

● ● ● ● ●  
ГАЛИЧ. Новые статьи и материалы

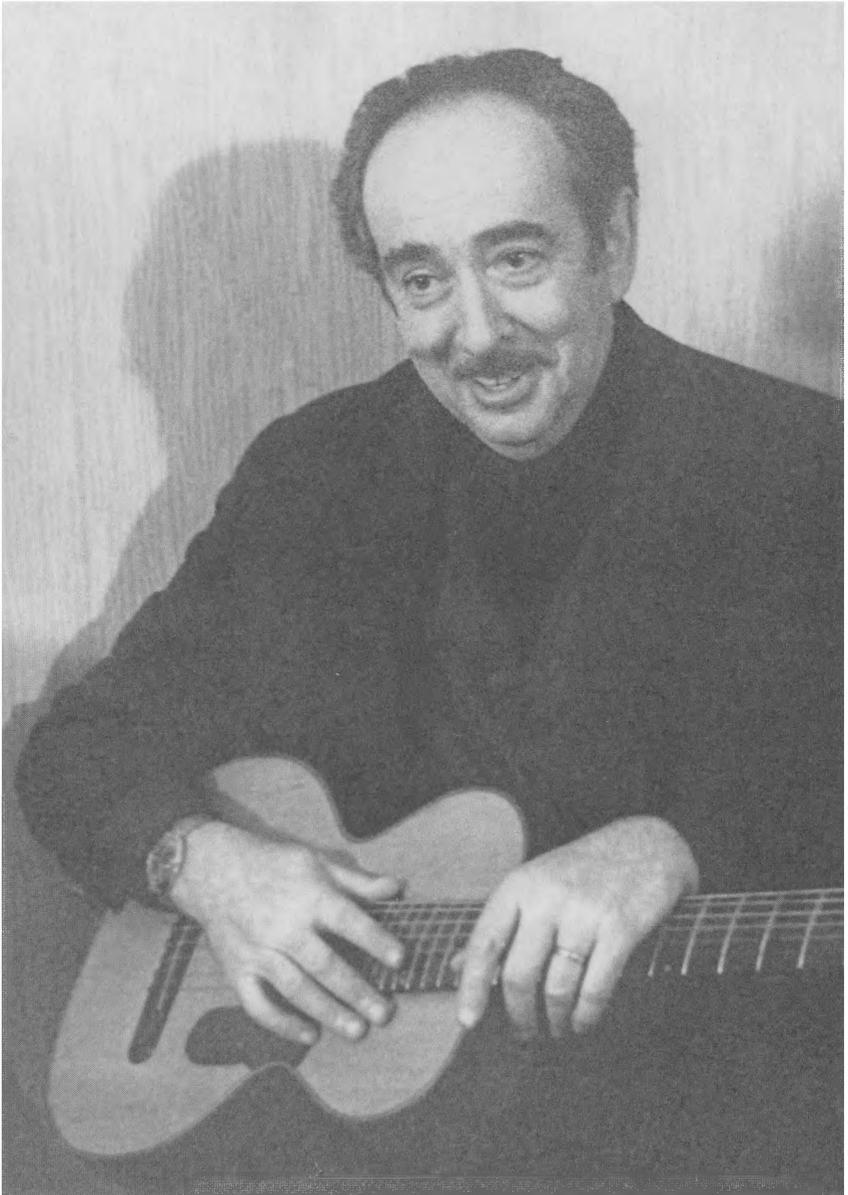
# ГАЛИЧ

НОВЫЕ СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

МОСКВА  
БУЛАТ  
2009

---

Новые  
статьи  
и материалы



---

# ГАЛИЧ

НОВЫЕ СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

Выпуск 3

МОСКВА  
БУЛАТ  
2009

**УДК 821.161.1.0**  
**ББК 83.3(2Рос-Рус)6**  
**М63.2**

*Составитель*  
**А. Е. Крылов**

*Фото*  
**В. Луниса (1972)**

*Составитель и издательство благодарят*  
*Сергея Владимировича Махова*  
*за помощь в издании настоящего сборника*

**М63.2** Галич: Новые ст. и материалы / Сост. А. Е. Крылов. —  
Вып. 3. — М.: Булат, 2009. — 368 с.: портр.

**ISBN 978-5-91457-005-4**

Перед вами третий сборник, посвящённый творчеству одного из крупнейших поэтов и бардов XX века — Александра Аркадьевича Галича (1918–1977). Первый, вышедший на базе редакционно-издательского отдела ГКЦМ В. С. Высоцкого, назывался «Галич. Проблемы поэтики и текстологии» (М., 2001), второй — «Галич. Новые статьи и материалы» (М.: ЮПАПС, 2003). Третья книга этой серии подготовлена к 90-летию поэта. Как и в двух первых, здесь собраны статьи и материалы, публикуемые впервые или не известные российскому читателю.

**УДК 821.161.1.0**  
**ББК 83.3(2Рос-Рус)6**

**ISBN 978-5-91457-005-4**

© Указанные авторы, 2008

---

Е. Э. БЕЗНОСОВА

## «ОФИЦИАЛЬНЫЙ» ГАЛИЧ\*

### *Кружки 1930-х годов*

Генезис поэтического творчества Галича связан в первую очередь с театром. Это отмечено многими исследователями песен Галича. А. Синявский пишет: «“Король умер! Да здравствует король!” — это в виде эпиграфа я поставил бы к песням Галича или лучше сказать — к театру Галича, потому что его песни, на мой взгляд, это театральное зрелище»<sup>1</sup>. Подобная точка зрения о принадлежности поэтического наследия Галича театру в большей степени, нежели художественной литературе была высказана также А. М. Зверевым<sup>2</sup>. Песенное искусство Галича синкретично — оно включает в себя элементы литературы, театра и музыки и бытует как в письменном, так и в устном виде. И «театральность» его поэзии — скорее метафора, чем научная теория. Однако знание о зрительском, актёрском и драматургическом опыте Галича — один из важнейших ключей к его творческой биографии в целом.

В числе основных источников сведений о жизни Галича — его автобиографическая повесть «Генеральная репетиция», оконченная за год до вынужденной эмиграции, в мае 1973 года. В ней поэт описывает как одно из сильнейших впечатлений детства закрытое заседание Пушкинской комиссии Общества любителей

---

\* Публикуемый текст основан на первой и второй главах дипломной работы, защищённой в 2006-м году в РГГУ. Подготовка текста В. Щербаковой.

<sup>1</sup> Синявский А. Гитара Галича // Галич А. Я выбираю свободу / Сост. А. Шаталов. М.: Глагол, 1991. С. 161.

<sup>2</sup> Такое мнение было высказано А. М. Зверевым в ходе защиты дипломной работы А. В. Борзенко «“Поиск” как онтологическая и стилистическая категория поэзии А. Галича», июнь 2002 г.

русской словесности, посвящённое столетию чтения Пушкиным «Бориса Годунова» у Веневитиновых. Заседание проходило в 1926 году (Галичу тогда было 8 лет), в том же зале, где сто лет назад Пушкин читал свою трагедию, — там, в одной из четырёх «квартир», на которые был разделён огромный веневитиновский зал, и жила семья Галича. Одним из организаторов вечера был дядя поэта, пушкинист, профессор Московского университета Лев Самойлович Гинзбург. И на этом вечере отрывки из «Бориса Годунова» читали артисты МХАТ, в том числе В. Качалов: «Само собой разумеется, что с этого вечера я стал бредить театром»<sup>3</sup>, — пишет Галич. Позволим себе именно это, символичное, событие обозначить как первое в его творческой биографии.

Однако литературный дебют Галича состоялся не в театре. В «Летописи жизни и творчества»<sup>4</sup> указано, что в 1927 году он начинает посещать литературный кружок при газете «Пионерская правда», которым руководил поэт Э. Багрицкий, но текст «Генеральной репетиции» заставляет усомниться в правильности как датировки, так и самих сведений о литературном кружке:

*<...> Но иногда читал и свои рассказы — короткие, странные, вызывающие неизменное одобрение руководителя нашей бригады, молодого писателя Исаия Рахтанова, автора прекрасной детской книжки «Чин-Чин-Чайнамен и Бонни Сидней».*

*Однажды Рахтанов сказал:*

*— С вами хочет познакомиться поэт Эдуард Багрицкий. Следующее занятие — в пятницу, мы проведём у него дома. Я рассказал ему про нашу бригаду, и он просил, чтобы я вас к нему привёл! <...>*

*— Ладно, спасибо! В следующий раз — в пятницу — будем разбирать то, что вы сегодня читали! — он хитро нам подмигнул: — Приготовьтесь! Будет не разбор, а разнос!..*

*Так неожиданно мы стали учениками Эдуарда Багрицкого<sup>5</sup>.*

Исай Рахтанов провёл детство в Китае и в СССР переехал в 1923 году, причём до 1928 года жил в Ленинграде, где учился

<sup>3</sup> Галич А. Генеральная репетиция. М.: Совет. писатель, 1991. С. 340.

<sup>4</sup> Здесь и далее: Князева М. Александр Галич: Летопись жизни и творчества // Галич А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. / Сост. А. Петраков. М.: Локид, 1999. С. 11–28.

<sup>5</sup> Галич А. Генеральная репетиция. С. 396.

в Ленинградском институте истории искусств. Печататься он начал лишь в 1929 году, а упомянутая Галичем книга «Чин-Чин-Чайнамен...» была опубликована «Молодой гвардией» в 1931 году. Соответственно, стать руководителем литературной бригады ранее 1929 года он не мог.

«Пионерская правда» от 23 мая 1932 года публикует стихотворение Галича (тогда ещё подписывавшегося своей настоящей фамилией Гинзбург) «Мир в рупоре» (отметим, что в «Летописи жизни и творчества» в качестве первой публикации фигурирует «Скрипка», напечатанная 25 июня 1933 года), предваряя его следующей характеристикой: «Саша Гинзбург. Пионер с 1927 года. Работал редактором отрядной стенгазеты. В 1930 году вступил в литбригаду “Пионерской правды”. Сейчас Саше 14 лет»<sup>6</sup>.

Е. Долматовский, чьи воспоминания А. Костромин приводит в качестве комментария к впервые с 1932 года републикуемому «Миру в рупоре», пишет:

<...> В 1931 году мы оба состояли в деткоровском активе «Пионерской правды», наши первые стихи были напечатаны на одной полосе газеты и даже сопровождаемы портретами. Ту группу деткоров составляли и другие мальчики, ставшие писателями, — Владимир Дудинцев, Даниил Данин, Яков Хелемский, Иван Меньшиков (в годы войны ставший отважным партизаном и погибший)<sup>7</sup>.

Однако о занятиях у Багрицкого Долматовский не упоминает.

Приведённые выше сведения позволяют в качестве гипотезы предложить следующую хронологию: 1929 год — первая публикация Рахтанова, после которой ему предлагают взять на себя руководство деткоровским активом «Пионерской правды»; 1930 — приход в эту бригаду Галича; 1932 — вероятно, начало занятий с Багрицким, а также первая публикация Галича.

Более точно установить дату первой встречи Багрицкого с литературной бригадой «Пионерской правды», в которой состоял Галич, нам не удалось. Однако анализ стихотворения «Мир в рупоре» показывает, что к моменту его публикации Галич уже, скорее всего, увлекался поэзией Багрицкого, Луговского, Сельвинского и усвоил многие черты их поэтики:

<sup>6</sup> Цит. по: Галич А. Песня об Отчем Доме / Сост. А. Н. Костромин. М., 2003. С. 19.

<sup>7</sup> Цит. по: Там же. С. 21–22.

А он сидел, наклонясь над столом,  
 Он морщил лоб, настойчив и зол,  
 Модель росла, и время росло,  
 И груды частей заполняли стол.  
 Под тонкой ножовкой скрипела жесьь,  
 Болтов чугунных упруг зажим,  
 Они ложились метрами рельс,  
 Через границы и рубежи,  
 Они ложились, как медь проводов,  
 Как фонарей станционных огни,  
 Они ложились, как грохот и кровь  
 Ударно пульсирующей страны,  
 Они ложились в упругие шайбы,  
 Скованы твёрдой, настойчивой волей,  
 Чтоб завтра туркменка школьница Зайбет  
 Могла услышать ленинградца Колю,  
 Чтоб завтра по волнам эфира ринуться,  
 Чтоб завтра греметь им в ответном марше,  
 Чтоб завтра ударно в год одиннадцатый  
 Вступила вся пионерия наша<sup>8</sup>.

Уже по этому фрагменту видно, что из литературных тенденций начала 1930-х годов Галич выбирает для себя героическо-романтическую тему, которую разрабатывали названные выше поэты. И следуя за ними, он делает акцент на динамике стихотворения и панорамности изображения («Чтоб завтра туркменка школьница Зайбет // Могла услышать ленинградца Колю»). Чтобы передать стремительность движения, вместо регулярного силлабо-тонического размера он использует разноударный дольник, перенасыщает стихотворение глаголами движения, использует рефрены и анафоры (очень распространённый приём у Багрицкого). Для сообщения тексту особой торжественности он отбирает для него исключительно эмоционально насыщенную лексику (грохот, кровь, пульсирующий, упругий, ринуться, греметь, марш и т. п.), активно пользуется звукописью («Под тонкой ножовкой скрипела Жесьь»), как бы «сращивая» форму и смысл.

После смерти Багрицкого (16 февраля 1934 года) кружок распадается.

В «Генеральной репетиции» Галич пишет, что после распада литбригады он пробует себя в нескольких других молодёжных поэтических кружках:

<sup>8</sup> Галич А. Там же. С. 20.

*Когда Багрицкий умер, наша бригада как-то сама собою распалась и мы разбрелись кто куда. В те годы многие видные поэты вели кружки молодых, и я перебивал в кружках Сельвинского, Луговского, Светлова, но так нигде толком не прижился<sup>9</sup>.*

И Луговской, и Сельвинский в это время много путешествуют: Луговской в 1933 году едет в Дагестан, в 1934 году — в Азербайджан, летом 1934 года плавает на танкерах по Каспийскому морю, в 1935–1936 годах вместе с группой других советских поэтов совершает путешествие по Западной Европе; Сельвинский в 1932 году в качестве особо уполномоченного Союзпушнины едет на Камчатку, а в 1933 году специальным корреспондентом «Правды» отправляется на ледоколе «Челюскин» с арктической экспедицией О. Ю. Шмидта. Своими путевыми впечатлениями они активно пользуются при работе. Их стихотворения и поэмы этого времени пестрят экзотическими названиями и описаниями, которые призваны создать образ лирического героя — носителя «героической биографии»:

Кривая луна — у земли на краю.  
Спит застава Ширам-Кую.  
И слышу я только сердце в груди  
И тебя, страна, лежащая позади.

Луною умытые добела,  
Мы выпрямили молодые тела.  
Вызови нас и в бой поведи,  
Страна, лежащая позади<sup>10</sup>.

Таким образом, мы можем предположить, что выбор поэтических кружков для Галича далеко не случаен — он фиксирует уже достаточно чётко оформившиеся пристрастия юного поэта: в первой половине 1930-х годов ему близки эстетика экзотического и пафос поэзии, воспевающей романтику революции и героизм. Для подтверждения этого предположения необходим дальнейший поиск ранних стихотворений Галича.

При этом важно, что трое из четырёх названных Галичем «учителей» (Багрицкий, Луговской, Сельвинский) — бывшие

<sup>9</sup> Галич А. Генеральная репетиция. С. 397.

<sup>10</sup> Луговской В. Пограничники // Луговской В. Собрание соч.: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1988. С. 327.

участники ЛЦК (Литературного Центра Конструктивистов). То, что Галич хочет учиться именно у них, с их повышенным вниманием к формальной стороне поэзии, весьма значимо: интерес к тому, как «сделано» стихотворение, позднее проявится в его песенном творчестве<sup>11</sup>.

Однако автобиографическое свидетельство Галича о молодёжных кружках интересно и в другом плане. В известных нам биографических исследованиях о жизни и творчестве названных поэтов<sup>12</sup> мы не находим информации о том, что в 1934—1935 годах они руководили какими бы то ни было молодёжными поэтическими кружками. Известно, однако, что в конце 1930-х годов Сельвинский вёл поэтический семинар в Литературном институте (его посещали, в частности, Д. Самойлов, С. Наровчатов и другие студенты ИФЛИ, с которыми Галич будет приятельствовать после поступления в арбузовскую театральную студию). В это же время был в Литинституте собственный семинар и у Луговского. Кроме того, во второй половине 1940-х годов Луговской, помимо литинститутского семинара (участником которого был Вл. Корнилов), вёл также поэтические семинары при Гослитиздате и при газете «Комсомольская правда».

Это позволяет выдвинуть две гипотезы относительно автобиографического свидетельства Галича. Первая сводится к тому, что рассказ о молодёжных кружках Сельвинского, Луговского и Светлова — результат аберрации, смещения событий, происходивших в первой и во второй половине 1930-х годов.

Однако общие знания о литературной судьбе Сельвинского и Луговского и о литературном процессе в 1930-е годы позволяют сделать и другое предположение.

К середине 1930-х годов скандал, связанный с публикацией статьи Зелинского «Конец конструктивизма» (журнал «На литературном посту» № 20), в которой он называет Сельвинского, Лу-

<sup>11</sup> Ср. например: «Саша очень ценил поэтическую технику, так называемое мастерство. Отсюда — безумное желание потягаться с таким ничтожеством, как Козловский. Но он и по части мастерства был “в краю отцов не из последних молодых”» (Сарнов Б. Скуки не было: Вторая кн. воспоминаний. М., 2006. С. 507).

<sup>12</sup> О Сельвинском см.: Резник О. Жизнь в поэзии: Творчество Ильи Сельвинского. М., 1981; О Луговском см.: Турков А. Владимир Луговской. М., 1958; Левин Л. Владимир Луговской: Кн. о поэте. М., 1972; о Светлове см.: Светов Ф. Михаил Светлов: Очерк творчества. М., 1967.

говского и Багрицкого классовыми врагами, окончательно уходит в прошлое. И именно Сельвинский и Луговской начинают претендовать на роль «мэтров».

Литературный институт (тогда называвшийся Вечерним рабочим литературным университетом) был открыт 1 декабря 1933 года по инициативе М. Горького. Это было исключительно престижное учебное заведение.

Б. Окуджава в одном из интервью вспоминает:

<...> А потом я ему [Пастернаку — Е. Б.] сказал, что учусь в Тбилисском университете на филологическом факультете и у меня очень большое желание поехать в Москву поступить в Литинститут. Он как-то закинул голову, закрыл глаза и стал говорить о нашей литературе, и в частности о Литинституте. Я предполагал, что приду домой и запишу всё, но не записал. Запомнилось, что он сказал: Литературный институт — это гениальная ошибка Горького. Горький сам прожил внеинститутскую жизнь, очень по этому поводу сокрушался и считал, что нужно обязательно организовать институт, который создавал бы поэтов и прозаиков. Собрать там людей из глубинки, потому что сами они не могут пробиться<sup>13</sup>.

В Литературный институт стремилось огромное количество молодых людей, так как в качестве преподавателей там были собраны виднейшие писатели того времени — А. Фадеев, К. Федин, Л. Леонов, К. Паустовский. Сельвинский работал там с момента основания института до конца жизни, с незначительными временными перерывами.

И здесь необходимо учесть особенности литературного процесса, явившиеся следствием постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», которым был распущен РАПП и фактически запрещены любые литературные группировки. В ситуации всё большей идеологизации литературы, когда из её истории исключается ряд авторов и направлений, а текущий литературный процесс «замораживается», становятся особенно значимы различные литературные кружки при университетах, издательствах, редакциях, библиотеках и т. п.: они зачастую дают более широкое представление о реальной литературной жизни, чем школы и сами университеты.

<sup>13</sup> Окуджава Б. Для меня Пастернак был Богом // Специальный выпуск. [«Лит. газ.». 1997. [21 июля]. С. 16.

Таким образом, мы можем предположить, что Сельвинский и Луговской не только вели поэтические семинары, но и руководили поэтическими кружками при Литературном институте как во второй, так и в первой половине 1930-х годов. И тогда краткое автобиографическое свидетельство Галича следует считать не результатом аберрации, а ценным материалом к биографиям названных поэтов.

Тот факт, что опыт занятий у Багрицкого, а также ещё в ряде молодёжных поэтических кружков нашёл своё отражение в «Генеральной репетиции» с её крайне избирательным подходом к материалу, на наш взгляд, свидетельствует о важности этого опыта для поэтического становления Галича. А черты поэтики «учителей» угадывались современниками и в творчестве Галича последующего десятилетия (1940-х годов): «Стихи “способные”. На грани между Уткинско-Луговской линией, Багрицким и какой-то собственной лирической волной»<sup>14</sup>, — отмечает в дневнике (Ташкентской тетради) Л. К. Чуковская 4 апреля 1942 года.

### *Две театральные студии*

Почти через десять лет после знаменательного чтения «Бориса Годунова», летом 1935 года, окончив девять классов средней школы, Галич поступает в Литературный институт. Но, не оставив своего увлечения театром, он решает подать заявление о приёме и в только что открывавшуюся Оперно-драматическую студию К. С. Станиславского, ставшую последним проектом великого режиссёра. Успешно пройдя четыре тура приёмных экзаменов, Галич был зачислен туда.

Как ученик студии, он был свидетелем таких событий тогдашней театральной Москвы, как открытые репетиции Мейерхольда: «...Они просили меня рассказать об открытых репетициях Всеволода Эмильевича Мейерхольда: он в тридцать шестом году, незадолго перед закрытием своего театра проводил такие открытые репетиции для театральной молодёжи Москвы. Я помню, как мы все бегали на эти репетиции». В 1936 году В. Э. Мейерхольд, в постановках которого отразились его экспериментальные театральные теории того времени, близкие поэтике Маяковского

<sup>14</sup> Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 1. 1928–1941. С. 422–423.

и трактовке театра как соединения «трибуны» и «зрелища», провёл серию открытых репетиций. Возможно, что и опыт этих репетиций сказался на драматургическом творчестве Галича с его сатирическими характерами и динамикой сценического действия.

В студии Станиславского студенты обучались согласно «теории физических действий»: метод физических действий<sup>15</sup>, логически вытекавший из всей системы Станиславского, по мысли режиссёра, должен был помочь установить органическое единство между жизненной природой актёра и его поведением на сцене в качестве персонажа пьесы. На практике это предполагало, что правильные физические действия актёра должны привести его к самостоятельному нахождению правильных, то есть авторских, слов.

Политическая, драматургическая и театральная современность не представляли для Станиславского и отобранных им преподавателей практически никакой ценности. Свою теорию Станиславский проверял на вечных театральных образцах. Так, одним из первых спектаклей юных актёров был «Гамлет». Именно с участием в студии Станиславского Галич во многом связывает свою политическую и нравственную «слепоту»:

*И покорённые талантом нашего великого учителя, замороженные его неслыханным обаянием, величием его имени и человеческой мужской красотой, — мы тоже жили в придуманном, нереальном, иллюзорном мире. Нет, конечно же, у нас бывали комсомольские собрания, мы читали газеты — Константин Сергеевич газет не читал, — мы слушали радио и смотрели кино. Но всё это делалось как-то мельком, мимоходом, всё это было не главным. Сокрушительные события этих страшных лет не имели, казалось, к нам, студийцам, ни малейшего отношения.*

*Многие из нас — многие, если не большинство, — жестоко платятся за эти, словно лишённые зрения и слуха годы юности. Платятся разочарованием и утратой таланта, неверием в собственные силы, горестным ощущением непоименованных потерь и почти звериной ненавистью ко всем и вся за то, что собственная судьба так и не состоялась.*

*Я не кощунствую!*

---

<sup>15</sup> Подробнее о нём см. серию статей В. Прокофьева в № 1, 3, 10 журнала «Театр» за 1948 год.

*Я пишу о себе и пытаюсь разобраться в том, почему так странно и нелепо сложилась моя жизнь, почему так поздно пришли ко мне — не прозрение, нет, прозрение — это слишком высокое и ответственное слово, — а просто хотя бы понимание элементарнейших истин и почему понимание это далось мне с таким трудом и такой великой ценой, в то время как мои молодые друзья обрели мужество и зрелость естественно, как дыхание<sup>16</sup>.*

Связывая свою «слепоту» со Станиславским, Галич говорит об искажениях в ценностной и эстетической картине мира, ориентированной исключительно на классические образцы. Нам не удалось узнать, жив ли сегодня кто-либо из его бывших соучеников по студии Станиславского. Таким образом, мы не можем сказать, выразил ли Галич этим свидетельством собственное мнение о времени, проведённом в студии, или сформулировал общую оценку этого опыта.

Со смертью Станиславского (7 августа 1938 года) Галич теряет интерес к студии:

*После того, как умер Константин Сергеевич и тяжело заболел Леонидов, из студии и вовсе словно выпустили воздух, и я совершил очередной отчаянный шаг: не окончив учебного курса, перешёл в другую студию — Московскую театральную студию, которой руководили режиссёр Валентин Плучек и драматург Алексей Арбузов<sup>17</sup>.*

Все основные факты из довоенной истории студии А. Арбузова — В. Плучека взяты нами из воспоминаний И. Кузнецова «Снега былых времён»<sup>18</sup>, глава из которых, посвящённая Галичу, вошла в сборник «Заклинание Добра и Зла». Эти воспоминания мы считаем весьма достоверными, так как Кузнецов участвовал в студии с момента её возникновения и является обладателем большей части студийного архива.

Согласно его воспоминаниям, Галич приходит в студию не осенью 1938 года, как это следует из текста «Генеральной репетиции», а осенью 1939 года. Такая датировка представляется более вероятной, поскольку до осени 1939 года у студии не было поме-

<sup>16</sup> Галич А. А. Генеральная репетиция. С. 347.

<sup>17</sup> Там же. С. 348.

<sup>18</sup> Кузнецов И. Снега былых времён: Рукопись из лич. арх. А. Крылова.

шения для репетиций, а Галич пишет, что, когда он перешёл туда, студийцы снимали помещение школы на улице Герцена. Но таким образом, деятельность Галича в промежутке между уходом из студии Станиславского и приходом в студию Арбузова — Плучека остаётся непрояснённой и требует дальнейших разысканий.

Днём основания студии Кузнецов называет 19 мая 1938 года, когда дома у Плучека собрались драматурги А. Арбузов и А. Гладков, а также группа актёров, большинство из которых пришли из только что закрытого театра при Центральном Комитете профсоюза работников электростанций, которым руководил Плучек. Однако само решение создать студию ещё ничего не означало. Действительным началом студии был день, когда Арбузов внёс предложение осуществить замысел Горького и написать пьесу коллективно. Летом, когда будущие студийцы часто собирались на даче у актрисы Л. Нимвицкой, А. Гладков предложил в качестве сюжета коллективной пьесы строительство Комсомольска-на-Амуре. Было решено, что каждый из актёров напишет заявку на роль, которую он хотел бы сыграть в пьесе.

Те, кто стал ведущими героями «Города на заре», родились из тех первых заявок. Это Белка Корнева — Л. Нимвицкой, Оксана — В. Назаровой, впоследствии сыгранная Антониной Тормазовой, Венья Файнберг, ставший в пьесе Веней Альтманом — Зямы Гердта, Наташа — Анны Богачёвой (Арбузовой), Зяблик, придуманный Иваном Рябиным, вскоре ушедшим из студии, и получивший великолепное воплощение в исполнении Максима Селескириди (Грекова)<sup>19</sup>.

На следующем этапе актёры должны были написать свои соображения о том, в какие взаимоотношения вступает его герой с героями других заявок, после чего была создана литературная бригада для написания сценария. Предварительный вариант сценария, представлявший собой подробное изложение сюжета, разделённое на картины, с отдельными репликами и намётками диалогов, был написан, отредактирован Арбузовым и принят студийцами к осени 1938 года.

Однако к работе студийцы приступили только через год, когда осенью 1939 года благодаря связям одного из актёров студия

---

<sup>19</sup> Там же. С. 3.

заключила договор об аренде помещения с общеобразовательной школой на улице Герцена.

Лучшим способом написания окончательного текста была признана импровизация:

В картине было несколько эпизодов с опорными репликами, весьма малочисленными, пришедшими в сценарий из заявок или возникших в процессе его сочинения. Каждый такой эпизод работал отдельно, один за другим. Участники эпизода договаривались об основных линиях поведения своих персонажей, о последовательности действия. Иногда, уже на этапе сговора, возникал приблизительный диалог по принципу: я тебе скажу то-то, а ты мне ответишь так-то. Договорившись обо всём, участники выходили на «сцену». Далеко не всё шло точно по договорённости, и именно тогда возникали удачные и неожиданные находки.

Во время исполнения такого этюда двое свободных студийцев садились, буквально на носу у исполнителей, и записывали все реплики и мизансцены. Потом этюд обсуждался, оценивался, просеивался, что-то принималось и закреплялось, что-то развивалось, что-то отбрасывалось. На другой день этюд повторялся, и опять — запись, обсуждение...<sup>20</sup>

Именно на этапе работы над «этюдами» к студии, по-видимому, и присоединился Галич. Он получает роль Льва Борщаговского, которую до этого репетировал И. Кузнецов (отметим противоречие с данными из «Летописи жизни и творчества», где сказано, что роль Борщаговского была написана Галичем).

Л. Нимвицкая, вспоминая процесс работы над «Городом на заре», пишет:

Заявки на роль были самые неожиданные, и отсюда создавались неожиданные эпизоды спектакля, из которых возникала и пьеса. Словом, каждый студиец чувствовал себя автором своей роли и соавтором всего «Города на заре».

У Саши этого периода не было. Он не был автором своей роли, но это никому не пришло бы в голову, настолько органично и точно вошёл он в ансамбль спектакля<sup>21</sup>.

Галич приходит в студию примерно на полгода позже начала работы над спектаклем. Ему достается роль Льва Борщаговско-

<sup>20</sup> Там же. С. 5.

<sup>21</sup> *Нимвицкая Л.* Сашу дважды исключали из студии // Подмоск. изв. 1993. 4 нояб. С. 7.

го — секретаря комсомольского комитета, впоследствии начальника лесорубного участка. Это основной отрицательный персонаж пьесы — «троцкист, демагог», карьерист и предатель — он главный виновник бед, выпавших на долю «честных комсомольцев». Артистизм Галича — одна из черт, которую единогласно отмечали практически все, бравшиеся за воспоминания о нём. И то, с какой лёгкостью Галич входит в образ, контуры которого были созданы не им, «надевает маску», растворяется в чужом видении мира и чужой речевой манере, ещё не раз проявится в его песенном творчестве, поскольку работа в сфере авторской песни для Галича и была театром одного актёра.

Вскоре родилась идея сделать в спектакле интермедии с участием хора:

Впоследствии хор, который состоял из всех участников, приобретал всё более существенное значение для всего замысла спектакля. Для него находились всё новые и новые возможности. Оставаясь хором строителей города, он присутствовал и в сцене бегства Зорина и Альтмана, в тайге, чего, с точки зрения «реальной» логики, быть не могло. Но присутствие погружённого в полутьму хора, приглушённые его голоса, делали эту сцену особенно драматичной и многоплановой<sup>22</sup>.

В марте 1940 года была окончена работа над вторым (из трёх) актом спектакля. И вдруг оказалось, что аренда помещения является незаконной. Студию попросили выехать из здания школы. Было решено показать публике два акта спектакля и попросить о помощи. Первыми зрителями стали К. Паустовский и критик А. Роскин.

Наше представление понравилось, и Паустовский написал статью в «Правду». А через несколько дней к нам явились из «Правды» Б. Галанов и А. Шаров. Пришёл и А. Солодовников из Комитета по делам искусств. Этот день должен был быть последним днём нашего пребывания в школе. Мы снова сыграли два акта. Результат просмотра превзошёл наши ожидания. «Правда» поместила статью Паустовского «Рождение театра». Комитет помог нам остаться в школе до завершения работы над спектаклем. Окрылённые успехом, мы принялись за третий акт<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Кузнецов И. Указ. соч. С. 8.

<sup>23</sup> Там же. С. 10.

И в начале лета 1940 года был устроен первый показ всего спектакля.

17 сентября 1940 года приказом Министерства культуры № 537 студия стала ещё одним театром Москвы, филиалом ГИТИСа, получила собственное помещение на Малой Каретной.

Наконец, 5 февраля 1941 года прошла премьера «Города на заре», имевшая оглушительный успех: «И в день премьеры, 5 февраля 1941 года, такие же молодые и славные ребята, в большинстве — студенты, обступили вход в клуб на Малой Каретной, где состоялась наша премьера. Толпа студентов собралась у входа ещё задолго до начала. Участники спектакля с трудом пробивались в помещение клуба. А когда тогдашний председатель Комитета по делам искусств, не в силах пробиться через толпу, крикнул: “Пустите меня, я — Храпченко!” , сотня молодых глоток дружно заорала: “Здесь все Храпченки!”», — пишет Кузнецов; «Честно говоря, я просто не помню другой подобной премьеры: толпы студенческой молодёжи, жаждущей попасть на спектакль, буквально осаждали театр, в зрительном зале люди стеною стояли в проходах, сидели вдоль рампы на полу»<sup>24</sup>, — вспоминает Галич.

Спектакль с февраля по май 1941 года прошёл 43 раза и оставался необычайно популярен: «Успех был огромный. Зрители писали нам, что смотрят “Город на заре” по 5-10 (и даже 11) раз!»<sup>25</sup>, — отмечает Л. Нимвицкая; «Он и ещё один мой одноклассник, Максим Селескириди, занимались в знаменитой арбузовской студии. О ней есть что написать и есть кому. Я же скажу только, что на спектакль “Город на заре” мы с Юлием Дунским, тогдашние десятиклассники, ходили чуть не каждую неделю»<sup>26</sup>, — пишет В. Фрид.

Участие в этом спектакле сыграло значительную роль в жизни Галича и других студийцев, стало их «визитной карточкой» для сверстников из литературно-театральной среды.

Ю. Нагибин вспоминает:

Когда он [вгиковский приятель Нагибина — Е. Б.] представил меня Саше, я вспомнил, что видел того на сцене театра-студии Арбузова в спектакле «Город на заре». Эта пьеса, написанная коллективом юных студийцев под руководством Арбузова, спустя многие

<sup>24</sup> Галич А. Генеральная репетиция. С. 349.

<sup>25</sup> Нимвицкая Л. Указ. соч. С. 7.

<sup>26</sup> Фрид В. Александр Галич // Совет. экран. 1989. № 15 (авг). С. 18–19.

годы таинственным образом оказалась единоличным произведением мэтра. <...> По нынешним временам пьеса была фальшивой, но для нашего поколения она звучала волнующей дерзкой правдой. А сама студия была тем, чем для другого поколения оказался молодой театр «Современник»<sup>27</sup>.

Студия действительно была совершенно особенным общественно-культурным явлением предвоенных лет. В отличие от студии Станиславского, современность, злободневность здесь была в фокусе внимания. Так, под влиянием новых дружеских связей, которые казались нерушимыми, и постоянного напряжённого обсуждения в дружеском кругу (важно, что, помимо чисто личных отношений, студийцев и их «околостудийных» друзей связывало единство творческих интересов) проблем окружающей действительности и эстетических вопросов, формировались взгляды многих деятелей культуры так называемого шестидесятничества.

