Московской области, имеющееся в виду наступление состоялось не в 1943, а в 1944 г. и совсем не ко дню рождения Сталина.

⁴ *Твардовский Александр*. Новомировский дневник. М., 2009. Т. 1. С. 226.

⁵ Напомню, что он был сделан 12 октября 1974 г., то есть практически к 10-летию пленума ЦК КПСС, на котором был снят Хрущев (состоялся 14 октября 1964 г.).

⁶ См.: *Кулагин А.В.* О литературном источнике песни «Ошибка» // *Галич-статьи*, 3. С. 248–259.

⁷ Это официальная, написанная для популярного кинофильма «Песня о солдате» самого Галича и «Людмила» В.А. Жуковского. Вдобавок отмечу, что, видимо, строка «Вновь трубы трубят», помимо отмеченной А.В. Кулагиным очевидной отсылки к Апокалипсису, напоминает и о начале самой популярной официальной песни на слова Галича: «Протрубили трубачи тревогу». Оставляем в стороне «Ночной смотр» Жуковского-Цедлица, который стал своего рода претекстом сразу для двух песен Галича: «Ночного дозора», где переключки особенно очевидны, и «Ошибки».

⁸ *Слуцкий Борис*. Память: Книга стихов. М., 1957. С. 7–9.

⁹ *Горелик Петр, Елисеев Никита*. По течению и против течения... Борис Слуцкий: Жизнь и творчество. М., 2009. С. 191.

¹⁰ Так, во второй книге Слуцкого «Время» «Памятник» заключает второй раздел книги, «Тысяча девятьсот сорок пятый».

¹¹ О том, что эти слова вызывали особый гнев официальных начальственных лиц, см.: *Галич Александр. Я выбираю свободу. С. 93–94; Медников Анатолий. Без ретуши // Кольцо А. М., 2007. Т. 43. С. 139.* Галич приписывает особенно резкую реакцию Н.В. Лесючевскому, Медников — В.Н. Ильину.

¹² Напомним, что первую строку стихотворения Орлова некоторые авторы готовы считать плагиатом из стихотворения Мирона Левина (1917–1940): «Но час пробьет, / И я умру. / Поплачьте надо мной. / И со слезами, поутру, / Заройте в шар земной» (Литературная газета. 1939. 26 июля, № 35; представлено как перевод из шотландского поэта Джона Дэвидсона).

¹³ *Платонов Олег. Русское сопротивление на войне с Антихристом: Из воспоминаний и дневников. М., 2010. С. 69.* См. также: <http://rusk.ru/st.php?idar=110550>.

¹⁴ *Копелиович Михаил. Российские (советские) поэты. Кое-что из моего чемодана (Продолжение). Он говорил от имени России (Борис Слуцкий) // http://www.sunground.com/club/copel2.html.* В одноименной статье (Новый мир. 1994. № 11) этого пассажа нет.

¹⁵ См.: *Тамарина Р. Щепкой — в потоке: Документальная повесть, стихи, поэма. Алма-Ата, 1991. С. 251–268.*

¹⁶ *Шубинский Валерий. Семейный альбом: Заметки о советской поэзии классического периода // Октябрь 2000. № 8. С. 168.*

¹⁷ См.: *Галич Александр. Я выбираю свободу. С. 153.*

¹⁸ http://www.claudi.ru/obz/C1mkportret_ily_glazunov_u.html. Недоверие вызвано тем, что в 1976 г. Галич написал направленное против Глазунова письмо «Немного о политическом вояжестве» (*Галич Александр. Я выбираю свободу. С. 196–198*), и это вполне могло

побудить ревниво относящегося к своей славе художника исказить эпизод. Впрочем, повторюсь, это только предположение.

¹⁹ См.: *Аграновская Галина*. Пристрастность: Воспоминания. М., 2003.

²⁰ *Горелик Петр, Елисеев Никита*. Цит. соч. С. 76–77.

²¹ *Крылов А.Е.* О проблемах датировки авторских песен: На примере творчества Александра Галича // *Галич-статьи*, 1. С. 190–192.

²² О фактическом субстрате песни см. первую часть воспоминаний человека, которому она посвящена: *Метальников Будимир*. Я расскажу вам... Воспоминания. М., 2006.

²³ Весьма убедительную параллель между «Ночным дозором» Галича и «Славой» Слуцкого привел А.Е. Крылов (*Крылов А.Е.* О двух «окуджавских» песнях Галича // *Галич-статьи*, 3. С. 291–292).

²⁴ Прямые аналоги запретным «сталинским» стихам Слуцкого у Галича начались позже: «Вальс, посвященный Уставу караульной службы» (который, что немало важно отметить, представлял героя песни воевавшим), написанный зимой 1965–66 гг., и в особенности писавшаяся с 1966 г. поэма в песнях «Размышления о бегунах на длинные дистанции».

²⁵ Подробнее об этом ультрапопулярном стихотворении и его общественном контексте см.: *Горелик Петр, Елисеев Никита*. Цит. соч. С. 294–296.

²⁶ *Лазарев Лазарь*. «Моя война еще стреляет рядом»: О Борисе Слуцком и его поэзии // Лехаим. 2001. № 5 (109). <http://www.lechaim.ru/ARHIV/109/lazarev.htm>.

²⁷ Здесь надо сделать две оговорки. Во-первых, последний куплет «Больничной цыганочки» опровергает пренебрежительное отношение к начальнику, а во-вторых — песня «Течет речечка...» некоторыми приписывается самому Галичу (см., напр.: *Аронов Михаил*. Александр

Галич: Полная биография. М., 2012. С. 171–172). Второе обстоятельство вообще нерелевантно: кто бы ни написал песню, смысл ее не меняется. Первое же обстоятельство должно быть рассмотрено в контексте нередкого у Галича мотива жалости к виновным. См., напр.: «Ему скучно, чай, и несподручно, чай, / Нас в обед вести на расстрел!» или «Пожалейте, люди, палачей!»

²⁸ Все примеры формул и словоупотребления Слуцкого — из книги «Память». Может быть, не будет лишним напомнить, что Никос Белояннис (1915–1952) — греческий коммунист, расстрелянный по обвинению в шпионаже в пользу СССР, а «голодных и рабов» — прямая отсылка ко второй строке партийного гимна «Интернационал». Среди более поздних стихов Слуцкого есть, к примеру, «Агитация среди войск противника» и «Ленинские нормы демократии».

²⁹ Смена. 1971. № 21. С. 7. Оно вошло в довольно большую подборку стихов, которые, видимо, можно отнести к числу написанных совсем недавно. Аналогичные подборки поэт любил называть «Стихи этого года» или как-ким-либо схожим образом.

³⁰ *Слуцкий Борис*. Доброта дня. М., 1973. С. 110.

³¹ Обратим внимание, как Слуцкий в последней строфе уходит от почти классически точных рифм. В цитированной выше статье Л.И. Лазарев считал, что он вообще отказывается от рифмовки, однако на самом деле здесь появляется редкая в русской поэзии консонансная рифма, сначала явно ощутимая («гении — задания»), а затем удерживающаяся на крайнем пределе созвучности («плечу — полсуток... еще»). Здесь перед нами удачный образец почти иконического рифмования: стремительный отказ от точности соответствует столь же стремительному приближению к грани жизни и смерти.

КАК СДЕЛАНА «ТОВАРИЩ ПАРАМОНОВА»

Впервые — Russian Literature, 2015. Vol. LXXVII: 2. P. 235–255.

¹ Галич 1999. С. 78.

² Галич 1999 (2). Т. 1. С. 217.

³ См., напр., Зубкова Елена. В круге ближнем: Частная жизнь советского человека // Родина. 2008, № 7 (компьютерный вариант — http://www.istrodina.com/rodina_articul.php3?id=2675&n=130).

⁴ Галич 1999 (2). Т. 1. С. 219.

⁵ Галич 1999. С. 81.

⁶ Крылов А.Е. О проблеме датировки авторских песен: На примере Александра Галича // Галич-статьи, 1. С. 191–183.

⁷ Относительно хронологии этого периода существуют различные мнения, и если начало неизбежно связывается со смертью Сталина и объявлением о расстреле Берии (1953 год), то конец может относиться и к осени 1956-го года (подавление Венгерской революции), и к «делу Пастернака» (1958), и к смещению Хрущева (октябрь 1964), и к оккупации Чехословакии (август 1968). Я склонен присоединиться к последней точке зрения.

⁸ Я пользовался двумя экземплярами этой самиздатской книги. Один — из собрания Л.М. Турчинского, другой (с дарственной надписью Галича жене) — НА FSO Vremen. Ф. 30.183.

⁹ Галич 1999. С. 78.

¹⁰ Галич 2006. С. 348.

¹¹ Я бы предположил, что он также работает в ВЦСПС, но на какой-то незначительной должности, поскольку партсобрание, судя по всему, происходит именно в этом учреждении. Впрочем, нельзя исключить и того, что для

автора это неважно, и формальные привязки к месту оказываются ложными.

¹² *Крылов Андрей*. Коломийцев в полный рост: О чем поведали старые пленки // *Галич-статьи*, 3. С. 191.

¹³ *Виноградов В.В.* Проблема сказа в стилистике // *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. М., 1980. С. 53.

¹⁴ Здесь же следует учесть и «канцеляризм»: «находилась за границей», «по месту жительства», «из органов», а также партийное обращение «товарищ Парамонова», «товарищ Грошева».

¹⁵ Удачную характеристику такого типа речи (как кажется, более всего основанную именно на впечатлении от «Красного треугольника») см.: *Сопровский Александр*. «Признание в любви»: Стихотворения, статьи, письма. [СПб.; М., 2008]. С. 285.

¹⁶ *Гладилин Анатолий*. Европа уже продана! // Аргументы и факты. 2007. 17 ноября, № 46 (1411).

¹⁷ Она реальная тетка Нинульки, Нины Саввовны, любовницы героя, однако такое полудомашнее именование, конечно, с этим не связано.

¹⁸ В данном случае я использую пунктуационный и графический вариант самиздатской «Книги песен» (в таком виде воспроизведен в кн.: *Галич Александр*. Избранные стихотворения. М., 1989. С. 89). В изданиях последнего времени текстологи единодушно печатают в одну строку: «И кричит она, дрожит, голос слабенький», хотя довольно очевидно, что дрожит не сама товарищ Парамонова а ее голос.

¹⁹ Это повторение более раннего: «Просыпаюсь утром — нет моей кисочки», с той же рифмой — «записочки», т.е. автор начинает закольцовывать песню на словесном уровне.

²⁰ *Виноградов В.В.* Цит. соч. С. 53.

²¹ Это «А» мы полагаем нередко встречающейся в песнях Галича (и Высоцкого) балладного или «игрового» типа вставкой, так сказать, внеметрической.

²² В первом «куплете» в первом полустишии (до цезуры) ударения на 3 и 7 слогах стабильны, нет ни единого пропуска, но на первом и пятом слогах всего лишь дважды встречаются отчетливые ударения.

²³ И во второй строке автор почти проборматывает «Ну, прямо» и снова акцентированно выделяет: «Нет как нет» и даже «Вóт тé нá», хотя в последнем случае бытовое произнесение требует полного атонирования второго слова.

²⁴ См.: *Эткинд Е.Г.* «Человеческая комедия» Александра Галича // *Заклинание добра и зла.* М., [1992]. С. 77.

²⁵ <http://ae-krylov.livejournal.com/24225.html#cutid1>

²⁶ *Эрдман Николай.* Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 163.

²⁷ Старый дворик: Проект Олега Горского // <http://nikkka.ru/2dvorik2.shtml>. Ср. такой же вариант: Блатные песни: Сборник / Составлен и откомментирован Фимой Жиганцом. Ростов-на-Дону, 2001. С. 178–181; другие тексты, без данной строки: Песни: В нашу гавань заходили корабли. М., 1995. С. 150, 151; Современная баллада и жестокый романс. СПб., 1995. С. 314–315.

²⁸ Отметим, что в специальной лингвистической работе, посвященной данной песне, слово это толкуется следующим образом: «Не имеющий на себе никакой одежды, не прикрытый одеждой; нагой» с примечанием: «В данном случае еще и **беззащитный, такой, которого можно пожалеть**» (*Изотов В.П.* Словарь песни А. Галича «Красный треугольник». Орел, 2010. С. 9).

²⁹ Эта дата взята из *Окуджава 1984*, где хронология песен обсуждалась с самим поэтом. В печатных изданиях датируется 1957. Напомним, что сотни здесь — «в старом масштабе цен», переименовавшемуся с 1 января 1961 г. После этой даты фигурировали бы десятки, что, впрочем, также было очень значительно.

³⁰ Отметим к слову, что у Б. Окуджавы есть «Песенка о Сокольниках», впервые опубликованная в 1964 г. в книге «Веселый барабанщик».

³¹ *Богоявленский Б., Митрофанов К.* Александр Галич и его время: Реалии эпохи в художественном тексте // История [газета]. 1999. № 2 (янв.).