Здесь, помимо непосредственных участников студии, необходимо назвать и постоянных зрителей и критиков — Михаила Львовского, Сергея Наровчатова (который впоследствии будет возглавлять московское отделение Союза писателей СССР), Павла Когана (автора слов знаменитой песни «Бригантина»), другого погибшего на войне поэта Михаила Кульчицкого, Давида Кауфмана (будущего поэта Давида Самойлова), Бориса Слуцкого. Ядро этой компании составляли студенты литературного факультета ИФЛИ (Института философии, литературы и истории) — ещё одного знакового объединения второй половины 30-х годов, — Коган, Самойлов и Наровчатов (который совмещал учёбу в ИФЛИ и в Литературном институте). Они входили в «неоформленное поэтическое братство», по слову Д. Самойлова<sup>28</sup>, — литературный кружок ИФЛИ, участие в котором давало им право, даже не печатаясь, чувствовать себя настоящими поэтами. Михаил Львовский и Михаил Кульчицкий (студенты Литературного института) и Борис Слуцкий (студент Юридического института) общались с ифлийцами на литературных вечерах в «Посёлке» (как те именовали свою компанию) и в поэтическом семинаре И. Сельвинского в Литинституте, в котором принимали участие многие студенты ИФЛИ.

<sup>27</sup> *Нагибин Ю.* О Галиче — что помнится // Нагибин Ю. Дневник. М., 1996. С. 581.

<sup>28</sup> *Самойлов Д.* Ифлийская поэзия: (Из воспоминаний) // В том далёком ИФЛИ: Воспоминания, документы, письма, стихи, фотографии. М., 1999. С. 443.

Павел Коган и Михаил Кульчицкий (Паша и Миша) упоминаются в стихотворении Самойлова «Перебирая наши даты...», по первой строчке которого, в свою очередь, назвал свою статью о Галиче Исая Кузнецов. Павел Коган также фигурирует в песне Галича «Реквием по неубитым» (или, как она называется на некоторых аудиоплёнках эмигрантского периода, «Песня, написанная по ошибке»). Эта песня была написана Галичем в период «шестидневной войны» 1967 года. Живя за городом, в Доме кинематографистов в Репино, Галич был вынужден слушать только радиоточку. Из пропагандистских соображений в Советском Союзе, занимавшем в этом конфликте сторону Египта, события той войны освещались искажённо, и Галич был уверен, что война складывается неблагоприятно для Израиля. На шестые сутки он приехал в Ленинград и купил батарейки для приёмника (по другой версии, прозвучавшей на радио «Свобода» 9 ноября 1974 года, батарейки ему привезли в Репино). Так или иначе, выяснилось, что Египет потерпел поражение. Но песня-реквием по «жертвам» уже была написана. Поэт обращается к премьер-министру Египта Насеру:

Так что же тебе неймётся,  
Красавчик, фашистский выкормыш,  
Увенчанный нашим орденом  
И Золотой Звездой?!

.....

Должно быть, тобой заслужено —  
По совести и по чести!  
На праведную награду  
К чему набрасывать тень?!

Должно быть, с Павликом Коганом  
Бежал ты в атаку вместе,  
И рядом с тобой под Выборгом  
Убит был Арон Копштейн!<sup>29</sup>

Кроме того, по воспоминаниям Л. Прихожана, стихотворение Когана «Памяти Гумилёва» («Эта ночь раскидала огни...») звучало во время собраний молодёжи на площади Маяковского в конце 50-х — начале 60-х годов<sup>30</sup>, что очень существенно, по-

<sup>29</sup> Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 202–203.

<sup>30</sup> Прихожан Л. Поступило такое приказание // Мы Предчувствие... Предтеча...: Площадь Маяковского 1958–1965: Сб. / Сост. Л. Поликовская. М.: Звенья, 1997. С. 143.

сколько во многом из «маяковцев» в будущем сложится аудитория Галича-барда.

Таким образом, можно утверждать, что вне зависимости от непосредственного участия в деятельности студии все эти поэты ощущали себя принадлежащими одному кругу. Многие из участников студии, как уже было сказано, погибли, пути оставшихся в живых значительно разойдутся, к названным именам добавятся ещё десятки имён, составлявших богатый и разнородный культурный мир шестидесятих годов. Но важно отметить, что некоторые дружеские и творческие связи коренятся именно в той эпохе.

Ещё долгие годы после распада студии бывшие студийцы будут созваниваться и встречаться в день премьеры своего первого спектакля. Это уникальное ощущение душевной близости с людьми, давно вышедшими из круга непосредственного общения, связано с той особой обстановкой, в которой студия складывалась, и с теми событиями, которые студийцы вместе прошли.

Кроме того, И. Соколова отмечает, что «Город на заре» мог явиться одной из поэтических лабораторий будущего Галича-барда: «Среди конкретных драматургических приёмов, которые Галич мог перенять от спектакля, назовём так называемые интермедии. <...> В песенном активе Галича есть две классические («междудействие» в цикле) интермедии (авторское определение!), по нашему мнению, также связанные с основной сюжетной линией, дополняющие образ главного героя, — “О том, как Клим Петрович сочинил научно-фантастическую колыбельную, укачивая своего племянника — Семёна, Клавкиного сына” и “Плач Дарьи Коломийцевой по поводу запоя её супруга — Клим Петровича”. Примером поэтической интермедии в творчестве Галича может служить вставной эпизод (написан позже, чем основной текст) в “Вальсе, посвящённом Уставу караульной службы”, начинающийся словами: “Отвечай, солдат, как есть на духу!..”»<sup>31</sup>

Пьеса «Город на заре» также печально известна тем, что в 1956 году А. Арбузов издал её только под своим именем. Полностью повторить текст той экспериментальной пьесы было невозможно: пытаюсь охватить всех участников студии, она была перенасыщена персонажами, чьи образы часто пересекались и повторяли друг

<sup>31</sup> Соколова И. А. Театральное начало песенной поэзии Галича // Галич: Новые ст. и материалы / Сост. А. Е. Крылов. [Вып. 2]. М., 2003. С. 173.

друга. Но в целом дальше «технической» правки работа Арбузова не зашла: он исключил персонажей Башкатова и Юагрова, изменил фамилию галичевского персонажа Борщаговский на фамилию Аграновский, переименовал Белку Корневу в Лёлю Корневу, смягчил троцкистский пафос речей Борщаговского и несколько сократил текст, подготовив его для сцены.

Галич крайне резко пишет об этом поступке драматурга:

*Когда в 1956 году драматург Алексей Арбузов опубликовал эту пьесу под одной своей фамилией, он не только в самом прямом значении этого слова обокрал павших и живых.*

*Это бы ещё полбеда!*

*Отвратительно другое — осквернил память павших, оскорбил и унизил живых!*

*Уже зная всё то, что мы знали в эти годы, он снова позволил себе вытащить на сцену, попытаться выдать за истину ходульную романтику и чудовищную ложь...<sup>32</sup>*

И. Кузнецов в своих воспоминаниях об арбузовской студии пишет, что к идее написать пьесу о начале строительства Комсомольска, о тех людях, которые первыми ступили на берег Амура возле деревушки Пермское летом 1932 года, студийцы отнеслись с большим одобрением. «Город на заре» был задуман всего через шесть лет после начала строительства Комсомольска и писался «по горячим следам». В то время героический пафос пьесы о первопроходцах-строителях нового, молодого города был близок студийцам, мыслился ими как истинный. Однако в 1956 году, после начала «оттепели» и обнародования хрущёвского доклада «О культуре личности и его последствиях», а тем более в 1973 году, когда пишется автобиографическая повесть, сама тема добровольческого строительства 1930-х годов выглядит «ходульной романтикой», а линия троцкиста Борщаговского и «кулацкого сынка» Зорина, соблазняющего честную комсомолку, — «чудовищной ложью».

Сам Галич никак не описывает своей ссоры с Арбузовым. Из разных источников нам известны две версии этой истории: одна — что Галич написал Арбузову письмо (версия И. Кузнецова, высказанная им в статье «Перебирая наши даты...» — отрывке из статьи «Снега былых времён», опубликованном Н. Крейтнер);

<sup>32</sup> Галич А. Генеральная репетиция. С. 353.

другая — что Галич на генеральной репетиции «Города на заре» в Театре им. Вахтангова сказал Арбузову, что повторная постановка пьесы — литературное мародёрство (версия М. С. Агранович, жены студийца Л. Аграновича, присутствовавшей при этой сцене и описавшей её в заметке, заключающей публикацию статьи Кузнецова). Исследователей Богоявленского и Митрофанова смущает наличие двух противоречащих друг другу версий, а также тот факт, что ни одна из них не нашла своего отражения в тексте «Генеральной репетиции»<sup>33</sup>. А. Е. Крылов, напротив, считает, что оба факта могли иметь место в действительности, а в текст повести не попали по двум соображениям: во-первых, из-за «деликатности» Галича, а во-вторых, из-за общего пунктирного характера «Генеральной репетиции»<sup>34</sup>. Как бы то ни было, Арбузов знал о подобном отношении Галича и «вернул» ему обвинение в мародёрстве на процессе исключения Галича из Союза писателей, сказав, что в песнях, написанных от лица бывших заключённых, Галич «присвоил себе чужую биографию».

В процессе работы над «Городом на заре» Галич, Кузнецов и Багрицкий пробуют себя в драматургии и пишут пьесу «Дуэль»:

*Называлась пьеса «Дуэль». Нам казалось, что название это очень точно определяет наш замысел — показать дуэль, борьбу романтики подлинной с романтикой ложной, любви настоящей с любовью придуманной, показать дуэль обывательской, мещанской убеждённости в том, «как всё должно быть», с тем, как оно бывает в жизни на самом деле,*

— пишет Галич<sup>35</sup>. Согласно воспоминаниям Кузнецова, читка «Дуэли» состоялась 19 апреля 1941 года, в день рождения Вс. Багрицкого, и пьеса была одобрена студийцами.

А. Гладков, драматург и поэт, приятель В. Плучека, принимавший участие в делах студии на первых порах её существования (до появления в ней Галича), так отзывался в своих дневниках о «Дуэли»:

Прочёл наконец пьесу «Дуэль», которую в Студии уже начал ставить Арбузов. Я ожидал другого и большего. Это лирическая,

<sup>33</sup> Богоявленский Б., Митрофанов К. Александр Галич и его время: Реалии эпохи в художеств. тексте // История. 1999. Янв. (№ 2). С. 8.

<sup>34</sup> Крылов А. Е. Детали биографии и реалии эпохи // История. 1999. Дек. (№ 45). С. 14.

<sup>35</sup> Галич А. Вставай, Всеволод // День поэзии. М.: Совет. писатель, 1960. С. 156; Печепеч.: Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 29–31.

импрессионистическая разговорная драма, написанная в манере даже не Чехова, а Бориса Зайцева, очень туманная, неопределённая, 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 всё это откровенно высказал Арбузову, Плучеку и Исаю Кузнецову<sup>36</sup>.

Однако «Дуэль» не была поставлена, так как работу студии прервала война. По срочному призыву уходят многие студийцы, «Город на заре» снимается с репертуара. Из оставшихся студийцев формируется театр под звучным названием «Фронтовой театр Дирекции фронтовых театров при Всесоюзном комитете по делам искусств». Период жизни студии с июня 1941 года подробно описан в воспоминаниях Л. Аграновича (воспоминания напечатаны в № 14–15 «Иерусалимского журнала» под заглавием «В те разнообразные годы», однако редакция журнала сильно сократила текст статьи Аграновича, потому мы приводим её текст по рукописи из личного архива А. Крылова):

Я же, видимо с подачи А. Гладкова, оказываюсь в студии Арбузова и Плучека, среди её остатков, тех, что в армию по разным причинам не попали. Арбузов на ходу писал «Сказку о братьях Ивашкиных» — сценарий народного представления типа лубка. Плучек темпераментно и изобретательно ставил эти сценки-интермедии, ещё не просохшие от чернил странички.

Может, будь у нас хоть чуть побольше эстрадного шика, это и получилось бы, но мы не умели ни танцевать, ни вообще двигаться, ни произносить эффектно бодрые тексты, ни петь. (Пела трогательно, искренне одна Танечка Рейнова, на ней и держалось всё вокальное благополучие представления. Не помню кто сочинял в то лето, в отсутствие Гинзбурга и ушедших на войну поэтов и других ведущих артистов студии, песни для нашей программы.)

В общем, репетировали, репетировали... Но после первых же представлений в подмосковных госпиталях, когда в ответ на наши горячие призывы: «Бей врага! Огнём, штыком, гранатой!» — раненые глядели на нас несколько удивлённо и обидно-снисходительно, мы с ужасом поняли: провал — не то делаем. <...> Перестраиваясь на ходу, поняли, что аудитории нужны не лозунги, а лирика или смешное. <...>

---

<sup>36</sup> Цит. по: Богомолов Н. А. К истории первой книги Александра Галича // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. С. 226.

Ежедневно мотаясь со слабенькой своей самодеятельной программой по госпиталям и клубам, не заметили, как наступила осень. Готовились отбыть на Северный флот, уже получены были продаттестаты, но слишком долго, видимо, собирались — шестнадцатого октября (дата знаменитая — немцы были уже под Москвой) в Политуправлении Флота Вениамин Захарович Радомысленский, маленький, плотного сложения, в морской форме с кортиком, картинно стоя у огромного окна с видом на Арбатскую площадь, сказал: «Ребятки-ребятки, пробирайтесь самостоятельно».

Как он себе это представлял: самостоятельно пробирающийся в прифронтовой Мурманск, пусть хиленький, но всё же театр? <...>

В Комитете искусств на Неглинном нам предписали немедленно эвакуироваться в Улан-Удэ. Но эшелон, в который мы погрузились, доставил нас за сорок суток в Ташкент.

Представитель того же ВКИ Векслер (между прочим, дядя Саши Гинзбурга) прекрасно видел, что бумаги, которые мы ему предъявили, грубая липа (на любезно подаренных нам на всякий случай комитетской машинисткой роскошных казённых бланках мы изменили пункт назначения и приложили вместо гербовой печати размазанный оттиск медного пятака). Но милый дядя виду не подал, он сказал: «В Ташкенте, конечно, приткнуться некуда — сюда половина московских театров съехалась, а вот в Чирчике, ребята, это полчаса на электричке, у вас будет сцена и жильё, и горячие пирожки с сабзой, сверх карточек»<sup>37</sup>.

Галич, как известно из его автобиографии (написанной для подачи в ОВИР и опубликованной в сборнике Н. Крейтнер), был признан медицинской комиссией негодным к военной службе из-за врождённой болезни сердца. По свидетельствам из «Генеральной репетиции», он в это время устраивается коллектором в геологическую экспедицию, отбывавшую на Северный Кавказ. Однако экспедиция до Грозного так и не добралась, а Галич, решив не возвращаться в Москву, самостоятельно едет в чеченскую столицу.

У нас есть два свидетельства о жизни и работе Галича в Грозном. Одно из них принадлежит самому Галичу:

*Как-то неожиданно легко я устроился завлитом в городской Драматический театр имени Лермонтова, начал переводить чеченских поэтов — и с некоторыми из них подружился, организовал с группой актёров и режиссёром Борщевским Театр политической сатиры.*

<sup>37</sup> Агранович Л. Галич: Рукопись из лич. арх. А. Крылова. С. 1—2.

*Я писал для спектаклей этого театра песни и интермедии. Песни были лирические, интермедии идиотские. В некоторых из них я сам играл*<sup>38</sup>.

Сохранилось также воспоминание Матвея Грина, заведовавшего литературной частью Театра миниатюр в Грозном. Он описывает, как случайно встретился с Галичем и пригласил его работать в театр:

— Братцы! Что надо делать? — просто спросил Саша.

И стал делать всё, что нужно было театру, зрителям, фронту, наконец! Нашли место в программе, и он пел под свою гитару. Песни были не просто фронтовые, но, так сказать, с местным колоритом. С фронта уже шли сообщения о чеченце капитане Мазаеве, о снайпере Ханпаше Нурадилове — их героических подвигах... И Саша писал и пел песни о них. Был у нас в театре свой композитор — Саша Халепский, он придавал мелодиям кавказский колорит, но музыку сочинял сам Галич. Песни его имели оглушительный успех... Конечно, он стал одним из главных наших актёров<sup>39</sup>.

Нам не удалось установить, существовали ли в 1941–1942 годах в Грозном оба этих театра или в приведённых свидетельствах речь идёт об одном и том же эпизоде творческой биографии Галича. Этот вопрос также требует дальнейших разысканий.

Из «Генеральной репетиции» следует, что, проработав в Грозном до осени 1942 года, Галич перебирается в Чирчик, где находится в эвакуации В. Плучек с фронтовым театром, сформированным из бывших студийцев. Там на клубной сцене ставятся два спектакля — «Ночь ошибок» Голдсмита, в которой Галич получает роль первого любовника, и «Парень из нашего города» К. Симонова, в котором он играет роль Аркадия.

1 марта 1942 года Галич читает стихи у А. А. Ахматовой, также находившейся в это время в эвакуации в Ташкенте. Именно об этом чтении стихов свидетельствует приведённый отзыв из «Записок» Л. К. Чуковской, фиксирующий влияние на ранние стихи Галича его «учителей» — Багрицкого, Луговского.

Весной 1942 года (по воспоминаниям Нимвицкой — в апреле, согласно дневникам Гладкова — в мае) студия возвращается

<sup>38</sup> Галич А. Генеральная репетиция. С. 349–350.

<sup>39</sup> Грин М. Когда была война... // Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. и авт. предисл. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 378–379.

в Москву. А. Арбузов и А. Гладков привозят написанную ими пьесу «Бессмертный» о студентах, посланных рыть окопы под Москвой и попавших в окружение. 16 мая состоялось обсуждение пьесы, она была принята к постановке. С лета начинаются репетиции. Галич в этом спектакле получает роль Гехта. С тремя спектаклями — «Бессмертным» и двумя постановками, вывезенными из Ташкента, студия должна была в сентябре выехать в Полярный: «Мы вновь объединились, наконец ранней осенью 1942 года выехали в Мурманск... Без Саши. По неизвестным для нас причинам его не выпустили из Москвы»<sup>40</sup>. Н. А. Богомолов, ссылаясь на дневниковые записи Гладкова, указывает на неточность в воспоминаниях Нимвицкой: дело было не в том, что Галича не выпустили, а в том, что он сам по каким-то причинам отказался от поездки<sup>41</sup>.

Возможно, причиной отказа от поездки стала подготовка Галича к изданию своего первого стихотворного сборника «Мальчики и девочки», осуществлённому осенью 1942 года (возможно, в мемуарном свидетельстве Л. К. Чуковской речь шла о стихотворениях именно из этого сборника). В него вошли восемь стихотворений поэта. Это была брошюрка, составленная из двенадцати разрезанных пополам листков папиросной бумаги, на которых через один интервал напечатаны стихотворения. На титульном листе стоит виза ГУРКа (одного из отделений Главреперткома, инстанции, в компетенцию которой входило разрешение исполнения произведений со сцены). Тот факт, что на сборнике стоит виза Главреперткома, а не Главлита (который ведал разрешением официальных публикаций), говорит о том, что Галич предназначал напечатанные в нём стихотворения для исполнения с эстрады в одном из фронтовых театров, где он сотрудничал в военные годы. На сегодняшний день известен один экземпляр этого сборника — сопровождаемый дарственной надписью, он был подарен автором драматургу А. Гладкову (с которым он в момент издания сборника был очень близок). Текст книги и инскрипта Галича полностью перепечатаны со вступительной статьёй Н. А. Богомолова в IV выпуске альманаха «Мир Высоцкого» в 2000 году. Статья была переработана, дополнена и опубликована в сборнике «Га-

<sup>40</sup> Нимвицкая Л. Указ. соч. С. 7.

<sup>41</sup> Богомолов Н. А. ...Вот она, эта книжка: [Предисл. к публ. кн. Галича «Мальчики и девочки», 1942] // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. М., 2000. С. 450–456.

лич. Новые статьи и материалы» в 2003 году. В ней исследователь отмечает ряд весьма важных особенностей сборника «Мальчики и девочки». В первую очередь это его заглавие: «Само обращение к героям произведения “мальчики” и “девочки” таило определённый и не очень поощрявшийся контекст: как в шестидесятые годы, так и — тем более! — в годы войны воевавшие должны были представлять если даже и молодыми, то уже вполне зрелыми и умудрёнными опытом»<sup>42</sup>. Кроме того, обращает на себя внимание совпадение заглавия сборника и одного из вариантов названия будущего романа «Доктор Живаго». Богомолов говорит о возможности понимать это совпадение не как случайность, а как генетическую связь, хотя и опосредованную через стихотворение Блока «Вербочки», подсказавшее Пастернаку такой вариант заглавия. В этом случае можно предположить, что именно из поэзии Блока, которую Галич очень любил, взят Галичем и размер первой строфы стихотворения «Куклы и солдаты» — трёхстопный хорей с дактилическими окончаниями.

Во-вторых, исследователь предполагает, что поэтика стихотворения «Куклы и солдаты», представляющего собой стихотворный перечень, восходит как к образцу к поэтике стихотворений Пастернака 1941 года «Вальс с чертовщиной» и «Вальс со слезой». Два этих стихотворения были опубликованы позднее, чем сборник Галича, но, учитывая, что произведения Пастернака мгновенно расходились в списках и легко запоминались с голоса, целесообразно рассматривать их в числе возможных поэтических образцов первого стихотворного сборника Галича.

Следующая особенность сборника — близость его поэтических принципов поэзии В. Луговского: «Само интонационное строение стихов, тяготение к созданию широкой панорамы событий, что приветствовалось официальной критикой, и соединение различных, весьма отдалённых друг от друга событийных пластов — всё это напоминает поэзию Луговского тридцатых и сороковых годов».

И наконец, исследователь обращает внимание на эпиграф из А. Грина, подтверждающий значимость этого автора для многих представителей поколения Галича.

---

<sup>42</sup> Богомолов Н. А. Указ. соч. С. 232.

Ко времени пребывания студии в Полярном осенью-зимой 1942 года относится и совместная работа Гладкова и Галича над «водевилем-опереттой» (определение Гладкова) «А всё-таки она женщина». Это была своего рода пародия на собственную пьесу Гладкова «Давным-давно», поставленную Театром Красной армии в октябре 1942 года. Источником сведений об этой работе являются дневники Гладкова<sup>43</sup>. Водевиль был написан очень быстро. Первая запись, свидетельствующая о возникновении замысла, относится к 27 сентября, а в записи от 23 ноября говорится уже о показе пьесы в Дирекции фронтовых театров. Дирекция единогласно одобрила её. Однако студийцы, вернувшиеся в декабре 1942 в Москву, не приняли водевилей к постановке. Именно этот провал, по мнению Н. А. Богомолова, стал причиной охлаждения между Гладковым и Галичем.

Следующей поездкой студии стала поездка на Западный фронт. Л. Нимвицкая вспоминает:

Во второй поездке — на Западный фронт — Саша был с нами. Наше руководство добилось его возвращения в студию и выезда на фронт. Там между спектаклями Саша писал песни, посвящённые подвигам солдат и соединений в местах, где мы останавливались для работы. Впечатлений было много. Но стало заметно, что с нами уже другой Саша. В Москве, без нас, он много писал, у него появились другие связи. Того счастливого улыбчивого Сашу, писавшего шутки-песенки для наших студийных «капустников», я больше не увидела никогда<sup>44</sup>.

Таким образом, первый этап творческой биографии Галича (1932—1946) характеризуется в первую очередь тем, что он участвует в литературных и театральных объединениях, совершенно различных по своим художественным ориентирам и установкам: учится у Багрицкого, Луговского и Сельвинского, присутствует

---

<sup>43</sup> Дневники Гладкова представляют собой весьма сложное образование. Первоначально они велись от руки. С середины 1950-х годов Гладков начинает вести дневник на машинке, одновременно перепечатывая более ранние части. Однако подробный анализ дневников позволяет Н. А. Богомолову предположить наличие более многослойной редакции. Интересующий нас эпизод нашёл своё отражение в трёх редакциях — рукописной и двух машинописных, из которых мы, вслед за исследователем, выбираем так называемую «старую машинопись», выполненную ближе по времени к описываемым событиям, чем окончательный вариант дневника.

<sup>44</sup> *Нимвицкая Л.* Указ. соч. С. 7.

на открытых репетициях Мейерхольда, получает опыт «классического» театрального образования у Станиславского, а затем погружается в среду театрального эксперимента и «шестидесятнического» общения в студии Арбузова и Плучека. Возможно, эта неоднородность художественно-эстетических влияний служит одним из источников разнообразия его драматургических и поэтических работ последующих лет.

### **«Официальный» период творчества (1946–1962)**

После войны Галич — участник двух театральных студий и фронтового театра — продолжает работать как драматург. Однако путь на сцену для первых его послевоенных пьес был значительно затруднён из-за ужесточения цензуры в поздние сталинские годы.

«Летопись жизни и творчества» сообщает, что первым драматургическим опытом Галича была пьеса «Улица мальчиков», написанная в 1939 году в соавторстве с И. Кузнецовым, и что текст пьесы находится в ЦГАЛИ (ныне — РГАЛИ). Текст пьесы нами в архиве не обнаружен. Ни «Генеральная репетиция», ни воспоминания самого Кузнецова, которые мы, как уже было сказано, считаем весьма достоверными, не дают материала для таких выводов.

Ю. Нагибин в эссе «О Галиче — что помнится» пишет об этой пьесе:

Вскоре [после знакомства, произошедшего в 1945 году — *Е. Б.*] Саша дал мне прочесть одну из своих ранних пьес — «Улица мальчиков». Я был праведным реалистом и совершенно не понимал даже малой условности в искусстве, но запретный плод сладок, и я сразу влюбился в Сашину пьесу. Я никак не мог взять в толк, что за радость жить на улице, населённой одними мальчишками. С девочками вроде бы интереснее. Эзоповский язык пьесы от меня ускользал. А ведь символика её была так проста: жить на улице мальчиков — это значило бежать из дурного мира взрослых с их ложью, соглашательством, лицемерием и ханжеством. Всё это Прекрасно поняли люди, управляющие театром, и отвергли пьесу. Исполненный дружеского рвения, я предложил Саше сделать из его пьесы повесть. «Проза для меня — дверь за семью печатями», — сказал он. «Я буду писать вдоль твоего текста, от тебя потребуются лишь руководящие

указания». Он улыбнулся, пожал плечами. «Если тебе не жалко времени...» Мне ничего не было жалко для этого сказочного человека<sup>45</sup>.

«Летопись жизни и творчества» содержит также следующую информацию: с 1942 по 1945 годы Галич писал пьесы, среди которых были три сказки, запрещённых к постановке. Основанием для этого утверждения явилась, по-видимому, фраза, сказанная Галичем 9 августа 1975 года на радио «Свобода» в программе «У микрофона Галич»: «После трёх запрещённых моих пьес, а три пьесы, первые, которые я написал, были сказками... я написал пьесу “Походный марш, или За час до рассвета”»<sup>46</sup>.

Нам не удалось практически ничего узнать об этих трёх пьесах. Однако свидетельство Нагибина позволяет предположить, что пьеса «Улица мальчиков» была написана не в соавторстве с Кузнецовым, а лично Галичем, что она была одной из этих трёх сказок и что писалась она параллельно или сразу после первого поэтического сборника «Мальчики и девочки» (1942), будучи близка ему по образному строю.

Во второй половине 1940-х годов Галич сотрудничает с таировским Камерным театром. Он пишет драматическую поэму в трёх действиях. Алёна Архангельская-Галич, дочь поэта, в интервью с М. Шадриним<sup>47</sup> утверждает, что авторское заглавие было «Похоронный марш, или За час до рассвета». Такое заглавие более точно отражает сюжет пьесы. Оно состоит из двух частей — собственно заглавия и «смягчающего» подзаголовка — цитаты из песни, которую лейтмотивом всей пьесы поют главные герои. Однако, видимо, под таким заглавием пьеса не прошла цензуру, поскольку визу Главрепертком она получает под заглавием «Начало пути»<sup>48</sup>; текст под таким заглавием — хронологически первый из имеющих в РГАЛИ. Таиров принимает пьесу к постановке в театре. В 1947 году Галич дорабатывает и вновь переименовывает её, стараясь хотя бы по звучанию приблизить название к первоначально-

<sup>45</sup> Нагибин Ю. Указ. соч. С. 585–586.

<sup>46</sup> Галич А. Из истории одной пьесы // Галич А. Я выбираю свободу. С. 114.

<sup>47</sup> Архангельская-Галич А. [Интервью] / [Беседовал] М. Шадрин // В гостинной у Максима [Электрон. ресурс]: Сб. интервью, взятых журналистом М. Шадриним. М., 2002. <http://www.shadrin.net/galich.html>.

<sup>48</sup> РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 1797. Далее в тексте для всех неопубликованных, изданных, но изъятых из обращения произведений Галича, а также документов, хранящихся в РГАЛИ, будут даваться ссылки.

му варианту: так рождается название «Походный марш»<sup>49</sup>, — следующий архивный вариант. Однако постановка поэмы так и не была осуществлена, как выяснилось впоследствии, из-за доноса драматурга Всеволода Вишневского, назначенного политкомиссаром в Камерный театр.

Выступая на радио «Свобода» 9 августа 1975 года, Галич рассказывал:

*Так закончились репетиции. Так рухнула моя пьеса. <...>*

*Лет десять спустя меня встретил на лестнице моего дома мой приятель-драматург, который жил в том же подъезде, и сказал: «Слушай, а ты видел книгу о Таирове, только что вышла?..»*

*И вот я листаю эту книжку. В письме Всеволоду Витольдовичу Вишневскому Таиров пишет следующее:*

*«Дорогой Всеволод!*

*Нам очень трудно (я цитирую по памяти, так что я могу быть неточен. Я цитирую основной смысл) вести вместе нашу репертуарную политику. Зачем же, после того, как ты сам говорил о том, что пьеса Галича необыкновенно талантлива, что ты рад его приходу в театр, зачем же там (там было напечатано в разрядку, что подразумевало какое-то очень высокое совещание), на том совещании ты обозвал его бездарным мальчишкой, который подсовывает в театр макулатуру».*

*Так открылось то, что было решительно мне непонятно в сорок седьмом году»<sup>50</sup>.*

В том же 1947 году Галич подаёт заявку на сценарий «Мирные люди»<sup>51</sup>, что свидетельствует о том, что, несмотря на не вполне удачное начало, он собирается продолжать сотрудничество с театром. Однако самого текста пьесы в архиве нет, и поставлена она не была.

Признание приходит к Галичу в 1948 году, когда в Театре сатиры ставится написанная им в соавторстве с К. Исаевым в 1947 году комедия-шутка в трёх актах «Вас вызывает Таймыр»\* (режиссёр

<sup>49</sup> РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 1802 (опубл.: Театр. 1957. № 3. С. 3–33; отд. изд.: Галич А. Походный марш: Драм. поэма в 3 д. М.: Искусство, 1957. — Сост.)

<sup>50</sup> Галич А. Из истории одной пьесы // Галич А. Я выбираю свободу. С. 117.

<sup>51</sup> РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 74.

\* Оpubл.: Огонёк. 1948. № 22; То же: М.: ВУОАП, 1955; То же в кн.: Галич А. «...Я вернусь...»: Сб. / Сост. А. Архангельская-Галич. М., 1993. С. 187–250. — Сост.

А. Гончаров; в ролях Г. Тусузов, Н. Доронин). Спектакль имел огромный успех. Ю. Нагибин описывает в своих воспоминаниях, как в ходе одного из их совместных развлечений Галич, желая придать себе весу в глазах девушек, которых приятели — до этого момента безуспешно — пытались уговорить составить им компанию в ресторане, представляется как автор пьесы «Вас вызывает Таймыр», и приём немедленно срабатывает.

Алёна Архангельская-Галич в уже упоминавшемся интервью с М. Шадриним говорит, что псевдоним Галич (вместо настоящей фамилии Гинзбург и псевдонима военных лет Гай) впервые появился именно под этой пьесой. Однако в сборнике Н. Крейтнер помещена фотография ленинградского архитектора Галины Ашрапян, подпись к которой сообщает, что псевдоним Галич родился в честь её имени и что впервые таким псевдонимом была подписана пьеса «Северная сказка» (возможно, речь здесь идёт о второй из трёх запрещённых сказок, о которых говорил Галич).

Уже по сценарию «Вас вызывает Таймыр» можно судить о богатстве драматургического материала, к которому обращается Галич: «В “Таймыре” можно увидеть и излюбленные мотивы старинного русского водевиля, и безупречную конструкцию американских комедий, и жизнерадостную лёгкость (но не легковесность!) французского фарса»<sup>52</sup>.

В основе сюжета пьесы вполне традиционная комедийная схема, построенная на череде эпизодов комической путаницы, возникающей в результате *qui pro quo* и разрешающейся неожиданной счастливой развязкой. Театральный формат пьесы заставляет Галича локализовать все события комедии в гостиничном номере, но сама сюжетная схема уже во многом является подступом к основному жанру, в котором впоследствии работал Галич-драматург — жанру киносценария.

В этом жанре, сравнительно новом, стоящем на стыке литературы, кинематографа и отчасти театра, можно выделить три типа: киносценарий по какому-то конкретному художественному произведению, киносценарий по мотивам творчества какого-то автора или группы авторов и самостоятельный авторский киносценарий. (У Галича есть опыты во всех трёх типах кино-

---

<sup>52</sup> Волин В. Вспоминая и перечитывая Галича // Галич А. «...Я вернусь...». С. 7.

сценария, хотя большую часть его сюжетов составляют сюжеты оригинальные).

С 1930-х годов, когда кино занимает место в центре культурного процесса в России, появляется практика предварительного издания киносценариев в журналах с рекламными целями. Постепенно такая публикация приобретает обязательный характер. Однако из двух основных типов киносценария — так называемого «железного», где прописаны все интонации и движения героев, декорации и т. п., и так называемого «эмоционального», который по сути своей является литературным произведением, ориентированным на возможность воспроизведения на плёнке (при этом основная нагрузка падает на режиссёра), — в советском кинематографе утверждается второй тип. Конечным продуктом сценариста, таким образом, становится так называемый литературный сценарий, который является самостоятельным литературным произведением. Для съёмок требуется его переработка в так называемый режиссёрский сценарий — таблицу с «раскадровкой». Однако и литературный, и режиссёрский сценарии при этом считаются полуфабрикатами относительно окончательного результата — фильма. Поэтому практика предварительного издания сценариев вновь становится необязательной. В журнале «Искусство кино» (выходит с 1931 года) ни один из сценариев Галича не опубликован\*.

При описанной неоднозначности жанра киносценария необходимо также учитывать специфику того времени, на которое приходится сценарная работа Галича.

Б. Богоявленский и К. Митрофанов замечают: «Трудно разобраться, что именно и когда снималось и ставилось в те годы при его участии: система соавторства, необходимость доработки — художественной или, наоборот, конъюнктурной — пьес и сценариев делает этот вопрос весьма запутанным»<sup>53</sup>.

Кроме того, нужно добавить, что после исключения Галича из Союза писателей (декабрь 1971) и Союза кинематографистов (февраль 1972) его имя было вычеркнуто из титров всех фильмов, в создании которых он принимал участие.

---

\* Данное утверждение ошибочно (см.: Трижды воскресший // Искусство кино. 1958. № 8. С. 11–56; На семи ветрах / Совм. с С. Росточкин // Искусство кино. 1961. № 6) — *Сост.*

<sup>53</sup> Богоявленский Б., Митрофанов К. Указ. соч. С. 9.

В результате многие весьма значительные произведения Галича до сих пор остаются неопубликованными.