³² *Крылов А.Е.* Еще об «ошибках» Александра Галича // История [газета]. 1999. № 45 (декабрь). Цитирую по дополненному варианту статьи, которые предоставил мне автор.

³³ Последний достаточно широко употреблялся еще в военные годы, однако едва ли не исключительно — в авиации, а также для изготовления разноцветных наборных рукояток для ножей. Но в последнем случае умельцы вряд ли знали название материала.

³⁴ Ранее Оружейная палата была под еще более строгим контролем: «Осмотр палаты производится с разрешения коменданта Кремля» (Вся Москва: Адресно-справочная книга. М., 1936. С. 447).

³⁵ Вместе с тем см.: «Я не знаю ничего красивее Кремля. Я там был в Грановитой палате и в Оружейной...» (*Драгунский Виктор.* Рыцари, и еще 60 историй. М., 2017. С. 18). Это слова из едва ли не самого популярного «денискиного рассказа» — «Тайное становится явным», впервые опубликованного в 1960 г. Таким образом, до специальных разысканий трудно однозначно сказать, как попадали в Грановитую палату в 1960-е годы. Впрочем, возможно и это название, и поролон использованы лишь как новые богатые рифмы: «поролонный — Парамонова», «Грановитую — за границею».

³⁶ См. в «По образу и подобию»: «И меня в перерыв вызывают в местком, / Ходит пред по месткому присядкою...» (*Галич 1999.* С. 335).

³⁷ «А за мною шум погони...»: Борис Пастернак и власть. Документы 1956–1972. М., 2001. С. 157.

- ³⁸ *Каверин В.* Эпилог: Мемуары. М., 1989. С. 368.
- ³⁹ В частном общении А.Е. Крылов предположил, что бюллетень герой взял на самый крайний случай: по Кодексу законов о труде (КЗОТу) больного человека нельзя было до выздоровления уволить.
- ⁴⁰ Ныне день освобождения народов Африки по решению ООН отмечается 25 мая. Эта дата связана с учреждением Организации африканского единства в 1963 году.
- ⁴¹ СССР и страны Африки 1946–1962 гг.: Документы и материалы. М., 1963. Т. II (1960 г. – 1962 г.). С. 52.
- ⁴² Там же. С. 56.
- ⁴³ Аппарат ЦК КПСС и культура 1965–1972: Документы. М., 2009. С. 472.
- ⁴⁴ *Мазов С.В.* Политика СССР в Западной Африке 1956—1964: Неизвестные страницы истории холодной войны. М., 2008. С. 173.
- ⁴⁵ Его речь на обеде 17 февраля опубликована: СССР и страны Африки, 205–206.
- ⁴⁶ Текст договора см.: Там же. С. 223–225
- ⁴⁷ Выразительные речи Л.И. Брежнева и Кваме Нкрумы на митинге дружбы между народами СССР и Ганы 24 июля опубликованы: Там же. С. 349–361. Последняя фраза речи Нкрумы: «Да здравствуют борцы за свободу Африки!»
- ⁴⁸ *Мазов С.В.* Цит. соч. С. 179.
- ⁴⁹ Там же. С. 181.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ Там же. С. 187.
- ⁵² Там же. С. 189.
- ⁵³ Там же. С. 190.
- ⁵⁴ Там же. С. 279.
- ⁵⁵ *Долматовский Евгений.* Все только начинается: Стихи и песни. О светлой Африке, о любви, фантазерах и строителях. Москва, 1961. С. 57–58. К слову упомяну также его стихотворение «Разговор с министром»:

Грозный призрак по Африке бродит,
По Европе прошедший давно.
Он находит признание в народе,
Задержать его — вам не дано (Там же. С. 45).

В этих строках можно увидеть довольно отчетливую параллель с «Балладой о прибавочной стоимости» Галича, где уже в самом начале фигурирует тот же самый призрак из «Коммунистического манифеста», а вымышленная страна Фингалия, где происходит революция, вполне могла располагаться и в Африке.

⁵⁶ Долгое время даже ходил слух о том, что одну из таких драк инициировал В.М. Шукшин. Различные варианты подлинной истории см.: *Неверов Владимир*. «Судилище» над Шукшиным // Наш современник. 2006. № 7. С. 280–283; *Меленберг Александр*. Real Шукшин: «Я не пьяница, но как-то так получается, если случайно выпью, то обязательно теряю волю над собой и совершаю непростительные поступки» (со ссылкой на архивные материалы: <https://www.bankfax.ru/opinions/61914/>; дата обращения 27.05.2018).

⁵⁷ Так, именно он был автором текста популярной детской песни «Пуговка» (или «Коричневая пуговка»), ставшей немалым вкладом в советскую шпиономию.

⁵⁸ *Софронов Анатолий*. Минута молчания (Из стихов об Африке) // Правда. 1963. 7 апреля, № 97 (16318). С. 4.

⁵⁹ Советский Союз — верный друг народов Африки! // Правда. 1963. 15 апреля. № 105 (16326). С. 1.

⁶⁰ Приведем лишь выходные данные брошюр 1961–1964, числящихся в генеральном алфавитном каталоге РНБ под этим названием: Алма-Ата, 1961; М., 1962; Омск, 1962; Душанбе, 1962; Иваново, 1962; Кишинев, 1963; М., 1964 (второе издание — М., 1965). Существовала даже книжная серия, выпускавшаяся в Горьком.

⁶¹ См., напр., сборник статей «Моральный облик строителя коммунизма», выпущенный издательством «Наука» в 1964 г.

⁶² Вагнер Е.А., Росновский А.А., Ягунов П.Д. О самовоспитании врача. М., 1971. С. 78. Первое издание книги вышло в Перми еще в 1969 г.

⁶³ Высокое призвание советского искусства — служить делу коммунизма: Осмотр руководителями партии и правительства выставки произведений московских художников // Правда. 1962. 2 декабря. Цит. по: Герчук Юрий. Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже. М., 2008. С. 252.

⁶⁴ Аронов Михаил. Александр Галич. М.; Ижевск, 2010. С. 332.

⁶⁵ Ср. публикацию о том, как на партийном собрании в киевском журнале «Радуга» в 1968 г. решался вопрос о мере партийного наказания для друга Галича В.П. Некрасова: Действующие лица и исполнители, или Третьего не дано / Вст. заметка и публ. И. Антроповой // ВЛ. 2002. № 3. С. 135–151.

⁶⁶ Не лишне будет заметить на полях, что для Галича Вертинский представлял символом русской предреволюционной культуры, что у многих его современников наверняка вызвало бы протест.

АЛЕКСАНДР ГАЛИЧ. «НОМЕРА»

Текстология, комментарий, интерпретация

Впервые — Текстологический временник. М., 2012. С. 459–474.

¹ Существует специальный разбор этой песни: *Рогинский Борис*. Возвращения не будет: Слушая Галича // Звезда. 2010. № 11. С. 207–218, особ. с. 215–217.

² НА FSO Bремен. Ф. 30. С. 109–110.

³ Там же. С. 110.

⁴ Написано так, как в окончательном тексте, потом сделан знак перестановки, но впоследствии зачеркнут.

⁵ Ежегодник «Речфлот». С. 140–141.

⁶ НА FSO Bremen. Ф. 30. С. 1–2.

⁷ Грани. 1976. № 100. С. 13–14. В том же виде (без названия и посвящения) песня исполнялась Галичем в передаче радио «Свобода» 21 октября 1975 г. (*Галич Александр*. Я выбираю свободу. М., 1991. С. 131 [Глагол. 1991. № 3]). Мне трудно удержаться от воспоминания: я впервые слышал песню именно в этой передаче, находясь на ночном дежурстве на границе ГДР и ФРГ и обшаривая эфир в поисках радиообмена войск НАТО, наткнулся на голос Галича (неожиданный на частотах УКВ) и не мог оторваться до конца его выступления.

⁸ *Галич 1977*. С. 20–21; как составная часть вошло в книгу «Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен», выпущенную тем же издательством «Посев» в 1981 и повторенную в 1986 г. Разночтения с текстом «Граней» (помимо пунктуационных) таковы: в «Гранях» ст. 9–10: «Словно сдвинулись во тьме полюса, / Прозвенели над огнем топоры»; ст. 13: «Шепелявит в телефон шепоток».

⁹ *Галич 1999*. С. 361–362. Вариант этого же издания: *Галич Александр*. Песня об Отчем Доме. М., 2003.

¹⁰ *Галич 2006*.

¹¹ *Галич 1999 (2)*. Т. 1. С. 243. О научной состоятельности этого издания см. рецензию выше.

¹² В первоначальном варианте стихи (не полностью) цитируются в повести «Генеральная репетиция» (*Галич 1999*, т. 2. С. 327). Отмечу, что А.Е. Крылов предпочитает рассматривать разночтения как этапы работы автора над текстом. Этот вопрос нуждается в дополнительном изучении на всем материале песенного творчества Галича. Пока что можно только констатировать, что поющий-ся текст (причем как до эмиграции, так и после) известен только в первом варианте.

¹³ *Галич 1999 (2)*. Т. 2. С. 327.

¹⁴ Наиболее подробно она изложена в материалах, собранных в кн.: В том далеком ИФЛИ: Воспоминания, документы, письма, стихи, фотографии. М., 1999. С. 365–380 (очерки А. Млынек и Л. Шершера, С. Львова, И. Ольшанского, И. Гуро), а также в книге: Люся Канторович. Ижевск, 1968.

¹⁵ См.: *Курасова Елена*. Телекнязь Кара-Мурза // Stringer. 2 мая 2003. Цитирую по интернет-версии: <http://www.stringer.ru/Publication.mhtml?PubID=2010&Part=39>). Этот факт должен быть учтен в будущем комментарии к «Генеральной репетиции».

¹⁶ См., напр.: «Тот факт, что сам автор пронзительной песни «Номера» помещает ее текст в главу своих воспоминаний о Лие, позволяет сделать вывод, что песня написана как раз о ней. Пусть не обманет нас посвящение таинственной И. Б.» (Кара-Мурза Владимир. «Ровно в восемь я прийти не могу...» // Новое время — The New Times. 2015. 4 мая);

¹⁷ *Лебедев В.* Блажен муж, не идущий на собрание нечестивых // Вестник (Балтимор). 1998. № 2 (183). Цитирую по электронной версии: <http://www.vestnik.com/issues/98/0120/koi/lebedev.htm>. Слегка отличающаяся версия опубликована в электронном альманахе «Лебедь» (Бостон). См.: <http://www.lebed.com/1997/art349.htm>.

¹⁸ См.: *Бориневич-Роскина И.В.* Воспоминания девочки // «Я всем прощение дарюю...»: Ахматовский сборник / Под общ. ред. Д. Макфадьена и Н.И. Крайневой; сост. Н.И. Крайнева. М.; СПб., 2006. С. 129–134. Уже после того, как книга была сдана в печать, появились ее воспоминания: Роскина Ирина. Об Александре Галиче // Чайка (интернет-журнал). 2018. 19 октября (<https://www.chayka.org/node/9274>)

¹⁹ *Галич Александр*. Я выбираю свободу. С. 130–131.

²⁰ *Галич 1999 (2)*. Т. 1. С. 457. В реальном предисловии, сохранившемся в записи, Галич поясняет, что

комментирует слово «пэон» для собравшихся на домашнем концерте физиков и художников.

²¹ Словарь поэтических терминов / Составил А.П. Квятковский / Под ред. С.М. Бонди. М., 1940. С. 166–167.

²² См., напр.: *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С. 100–102. Отметим, что там приведен пример стихотворения, написанного четвертым пэоном, — «Из-за чего? Из-за кого?» Игоря Северянина.

²³ *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 230.

²⁴ *Галич 1999 (2)*. Т. 1. С. 457.

²⁵ *Ходасевич Владислав.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 31. Ходасевич имел в виду свое стихотворение «Мышь» (1908; Там же. Т. 1. С. 297). М. Л. Гаспаров в названной выше книге поправляет собеседников: «Придорожные травы» К.Д. Бальмонта были написаны еще в 1900 г., а сам он в качестве примера пэона первого приводит стихотворение близко знакомой и Брюсову, и Ходасевичу Надежды Львовой «Ирисы печальные, задумчивые, бледные...» Отметим, что стиховой организации «Номеров» посвящена значительная часть статьи: *Свиридов С.В.* Клим Петрович Коломийцев, мастер цеха, кавалер многих орденов: его метр и ритм // *Галич-статьи*, 3. С. 144–171. Ряд положений и приводимых материалов у нас с автором совпадает, часть расходится. Мы действовали совершенно независимо друг от друга.

²⁶ Список абонентов Московской телефонной сети. Выпущен в июне 1935 г. <Загл. обл.>. С. VIII. Весьма схожие описания присутствуют в просмотренных нами «Списках абонентов» на протяжении всех 1930-х годов. Полностью перевод на АТС был завершен уже после войны.