С 1948 года Галич начинает сотрудничать с киностудией им. Горького. В том же году он создаёт для неё киносценарии «Первая любовь» и «Спутники»<sup>54</sup>. Хотя для фильма «Спутники» уже был сделан режиссёрский сценарий (именно он находится в РГАЛИ), ни один из этих фильмов не вышел на экраны. В 1949 году в соавторстве с Г. Мунблитом Галич пишет для Театра сатиры пьесу «Москва слезам не верит», поставленную под названием «Положение обязывает»<sup>55</sup>. Эта пьеса неожиданно получает разгромный отклик в газете «Советское искусство»: «...комедия должна быть содержательной, конфликт пьесы — жизненным, правдивым, характеры действующих лиц — психологически убедительными. Ничего подобного нет в рецензируемой пьесе, которая невесть почему называется “Москва слезам не верит”»<sup>56</sup>. Конфликт и характеры действующих лиц пьесы ничем принципиально не отличаются от конфликта и характеров нашумевшего «Таймыра», а такая резкая критика выглядит особенно неожиданной на фоне его оглушительного успеха:

И что-то загадочное было в этой статье: стрельба из пушек по воробьям, мрачно-безжалостный, предельно грубый тон, будто речь шла не о лёгкой, непритязательной комедии, но о сотрясении государственных основ, и всё это — при совершенной бездоказательности разностного текста. Наивные и довольно беззубые шутки персонажей преподносились как угроза общественному вкусу, традиционная комедийная путаница трактовалась как попытка дезориентировать советских людей перед лицом капиталистической опасности. Из статьи становилось ясно: если порочная пьеса останется в репертуаре, то нечего и думать о построении коммунизма<sup>57</sup>,

— пишет об этой статье Ю. Нагибин.

Причиной написания этого пасквиля была, вероятнее всего, кампания по борьбе с космополитизмом, к июлю 1949 года уже набравшая обороты. Таким образом, и в «официальный» период

<sup>54</sup> РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 2. Ед. хр. 1105; РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 1346.

<sup>55</sup> РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 1795, 96; РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 1801 (опубл.: М.: ВУОАП, 1949. — *Сост.*)

<sup>56</sup> Против ремесленников в драматургии // Совет. искусство. 1949. 30 июля. С. 2.

<sup>57</sup> Нагибин Ю. Указ. соч. С. 597.

творчества Галича уже работали внехудожественные факторы, которые ещё неоднократно сыграют важнейшую роль в творческой биографии Галича-поэта. В течение двух последующих лет художественное творчество Галича оказывается значительно затруднённым.

Однако он продолжает работать. В 1949 году он создаёт пьесу «Неизбежное творчество» — сцены из жизни П. И. Чайковского в четырёх действиях, из которой в 1952 году сделает пьесу «В поисках радости», а через 10 лет в соавторстве с М. Г. Папаевой переработает эту пьесу в киносценарий «Чайковский» («Страницы жизни») <sup>58</sup>. Первая половина 1950-х годов отмечена весьма продуктивной драматургической и киносценарной работой: в 1950 году Галич пишет киносценарий «Степное солнце» <sup>59</sup> по одноимённой повести П. А. Павленко (по нему в 1951 году А. Ульянов и Б. Бунеев сняли фильм «В степи»), а также «Петербургские квартиры» («Сто лет назад») <sup>60</sup> — водевиль в четырёх действиях по мотивам пьесы Ф. А. Кони; в 1951 году — пьесу «Ходоки» <sup>61</sup>; в 1953-м — «Пути, которые мы выбираем» <sup>62</sup> — драматическую повесть в четырёх действиях; в 1954-м — «Под счастливой звездой» <sup>63</sup> — также драматическую повесть в четырёх действиях, и (уже для Мосфильма) киносценарий «Гость с Кубани» <sup>64</sup> по рассказу Ю. Н. Нагибина.

В том же 1954 году в соавторстве с К. Исаевым Галич пишет киносценарий «На плоту», по которому режиссёр М. Калатозов снял фильм «Верные друзья»\* с народными артистами СССР Б. Чирковым, А. Борисовым и В. Меркурьевым в главных ролях. Этот фильм, о котором друг Галича и известный бард Юлий Ким писал: «“Верные друзья” — фильм, по праву занимающий достойное место в золотом фонде нашей кинокомедии» <sup>65</sup>, был удостоен

<sup>58</sup> РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 1798; РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 1793; РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 2. Ед. хр. 436.

<sup>59</sup> РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 2. Ед. хр. 330, 31.

<sup>60</sup> РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 1799.

<sup>61</sup> РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 1804, 805.

<sup>62</sup> РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 1803 (опубл. в кн.: Галич А. Генеральная репетиция. С. 146–198. — *Сост.*).

<sup>63</sup> РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 1800.

<sup>64</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 314.

\* Оpubл.: Галич А. На плоту: Лит. сценарий фильма «Верные друзья» / Совм. с К. Исаевым. М.: Искусство, 1954; *То же в кн.: Галич А. «...Я вернусь...»*. С. 14–92. — *Сост.*)

<sup>65</sup> Ким Ю. Поэт Александр Галич // Театр. жизнь. 1988. № 9 (май). С. 32–33.

Хрустального Глобуса (первой премии) на международном кинофестивале в Карловых Варах и принёс Галичу известность. Именно этот сценарий стал известен как собственно литературное произведение Галича ещё в советские годы — уже 1954 году, сразу после выхода на экран фильма, он был опубликован издательством «Искусство» в серии «Библиотека кинодраматургии» тиражом 15 000 экземпляров — в 1950-е годы это был минимальный тираж для массового издания.

В 1955 году пишутся киносценарии «С новым счастьем»<sup>66</sup>, а также «Сердце бьётся вновь»<sup>67</sup> по повести В. Я. Дягилева «Доктор Голубев» (фильм по этому сценарию снят М. Роммом; в ролях Н. Симонов, А. Абрикосов, К. Столяров, Л. Гурченко). Кроме того, в этом же году Галич начинает сотрудничать с Союзмультифильмом и пишет для него в соавторстве с А. Зубовым сценарий к кукольному фильму «Упрямое тесто» (режиссёр В. Дяттерёв). Этот год отмечен также тем, что Галич принят в Союз советских писателей (датировка взята из автобиографии Галича), — вероятно, после нескольких неудачно поданных заявлений, о чём свидетельствуют воспоминания Ю. Нагибина.

В 1956 году, с десятилетним «опозданием» на сцену выходит пьеса «Походный марш».

*Через десять лет она попала на глаза новому начальству — заместителю министра культуры Пахомову, имя которого тоже давным-давно позабыто, и она ему почему-то понравилась, эта пьеса — «Походный марш, или За час до рассвета». Она была немедленно напечатана в журнале «Театр», издана отдельной книжкой и поставлена многими театрами Советского Союза и даже за рубежом»<sup>68</sup>.*

Пьеса действительно вышла в 1957 году, правда, смехотворным по тем временам тиражом в 5 000 экземпляров<sup>69</sup>. И первым поставил её ленинградский Новый театр. В нём она шла под загла-

---

<sup>66</sup> Сценарий этого фильма в фонде Мосфильма не сохранился, но о работе над ним свидетельствует документ: Договор Галича А. А. с киностудией Мосфильм о консультации по литературному сценарию «С Новым счастьем» Галича А. А. // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 5. Ед. хр. 1967.

<sup>67</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 1048, 49.

<sup>68</sup> Галич А. Из истории одной пьесы // Галич А. Я выбираю свободу. С. 117.

<sup>69</sup> Галич А. Походный марш. М.: Искусство, 1957.

вием «За час до рассвета». Существенно, что переработке текст практически не подвергся.

При написании «Походного марша» сказался опыт «Города на заре». Это пьеса о восстановлении комсомольцами-добровольцами разрушенного войной города, и многие коллизии её развивают аналогичные эпизоды знаменитой студийной пьесы.

Вспоминает актёр Михаил Козаков:

Структура «Походного марша» была такова: действие заставок, пролога и эпилога, написанных Галичем в стихах, происходило в немецком концлагере. Война подходила к концу, и герои пьесы (их играли Толмазов и я) пытались заглянуть в будущее и представить себя в мирное послевоенное время — эта часть пьесы была написана уже прозой. Мы попадали, кажется, на стройку. Завязывался любовный треугольник: Толмазов, Карпова и я. Он как-то разрешался — более или менее благополучно, а потом опять стихи, и лагерь, и смерть...<sup>70</sup>

Правда, на смену «добровольческому» пафосу сталинского строительства «Города», который сам Галич позднее (в автобиографической повести) назовёт «ходульной романтикой» и «чудо-вищной ложью», приходит пафос восстановления жизни после войны, который мыслится Галичем как истинный. Особенную популярность получила песня из этого спектакля «До свиданья, мама, не горюй!», часто исполнявшаяся по радио.

В том же 1956-м Галич заканчивает пьесу «Матросская тишина»\*. Премьерой этой пьесы (а также премьерой пьесы В. Розова «Вечно живые») должен был открыться зимой 1958 года театр Олега Ефремова «Современник», и вокруг генеральной репетиции этого спектакля построено повествование в автобиографической повести Галича. Пьеса была запрещена, что явилось огромным ударом для автора.

Тематика и интонация «Матросской тишины» уже во многом близки его последующему поэтическому творчеству.

Когда сталинский антисемитизм стал доминирующим цветом времени [хотя пьеса была окончена в 1956-м, работать над ней Галич начал сразу после войны, в 1945–1946 годах — *Е. Б.*], он написал

<sup>70</sup> Цит. по: *Галич А.* Песня об Отчем Доме. С. 48.

\* Обычно публикуется в составе автобиографической повести «Генеральная репетиция». Отдельно см.: *Галич А.* «...Я вернусь...». С. 187–250. — *Сост.*

лучшую свою пьесу «Матросская тишина» и, не в силах поставить её на сцене, стал читать её по домам. Читал он «Матросскую тишину» и в нашей компании. <...> Похоже, Саша провидел в пьесе свою судьбу, хотя тогда ничто не говорило, что «инженю-драматик» сменится песнями гнева и печали. Впрочем, почему не говорило? «Матросская тишина» по тем временам была опаснее вольнолюбивой гитары поры оттепели и застоя»<sup>71</sup>.

— вспоминает Ю. Нагибин.

Одним из возможных ключей к свидетельству Нагибина о том, что Галич «провидел в пьесе свою судьбу, хотя тогда ничто не говорило, что “инженю-драматик” сменится песнями гнева и печали», может служить общий для «Матросской тишины» и поэмы «Кадиш» (1970) героический образ человека, добровольно согласившегося на расстрел тогда, когда формально он мог его избежать. В «Матросской тишине» — это Маша Филимонова, жена тульчинского еврея Наума: «А потом он заметил свою сестру Машу. И он сказал ей: “Зачем ты здесь?.. Ты же немка, дура, уходи!” Но она сказала: “Я русская” — и обняла своего Наума, и не ушла!»<sup>72</sup>; в «Кадише» — это сторож «Дома сирот» Пётр Залевский:

И вновь спросили: «Ты поляк?»  
 И он сказал: «Поляк».  
 «Ну что ж, — сказали, — значит, так?»  
 И он ответил: «Так».  
 «Ну что ж, — сказали, — кончен бал!»  
 Скомандовали: «Пли!»  
 И прежде, чем он сам упал,  
 Упали костыли.  
 И прежде, чем пришли покой,  
 И сон, и тишина,  
 Он помахать успел рукой  
 Глядевшим из окна...<sup>73</sup>

Возможно, именно этот образ, образ человека, разделившего чужую судьбу, послужил Нагибину основанием для слов о том, что Галич «провидел свою».

История постановки «Матросской тишины» и особенности восприятия её зрителями и читателями весьма своеобразны: «Сей-

<sup>71</sup> Нагибин Ю. Указ. соч. С. 593.

<sup>72</sup> Галич А. Матросская тишина // Галич А. «...Я вернусь...». С. 295.

<sup>73</sup> Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 316–317.

час по известным причинам эта прекрасная пьеса уже не производит того впечатления, а тогда просто обжигала»<sup>74</sup>; «Судьба “Матросской тишины” во многом показательна для истории театра и литературы между войной и перестройкой. Ни в чём не противоречившая основным идеологическим партийным установкам, пьеса всё же была “слишком острой” из-за затрагивавшегося в ней — пусть и крайне деликатно — пресловутого “национального вопроса”. Все попытки поставить её на сцене неизменно оканчивались неудачей. С наступлением же гласности и расцветом “обличительной литературы” в конце 80-х — начале 90-х некогда столь привлекательная для публики “острота” оказывается утраченной»<sup>75</sup>.

Можно говорить о том, что утрачена политическая или социальная острота, но как художественное произведение, ставящее перед зрителем и читателем вопросы более общего характера, пьеса продолжает существовать, порождая всё новые интерпретации. Такова постановка О. Табакова с В. Машковым и Е. Мироновым в главных ролях, шедшая с аншлагами, а также экранизация этой постановки, предпринятая в 2004 году В. Машковым, — фильм «Папа». О статусе этого фильма можно судить, в частности, по тому, что он вошёл в конкурсную программу XXVI Московского международного кинофестиваля.

Однако социально-политические проблемы, затрагиваемые текстом, сейчас и в самом деле стоят не так остро. Вот как вспоминает время написания «Матросской тишины» один из наиболее видных поэтов, принимавших участие в собраниях на площади Маяковского, Аполлон Шухт:

Помню волну бытового антисемитизма, по сути, поощряемого властями. У нас в школе бегала... иначе как банда не могу назвать — мальчишек, которая била евреев. Самое для меня противное было то, что ими командовал Гуревич. Боря Гуревич... Они на меня напали...<sup>76</sup>

Разумеется, в этой атмосфере пьеса Галича о провинциальной еврейской семье Шварцев, начальнике склада Абраме Ильиче, расстрелянном немцами, и его сыне, талантливом скрипаче Давиде, погибшем на войне, воспринималась как крамольная. Хотя

<sup>74</sup> Фрид В. Александр Галич // Совет. экран. 1989. № 15. С. 19.

<sup>75</sup> Богоявленский Б., Митрофанов К. Указ. соч. С. 10.

<sup>76</sup> Шухт А. Эти чтения были очень полезны и важны / [Беседовала] Л. Поликовская // Мы Предчувствие... Предтеча... С. 57.

фактических оснований говорить, что в этой пьесе Галич выходит за пределы «дозволенного и утверждённого свыше материала» нет. Особенно «советским» выглядит торжественное, «лакирующее» персонажей четвёртое действие пьесы. Не случайно в постановке О. Табакова последнее действие было попросту исключено из спектакля.

Ещё долгое время Галич не будет отзываться на актуальные события действительности, компрометирующие режим, такие как «ленинградское дело», венгерское восстание и суэцкий кризис (события 1956 года), травлю Пастернака (1958). Хотя именно такие события станут творческими импульсами его будущей поэзии, и нежелание многих деятелей культуры откликаться на них будет причиной расхождения между ними и Галичем<sup>77</sup>.

Следующие работы Галича: в 1956 году — пьеса «Август» (текста нет в РГАЛИ\*); «Летопись жизни и творчества» сообщает, что пьеса была поставлена в театре Коммунарской, однако постановка была снята с репертуара после нескольких показов); в 1957 году — пьеса «Много ли человеку надо»<sup>78</sup> (первая режиссёрская работа Ю. Любимова, спектакль поставлен в театре им. Вахтангова); сценарий документального фильма о Петергофе «Трижды воскресший»<sup>79</sup> (режиссёр Л. Гайдай); в 1958 году — «Пароход зовут “Орлёнок”»\*, романтическая комедия в трёх действиях (в Москве пьеса шла в ТЮЗе в постановке Б. Голубовского, в Ленинграде — в театре Ленсовета в постановке А. Белинского), а также сценарий мультфильма «Мальчик из Неаполя» по мотивам творчества Джанни Родари (режиссёр И. Аксенчук).

---

<sup>77</sup> В данном случае мы опираемся на гипотезу А. Е. Крылова, высказанную им в ст. «“Окуджавская” песня Галича» (рукопись). В ней доказывается, что песня Галича «Баллада о чистых руках» (1969) представляет собой «антипосвящение» Окуджаве, поводом для которого, по мнению Крылова, явился ввод советских войск в Прагу. На строчку «Так веруем и мы сами, не ведая, что творим» из песни Окуджавы «Молитва» Галич резко отвечает: «И нечего притворяться, мы ведаем, что творим». (Упомянутая ст. в доработанном виде публ. в наст. сб. под названием «О двух “окуджавских” песнях Галича». — *Ред.*)

\* Опубл.: М.: ВУОАП, 1959; *То же в кн.: Галич А. Генеральная репетиция. С. 199–259. — Сост.*

<sup>78</sup> РГАЛИ. Ф. 2095. Оп. 4. Ед. хр. 336.

<sup>79</sup> РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 2. Ед. хр. 922.

\* Опубл.: *Соврем. драматургия: Альм. 1958. № 6; То же: М.: ВУОАП, 1958. — Сост.*

В 1958 году Галич принят в Союз кинематографистов (дата взята из автобиографии).

Если говорить о драматургическом творчестве Галича в целом, то необходимо отметить разноплановость театральных и кинематографических жанров, в которых он работает. То, что Нагибин обобщил в ироническом наименовании амплуа «инженю-драматик», на самом деле распадается на обработку литературных произведений («Степное солнце»), театральные комедии водеvilного типа («Вас вызывает Таймыр», «Москва слезам не верит»), лирические кинокомедии («Верные друзья»), героические драмы («Походный марш»), сценарии к документальным фильмам («Трижды воскресший») и т. д. Кроме того, важно отметить, что, активно работая над собственными киносценариями, Галич также часто сотрудничал в картинах по чужим сценариям в качестве автора слов для песен из кинофильмов.

Можно говорить и о конкретных поэтических приёмах, перенесённых Галичем с драматургической на стихотворную почву. Л. Левина, исследуя театральные приёмы, к которым Галич прибегает в своих песнях («Фарс-гиньоль», «Красный треугольник», «Городской романс»; мы можем добавить к этому списку также «Больничную цыганочку», «Про маляров, истопника и теорию относительности», «Смерть Ивана Ильича» и др.), говорит о сценарии фильма «На семи ветрах»\* как об их поэтическом предшественнике: «Нас сразу же, без какой бы то ни было экспозиции, погружают в эпицентр событий в том виде, в каком они представляются действующим лицам. Отсюда в тексте многократный их пересказ — разными персонажами или одним и тем же по мере изменения ситуации, — но всякий раз с новыми смысловыми оттенками»<sup>80</sup>.

Тот поэтический материал, который Галич собрал, и те образы, над которыми он работал, не могли исчезнуть бесследно. И дальнейшее рассмотрение связей песенного творчества Галича с тем опытом, который он получил как драматург и киносценарист, должно стать одним из направлений современного галичеведения.

\* Опубл.: Галич А. На семи ветрах: Киноповесть / Совм. с С. Росточкин. М.: Искусство, 1962; То же в кн.: Галич А. «...Я вернусь...». С. 93—185. — Сост.

<sup>80</sup> Левина Л. А. «Авторская песня» и кино: К проблеме синтеза искусств. Цит. по: Соколова И. А. Указ. соч. С. 171.

Во-первых, это время освоения драматургии как «ремесла»: «...все “официальные” работы того времени вряд ли можно назвать отмеченными печатью большого таланта. Более уместно говорить о высокой степени владения ремеслом, демонстрируемой на “дозволенном и утверждённом свыше материале”»<sup>81</sup>.

Сейчас кое-кто пытается уколоть Галича, — говорит писатель Михаил Львовский, — пишут, что после войны он стал успешным сочинителем легковесных (развлекательных, «коммерческих», массовых) комедий типа «Вас вызывает Таймыр» или киносценариев типа «Верные друзья». Написать действительно смешную и легкомысленную комедию не так-то просто. Сашины сочинения этого рода имели оглушительный зрительский успех. Поэтому и отношусь к ним с уважением<sup>82</sup>.

Редактор серии «Библиотека поэта» Ю. Андреев в своей статье «Феномен публицистической песни: Александр Галич и авторы-афганцы» пересказывает свой спор с Галичем 20 мая 1967 года на нелегальном съезде авторов и активистов клубов самодеятельной песни в Петушках. По его словам, на вопрос, где же истинный Галич — в сценариях, «удостаиваемых щедрой официальной хвалы», или в лагерных песнях, Галич отвечает: «Так жить-то надо»<sup>83</sup>. Однако среди откликов на статью появляется заметка М. Поздняева, заведующего редколлегией еженедельника «Семья», который, споря с тем, что Андреев обвиняет Галича в двурушничестве (совещении официальных заказов с неофициальными концертами, на которых исполняются антисоветские песни), приводит слова Ю. Кима, который вспоминает совершенно иной ответ Галича:

*Во-первых, я профессиональный драматург и ничего другого делать не умею. Во-вторых, в моём столе лежат несколько запрещённых пьес [«Улица мальчиков», не восстановленная в репертуаре «Москва слезам не верит», «Август», снятый с постановки, «Матросская тишина», писавшаяся изначально «в стол», «Я умею делать чудеса». — Е. Б.]. Ну и если честно говорить, я и в своём официальном творчестве перед Богом ни разу не погрешил»<sup>84</sup>.*

<sup>81</sup> Богдавленский Б., Митрофанов К. Указ. соч. С. 10.

<sup>82</sup> Цит. по: Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 41.

<sup>83</sup> Андреев Ю. Феномен публицистической песни: Александр Галич и авторы-афганцы // Совет. культура. 1989. 19 авг. С. 6.

<sup>84</sup> Поздняев М. Уникальный случай // Совет. культура. 1989. 9 сент. С. 6.

Ответ, приведённый Поздняевым, кажется нам более вероятным. Фонограмма одной из дискуссий на Фестивале бардовской песни в Новосибирском академгородке 1968 года, участниками которого были многие авторы, приехавшие и в Петушки, зафиксировала следующую речь Галича:

*— Кто я такой? Я ещё с конца войны профессиональный писатель. Я написал довольно много пьес, поставленных в театрах Советского Союза и за рубежом. По моим сценариям поставлено девять полнометражных фильмов, прошедших не только в Советском Союзе, но и во многих странах мира. <...> Дело в том, что для меня работа в жанре песни — вот та работа, обсуждением которой мы сейчас занимаемся, — это есть прежде всего продолжение моей профессиональной, литературной, писательской деятельности<sup>85</sup>.*

Таким образом, свои драматургические и сценарные опыты Галич рассматривал как профессию — не призвание, но ремесло, дающее ощущение востребованности и необходимые средства для существования.

*От составителя.*

На кафедре, где Елизавета Эдуардовна писала эту дипломную работу, её убеждали, что творчество Галича следует рассматривать на фоне поэтических чтений у памятника Маяковскому, возникновении Театра на Таганке и прочих «оттепельных» явлений рубежа 1950—1960-х. К её чести она пошла не по этому поверхностному пути, а по собственной тропе, которая непременно должна была вывести (и вывела) автора на дорогу находок и открытий. Галич в контексте событий, изначально предлагавшихся исследователю, — явление самостоятельное, и автор это с блеском доказала, проследив — без каких бы то ни было скидок на её возраст и ученичество — собственные корни творчества своего героя. По уровню представленной работы видно, чего можно было ожидать от предстоящей диссертации...

Но диссертации не будет: Е. Э. Безносова погибла по нелепой случайности — от пожара в соседней квартире. Понесло утрату всё галичеведение.

---

<sup>85</sup> Галич А. [Фонограмма выступления... в дискуссиях на Новосибирском фестивале] // Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 220.

---

А. В. КУЛАГИН

## ДЕТСТВО КАК ЛИРИЧЕСКАЯ ТЕМА ГАЛИЧА

Галич-поэт писал о детстве — с детства. Конечно, и в подростковых его стихах, публиковавшихся в «Пионерской правде», и в лирике сороковых годов, вошедших в машинописный сборник с показательным названием «Мальчики и девочки», отдана дань идеологическим и поэтическим веяниям тех лет (отмечена связь его юношеской поэзии с творчеством Пастернака и Луговского<sup>1</sup>). Детство же в стихах молодого Александра Гинзбурга предстаёт — вполне традиционно — как пора, с которой повзрослевший человек неизбежно расстается («Время! Стали мальчики // Совершенно взрослыми!»<sup>2</sup> и т. п.), и для автора, которому двадцать с небольшим лет, это естественно.

Спустя два с лишним десятилетия, в песне «Спрашивайте, мальчики!» (1965), Галич наполнит тему прощания с детством глубоким социально-нравственным смыслом. Но в эпоху «Мальчиков и девочек» ему ещё только предстояло стать большим поэтом и по-настоящему освоить в лирике тему детства. Любопытно, что будучи уже отцом семейства, он мог производить впечатление человека, за которым «не угадывалось детства, школы»<sup>3</sup>, зато в зрелые годы «в этом серьёзном, спокойном таком, упитанном человеке» ощущалась некая «мальчишестость»<sup>4</sup>. Он словно оправдывал собственные строки из того же юношеского сборника:

---

<sup>1</sup> См.: *Богомолов Н. А.* ...Вот она, эта книжка // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. М., 2000. С. 454–456.

<sup>2</sup> Александр Галич: книга стихов 1942 года / Публ. Н. А. Богомолова // Там же. С. 458.

<sup>3</sup> *Нагибин Ю.* О Галиче — что помнится // Галич А. Генеральная релетиция. М., 1991. С. 498.

<sup>4</sup> *Сегель Я.* Это было всегда // Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. М., 1992. С. 364.

То, что было придумано в детстве,  
Надо спрятать поглубже, на дно...<sup>5</sup>

Впоследствии окажется, что и впрямь детские впечатления будущего поэта были запрятаны глубоко на дне его души и долго ждали того срока, когда они будут востребованы. Такое время пришло для Галича в семидесятые годы.

Правда, к теме детства он обращался и в шестидесятые, но тогда она была связана у Галича обычно с персонажами его жанровых, сатирических, ролевых песен, а не с самим лирическим героем.

Так, о детстве вспоминает перед расстрелом зэк, герой песни «Всё не вовремя» (1965?): «Я без мамы жил, я без папы жил...»<sup>6</sup>; вспоминает с ностальгией и отчаянием дочь расстрелянных «врагов народа» в «Песне-балладе про генеральскую дочь» (1966): «...А тридцать лет назад я с мамой в том саду... // Ой, не хочу про то, а то я выть пойду!» /163/. Точно так же противостоят друг другу беззаботное детство и дальнейшая безрадостная жизнь героини песни «Весёлый разговор» (1964). Думается, вершиной такого воплощения темы детства Галичем стала поэма «Кадриш» (1970) — произведение о трагической судьбе воспитанников Януша Корчака. Её по-своему подготавливала написанная в 1969 году глава «Рождество» из поэмы «Размышления о бегунах на длинные дистанции».

В других случаях тема детства звучит иронически, оттеняя равнодушие и конформизм взрослых людей. Такова она, скажем, в песне «Старательский вальсок» (1963): «Мы давно называемся взрослыми // И не платим мальчишеству дань» /78/, — или в «Балладе о чистых руках» (1969): «Недаром из школьной науки // Всего нам милей слова: // Я умываю руки, // Ты умываешь руки, // Он умывает руки — // И хоть не расти трава!» /258/

## 1.

Поворот в сторону лирического (в узком смысле слова, то есть применительно не к ролевому, а именно к лирическому герою) наполнения темы произошёл у Галича в начале 70-х годов (хотя намечился ещё в конце 60-х), и спровоцирован он был, по-

<sup>5</sup> Александр Галич: книга стихов 1942 года. С. 464.

<sup>6</sup> Галич А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным прилож. / Сост., подгот. текста А. Костромина. М., 2003. С. 115. Далее ссылки на это изд. даются в тексте с указ. только номера страницы в косых скобках.

видимому, внешними причинами — начавшимся в ту пору открытым преследованием поэта, исключением его из Союза писателей в декабре 1971-го и так далее. Эти обстоятельства обострили ощущение художником драматизма собственной судьбы, собственного жизненного пути и, соответственно, ощущение его начала — то есть детства. Галич-лирик начинает пристально вглядываться в свои ранние годы, с тем чтобы увидеть в них истоки «всех... дальнейших сложных жизненных перипетий» /60/. И детство оказывается для поэта внутренней опорой, помогающей противостоять нынешним обстоятельствам.

Именно на этой оппозиции построена, например, песня «От беды моей пустяковой...» (1972; она известна и в декламации автора). Текст чётко делится на две равные по объёму части. Первая — лирическое воспоминание о звуке *дудочки тростниковой*, возникшем как раз в детстве и затем забытом, как забываются в житейской суете многие детские впечатления:

В жизни глупой и бестолковой,  
Постоянно сбиваясь с ног,  
Пень дудочки тростниковой  
Я сквозь шум различить не смог /369/.

Здесь происходит перелом лирического сюжета: в дальнейшем тексте мы узнаём поэтическую версию реальных обстоятельств недавнего исключения Галича из Союза писателей: «Но однажды в дубовой ложе // Был поставлен я на правёж // И увидел такие рожи — // Пострашней балаганьих рож!» В этот драматический момент и приходит на помощь... детство, тот самый, давно забытый, звук *пленительный и негромкий*, появление которого приводит лирический сюжет к неожиданной развязке, обесмысливающей старания людей с лицами *пострашней балаганьих рож*: «...Я под наигрыш этот детский // Улыбнулся и вышел вон». Мотив *балаганьих рож* усилен фольклорными ассоциациями, восходящими к услышанным в детстве же сказкам: «Не медведи, не лвы, не лисы, // Не кикимора и сова, — // Были лица — почти как лица, // И почти как слова — слова». Финальное четверостишие, варьируя уже цитированные нами строки, возводит апелляцию поэта к собственному детству в жизненный принцип:

В жизни прежней и в жизни новой  
Навсегда, до конца пути,  
Мальчик с дудочкой тростниковой,  
Постарайся меня спасти!

Конечно, не случайно песня имеет посвящение: «Моей матери». Образ матери неотделим от детских воспоминаний, от осознания начала жизненного пути.

Сходным образом пересекаются давнее светлое детство и нынешняя драматичная реальность в песне «Воспоминания об Одессе» (1973), по форме тоже двухчастной. Но здесь композиция усложнена за счёт смены мелодии во второй части<sup>7</sup> и за счёт двух прозаических вставок — в середине и в конце песни.

Первая часть написана в игровой манере, близкой одесскому фольклору, и воссоздаёт хмельную атмосферу шалмана, где *опер Сёма гуляет с дамою, весел, пьян* и где *в полночь можно хватить по маленькой*. В переломный момент лирического сюжета звучит первая прозаическая вставка — напоминание о детском поверье, что если *людям по ночам снится, что они летают*, — это значит, что они *растут* /410/. И далее, во второй части, звучащей возвышенно и неторопливо, лирический герой погружается в детство, видит себя летящим над городом (ведь он растёт!):

Смотрите —  
Лечу, словно в сказке,  
Лечу сквозь предутренный дым  
Над лодками в пёстрой оснастке,  
Над городом вечно-седым...

Появляется знаменательная деталь, связывающая две части стихотворения:

Я вырасту смелым и сильным  
И мир, как подарок, приму,  
И девочка  
С бантиком синим  
Прижмётся к плечу моему.

Ведь и у посетительницы одесского шалмана, с которой гуляет *опер Сёма* и о которой можно сказать только одно: *не фонтан*, — у неё тоже *синий бантик на рыжем хвостике* — *высший шик!* Детская мечта превратится в нечто достойное разве что иронии, но *умеющий летать мальчик из третьего класса* этого ещё не знает. Зато это хорошо знает постаревший герой песни, поэтическое

<sup>7</sup> О «контрастах галичевской музыкальности» см.: Фрумкин В. Не только слово: Вслушиваясь в Галича // Заклинание Добра и Зла. С. 234–237.

воспоминание которого грубо и нагло обрывается в завершающем песню новом прозаическом фрагменте:

...На углу Садовой какие-то трое остановили меня. Они сбили с меня шапку, засмеялись и спросили:

— Ты ещё не в Израиле, старый хрен?!

— Ну что вы, что вы! Я дома. Я — пока — дома. Я ещё летаю во сне. Я ещё расту!..

В таком контексте детство лирического героя становится противовесом современности. Напомним, что сам поэт в 1973 году переживает предотъездную ситуацию. Но почему он пишет лирические *воспоминания* об Одессе, а не о Севастополе, в котором он в действительности прожил несколько детских лет?

Возможно, это связано с характерным для «одесского мифа» сочетанием в облике города криминального и культурного начала, которое подчёркивалось в одесском фольклоре и в творчестве некоторых бардов — в частности, Высоцкого<sup>8</sup>. Оно есть и в песне Галича, признавшегося, что он пытался в ней «соединить два начала — живопись и поэзию, Манделъштама и Шагала» /408/, то есть античные ассоциации (*Троя, ахейские старцы* и т. п.; см. об этом ниже) и мотив полёта над городом (знаменитая картина Шагала «Над городом»). Кроме того, Одесса, где всегда ощущались традиции русско-украинского еврейства, давала возможность развернуть еврейскую тему, проходящую через всю песню. Вообще Севастополь, в советское время в массовом сознании город преимущественно военно-морской, воспринимался как более «строгий» и явно уступал Одессе в богатстве порождаемых его обликом историко-культурных ассоциаций (хотя и он тоже не был лишён их — см. ниже).

В стихах Галича, построенных на столкновении темы начала жизни как безмятежного прошлого и темы нынешнего преследования лирического героя, мог отразиться творческий опыт одного из наиболее ценимых им поэтов — Анны Ахматовой, ставшей даже героиней двух его произведений<sup>9</sup>. В неподцензурном «Реквиеме», Галичу наверняка известном, она писала:

---

<sup>8</sup> См.: Кулагин А. Поэзия В. С. Высоцкого: Твор. эволюция. М., 1997. С. 93–95; Кормилов С. И. Города в поэзии В. С. Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. VI. М., 2002. С. 253–256.

<sup>9</sup> См.: Крылов А. «Снова август» // Вопр. лит. 2001. № 1. С. 295–308.

Показать бы тебе, насмешнице  
 И любимице всех друзей,  
 Царскосельской весёлой грешнице,  
 Что случится с жизнью твоей —  
 Как трёхсотая, с передачею,  
 Под Крестами будешь стоять  
 И своею слезой горячею  
 Новогодний лёд прожигать<sup>10</sup>.

Кстати, Ахматова родилась как раз под Одессой; трудно судить, вспомнил ли Галич об этом в ходе работы над «Воспоминаниями об Одессе», но в любом случае ахматовские — пусть даже невольные — ассоциации обогащают поэтический мир галичевской песни.

Если мы вспомнили об Ахматовой, то уместно будет сказать, что с темой детства связан у Галича один из его ахматовских эпиграфов — к песне «Опыт ностальгии» (1973): «Мурка, не ходи, там сыч // На подушке вышит...»<sup>11</sup> Известное восьмистишие Ахматовой, стилизованное под детские стихи, оказывается в ряду дорогих поэту символов русской литературы, тоже противостоящих безликой власти *обкомов, горкомов, райкомов*, — пушкинской *Чёрной речки* и *февральской свечки* Пастернака:

Но тает февральская свечка,  
 Но спят на подушке сычи,  
 Но есть ещё Чёрная речка <...>  
 Об этом не надо.  
 Молчи! /432–433/

## 2.

В лирике Галича последних лет жизнь предстаёт в целом как замкнутый круг:

Первый сон — последний сон.  
 Так и жизнь прошла.  
 («Там, в заоблачной стране...», 1977/485/)

Не удивительно поэтому, что финал жизни воспринимается как «возвращение в детство», как новое — и уже последнее — при-

<sup>10</sup> Ахматова А. Сочинения: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. М. Кралина. М., 1996. Т. 1. С. 198.

<sup>11</sup> См. о нём в кн.: Крылов А. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 85–86.

косновение к истокам собственной судьбы. Пожалуй, наиболее отчётливо это проступает в песне «За чужую печаль...» (1977), где горький привкус от неверно прожитой целым поколением жизни сливается у поэта с обострённым лирическим переживанием своих первых жизненных впечатлений:

Мы проспали беду,  
Промотали чужое наследство,  
Жизнь подходит к концу,  
И опять начинается детство,  
Пахнет мокрой травой  
И махорочным дымом жилья,  
Продолжается действие без нас,  
Продолжается действие,  
Продолжается боль,  
Потому что ей некуда деться,  
Возвращается вечером ветер  
На круги своя /491/.

Любопытно, что детские ассоциации связаны у лирического героя с запахами («Пахнет мокрой травой // И махорочным дымом жилья»). «Обонятельная» память о детстве, по-видимому, и в самом деле была присуща поэту. Одно из подтверждений тому — текст автобиографической повести «Генеральная репетиция» (1973), где читаем: «...Запахи Севастополя — первого города, живущего в моей памяти, — были летними: мокрые и тёплые камушки, солёная морская вода в нефтяных разводах и гниющие на берегу водоросли, сладковатый запах пыльной акации <...> ...А запахи Москвы были зимними <...> Я отчётливо помню запахи снега на Чистых прудах...» и так далее<sup>12</sup>.

Мотив ретроспективного поэтического возвращения к теме детства у Галича вписывается в общую поэтическую традицию — от классика Пушкина, с возрастом всё пристальнее вглядывавшегося в «начало жизни» («В начале жизни школу помню я...», «Была пора: наш праздник молодой...»), до Высоцкого — современника и коллеги Галича по бардовскому цеху, переживающего во второй

<sup>12</sup> Галич А. Сочинения: В 2 т. Т. 2 / Сост. А. Архангельская-Галич. М., 1999. С. 228, 229. Ср. с лирическим признанием другого поэта, современника и почти ровесника Галича: «Какие-то запахи детства стоят // И не выдыхаются. // Медленный яд // уклада, уюта, устоя. // Я знаю — всё это пустое, // Всё это пропало, распалось навзрыд, // А запах не выдохся, запах стоит» (*Межширов А.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 93).

половине 70-х, то есть в последние годы жизни, собственное лирическое возвращение в детство («Баллада о детстве», «Из детства», «В младенчестве нас матери пугали...», «О конце войны»)<sup>13</sup>. Кажется, что мощная поэтическая интуиция подсказывает любому крупному поэту, что он вышел на финишную прямую своего творческого пути, и потому пора подводить итоги, начиная с самых первых лет жизни.

Но при этом у каждого из них есть свой уникальный поворот темы, продиктованный особенностями его личной судьбы. У Галича эта тема окрашена мотивом изгнания; такое созвучие особенно заметно в «Песне об Отчем Доме» (1972). Мотив Отчего Дома (конечно, синонимичного Отечеству) и мотив детства в зачине песни сплетаются, создавая единый образ духовной почвы лирического героя:

Ты не часто мне снишься, мой Отчий Дом,  
Золотой мой, недолгий век,  
Но всё то, что случится со мной потом, —  
Всё отсюда берёт разбег!

Здесь однажды очнулся я, сын земной,  
И в глазах моих свет возник.  
Здесь мой первый гром говорил со мной,  
И я понял его язык /394/.

Посягательство на кровную причастность героя к Отчему Дому — это посягательство и на его право быть *сыном*, а не *жилецом*. Но никакой человек с *пустым лицом* (символ враждебной силы, изгоняющей поэта из страны; ср. в песне «От беды моей пустяковой...»: «Были лица — почти как лица») не может отменить этого права. Прощаясь, герой обращается к Отчему Дому со словами: «Не зови — // Я и так приду!» Мотив возвращения — и реального, и символического — вообще характерен для лирики поэта этой поры (например, «Когда я вернусь»); но возвращение в Отчий Дом для него — это и возвращение к первоначалам собственной жизни<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> См. подробнее: *Канчуков Е.* Приближение к Высоцкому. М., 1997. С. 25–29 и др.; *Кулагин А.* Указ. соч. С. 165–169.

<sup>14</sup> Тема *Отчего Дома* у Галича подробно раскрыта в кн.: *Фризман Л.* «С чем рифмуется слово Истина...»: О поэзии А. Галича. СПб., 1992. С. 83–92.

## 3.

Своеобразие лирической темы детства у Галича проявляется и в том, что она окружена глубокими историко-культурными ассоциациями, тяготеющими к двум важнейшим пластам. Первый из них — античность. Античные мотивы сопровождают, прежде всего, лирическое воспоминание о Крыме, о Севастополе, где прошли первые годы жизни поэта и где ощущается близость античной культуры. Именно так звучат они в уже упоминавшейся нами песне «Опыт ностальгии». Отказываясь от ностальгии по стране *государственных дач и мордастой ВОХРы*, поэт словно приглушает в себе память о том, что ему действительно дорого:

Я не вспомню, клянусь, я и первые годы не вспомню:  
Севастопольский берег,  
Младенчества зыбкая быль,  
И таинственный спуск в Херсонесскую каменоломню,  
И на детской матроске —  
Эллады певучая пыль... /431/

Античные ассоциации тем сильнее, что в реальности Галич едва ли так уж хорошо помнил годы жизни в Крыму (семья переехала в Москву, когда будущему поэту было всего пять лет), и едва ли близость Эллады была отчётливо осознана им в детстве. Образ собственного детства — *младенчества зыбкая быль* — выстраивается у него, что называется, задним числом, обрастая впечатлениями и историко-культурным знанием взрослого человека. Может быть, именно эта *зыбкость*, расплывчатость воспоминаний и открыла простор античным ассоциациям (если бы взрослый Галич увидел вновь херсонесскую каменоломню на окраине Севастополя, прежде бывшую античным театром, едва ли спуск в неё показался бы ему «таинственным» — в реальности это неглубокая открытая площадка).

В «Воспоминаниях об Одессе» античные мотивы звучат во второй — собственно лирической — части песни, где герой видит себя ребёнком, летящим над городом:

...Над пылью автобусных станций —  
И в край приснопамятный тот,  
Где снова ахейские старцы  
Лады снаряжают в поход.

Чужое и глупое горе  
 Велит им на Троию грести.  
 А мне —  
 За Эгейское море,  
 А мне ещё дальше расти!

Но исход детского сна предreshён. Лирический монолог обрывается на полуслове, как раз на античном мотиве: «И снова в разрушенной Трое // — Елена! — // Труба возвестит. // И снова...» А дальше идёт уже цитированная нами выше прозаическая концовка: «...На углу Садовой какие-то трое...» Благодаря мастерскому созвучию «Трое — трое», звучащему как рифма, финал теснее скрепляется с лирическим монологом, но созвучие это не отменяет, а лишь оттеняет глубокую пропасть между прошлым и настоящим.

Античные мотивы в «Воспоминаниях об Одессе» во многом навеяны, конечно, стихами Мандельштама — ещё одного любимого поэта Галича (античность и Мандельштам «сошлись» у Галича и прежде, в песне «Возвращение на Итаку», 1969). Об этом говорит уже эпиграф к песне: «...Когда бы не Елена, // Что Троя вам одна, ахейские мужи? *О. Мандельштам*». Эпиграф взят из стихотворения «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», предвосхищающего песню Галича сочетанием мотива детства лирического героя, античных мотивов и мотива полёта (последний, правда, связан у Мандельштама не с самим героем, а с «журавлиным клином», метафорическим воплощающим длинный «список кораблей» в «Илиаде»):

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.  
 Я список кораблей прочёл до середины:  
 Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,  
 Что над Элладю когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи, —  
 На головах царей божественная пена, —  
 Куда плывёте вы? Когда бы не Елена,  
 Что Троя вам одна, ахейские мужи?<sup>15</sup>

<sup>15</sup> *Мандельштам О. Э.* «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии / Сост. П. М. Нерлер. М., 1990. С. 99. Об истории эпиграфа см.: *Крылов А.* Галич — «соавтор». С. 44–45. Лирическая рефлексия по поводу известных стихов Мандельштама встречается не только у Галича — см. также позднейшее стихотворение А. Кушнера «Мы останавливали с тобой...» с эпиграфом «Я список кораблей прочёл до середины. *О. Мандельштам*» и концовкой: «...Но сверкнули мне волны чужих морей, // И другой разговор пошёл... // Не за то ли, что список я кораблей, // Мальчик, вслух до конца прочёл» (*Кушнер А.* Избранное. СПб., 1997. С. 417).

Почему Галич акцентирует внимание именно на Елене как первопричине Троянской войны (кстати, эта античная героиня упоминалась им прежде в «Салонном романсе», 1965)? Вероятно, её образ соотносится с образом *девочки с бантиком синим* — романтической детской мечты *мальчика из третьего класса*, спустя много лет обернувшейся дамой с *синим бантиком на рыжем хвостике*. Ведь упоминание о Елене в тексте песни идёт сразу после строк о девочке, что *прижмётся к плечу* лирического героя. Получается, что расплачивается он в финале как бы за ту самую девочку, приравненную поэтом к знаменитой гречанке.

Вторая важная историко-культурная параллель, связанная с темой детства, — еврейство. Галич был человеком русской культуры и свою принадлежность к еврейской национальности ощущал, кажется, не буквально. Для него дело было не в том, какая кровь текла в его жилах, а скорее в том, что евреи оказались жертвами трагического двадцатого столетия с его тоталитарными режимами — неважно, в Советском ли Союзе, в фашистской ли Германии (достаточно вспомнить «Балладу о вечном огне»). Галича, художника с обострённым гражданским сознанием, притягивает в еврейской теме и заставляет переживать её как личную в первую очередь именно это.

К еврейской теме поэт обращался не раз<sup>16</sup>, но с темой детства она отчётливо пересеклась в песне «Засыпая и просыпаясь» (1968). Обыгрывая в первых строфах её еврейские мотивы («Вот горит звезда моя субботняя»; «Семь свечей расставлю на столе...»), поэт вдруг связывает с ними ещё одну русскую поэтическую тему — на этот раз пушкинскую:

А потом из прошлого бездонного  
Выплывет озябший голосок —  
Это мне Арина Родионовна  
Скажет: «Нит гедайге, спи сынок.

Сгнило в вошебойке платье узника,  
Всем печалям подведён итог,  
А над Бабьим Яром — смех и музыка...  
Так что всё в порядке, спи, сынок...» /228/

<sup>16</sup> См.: Фризман Л. Г. «Каждый пишет, как он слышит» // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 290–295.

Галич обыгрывает название стихотворения Маяковского «Кемп “Нит гедайге”» (в переводе с идиш — «Не унывай»), герои которого — обездоленные молодые рабочие заводов Форда<sup>17</sup>. Между тем лирический герой этой песни ощущает себя сыном еврейской нации, но при этом как бы и... Пушкиным, заодно вводя мотив широты русского культурного сознания, готового, по известному фетовскому выражению, «чужое вмиг почувствовать своим». Любопытна поэтому ещё одна «обонятельная» ассоциация, уводящая лирического героя в *бездонное прошлое* еврейского народа, в его ветхозаветную историю: «Я усну, и мне приснятся запахи // Мокрой шерсти, снега и огня».

Напомним, что в «Опыте ностальгии» пушкинская *Чёрная речка* упоминалась сразу вслед за ахматовскими *сычами*, и упоминание о ней звучало как заключительный аккорд произведения<sup>18</sup>. Здесь же в словах *Арины Родионовны* вслед за горько-ироническим *всё в порядке* звучит прямое и недвусмысленное обращение: «Спи, но в кулаке зажди оружие — // Ветхую Давидову прашу!» Галич, возможно, использует ещё один пушкинский мотив — из его известной эпиграммы «Певец-Давид был ростом мал, // Но повалил же Голиафа...»<sup>19</sup>, притом что история поединка Давида и Голиафа была известна поэту, конечно, и помимо Пушкина. «Малый рост» и юный возраст ветхозаветного Давида вводят новую «детскую» — в данном контексте как раз еврейскую — ассоциацию. Кровь соплеменников — любая, впрочем, кровь — взывает к отмщению,

<sup>17</sup> Опыт сравнительного анализа двух произведений см. в специальной статье: *Малкина В. Я.* Лирический сюжет у В. Маяковского и А. Галича: «Кемп “Нит гедайге”» и «Засыпая и просыпаясь» // *Искусство поэтики — искусство поэзии: К 70-летию И. В. Фоменко.* Сб. науч. тр. Тверь, 2007. С. 342–356.

<sup>18</sup> Пушкинские мотивы в творчестве поэта уже стали предметом изучения — см., например: *Кулагин А. В.* «Медный всадник» и поэзия А. Галича // *Болдинские чтения.* Саранск, 2002. С. 8–16; *Фризман Л. Г.* «На фоне Пушкина...»: Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы // *Фризман Л. Г.* Предварительные итоги. Харьков, 2005. С. 572–575.

<sup>19</sup> *Пушкин А. С.* Полное собр. соч.: В 16 т. Т. 2. Ч. 1. М.; Л., 1947. С. 318. Новейшее текстологическое прочтение эпиграммы см. в ст.: *Фомичёв С. А.* Эпиграмма «Певец Давид был ростом мал...»: (Текст, датировка, сатир. направленность) // *Временник Пушкинской комиссии.* Вып. 26. СПб., 1995. С. 78–86. Адресатом её исследователь считает, вопреки устоявшемуся мнению, не М. С. Воронцова, а Ф. И. Толстого-Американца.

и Галич был бы не Галич, если бы ограничился только поэтической констатацией зверств, выпавших на долю еврейского населения. «...Люди мне простят — от равнодушия. // Я им — равнодушным — не прощу!» — так, с присущей поэту нравственной категоричностью, завершает он лирический сюжет песни.

Обратившись к античным и еврейским мотивам в стихах Галича о детстве, мы убеждаемся, что они пропущены у него сквозь призму русской культуры, русской поэзии (Пушкин, Мандельштам, Маяковский). Наверное, иначе не могло и быть.

#### 4.

Тема детства у Галича таит в себе возможности поэтического иносказания, которые отчётливо проявляются в «Песне про велосипед» (1968?). Детская мечта лирического героя о собственном *взрослом велосипеде* («А я бы звоночком цокал, // А я бы крутил педали, // Промчался бы мимо окон — // И только б меня видали!..») становится параллелью желанию взрослого поэта увидеть изданной собственную книгу:

Немножко пройдёт, немножко,  
Каких-нибудь тридцать лет.  
И вот она, эта книжка —  
Не в будущем, в этом веке!  
Снимает её мальчишка  
С полки в библиотеке! /246/

Попутная параллель: *наркомовский Петька*, ребёнок из номенклатурной семьи, счастливый обладатель взрослого велосипеда, предвосхищает появляющегося во второй — «взрослой» — части песни (кстати, она опять двухчастна, и в ней тоже сталкиваются детство и сегодняшний день) писателя, производящего соответственно номенклатурные романы:

Величественный, как росчерк,  
Он книжки держал под мышкой:  
— Привет тебе, друг-доносчик,  
Привет тебе, с новой книжкой!

Иносказание вообще органично для Галича, нередко пользовавшегося этим приёмом в своих остросоциальных песнях. Впрочем, по понятным причинам органично оно и для искусства совет-

ского периода в целом<sup>20</sup>. Между тем в «Песне про велосипед» истинный смысл детской истории даже для видимости не прикрыт, и обе её части эстетически равноправны. Дело, опять-таки, в том, что Галич остаётся художником публицистического склада, а неподцензурность его поэзии даёт ему счастливую и горькую возможность высказываться без обиняков, обходиться, в общем, и без «эзопова языка». И всё же поэту потребовалась параллельная «детская» тема — видимо, потому, что в ней заключён не только «эзоповский», но и подлинно лирический смысл: детские впечатления — больше чем источник иносказания, они претендуют на поэтическую самоценность.

То, что *велосипедная* тема как тема детства обладает собственной пластичностью и эстетической самостоятельностью даже в рамках иносказания, подтверждается более ранним произведением одного из основоположников авторской песни, Михаила Анчарова — «Король велосипеда» (1966). Будучи даже не просто иносказательной, а аллегорической («...И мне милее старых пней // Тот, кто педали крутит»), она при этом всё равно «не забывает» о конкретности лирической ситуации — кажется, почти готовой обойтись без переносных смыслов («Я пролетаю над землёй // И весело и льдисто, — // И даже ветер изумлён // И велосипедисты»). В итоге тема детства и тема велосипеда у Анчарова откровенно сойдутся, обнаружив — как позже и у Галича — своеобразный поэтический «выход» в драматичную взрослую жизнь:

Щекочет ветер мой висок,  
Двенадцать лет всего мне...  
А дальше хуже было всё,  
А дальше я не помню<sup>21</sup>.

У самого же Галича аллегоричен образ *мальчика с дудочкой тростниковой* в уже рассмотренной нами песне «От беды моей пустяковой...» Он воплощает собой чистоту первоначальных лет жизни, верность взрослого человека тому, что было заложено

<sup>20</sup> В связи с авторской песней (в том числе и с творчеством Галича) см. об этом, например, в ст.: *Левина Л. А.* Разрушение дидактики: Судьба басни и притчи в авт. песне // Мир Высоцкого. Вып. VI. С. 316–334.

<sup>21</sup> *Анчаров М.* Сочинения / Сост. В. Юровский. М., 2001. С. 70.

но в нём с детства и было спрятано «поглубже, на дно». Впрочем, об этом же свидетельствует лирическая тема детства во всех рассмотренных нами проявлениях.

Подытожим сказанное. Во-первых, детство противопоставлено в лирическом творчестве Галича горькой современности. Во-вторых, тема детства предполагает здесь ощущение цикличности человеческой жизни. В-третьих, детство лирического героя влечёт за собой ряд определённых историко-культурных ассоциаций (античность, еврейство, русская поэзия). Наконец, в-четвёртых, оно становится источником иносказательной и аллегорической образности, претендуя при этом на нечто большее, чем просто служебный источник некоего переносного смысла. Всё это говорит об особой значимости и поэтической полноте данной темы в творческом сознании художника.

---

*Р. Ш. АБЕЛЬСКАЯ*

## «ВСЁ ПУТАЕМ ВЕТХИЙ И НОВЫЙ ЗАВЕТ...»

*О поэтических пророчествах Александра Галича*

Однажды Галич высказался на тему пророческой природы поэтического слова публично, с присущей ему прямоотой и резкостью: «Слово — оружие, которое дано нам Господом, в котором есть суть и назначение поэзии, — “глаголом жечь сердца людей”»<sup>1</sup>.

Эта поэтическая декларация содержит в символическом виде образ пути, пройденного А. Галичем. Судя по всему, первой вехой, обозначившей будущую стезю пророческого служения, была песня «Петербургский романс», в которой, как в «фокусе художественного мира и творческого пути»<sup>2</sup> поэта, сплелись три смысловые линии: диссидентская, пушкинская, библейская.

Как известно, пушкинский «Пророк» был написан под впечатлением трагической расправы над участниками декабрьского восстания. Образ персонажа и библейски-возвышенный стиль стихотворения восходят к поэтике декабристов, которые «создали облик поэта-пророка, борющегося за правду, провозглашающего суровый приговор угнетателям народа»<sup>3</sup>. Стихотворение декабристского поэта Ф. Глинки открывает и имя провидца — Исайя:

Иди к народу, мой пророк!  
Вещай, труби слова Егovy,  
Срывай с лукавых душ покровы  
И громко обличай порок!

---

<sup>1</sup> *Галич А.* Интервью / Беседовали Г. Рар и А. Югов; Из: Посев. 1974. № 8 // Галич А. Я выбираю свободу / Сост. А. Шаталов. М., 1991. С. 176. (Глагол; № 3).

<sup>2</sup> *Свиридов С. В.* Начало «Пражской осени»: Ещё о «Петербургском романсе» Галича // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. М.: ЮПАПС, 2003. С. 129.

<sup>3</sup> *Степанов Н. Л.* Лирика Пушкина. М.: Худож. лит., 1974. С. 311.

.....  
 А ваши сильные и князи,  
 Пируя сладкие пиры,  
 Вошли с грабителями в связи  
 И губят правых за дары.  
 Где правота, где суд народу?..

(«Призвание Исайи», 1822)<sup>4</sup>.

С библейской книгой Исайи перекликается и пушкинское стихотворение, последняя строка которого «Глаголом жги сердца людей» не случайно и отнюдь не в хрестоматийном советском смысле была процитирована Галичем в приведённом отрывке из интервью. Судя по кругу чтения, поэт хорошо знал книгу Исайи и, соответственно, тот её фрагмент, который послужил претекстом пушкинского «Пророка»:

Видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесённом, и края риз Его наполняли весь храм. Вокруг его стояли серафимы; у каждого из них по шести крыл... И сказал я: горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами, — и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа. Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твоё удалено от тебя, и грех твой очищен. И услышал я голос Господа, говорящего: кого Мне послать? и кто пойдёт для Нас? И я сказал: вот я, пошли меня.  
*Ис. 6:1–2, 5–8*<sup>5</sup>.

По мнению Д. Благого, первоначально заключительная строфа стихотворения А. Пушкина была иной, наполненной более узким, политическим смыслом:

Восстань, восстань, пророк России,  
 Позорной ризой облекись,  
 Иди и с вервием вокруг выи  
 К царю губителю явись.

<sup>4</sup> Глинка Ф. Избранные произведения. Л.: Совет. писатель, 1957. С. 150, 152.

<sup>5</sup> Здесь и далее цитаты из Священного Писания (если это не оговорено особо) приводятся по изданию: Библия: В 2 т. СПб: Библи. комиссии «Духов. просвещение», 1991. Помимо связи с пушкинским контекстом, это обусловлено христианским выбором Галича — только следуя за его мыслью, можно понять логику его духовного становления.

Другим было и начало стихотворения, отражавшее настроение Пушкина тех лет: «Великой скорбию томим»<sup>6</sup>. В такой редакции — её реминисценции сохранились в окончательном тексте — акцентировалась миссия пророка как гневного обличителя несправедливой верховной власти, что было более чем созвучно мироощущению Галича в августе 1968 года.

По воспоминаниям шестидесятников, 21 августа 1968-го (дата ввода войск Варшавского договора в Чехословакию для подавления «Пражской весны») стало временем перелома в сознании интеллигенции, временем разочарования и гнева. Танки на улицах Праги превратились в знак императива: «Молчать больше нельзя!». Императив был сформулирован в ближайшем кругу Галича, в среде его друзей и знакомых:

«Это не только было крушение надежд, связанных с Пражской весной, но в ещё большей степени — саморазоблачение всей системы реального социализма...»<sup>7</sup> (А. Д. Сахаров);

«Лихорадка охватила диссидентов. Что-то надо было делать. Нельзя оставлять без ответа. <...> Надо идти на площадь... Надо идти. Сговорились развернуть плакаты на Красной площади...»<sup>8</sup> (Ю. Ким);

«...Показать, что не все граждане страны согласны с насилием, которое творится от имени народа»<sup>9</sup> (Н. Горбаневская).

В одной из приведённых цитат — из мемуарной повести Ю. Кима — обращает на себя внимание, что, вспоминая разговоры тех августовских дней, автор воспользовался афористической формулировкой Галича («Можешь выйти на площадь?») и рассказал о происходившем тогда фактически его словами. Мыслилась ли предстоящая акция в образах «Петербургского романа» или их соединение произошло *post factum*, в сознании интеллигенции?

Теперь трудно установить точно, каково было значение этой песни в стремительно развивавшихся событиях. Вести ли речь о «несомненном воздействии песен Галича... на общественное

<sup>6</sup> Благой Д. Примечания к стихотворению «Пророк» // Пушкин А. С. Собрание соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Правда, 1969. С. 484–485.

<sup>7</sup> Сахаров А. Д. Воспоминания // Знамя. 1991. № 1. С. 170–171.

<sup>8</sup> Ким Ю. Однажды Михайлов. М.: Время, 2004. С. 188–189.

<sup>9</sup> Горбаневская Н. Полдень. Франкфурт н/М.: Посев, 1970. С. 103.

поведение его современников»<sup>10</sup>, или согласиться с тем, что «поэт не создавал идеи времени, а улавливал и предугадывал их»<sup>11</sup>?

Для понимания сути того пути, который Галич избрал, важно осознать, что две эти возможности не являются смысловыми альтернативами. И побуждение соотечественников к нравственным поступкам, и предугадывание гуманистических идей времени — есть разные составляющие пророческого служения.

На своих выступлениях, делая преамбулу к «Петербургскому романсу», поэт всегда настаивал, что не знал о готовившейся на 25 августа акции протеста, так как находился в это время в дальнем Подмосковье, где с режиссёром М. Донским работал над сценарием фильма о Фёдоре Шаляпине:

*Мы жили в Дубне, когда начались все августовские события шестьдесят восьмого года. И ровно двадцать второго числа [по другим его рассказам 23-го — Р. А.] я написал песню под названием «Петербургский романс». Там был Лев Зиновьевич Копелев. Он в тот день как раз уезжал из Дубны. Я ему подарил эту песню... И вечером уже двадцать четвёртого числа он её прочёл своим многочисленным детям, внукам, зятьям, золовкам... И один из его зятьёв — Павлик Литвинов — странно и хмуро усмехнувшись, сказал: «Актуальная песня». Значит, это было двадцать четвёртого августа. Двадцать пятого августа произошло... некое событие на площади.*

Рассказывая об этом, Галич не без самоиронии добавлял: «...к истории моих скромных пророчеств»<sup>12</sup>.

Что пророчества случались не однажды, поэт подтверждает и на другой фонограмме: «Я вообще иногда оказываюсь хорошим пророком...»<sup>13</sup>.

Поэта занимала и вдохновляла мысль о собственной провидческой роли в событиях тех трагических дней, и его отношение к этой роли с годами менялось с самоироничного на возвышенное и мистическое.

<sup>10</sup> Новиков Вл. И. Александр Галич // Авторская песня. М.: АСТ ОЛИМП, 1997. С. 154.

<sup>11</sup> Свиридов С. В. Указ. соч. С. 149.

<sup>12</sup> Цит. по: Новиков Вл. И. Указ. соч. С. 153, 154.

<sup>13</sup> Галич А. [Комментарий к стихотворению «Разговор с Музой»] // Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М.: Локид; ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 219. Далее ссылки на это издание будут приводиться в тексте с указанием только номера страницы в косых скобках.

Так, впоследствии, в передаче радио «Свобода», он повторил этот рассказ уже без подтрунивания над собой, сделав акцент на иррациональном, таинственном характере своего предсказания:

*Эта песня удивительным образом, — и я очень горжусь этой своей странной догадкой, потому что я, естественно, ничего не знал о предстоящей демонстрации, — связалась в моём сознании, да и для слушателей этой песни, вот с этим событием 25 августа 1968 года<sup>14</sup>.*

Однако во время создания «Петербургского романа» его архитектоника выстраивалась вокруг топоса другой площади — Сенатской — со всеми его коннотациями и аллюзиями, в том числе и с образом Исайи, просвечивающим сквозь пушкинский текст.

В это же время, в конце 1960-х, поэт, по его словам, заинтересовался литературой философского и религиозного содержания.

*Я жадно читал всё, что можно было достать, и вот среди самиздатской литературы этого толка мне попала работа священника отца Александра [протоиерея А. Меня — Р. А.]. ...Это человек, обладающий тем качеством, которое писатель Тынянов называл «качеством присутствия».*

*Я читал, допустим, его рассказ о жизни пророка Исайи и поражался тому, как он пишет об этом. Пишет не как историк, а пишет как свидетель, как соучастник. Он был там, в те времена, в тех городах, в которых проповедовал Исайя. Он слышал его, он шёл рядом с ним по улице...<sup>15</sup>*

Исайя — единственное имя древнееврейского пророка, которое встречается в высказываниях А. Галича. Можно предположить, что с этого имени — сначала в связи с «Пророком» Пушкина, а затем в связи с чтением философско-религиозной литературы — начинался для поэта путь к вере и к переосмыслению своего поэтического предназначения.

Из цитированного выше выступления Галича на радио «Свобода» и из воспоминаний А. Меня<sup>16</sup> известно, что решение при-

<sup>14</sup> Галич А. Я выбираю свободу. С. 96. Здесь и далее курсив в цитатах наш — Р. А.

<sup>15</sup> Там же. С. 60.

<sup>16</sup> Мень А. Блаженный, значит счастливый // Заклинание Добра и Зла / Сост. Н. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 423.

нять православие пришло к поэту после чтения книги о. Александра о библейских пророках. Это талантливое, захватывающее произведение о распаде и гибели древнего еврейского царства по вине его жителей, отказавшихся от заповедей Божьих в угоду алчности, цинизму и беззаконию, а также о тщетных попытках пророков предотвратить эту трагедию. Автор уделяет особое внимание образу пророка Исаяи, делая его героем нескольких центральных глав книги. Великая и трагическая судьба Исаяи в этом изложении в некоторых своих чертах волнующе напоминает судьбу самого Галича, чего поэт не мог не заметить.

Их обоих можно назвать «баловнями судьбы» — одного по праву рождения, другого — по праву таланта. Исаяя родился и жил в главном городе Иудеи — Иерусалиме. Он, «несомненно, был членом аристократической семьи. Разговаривая с царями или первосвященниками, пророк держался с ними как равный; его осведомлённость о жизни двора и сановников, его блестящий стиль и вообще та роль, которую он играл в городе, — всё это указывает на знатное происхождение»<sup>17</sup>.

Галич, к моменту окончания школы уже ставший москвичом, поступил одновременно в два столичных учебных заведения, бывших предметом вожеления для многих его сверстников, — в Литературный институт и в театральную студию К. С. Станиславского (например, будущего писателя и лауреата Сталинской премии В. Некрасова в эту студию не приняли<sup>18</sup>). Как сценарист, Галич достиг известности безо всяких трудностей. Фильмы по его сценариям шли на большом экране, он участвовал в постановках русско-болгарской и русско-французской кинокартин, неоднократно бывал за границей, что в СССР было привилегией для избранных<sup>19</sup>.

Отказ от восхождения по ступеням успеха и славы совершился исподволь, вдруг — и внешне совершенно немотивированно. Показательно, что Галич рассказывает о произошедших с ним переменах — вольно или невольно — в образах книги Исаяи в пере-

---

<sup>17</sup> *Мень А.* Вестники Царства Божия. Библейские пророки от Амоса и Реставрации (7–4 вв. до н. э.) // [http://www.kulichki.com/moshkow/HRISTIAN/MEN/5\\_tom.txt](http://www.kulichki.com/moshkow/HRISTIAN/MEN/5_tom.txt) (03.08.2008). С. 39.

<sup>18</sup> *Галич А.* Я выбираю свободу. С. 133.

<sup>19</sup> См.: *Галич А.* Генеральная репетиция // Галич А. Песни; Стихи; Поэмы; Киноповесть; Пьеса; Ст. Екатеринбург: У-Фактория, 1999. С. 525–601.

ложении А. С. Пушкина: «Для меня это произошло несколько неожиданно, и этому есть две причины. Первая — поражение слуха и зрения. С некоторых пор я перестал воспринимать всё то, что читал в газетах, слышал по радио, видел по телевидению. Слова-то я понимал, но перестал воспринимать их смысл...»<sup>20</sup>

Отверзлись вещие зеницы,  
Как у испуганной орлицы.  
Моих ушей коснулся он, —  
И их наполнил шум и звон...<sup>21</sup>

«...Вторая — собственно слово, стихи, песни. Стихи сами повели меня...»<sup>22</sup>

И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей<sup>23</sup>.

Одномоментно прервалось и прежнее существование Исаяи, которого призвал на служение Всевышний:

И услышал я голос Господа, говорящего: кого Мне послать? и кто пойдёт для Нас? *Ис. 6:8*.

Современного поэта, осознавшего свою пророческую миссию и решившегося следовать ей, официальные структуры подвергли жестокой травле:

Всё обличье чиновной дряни  
Новомодного образца  
Извергало потоки брани  
Без начала и без конца!<sup>24</sup>

После его выступления на Новосибирском бардовском фестивале (март 1968 года) и в последующие годы в прессе появились разгромные статьи<sup>25</sup>, его произведения перестали печатать, его имя вычёркивалось из титров кинофильмов, снятых по его сцена-

<sup>20</sup> Цит. по: *Акелькин В.* Об Александре Галиче // Муз. жизнь. 1988. № 16 (авг.). С. 12.

<sup>21</sup> *Пушкин А. С.* Указ. соч. С. 358.

<sup>22</sup> *Акелькин В.* Указ. соч. Там же.

<sup>23</sup> *Пушкин А. С.* Указ. соч. Там же.

<sup>24</sup> *Галич А.* Я выбираю свободу. С. 104.

<sup>25</sup> *Мейсак Н.* Песня — это оружие // Веч. Новосибирск. 1968. 18 апр.; *Григорьев С., Шубин Ф.* Это случилось на «Свободе» // Неделя. 1978. № 16. Цит. по: *Галич А.* Песни; Стихи... С. 612.

риям. Венцом шельмования стало исключение из Союза писателей в декабре 1971 года<sup>26</sup>.

Читая в те же годы о судьбе Исайи, поэт не мог не отметить, что и библейский пророк, служивший для него великим примером, не однажды подвергался осмеянию и жестоким поношениям. В дни, когда близился конец Северного (Израильского) царства от рук ассирийцев, а в Южном (Иудейском) злорадствовали, вместо того чтобы прийти на помощь, Исайя «обращался с предостережением к вождям обоих царств, но его не желали слушать. Придворные пророки открыто смеялись над ним»<sup>27</sup>. Когда же в очередной раз возникла опасность нашествия ассирийского войска на Иудею, Исайя вновь «был отстранён, его советов не спрашивали. Он заперся в доме со своими учениками и не показывался в общественных местах. Пророк был охвачен горем и гневом»<sup>28</sup>.

Впечатляет и аналогия «очищения от скверны», которую можно провести между переживаниями современного поэта и древнееврейского пророка.

Галичу пришлось пережить горькие и неприятные минуты, когда его упрекнули не идеологические оппоненты — что естественно, — а соратники по протестному (бардовскому) общественному движению. На нелегальном съезде авторов и актива клубов самодеятельной песни (Петушки, 20 мая 1967 года) известный деятель и теоретик этого движения Ю. Андреев вступил в полемику с Галичем по поводу его идейной программы. В упреке Ю. Андреева фактически содержалось требование большей бескомпромиссности, или, как он выразился, искренности.

Его обвинения в адрес поэта изложены в позднейшей статье, где он сравнивает произведения, создававшиеся Галичем параллельно для подцензурных и неподцензурных публикаций:

...В Петушках я задал ему соответствующий вопрос: «В самодеятельной песне... самое ценное — искренность. Так где же настоящий Галич — в мажорных комсомольских песнях, в сценариях, достаиваемых щедрой официальной хвалы, или в этих одновременно сочиняемых лагерных песнях?» ...Александр Аркадьевич, очевидно, от этой несветскости на миг растерялся и ответил: «Так жить-то надо...»<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Галич А. Я выбираю свободу. С. 99–103.

<sup>27</sup> Мень А. Вестники Царства Божия... С. 58.

<sup>28</sup> Там же. С. 68.

<sup>29</sup> Андреев Ю. Феномен публицистической песни // Совет. культура. 1989. 19 авг. С. 6.

С противоположной позиции о тех же претензиях свидетельствует С. Рассадин:

Конечно, Галич имел право с достоинством ответить на вопрос, который ему задали ещё до отъезда на Запад, на каком-то здешнем полулегальном сборище: не стыдится ли он того, что писал до о? Нет, сказал Александр Аркадьевич, не стыжусь. Работа есть работа, другой я не знаю, но ни в единой строке, которую я когда-либо написал, я не погрешил против Бога<sup>30</sup>.

Однако писательство не просто *работа*. Либо в каждую строчку вкладывается частица собственной души, либо эту строчку приходится признать лживой, если не сказать — циничной.

С. Рассадин пытается оправдать Галича — того, каким он был до начала своего судьбоносного озарения:

Правда, тот же вопрос, как видно, сидел в нём самом, и однажды в писательском Доме творчества, где показали фильм по его сценарию, Галич обеспокоенно спросил у друзей: «Ребята, скажите честно: там нет подлости?» Обеспокоенность как будто имела резон. Фильм назывался «Государственный преступник», и в нём сотрудники КГБ с лицами обаятельнейших советских актёров ловили... Нет, всё же не внутреннего врага, а фашистского прихвостня, карателя из СС. Так что мы имели возможность честно ответить: «Успокойся, подлости нет. Фильм просто дерьмовый»<sup>31</sup>.