²⁷ Этим опровергается мысль Б. Рогинского: «Номера выкаркиваются — какая точность! Может, это выкаркивание и потянуло за собой ворона. Многим еще памятен скрип диска старого телефона — вот оно: карканье!»

(Рогинский Борис. Указ. соч. С. 217). Диска на аппарате практически наверняка не было.

²⁸ Список абонентов московской телефонной сети. С. XI.

²⁹ В наиболее полной на сегодняшнюю день биографии Галича называется дом 19а (Аронов Михаил. Александр Галич: Полная биография. М., 2012. С. 17, 49), однако в телефонных справочниках значится дом 17/18 или 17а. № 17 называет в мемуарах и Андрей Гончаров (Гончаров А. Мои театральные пристрастия. М., 1997. Кн. 2. С. 31).

³⁰ Кронгауз Максим. Лексикографические мемуары: о времени, стихах и техническом прогрессе // Дружба народов. 2011, № 2. С. 220.

³¹ О качественном различии [ц] и [т+с] см.: Панов М.В. Русская фонетика. М., 1967. С. 32–34.

³² Некоторые факты, связанные с «коньковой темой» в русской поэзии см.: Жолковский Александр. О темных местах текста: К проблеме реального комментирования // Новый мир. 2011, № 3. С. 168–170.

³³ Документировано на основании архивных данных. См.: Аронов Михаил. Цит. соч. С. 464–502.

³⁴ Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969. Книга была подписана в печать 29 октября 1969 г., т.е. тираж поступил в магазины в начале 1970 г., примерно за год до начала работы Галича над стихотворением.

³⁵ Здесь и далее, ссылаясь на тексты По, мы используем книгу: По Эдгар Аллан. Ворон. М., 2009 (Литературные памятники).

³⁶ Возможно, если Галич держал в памяти оба этих текста, такое разноречие привело к соединению зимы и опавших листьев из первой строки.

³⁷ Или собеседниц? Второе кажется более верным, но на деле невозможно установить, мужской или женский шепоток доносится из телефонной трубки. Ср. у Б. Рогинского: «А вслед за ними и “шепоток”, конечно, девичий...» (Цит. соч. С. 217).

³⁸ *Чередниченко В.И.* «Ворон» Эдгара По как социокультурный феномен: от предпосылок к последствиям // *По Эдгар Аллан.* Ворон. С. 190.

³⁹ Галич (видимо, по памяти) даже цитировал стихи Глазкова, называя его «прекраснейшим поэтом». См.: *Крылов Андрей.* О трех «антипосвящениях» Александра Галича // *Континент.* 2000. № 105. С. 322. К слову отмечу, что и стихи Андрея Вознесенского, о котором пойдет речь далее, Галич также цитировал (см.: Там же. С. 324–325).

⁴⁰ Раздел дипломной работы Е.Э. Безносовой, защищенной в РГГУ и опубликованной лишь частично, посвященный этой проблеме, содержит типологические параллели, фактов о конкретных связях или контактах Галича и театра там нет.

⁴¹ *Глазков Николай.* Хихимора. М., 2007. С. 14.

⁴² Нам представляется, Б. Рогинский избрал неверный путь расшифровки этой «геральдики», связывая с действительно важными (но для других текстов Галича) строками О. Мандельштама, А. Ахматовой, а через них еще и И. Анненского.

⁴³ *По Эдгар Аллан.* Ворон. С. 139.

К ИСТОРИИ ПЕРВОЙ КНИГИ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА

Впервые: Мир Высоцкого. М., 2000. Вып. 4. С. 450–466 (под заглавием: «...Вот она, эта книжка»). Значительно расширенный за счет обращения к дневнику А.К. Гладкова вариант — *Галич-статьи, 2.*

¹ Index librorum prohibitorum русских писателей 1917–1991 / Сост., вступ. статья и коммент. А.В. Блюма // *НЛО.* 2002. № 43. С. 444.

² Список книг, не подлежащих распространению в книготорговой сети: Библиографический указатель. М., 1981. С. 29. Описания приведены в несколько упрощенной форме; не указаны издания пьесы «Походный марш» на литовском и эстонском языках. См. также: Новый индекс запрещенных книг // *Галич Александр*. Я выбираю Свободу. М., 1991. С. 109–110. О возвращении книг Галича из спецхрана см.: История советской политической цензуры: Документы и материалы. М., 1997. С. 223, 225.

³ *Галич 1999 (2)*. Т. 1. С. 15.

⁴ *Тарасенков Ан.* Русские поэты XX века. 1900–1955. М., 1966; *Турчинский Лев.* Русская поэзия XX века: Материалы для библиографии. М., 2013. Отмечу, что Л.М. Турчинский был хорошо знаком с Галичем.

⁵ Его первый, еще дореволюционный, сборник рецензировал Брюсов, о стихах отзывался Блок, добродушную эпиграмму сочинил Мандельштам, а в качестве литературного героя он попал в «Жизнь и судьбу» Василия Гроссмана.

⁶ Сам Звенигородский в анкетах обозначал год его выхода как 1938-й, однако письмами зафиксировано, что он был готов уже в 1923 г., предполагался к несостоявшемуся изданию и в середине 1920-х годов распространялся в списках. Ныне он вошел в книгу: *Звенигородский Андрей Владимирович*, князь. Генеалогия и биография; Стихи разных лет; Воспоминания современников / Автор проекта и составитель издания Сорокоумова Елена Александровна. М., 2008.

⁷ См.: *Галич (2)*. Т. 1. С. 398.

⁸ Записка Главлита в Управление агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) о создании единого централизованного органа цензуры при СНК СССР // История советской политической цензуры. С. 317. По крайней мере, до 1947 г. в функции Главлита не входила цензура произведений искусства (См.: Там же. С. 345–347).

⁹ См. описание таких выступлений в повести «Генеральная репетиция» (*Галич 1999 (2)*). Т. 2. С. 295–296).

¹⁰ См.: *Гладков Александр*. Театр: Воспоминания и мышления. М., 1980; *Он же*. Поздние вечера: Воспоминания, статьи, заметки. М., 1988; *Он же*. Встречи с Пастернаком / Предисл. Е.Б. Пастернака, примеч. Е.Б. Пастернака, С.В. Шумихина. М., 2002.

¹¹ За последние годы значительная часть дневниковых записей Гладкова опубликована. См.: *Преданный мастер (Всеволод Мейерхольд в дневниках А.К. Гладкова 1936–1940 годов) / Пред. и публ. Сергея Шумихина // Наше наследие. 2013–2014. №№ 106–111; публикации М.Ю. Михеева см.: Дневник А. Гладкова 1960 года // Нева 2014, № 4. С. 151–167; Нева, 2014, № 5. С. 153–170; Выписки из дневников А.К. Гладкова. 1961 // Литературная учебка. 2014, №3. С.106–127; Дневник 1963 // ФИЛОЛОГОС. Вып. 22 (3). Елец, 2014. С. 78–100; Выписки из дневников А.К. Гладкова 1962 года // Нева 2014, № 11. С. 114–129; Дневник. 1966 // Новый мир. 2014, № 10. С. 151–168; Новый мир. 2014, № 11. С. 127–161; Дневник. 1968 // Звезда. 2015, № 1. С. 165–185; Дневник. 1969 // Звезда. 2015, № 2. С. 127–161; Дневник. 1970 // Звезда. 2015, № 3. С. 133–167; Дневниковые записи. 1971 год // Знамя. 2015, № 5. С. 157–176; Знамя. 2015, № 6. С. 136–159; Дневниковые записи. 1972 год // Знамя. 2016, № 3. С. 152–175; Знамя. 2016, №4. С. 161–185; Дневниковые записи. 1973 год // Нева. 2016, № 6. С. 161–202; Дневниковые записи. 1974 год // Нева. 2016, № 10. С. 169–207; Нева. 2016, № 11. С. 144–176.; Дневниковые записи. 1975 год // Нева. 2017, № 5. С. 163–193; Нева. 2017, № 6. С. 204–232; Дневник. 1976 год (янв.–апр.) // Нева. 2017, № 10. С.193–215. Я, однако, оставляю цитаты из его дневника в том виде, в каком брал их из архивного оригинала.*

¹² *Гладков Александр*. «Я не признаю историю без подробностей...»: Из дневниковых записей 1945–1973 /

Предисл. и публ. С. Шумихина // In memoriam: Исторический сборник памяти А.И. Добкина. СПб.; Париж, 2000. С. 623. Запись от 15 августа 1973 г.

¹³ Там же. С. 627. Запись от 21 сентября 1973 г.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 223. Далее ссылки на текст дневника Гладкова даются с указанием лишь единицы хранения и листов. В цитате упоминаются драматург Иосиф Леонидович Прут (1900–1996), критик и литературовед, многолетний друг Гладкова Цецилия Исааковна Кин (1905–1992), критики Александр Моисеевич Марьямов (1909–1972), Лев Абелевич Левицкий (1929–2005) и Бенедикт Михайлович Сарнов (1927–2014), кинорежиссер Марк Семенович Донской (1901–1981). Евгений Федорович Маркин (1938–1979) — рязанский поэт, прославившийся стихотворением «Белый бакен» (Новый мир. 1971. № 10), героя которого зовут Исаич и которое было воспринято в литературных кругах как апология А.И. Солженицына.

¹⁵ Ед. хр. 112. Л. 11. Юрий (Георгий Александрович) Жуков (1908–1991) — журналист-международник, сотрудник «Правды», герой социалистического труда, лауреат ленинской премии; Виктор Николаевич Ильин (1904–1990) — секретарь Союза писателей СССР, в прошлом генерал тайной полиции. Примечательно, что, занимая официальную должность в писательском союзе, членом этого союза Ильин не был.

¹⁶ Там же. Л. 15. Запись от 16 января 1972 г.

¹⁷ Примечательна в этом отношении запись от 13 февраля 1972 г.: «Со слов Н. Бианки: Галича (Гинзбурга) исключили и из Союза кинематографистов и из Литфонда. Не очень верится: ведь члены Литфонда могут быть и не члены ССП. С другой стороны, говорят, что он написал покаянное письмо и СП РСФСР (Михалков) может и не утвердить решение секретаря московской организации. Так, например, было с Эльсбергом» (Там же. Л. 29).

Уравнивание хоть в каком-то отношении Галича с известным доносчиком Я. Эльсбергом очень выразительно, равно как и запись от 7 марта 1972 г.: «К. Ваншенкин, являющийся членом Совета Литфонда, подтвердил, что Галич исключен и из Литфонда, но что это не обсуждалось, а сделано механически — так полагается. Я напомнил о Пастернаке. Он говорит, что тогда вот было решение сделать для Б.Л. исключение из правил и оставить его в Литфонде. Костя, конечно, знает» (Там же. Л. 44). В то же время постоянны в дневнике записи, решительно осуждающие поведение на секретариате А.Н. Арбузова и фиксирующие сходные реакции других людей, например: «В № 2 “Октября” Зубков рядом с пьесами Штока и Лаврентьева хвалит “Выбор” Арбузова. И тут же инсинуирует против Розова. Быстро Алеша получил вознаграждение за голосование за исключение Галича» (Там же. Л. 31. 16 февраля); «Арбузов уезжает на март в Армению. Юра <Трифонов> считает, что он опасается ехать, как обычно, в Ялту из-за изменившегося к нему отношения писателей после его выступления против Галича» (Там же. Л. 33. 21 февраля 1972 г.), и др.

¹⁸ Необходимо сделать оговорку о том, что дневник Гладкова представляет собою довольно непривычное образование. Вот как описывает его С. В. Шумихин: «Свой дневник Гладков вел первоначально в разнокалиберных тетрадках, иногда на отдельных листках. В годы “большого террора” отвозил время от времени накопившиеся записи в Загорянку, где жили родители, и его мама прятала их. Умудрился Гладков не только вести записи в лагере, но и вывезти их из лагеря. В середине 1950-х Гладков начинает вести дневник сразу на машинке, одновременно в свободные часы перепечатывая ранние части дневника. Тут возникает неизбежный вопрос об аутентичности перепечатанных записей Гладкова их первоисточнику. Подвергался ли дневник до 1954 года, когда он стал

действительно синхронным, обработке? Выясняется, что подвергался. < ...> Основной костяк: факты, имена, хронология, впрочем, оставался неизменным» (In memogram. С. 524–525). Соглашаясь с этой характеристикой, хотелось бы отметить, что редакция могла быть многослойной. Так, анализируемые С. В. Шумихиным записи о 22 июня 1941 г., сделанные от руки и на машинке, не могут быть представлены как синхронная и обработанная, поскольку запись от руки сделана шариковой ручкой и необычно для Гладкова разборчивым почерком, что свидетельствует о ее изготовлении или много позднее, или же она являлась обработкой какой-то неизвестной более ранней записи. Поэтому в тех случаях, когда появлялась возможность сопоставить относящиеся к исследуемому сюжету «старые» и «новые» записи, мы это делали.