С точки зрения пророческого служения подобные попытки оправдания конформизма бессмысленны, Всевышнего невозможно обмануть с помощью словесных ухищрений:

И сказал Господь: ...этот народ приближается ко Мне устами своими, и языком своим чтит Меня, сердце же его далеко отстоит от Меня. <...> *Ис. 29:13*.

Единственная дорога к Нему — абсолютная нравственная чистота. Для Исайи это был путь раскаяния в своей греховности («Я человек с нечистыми устами», *Ис. 6:5*) и готовность взвалить на себя непосильную ношу и нести её до конца («И я сказал: вот я, пошли меня», *Ис. 6:8*).

Галич, подобно высокому библейскому образцу, нашёл в себе духовные силы пройти путь от «нормального советского писа-

<sup>30</sup> Рассадин С. Везучий Галич // Новая газ. 2001. 15–17 окт. С. 20.

<sup>31</sup> Там же.

теля»<sup>32</sup> («человека с нечистыми устами») до бескомпромиссного и страстного, как древний пророк, обличителя — и власть предрежающих, и молчаливых *старателей* — своих сограждан.

В книге А. Меня неоднократно подчёркивается, что пророки были великими поэтами, но Исайю автор выделяет в этом отношении среди других героев повествования:

Исайя по праву должен быть признан одним из крупнейших писателей Израиля. Он довёл до классического совершенства форму проповеди-поэмы, которая появилась у предшествовавших ему пророков. Он преодолел их трогательное косноязычие, в котором ещё звучал невнятный экстатический лепет. Исайю можно назвать еврейским Эсхилом. Его монологи дышат огромной эпической силой; он любил величественные образы, грандиозные картины и смелые обороты речи<sup>33</sup>.

Трудно себе представить, что восхищение, которое пронизывает эту вдохновенную характеристику пророческой поэзии, прошло мимо внимания Галича. Кое-что из этой характеристики он мог бы приложить и к себе. В частности, новый жанр, который он создал — «поэму в стихах и песнях»<sup>34</sup>, — полный саркастически-гневных интонаций, можно с полным правом назвать поэмой-проповедью. В этот период возраставшего интереса к религии поэт осваивал и другие библейские жанры — псалом и притчу. И здесь уместно обратиться к проблеме православия Галича.

По словам А. Меня,

Галича влекло христианство. Но была какая-то внутренняя преграда. Его мучил вопрос: не является ли оно для него недоступным, чужим. Однако в какой-то момент преграда исчезла. Он говорил мне, что это произошло, когда он прочёл мою книгу о библейских пророках. Она связала в его сознании нечто разделённое<sup>35</sup>.

Здесь же автор вспоминает о чтении Галичем при первом знакомстве стихотворения «Псалом» — о том, как человек искал *доброго Бога*.

<sup>32</sup> *Рассадин С.* Указ. соч. Там же.

<sup>33</sup> *Мень А.* Вестники Царства Божия... С. 39.

<sup>34</sup> См. о новом жанре: *Зайцев В. А.* Поэма в стихах и песнях // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. М., 2000. С. 361.

<sup>35</sup> *Мень А.* Блаженный, значит счастливый. С. 423.

«Псалом» можно назвать частью диалога с Б. Чичибабиным, в стихотворении которого Галич назван пророком.

Произведение Галича многослойно. Содержательные размышления о его смыслах, касающихся диалога с Б. Чичибабиным, а также общественно-политического контекста творчества Галича, изложены в работе О. Архипочкиной<sup>36</sup>. Затронуты в этой работе и библейские аллюзии стихотворения, на которых мы хотели бы остановиться подробнее — чтобы взглянуть на текст «Псалма» под несколько иным углом зрения и предложить ещё одну версию его разгадки. Как и автору упомянутой статьи, нам не удалось обнаружить среди текстов Псалтири конкретный образец, послуживший точкой отсчёта для поэтического вдохновения Галича. Но образы и, в целом, поэтика «Псалма» опираются на поэтику Библии, в том числе Псалтири и Пророков, и, в немалой степени, — на книгу Исаяи.

«Псалом» создан в пору напряжённого религиозного поиска, когда, судя по воспоминаниям А. Меня, поэт, с одной стороны, стремился «найти Бога» вообще, с другой — мучительно выбирал между иудаизмом и христианством. По-видимому, выбор ему помог совершить Исаяя — самый «христианский» из всех древнееврейских пророков. В песне запечатлелась история этих духовных метаний, которые, на наш взгляд, проявились в тексте «Псалма» через семантику богоотрицания и богоборчества.

Но правомерно ли рассматривать мотивы «Псалма» как отчасти атеистические, отчасти богоборческие<sup>37</sup> (пережитые и отвергнутые героем песни)? Мы отвечаем на этот вопрос утвердительно, так как подобные смыслы и образы отнюдь не чужды поэзии Галича и неоднократно встречаются в его песнях и высказываниях — зачастую реализуясь как антихристианские<sup>38</sup>. В песне «Вот

<sup>36</sup> См.: Архипочкина О. О. Из комментария к песне Галича «Псалом» // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. С. 62–68.

<sup>37</sup> Сказанное не отрицает и трактовки одного из этих мотивов как *антислова* — на уровне «той реальности, в которой жили шестидесятники» (Архипочкина О. О. Указ. соч. С. 66).

<sup>38</sup> См.: Курдюков Д. Н. Христианские мотивы в авторской песне // Мир Высоцкого. Вып. II. М., 1998. С. 415. В работе приведены цитаты из произведений и интервью Галича, свидетельствующие о его несогласии с евангельскими нравственными установлениями.

пришли и ко мне седины...» (1968), созданной в период, когда у поэта только начал возникать интерес к религии, он восстаёт против одной из заповедей Нагорной проповеди — этического ядра христианства<sup>39</sup> — «Не судите, да не судимы будете». Поэт называет её *презренной по самой сути... формулой бытия /195/*. Почти кощунственно — с точки зрения христианина — звучит и сравнение с Христом пророка, идущего *по замоскворецкой Галилее /381/* и не протянувшего руку помощи слепому, стоящему на перекрёстке<sup>40</sup>.

Ещё более развёрнуто мотив протеста против евангельских истин обыгрывается в авторском отступлении (гл. 5) к «Поэме о бегах на длинные дистанции» (1966–1969):

...Не бойтесь пекла и ада,  
А бойтесь единственно только того,  
Кто скажет: «Я знаю, как надо!»  
Кто скажет: «Всем, кто пойдёт за мной,  
Рай на земле — награда!» /291/

Здесь, несомненно, полемически перефразируются стихи Евангелий:

Ибо, говорю вам, если праведность ваша не превзойдёт праведности книжников и фарисеев, то вы не войдёте в Царство Небесное.  
*Мф. 5:20;*

Истинно говорю вам: верующий в Меня имеет жизнь вечную.  
*Ин. 6:47;*

Я свет миру; кто последует за Мной, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни. *Ин. 8:12.*

Параллели стихотворения и евангельского текста, судя по рассказу А. Меня, заметил Н. Каретников во время одной из их общих встреч в Новой Деревне после крещения: «Однажды, когда он прочёл нам стихи о том, что надо бояться человека, который «зна-

<sup>39</sup> Христианство: Словарь. М.: Республика, 1994. С. 297.

<sup>40</sup> Версия о том, что под пророком в данном случае подразумевается А. И. Солженицын, убедительно изложена в публикации: Крылов А. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. № 3 (105). Проблема литературных взаимоотношений Галича и Солженицына представляет отдельный интерес, особенно в свете пророческой миссии того и другого в общественном сознании современников — но это тема другой работы.

ет, как надо», Н. К. спросил его: «А Христос?»<sup>41</sup> Александр Аркадьевич ответил: “Но ведь он не просто человек...”<sup>42</sup>.

Однако «Поэма...», вся построенная на развёрнутых евангельских метафорах, отвергает такое простое толкование, ибо *Тот, кто знает, как надо*, — тоже не просто человек<sup>43</sup>. В «Рождестве» (гл. 1) и «Подмосковной ночи» (гл. 3) он является в своём историческом воплощении — в образе Сталина. Но одновременно его облик двоится и троится, превращаясь то в языческого идола («Ночной разговор в вагоне-ресторане», гл. 4), попытка уничтожить которого грозит мистическим возмездием:

Я живой ещё — пока,  
Но, как видишь, дёрганный...  
Басан, басан, басана,  
Басаната, басаната!<sup>44</sup>  
Лезут в поезд из окна  
Бесенята, бесенята...  
Отвяжитесь, мертвяки,  
К чёрту, ради Бога!.. /289/;

то в царя Ирода<sup>45</sup>, о котором напоминают сцена у колыбели младенца Иисуса и реминисценция из евангельского повествования об Иоанне Крестителе:

Прёт история — Саломея  
С Иоанновой головой /290/.

И сквозь все маски, сквозь *забрызганное остюю лицо* со всей оперделённостью проступает лик дьявола, узнаваемый во все времена. Поэт подчёркивает его мистическую, вневременную природу:

<sup>41</sup> Черты Христа (с возмущением) увидел в этом образе не только Каретников, но и Солженицын: «Но как надо — и учил нас Христос...» (*Солженицын А. И.* Двести лет вместе. М.: Рус. путь, 2002. Т. 2. С. 451). Отмечено в работе: *Борзенко А. В.* Неудачливый Антихрист // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. С. 58. — *Р. А.*

<sup>42</sup> *Мень А.* Блаженный, значит счастливый. С. 423.

<sup>43</sup> Природа этого персонажа обсуждается в статье А. В. Борзенко, где автор приходит к противоположному, чем мы, выводу: герой поэмы, противостоящий Христу, — всего лишь человек (См.: *Борзенко А. В.* Указ. соч. С. 53–61).

<sup>44</sup> Что речь идёт именно о языческом идоле и страхе возмездия, подтверждается, помимо текста песни, объяснением самого поэта: «Басан, басан, басана в русский язык пришло из цыганского... Означает это заклинание от нечистой силы (фонограмма). (*Галич А.* Облака плывут, облака. С. 280.)

<sup>45</sup> См.: *Иоанн С.-Ф., архиеп.* Предисловие к сборнику «Поэма России» // Мир Высоцкого. Вып. 2. С. 446.

И разом потерявшие значенье  
Столетия, лихолетья и мгновенья  
Сомкнулись в безначальное кольцо /281/.

Сущность дьявола проявляется в презрении к таким качествам, как милосердие и человечность:

Ты не Божий сын, а человечесий,  
Если мог воскликнуть: «Не убий!» /283/

Можно было бы поверить автору, если бы *Тот, кто знает, как надо* не был соткан из евангельских цитат. Более того, этот герой с множеством лиц постоянно сопоставляется с Христом, а в «Подмосковной ночи» (вновь с оттенком кощунства) почти «втискивается» в его облик<sup>46</sup>. В использовании центрального образа Евангелий в качестве материала для создания аллегории Зла проявляется атеистическая и богоборческая интенция поэмы. Поддерживает её и эпизод с *друзьями-алкашами*, включающий шуточный разговор о Боге, которого никому из собеседников *встретить не привелось*.

«Поэма...» многопланова и противоречива. Антихристианские смыслы пятой главы отступают перед лирическим гимном Мадонне в «Эпиллоге». Вместе с тем монолог Сталина в «Клятве вождя» (гл. 2) заканчивается глубоко пессимистической максимой о неиссякаемости и непреодолимости Зла:

В мире не найдётся святотатца,  
Чтобы поднял на меня копьё...

Если ж я умру — что можетиться, —  
Вечным будет царствие моё! /283/

Бессмертие Зла окончательно утверждается в эпиллоге, где вечными оказываются не только страдания Мадонны, но и притаившиеся тени *всех измен, предательств и распятий*, — что противоречит светлой надежде Евангелий на установление Божьего Царства справедливости в будущем.

В конце 1960-х, в сложной и противоречивой внутренней борьбе атеизм и богоборчество Галича постепенно уступают место стремлению найти истинную веру. Главный пафос «Псалма», на-

<sup>46</sup> О явной параллели «Подмосковной ночи» с эпизодом Моления о чаше (*Мк. 14, 36*) см.: Борзенко А. В. Указ. соч. С. 60.

писанного на излёте этого периода (15 января 1971), — в стремлении поэта запечатлеть свой духовный путь, пройденный в поисках Бога.

Уже во второй строфе протестные смыслы реализуются в мотиве *схождения с горы* («И с гор я спустился в долину...» /337/). Гора в Библии является метафорой чего-либо огромного или великого (божественного). Иносказания, основанные на этом образе, «часто употребляются еврейскими поэтами и пророками»<sup>47</sup>. В Библии упоминаются разнообразные горы, но для интеллигенции 1960–1970-х годов актуальным символом стала одна, определённая политическая реалья — «гора Сион». Галич, несомненно, был в курсе связанной с этим символом проблематики, но не соглашался с сионистами — это доказывает одно из его американских интервью<sup>48</sup>.

В Псалтири и в Книге Исаяи гора Сион неоднократно упоминается как метонимия Израиля и Иерусалима — святого града Господня, где находится Храм:

И возвратятся избавленные Господом, придут на Сион с радостным восклицанием; и радость вечная будет над головою их... *Ис. 35:10*,

Благословит тебя Господь с Сиона, сотворивший небо и землю.  
*Пс. 133:3.*

Этот, как и предыдущий по номеру псалом Давида — о Господнем присутствии на Сионе, — имеет подзаголовок «Песнь восхождения». Выражение Исаяи «прийти на Сион» (вернуться из вавилонского плена) оказывается равносильным метафоре Давидовых псалмов «восхождение на Сион»<sup>49</sup>, что в иудаизме означает: вернуться на Землю Обетованную, вернуться к Всевышнему. Долина, в противоположность горе Сион — если оставаться в рамках иерусалимской символики, — представляет собой сакральный «низ» мира:

Посмотри на путь свой в долине, познай, что наделал ты. *Ирмеязу (Иеремия), 2:23<sup>50</sup>.*

<sup>47</sup> Библейская энциклопедия. 3-е изд. М.: Локид-Пресс; РИПОЛ-классик, 2005. С. 151–152.

<sup>48</sup> Галич А. Интервью в Америке // Заклинание Добра и Зла. С. 414.

<sup>49</sup> То же в современном иврите: הַיָּלוּ [алия] — 1. восхождение 2. повышение, поднятие 3. репатриация в Израиль. (Еврейско-русский словарь / Сост. М. Дроп. Тель-Авив: Ам Овед, [Б. г.]. С. 318.)

<sup>50</sup> Тора: Пятикнижие: Гафтарот (дополнения к главам); Иврит. текст с рус. пер. и клас. коммент. «Сончино» / Коммент. д-ра Й. Герца, глав. раввина Британ. империи. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2008. С. 1039.

«Скорее всего, пророк имеет в виду ужас принесения человеческих жертв Молоху, которому поклонялись в долине Геинном»<sup>51</sup>. В этом контексте стих Галича «И с гор я спустился в долину...» читается как уход из Иерусалима, из Храма, демонстративный отказ от веры отцов.

Оказавшись в долине, поэт начинает поиски Бога заново. Здесь, помимо мотива *восхождения на гору / схождения с горы*, возникает ещё один амбивалентный мотив, включающий — как и предыдущий — коннотации отрицания и протеста.

В пророчествах Исайи не однажды встречается метафора горшечника и глины, описывающая взаимоотношения между человеком и Творцом:

Горе тому, кто препирается с Создателем своим, черепок из черепков земных! Скажет ли глина горшечнику: «Что ты делаешь?»  
*Ис. 45:9;*

Господи, Ты — Отец наш; мы глина, а Ты — образователь наш, и все мы — дело руки Твоей. *Ис. 64:8.*

Герой песни последователен. Отказавшись от восхождения на святую гору Сион, он затем отказывается быть глиной в руках Всевышнего и начинает сам творить Бога из глины:

И с гор я спустился в долину,  
Развёл над рекою костёр  
И красную вязкую глину  
В ладонях размял и растёр.  
.....  
Я вылепил руки и ноги,  
И голову вылепил я /337/.

Вторая заповедь («Не сотвори себе кумира») запрещает идолопоклонство. Таким образом, поэт настаивает ещё раз, что он осознанно отверг религию своих предков и начал путь к Богу с самого начала, словно бы с доибблейских времён («на тихой заре бытия»).

Ничтожество и безумие идолопоклонства страстно обличал Исайя:

Обратитесь к Тому, от Которого вы столько отпали, сыны Израиля!  
В тот день отбросит каждый человек своих серебряных идиолов и зо-

<sup>51</sup> Комментарий // Тора... С. 1039. Геинном или Гинном — в православной транскрипции Геенна, «впоследствии называлась *геенной огненной* и стала местом ужаса и отвращения для израильтян» (Библ. энцикл. С. 139.)

лотых своих идолов, которых руки ваши сделали вам на грех.  
*Ис. 31:6.*

С отвращением отзывается об идолопоклонниках и Псалтирь:  
Ненавижу почитателей суетных идолов, но на Господа уповаю. *Пс. 30:7.*

Творя себе кумира, поэт мечтает:

Что будет Он добрым и мудрым,  
Что Он пожалеет меня! /337/

— однако обнаруживает, что в полном соответствии с предостережениями и гневными воплями Исаяи создал кровожадного монстра:

Мой Бог, сотворённый из глины,  
Сказал мне: «Иди и убей!..» /337/

Это одновременно и кумир, смастерённый юным дикарём-язычником, и *бронзовый генералиссимус* из «Ночного дозора»<sup>52</sup>. Подобный «Бог» отвергается древним пророком и современным поэтом, по сути, на одних и тех же основаниях — в силу его кровожадности и безнравственности.

Проходят годы, и герой творит следующего Бога — из *слова*. Слово, по глубокому убеждению Галича, оружие, которое дано поэту Господом; слово преобразует мир, очищая божественным огнём сердца людей. По мнению исследователей, «слово в поэтике Галича категория онтологическая»<sup>53</sup>. Иначе говоря, *слово* — и есть Бытие, *слово* — и есть Бог, что согласуется с евангельским:

В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». *Ин. 1:1.*

И в иудейской, и в христианской традиции *слово* является символом рождения мира, созидания его Творцом. В псалме Давида сказано: «Словом Господа сотворены небеса», *Пс. 32:6.* «В талмудической литературе часто говорят: “Тот, Кто сказал, — и возник мир”»<sup>54</sup>. В христианском толковании «слово “Логос”... означает второе лицо Св. Троицы — Сына Божия»<sup>55</sup>. «Всё чрез него начало быть...» *Ин. 1:3.* Однако в семантическом поле «Псалма»

<sup>52</sup> См.: *Архипочкина О. О.* Указ. соч. С. 65.

<sup>53</sup> Там же. С. 66; См. также: *Свиридов С. В.* «Литераторские мостки»: Жанр; Слово; Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1]. М., 2001. С. 110.

<sup>54</sup> Комментарий // Тора... С. 8.

<sup>55</sup> Библейская энциклопедия. С. 604.

*слово* становится синонимом Зла — и этот смысл оказывается в оппозиции и к библейскому, и к евангельскому контексту. Это лишний раз свидетельствует, сколь противоречив и труден был путь преодоления художником — сначала собственного неверия, а затем собственного протеста против существования Абсолютной и Непрекаемой Истины.

Итак, в предыдущих строфах речь шла об отказе от религии отцов, идолопоклонстве и богоборчестве. Затем герой «Псалма» делает третью попытку — продолжая сходжение вниз по вертикальной координате мира:

И шёл я дорогою праха,  
Мне в платье впивался репей /337/.

*Прах и репей* — в библейской поэтике символы последней отверженности человека, его отпадения от Божественной Милости. Вот как использует эту образность Исайя:

И будешь унижен, с земли будешь говорить, и глуха будет речь твоя из-под праха. *Ис. 29:4*;

И зарастут дворцы её колючими растениями, крапивою и репейником — твердыни её. *Ис. 34:13*;

Тоска отверженности творит ещё одного Бога — *из страха*. Что скрывается за этой метафорой? Возможно, в ней отразился протест против грозной и жестокой, на взгляд советского интеллигента-гуманиста, власти ветхозаветного Бога, основанной на беспрекословном послушании и страхе Господнего гнева:

Служите Господу со страхом и радуйтесь с трепетом. *Пс. 2:11*.

Некоторые эпизоды Пятикнижия повествуют о страшном наказании израильтян, обратившихся к другим богам. Таков, например, эпизод убийства Финеесом (в еврейской транскрипции — Пинхасом) израильтянина и мадианитянки. Гнев Господа в этом случае был вызван очередным впадением евреев в идолопоклонство через распутство с язычницами — вследствие чего в израильском стане начался мор. И тогда:

...сказал Господь Моисею: возьми всех начальников народа и повесь их Господу перед солнцем, и отвратится от Израиля ярость гнева Господня. <...>

Финеес..., увидев это... взял в руки своё копье, и вошёл вслед за Израильтянином в спальню, и пронзил их обоих, Израильтянина и женщину в чрево её: и прекратилось поражение среди сынов Израилевых. Числа. 25:4, 7–8.

Как всякий советский человек, Галич был воспитан на идеалах интернационализма, равенства и справедливости. До некоторых пор он был уверен, что «для лиц еврейского происхождения в Советском Союзе, Советской России самый естественный путь — это путь ассимиляции, путь ощущения себя единым целым с великим народом, в среде которого они растворились. <...> Это уже люди, рождённые в советское время... и считавшие себя принадлежащими этой великой нации...»<sup>56</sup> Об этом написана пьеса «Матросская тишина», поэтому автор «женил» Давида — главного героя пьесы — на русской девушке Тане<sup>57</sup>. Да и сам Галич, в полном соответствии со своими идеалами, был женат на русской женщине. Он ощущал себя русским поэтом, что для него значило — быть человеком мира.

Жестокость, с которой Всевышний карал за проступки, представлявшиеся интеллигенту-шестидесятнику — атеисту и интернационалисту — естественным проявлением свободы совести или свободы чувства, должна была вызывать у Галича резкое неприятие («И Бог, сотворённый из страха, // Шептал мне: “Иди и убей!”»).

Подтверждением этому служат его слова из уже цитированного американского интервью:

*... Чисто националистические тенденции... становятся опасными без поддержки истинной, объединяющей — не разъединяющей — религии. <...> И отсюда христианство, предлагающее самый идеальный, самый высший пример интернационализма, мне кажется, торжествует во второй половине XX века, становится одной из сильнейших, одной из ведущих тенденций, одной из могучих сил возрождения»<sup>58</sup>.*

С точки зрения иудаизма, представления о неоправданной жестокости Всевышнего ошибочны. Сила Божьего гнева не должна затмевать Его милосердия и доброты. В третьей книге Торы сказано:

<sup>56</sup> Галич А. Интервью в Америке. С. 409–410.

<sup>57</sup> См.: Галич А. Генеральная репетиция. С. 585.

<sup>58</sup> Галич А. Интервью в Америке. С. 415.

Люби ближнего своего, как самого себя. *Ваукра (Левит) 19:18*<sup>59</sup>.

«Большинство людей не знают или не отдают себе отчёт, что это требование пришло к народам мира из иудаизма»<sup>60</sup> и связывают его с заповедями Христа. Галич не был исключением. Он искал *доброто Бога* и в конце концов нашёл его в христианстве.

Поэт принял крещение летом 1973 года<sup>61</sup>. Его духовник А. Мень так объяснял истоки этого решения: «В нём жило чувство истории, сопричастность к ней, историческая перспектива, которая связывалась для него с христианством»<sup>62</sup>.

Друг и крёстный Галича Н. Каретников продолжает мысль о. Александра:

Я очень хорошо понимаю, почему он крестился: был дополнительный мотив — он старался как можно больше привязать себя к этой стране. Когда он принимает главное страны — Веру, он, так страдавший за судьбу народа, соединяет свою судьбу с народной. Человек принадлежит к той национальности, на языке которой он думает, а кто лучше него думал о России<sup>63</sup>.

Эти свидетельства согласуются со словами самого Галича о благотворности ассимиляции и об объединяющей человечество христианской религии.

Как видим, причины желания Галича принять православие вполне рациональны и соотносятся с позитивизмом воззрений шестидесятников. Что же касается духовной сути христианства — то песни Галича, созданные предположительно в годы, близкие ко времени крещения, показывают, что он не воспринял главные христианские добродетели — смирение и всепрощение:

Принимаю с *гордостью* Спасение

Я — из рук Твоих — моя Беда!

<1973>

/396/

<sup>59</sup> Тора... С. 691.

<sup>60</sup> Комментарий // Тора... С. 788.

<sup>61</sup> См.: *Архангельская А.* Когда я вернусь / Беседовал К. Смирнов // Story. М., 2008. [№ 5] (май). С. 108. Знакомая поэтесса указывает другой год крещения — 1972-й (*Крахмальникова З.* Я вышел на поиски Бога // Рус. мысль. Париж, 1998. 29 окт. — 4 нояб. С. 13).

<sup>62</sup> *Мень А.* Блаженный, значит счастливый. С. 423.

<sup>63</sup> *Каретников Н.* Когда обрублены канаты... // Заклинание Добра и Зла. С. 432.

*Презренье, презренье, презренье*  
 Дано нам, как новое зренье  
 И пропуск в грядущий покой!  
 <1973>

/423–424/

Гордость, презрение, непримиримость к идейным оппонентам окрашивают произведения 1970-х годов — «Песню об Отчем Доме» <дек. 1972>, «Опыт отчаянья» <дек. 1972>, «Кумачовый вальс» <1974> и другие горькие, блистательные и совершенно нехристианские тексты. Приняв православие, Галич остался тем же по-пророчески гневным и страстным обличителем Зла, каким был прежде. Он — по его собственному выражению — «путал Ветхий и Новый Завет» /459/.

В интервью, данном европейской радиостанции в ноябре 1974 года, поэт изложил своё понимание христианства:

*Христианство не есть всепрощение: Христос выгнал бичом меня из храма... Сначала мы должны подвести итоги преступлений режима. А потом мы за них помолимся. Так учит нас христианская религия. Я повторяю, христианская религия не есть религия всепрощения, она есть религия милосердия. То есть, мы можем, не проливши, быть милосердными к нашим врагам, к противникам, к злодеям. Но это ещё не значит, что мы им простили<sup>64</sup>.*

Этот монолог, по стилю скорее напоминающий обличительную пророческую речь, совершенно расходится с Нагорной проповедью, которая, несомненно, в том числе есть и проповедь всепрощения:

Ибо если вы будете прощать людям согрешения их, то простит и вам Отец ваш Небесный. А если не будете прощать людям согрешения их, то и Отец ваш не простит вам согрешений ваших. *Мф. 5:14–15.*

То же, что и в интервью, неприятие заповеди прощения, можно увидеть и в песнях Галича разных лет. Он упрекает евреев, уезжающих из России, за готовность простить своих гонителей:

Ну что ж, волоки чемодан, не вздыхая,  
 И плакать не смей, как солдат на посту.  
 И власть обнимай своего вертухая  
 Под вопли сирен на Бруклинском мосту.  
 <1975>

/460/

<sup>64</sup> Верю в торжество слова / Публ. А. Е. Крылова // Мир Высоцкого. [Вып. I]. М., 1997. С. 375.

И декларирует собственную бескомпромиссность — не только к преступникам, но, по сути, ко всем, кто не зажёгся его *несносной правотой* /183/:

Спи, но в кулаке зажди оружие —  
 Ветхую Давидову прашу!  
 ...Люди мне простят — от равнодушия.  
 Я им — равнодушным — не прошу!  
 (1968) /254/

Своеобразная трактовка поэтом христианских доктрин на самом деле возвращает нас к тому, с чего мы начали, — к древне-еврейским пророкам. Они ничего не знают о всепрощении, но пламенно учат справедливости, милосердию и страху Божьему, который на языке современных представлений можно интерпретировать как метафору совести. В этих пророчествах А. Мень видит квинтэссенцию этического иудаизма: «Пророк Михей [близкий к кругу учеников Исайи — Р. А.] провозглашает сущность благочестия в кратких словах, не уступающих по силе Моисееву Декалогу:

Тебе сказано, человек, что есть добро и что Ягве требует от тебя: только поступать справедливо, и любить милосердие, и в смиреннии ходить перед Богом своим. *Мих. 6:8.*

В этих словах Михей как бы суммирует проповедь Амоса, Осии и Исайи»<sup>65</sup>.

Как видим, этические принципы пророков ближе и понятнее Галичу, чем проповедь Христа. Он не только не прощает злодеям «прегрешения их», но и не отказывается от идеи возмездия, сформулированной в образах гнева и ярости в поэме «Кадиш» (1970):

Вы жрёте, пьёте и слушаете,  
 И с меня не сводите глаз.  
 И поёт мой рожок про дерево,  
 На котором я вздёрну вас! /319/

Справедливым возмездием «за беззаконие» по отношению к народу — Божественным, а не человеческим — грозит «князь-ям и сильным» народа своего Исайя:

И возгремит Господь величественным гласом Своим, и явит тяготеющую мышцу Свою в сильном гневe и в пламени поедающего огня, в буре и в наводнении и в каменном граде. *Ис. 30:30.*

<sup>65</sup> Мень А. Вестники Царства Божия... С. 46.

Оба провидца прозревают страшные времена в грядущем, которые явятся наказанием за безнравственное настоящее. Исайя предрекает, что народ будет разгромлен и унижен (хотя и тогда Господь не отвернётся от него окончательно):

За то возгорится гнев Господа на народ Его, и прострёт Он руку свою на него, и поразит его, так что содрогнутся горы, и трупы их будут, как помёт на улицах. *Ис. 5:25.*

Будущее, которое видится Галичу, предстаёт ещё более пессимистичным, так как сталинская Система — земное воплощение Зла<sup>66</sup> — вечно. Поэт изображает будущее, по сути, в библейских образах, не уступающих яркостью и грозностью образам Исайи:

...Восвояси уходит бронзовый,  
Но лежат, притаившись, гипсовые.  
Пусть до времени покалечены,  
Но и в прахе хранят обличие.  
Им бы, гипсовым, человечины,  
Они вновь обретут величие /103–104/.

В творческом наследии Галича обнаруживаются и другие соответствия разного рода с Книгой Исайи. Так, стихотворение «Заклинание Добра и Зла» является фактически реализованной метафорой стиха Исайи:

Горе тем, которые зло называют добром, и добро злом, тьму почитают светом, и свет тьмою, горькое почитают сладким, и сладкое горьким! *Ис. 5:20.*

Поэт обвиняет властителей своей эпохи в создании «безрадостного мира», наполненного насилием и ложью:

Но Добро, как известно, на то и Добро,  
Чтоб уметь притвориться и добрым, и смелым,  
И назначить, при случае, чёрное — белым,  
И весёлую руть превращать в серебро /444/.

Используя риторический приём Исайи, он инвертирует семантику образов Добра и Зла и создаёт притчу-аллегория в духе библейской.

<sup>66</sup> См.: *Карабчиевский Ю.* И вохровцы, и зэки // Нева. Л., 1991. С. 173; *Курилов Д. Н.* «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 245.

«Закливание Добра и Зла», «Вот пришли и ко мне седины», авторское отступление из «Поэмы...», как и многие другие стихи и публицистические выступления Галича, по характеру эмоциональности можно отнести к жанру пророческой проповеди, что дополняется библейской образностью и лексикой («Не судите, да не судимы», «Не бойтесь мора и глада», «Я последний певец Исхода»), а также стилистикой прямого и страстного обращения — не просто к слушателям, а к соотечественникам, согражданам, человечеству:

И всё-таки я, рискуя прослыть  
Шутом, дураком, паяцем,  
И ночью, и днём твержу об одном:  
Ну не надо, люди, бояться! /290/

В данном случае мы вновь наблюдаем характерный для Галича синтез разновременных культурологических мотивов: лирический герой соединяет в себе черты библейского пророка, пушкинского юродивого и советского диссидента.

Пророчества Исаяи не случайно актуализировались в пушкинскую и советскую эпохи. Исаяю считают предтечей современных идей социальной справедливости<sup>67</sup>, которые, по существу, он и сформулировал впервые со всей ясностью и прямоотой:

Научитесь делать добро; ищите правды; спасайте угнетённого; защищайте сироту; вступайтесь за вдову. *Ис. 1:17.*

Подобные идеи мы находим и у Галича — в их «народническом»<sup>68</sup>, возвышенно-романтическом варианте.

В одной из передач радио «Свобода» поэт обращается к слушателям фактически словами Исаяи:

*Не молчите!.. Поверьте, это разрешается, это не стыдно, это можно — утешать вдов и сирот. Это можно, это не стыдно — бороться с несправедливостью и ложью, помогать страждущим, вступаться за униженных и оскорблённых /7/.*

Сходство довершается параллелью трагической гибели обоих поэтов-пророков. По легенде, Исаяя был жестоко убит молодым царём-вероотступником Манассией, не желавшим слушать его

<sup>67</sup> См.: *Мень А.* Вестники Царства Божия... С.76.

<sup>68</sup> См.: *Венцов Л.* Поэзия Александра Галича // Закливание Добра и Зла. С. 63.

справедливых упрёков<sup>69</sup>. Безвременно погиб и Галич, обличения которого вызывали не меньшее раздражение власти, и его смерть тоже овеяна мрачной легендой.

И всё-таки судьбы и произведения обоих провидцев окрашены жизнеутверждающим пафосом. Исайю можно назвать пророком надежды — он чаще других говорил о спасении, он подарил человечеству желанный идеал грядущего, «чаянье исцеления мира от зла»<sup>70</sup>.

Несмотря на безнадежный взгляд в будущее, оптимистом на самом деле является и Галич, путь которого, отмеченный мужеством отчаяния, в определённом смысле сравним с неколебимым служением Исайи. Поэт верил, что вернётся домой своими песнями — и не прошло полутора десятилетий, как сбылось это последнее из его пророчеств.

---

<sup>69</sup> См.: *Тантлевский И. Р.* История Израиля и Иудеи до разрушения Первого Храма. СПб., 2005. С. 230.

<sup>70</sup> *Мень А.* Вестники Царства Божия... С. 56.

---

Т. И. КОНДРАТОВА

## ОБРАЗ ЧЁРТА В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЛИЧА

Тема предательства как следствия разного рода искушений проходит через всё творчество Галича. И образ искушителя, традиционно ассоциирующийся с нечистой силой, с чёртом, покупающим душу человека, находит в его художественных текстах разное воплощение. Образ чёрта появляется в его произведениях самых разных жанров, разных родов литературы: и в драматургии, и в лирике, и в эпосе. Именно поэтому песня 1969 года, которую Галич считал своим политическим манифестом<sup>1</sup>, называется «Ещё раз о чёрте». *Ещё раз* — это своеобразное лексическое оформление «композиции продолжения»: поэтический текст является возвращением к уже обозначенным раньше мыслям. И действительно, образ чёрта-искушителя, мотив продажи души присутствуют уже в ранних произведениях Галича.

Тема предательства в ранних произведениях имела политическую окраску, что соответствовало официальной идеологии предвоенного времени. В пьесе «Город на заре», которая была плодом коллективного творчества студийцев Московской театральной студии под руководством Арбузова и Плучека, молодой Галич играл «подлеца-троцкиста Льва Борщаговского». Писатель Михаил Львовский в своих воспоминаниях пишет: «За что же, однако, Саше такая пакость? А не будь одухотворённым, не выгляди интеллигентно! Саша действительно играл законченного подлеца.