¹⁹ Ед. хр. 81. Л. 64. «Вовкой» Гладков часто называл своего приятеля, погибшего на фронте поэта Всеволода Николаевича Лободу (1915–1944). Биографическая справка о нем: Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. СПб., 2005. С. 256. Наиболее полное собрание стихов — *Лобода Всеволод*. От рядового с берега Ловати. М., 1966. *Лева* — брат Гладкова Лев Константинович (1913–1949), в это время находившийся в концлагере на Колыме. Упоминания о Галиче в кругу знакомых писателя Виктора Юзефовича Драгунского (1913–1972) см. в воспоминаниях: *Богословский Н. Саша, Сашенька, Санька // Заклинание Добра и Зла: Александр Галич*. М., 1992. С. 294; *Нагибин Юрий*. О Галиче — что помнится // *Дядя Ваня: Литературный альманах Чеховского общества*. М., 1991. № 1. С. 311–313 и др.; *Львовский М.Г.* Галич молодой... Еще без гитары // *Вечерний клуб*. 1992. 5 июня. С. 3; *Драгунская А.* Мой Александр Галич // *Накануне*. 1995. № 4. С. 13; *Голубовский Б.Г.* Отступление об актере, нашедшем свое призвание // *Голубовский Б.Г.* Большие маленькие театры. М., 1998. С. 314.

Упоминание о любви Галича к футболу — «единственному в стране зрелищу, в котором не знаешь конца» — см.: *Рязанцева Н.* «...За все, что ему второпях не сказали...» // *Заклинание Добра и Зла.* С. 259.

²⁰ См. об этом воспоминания: *Кузнецов И.* «Перебирая наши даты...» // *Заклинание Добра и Зла.* С. 383–390; *Голубовский Б.* Арбузово-плучековцы // *Голубовский Б.* Указ. соч. С. 303–316.

²¹ Ед. хр. 82. Л. 12. Запись от 4 февраля 1941 г. Фраза о З. Гердте явно обнажает позднейшую переработку текста.

²² Там же. Л. 32–32 об. Запись от 14 мая 1941 г.

²³ 18 апреля 1942 г. Гладков записывал в дневнике о смерти Вс. Багрицкого: «Убит Севка Багрицкий. <...> Я был с ним знаком недолго, но обстоятельства сделали знакомство коротким. Началось с того, что Севка постоянно попадался нам с Тоней в короткий период нашего романа: везде, во всех ресторанах и чуть ли не на всех перекрестках.<...> Потом у него в комнате наша литературная бригада (мы трое плюс Гинзбург и Львовский) заседала, заготавливая репертуар для работы в Полярном. Затем в этой же комнате пребывали студийцы 16,17 и 18 октября, собираясь уходить пешком из Москвы. Тогда растерявшийся, безвольный Севка поочередно соглашался с каждым, кто высказывал какое-нибудь твердое мнение: с Плучеком против меня и со мной против Плучека. Незабываемый вечер в “Национале”. Он тоже был с нами. Севка записал меня в писательский эшелон в Казань в клубе писателей. Памятное путешествие в одном купе. Севка устраивается в багажнике. Его сонливость, обжорство и паразитическая беззастенчивость. Как он ночами распарывал подкладку и пересчитывал деньги. Чистополь. Он проявляет чудеса в искусстве устраиваться. Он знаком со всеми, и все его подкармливают. Погрузка дров на Каме, поиски комнаты. Неудачная экспедиция в колхоз и сгоревшие ботинки. Плачевный дебют в ленинградском

передвижном театре. Он сводит нас с Григорьевым. От суетливости он хватается за все и также пишет за компанию с Бугаевским и Письменным заявление Фадееву. Его нахальство. Скоро он всем надоедает до смерти, и потом снова вечер, оставляющий о нем хорошую память, когда он читает свои новые хорошие стихи у Арбузова. Его отъезд. Хвастовство и вранье в Москве, нелепое письмо и эта неожиданная смерть. Так было на самом деле, а как потом когда-нибудь о нем станут вспоминать — не знаю» (Ед. хр. 83. С. 47). Уже в 1950-е годы, когда имя Вс. Багрицкого стало широко известно, Гладков снова повторит суждение о том, что гибель поэта заслонила его реальный и не слишком привлекательный облик. Ср. воспоминания о Багрицком как Галича («Вставай же, Всеволод...» // *День поэзии*. М., 1960; Перепеч.: *Галич 1999*. С. 25–27), так и И. Кузнецова (Заклинание Добра и Зла. С. 388–392).²⁴ *Гладков Александр*. Театр: Воспоминания и размышления. С. 24.

²⁵ Ед. хр. 83. Л. 60.

²⁶ Там же. Л. 75.

²⁷ Цит. по: *Галич 1999*. С. 33–34. Кажется, память подвела мемуаристку, когда она вспоминала о том, какую роль играл А. Гинзбург в спектакле. См. об этом далее. Помимо этого, вызывает сомнение, что Галич не был выпущен из Москвы, поскольку Гладков записывал 10 октября: «Заболела Тоня <жена Гладкова>. Высокая температура. Тем самым вопрос о поездке со студией отпадает. Арбузов в ярости. Еще отказался ехать Саша Гинзбург» (Ед. хр. 83. Л. 79). Видимо, запись эта сделана ретроспективно, так как в рукописном варианте (судя по всему, аутентичном) Гладков писал уже 27 сентября: «Студия уехала в Полярный. Остались только мы, Гинзбург и Крутикова» (Там же. Л. 8).

²⁸ Ед. хр. 83. Л. 79.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² Там же. Л. 85.

³³ Там же. Л. 5.

³⁴ Там же. Л. 9.

³⁵ Там же. Л. 14. Речь шла о ст.: *Калашиников Ю.* «Бес- смертный»: Премьера московского театра-студии // Ком- сомольская правда. 1942. 6 октября. В ней говорилось, что А. Гинзбург исполнял роль пианиста Славина, кото- рый решил возглавить партизанский отряд из попавших в окружение студентов.

³⁶ Там же. Л. 8 об.

³⁷ Там же. Л. 29.

³⁸ Единственное встретившееся мне упоминание о нем относится к февралю 1944 г. и весьма мимолетно: «Проч- читал пьесу Саши Гинзбурга. Плохо» (Ед. хр. 86. Л. 15).

³⁹ РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 229. Напечатано на ма- шинке, подпись и дата — от руки.

⁴⁰ Ед. хр. 97. Л. 89.

⁴¹ Ед. хр. 98. Л. 126, 129.

⁴² Ед. хр. 100. Л. 12. Об этом спектакле см. в воспомина- ниях Н. Богословского (Заклинание Добра и Зла. С. 296).

⁴³ Ед. хр. 101. Л. 16. Запись от 25 апреля 1961 г.

⁴⁴ См., напр., запись от 26 декабря 1961 г. (In memoriam. С. 558), ряд других упоминаний об Окуджаве (Там же. По указателю). Из неопубликованной части дневника приведем любопытную запись от 10 февраля 1962 г.: «<Давид> Самойлов хорошо назвал Окуджаву “поющим Ремарком”. Они вместе пишут комедию для Малого теа- тра» (Ед. хр. 102. Л. 15).

⁴⁵ Ед. хр. 107. Л. 53.

⁴⁶ См. подробнее в комментарии В.М. Борисова и Е.Б. Па- стерняка к роману (*Пастернак Борис.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 652–653) и в кн.: *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С. 609–610.

⁴⁷ Подробно об этих эпитафиях см.: *Крылов Андрей*. Галич — «соавтор». М., 2001. По указателю.

⁴⁸ Помимо уже названной публикации в двухтомнике см. также воспроизведение автографа: *Закливание Добра и Зла*. М., [1992], С. 486. К сожалению, определить источник эпитафии пока не удалось (см.: *Крылов Андрей*. Галич — «соавтор». С. 67–68).

⁴⁹ Ед. хр. 80. Л. 44.

⁵⁰ *Иванов Вс.* Искатели следов // *Известия*. 1939. 12 сентября.

⁵¹ *Закливание Добра и Зла*. С. 435. Речь идет о середине 1930-х годов.

⁵² Ед. хр. 97. Л. 25. Запись от 27 февраля 1958 г.

⁵³ Там же. Л. 137. Запись от 7 декабря 1958 г.

⁵⁴ См.: *Галич 1999* (2). Т. 2. С. 228–229.

⁵⁵ Подробнее см. в главах «“Пласт Галича” в поэзии Тимура Кибирова» и «Красавица моя, вся статья...» в этой книге. Помимо указанных там материалов, о месте Пастернака в своем поэтическом сознании Галич рассказывал в интервью 1974 г. (*Галич Александр*. Я выбираю Свободу. С. 175).

⁵⁶ Существенным обстоятельством, могущим позволить усомниться в справедливости наших доводов является датировка первых публикаций: «Вальс с чертовщиной» был впервые опубликован в 1945 г., а «Вальс со слезой» в 1943-м. Однако стихи Пастернака широко расходились в списках и запоминались с голоса, особенно в той литературной и театральной среде, к которой Галич принадлежал.

⁵⁷ *Луговской Владимир*. Стихотворения и поэмы / Сост. и вступ. статья В. Огнева; подгот. текста и примеч. Н. Банк. М.; Л., 1966. С. 617. Очень похоже, что данное примечание написано на основании воспоминаний самого Галича.

⁵⁸ См. в воспоминаниях Л.К. Чуковской запись, датированную 1 апреля 1942 г.: «У двери я услышала чтение

стихов — мужской голос — и подождала немного. Оказалось, это читает Саша Гинзбург, актер, поэт и музыкант, друг Плучека и Штока. Стихи “способные”. На грани между Уткинско-Луговской линией, Багрицким и какой-то собственной лирической волной» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 1. 1928–1941. С. 422–423*).

⁵⁹ *Бабаев Эдуард. Воспоминания. СПб., 2000. С. 85–87.*

⁶⁰ *Мандельштам Осип. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 188.*

ДВЕ БИОГРАФИИ ГАЛИЧА

¹ Впервые — Знамя. 2010. № 11. С. 223–226. Мне не приходилось сталкиваться с опровержениями моих утверждений, но очень сходные по смыслу (не по внешнему выражению) тексты А.Е. Крылова вызвали бурную полемику. См.: Крылов А.Е. Биография Галича, или Две дольки апельсина из гнилой кучи // Лебедь. № 619. 15 августа 2010. <http://lebed.com/2010/art5731.htm>; <https://ae-krylov.livejournal.com/18194.html?page=2>

² В дальнейшем мы будем ссылаться на нее по тексту, опубликованному в книге: *Галич 1999 (2)*. В данном случае — с. 231.

³ Впервые — Toronto Slavic Quarterly. 2010. № 33. В интернете — http://www.utoronto.ca/tsq/33/tsq_33_bogomolov.pdf 32. Через два года, в 2012 году, книга была в несколько измененном виде, с подзаголовком «Полная биография» опубликована издательством «Новое литературное обозрение». Автор исправил некоторые (не все) позиции, которые вызвали мои замечания. Однако, как мне представляется, эти замечания имеют не только конкретно-текстовое значение, но и общеметодологическое, почему они оставлены, только обозначены исправления. В частности, в предисловии автор говорит: «...исключен

библиографический раздел, зато цитаты внутри текста снабжены ссылками на источники» (С. 7).

⁴ Во второй части книги теперь стало менее 500 страниц, полностью исчезли главы «Дайте жалобную книгу» и «Пятидесятилетие», а из главы «Поэты» — разделы об Алешковском, Таниче и Анчарове. Остальные пропорции сохранились.

⁵ Во втором издании дата изменена на 1949.

⁶ Во втором издании исправлено: «...Фанни Борисовна — в Московскую государственную академическую филармонию (со второй половины 1940-х годов она будет работать там администратором концертного зала имен Чайковского)» (С. 13). Отметим, что в справочнике «Вся Москва» 1936 года эта организация именуется иначе — Гос. филармония «Госфил».

⁷ См. воспоминания брата Галича, В.А. Гинзбурга, в книге «Заклинание добра и зла» (М., 1992. С. 520).

⁸ К чести автора, он эти оценки во втором издании снял. Мы оставляем упрек, переадресовывая его тем ценителям творчества Галича, которым каждая его строка кажется гениальной.

⁹ Во втором издании основательно сокращены.

¹⁰ Во втором издании текст стилистически отредактирован и вызвавшие мое неудовольствие пассажи заменены более удачными.

¹¹ К сожалению, эта путаница осталась и во втором издании.

¹² Анализ «Песни о несчастливых волшебниках» во втором издании купирован. Остается пожалеть о том, что пропала и параллель с Булгаковым.

¹³ Этот анализ также устранен из второго издания.

¹⁴ С облегчением повторим, что этого сопоставления во втором издании нет.

¹⁵ И этот пассаж с откровенной пародией Аксенова во втором издании снят.