---

<sup>1</sup> «Песня называется “Ещё раз о чёрте”. И так же, как “Старательский вальсок”, старая моя песня, песня эта является своего рода политическим манифестом» (фонограмма концерта в Израиле, ноябрь 1975 года). Цит. по кн.: *Галич А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нот. прилож. / Сост., подгот. текста А. Костромина. М.: Локид-Пресс, 2003. С. 259.* Далее ссылки на это изд. даются в тексте с указ. в косых скобках только номера страницы.

По роли он должен был то и дело произносить демагогические речи, спорить с коллективом, предавать друзей» /26/.

Сыграть — значит, прежде всего, понять своего героя, пожить в его шкуре, посмотреть на мир его глазами. Может быть, в этом раннем театральном опыте и скрывается объяснение гениальных будущих перевоплощений автора в подлецов различной масти, ведь герои так называемых *простых жанровых*, или *пародийных*, песен, как их определил сам автор, всё время кого-то предают, кому-то продают свои души. В песне «Старательский вальсок» такой продажей души является молчание:

Вот как просто попасть в богачи,  
Вот как просто попасть в первачи,  
Вот как просто попасть в палачи —  
Промолчи, промолчи, промолчи! /79/

Герой «Городского ромansa», известного как «Тонечка», или «Аджубеечка», отказывается от своей любви к простой билетёрше из Останкина и продаёт себя за материальные блага будущего тестя, *за машину за его персональную*. Приём ролевой лирики даёт возможность поэту создать социальный портрет своего героя — человека из народа, из низов, не отягощённого образованием и вознесшегося до вершин благополучия партийной номенклатуры:

Я живу теперь в доме — чаша полная,  
Даже брюки у меня — и те на «молнии»,  
А вино у нас в доме — как из кладезя,  
А сортир у нас в доме — восемь на десять... /69/

Такой герой может только почувствовать следствие своего предательства, но не осмыслить его. Он заложник своего материального благополучия, но может лишь неосознанно страдать по брошенной им *продрогшей и иззябшей* билетёрше. Лев Венцов в статье «Поэзия Александра Галича» справедливо замечает, что «персонажи народных сюжетов Галича лишены способности различения добра и зла<sup>2</sup>» (Кстати, эпиграфом к этой своей статье автор берёт финальные строки стихотворения «Ещё раз о чёрте»).

Герой «Красного треугольника», пресмыкающийся перед своей начальственной женой — *товарищем Парамоновой*, кажется, уже совсем не способен ни к нормальным чувствам, ни к нормаль-

<sup>2</sup> Венцов Л. Поэзия Александра Галича // Заклинание Добра и Зла. М.: Прогресс, 1992. С. 61.

ным мыслям. Здесь пошлость всех номенклатурных отношений, подчинившая себе и сферу личной жизни человека, особенно очевидна. Именно она является для раннего Галича воплощением дьявольского начала, губящего душу человека. В этом смысле Галич продолжает гоголевскую традицию, когда чёрт — это человеческая пошлость.

В поздней лирике Галича, когда поэт будет говорить уже не от лица персонажа, а от лица лирического героя, тесно слитого в мироощущениях с автором, главным станет именно осмысление факта предательства, продажи души дьяволу. Галичу удастся показать сам процесс такого осознания. В стихотворении «Поезд» его лирический герой ещё один из тех, кто стоит в галерее обыкновенных слабых людей:

Ни гневом, ни порицанием  
Давно уже не бряцаем:  
Здороваемся с подлецами,  
Раскланиваемся с полицаем /146/.

Но он уже осмысливает свою жизненную позицию, позицию целого поколения, живущего *от скорости века в сонности*. Это ещё не приговор, но уже диагноз: «Непротивление совести — удобнейшее из чудачеств!» В неопубликованной статье, написанной для газеты «Советская культура» в 1967 году, Галич пишет о «безнравственности и аморальности» «раскрашенной, поющей и пляшущей пошлости» /191/. Пошлость и подлость — эти понятия часто у Галича становятся синонимами, антиподами нравственности и, к сожалению, приметам *века нынешнего*. Грибоедовская коллизия *век нынешний и век минувший* у Галича оказывается диаметрально противоположной. Прошлое здесь имеет нравственную основу — в настоящем её нет:

А нам и честь, и чох, и чёрт —  
Неведомые области!  
А нам — признание и почёт  
За верность общей подлости! /246/

Связанные аллитерацией слова *честь, чох, чёрт* — это три типа человеческого поведения — благородство, безразличие, подлость. Здесь, в «Веке нынешнем и веке минувшем», написанном в 1968 году, образ чёрта появляется как своеобразное обобщение человеческих пороков, но образ этот ещё не персонифицирован. Вообще герои Галича чёрта поминают весьма часто: «Как легко

мне было сломаться, // И сорваться, и спиться к чёрту!»; «И какая, к чертям, судьба? // И какая, к чертям, труба? («Черновик эпитафии» /178/). В этом случае упоминание чёрта — лишь усиление экспрессии и создание установки на разговорную речь, в которой *чёрт* ещё не самое крепкое словцо. А вот в «Реквиеме по неубитым», который был поэтической реакцией Галича на Шестидневную войну на Ближнем Востоке, образ чёрта — уже определённое действие, нарушающее Божьи, а значит, истинно человеческие законы:

Во имя Отца и Сына  
Мы к ночи помянем чёрта, —  
Идут по Синаю танки,  
И в чёрной крови пески! /204/

Е. В. Купчик обратила внимание на постоянное соседство обозначения чёрного цвета и упоминания о нечистой силе — «видится связь чёрного цвета со злыми силами: то, что проклято, является добычей дьявола»<sup>3</sup>.

В «Бессмертном Кузьмине», где речь идёт о постоянной подлости официальной идеологии, слово *чёрт* амбивалентно: экспрессивное выражение «чёрт с тобой», выражающее крайнюю точку презрения, получает совершенно конкретный смысл — значит, ты уже по другую сторону линии добра и зла:

За каждый шаг и каждый сбой  
Тебе держать ответ!  
А если нет, так чёрт с тобой,  
На нет и спроса нет! /250/

«Чёртовой порой» назван август в стихотворении «Снова август...» /278/, посвящённом памяти Ахматовой, для которой именно этот месяц стал явлением человеческого зла и несправедливости. Чёртова сила у Галича всегда на стороне власти, враждебной герою: *чёрт гуляет с опером; лезут в поезд из окна бесенята, бесенята...* («Размышления о бегунах на длинные дистанции» /293, 294/).

Все эти постоянные обращения к образу чёрта, очевидно, и объясняют то самое *ещё раз*, настраивающее на продолжение разговора. Песня эта относится, по определению автора, к типу «одноактных драм» /222/. Это диалог между лирическим героем и чёртом, причём чёрт здесь — добрый приятель героя, его

<sup>3</sup> Купчик Е. В. Семантика цвета в поэзии Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1]. М., 2001. С.143.

собственный чёрт, хороший знакомец. Поэтому ситуация оказывается привычной, будничной, как постоянные жизненные искушения. У героя нет ни страха, ни удивления:

Я считал слонов — и в нечет, и чёт,  
И всё-таки я не уснул.  
И тут явился ко мне мой чёрт  
И уселся верхом на стул.

Да и обращение чёрта-искусителя к герою показывает, что оба они уже давно ведут свой нескончаемый разговор:

И сказал мой чёрт:  
— Ну как, старина?  
Ну как же мы порешим?  
Подпишем союз и — айда в стремена,  
И ещё чуток погрешим!

Предлагаемый взамен души набор «благ» тоже уже известен — *лгать, блудить, друзей предавать гуртом* — герои «жанровых» песен Галича давно уже продали душу дьяволу. Но герои эти не способны осмыслить следствия своего поведения, здесь же именно расплата за продажу души становится главным мотивом, звучащим рефреном:

А то, что придётся потом платить,  
Так ведь это ж, пойми, — потом!..

Искушая героя, чёрт переворачивает, переосмысливает многие прописные истины. Галич прибегает к приёму остранения, заставляя взглянуть на привычные вещи с непривычной стороны. «...Счастье не в том, что один за всех, // А в том, что все как один!» — мораль коллективного сознания оказывается чёртовой, дьявольской моралью!

Создавая свой «политический манифест», Галич включил в него не только абстрактные раздумья о человеческой природе — но и свой собственный жизненный опыт, примеры продажи души своими братьями по цеху. К кому обращены следующие строки:

И ты поймёшь, что нет над тобой суда,  
Нет проклятия прошлых лет,  
Когда вместе со всеми ты скажешь — «да!» —  
И вместе со всеми — «нет»!

Может быть, к тем, кто громил «безродных космополитов» в кинематографе? Может быть, к тем, кто закрывал спектакль Га-

лича «Матросская тишина»? К тем, кто поднимал руку, клеймя Ахматову, Зошенко, Пастернака, наконец, кто голосовал за исключение из Союза писателей и Союза кинематографистов его самого? В стихотворении «Памяти Б. Л. Пастернака» поэт бескомпромиссно заявит: «Мы — поименно! — вспомним всех, // Кто поднял руку!..» И вспомнит. И в «Генеральной репетиции», и в многочисленных выступлениях на радио «Свобода» Галич постоянно будет возвращаться к этим позорным эпизодам истории русской культуры. «...Я твёрдо верю в то, что стихи, песня могут обладать силой физической пощёчины...» — утверждал он /180/. Обобщённый, коллективный портрет тех, кто заключил эту позорную сделку, создал Галич и в стихотворении «От беды моей пустяковой...»:

Но однажды в дубовой ложе  
 Был поставлен я на правёж  
 И увидел такие рожи —  
 Пострашней балаганьих рож! /369/

*Поименно* называет Галич тех, кто *поднял руку*, и в «Открытом письме московским писателям и кинематографистам», отправленном в редакцию «Литературной России». Вряд ли у него на самом деле есть надежда, что его когда-нибудь «встретят с улыбками товарищи Васильев, Алексеев, Грибачёв, Лесючевский, и сам товарищ Медников (может быть?) протянет... руку...» /371/.

Пробудить *в наш атомный век, в наш каменный век* человеческую совесть, защитить её от сделки с дьяволом — вот задача поэта, который считал себя гражданином и, бесспорно, был им. «Цель оправдывает средство» — это изречение, по мнению Галича, является «одним из самых подлых и безнравственных» /193/.

Стихотворение «Ещё раз о чërте» заканчивается сценой сделки, подписанием договора «купли-продажи» человеческой души:

Тут чërт потрогал мизинцем бровь  
 И придвинул ко мне флакон.  
 И я спросил его:  
     — Это кровь?!  
 — Чернила! — ответил он!..

Кажется, собственный опыт не раз убеждал Галича, что сделка с дьяволом, продажа души обходится без крови, достаточно одних чернил, чтобы «поддержать генеральную линию», чтобы обеспечить «единогласное решение»... И всё же, как нам кажется, этот финальный образ имеет литературный источник. В первой части

трилогии Дмитрия Мережковского «Царство зверя» — в драме «Павел Первый» — есть сцена, в которой граф Пален склоняет будущего императора Александра Первого к отцеубийству, точнее, к молчаливому согласию на него, убеждает, что «никто никогда не узнает». Как и чёрт в стихотворении Галича, он убеждён в безнаказанности своих поступков при жизни. Приведём диалог героев:

«Пален. Манифест об отречении императора Павла и о восшествии на престол Александра.

*Александр долго и молча смотрит на Палена.*

**Александр.** Подписать?

**Пален.** Да.

**Александр.** Кровью?

**Пален.** Зачем кровью? Чернилами.

**Александр.** А я думал, — договор с дьяволом — кровью...»<sup>4</sup>

Типология сцен очевидна. И Александр, и лирический герой Галича понимают, что сделка с совестью, оформленная простыми чернилами, по сути есть договор с дьяволом, подписанный кровью, расплата за который неминуема. Что это — простое совпадение или же между этими текстами существует генетическая связь? А проще: был ли знаком Галичу этот текст Мережковского?

Галич рос не просто в интеллигентной семье, но в среде «любителей российской словесности». В «Генеральной репетиции» он описал закрытое заседание Пушкинской комиссии, посвящённое столетней годовщине чтения Пушкиным «Бориса Годунова»: оно происходило в тех же стенах, которые стали впоследствии квартирой... семьи Галича. Сочинения Мережковского, не переиздававшиеся в советское время, могли быть знакомы поэту по дореволюционным изданиям. Андрей Дмитриевич Сахаров, вспоминая одну из встреч с Галичем, обращает внимание, что в комнате поэта рядом с портретом жены «стоял бюст Павла I»: «Я несколько подивился такому выбору, но Галич сказал: — Вы знаете, история несправедлива к Павлу I, у него были некоторые очень хорошие планы»<sup>5</sup>. Имея интерес к личности императора, Галич вряд ли мог пройти мимо произведения, в котором образ Павла I был лишён той однозначности, естественно отрицательной, которая была

<sup>4</sup> Мережковский Д. С. Павел Первый // Мережковский Д. С. Собрание соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 52.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М., 1999. С. 367

присуща его официальным трактовкам в советское время. Фигура Павла у Мережковского рождает сочувствие, это «бедный Павел», искренне любящий своего «мальчика», «милого Сашеньку». Кстати, рефрен «Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, — потом!» — припев в «Ещё раз о чёрте» — тоже восходит к тексту Мережковского. Вбежавший Александр, слыша слова Палена о кончине Павла, понимает их точный смысл:

Александр. Вы его...

Пален. Скончался.

Александр. Убили!

В следующей сцене эпизодический герой, безмянный чиновник, произносит: «Ну, значит, и умер! Слава Те, Господи!.. (Крестится) Аллилуйя, аллилуйя и паки аллилуйя! С новым государем, кум!»<sup>6</sup>

Следовательно, финальный образ стихотворения «Ещё раз о чёрте» может быть рассмотрен как реминисценция, что, бесспорно, расширяет конкретное содержание, а в данном случае вносит в текст определённые исторические параллели.

Ефим Эткинд, сравнивая поэтический мир Александра Галича с «Человеческой комедией» Бальзака, состоящей из «Этюдов о нравах», «Философских этюдов» и «Аналитических этюдов», относит «Ещё раз о чёрте» именно к философским, «обобщающим суетность бытия, истории и современности»:

<...> встречаясь с чёртом, мы вспоминаем разных его предшественников от Мефистофеля до Воланда, ведь и другие черти вкрадчиво уверяли своих Фаустов <...> Но реальность чертовщины в нашу пору несравнима с предшествующими эпохами. Песня «Ещё раз о чёрте» завершается простым и поэтому особенно страшным куплетом, опровергающим фантастичность<sup>7</sup>.

Своеобразным продолжением «Ещё раз о чёрте» можно считать «Песню об Отчем Доме», написанную в 1972 году. В передаче радио «Свобода» от 23 августа 1975 года Галич рассказывает об истории её создания, о ещё одной сделке, предложенной ему сотрудником ОВИРа — *человеком со стёртым лицом*:

<sup>6</sup> Мережковский Д. С. Павел Первый. С. 83.

<sup>7</sup> Эткинд Е. «Человеческая комедия» Александра Галича // Заклинание Добра и Зла. С. 88.

*Вот вы хотите выехать за границу с советским паспортом. Но как же мы можем позволить выехать за границу с советским паспортом, когда вы здесь у нас в стране занимаетесь враждебной пропагандой, а вы хотите, чтобы мы вас отправили за границу как представителя Советского Союза... Но у вас есть ещё другой выход... Вы можете подать заявление на выезд в Израиль, и я думаю, что мы вам дадим разрешение /393/.*

Галич снова упоминает, что не «помнит лица этого человека». Это ещё один искуситель, предлагающий отказаться от гражданства, безликий и одновременно многоликий, как чёрт.

Образ этот присутствует и в «Песне об Отчем Доме»:

Как же странно мне было, мой Отчий Дом,  
Когда Некто с пустым лицом  
Мне сказал, усмехнувшись, что в доме том  
Я не сыном был, а жильцом /394/.

Этот искуситель, отрицающий родственные, сыновние чувства лирического героя к своей стране, его любовь к ней, тоже предлагает сделку, продажу души:

И добавил:  
— А впрочем, слукавь, солги —  
Может, вымолишь тишь да гладь!..

Эта песня, как и «Ещё раз о чёрте», тоже построена как диалог, но если в первой позиция лирического героя его решения остаются за рамками сюжета, то в «Отчем Доме» они совершенно определённы. Лирический герой, наученный историческим и собственным опытом, знает, что *придётся потом платить*. Именно поэтому он лишён всех сомнений:

Но уж если я должен платить долги,  
То зачем же при этом лгать?!

Отвергая сделку с дьяволом, лирический герой Галича остаётся гражданином в истинном смысле этого слова — его чувства к Отчему Дому бескорыстны: «Не зови вызволять тебя из огня, // Не зови разделять беду. // Не зови меня! // Не зови меня... // Не зови — // Я и так приду!»

Если в мире есть и добро, и зло, значит, человек постоянно подвергается искушению, и мерилom его достоинства, его «самостоянья», является способность противостоять этим дьявольским

силам, чёрту, являющемуся в разных облициях — обобщённой человеческой пошлости или же сотрудника ОВИРа с *пустым лицом*. Такая лирика гражданственна, потому что она пробуждает «энергию общественной совести»<sup>8</sup>. «Галич был поэтом гласности задолго до того, как это слово у нас появилось»<sup>9</sup>.

Мотив искушения проходит и через весь текст киносценария «Фёдор Шаляпин». Да и слово *чёрт* постоянно присутствует в обращениях к герою и в его собственной речи. *Чёртушкой* ласково называет Шаляпина Горький, *чёртовым сыном* именуется его режиссёр, когда будущий великий певец при первом выходе на сцену оробел и не произнёс ни слова. Вот дирижёр кричит молодому Шаляпину: «Кланяйся, чёрт, кланяйся!» Рассерженный громким пением артиста сосед *злобно рычит*: «В дьякона бы тебя, чёртов сын!» Профессор Усатов, дающий Шаляпину первые профессиональные уроки, в гневе называет его *чёртом проклятым*. В воспоминаниях героя всплывают слова его отца: «Ни чёрта не выйдет из тебя!» *Ко всем чертям* посылает *пьяненькая* Маша своего постояльца, *голоштанника* Шаляпина. Итальянец Труффи называет его *чёртом Ивановичем*. Этот ряд *чертыхания* можно было бы продолжить, но совершенно очевидно, что такая частотность употребления отнюдь не случайна, она связана с общей идеей будущего фильма. Пытаясь в своём произведении объяснить причину трагедии великого артиста, Галич ищет её истоки не только во внешних обстоятельствах, но и в самом герое. Шаляпин сам признаётся в дьявольской зависимости от денег. В этом же упрекает его и Горький: «Знаешь, Фёдор, чем дальше ты рассказываешь, тем всё чаще появляется в твоём рассказе слово — деньги... Десять тысяч, двенадцать тысяч... Из-за этих проклятых тысяч ты бросил мамонтовское товарищество... Людей, которые так много сделали для тебя... Деньги, деньги! Очень уж ты их любишь, Фёдор!..»<sup>10</sup> Шаляпин предстаёт здесь скорее жертвой всеобщего искушения. Есть у него и свой собственный чёрт — это его вторая жена, Мария Валентиновна. Неслучайно её появлению в жизни героя предшествует фантастический эпизод, объяснимый разве что пьяным видением:

<sup>8</sup> Венцов Л. Поэзия Александра Галича. С. 66

<sup>9</sup> Грекова И. Об Александре Галиче // Заклинание Добра и Зла. С. 504.

<sup>10</sup> Галич А. Сочинения: В 2 т. М.: Локид, 1999. Т. 2. С. 57. Прозаические произведения Галича цитируются далее по этому тому с указанием только номера страницы.

Тяжело ворочая языком, он говорит в темноту воображаемому собеседнику:

— Мне плохо... Я один, а мне плохо...

И тогда из темноты появляется чёрт с лихо закрученными чёрными усиками, с рогами и пронзительным голосом.

— Чёрт? — спрашивает Шалапин.

Но чёрт принимается бормотать что-то совершенно холуйское:

— Ваше сиятельство, не извольте беспокоиться... Ваше сиятельство...

— Брысь! — как кошке, мотнув головой, говорит Шалапин, и чёрт послушно и мгновенно исчезает, а из темноты внезапно появляется взволнованное женское лицо.

— Фёдор Иванович! Боже мой, что с тобой?

— Я пьян.

— Почему же ты один? И без шляпы... Ты же простудишься, идём, идём скорей... Здесь мой экипаж — я тебя довезу... /95/.

Авторская мысль здесь очевидна: тот, кто всё решает за другого, кто начинает распоряжаться его поступками и душой, — чёрт, дьявол! Для героя это удобно и просто, ведь Мария Валентиновна «обо всём подумала», подумала за него, она всегда знает, «как надо». Её зло маскируется под добро, заботу, такому злу особенно трудно противостоять, ведь она всегда печётся якобы о благе любимого человека. Но её искушению не поддаётся итальянка Иола, первая жена Шалапина, — воплощение, по замыслу автора, истинной женской любви и истинного патриотизма. Она гневно отвечает на предложение уговорить Шалапина уехать за границу. Образ же Марии Валентиновны — это порождение дьявольских сил, погубивших великого артиста. Её *чертовщина* не только в алчности, но и в пошлости: она всё время что-то считает, подписывает, правит цифры гонорара, она окружена *свёртками и пакетами*. Опять чёрт по-гоголевски!

Галич рисует трагедию человека, продавшего душу за деньги, за контракты, пытающегося восстать против этой власти дьявола, но не имеющего для этого сил. Монологи героя отражают глубину его внутренней драмы, его разлада с самим собой: «Чтобы вернуть, вернуть... Доллар затемняет все лучи солнца... теряет смысл то прекрасное, которым я жил раньше... Доллар вывихнул мозги!.. <...> Но у меня семья! Жена!.. Дети!.. И буду для них продавать чёрту душу!..» /152–153/.

Апофеозом этой темы в фильме, бесспорно, должна была стать сцена, где «неистово, зло, трагично» Шалапин исполняет

арию Мефистофеля на фоне меняющихся картин западной жизни — биржи, похожей на сумасшедший дом, когда разорившиеся дельцы бросаются под колеса машин.

Трудно понять причины запрета съёмок «Фёдора Шаляпина», так как в целом его идея не расходилась с официальной советской идеологией, и трагедия Шаляпина здесь — это прежде всего трагедия художника в буржуазном обществе, основанном на власти денег. Такой мир может самый гениальный дар превратить в пошлость: на цветовой рекламе сменяются надписи: «Пейте “Кока-колу” — самый лучший напиток мира» и «Слушайте Фёдора Шаляпина — самого громкого баса в мире». Вот оно, торжество пошлости, которая и есть настоящий чёрт!

Большое эпическое произведение, роман, над которым Галич будет работать в эмиграции, повторит название песни — «Ещё раз о чёрте». «Чертовски» загадочна его история: остался лишь черновой, неоконченный вариант романа, хотя по свидетельству А. Архангельской работа над ним была завершена:

Отец с удовольствием рассказывал, что занялся прозой, что, по-видимому, это и есть «самое настоящее его призвание». Тогда-то я впервые услышала о новом романе «Ещё раз о чёрте». Позже, тоже в телефонных разговорах, отец сообщил, что закончил роман и передал его Г. Померанцу. В записях, которые оставались у Ангелины Николаевны, тоже отмечено: «Закончил роман “Ещё раз о чёрте”...» У Т. Максимовой в Париже сохранилось несколько первых глав... <...> где же полный текст романа «Ещё раз о чёрте»?<sup>11</sup>

Этот риторический вопрос, наверное, ставит одну из самых таинственных загадок русской литературы конца прошлого века. Но, возможно, история романа «Ещё раз о чёрте» — мистификация самого автора, который провоцирует читателя на своеобразную игру в «продолжение». Тем более что сама композиция романа уже предполагает известный финал: герой осмысливает события, произошедшие с ним какое-то время назад, скорее всего год или два, потому что он несколько раз говорит о совпадениях: «Сегодня одиннадцатое августа (это надо же, такое совпадение!)» /458/. Начало романа убеждает, что Галич ещё раз обращается к теме продажи души, сделки с совестью, главным же сделает тему расплаты. И не *потом*, как обещает чёрт в песне, а именно сейчас.

<sup>11</sup> Архангельская А. Рукописи не горят? // Галич А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 506.

Повествование в романе идёт от лица героя, который хоть и близок автору по роду занятий (он драматург, сценарист), но отнюдь не является его *alter ego*. Николай Андреевич Зимин вполне преуспевающий литератор (сочиняет литературные «шедевры», «обречённые на успех», за номенклатурных работников Средней Азии и Закавказья), благонадёжный (раз выпускают в туристическую поездку в Швецию), в меру пьющий (утром в голове прыгают *какие-то синие черти*), в меру циничный («меня всегда смешит, когда какой-нибудь старый педрила, пузатый и лысый, на вопрос, чем он занимается, отвечает — я поэт»), презирающий *любителей диссидентской малинки, крамолы всяческой*, брошенный женой, но *подобранный* красивой, как Софи Лорен, Натальей Николаевной. В общем, Зимин в своих откровениях в начале романа предстаёт скорее как антигерой. У него есть и святое — любовь к сыну, ради которого он терпит наглого кота Яшеньку. Но в целом Зимин не вызывает симпатии: он озлоблен, особенно на *мсье Хаймовича* — нового мужа своей жены, с которым теперь должен жить его Павлик. Герой собирается по прилёте в Швецию попросить там убежища *отнюдь не по политическим мотивам*, хотя совсем недавно был возмущён решением бывшей жены уехать в Израиль и увезти сына. Зимин обычен, как герои жанровых песен Галича, только, в отличие от них, в нём есть склонность к рефлексии — свойство просвещённого человека, способного, хоть с опозданием, задуматься над следствием своих поступков.

Герой всю жизнь руководствовался чувством собственного сохранения: признаётся, что совершил в прошлом серьёзную сделку с совестью, продал своё журналистское перо, и не за деньги, не за карьеру и т. п. Освещая в «Советской России» показательный процесс — дело о хищении на мебельной фабрике, — Зимин *поработал в тесном контакте* с органами ГБ. И дело, в котором, по словам агента КГБ Юрия Леонидовича, *сам чёрт ногу сломит*, было освещено нужным образом. На совести Зимина оказываются два расстрела — были найдены крайние, чтобы выгородить всех причастных к делу, *от обкома партии и горисполкома до прокуратуры и управления милиции*. Сам герой понимает, что совершил сделку с дьяволом, продал свой голос, однако наивно надеется, что забудет про всё и будет жить не просто спокойно, но никогда больше на такую сделку не пойдёт: «Да, было, случилось однажды — сел играть в карты с чёртом и вроде бы даже не проиграл, ос-

тался при своих, но больше не сяду. Хватит, позабавились», — так во внутренний монолог героя, который хочет убедить в этом лишь себя самого. Но автор знает, что за всё *придётся потом платить*. И это *потом* для героя наступает «сейчас».

Явление чёрта в романе ожидаемо: Наталья Николаевна предупреждает Зимины о появлении некоего *типа*, лишённого каких-либо примет, — *некто в сером*. Она уже поминает чёрта, и слово это является здесь не только средством выражения экспрессии: «Очень весь какой-то из себя чистенький... Чёрт, мне уже стучат...» /468/. Появление в доме сотрудника органов ГБ герой воспринимает как вторжение нечистой силы — всё, что связано с этим человеком, омерзительно: он приносит Зимину цветы в *омерзительно мокрой, расползающейся газетной бумаге* /472/. Зимин признаётся, что ему *стало страшно, стало противно*. Атмосфера чертовщины, дьявольского начала поддерживается каждым новым эпизодом — например, реакцией кота: «...вдруг у него поднялась дыбом шерсть, он жалко мяукнул, поджал хвост и, пятясь задом, уполз и забился под диван» /477/. Да и фамилия сотрудника почти созвучна слову *чёрт* — Чекмарёв.

Герой, на совести которого предательство, сделка с совестью, появление этого *чёрта* воспринимает как расплату: Чекмарёв является из *забитого наглухо прошлого*, чтобы *предъявить права* на его жизнь. Как и в песне «Ещё раз о чёрте», здесь с героем будет говорить «его» чёрт — собственный искушитель. Неслучайно Чекмарёв называет Зимины своим *зеркальным отражением*, указывая на сходство имён и отчеств — Николай Андреевич и Андрей Николаевич. Вообще возникает ощущение, что быть чёртом — это норма, что чертовщина в жизни — самое обычное дело. Вот разговор *чёрта* с женой, которая, очевидно, его «воспитывает»: «Что значит — обещал, я же не развлекаюсь... Да, да... Ну, ничего, я подогрею, не беспокойся, целую тебя!..» /479/.

И следствия появления этого чёрта налицо: у Зимины пропадает рукопись «Именем Российской Федерации», которая должна была стать своеобразным реваншем героя, попыткой искупить свою вину за предательство, за слабость и трусливость. В сюжете появляется интрига: причастна ли к исчезновению рукописи Наталья Николаевна — *не только красивая баба, но ещё и с чертовщинкой?* Эта характеристика (*с чертовщинкой*) в контексте романа, скорее всего, говорит о причастности её — вольной или неволь-

ной — к тем дьявольским силам, в сетях которых оказался герой. Зимин начинает прозревать: допуск для работы товароведом по приёмке иностранных книг оформляется в «особом отделе»! Впрочем, встречей Зимина с Натальей Николаевной и завершается известная часть романа — её «сухим» ответом: «Извините, я занята» /502/.

Русская литература знает примеры произведений, в которых открытый финал, своеобразная незавершённость, определялись уже авторским замыслом. Самый известный из них — роман «Евгений Онегин», в котором автор лишь наметил возможные пути героя — по какому он пойдёт, будет зависеть от конкретной исторической ситуации. Не будь в романе «Ещё раз о чёрте» авторской предыстории, предшествующей первой главе, финал тоже мог бы предполагать по крайней мере два варианта поведения героя — новая сделка с *чёртом* или же противостояние дьявольским силам (хотелось бы верить, что именно последний тип выберет герой, нашедший в себе желание и силу написать «Именем Российской Федерации», то есть, по сути, разоблачить самого себя и свою сделку с совестью). Однако именно в открывающем роман авторском обрамлении содержится вполне понятное читателю объяснение: герой смог как-то выкрутиться из той ситуации, в которой оказался, желая разорвать свою связь с органами. Как? Набор рецептов прописан во многих произведениях Галича — *лгать, предавать, молчать...* Зимин отправляется в туристскую поездку, чтобы остаться в Швеции, чтобы ещё раз попытаться отречься, отказаться от своего прошлого...

Галич понимал, как трудно противостоять той чёртовой силе, которая обыденна, является нормой жизни. Роман даже в незавершённом виде рисует попытки пробуждения человеческой совести, сознания, которое видит грань между добром и злом, между человеческим и чёртовым, дьявольским, началом.

Встреча с чёртом в произведениях Галича — всегда серьёзное испытание, в каких бы облициях он ни являлся, какую бы из человеческих слабостей ни воплощал: пошлость, трусость, алчность, беспринципность... И в каждом из этих испытаний автор напоминает читателям о высшем законе: за всё придётся платить, любая сделка с дьяволом обернётся для человека расплатой.

---

О. В. КАРПУШИНА

## НА ПЕРЕПУТЬЕ ЖАНРОВ *Жанровый монтаж Галича\**

В данной статье исследуются жанровые особенности песен Александра Галича и их место в современной жанровой системе. Логично было бы начать с исследования системы устных и/или песенных жанров. Однако дело в том, что песни Галича составляют особый жанр<sup>1</sup>. Даже поверхностное знакомство с его песнями выдаёт их отличие от мейнстрима бардовской песни того времени. Под мейнстримом бардовской песни я имею в виду жанр так называемой авторской или туристской песни, которая связана с такими именами, как Юрий Визбор, Александр Городницкий, Юрий Кукин, Александр Дольский, Новелла Матвеева, Вероника Долина, Сергей Никитин и т. д. Таких авторов, как Булат Окуджава и Юлий Ким, тоже можно, с некой натяжкой, конечно, отнести к этой же категории.

Мейнстрим авторской песни 1960–1970-х характеризуется лиризмом, простотой сюжетной линии (одна, максимум две), эскапизмом и/или экзотизмом и мягким дидактическим или философским тоном. Бардовская песня в целом логоцентрична. В большинстве своём эти песни вполне укладываются в круг жанров лирической поэзии, таких как элегия, элегическая ода<sup>2</sup>, раз-

---

\* Впервые на англ. яз.: *Karpushina O. At the Intersection of Genres: Galich's Generic Montage // Studies in Slavic Cultures. 2003. № 4 (Sept.). P. 20–32.*

<sup>1</sup> Галич занимает особую нишу среди бардов. Родственный же жанр эстрадной песни не оказал на него никакого влияния и служил скорее источником материала для его песен. Иногда Галич использует мотив или напев как социолект для создания диалогизированного фона. См. ниже мои комментарии по поводу «Возвращения на Итаку».

<sup>2</sup> Например, «Лёнька Королёв» Окуджавы или «Серёга Санин» Визбора.

мышление или жалоба. Однако ритм и мелодия тоже играют в бардовской песне немаловажную роль.

Несмотря на значительность и влияние своего творчества, Галич тем не менее остаётся маргиналом среди бардов, таким одиноко стоящим пиком на периферии горной гряды. Его песни происходят из другого источника. Слово у Галича привилегировано по сравнению с мелодией. «Эти песни бесконечно далеки от приятной, бездумной, мурлыкающей напевности. Их трудно петь и зачастую трудно слушать... В них пение — просто особо выразительный способ исполнения стихов», — пишет И. Грекова /23/<sup>3</sup>. Вероятно, это не совсем так. Музыкальный ритм в самом деле важен для Галича, иначе он бы просто читал стихи. Ритм же является в какой-то мере структурообразующим, он как бы поддерживающее здание галичевской песни.

Однако в рассуждениях И. Грековой есть рациональное зерно. Чтобы понять специфику песен Галича, надо проанализировать их источники. Песни Галича синкретичны по своему происхождению. Они соединяют в себе не только лирическое и эпическое начало (как, скажем, баллады)<sup>4</sup>, но также и черты романа. Эти песни ориентированы в большей степени на письменное слово, письменную традицию и культуру. Не порывая полностью с лирическим началом, они всё же большим обязаны роману, чем лирике.

Критики давно распознали эту жанровую гибридность песен Галича. Лев Венцов определяет их как «песни-драмы» /55/<sup>5</sup>. «Жанровое разнообразие песен Галича огромно, — замечает И. Грекова, — есть у него песни-сатиры, песни-пародии, песни-стилизации, *песни-романы*, песни-трагедии» /23/. Ефим Эткинд идёт ещё дальше, называя Галича вторым Бальзаком, а его работы — новой *человеческой комедией*: «Более ста песен-повестей Галича — это наша «человеческая комедия». <...> Песня «Весёлый разговор», например, — это повесть об осиротевшей девочке. <...> Повесть? *По многообразию событий и жизненных конфликтов — даже роман*. Персонажи очерчены с удивительной определён-

<sup>3</sup> Грекова И. Несколько слов о творчестве Александра Галича // Заклинание Добра и Зла / Сост. Н. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 18–25. Здесь и далее выделено мной. Номера страниц при ссылке на это изд. даются в тексте в косых скобках.

<sup>4</sup> О развитии жанра баллады см.: Vavra J. Oda, elegie a balada v ruske a sovjetske poezii. Prague: Univerzita Karlova, 1990.

<sup>5</sup> Венцов Л. Поэзия Александра Галича // Заклинание Добра и Зла. С. 52–70.

ностью, *каждый из них может быть развит до романной фигуры, но все и так — живые, несмотря на предельную сжатость, кажется, что они описаны подробно*» /74–75/<sup>6</sup>.