¹⁶ Здесь автор лишь вставил ссылку на источник — телепередачу.

¹⁷ О том, что эта фраза пропала из текста следует, пожалуй, пожалеть.

¹⁸ Первая реплика во втором издании не упоминается, вторая оставлена.

¹⁹ Увы, автор к укору не прислушался, оставив его в неприкосновенности.

²⁰ «Частушку» автор из второго издания исключил, хотя сам текст был вполне уместен.

ЗАМЕТКИ О ПЕСНЯХ А. ГАЛИЧА

«Королева материка» — контаминация большого фрагмента статьи «Художественный язык и социокультурные страты позднесоветского общества» (Лотмановский сборник. IV. М.: О.Г.И., 2014. С. 599–605) и части авторской рубрики: «В книжном углу — 7» (*НЛО*. 2012, № 115. С. 380–385). «Салонный романс» — извлечение из статьи «Попытка объясниться» (*ВЛ*. 2008. № 2. С. 324–332). «На сопках Маньчжурии» и «Ночной разговор в вагоне-ресторане» — Литературный факт. 2018. № 8. С. 300–313.

¹ Цитируется по: *Галич 1999*. С 339, с проверкой по магнитофонной записи, сделанной во время домашнего концерта у Е.Б. Пастернака.

² Не отсюда ли: «И тайга сопит, как сурок»? При всей квазифразеологичности выражения все-таки не теряется, что сурок — зверь степной.

³ *Солженицын Александр*. Собрание сочинений: В 30 т. М., 2013. Т. 1. С. 15.

⁴ Отметим, что в первом варианте, который Галич еще не пел, а читал, на вышке стоял вертухай.

⁵ *Галич 1999 (2)*. Т. 1. С. 429–430.

⁶ *Галич-статьи, 1. С. 23–25.*

⁷ *Карпухина Ю.С.* Романтическая традиция В.А. Жуковского в творчестве Галича // *Галич-статьи, 2. С. 69–75.*

⁸ *Набоков В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., [1998]. С. 474.

⁹ *Пушкин.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1937. Евгений Онегин. Т. VI. С. 136.

¹⁰ *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 309.

¹¹ *Крылов А.Е.* О проблеме датировки авторских песен: На примере творчества Александра Галича // *Галич-статьи, 1. С. 195.*

¹² Перечень см.: Там же. С. 192.

¹³ *Галич 1999. С. 135;* эти строки были вменены в вину автору информацией ЦК ВЛКСМ для ЦК КПСС: «Галич откровенно издевается и над интернациональной политикой нашего государства, высмеивая помощь Советского Союза народам Африки» (Там же. С. 222). Конечно, при этом нельзя не вспомнить еще и знаменитое: «У них первый был вопрос — “Свободу Африке!”, / А потом уж про меня — в части “разное”. // Ну, как про Гану — все в буфет, за сардельками...» (Там же. С. 80).

¹⁴ Согласно Р.О. Якобсону, «доминанту можно определить как фокусирующий компонент художественного произведения: она управляет, определяет и трансформирует остальные компоненты» (Хрестоматия по теоретическому литературоведению / Издание подготовил И.А. Чернов. Тарту, 1976. С. 56).

¹⁵ Термин, введенный в активное употребление Л.П. Якубинским. См.: Якубинский Л.П. О звуках стихотворного языка // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1. С. 16.

¹⁶ *Галич 1999 (2). Т. 2. С. 338.*

¹⁷ *Гандлевский Сергей*. Трудное удовольствие: Как научиться понимать поэзию // «Lenta.ru», 2016, 13 октября <<https://lenta.ru/rubrics/culture>>. Цит. по реферату А. Василевского (Новый мир. 2017, № 1. С. 229).

¹⁸ *Галич 1999*. С. 203.

¹⁹ Там же. С. 269. Здесь песня датирована 1969 годом с сомневающимся вопросительным знаком. Далее тексты Галича цитируются, если специально не оговорено, по этому изданию с указанием страниц в тексте.

²⁰ В недавней книге (*Osiewizc Bartosz*. *Formy I źródła poeşji Aleksandre Galizca*. Poznań, 2016. S. 200–201) автор утверждает, что Галич использует текст Скитальца, что неверно.

²¹ При всей ненадежности источника следует обратить внимание, что он не может быть признан зависимым от песни Галича, тогда как она почти дословно цитирует этот текст.

²² *Окуджава 2001*. С. 198.

²³ Специально об этом см.: *Крылов Андрей*. О двух «окуджавских» песнях Галича // *Галич-статьи*, 3. С. 289–322 (несколько дополненный вариант см.: <https://ae-krylov.livejournal.com/20954.html>; <https://ae-krylov.livejournal.com/21104.html>); *Быков Дмитрий*. Булат Окуджава. М., 2009. С. 572–591 (глава «Окуджава и Галич»).

²⁴ *Квирикадзе Ираклий*. Мальчик, идущий за дикой уткой. М., 2016. С. 59–60. Ср. также стихотворение Евг. Евтушенко «Утренний хаш».

²⁵ Комментировавший стихотворение Галича В. Бетаки (видимо, под влиянием комментируемого текста) назвал его «...юмористическ[им] рассказ[ом] М. Зощенко “Про обезьянку”» (*Галич 2006*. С. 345).

²⁶ *Солженицын А.И.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 2012. Т. 3. С. 424–425. Роман (или повесть) «Раковый корпус» был впервые опубликован в 1968, т.е. за год до создания песни; вопрос о датировке начала его хождения

в самиздате остается открытым. Как следует из «Бодался теленок с дубом», первая часть ушла в самиздат еще в 1966 г., но интересующий нас эпизод входит во вторую часть, борьба за которую шла в 1968 году. О других цитатах из Солженицына у Галича см. выше.

²⁷ Зощенко В.В. О болезни и литературной работе М.М. Зощенко (С 1920 по 1958) / Публ. Т.М. Вахитовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2013 год. СПб., 2014. С. 397.

²⁸ Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП (б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. М., 1999. С. 587.

²⁹ Жданов А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград»: Сокращенная и обобщенная стенограмма докладов товарища А.А. Жданова на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде. [М.,] 1952. С. 4.

³⁰ Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. М., 2013. Т. 12. С. 260.

³¹ Зощенко В.В. Цит. соч. С. 397.

³² Название очевидно связано с английским фильмом «Одиночество бегуна на длинные дистанции» (1962), поставленном по одноименному рассказу Алана Силли-тоу (1928—2010). Рассказ в русском переводе назывался «Одинокий бегун». Хотим поблагодарить П.Ф. Успенского, разговор с которым заставил нас задуматься над особенностями песни.

³³ См.: <https://dovalex.livejournal.com/43699.html>

³⁴ Егоров Б.Ф. Аполлон Григорьев. М., 2006. С. 130–132.

³⁵ Маяковский В.В. Полное собрание произведений: В 20 т. М., 2014. Т. 2. С. 84. Ср. также у Блока в «Вот явилась. Заслонила...»:

И о той ли вольной воле
Ветер плачет вдоль реки,
И звенят, и гаснут в поле
Бубенцы, да огоньки?

(Полное собрание сочинений: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 175). Ветер, фонетически очень близок к вечеру (к тому же у Маяковского в предшествующих строках говорится: «Свисти, заноси снегами...»), т.е. пейзаж тот же, что и у Блока, да и у Галича: «Ты представь — метет метель <...> сквозь пургу».

³⁶ *Маяковский В.В.* Цит. соч.. С. 504. Комм. А.А. Козловского.

³⁷ См.: https://www.youtube.com/watch?v=6lmHb12D_gM Ср. также примеры Р.Д. Тименчика (Что вдруг? Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим; М., [2008]. С. 635–637), упоминающего и строки Галича, но возводящего их к другому источнику.

³⁸ Реабилитация: Политические процессы 30–50-х годов. М., 1991. С. 68–80. Даже если не доверять этим цифрам, пропорциям, как кажется, вполне можно верить.

³⁹ Мы пользовались данными сайта «Узкоколейные железные дороги Магаданской области» <http://infojd.ru/uzk49.html>.

⁴⁰ См.: <http://www.kolymastory.ru/glavnaya/ulitsy-nashego-goroda/gorodskoj-park/iz-istorii-gorodskogo-parka/>

⁴¹ XX съезд Коммунистической партии Советского Союза. 14–25 февраля 1956 года: Стенографический отчет. М., 1956. Т. II. С. 402, 498.

⁴² Там же. Т. I. С. 505.

⁴³ Наоборот, единственное упоминание этого имени на съезде, в установочном докладе Хрущева было таким: «...наш народ под руководством партии и ее Центрального Комитета, во главе которого долгие годы стоял И.В. Сталин, совершил глубочайшие преобразования. Преодолевая все трудности на своем пути, ломая сопротивление классовых врагов и их агентуры — троцкистов, правых оппортунистов, буржуазных националистов и других, наша партия, весь советский народ добились исторических побед, построили новое, социалистическое

общество» (Внеочередной XXI съезд Коммунистической партии Советского Союза. 25 января – 5 февраля 1959 года: Стенографический отчет. М., 1959. Т. I. С. 13).

⁴⁴ Без особой уверенности можно предположить, что кивком в сторону именно Магадана является цитата из исполнявшегося В. Козиным романса «по мотивам» А. Григорьева — именно в этом городе Козин отбывал свой срок, а потом просто жил.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

¹ Впервые: Голоса: Сборник статей к 60-летию Андрея Крылова. М., 2015. С. 118–127.

² Здесь и далее все цитаты из произведений Визбора даются (без указания на номер страницы) по изд.: *Визбор Ю.* Сочинения: В 3 т. М., 2001. Т. 1.

³ Кулагин А. Визбор. М., 2013. С. 119–120.

⁴ *Старостин Ан.* Флагман футбола // http://www.libok.net/writer/4665/kniga/13175/starostin_andrey_petrovich/flagman_futbola/read/21-28 (дата обращения 22.05.2014).

⁵ *Добронравов И.С.* На бессрочной службе футбола. М., 2000. С. 127.

⁶ *Ткаченко А.* Футболь — <http://fanread.ru/book/7944078/?page=25> (дата обращения 25.5.2014).

⁷ Кулагин А. Визбор. С. 69, 119.

⁸ При этом фамилия певицы и последнее слово анекдота произносятся так, чтобы была ощутима пусть слабая, но консонансная рифма.

⁹ <https://yadi.sk/mail/?hash=CwctVN5Au4XHbnxEjczpcsQSJVuPSqJVOpBZ1O7WDX8%3D&uid=14921155> (дата обращения 13 июля 2017).

¹⁰ Там же. С. 18. Отметим, что «Уран», скорее всего, не фамилия человека, а кличка, как и Коля Зять. Примерно посередине Сретенки находился кинотеатр «Уран».

¹¹ О других переключках этих песен Высоцкого и Визбора см.: *Кулагин А. В.* У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 213–214.

¹² *Кулагин А.* Визбор. С. 149.

¹³ *Гумилёв Н.* Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 215–216.

¹⁴ См., напр: *Оксенов И.* Советская поэзия и наследие акмеизма // Литературный Ленинград.1934. № 48. В той же газете в порядке дискуссии печатались тогда и другие статьи о влиянии акмеизма на советских поэтов. О разнообразных аспектах этой проблемы ныне см.: *Тименчик Роман.* История культа Гумилева. [М., 2017].

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Абдулов А.Г. 389
 Абельская Раиса Шоломовна
 (род. 1955) 17, 438
 Абрамкин В.Ф. 10, 60, 439
 Авраменко Л. 15
 Авторханов А.Н. 347, 367
 Агатов В.Г. (Гуревич В.И.)
 445
 Агнивцев Н.Я. 22, 65
 Агранович Л.Д. 329, 331
 Аграновская Г.Ф. 271, 479
 Аграновский А.А. 271
 Адамович Г.В. 474
 Адашевский К.И. 354
 Азнавур Ш. 8,
 Айзенберг М.Н. (?) 228
 Айтматов Ч.Т. 226
 Акелькин В.И. 13, 14, 436, 452
 Аксаков С.Т. 329
 Аксенов В.П. 91, 365, 505
 Акунин Б. (Чхартишвили Г.Ш.)
 86
 Александр I 144
 Александров А.В. 122, 354
 Александрова М.А. 453, 456
 Алексеева И.В. 15
 Алешковский Юз (Иосиф
 Ефимович; род. 1929) 52–
 54, 82, 444, 504
 Алигер (Зейлигер) М.И. 222
 Аллен М. (Каценленбоген
 М.Ю.) 460
 Аллой В.Е. 60, 434, 439
 Алымов С.Я. 199, 445
 Альфонсов В.Н. 474
 Андреев Ю.А. 16, 434
 Анненский И.Ф. 197, 309–
 311, 493
 Аннинский Л.А. 465
 Антокольский П.Г. 175, 176, 468
 Антропова И. 488
 Анчаров Михаил Леонидович
 (1923–1990) 9, 19, 51, 53,
 57, 62, 336, 426, 427, 429, 504
 Арбузов А.Н. 325, 326, 328,
 329, 333, 497, 500
 Ардов В.Е. 333
 Арзамасцева И.Н. 465
 Аронов М. – см. Корман Я.И.
 Архангельская-Галич А.А.
 366, 433
 Архипова А.С. 440
 Архипочкина О.О. 471
 Асеев Н.Н. 175
 Ауслендер С.А. 458
 Ахмадулина Б.А. 148, 215
 Ахматова (Горенко) А.А. 114,
 231, 234, 248, 256, 339, 355,
 364, 381, 383, 385, 449, 469,
 493, 503
 Ахметьев И.А. 214
 Бабаев Э.Г. 339, 503
 Бабель И.Э. 230
 Багрицкий В.Э. 320, 328, 499,
 500
 Багрицкий (Дзюбин) Э.Г. 175,
 345, 349, 468, 503

* Полностью указываются имена, отчества, фамилии и годы жизни лишь у авторов и исполнителей бардовских песен.