### **Карнавализация**

Согласно Михаилу Бахтину, «романный жанр имеет три основных корня: эпический, риторический и карнавальныи»<sup>7</sup>. Те же три составляющие находим у Галича в его песнях-нарративах:

— эпические черты присущи бардовской песне изначально (поэма и баллада принадлежат к лиро-эпическим жанрам)<sup>8</sup>;

— риторико-дидактический тон также ярко выражен в песнях Галича (например, прямое обращение к слушателям с целью убеждения, использование дидактических приёмов, таких как риторические вопросы, восклицания, тропы и т. д.);

— карнавалыные элементы у Галича представляются особенно интересными. И. Грекова отмечает, что юмор проникает в самую сущность его песен /22/. Эта сущность, однако, содержит нечто значительно большее, чем юмор. Бахтин перечисляет основные характеристики карнавала, те самые характеристики, которые позже «могли оказать такое огромное ф о р м а л ь н о е, ж а н р о б р а з у ю щ е е влияние на литературу»<sup>9</sup>: жизнь наизнанку, карнавалыные мезальянсы, вольный фамильярный контакт между людьми, профанация, шутовское увенчание и последующее развенчание карнавалыного короля, карнавалыное пространство, особая площадная речь, амбивалентность и т. д.<sup>10</sup>

Карнавалыные элементы составляют неотъемлемую часть галичевских песен. Действие их зачастую происходит в публичном месте, где люди едят и пьют, то есть на своеобразном карнавалыном пространстве: в пивной, шалмане, вагоне-ресторане, винном отделе, на вечеринке («Вечерние прогулки», «Баллада о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила поужинать в ресторан “Динамо”», «На сопках Манчжурии», «Поэма о бегунах на длин-

<sup>6</sup> Эткнд Е. «Человеческая комедия» Александра Галича // Там же. С. 71–89.

<sup>7</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 125.

<sup>8</sup> Такие критики как Леонид Плющ считают Галича эпическим писателем, создателем «философского эпоса» /313/, «Гомером нашего времени» /325/ (Плющ Л. «Гомер опричного мира» // Заклинание Добра и Зла. С. 311–325).

<sup>9</sup> Бахтин М. Указ. соч. С. 142. Здесь и далее — разрядка первоисточника.

<sup>10</sup> См.: Указ. соч. С. 141–143.

ные дистанции», «Новогодняя фантазмагория», «Цыганский романс» и т. д.). Карнавальным пространством может становиться и партийное собрание («Красный треугольник», «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира»).

Карнавальное пространство *шалмана* или *вертепа* — это место, где происходит Откровение. Оно представляется карнавальным оксюмороном, сравнением и сочетанием несочетаемых элементов, комбинацией священнодействия и богохульства. Шалман, место, провонявшее табаком и алкоголем, населённое *бухими пролетариями*, *тунеядцами* и *жульём*, напоминает ад:

Повстречала девчонка бога,  
Бог пил мёртвую в монопольке,  
Ну, а много ль от бога прока  
В *чертовне* и в *чаду* попойки?  
(«Цыганский романс»)<sup>11</sup>

Однако именно здесь ищут Бога или получают некий духовный опыт клиенты Тamarки из песни «На сопках Манчжурии» или рассказчик из пятой главы «Поэмы о бегунах...»:

Потолкавшись в отделе винном,  
Подойду к друзьям-алкашам,  
При участии половинном  
Побеседуем по душам.  
Алкаши наблюдают строго,  
Чтоб ни капли не пролилось.  
«Не встречали, — смеются, — Бога?»  
— «Ей-же-Богу, не привелось».  
Пусть пивнуха не лучший случай  
Толковать о добре и зле,  
Но видали мы этот «лучший»  
В белых тапочках на столе.

Действие «Баллады о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила поужинать в ресторан “Динамо”», как следует из названия, разворачивается в ресторане. Героиня — это современная Золушка, которая дважды в месяц (карнавальная цикличность) появляется в «Динамо» как принцесса. Насмешливо-презрительный титул «принцесса с Нижней Масловки» подчёркивает её амбивалентность. Карнавальная принцесса носит дешёвое кольцо,

<sup>11</sup> Стихи Галича здесь и далее без указания страниц цит. по изд.: Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М.: Локид; ЭКСМО-Пресс, 1999.

ей не по карману шампанское или такси. Она коронуется на короткий период времени (Галич называет её *кометой, леди Гамильтон, дочкой короля*), но лишь для того, чтобы быть раскоронованной и сброшенной обратно в свою нижнюю социальную страту:

А время подлое течёт,  
И, зал пройдя, как пасеку,  
Шестёрка ей приносит счёт —  
И всё, и крышка празднику!

.....

А ей не царство на веку —  
Посулы да побасенки,  
А там — вались по холодку,  
Принцесса с Нижней Масловки!

У Бахтина находим: «Обряд развенчания как бы завершает увенчание и неотделим от него (повторяю: это двуединый обряд). И сквозь него просвечивает новое увенчание. Карнавал торжествует самую смену, самый процесс сменяемости, а не то, что именно сменяется. Карнавал, так сказать, функционален, а не субстанционален»<sup>12</sup>.

«Королева материка» даёт нам ещё один убедительный пример карнавализации у Галича. Тут вам и карнавальное пространство, и карнавальные мезальянсы, где вместе стоят охранники и заключённые, живые и мёртвые, и оксюморонная и амбивалентная природа самой её *величества Белой Виши* (королева и вошь), и профанация, и карнавальное кощунство и богохульство (участники ритуально мочатся в костёр, Вшивый Путь перекрещивает Млечный Путь) и т. д.

В песне даже возникает ритуал сожжения карнавального «ада». Бахтин пишет: «Глубоко амбивалентен образ о г н я в карнавале. Это огонь, одновременно и уничтожающий, и обновляющий мир. На европейских карнавалах всегда почти фигурировало особое сооружение (обычно повозка со всевозможным карнавальным барахлом), называвшееся «адом», в конце карнавала этот «ад» торжественно сжигался»<sup>13</sup>. У Галича:

Когда сложат из тачек и нар костёр,  
И, волчий забыв раздор,

<sup>12</sup> Бахтин М. Указ. соч. С. 144.

<sup>13</sup> Там же. С. 145.

Станут рядом вохровцы и зэка  
 И напишут в тот костёр.  
 Сперва за себя, а потом за тех,  
 Кто пьёт теперь Божий морс,  
 .....

О, как они ссали б, закрыв глаза,  
 Как горлица воду пьёт!  
 А потом пропоёт неслышно труба  
 И расступится рвань и голь,  
 И Её Величество Белая Вошь  
 Подойдёт и войдёт в огонь,  
 И взметнутся в небо тысячи искр,  
 Но не просто, не как-нибудь —  
 Навсегда крестом над Млечным Путём  
 Протянется Вшивый Путь!

«Ночной разговор в вагоне-ресторане» (четвёртая глава «Поэмы о бегунах...») являет схожие карнавальные черты: карнавальное пространство публичного места (барак и железнодорожная станция); единение несовместимых элементов и социальных антиподов («Все стоим — ревмя ревём, // И вохровцы, и зэки»); профанация, замещение святого дьявольским (Отец и Гений замещает Отца Небесного, а статуя Сталина — храм Христа Спасителя; кум, то есть крёстный отец, — это начальник охраны); развенчание Отца и Гения:

Кум докушал огурец  
 И закончил с мукою:  
 «Оказался наш Отец  
 Не отцом, а сукою...»  
 Полный, братцы, ататуй!  
 Панихида с танцами!  
 И приказано статуй  
 За ночь снять на станции.

Бахтин утверждает, что карнавал лежит в сердце мениппеи: «Карнавализацией проникнуты и её внешние слои и её глубинное ядро»<sup>14</sup>. Сама же мениппея есть одна из предтеч романа как жанра. Бахтин перечисляет некоторые черты мениппеи, которые позднее будут характерны для романа: мениппея полностью свободна от «мемуарно- исторических ограничений <...>, от предания и не скована никакими требованиями внешнего жизненного

<sup>14</sup> Там же. С. 153.

правдоподобия. Мениппея характеризуется исключительной свободой сюжетного и философского вымысла. Этому нисколько не мешает то, что ведущими героями мениппеи являются исторические и легендарные фигуры (Диоген, Менипп и другие). <...> Очень часто фантастика приобретает авантюрно-приключенческий характер, иногда — символический или даже мистико-религиозный (у Апулея). Но во всех случаях она подчинена чисто идейной функции провоцирования и испытания правды. <...> Для мениппеи очень характерны сцены скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого. <...> Мениппея наполнена резкими контрастами и оксюморонными сочетаниями. <...> Для мениппеи характерно широкое использование вставных жанров: новелл, писем, ораторских речей, симпозионов и др., характерно смешение прозаической и стихотворной речи. Вставные жанры даются на разных дистанциях от последней авторской позиции, то есть с разной степенью пародийности и объектности. <...> Наконец, последняя особенность мениппеи — её злободневная публицистичность. Это своего рода «журналистский» жанр древности, остро откликающийся на идеологическую злобу дня»<sup>15</sup>.

Все эти элементы можно обнаружить в «Поэме о бегунах...». Поэма Галича начинается как типичная мениппея. Это хронотоп нереального, где время и пространство потеряли значимость и границы, где свиты в клубок начало и конец, Россия и Вифлеем. Отец народов приходит взглянуть на новорождённого Сына Человеческого. Действие, как обычно у Галича, происходит в вертепе (то есть в карнавальном пространстве), где

... Спал младенец в колыбели  
И причмокивал во сне.

Уже светало. Розовело небо.  
Но тут раздалась гулко у вертепа  
Намеренно тяжёлые шаги,  
И Матерь Божья замерла в тревоге,  
Когда открылась дверь, и на пороге  
Кавказские явились сапоги.

<sup>15</sup> Там же. С. 131–136.

И разом потерявшие значенье  
Столетия, лихолетья и мгновенья  
Сомкнулись в безначальное кольцо.  
А он вошёл и поклонился еле,  
И обратился неспешно к колыбели  
Забрызганное оспою лицо.

«Значит, вот он — этот самый  
Жалкий пасынок земной,  
Что и кровью, и осанной  
Потягается со мной...»

Воображаемый (или реальный?) спор Сталина с Христом напоминает известный разговор Великого Инквизитора со Спасителем в «Братьях Карамазовых» Достоевского. И в том, и в другом случае Христос молчит. Однако само его присутствие побуждает собеседников воображать ответ и спорить с его невысказанными словами («Ладно, ладно, я не прекословлю, — // Ты был первый, Ты и начинай»). Их спор — то, что Бахтин называет «слово с оглядкой на чужое слово»<sup>16</sup>.

И Сталин, и Великий Инквизитор утверждают своё собственное земное царство вместо обещанного Христом царства небесного. «Если ж я умру, — что может статься, — // Вечным будет царствие моё!» — уверяет Сталин.

Глава 3 заканчивается метаморфическим и идеологическим раскоронованием всемогущего деспота. Как человеческое существо, Сталин признаёт наличие высшей власти и подчиняется:

Неприказанный, неположенный  
За окном колокольный звон..  
И, упав на колени: «Боже мой! —  
Произносит бессвязно он.

— Молю, Всевышний,  
Тебя, Творца,  
На помощь вышли  
Скорей гонца!

О, дай мне, дай же  
Не кровь — вино!..  
Забыл, как дальше...  
Но всё равно!

Не ставь отточий  
Конца пути,

<sup>16</sup> Там же. С. 231.

Прости мне, Отче!  
 Спаси!..  
 Прости...»

В следующей главе уничтожается материальный символ власти Сталина, его статуя. В главе 5 то же самое происходит и со сталинской идеологией, вообще с идеей лидера, который *в ответе один за всех*, который знает, как надо, и избавляет людей от моральной ответственности за их поступки:

Неисповедимы дороги зла.  
 Но не надо, люди, бояться!  
 Не бойтесь золы, не бойтесь хулы,  
 Не бойтесь пекла и ада,  
 А бойтесь единственно только того,  
 Кто скажет: «Я знаю, как надо!»  
 Кто скажет: «Всем, кто пойдёт за мной,  
 Рай на земле — награда!»  
 .....

Гоните его!  
 Он врёт!  
 Он не знает — как надо!

Поэма заканчивается ещё одной аллюзией к Новому Завету в главе 6 («Ave Maria»). «Свершив полный цикл, произведение возвращается к библейским мотивам первой главы, вновь сводя их со сталинской Россией», — заключает Джеральд Смит<sup>17</sup>. Это имитирует цикличную природу карнавала, призванного праздновать смерть и воскрешение, конец одного цикла и начало нового.

Ещё одним значимым карнавальным элементом является фигура шута, дурака, клоуна, которая, по мысли Бахтина, повлияла на место автора в романе и на его оценку. Шут имеет право «не понимать» окружающую его действительность, не узнавать. Таким образом читатель глазами дурака видит реальность остранный и замечает то, что ускользало от его внимания или просто не замечалось ранее. Таков Клим Петрович Коломийцев из цикла «Коломийцев в полный рост». Он не понимает, почему его цех по изготовлению колючей проволоки не может получить звание «цеха коммунистического труда», он бунтует против оказания экономической помощи странам третьего мира. Непонимание

<sup>17</sup> Smith G. S. Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet «Mass Song». Bloomington: Indiana UP, 1984. P. 201.

Климом политической и социальной ситуации таким образом служит сатирическим приёмом, авторским комментарием к происходящему.

### ***Жанровый монтаж***

Если, согласно Бахтину, карнавализация лежит в идейном центре романа, то полигlossия формирует его стилистику. Бахтин перечисляет основные композиционно-стилистические единства, «на которые обычно распадается романное целое:

1) прямое авторское литературно-художественное повествование (во всех его многообразных разновидностях);

2) стилизация различных форм устного бытового повествования (сказ);

3) стилизация различных форм полулитературного (письменного) бытового повествования (письма, дневники и т. п.);

4) различные формы литературной, но внехудожественной авторской речи (моральные, философские, научные рассуждения, риторическая декламация, этнографические описания, протокольные осведомления и т. п.);

5) стилистически индивидуализированные речи героев.

Эти разнородные стилистические единства, входя в роман, сочетаются в нём в стройную художественную систему»<sup>18</sup>.

Теперь давайте посмотрим на поэму Галича «Кадииш». Уже само название настраивает на жанровую игру: *кадииш* принадлежит скорее к религиозным, чем к чисто литературным жанрам, — это еврейская служба по усопшим. Тем не менее «Кадииш» Галича демонстрирует черты романа. Его структура усложнена: проза чередуется с музыкой и стихами, голос автора часто неотделим от голосов героев и т. д.

«Кадииш» начинается с посвящения Янушу Корчаку, которое служит исторической справкой (кто такой, что делал и почему был убит). За прозаическим посвящением следует внутренний монолог Корчака в стихах. Голос, очевидно, автора/рассказчика добавляет: «А по вечерам всё так же, как ни в чём не бывало, играет музыка». Последующая стихотворная фраза из песни «Сан-Луи блюз» («И поёт мой рожок про дерево, // На котором я вздёрну

<sup>18</sup> Бахтин М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исслед. раз. лет. М., 1975. С. 75.

вас! // Да-с, да-с...») контрастирует с прозаической цитатой из дневника Корчака («Я никому не желаю зла. Не умею. Просто не знаю, как это делается»). Затем следует лирический монолог, воспоминания Корчака. Это история, рассказанная от первого лица и составленная из серии обратных кадров. Прозаический голос то ли самого Корчака, то ли автора/рассказчика повествует о девочке Нате из сиротского приюта. Затем следует её песенка. Тот же прозаический голос рассказывает о стороже, Петре Залевски, убитом во дворе приюта польскими фашистами.

Галич прибегает к прозе, когда ему необходимо показать прошлое как бы с высоты птичьего полёта; когда же он «меняет линзы» и персонализирует прошлое, судит или восхищается им, Галич переключается на стихи. Прозаический голос — это голос исторического документа, хроники. Прозаические части делят произведение на сегменты и устанавливают историческую дистанцию между зрителем (читателем, слушателем) и героями, тогда как последующие лирические части создают между ними зону максимального контакта, описывая те же события прошлого с точки зрения личного опыта: «Он убирал *наш* бедный двор, // Когда *они* пришли».

А после песенки Нати вновь сухой голос хроникёра сообщает нам о том дне, когда еврейские дети-сироты из приюта должны были быть отправлены в лагерь смерти Трешлинка. Поэтический голос Корчака даёт параллельное описание того же события. Через относительное время романа мы входим во время эпоса, время абсолютное. Корчак знает, что случится через тридцать лет. Он знает, что то, что происходит сегодня, станет легендой, абсолютным временем эпопеи:

*Дальше начинается преданье —  
Дальше мы выходим на перрон.*

*И бежит за мною переводчик,  
Робко прикасается к плечу:  
«Вам разрешено остаться, Корчак!»  
Если верить сказке — я молчу.*

Рассказ то приближает, то отдаляет события прошлого. «Наезд», выражаясь языком кинематографии, происходит путём смены дискурса и жанра: хроника сменяется лирическим описанием от третьего лица, за которым следует сказка, рассказанная Корчаком. Из своего времени автор/рассказчик — его голос теперь

чётко отличается от голоса Корчака — начинает прямой диалог со своим героем: «Но из года семидесятого // Я вам кричу: — Пан Корчак! // Не возвращайтесь!».

Автор страстно спорит с теми, кто находится в Польше у власти (опять «слово с оглядкой на чужое слово»). Он противопоставляет блистательное прошлое нации и её постыдное настоящее:

Дали зрелищ и хлеба —  
Взяли Вислу и Татры,  
Землю, море и небо:  
Всё, мол, наше!  
А так ли?!

Дня осеннего пряжа  
С вещим зовом кукушки —  
Ваша? Врёте, не ваша!  
Это осень Костюшки!

.....  
Это небо Тувима!

.....  
Это сосны Шопена!

Удивляет выверенная точность поэтической архитектуры произведения. Как и «Поэма о бегунах...», «Кадиш» заканчивается, совершив полный круг. Концовка есть зеркальное отражение начала. В обратном порядке идут «Сан-Луи блюз», затем цитата из дневника Корчака и вступительное четверостишие.

Мы можем легко выделить те композиционно-стилистические единства, которые, согласно Бахтину, составляют роман как целое. В песнях Галича зависимость от традиции романа весьма ощутима. Его слово — это слово, которое всегда существует и реализуется, всегда ощущает присутствие другого слова и ориентируется на него. Любимый приём Галича — это столкновение и противопоставление нескольких стилистически разнородных дискурсов. Как следствие, его тексты буквально переполнены цитатами. Произведения обычно предваряют несколько эпиграфов в прозе или стихах. Эпиграфы обычно выполняют несколько функций: обобщают и подтверждают основную идею (например, «Песня исхода») или же — чаще — вступают в спор с последующим текстом и служат диалогизированным фоном, на котором развиваются мысли автора. Примером последнего может служить эпиграф из «Незнакомки» Блока в «Балладе о том, как одна принцесса...»

Эпиграф всегда обыгрывается в произведении. Так, в «Балладе о том, как одна принцесса...» стихотворный размер блоковских стихов<sup>19</sup> задаёт ритм. Размер также определяет образность: *принцесса* — это современная блоковская Незнакомка среди *бухих пролетариев*, читай «пьяниц с глазами кроликов». Высокий стиль «Незнакомки» отражается, почти пародируется низким стилем — дискурсом рассказчика. При этом блоковский размер остаётся нетронутым. Таким образом Галич берёт пустую форму и заново наполняет её пролетарским социолектом:

И все бухие пролетарии,  
Все тунеядцы и жульё,  
Как на комету в планетарии,  
Глядели, суки, на неё...

Иногда Галич перевёртывает общепризнанные отношения между текстом и эпиграфом. Неожиданно оказывается, что эпиграф не объясняет текст, а наоборот, требует разъяснения, которое текст и предоставляет. «Без названия» начинается строкой Анны Ахматовой, в которой она прославляет Сталина:

«...И благодарного народа  
Он слышит голос: “Мы пришли  
Сказать: где Сталин, там свобода,  
Мир и величие земли!”»

Песня разворачивается как объяснение тому, как гениальная русская поэтесса могла написать нечто столь фальшивое и постыдное. Это произошло, считает Галич, потому, что ей надо было спасти сына:

По белому снегу вели на расстрел  
Над берегом белой реки,  
И сын Её вслед уходившим смотрел  
И ждал — этой самой строкой!

Временами чужое слово включается именно с целью опровержения<sup>20</sup>. Так, например, последняя строчка «Признания в любви» («Я люблю вас, люди! // Будьте доверчивы!») есть негатив эпиграфа из Юлиуса Фучика «Люди, будьте бдительны!».

<sup>19</sup> «И медленно, пройдя меж пьяными, // Всегда без спутников, одна».

<sup>20</sup> Согласно Бахтину, отличительной чертой романа является то, что любой чуждый сторонний элемент немедленно диалогизируется, как только включается в сферу романа. См.: *Бахтин М. М.* Из предистории романного слова // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 416–417; *Бахтин М. М.* Слово в романе. С. 76.

В песне «Памяти Пастернака» пастернаковская строка появляется в тексте и немедленно диалогизируется:

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

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

Таким образом, текст возникает на пересечении различных стилей, жанров и традиций. Он открыт для множественных, иногда полярных интерпретаций. Чужое слово эпитафия служит как камертон, оно ориентирует, *настраи-вает* слушателя. Прекрасный пример этому — «Возвращение на Итаку». Собственно галичевскому тексту предшествуют два эпитафия: прозаический и стихотворный. Первый принадлежит, по всей вероятности, очевидцу описанных в тексте событий — ареста Мандельштама. Другой — это цитата из стихотворения Мандельштама.

Эти два чужие текста-вкрапления задают каждый свою ось координат. Слушатель/читатель сам выбирает, рассматривать ли ему текст Галича как историческое произведение или же с позиций поэтической традиции Серебрянного века (настрой, заданный строкой Мандельштама). На самом деле галичевский текст развивается в срединном пространстве между первым и вторым. Эпитафия задают границы, в которых и существует жанрово-стилистическая смесь под названием «Возвращение на Итаку».

Эпитафия здесь — не единственные чужеродные вкрапления. Галич также включает в свой текст цитату из популярной в те годы песни, которую соседи Мандельштама слушают во время обыска в квартире поэта. Лёгкость и беззаботность эстрадной песни в соседней комнате (внешнее) резко контрастирует с ужасом происходящего (внутреннее). Вульгарная «Рамона» сталкивается со стихами Мандельштама (внутренний монолог), порождая стилистическую, жанровую и контекстуальную многоплановость:

А пальцы искали крамолу, крамолу...  
А там, за стеной всё гоняли «Рамону»:  
— Рамона, какой простор вокруг, взгляни,  
Рамона, и в целом мире мы одни!

«...А жизнь промелькнёт  
Театрального капора пеной...»

Песня выявляет иерархически организованную структуру и взаимодействие различных дискурсов. Слово Мандельштама, *чужое слово* по Бахтину, стилистически здесь самое высокое; несколько ниже стилистический настрой слова Мадельштама-персонажа — *стилизация*, согласно Бахтину; но самым низким является прямое слово автора/рассказчика:

И, глядя, как пальцы шуруют в обивке,  
Вольно ж тебе было, он думал, вольно!  
Глотай своего яacobинства опивки —  
Глотай своего яacobинства опивки —  
Не уксус ещё, но уже не вино.

Щелкунчик-скворец, простофиля-Емеля,  
Зачем ты ввязался в чужое похмелье?!  
На что ты истратил свои золотые?!..

Подведём итоги. Тексты Галича изначально ориентированы на чужое слово, чужой дискурс или, скорее, дискурсы — и сильно диалогизированы. Произведения его возникают как скрытая полемика с официально навязанными или запрещёнными самиздатскими социально-политическими дискурсами — с одной стороны, и как диалоги с классическими текстами — с другой. Они не только демонстрируют все черты романа как жанра, но и имеют те же корни. В то же время песни Галича принадлежат к устным и драматическим жанрам. Возникшие на пересечении различных жанров, родов и видов искусств, они составляют уникальный жанр **устного романа**.

---

Н.А. БОГОМОЛОВ

«КРАСАВИЦА МОЯ, ВСЯ СТАТЬ...»  
*Александр Галич и Борис Пастернак\**

Пристрастие Александра Галича к творчеству и внимание к некоторым обстоятельствам жизни Б. Л. Пастернака хорошо известны. Не вдаваясь в особые подробности, назовём очевидное. Для массового сознания является непреложным фактом, что именно исполнение на Новосибирском фестивале самодеятельной песни в марте 1968 года стихотворения «Памяти Б. Л. Пастернака» стало главной причиной опалы поэта, хотя на деле весьма многое из того, что он пел и говорил там, было вызывающим по отношению к советской идеологии, о чём своевременно последовали печатные доносы (в которых именно эта песня вовсе не упоминалась<sup>1</sup>). Стихотворение «Памяти Б. Л. Пастернака» не только стало одной из эмблем творчества Галича, но и разошлось на цитаты.

Достаточно устойчивый песенный цикл «Литераторские мостки», кроме упомянутого, включает в себя ещё одно стихотворение, непосредственно с творчеством Пастернака связанное, — «Памяти Живаго»<sup>2</sup>. Эти два стихотворения (совместно с третьим, «Старый принц») стали предметом особого анализа

---

\* Опубл. в малодоступном для российских учёных сб.: 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).

<sup>1</sup> Главный из них — ст.: *Мейсак Н.* Песня — это оружие: Слушая запись выступлений бардов // Веч. Новосибирск. 1968. 18 апр. Перепеч. в кн.: *Галич А.* Избранные стихотворения. М., 1989. С. 217–227.

<sup>2</sup> Подробнее о составе, композиции и датировке этого цикла см.: *Свиридов С. В.* «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1]. М., 2001. С. 99–102.

лежащих на поверхности обращений к стихам Пастернака в творчестве Галича<sup>3</sup>.

На Пастернаковской конференции в Серизи Галич присутствовал и несколько раз вмешивался в дискуссии, что зафиксировано в изданных материалах конференции<sup>4</sup>. Дважды в его радиовыступлениях и интервью о Пастернаке говорится довольно подробно<sup>5</sup>.

Упоминания Пастернака в мемуарах и литературоведческих статьях о Галиче чрезвычайно многочисленны, хотя и носят преимущественно абстрактный характер, редко выходя в сферу поэтики<sup>6</sup>. 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 году<sup>7</sup>.

Вот этот текст:

#### ПРОЩАНИЕ С ГИТАРОЙ

*Подражание Аполлону Григорьеву*

Осенняя, простудная,  
Печальная пора.  
Гитара семиструнная —  
Ни пуха, ни пера!

<sup>3</sup> См.: *Архипочкина О. О.* Пастернак в творческом восприятии Галича // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. М., 2003 [на тит. л. дата выхода ошибочно: 2001]. С. 117–127.

<sup>4</sup> 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 В.* Пушкинское эхо: Записи; Заметки; Эссе. М.; Торонто, 2003. С. 31).

<sup>5</sup> См.: *Галич А. Я* выбираю свободу / Сост. А. Шаталов. М.: Глагол, 1991. С. 105–107, 174. (Глагол: Лит.-худож. журн.; № 3).

<sup>6</sup> Позволим себе сослаться на собственные наблюдения. См.: *Богомолов Н. А.* От Пушкина до Кибирова: Ст. о рус. лит., преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 368–371, 504.

<sup>7</sup> Впрочем, по предположению наиболее серьёзного 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: Проблемы поэтики и текстологии. С. 192–193). Приносим искреннюю благодарность А. Е. Крылову за консультации и обсуждение некоторых тем настоящей статьи (в частности, 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).

Ты с виду — тонкорунная,  
На слух — ворожея,  
Подруга семиструнная,  
Прелестница моя!  
Ах, как ты пела смолоду,  
Вся музыка и статья,  
Что трудно было голову  
С тобой не потерять!

Чибиряк-чибиряк-чибиряшечка,  
Как кружилась голова, моя душечка!

Когда ж ты стала каяться —  
В преклонные лета —  
И статья не та, красавица,  
И музыка не та!  
Всё 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,  
Всё на одной на струночке,  
А шесть других молчат!  
И лишь затем, без просыпу,  
Разыгрываешь страсть,  
Что, может, та — курносая —  
«Послушает и даст!»  
Так и живёшь, 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 блядям,  
Зато — номенклатурная,  
Зато — нужна людям!  
А что души касается —  
Про то забыть пора!

Ну что ж, прощай, красавица,  
Ни пуха, ни пера!

Чибирык-чибирык-чибирышечка,  
Что ж, ни пуха, ни пера, моя душечка!<sup>8</sup>

Отметим, что во всех известных вариантах авторских пояснений Галич «даёт установку» своим слушателям: песня должна быть соотнесена с «Цыганской венгеркой» А. А. Григорьева и прежде всего со строками:

<sup>8</sup> Галич А. Избранные стихотворения. М., 1989. С. 50–51. Цитируем по изданию, воспроизводящему текст самиздатской «Книги песен» Галича (экземпляр из собрания Л. М. Турчинского, любезно предоставившего его нам) с некоторыми изменениями текста по сравнению с песенными вариантом (слово «чибирышечка» мы полагаем 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 нам удалось познакомиться с ещё одним машинописным экземпляром «Книги песен», снабжённым инскриптом, обращённым 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 Времен. 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 нами выше недочёты. Для полноты картины приведём также разночтения наиболее авторитетных публикаций. В посмертном издании «Посева», учитываемом и некоторые моменты последней авторской воли (хотя согласно разъяснениям текстового правка была непоследовательной и не всегда передана в печати) существовал эпиграф: «...Чибирык, чибирык, чибирышечка, // Ах, как скушно мне с тобой, моя душечка». Первый рефрен читается: «Чибирык, чибирык, чибирышечка, // Ах, как плыла голова, моя душечка!» (этот вариант соответствует поощемуся тексту и стабильно повторяется во всех прочих публикациях), а второй и третий рефрены меняются местами (Галич А. Когда я вернусь: Полное собр. стихов и песен. Frankfurt a/M.: Посев, 1981. 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 Чибирык. Подражание Аполлону Григорьеву (Теоретический романс)». Эпиграф дан в соответствии с текстом Григорьева, а вольная реплика в ст. 31–32 звучит обострённее: «Что, “можеть, та, курногая, // Послушаешь и дасть...”». Рефрены даны в том же порядке, как и в издании «Посева» (Галич А. Сочинения: В 2 т. М., 1999. Т. 1. С. 141–142). В издании под редакцией А. Костромина название — просто «Прощание с гитарой», безо всяких пояснений; эпиграф и рефрены — в варианте книги «Посева» (Галич А. Облака плывут, облака. М., 1999. С. 127–128). В двух последних изданиях воспроизведены автокомментарии, зафиксированные плёнкой. В первом читаем: «...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» (Сочинения.

Чибирык, чибирык, чибирышечка,  
С голубыми ты глазами, моя душечка<sup>9</sup>

Прямое авторское указание на источник и острое политическое содержание, вкуче 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 её конкретном словесном выражении. Достаточно вычленить из единого мелодического потока строки 17–18, чтобы заметить их непосредственный источник:

*Красавица моя, вся статья,  
Вся суть твоя мне по сердцу,  
Вся рвётся музыкою статья,  
И вся на рифмы просится*<sup>10</sup>.

Мы говорим о центральности темы, так как у Галича находим «Вся музыка и статья», «...статья — под статью блядям», «Ну что ж, прощай, красавица», то есть на протяжении трёх «больших строф» из четырёх 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.

Перечислим эти совпадения в порядке их появления в тексте Галича.

---

Т. 1. С. 434); во втором: «...Песня, к которой требуется эпитафия. Называется она “Прощание с гитарой, или Чибирык”. Подражание Аполлону Григорьеву, у которого есть известные строчки в его известнейшей поэме, посвящённой гитаре: “...Чибирык, чибирык, чибирышечка, С голубыми ты глазами, моя душечка”. Теоретический романс» (Указ. изд. С. 126–127). Оба этих комментирующих текста представляют собой контаминированный вариант разновременных пояснений Галича. В адекватном виде все известные автокомментарии (вместе с тщательным исследованием вариантов названия и эпитафия) приведены в кн.: *Крылов А. Галич — «соавтор»*. М., 2001. С. 46–50. В двухтомнике песня датирована 1966 годом, в издании А. Костромина — 1965 (со знаком вопроса).

<sup>9</sup> *Григорьев А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 110.*

<sup>10</sup> Курсив наш. Здесь и далее цитируем стихи Пастернака по кн.: *Пастернак Б. Полное собр. стихотворений и поэм / Вступ. ст. В. Н. Альфонсова; Сост., подгот. текста и примеч. В. С. Баевского и Е. В. Пастернак. СПб., 2003 (Новая 6-ка поэта)*. Страницы указываются непосредственно в тексте в скобках (в данном случае — с. 317).

*Ворожея* из шестой строки с подчёркнутым ударением на последней гласной почти наверняка восходит к знаменитой «Метели»<sup>11</sup>:

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, посвящённых романтике, отчётливо 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»<sup>12</sup>. Не решимся утверждать, что Галич осознавал актуальность этого *прощания* для всей системы взглядов Пастернака на протяжении долгого времени<sup>13</sup>, но сама параллель кажется небезосновательной.

Вдобавок к этому, *небесные колера* из стиха 23 заставляют вспомнить:

Отчего прозрачны крыши  
И хрустальны колера?  
Как камыш, кирпич колыша,  
Дни несутся в вечера (88),

— а сопряжённая с ними *грамматика* — строки из «Марбурга»:

Чего же я трушу? Ведь я, как грамматику,  
Бессонницу знаю. Стрясётся — спасут /103/.

«И вот как дождь по луночке» — это, конечно, знаменитое начало «Встречи»:

<sup>11</sup> Напомним, 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 Гумилёва и Мандельштама (см., напр.: Проект «акмеизм» / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова // Новое лит. обозрение. 2002. № 58. С. 147).

<sup>12</sup> Писатели — Крыму. М., 1928. Альманах не из самых популярных, но всё же вполне доступный Галичу (особенно если иметь в виду его постоянные воспоминания о Севастополе).

<sup>13</sup> Подробнее см.: *Флейшман Л.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. [СПб.], 2005. С. 121–125.

Вода рвалась из труб, из луночек,  
Из луж, с заборов, с ветра, с кровель  
С шестого часа пополуночи,  
С четвёртого и до второго /143/.

Отметим, 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 внутристиховые 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. Гаспарова<sup>14</sup> за основным размером Галича (трёхстопный 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...» Брюсова<sup>15</sup>).

Поскольку мы имеем дело не со стихом в чистом виде, а со стихом песенным, самым звучанием навязывающим нам интонацию цыганского романса, то разновидности песенная и «гимническая», оставаясь широким фоном, всё-таки отодвигаются на задний план, а на переднем оказываются три семантических ореола — патетический, лирический и исповедальный<sup>16</sup>, — и все три Галич свободно использует. Два первых, восходящих к Лермонто-

<sup>14</sup> Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культур. памяти. М., 1999. С. 97–111.

<sup>15</sup> См.: Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова. С. 495.

<sup>16</sup> Напомним, что чистый комизм характерен всё же для XIX века, в современности опускаясь в совсем уж низкие жанры, а «бытовой» ореол преобладает в той разновидности трёхстопного ямба, где чередуются женские и мужские окончания; в интересующем нас размере он редок и перифериен.

ву («В минуту жизни трудную...» и «Свидание»), имеют в актуальной для Галича культурной памяти «Жил Александр Герцевич...» О. Мандельштама<sup>17</sup>, 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! Всё 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 нём являются и дактилические окончания с их песенной традицией. Таково пастернаковское *ЯЗдм* “Душа моя, печальница // О всех в кругу моём...”»<sup>18</sup>. 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»<sup>19</sup>. Но 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 триада: Мандельштам, Ахматова и Пастернак. Ближе всех мне, пожалуй, Пас-

<sup>17</sup> Впервые в СССР напечатано в воспоминаниях Н. К. Чуковского в августе 1964 г. Для Галича может быть безразличен 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 Герцевич...» // Новое лит. обозрение. 1994. № 8. С. 250–268; вошло также в его кн.: *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997).