- Баевский В.С. 474
 Байрон Дж. Н. Г. 231, 337
 Балтрушайтис Ю.К. 197
 Балычева (Булычева) И.Ф. 306, 308, 309
 Бальмонт К.Д. 197, 318, 319, 382, 491, 492
 Банк Н.Б. 502
 Баран Х. 13, 449, 462
 Баранова М. 443
 Баратынский Е.А. 224, 329
 Барков И.С. 215
 Баррон Дж. 347, 348
 Басовская Е.Н. 434
 Батшев В.С. 341–349
 Бахтин В.С. 66, 440, 441
 Бахтин М.М. 40, 165, 435
 Башарин А.С. 67, 436, 441
 Башлачев А.Н. 98, 447, 449
 Бган О.П. 212, 213, 464, 465
 Бедный Демьян (Придворов Е.А.) 175
 Безносова Е.Э. 493
 Бейли Дж. 449
 Бек А.А. 337
 Бек Т.А. 455
 Беккер М.И. 468
 Белоусов А.Ф. 440
 Белояннис Н. 273, 481
 Белый Андрей (Бугаев Б.Н.) 197, 310
 Бенедиктов В.Г. 55, 232, 233, 259, 364, 385, 468
 Бениславская Г.А. 174
 Беранже П.-Ж. 170, 230
 Берберова Н.Н. 327
 Бергольц О.Ф. 199, 222
 Бережков Владимир Владимирович (род. 1947) 9, 437
 Берия Л.П. 226, 227, 482
 Берковский Виктор Семенович (1932–2005) 9, 18, 52, 62, 158, 462
 Бернес М.Н. 445
 Бестужев А.А. 362
 Бетаки В.П. 14, 316, 507
 Бианки Н.П. 496
 Биба А.А. 423
 Благов Ю.Н. 370
 Блантер М.И. 93, 123, 445
 Блок А.А. 23, 76, 133, 146, 147, 170, 191–194, 197, 198, 230, 231, 238, 335, 340, 351, 361, 362, 377, 384, 398, 456, 461, 468, 469, 494, 509
 Блюм А.В. 493
 Богачева (Арбузова) А.Н. 328, 329
 Богомолов Н.А. 15, 458, 471, 474, 476
 Богословский Н.В. 445, 498, 501
 Бोगоявленский Б. 484
 Бонди С.М. 490
 Боров Ю.Б. 465
 Бориневич-Роскина И.В. 301–305, 309, 312, 490
 Борисов А.Ф. 354
 Борисов В.М. 501
 Боровик Г.А. 406, 408, 409
 Борцаговский А.М. 337
 Бочаров А.Г. 432
 Бочаров С.Г. 465
 Брассенс Ж. 8, 44
 Брежнев Л.И. 61, 121, 227, 291, 486
 Брель Ж. 8
 Брехт Б. 166, 167
 Бродский И.А. 47, 52, 264
 Брюсов В.Я. 197, 198, 232, 254, 258, 313, 491, 494

- Бугаевский В.А. 500
 Буденный С.М. 445
 Буковский В.К. 317
 Булатовский И.В. 121
 Булгаков М.А. 225, 355, 360,
 504
 Бунин И.А. 198, 313
 Бухгяров А. 15
 Бухштаб Б.Я. 135
 Быков Д.Л. 16, 127, 129, 130,
 146, 151, 451, 453, 454, 457,
 507
 Вагнер Е.А. 487
 Вайгель Е. 167
 Вайда А. 378
 Вайнштейн Е.А. 13
 Вальтер фон Фогельвейде
 135
 Вампилов А.В. 354
 Ван Гог В. 157
 Ваншенкин К.Я. 445, 497
 Василевский А.В. 507
 Васильев Анатолий Исаакович
 (род. 1939) 8
 Васильев П.Н. 364
 Вахитова Т.М. 508
 Вахнюк Борис Савельевич
 (1933–2005) 51, 53
 Вегин П.В. 226
 Вейнберг П.И. 231
 Вeneвитинов Д.В.
 Вертинская Л.В. 462
 Вертинский Александр
 Николаевич (1889–1957)
 22, 65, 81, 201–203, 231, 297,
 364, 380, 381, 462, 488
 Вершинин М. 445
 Визбор Юрий Иосифович
 (1934–1984) 6, 7, 17, 19–
 21, 24, 42, 43, 45, 46, 51, 53,
 55–58, 61, 62, 88, 93, 203,
 283, 422–431, 436, 437, 446,
 453, 510, 511
 Вийон Ф. 140
 Виноградов В.В. 279, 281,
 482, 483
 Винокуров Е.М. 54, 93
 Вихорев Валентин Иванович
 (род. 1931) 19
 Вишневский В.В. 285
 Вознесенский А.А. 176, 215,
 216, 226, 228, 319, 320, 364,
 389, 465, 466, 493
 Володин (Лифшиц) А.М. 354
 Волошин М.А. 134–136, 197,
 456
 Вольский А. 71
 Воронков К.В. 290
 Ворошилов К.Е. 128, 354
 Высоцкий Владимир
 Семенович (1938–1980) 7,
 8, 12, 14, 19–21, 23–26, 47–
 49, 51, 53–55, 58, 60–62, 68,
 81, 85, 92, 95, 98, 155–218,
 226, 229, 320, 374, 405, 426,
 427, 429, 433, 437, 439, 446,
 447, 453, 458–460, 493
 Вяземский П.А. 361
 Габович А.М. 331, 332
 Галич (Гинзбург) Александр
 Аркадьевич (1918–1977) 7,
 9, 11, 12, 14, 17, 20, 21, 23–
 32, 48, 49, 51–55, 58–62, 85,
 90, 95, 98, 113, 115, 127, 128,
 155, 169, 172, 178–189, 191,
 192, 194, 196, 205, 221–398,
 406, 408, 410–421, 426, 428,
 429, 432, 433, 437, 458, 460,
 461, 466–509
 Галич-Шекрот А.Н. 472, 482

- Гандлевский С.М. 114, 224, 225, 231, 259, 382, 467, 507
 Гарсия Маркес Г. 354
 Гаспаров М.Л. 135, 192, 254, 255, 211, 449, 461, 474, 475, 490, 491
 Гашек Я. 415
 Гейне Г. 235, 331, 368
 Геловани М.Г. 354
 Гербовицкий А.З. 15
 Гердт (Храпинович) З.Е. 328, 499
 Герчук Ю.Я. 488
 Герштейн Лариса Иосифовна (род. 1951) 119, 450
 Гигинеишвили Г. 389
 Гизатуллин М.Р. 455
 Гинзбург А.С. 215, 317, 352–354
 Гинзбург В.А. 344–347, 504
 Гинзбург Л.В. 135
 Гинзбург Л.С. 345, 468
 Гинзбург Л.Я. 334, 468
 Гинзбург М.Я. 464
 Гинзбург Ф.Б. 352, 504
 Гиппиус З.Н. 136, 232, 259, 468
 Гладилин А.Т. 279, 483
 Гладков А.К. 324–334, 336–338, 410, 493, 495–500
 Гладков Л.К. 498
 Глазков Н.И. 319, 320, 493, 493
 Глазунов И.С. 271, 479
 Глинка М.И. 17
 Глубоковский Б.А. 163
 Гоголь Н.В. 370, 457
 Голодный (Эпштейн) М.С. 445, 448
 Голубовский Б.Г. 331, 332, 498, 499
 Гончаров А.А. 332, 492
 Горелик П.З. 264, 271, 478, 480
 Городецкий С.М. 197
 Городницкий Александр Моисеевич (род. 1933) 6, 19, 20, 43, 51, 55, 57, 59, 61, 433
 Горский О.Ю. 484
 Горький М. (Пешков А.М.) 231
 Гребенка Е.П. 234
 Гребенников С.Т. 239
 Гребенщиков Б.Б. 115, 121, 123
 Гребенщиков Ю. 465
 Грекова И. (Вентцель Е.С.) 322
 Григоренко П.Г. 122
 Григорьев А.А. 22, 55, 65, 134, 135, 231, 250–252, 254, 259, 384, 385, 393, 394, 398, 436, 473, 474, 508, 510
 Григорьев 500
 Грин (Гриневский) А.С. 159, 239, 336, 337, 410
 Громов А. 452
 Гроссман В.С. 355, 494
 Гудзенко С.П. 269
 Гумилев Н.С. 52, 81, 197, 430, 431, 449, 474, 511
 Гуро Ирина (Соболь Р.Р.) 490
 Гусак Г. 127
 Д'Актиль А. (Френкель А.А.) 445
 Дали (Цаава Д.) 97, 446
 Данилова А. 443
 Даян М. 205, 207
 Дельви́г А.А. 242
 Демидова А.С. 156

- Денисенко А. 443
Дербенев Л.П. 238
Державин Г.Р. 22, 225
Джагалов Р.Л. 438
Джекобсоны Л. и М. 66, 439,
458, 463
Дижур Ю.С. 174, 459
Дикман А. 469
Добкин А.И. 495
Добронравов И.С. 510
Добронравов Н.Н. 238, 239
Дов А. (Медведенко Александр
Аркадьевич, род. 1954).
393, 508
Долгополов М.Н. (?) 328
Долматовский Е.А. 292, 295,
486, 487
Дольский Александр
Александрович (род. 1938)
49, 52, 366
Доманский Ю.В. 449
Домбровский Ю.О. 231
Дон Аминадо (Шполянский
А.П.) 442
Донской М.С. 326, 496
Достоевский Ф.М. 157, 224
Драгунская А.В. 498
Драгунский В.Ю. 328, 485,
498
Дроздов В.А. 459
Дубшан Л.С. 15
Дудинцев В.Д. 58, 345
Дулов Александр Андреевич
(1931–2007) 18, 43, 52, 57,
62, 158
Дурьлин С.Н. 361
Душенко К.В. 370
Евтушенко Е.А. 66–69, 82,
142, 150, 176, 222, 234, 364,
389, 440–441, 456, 465, 507
Егоров Б.Ф. 393, 508
Елисеев Н.Л. 264, 271, 478,
480
Ерофеев Вик.В. 86
Ефремов Г. 15
Есенин С.А. 142, 172, 174,
197, 459
Ефремов А.
Жаров А.А. 408
Жданов А.А. 138, 385, 389,
392, 393, 508
Жебровска А.-И. 13, 16
Железняк (Железняков А.Г.)
445
Жемчужников Л.М. 235, 469
Живописцева И.В. 455
Жиганец Фима (Сидоров А.А.)
440, 441, 484
Жолковский А.К. 120, 130, 451,
454, 492
Жуков Ю. (Г.А.) 326, 496
Жуковский В.А. 143, 145, 242,
351, 374–376, 478, 506
Заболоцкий Н.А. 199
Загот Анатолий Александрович
(1936–2008) 56
Зайцев Б.К. 328
Зайцев В.А. 198
Зархи А.Г. 284
Звенигородский А.В. 323,
494
Зельдович М. 441
Земфира (Рамазанова З.Т.)
123
Зенкевич М.А. 318, 319, 468
Зимин Игорь Михайлович
(1941–2017) 3, 10, 13, 15,
17, 434, 436, 444, 452
Зорин А.Л. 466

- Зорин Л.Г. 354
 Зощенко В.В. 391, 393, 508
 Зощенко М.М. 231, 279, 389,
 391–393, 508
 Зубарев Д.И. 439
 Зубков Ю.А. 497
 Зубкова Е.Ю. 481
- Ибрагимбековы Р.М.И., М.М.И.
 389
 Иванов Вал.К. 423
 Иванов Вс.В. 289, 336, 502
 Иванов Вяч.И. 197, 198
 Иванов Г.В. 131, 133, 134, 136,
 139, 202, 462, 469
 Иванова Ю.Л. 365
 Изотов В.П. 484
 Ильин А.М. 423
 Ильин В.Н. 327, 479, 496
 Ильичев Л.Ф. 148, 150, 453
 Ильф И.А. 225, 407
 Инбер В.М. 222
 Иодковский Э.Ф. 437
 Иоффе Д. 451
 Иртлач С.Ш. 441
 Исаев К.Ф. 322
 Исаковский М.В. 5, 312, 313,
 445
- Кабаков А.А. 342
 Каверин (Зильбер) В.А. 289,
 290, 485
 Каганович В.И. 455
 Казбек-Казиев З.А. 149, 457
 Кайдановский А.Л. 389
 Калашников Ю.С. 501
 Калиновская Д.М. 211, 464
 Камбурова Е.А. 14
 Канторович Л.А. 307, 308,
 490
 Капица П.Л. 20
- Капнист В.В. 55
 Кара-Мурза А.С. 308, 490
 Кара-Мурза В.А. 490
 Кара-Мурза С.Г. 308
 Карамзин Н.М. 230, 351
 Карапетян Д.С. 211
 Каримов И.М. 9–11, 15, 436,
 438, 439
 Карпухина Ю.С. 506
 Кастро Ф. 477, 478
 Катаев В.П. 183, 184, 362,
 460, 468
 Кац Б.А. 72, 442, 475
 Кашкарева, театральная
 деятельность 332
 Квирикадзе И.М. 389, 507
 Квливидзе М.Г. 446
 Квятковский А.П. 311, 312,
 490, 491
 Кибиров (Запоев) Т.Ю. 114,
 221–248, 404, 406, 408, 409,
 466, 467, 502
 Ким Юлий Черсанович (род.
 1936) 8, 19, 24, 48, 51, 55, 58,
 61, 62, 334, 365, 470
 Кин Ц.И. 326, 496
 Киплинг Р. 375, 376
 Киров (Костриков) С.М. 199
 Кирсанов С.И. 175, 176
 Клячкин Евгений Исакович
 (1934–1994) 9, 19, 20, 47,
 52, 62
 Князева М.Л. 14
 Кобзон И.Д. 93, 123
 Ковалев В.А. 79–82, 444
 Коваленков А.А. 468
 Ковнер В. 439
 Козин В.А. 394, 510
 Козицкая Е.А. 101, 102, 105,
 109, 115, 447–449
 Козлов А.С. 78, 442, 443

- Козловский А.А. 509
 Козловский И.С. 385
 Колодяжная Л.И. 13
 Кол(ь)ридж С.Т. 229, 230, 467
 Кольцов А.В. 232
 Коневской И. (Ореус И.И.)
 197
 Копелиович М.В. 272, 479
 Коржавин (Мандель) Н.М.
 263, 270
 Корман Я.И. (псевд. М. Аронов)
 217, 218, 341, 349–371, 466,
 480, 488, 491, 492, 503–505
 Корнейчук А.Е. 289
 Корнилов Б.П. 364
 Костерин А.Е. 122
 Костромин Александр
 Николаевич (род. 1951) 9,
 14, 59, 261, 262, 277, 473,
 477
 Кохановский И.В. 211
 Крайнева Н.И. 490
 Красавин Г.М. 71, 72
 Красухин Г.Г. 457
 Крейд В. (Крейденков В.П.)
 132
 Крейтан Г.В. 136, 455
 Кремер И.Я. 22
 Кривенко Л.А. 151, 457
 Кривенко А.Л. 151, 457
 Кристи М.П. 76
 Кристи Сергей Михайлович
 (1921–1986) 44, 51, 74–82,
 442
 Кронгауз М.А. 316, 492
 Кротков Ю.В. 347, 348
 Крупп Арон Яковлевич (1937–
 1971) 367
 Крупп Н.Н. 367
 Крупская Н.К. 245, 326
 Крутикова 332, 500
 Крылов А.Е. 12–15, 149,
 256–258, 261, 271, 277,
 284, 286, 287, 300, 371, 432,
 433, 444, 445, 450, 453, 457,
 460, 461, 472, 475–477, 480,
 482, 485, 489, 493, 502, 503,
 506, 507
 Кугультинов Д.Н. 222
 Кузмин Михаил Алексеевич
 (1872–1936) 22, 65, 114,
 136, 197, 269, 436, 446
 Кузнецов А.В. 263
 Кузнецов В. 15
 Кузнецов И.К. 328, 329, 499,
 500
 Кузнецова Т. 15
 Кузовкин Д.В. 439
 Кукин Юрий Алексеевич
 (1932–2011) 6, 19, 62, 92,
 239, 446
 Кукольник Н.В. 17
 Кулагин А.В. 14, 16, 178, 179,
 264, 267, 422, 424, 429, 433,
 438, 460, 478, 510, 511
 Кулагина А.В. 439
 Куллэ В.А. 444, 466
 Куняев Ст.Ю. 448
 Купер Дж.Ф. 336
 Курасова Е. 490
 Кушнер А.С. 52
 Лаврентьев В.В. 497
 Лавров П.Л. 267
 Лазарев (Шиндель) Л.И. 480,
 481
 Лакшин В.Я. 263
 Лебедев В.П. 308, 490
 Лебедев-Кумач В.И. 5, 238,
 245, 264
 Левандовский Л. 403
 Левин М.П. 479

- Левин Ю.И. 449
 Левина Л.А. 374
 Левинтон А.Г. 44
 Левинтон Г.А. 437, 440, 449
 Левитанский Ю.Д. 135, 455
 Левитаны А.Д. и М.С. 436, 438, 452
 Левитт М. 451
 Левицкий Л.А. 326, 496
 Лекманов О.А. 449
 Ленин Н. (Ульянов В.И.) 123, 228, 245
 Леонов Л.М. 328
 Лермонтов М.Ю. 176, 255, 313, 383
 Лесючевский Н.В. 479
 Летов Е. (И.Ф.) 115
 Лещенко П.К. 142
 Лещинский Я.Д. 469
 Лигачев Е.К. 227
 Лирьк С.А. 402
 Лисочкин И.Б. 446, 452
 Лихачев Д.С. 69, 164
 Лобода В.Н. 328, 498
 Лозинский М.Л. 467
 Ломоносов М.В. 238
 Лотман Ю.М. 379, 380, 506
 Луговской В.А. 175, 338, 339, 502, 503
 Лукачев, актер 329
 Лурье М.Л. 439, 458
 Лурье Э.В. 465
 Луферов Виктор Архипович (1945–2010) 9, 47
 Львов (Гец) С.Л. 490
 Львова Н.Г. 491
 Львовский Михаил Григорьевич (1919–1994) 498, 499
 Мазов С.В. 294, 486
 Майоров Н.П. 264, 267
 Макаревич А.В. 98, 447
 Макаров А.С. 212, 464
 Максимов В.Е. 325
 Макфадьен Д. 490
 Маленков Г.М. 370
 Мандельштам Н.Я. 114, 384
 Мандельштам О.Э. 54, 72, 114, 230, 231, 234, 237, 238, 240–242, 245, 246, 255, 256, 340, 351, 364, 368, 383, 385, 408, 409, 449, 474, 475, 493, 494, 503
 Мао Цзедун 123, 397, 445
 Марецкая В.П. 284
 Марин А.А. 235
 Марин А.Н. 235
 Маркес – см. Гарсия Маркес Г.
 Маркин Е.Ф. 326, 496
 Марьямов А.М. 326, 496
 Матвеева Новелла Николаевна (1932–2017) 7, 8, 20, 21, 48, 51, 52, 58, 59, 61, 62, 128, 159, 160, 334
 Матусовский М.Л. 238, 254
 Мачавариани Д. 389
 Машистов А.И. 385
 Маяковский В.В. 23, 58, 103, 107, 149, 172, 175, 183, 188, 189, 198, 229–232, 234, 258, 259, 356, 384, 394, 398, 408, 447, 461, 467, 468, 475, 509
 Медников А.М. 478–479
 Меир Г. 207
 Мейерхольд В. Э. 324, 495
 Мейсак Н.А. 471
 Меленберг А. 487
 Мелетинский Е.М. 435
 Менделеев А.Г. 19, 433
 Менделеева (Блок) Л.Д. 147
 Месхи М.Ш. 423
 Метальников Б.А. 480

- Метревели С.К. 423
Микоян А.И. 292
Мирзаян Александр Завенович
(род. 1945) 47, 52
Митрофанов К. 484
Митяев Олег Юрьевич (род.
1956) 62
Михайлов О.Н. 214, 465
Михалев Игорь Прокопьевич
(1946–2008) 51
Михалков Н.С. 389
Михалков С.В. 318, 496
Михеев М.Ю. 495
Млынек А.Г. 490
Моисеев И.А. 406
Монтан И. 93
Мориц Ю.П. 52
Моцарт В.Т.А. 97, 116, 117,
157, 170, 178
Мурадели В.И. 437, 445
Мятлев И.П. 132

Набоков В.В. 225, 379, 380,
506
Нагибин Ю.М. 222, 498
Наполеон Бонапарт 143, 144
Нарбут В.И. 468
Натаров Е.Ю. 466
Науменко М.В. 115, 449
Наумова, театральная
деятельница 332
Неверов В. 487
Недогонов А.И. 5
Нежный, артист 332
Неклюдов С.Ю. 66, 79, 435,
440
Некрасов В.П. 122, 488
Некрасов И.А. 457
Некрасов Н.А. 234, 239, 258
Нетто И.А. 423
Нехамкин Н.Я. 308

Никитин Сергей Яковлевич
(род. 1944) 9, 18, 48, 52,
62, 81, 158
Никитины Т.Х., С.Я. 11
Николаева Т.М. 440
Николай I 144
Нимвицкая Л.Б. 328, 329
Ничипоров И.Б. 16
Нкрума К. 291, 292, 486
Новиков В.И. 12, 13, 16, 51,
434, 437, 459, 464
Новикова М. 331
Нольде Б.Э. 463

Огнев В.Ф. 502
Одоевцева И.В. (Гейнике Р.Г.)
70
Оксенов И.А. 511
Окуджава Булат Шалвович
(1924–1997) 6–12, 14, 15,
17–21, 23–26, 42, 48, 49,
51–62, 81, 85–152, 158–162,
169, 172, 176, 215, 227–229,
239, 270, 285, 286, 334, 335,
387–389, 426, 429, 432, 433,
435–438, 444–457, 480, 508
Окуджава О.В. 137, 433
Олеша Ю.К. 336
Ольшанский И. 490
Ордонка 401
Орлов В. 214
Орлов С.С. 269, 479
Орлова Е.И. 81, 444
Орлова Р.Д. 337, 346
Осецка А. 97, 446
Осевич Б. 507
Охрименко Алексей Петрович
(1923–1993) 44, 51, 74–82,
437, 442, 443
Охрименко П.Ф. 77

- Павел I 144
 Павлов С.П. 142
 Панов М.В. 492
 Парни Э. 224
 Пастернак Б.Л. 23, 47, 52, 170,
 206, 230, 231, 249–260,
 274, 289, 297, 298, 334, 335,
 338, 364, 382, 384, 385, 463,
 470, 471, 474–476, 482, 485,
 495, 497, 501, 502
 Пастернак Е.Б. 476, 495, 501,
 502, 505
 Пастернак Е.В. 474
 Паустовский К.Г. 69, 70, 72,
 336
 Пахмутова А.Н. 239, 242
 Пелевин В.О. 342
 Перельмутер В.Г. 471
 Петр I 424
 Петраков А.Е. 14, 25, 27–32,
 277, 446, 473
 Петров (Катаев) Е.П. 225, 408
 Петровский М.С. 469
 Петрушевская Л.С. 354
 Печерин В.С. 136
 Пешио Дж. 451
 Пиаф Э. 8, 94
 Пилипенко М. 445
 Пильщиков И.А. 451
 Пинский Л.Е. 231
 Письменный А.Г. 500
 Платонов (Климентов) А.П.
 355
 Платонов О.А. 270
 Платонов Р. 16, 22, 438
 Плисецкая М.М. 20
 Плужников С. 407
 Плучек В.Н. 328, 329, 331,
 499, 503
 По Э.А. 173, 242, 318–321,
 492, 493
 Погожельская З. 401
 Покрассы Дм.Я. и Дан.Я. 237,
 445
 Полежаев А.И. 55, 170, 231,
 258, 351, 364, 384
 Поликовская Л.В. 438
 Полищук Е.С. 13
 Полока Г.И. 200
 Полонская Е.Г. 375
 Полонский Я.П. 255
 Полоскин Борис Павлович (род.
 1932) 8, 19
 Понедельник В.В. 423
 Потемкин Н. 328
 Приблудный Иван (Овчаренко
 Я.П.) 175
 Пригов Д.А. 223, 224, 228
 Пропп В.Я. 36–39, 435
 Прут И.Л. 325, 496
 Прутцков Г.В. 443
 Прыгунов Л.Г. 212, 464
 Пугачева А.Б. 98, 99
 Пуришев Б.И. 135
 Путилов Б.Н. 35, 434, 440
 Пушкин А.С. 23, 143, 146,
 157, 178, 181, 186–188, 193,
 227, 229–231, 238, 245, 248,
 297, 311, 363, 377, 379, 380,
 382, 384, 408, 447, 460, 468,
 476, 506
 Пырьева Л.И. 211, 464
 Пьеха Э.С. 93, 424, 425
 Рабле Ф. 157
 Распутин В.Г. 222, 238–240
 Рассадин С.Б. 270, 468
 Рахтанов И.А. 345
 Рейн Е.Б. 465
 Рейнова Т.Г. 331
 Рейнольдс М. 52
 Рейф Г. 71

- Ремез О.Я. 333
Робсон П. 94
Рогинский Б.А. 121, 488,
491–493
Роговой И.И. 14
Родионов Г.М. 292
Рождественская М.С. 13
Рождественский Р.И. 234
Розанов И.Н. 79
Розанова Л.С. 45
Розенбаум А.Я. 458
Розенблюм О.М. 136, 455
Розов В.С. 354, 497
Ронен О. 449
Роскина И. – см. Бориневич-
Роскина И.
Росновский А.А. 487
Ростоцкий С.И. 322
Рубинштейн И. 211, 464
Рубинштейн Л.С. 221, 244, 245
Рылеев К.Ф. 230, 258, 362
Рязанов Э.А. 32, 334
Рязанцева Н.Б. 498
- Саган Ф. 348
Сад Д.А.Ф. де 228
Сажин В.Н. 15, 141, 455
Сажин Д.В. 15
Салтыков-Щедрин М.Е. 370
Самарин И.В. 207
Самарин Р.М. 207
Самарин Ю.Ф. 206, 207, 463
Самойлов (Кауфман) Д.С. 23,
32, 52, 176, 271, 254, 362,
364, 433, 501
Сапгир Г.В. 215
Сарнов Б.М. 69, 70, 72, 326,
441–443, 496
Светлов (Шейнкман) М.А. 52
Светов (Фридлянд) Ф.Г. 96,
263
- Свиридов С.В. 438, 471, 475,
491
Свирский Г.Ц. 327
Свобода Л. 127
Северянин Игорь (Лотарев
И.В.) 198, 491
Сегал Д.М. 449
Сегалов Т. 409
Селиванов Ф.М. 439
Сельвинский И.Г. 162, 175,
176
Семенов Е. (псевдоним) 432
Семенов, актер 329
Семичастный В.Е. 360
Сидоровский Л.И. 446
Силлитоу А. 470, 508
Симонов А.К. 464, 465
Симонов К.М. 370
Синявский А.Д. 20–21, 23,
263, 447
Скиталец (Петров С.Г.) 385
Скотт В. 376
Славкин В.И. 97, 446
Слуцкий Б.А. 52, 176, 199,
264–276, 478
Случевский Константин
Константинович (1837–
1904) 65, 385, 436
Смеляков Я.В. 199
Смехов В.Б. 168, 206
Смирнова К.П. 8, 334
Смит Дж. С. 13, 16
Соколов С., актер 329
Соколов Д.П. 11, 13, 14, 432,
434
Соколов Ю.М. 163
Соколова И.А. 16, 21, 432,
434, 455
Солженицын А.И. 226, 256,
367, 371–373, 390, 496, 506,
508

-
- Сологуб Федор (Тетерников Ф.К.) 26, 197
- Сопровский А.А. 483
- Сорокин В.Г. 224, 342
- Сорокоумова Е.А. 494
- Соснора В.А. 52
- Софронов А.В. 295, 487
- Спиваков В.Т. 116
- Сталин (Джугашвили) И.В. 56, 59, 60, 123, 133, 226, 230, 246, 263, 267, 354, 370, 395–397, 425, 438, 470, 480, 482, 509, 510
- Станиславский (Алексеев) К.С. 166
- Старостин Ан.П. 423, 510
- Стеркин Сергей Яковлевич (1942–1986) 56
- Странник 403
- Стратен В.В. 70, 441
- Стругацкие А.Н. и Б.Н. 215
- Сурков А.А. 254
- Суслов М.А. 279
- Сухарев (Сахаров) Д.А. 6, 45, 51, 57, 88, 462
- Табидзе Н.А. 476
- Тамарина Р.М. 270, 479
- Танич (Танхилевич) М.И. 364, 438, 504
- Тарановский К.Ф. 114, 449
- Тарасенков А.К. 323
- Тарасова Н.Б. (монахиня Александра) 454
- Тарковская Л.П. 211, 212
- Тарковский Андр.А. 211, 212, 463–465
- Тарковский Арс.А. 26, 47
- Твардовский А.Т. 192, 199, 263, 289, 478
- Терентьев И.Г. 175
- Тименчик Р.Д. 238, 440, 449, 468, 469, 511
- Тимофеев-Еропкин Б.Н. 69, 70
- Тимофеев Л.И. 69, 70
- Тиняков А.И. 197, 198
- Тихонов Н.С. 175
- Ткаченко А.П. 510
- Толстикова В.С. 20
- Толстая С.А. 75, 79
- Толстая Т.Н. 342
- Толстой А.Н. 352
- Толстой Л.Н. 31, 74–82, 145, 231, 433, 442, 456
- Томашевский Ю.В. 462
- Томенчук Л.Я. 215
- Тоом Л.В. 329
- Топоров В.Н. 449
- Тормозова А.Н. 328, 329, 499, 500
- Трифонов Ю.В. 497
- Тропышко А. 15
- Трофимов В.Д. 423
- Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 226
- Трошин В.К. 93
- Туриянский Владимир Львович (род. 1935) 11
- Турчинский Л.М. 236, 323, 472, 482, 494
- Туфанов А.В. 175
- Тынянов Ю.Н. 162, 175
- Тырин Ю.Л. 14
- Тютчев Ф.И. 131, 133, 134, 238
- Улицкая Л.Е. 342
- Успенский П.Ф. 508
- Утесов (Вайсбейн) Л.О. 67
- Уткин И.П. 503
- Ушаков Д. 14
- Ушаков Л.С. 463
- Ушаков Н.Н. 364

-
- Фадеев А.А. 500
Файбисович С.Н. 227, 243
Фальковский И.Л. 404, 467
Фатьянов А.И. 5, 254
Федоров В.Д. 149, 150, 457
Федотов Павел Андреевич
(1815–1852) 65, 235, 258,
259, 364, 385, 436, 469
Филиппова К.С. 210, 211, 464
Финк Л.А. 366
Фирсов В.И. 149, 150
Флегон А. 452
Флейшман Л.С. 474
Флоренский А.О. 407
Фокин П.Е. 463
Фофанов К.М. 408
Фрайтор Юленна Евгеньевна
(Ляля; род. 1944) 9
Френкель Я.А. 438
Фрид В.С. 14
Фрумкин В.А. 17, 20, 458
Фурцева Е.А. 357
Фучик Ю. 297
- Хармс (Ювачев) Д.И. 52, 170,
231, 242, 395
Хейфец И.Е. 284
Хемингуэй Э. 329
Хиль Э.А. 93, 123
Хлебников В.В. 175, 462
Хмельницкий Борис
Алексеевич (1940–2008) 8
Хмельницкий С.Г. 369
Ходасевич В.Ф. 52, 229, 313,
364, 391, 491
Холин И.С. 215
Хрущев Н.С. 148, 245, 262,
263, 290, 291, 396, 477, 478,
482, 509
Хуциев М.М. 429, 453
- Царькова Т.С. 349, 458
Цветасева М.И. 197, 230, 231,
364
Цветков В.И. 137, 455
Цедлиц И.Х. фон 145, 478
Цехновицер О.В. 439, 458
Цивьян Т.В. 449
Цыбульский З. 378
Цыбульский М.И. 210, 211,
433, 463, 464
- Чайковский П.И. 327
Чаплин С.В. 19
Чередниченко В.И. 492
Черненко К.У. 221, 222, 245
Чернов И.А. 506
Чесноков Сергей Валерианович
(род. 1943) 17
Чехов А.П. 77, 231, 328
Чжоу Эньлай 397
Численко И.Л. 423
Чистов К.В. 39, 435
Чистяков В.А. 13
Чичибабин (Полушин) Б.А.
364
Чудаков С.И. 212–215, 218,
464, 465
Чудакова М.О. 477
Чуковская Е.Ц. 469
Чуковская Л.К. 503
Чуковский К.И. 234, 393, 465,
469, 508
Чуковский Н.К. 475
Чуркин А.Д. 445
Чухонцев О.Г. 242
Чыонг Тинь 396
- Шакин Г.К. 15
Шаламов В.Т. 20, 230, 364,
383
Шалль Э. 167

- Шаляпин Ф.И. 326
Шангин-Березовский Ген
Никифорович (1930–1992)
6, 57, 88
Шахова М.Г. 365
Шведов А. 407
Шверник Н.М. 445
Шекспир У. 52, 157, 230
Шенгеляя Э.Н. и Г.Н. 389
Шершеневич В.Г. 173–175,
459
Шершер Л.Р. 490
Шешко А.М. 329
Шилов Л.А. 8, 456, 457
Шинкарев В.Н. 407
Шнитке А.Г. 96, 122
Шнуров С.В. 121
Шор Р.О. 134
Шраговиц Е.Б. 131, 132, 135,
136, 138, 139, 143–146,
454–457
Шрейберг Владимир
Федорович (1924–1979) 44,
51, 74–82
Шток И.В. 497, 503
Шубин П.Н. 385
Шубинский В.И. 120–122,
270, 271, 451, 479
Шукшин В.М. 7, 222, 487
Шумихин С.В. 495, 497, 498
Щеглов Ю.К. 408, 451
Щербакова В.А. 13, 15,
155–156
Эйдельман Н.Я. 270
Эйдинова В.В. 458
Эльсберг Я.Е. 496
Эрдман Н.Р. 174, 284, 484
Эрмлер Ф.М. (Бреслав В.М.)
388
Эткинд Е.Г. 484
Эшпай А.А. 54
Югов А.К. (?) 14
Юровский В.Ш. 129, 452, 454,
456
Ягунов П.Д. 487
Ядов (Давыдов) Я.П. 70–72,
441
Якир П.И. 334
Якобсон А.А. 449
Якобсон Р.О. 506
Якубинский Л.П. 507
Якушева Ада (Ариадна
Адамовна; 1934–2012) 6,
9, 19, 20, 24, 43, 51, 53, 57,
62
Ярон Г.М. 332
Яшин Л.И. 423

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо предисловия	5
О резонах появления этой книги	16
ПОПЫТКИ ТЕОРИИ	33
Между фольклором и искусством:	
самодеятельная песня	35
Авторская/самодеятельная песня	
как пограничный феномен культуры	51
ДОИСТОРИЧЕСКОЕ	63
К истории «Бубликов»	65
К изучению песенного фольклора	
современного города	74
О – В – Г	83
Булат Окуджава	83
Булат Окуджава и массовая культура	85
Так ли просты стихи Окуджавы?	101
О психологических мотивах слушания песен	
Булата Окуджавы	120
Заметки о песнях Булата Окуджавы	131
Владимир Высоцкий	153
Чужой мир и свое слово	155
Высоцкий — Галич — Пушкин, далее везде	178
Три заметки к текстам Высоцкого	200
Александр Галич	219
«Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова	221
«Красавица моя, вся статья...»	
Александр Галич и Борис Пастернак	249
К вопросу о литературных источниках	
песни А. Галича «Ошибка»	261
Как сделана «Товарищ Парамонова»	277
Александр Галич. «Номера»:	
текстология, комментарий, интерпретация	300
К истории первой книги Александра Галича	322
Две биографии Галича	341

Заметки о песнях А. Галича	372
ПРИЛОЖЕНИЯ	399
Приложение 1. «Бублички»	401
Приложение 2. О текстах Т. Кибирова	404
Приложение 3. Александр Гинзбург. Мальчики и девочки	410
Приложение 4. Заметки о песнях Ю. Визбора	422
Примечания	432
Указатель имен	511

Николай Алексеевич Богомолов

**БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ
ГЛАЗАМИ ЛИТЕРАТУРОВЕДА**

Выпускающий редактор И. Григорович
Редактор С. Феоктистова
Технический редактор М. Федотова
Корректоры: Е. Стручкова
Е. Давыдова
Верстка и оригинал-макет П. Куренков
Обложка А. Давыдов

Издательский центр «Азбуковник»
119180, Москва, ул. Б. Полянка, д. 50/1, стр. 1

Наши книги в интернете:
www.slovari.ru, www.esterum.com
8 (495) 691-26-17

Сдано в набор 04.03.2019. Подписано в печать 31.05.2019.
Формат 84×108/32
Печать офсетная. Усл. печ. л. 27,72. Тираж 1000 экз.
Заказ №

Отпечатано в АО «ИПК «Чувашия»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13

ISBN 978-5-91172-183-1