<sup>18</sup> *Гаспаров М. Л.* Указ. соч. С. 111.

<sup>19</sup> В связи с этим упомянем, 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 хватает тепла, // Чтоб объездить всю курву Москву».

тернак, хотя я его люблю меньше остальных — меньше Ахматовой и Мандельштама. Но он мне ближе, потому что он первым проби-вался к уличной, бытовой интонации и такому же языку, — к то-му, что мне в поэзии наиболее интересно»<sup>20</sup>. Другое дело, что если *ворожея* или *колера* вполне могут быть употреблены и Пастер-наком, 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 дру-гими примерами. Так, «Притча» Галича также имеет своим под-текстом стихи Пастернака и прежде всего — очень нравившееся ему «В больнице». Конечно, смысл этого стихотворения далёк от пас-тернаковского. Как очень убедительно показал А. Е. Крылов, пер-воначальным толчком к созданию «Притчи» стало нежелание А. И. Солженицына встретиться с Галичем в очень тяжёлый мо-мент его жизни (нечего говорить, что в стихотворении личная обида сублимирована, переведена в совершенно иной, возвышен-ный план)<sup>21</sup>, тогда как Пастернак говорит о катартическом ощу-щении Божественного присутствия в жизни человека пред лицом скорой смерти. Но предметный мир стихотворений, их хроно-ты, буквальное озарение в момент откровения<sup>22</sup> и ряд других под-робностей заставляют нас думать о том, что произведения между собою связаны совершенно открыто.

Немного комментария к нашим утверждениям. Окнам мага-зинов и ателье у Галича соответствует уже первая строка пастерна-ковского стихотворения: «Стояли как перед витриной» /423/; двустиише: «И гудели в трубах водосточных // Всех ночных печал-лей голоса»<sup>23</sup> — несомненно, откликается пастернаковскому: «Шёл дождь, и в приёмном покое // Уныло шумел водосток»<sup>24</sup>;

---

<sup>20</sup> Галич А. Я выбираю свободу. С. 175.

<sup>21</sup> См.: Крылов А. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. № 105. С. 331–343.

<sup>22</sup> «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.

<sup>23</sup> Стихотворение Галича цит. по кн. «Облака плывут, облака» (С. 381–383).

<sup>24</sup> Здесь мы решительно не согласны с С. В. Свиридовым, возводящим эти строки Галича к «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы // на флейте водосточных труб» (Сви-ридов С. В. Когда-нибудь дошлый филолог...: Александр Галич и Владимир Маяко-вский // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. С. 115).

«светом фар внезапных озарён», «пролетали фары» — несомненная проекция на описания Пастернака: «...скорая помощь <...> Нырнула огнями во мрак», «Милиция, улицы, лица // Мелькали в свету фонаря...»; наконец, *машина* в предпоследней строке Галича — явный отклик пастернаковского «Носилки толкнули в машину», а «не сумели выходить врачи» — суммарное впечатление от всего предсмертного ощущения «В больнице».

Время действия в обоих стихотворениях — вечер или ранняя ночь<sup>25</sup>, а с пространством вопрос несколько сложнее. У Галича оно обозначено внятыми, хотя и несколько противоречивыми координатами: Замоскворечье и Юго-Западный район<sup>26</sup>, 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, то есть в Замоскворечье. Тогда ближайшей к нему большой больницей у заставы окажется 1-я Градская, расположенная как раз на пути к Юго-Западному району<sup>27</sup>.

Обсуждая эти особенности пространства, А. Крылов пришёл в выводам, противоположным нашим: «...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”

<sup>25</sup> У Пастернака «сумятица улиц ночная», когда на улицах ещё 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).

<sup>26</sup> 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. Отнесём его на счёт поэтической вольности. «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!» — говорил Пушкин (см.: *Пушкин А. С. Полное собр. соч.*: В 10 т. Т. 2. М., 1963. С. 214).

<sup>27</sup> 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 не находится вблизи застав, а во-вторых, в письме к Н. Табидзе он говорит об «обыкновенной громадной и переполненной городской больнице» (Вопр. лит. 1966. № 1. С. 194; вряд ли Галич эту широко известную публикацию пропустил), что решительно направляет мысль именно к 1-й Градской.

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 прототипа<sup>28</sup>.

Под тем углом зрения, который важен для исследователя, Крылов, скорее всего, прав. Но если мы будем соотносить «Притчу» и «В больнице», то пространственные указания, как кажется, со вполне достаточной определённой намекнут нам на сходство.

Повторимся, мы не претендуем на полный анализ «пастернаковского слоя» в стихотворении Галича<sup>29</sup>, а тем более на всесторонний анализ стихотворения. Для нас важно увидеть, что этот слой несомненен и является существенно важным для восприятия.

В самиздатской «Книге песен» ставшее предметом нашего специального анализа 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 «Винючники найдены»)<sup>30</sup>. 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; «Винючники найдены» оснащены эпитафией из Маяковского (отсылка к которому есть и в тексте), последние слова вызывают в памяти Некрасова

<sup>28</sup> Континент. 2000. № 105. С. 340.

<sup>29</sup> Приведём лишь единственный пример: строки Галича: «И осенний ветер за плечами // Поднимал, как крылья, лёгкий 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 расстелем» /384/.

<sup>30</sup> Крылов А. Галич — «соавтор». С. 49.

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 её споре с Брюсовым по поводу рифм к слову *истина*, а также отсылка к стихотворению В. Г. Бенедиктова «Неотвязная мысль»<sup>31</sup>; в «Прощании с гитарой» слушатели прямо отсылаются к Аполлону Григорьеву, тогда как «на глубине» стихотворение теснейшим образом связано с поэзией Пастернака.

Всё это, как кажется, даёт нам повод предположить, что основной принцип 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 — обнажённые литературные (или песенные) аллюзии: Полежаев, Маяковский, Аполлон Григорьев. Но ещё глубже лежат аллюзии замаскированные, эзотерические, понятные лишь немногим посвящённым или даже только самому автору: Федотов, Гиппиус, Бенедиктов, Пастернак.

Нам уже приходилось ссылаться на воспоминания С. Гандлевского: «Мы <...> придумали теорию, что творчество Галича — то самое искомое звено между “кроманьонским человеком” до-революционной России и советским “неандертальцем”: традиционные ценности и стих, но животрепещущее содержание»<sup>32</sup>. Далее, однако, разворачивается в основном понятие «животрепещущего содержания», тогда как, на наш взгляд, при всей — увы! — неисчерпанности потенциала этой стороны творчества Галича, с каждым днём всё более актуализируемой состоянием сегодняшней России, явно недооценённой остаётся его роль как хранителя русских культурных ценностей, причём хранителя истинного, того, который поддерживает огонь, а не теплящиеся, 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 отчётливом виде сам Галич обозначил такое устройство своей поэзии и, соответственно, уровень её рецепции в «Желании славы», где пушкинское заглавие и некоторые пота-

<sup>31</sup> Подробнее см.: *Богомолов Н. А.* От Пушкина до Кибирова. С. 495–498.

<sup>32</sup> *Гандлевский С.* Найти охотника: Стихотворения, рецензии, эссе. СПб., ММШ. С. 164.

ённые 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 рожки 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 удаётся 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 как одно из оснований художественного мира Александра Галича мы должны воспринимать жизнь и поэзию Б. Пастернака.

---

О.А. ФОМИНА

## ПОЛИМЕТРИЯ ГАЛИЧА И ВЫСОЦКОГО: ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

В современном стиховедении, благодаря работам П. А. Руднева, неизменным аспектом анализа является дифференциация стиховых форм на монометрические (МК) и полиметрические (ПК). Как известно, монометрическая композиция характеризуется наличием в поэтическом произведении одного стихотворного размера, а полиметрическая — использованием в одном стихотворном тексте нескольких метров и/или размеров<sup>1</sup>. Исследования П. А. Руднева, а в дальнейшем — М. Л. Гаспарова, В. Е. Холшевникова, В. С. Баевского, Л. Л. Бельской<sup>2</sup> и других стиховедов показали, что использование различных форм полиметрии является одной из специфических особенностей стихосложения XX века. Эта яркая примета современного стиха рассматривается на материале поэзии двух классиков авторской песни. Укажем, что факт

---

<sup>1</sup> См.: *Руднев П. А.* О соотношении монометрических и полиметрических конструкций в системе стихотворных размеров А. Блока // *Русская советская поэзия и стиховедение / Материалы межвуз. конф.* М., 1969. С. 227.

<sup>2</sup> *Руднев П. А.* Метрическая композиция стихотворных драм А. Блока и В. Брюсова // *Проблема художественного мастерства / Тез. докл. межвуз. науч.-теор. конф. в КазГУ. Алма-Ата, 1967.* С. 71–73; *Руднев П. А.* Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX века: (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Брюсов, Блок) // *Теория стиха.* Л.: Наука, 1968. С. 107–144; *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Фортуна Лтд, 2002. С. 77–79, 136–138, 188–190, 222–226, 285–287; *Холшевников В. Е.* Основы стиховедения: Рус. стихосложение. СПб., 1996. С. 74–76; *Баевский В. С.* Типология стиха русской лирической поэзии / Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Тарту, 1974. С. 16–17; *Бельская Л. Л.* О полиметрии и полиморфности: На материале поэзии С. Есенина // *Проблемы теории стиха.* Л.: Наука, 1984. С. 99–109.

наличия полиметрии у Галича и Высоцкого уже отмечался нами и другими исследователями<sup>3</sup>. Среди существующих работ выделим статью Дж. Смита, в которой при анализе метрического репертуара гитарной поэзии говорится об активном использовании Галичем и Высоцким полиметрических композиций, однако полиметрия двух поэтов не является предметом специального рассмотрения<sup>4</sup>.

В предлагаемой статье впервые проводится типологический анализ ПК Галича и Высоцкого по нескольким параметрам: с точки зрения **метрической структуры** (набора строк, составляющих полиметрию), **композиции** и **функций**. Исследование выполнено по репрезентативным изданиям: *Галич А. А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным приложением* / Сост. А. Костромин. М.: Локид-Пресс, 2003; *Высоцкий В. С. Сочинения: В 2 т.* / Сост. А. Е. Крылов. М.: Локид-Пресс, 2001. Рассмотрено 183 произведения (8953 строки) Галича и 532 произведения (21651 строка) Высоцкого.

Согласно полученным данным, полиметрия составляет у Галича 37,1% по статистике текстов и 57,4% по статистике строк; у Высоцкого соответственно 38,9% и 45,1%<sup>5</sup>. Такая разница в показателях по статистике строк объясняется тем, что Галич использует полиметрию в произведениях крупной формы, которых у него больше, чем у Высоцкого (см. поэмы «Кадиш», «Размышления

---

<sup>3</sup> *Розенберг Г. А.* Он был чистого слога слуга: О стихотвор. технике Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы: Альм. / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. Вып. II. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. С. 305–320; *Матяш С. А., Фомина О. А.* Полиметрия Высоцкого // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сб. ст. / Под ред. В. П. Скобелева, И. Л. Фишгофта. Самара: Дом печати, 2001. С. 20–29; *Фомина О. А.* Полиметрия Высоцкого и Галича // Регион. науч.-практич. конф.: Сб. материалов. Ч. IV. Оренбург: ИПК ОГУ, 2002. С. 126–127; *Фомина О. А.* Стихосложение В. С. Высоцкого и проблема его контекста / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005. С. 11–12; 19–20.

<sup>4</sup> См.: *Смит Дж.* Метрический репертуар русской гитарной поэзии // Взгляд извне: Ст. о рус. поэзии и поэтике / Пер. с англ. М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачёвой. М.: Яз. славян. культуры, 2002. С. 323–342. Отметим, что исследование Дж. Смита выполнено по антологии «Песни русских бардов», не охватывающей всю полноту текстов Галича и Высоцкого, поэтому наши данные во многом не совпадают, как будет показано в ходе изложения материала.

<sup>5</sup> Высокий процент ПК у двух поэтов отмечает и Дж. Смит, однако наши данные несколько различаются. По его подсчётам, «<...> почти половина песен Галича и почти 40% песен Высоцкого полиметричны» (*Смит Дж.* Указ. соч. С. 327).

о бегунах на длинные дистанции», «Вечерние прогулки»). В целом же эти данные свидетельствуют о том, что Галич и Высоцкий являются яркими полиметрическими поэтами, поскольку показатель ПК у них оказывается значительно более высоким, чем у их предшественников и современников. Например, как отмечает П. А. Руднев, у А. Блока полиметрические композиции составляют 2,4% (11,2%), у В. Брюсова — 2,6% (10,7%)<sup>6</sup>. Согласно исследованиям В. С. Баевского, процент полиметрии сохраняется на том же уровне и в поэзии середины XX века<sup>7</sup>. Более развёрнутая картина дана Е. К. Озмилем и Т. С. Гвоздиковской: из 59 поэтов XX века лишь у пятнадцати встречаются полиметрические произведения: от 1% у Р. Рождественского, Б. Окуджавы до 8,7% (17,2%) у А. Вознесенского<sup>8</sup>.

Высокий показатель ПК у Галича и Высоцкого объясняется тем, что появление полиметрии в русском стихосложении генетически связано с жанрами, ориентированными на музыкальное сопровождение (полиметрия опер, кантат, речитативов комических опер)<sup>9</sup>. Вышеназванная работа Дж. Смита, в которой исследована гитарная поэзия, содержит обобщение: «...полиметрия — важный признак песенной поэзии в целом»<sup>10</sup>.

В ходе анализа **метрической структуры** в произведениях Галича и Высоцкого сопоставим: 1 — полиметрию с монометрией в произведениях каждого из двух поэтов; 2 — полиметрию Галича с полиметрией Высоцкого.

<sup>6</sup> Руднев П. А. Из истории метрического репертуара... С. 117–119.

<sup>7</sup> Баевский В. С. Указ. соч. С. 16–17.

<sup>8</sup> Озмитель Е. К., Гвоздиковская Т. С. Материалы к метрическому репертуару русской лирической поэзии (1957–1968) // Науч. тр. филол. ф-та. Фрунзе, 1976. С. 113–121.

<sup>9</sup> О традиции «музыкальной» полиметрии см.: Матяш С. А. Полиметрические композиции в стиховой системе В. А. Жуковского // Проблемы поэтики. Алма-Ата, 1980. С. 78–89; Матяш С. А. Из истории полиметрии 18 века: Стиховая форма комич. оперы Попова «Анюта» // Studia metrica et poetica: Сб. ст. памяти П. А. Руднева. СПб., 1999. С. 84–85; Матяш С. А. Стих Жуковского — лирика // Жуковский В. А. Полное собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. Стихотворения 1815–1852 гг. / Ред. О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич. М.: Яз. рус. культуры, 2000. С. 387–421; Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 77–79; Попов А. Н. Полиметрические композиции в русской литературной кантате второй половины XVIII — первой половины XIX вв. // Славянский стих VII: Лингвистика и структура стиха / Под ред. М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачёвой. М.: Яз. славян. культуры, 2004. С. 47–58.

<sup>10</sup> Смит Дж. Указ. соч. С. 327.

Сопоставление ПК и МК у обоих поэтов позволяет утверждать, что, с одной стороны, полиметрия отражает закономерности в использовании ими монометрических размеров. Так, Галич использует в ПК и в МК классические (КЛ) и неклассические (НКЛ)<sup>11</sup> размеры. У Высоцкого в ПК и в МК лидером метрического репертуара выступает ямб. С другой стороны, полиметрия у каждого из поэтов имеет свои приоритеты. У Галича в полиметрии происходит смена лидера метрического репертуара: это уже не дольник, как в монометрии, а хорей. В монометрии Высоцкий разрабатывает как классические, так и неклассические размеры, а в полиметрии у него господствует классический стих. Если в монометрии Высоцкого 3-сложники опережают хорей, то в полиметрии они сокращаются и уступают место хореем, которые значительно возрастают. Вообще же рост хореев, приводящий к усилению песенного начала, — общая особенность полиметрии Галича и Высоцкого.

Анализ показал, что в полиметрии каждого из поэтов оказываются востребованными размеры, отсутствующие в монометрии. У обоих бардов это трёхстопный хорей (см.: «Право на отдых...» Галича и «Старый дом» Высоцкого). У Галича в пяти полиметрических произведениях появляется дактиль, который не использовался в монометрии:

Д3 С севера, с острова Жестева  
 Д2 Птицы летят,  
 Д3 Шестеро, шестеро, шестеро  
 Д2 Серых утят,  
 Д4 Шестеро, шестеро к югу летят...  
 (Галич, «Летят утки» /157/)

Кроме того, только в полиметрии у Галича появляются разностопные ямб и хорей (см. соответственно: «Больничная цыганочка» и «Колыбельный вальс»), а также короткие размеры — двустопные ямб и хорей (см.: «Кумачовый вальс», где встречаются оба размера).

<sup>11</sup> Поясним, что классическими (КЛ) в стиховедении принято называть силлаботонические метры и размеры (двусложные — ямб, хорей; трёхсложные — анапест, амфибрахий, дактиль). Неклассическими (НКЛ), соответственно, считаются несиллаботонические размеры.

Сравним полиметрию Галича и Высоцкого. Как отмечалось выше, Высоцкий использует в ПК классический стих. Галич, напротив, отдаёт предпочтение неклассическим формам. По нашим подсчётам, 59 из 68 полиметрических текстов Галича (86,8%) содержат НКЛ. Ярким примером является полиметрическое произведение Галича «Памяти Б. Л. Пастернака». Автор начинает стихотворение, используя свой излюбленный размер — дольник. Можно сказать, что таким образом стихотворная техника помогает поэту выразить авторскую позицию, которая убедительно подтверждается тем, что повествование ведётся от первого лица:

Разобрали венки на венки,  
 На полчаса погрустнели...  
 Как гордимся мы, современники,  
 Что он умер в своей постели! /169/

Далее Галич цитирует строки из произведения Б. Пастернака, меняя неклассический размер на классический, и продолжает своё повествование, используя размер «пастернаковских» строк — разноstopный ямб:

<...>  
 «Мело, мело по всей земле  
 Во все пределы.  
 Свеча горела на столе,  
 Свеча горела...»  
 Нет, никакая не свеча —  
 Горела люстра!  
 Очки на морде палача  
 Сверкали шустро! /170/

Далее возникает новая цитата из другого знаменитого стихотворения Б. Пастернака, происходит ещё одна смена размера — теперь это пятиstopный хорей, который сохраняется и в финальных строках, где автор подводит драматический итог:

<...>  
 «Гул затих. Я вышел на подмостки.  
 Прислонясь к дверному косяку...»  
 Вот и смолкли клевета и споры,  
 Словно взят у вечности отгул...  
 А над гробом встали мародёры  
 И несут почётный  
 ка-ра-ул! /171/

Таким образом, в пределах одного текста Галич свободно сочетает формы КЛ и НКЛ (ср. также «Летят утки», «Разговор с Музой», «Спрашивайте, мальчики!», «Ночной дозор» и др.).

Пропорции классических форм в полиметрии двух поэтов различны. У Галича на первом месте оказываются хорей (на втором — трёхсложники, на третьем — ямбы). У Высоцкого в ПК доминируют ямбы (за ними следуют хорей, за хорейми — трёхсложники). Такое типологическое расхождение свидетельствует о том, что два поэта развивают две разные традиции русского стихосложения: это ярко выраженная песенная хорейская традиция у Галича и речитативная ямбическая традиция у Высоцкого.

Сравним два текста: «Песня о ночном полёте» Галича и «Чужая колея» Высоцкого. Галич использует пятистопный хорей — размер, который, как известно, активно использовался в песнях советского времени, — и короткие трёхсложники, генетически связанные с музыкальными жанрами:

- X5 Ах, как трудно улетают люди!  
Вот идут по трапу на ветру,  
Вспоминая ангельские лютни  
И тому подобную муру.  
Улетают — как уходят в неги,  
Исчезают угольком в золе...  
До чего всё трудно людям в небе,  
До чего всё мило на земле!
- Ан2 Пристегните ремни!  
Пристегните ремни!  
Ну, давай, посошок  
На дорожку налей!  
Тут же ясное дело,
- Ам2 Темни не темни,  
Ан4 А на поезде ездить людям веселей...  
Ан2 Пристегните ремни!  
Ан2 Пристегните ремни!  
Ан3 Не курить! Пристегните ремни! /157/

Обращение к «песенным» размерам приводит к появлению в тексте Галича *напевных* интонаций. В песне Высоцкого за счёт использования других стиховых приёмов появляется *говорной* тип интонации:

- Я5 Прошиб меня холодный пот  
до косточки,



метрическим фоном, в который вклиниваются инометрические вставки. Так, в песне Галича «Прощание с гитарой» основная часть текста написана трёхстопным ямбом (44 строки из 52), а припев является инометрической вставкой. А в песне Высоцкого «Жертва телевиденья» основная часть представляет собой катрены четырёхстопного дактиля (36 строк из 52), чередующиеся с припевом, написанным пятистопным ямбом (соответственно 16 строк). Аналогичным образом построены произведения Галича «Черновик эпитафии», «Признание в любви», «Марш мародёров» и Высоцкого — «Был побег на рывок...», «Я верю в нашу общую звезду...», «Про любовь в каменном веке». В большинстве этих случаев место смены размера предсказуемо. В композиции наблюдается определённая симметрия, графически маркированная:

ЯЗ Прodelав брешь в затишьe,  
Весна идёт в штывки,  
И высунули крыши  
Из снега языки.

Голодная до драки,  
Оскалилась весна, —  
Как с языка собаки  
Стекает с крыш слюна.

Ам4 Весенние армии жаждут успеха,  
Всё ясно, и стрелы на карте прямы, —  
И воины в лёгких небесных доспехах  
Врубаются в белые рати зимы /II; 108/.

В данном примере метрический фон образует трёхстопный ямб (40 строк из 60), а употребляемый в припеве четырёхстопный амфибрахий (соответственно 20 строк) выступает в качестве инометрической вставки.

Однако у обоих поэтов встречаются и другие случаи, когда основного метрического фона нет, звенья полиметрии фактически равноправны (см. у Галича: «Вальс, посвящённый уставу караульной службы», «Читая «Литературную газету», «Больничная цыганочка»; у Высоцкого: «Песня про первые ряды», «Мы воспитаны в презренье к воровству...», «Не писать мне повестей, романов...», «Невидимка»). Особенно это характерно для второго типа полиметрии, включающего у Галича от двух до восьми размеров (см. соответственно «Весёлый разговор» и «Мы по глобусу ползаем»), у Высоцкого — от двух до девяти размеров (см. соответственно: «Памятник» и «Посадка»).

Макро- и микрополиметрия являются полярными композиционными формами. По нашим наблюдениям, у обоих поэтов есть тексты, представляющие собой переходные формы, когда в пределах макрополиметрии отдельные звенья представляют собой микрополиметрию:

Один музыкант объяснил мне пространно,  
 Ам4 Что будто гитара свой век отжила, —  
 Заменят гитару электроорганы,  
 Электророяль и электропила...

Ам2 Гитара опять  
 Ам2 Не хочет молчать —  
 Я3 Поёт ночами лунными,  
 Ам2 Как в юность мою,  
 Ам2 Своими семью  
 Я3 Серебряными струнами... /I; 108/

В приведённом примере мы наблюдаем чередование разнометрических строф. *Кусковой* принцип композиции подчёркивается графическим отступом и различием строфической организации текста. Катрены четырёхстопного амфибрахия чередуются с шестистишиями усложнённой метрической структуры, включающей строки двустопного амфибрахия и трёхстопного ямба, то есть в шестистишиях используется *разлитая* полиметрия (см. также: «Рецидивист», «Так оно и есть...», «Белый вальс» Высоцкого и «Блюз для мисс Джейн», «Про маляров, истопника и теорию относительности», «Заклинание» Галича).

Рассмотрим **функции** полиметрии Высоцкого и Галича. *Разлитая* полиметрия имеет функцию создания прерывистого, «ломаного» ритма, как бы спотыкающегося, который чаще всего используется в речитативах. В то же время можно говорить о более частных и конкретных функциях: 1) **логического или эмоционального завершения тирады**; 2) **маркирования смены предмета разговора**; 3) **маркирования диалогов**. Охарактеризуем каждую из выделенных функций.

**Функция логического или эмоционального завершения тирады** отчётливо видна в следующих примерах:

Д3 Слушайте марш победителей!  
 Дк (Скрип сапогов по гравию!)  
 Славьте нас, победителей,  
 И великую нашу армию!  
 Х4 Слава! Слава!! Слава нам!!! /446/

- Я4 Вот кто-то там таксиста ждёт,  
Но я сегодня — пешеход, —  
Я6 А то подвёз бы: «Сядь, — сказал бы, — человече!»  
Я4 Вы все зайдёте — дайте срок —  
На мой зелёный огонек, —  
Ам2 До скорой, до встречи! /II; 87/

В приведённых примерах завершающие тираду финальные строки выделены сменой размера: это четырёхстопный хорей, появляющийся после строк, написанных дольником, у Галича и двухстопный амфибрахий среди ямбических строк у Высоцкого.

Функция **маркирования смены предмета разговора** также присутствует в произведениях обоих поэтов, в частности, в произведении Галича «Письмо в семнадцатый век», где частая смена размеров обусловлена многообразием образов, калейдоскопом ситуаций:

- Я4 А поезд всё никак не тронется!  
Какой—то вздор, какой-то бред...  
  
В вечерний дым уходит Троица,  
На даче кушают обед.  
  
Х2 .....  
— Вы хотите  
Бля-ман-же?  
— Извините,  
Я уже!  
  
Ам4 У них бламанже сторожат сторожа,  
Ам2 Ключами звеня.  
Ам4 Простите меня, о моя госпожа,  
Ам2 Простите меня! /407/

Подобная функция реализуется в песне Высоцкого «У домашних и хищных зверей»:

- Ан3 У домашних и хищных зверей  
Я4 Есть человеческий вкус и запах,  
Я5 А каждый день ходить на задних лапах —  
Ан3 Это грустная участь людей.  
  
Я5 Сегодня зрители, сегодня зрители  
Х6 Не желают больше видеть укротителей  
Я5 А если хочется поукрошать —  
Я5 Работай в розыске — там благодать! /I; 109/

В данном примере строки, называющие «зверей», «людей» и признаки, их характеризующие, написаны разными размерами

(соответственно строки анапеста и ямба). Сменой размера выделена и ключевая фраза — протест: «Не желают больше видеть укротителей».

У обоих поэтов разрабатывается функция маркирования диалогов (изменение адресата реплики, смена участников диалога). Так, в «Комсомольской песне» Галича частая смена размера вызвана изменением адресата:

Я3 Прощай, края родные!  
 Я4 Звезда победы нам свети!  
 Тк До свиданья, мама, не горюй, не грусти!  
 Х5 Пожелай нам доброго пути! /44/

В первой строке герой произведения стихом трёхстопного ямба обращается к «краям родным»; во второй строке — к «звезде победы» — уже четырёхстопным ямбом. В третьей строке — к конкретному человеку — «маме»: переживания, связанные с её образом, воплощены за счёт ритмического перебора, вызванного сменой классического размера на неклассический — тактовик. Функция маркирования диалогов присутствует в песне Высоцкого «Посадка», в которой 19 реплик оформлены графически (вынесенным знаком тире) и сменой размера. Полиметрия «Посадки» включает девять размеров: трёхстопный и одностопный анапесты, двустопный амфибрахий, трёхстопный и четырёхстопный дактили, трёхстопный, двустопный и пятистопный хорей, четырёхстопный ямба:

Х3 — Вот народ упрямый —  
 Х2 Всё с нахрапу!  
 Х3 Ладно, лезьте прямо  
 Х2 Вверх по трапу, —  
 Х5 С вами будет веселее путь  
 Я4 И —

лучше с музыкой тонуть! /II; 198/

Высоцкий с помощью *разлитой* полиметрии формирует мозаику сцен — гул толпы при посадке, реплики, разговоры, а по большому счёту полиметрия в этом тексте и во многих других аналогичных передаёт полифонию жизни.

*Кусковая* полиметрия двух поэтов имеет следующие композиционные функции: 1) **выделения припевов и рефренов**; 2) **подчёркивания динамики в развитии темы**; 3) **смены точек зрения**. Функция выделения припевов и рефренов очевидна в произведениях «Фарс-

гиньоль», «Уходят друзья» Галича и «Охота на волков», «Песня о нотах» Высоцкого. Например, в песне Галича «Прощание славынки» в куплетах используется трёхстопный анапест, а в дословно повторяющихся припевах — разностопный ямб:

Ан3 Снова даль предо мной неоглядная,  
Ширь степная и неба лазурь.  
Не грусти ж ты, моя ненаглядная,  
И бровей своих тёмных не хмурь!

Я1 Вперёд,  
Я2 За взводом взвод!  
Я3 Труба боевая зовёт!  
Я2 Пришёл из ставки  
Приказ к отправке,  
Я4 И значит, нам пора в поход! /446/

В «Песне про первые ряды» Высоцкого куплеты написаны пятистопным ямбом, а повторяющийся без изменений припев — пятистопным хореем:

Я5 Была пора — я рвался в первый ряд,  
И это всё от недопониманья, —  
Но с некоторых пор сажусь назад:  
Там, впереди, как в спину автомат —  
Тяжёлый взгляд, недоброе дыханье.

Х5 Может, сзади и не так красиво,  
Но — намного шире кругозор,  
Больше и разбег, и перспектива,  
И ещё — надёжность и обзор /I; 265/.

**Функция подчёркивания динамики в развитии темы** реализована в произведениях Галича «Запой под Новый год», «Снова август» и Высоцкого — «Романс», «Я скачу позади на полслова...», «Зарыты в нашу память на века...». Рассмотрим произведение Галича «Снова август», посвящённое памяти А. Ахматовой. В первых шести строфах раскрывается тема трагической личной судьбы поэтессы: автор ведёт повествование в третьем лице, в прошедшем времени, используя балладный размер — трёхстопный амфибрахий:

Ам3 В той злой тишине, в той неверной,  
В тени разведённых мостов,  
Ходила она по Шпалерной,  
Моталась она у «Крестов».

Далее поэт переводит повествование в настоящее время, вводит адресата. В тексте возникает ритмический перебой, вызванный сменой размера:

ЯЗ О шелест финских сосен,  
Награда за труды,  
Но вновь приходит осень —  
Пора твоей беды.

Появление нового размера — трёхстопного ямба (который также сохраняется на протяжении шести строф) — маркирует динамику в развитии темы. Теперь тема трагической судьбы связана с современной для Галича героиней. В двух финальных строфах вновь происходит смена размера: Галич завершает произведение «ахматовскими строками» пятистопного ямба. Эти строки — цитата из «Поэмы без героя» — были выведены в эпиграф. Использование их в финале, возвращающее к теме судьбы А. Ахматовой, создаёт кольцевую композицию:

Я5 Но с мокрых пальцев облизнёт чернила,  
И скажет, примостившись в уголке:  
«Прости, но мне бумаги не хватило,  
Я на твоём пишу черновике...» /280/

Таким образом, динамика в развитии темы трагической судьбы подчёркивается сменой размера, то есть во многом создаётся за счёт использования в тексте *кусковой* полиметрии. Аналогичную функциональную роль полиметрия играет в стихотворении Высоцкого «Зарыты в нашу память на века». В данном тексте три композиционных звена сложной строфы (пятистишие и два четырёхстишия) выделены графически (пробелом и отступами). Первое звено — пятистишие пятистопного ямба:

Я5 Зарыты в нашу память на века  
И даты, и события, и лица,  
А память — как колодец глубока:  
Попробуй заглянуть — наверняка  
Лицо — и то — неясно отразится.

Как известно, пятистопный ямб имеет «жанрово-экспрессивный ореол» элегического размера. И процитированное пятистишие Высоцкого в значительной мере с помощью «памяти метра» создаёт элегическую тему памяти. Второе звено сложной строфы написано пятистопным хореем:

X5 Разглядеть, что истинно, что ложно,  
 Может только беспристрастный Суд:  
 Осторожно с прошлым, осторожно —  
 Не разбейте глиняный сосуд!

Пятистопный хорей — также элегический размер. Здесь смена одного размера другим является знаком разработки темы. После чего оказывается возможным от философских рассуждений перейти к публицистическому пафосу военной темы, выраженной другим метром — разностопным анапестом с экспрессией последней укороченной строки:

Ан3 Иногда как-то вдруг вспоминается  
 Ан2 Из войны пара фраз —  
 Ан3 Например, что сапёр ошибается  
 Ан1 Только раз /II; 125/.

Композиционная функция **смены точек зрения** отчётливо видна, например, в произведении Высоцкого «Певец у микрофона», в котором лирическое «я» — то «певец доступен всем глазам», то стоит, точно у амбразуры, перед микрофоном:

Я5 Уверен, если где-то я совру —  
 Он ложь мою безжалостно усилит.

Взгляд поэта на зал и на микрофон дан в пятистопном ямбе. Взгляд на поэта (как бы взгляд прожекторов, ramпы) передан разностопным хореем:

X5 Бьют лучи от ramпы мне под рёбра,  
 X5 Светят фонари в лицо недобро,  
 X5 И слепят с боков прожектора,  
 X4 И — жара!.. Жара!.. Жара!.. /I; 266/

Стихотворение «Певец у микрофона» представляет собой первую часть поэтической диалогии. Вторая часть — «Песня микрофона», написанная от лица микрофона, — тоже представляет собой полиметрию, где роль инометрической вставки (шести-стопный хорей в трёхстопном анапесте) выполняет традиционный у Высоцкого припев.

Укажем, что в полиметрии Галича функция **смены точек зрения** реализуется в произведениях «Век нынешний и век минувший», «Памяти Б. Л. Пастернака».

Таким образом, оба поэта используют весь набор функций, предопределённых самой природой полиметрии. Следует отме-

тить, что в ряде произведений Галича и Высоцкого эти функции выступают во взаимодействии. По нашим наблюдениям, в пределах одного текста у обоих поэтов чаще сочетаются функции **выделения припевов** и **подчёркивания динамики в развитии темы** (см.: «Фарс-гиньоль» Галича и «Марш студентов-физиков» Высоцкого).

Есть ли различия в предпочтениях двух поэтов тем или иным функциям ПК? На наш взгляд, эти различия во многом определяются пристрастием Галича к *кусовой* ПК и активным использованием Высоцким *разлитой* ПК. Добавим, что полиметрические тексты у Галича больше по объёму, чем у Высоцкого: показатель средней величины полиметрических произведений у Галича составляет 75 строк, у Высоцкого — 47 строк. Галич тяготеет к организации звеньев ПК в большие по объёму массивы текста, что приводит к усилению эпико-повествовательного начала. О повествовательном характере песен Галича говорит и включение в стихотворный текст прозаических фрагментов (см.: «Баллада о прибавочной стоимости», «Баллада о Фрези Грант» и др.). Высоцкий чаще, чем Галич, использует функцию **маркирования диалогов**, смены предмета разговора — в таких текстах короткие звенья полиметрии быстро сменяют друг друга, за счёт чего повествование оказывается более динамичным и импульсивным.

Если сопоставить наши наблюдения и выводы с итогами исследования полиметрии XVIII—XX вв. П. А. Руднева, М. Л. Гаспарова и других стиховедов, то можно сделать следующий вывод: полиметрия Галича и Высоцкого, ориентированная в большинстве случаев на музыкальные жанры, представляет собой явление своеобразного воскрешения, в терминологии М. Л. Гаспарова, «музыкальной полиметрии», функционирующей в XVIII в. в жанрах, рассчитанных на музыкальное сопровождение. Однако полиметрия двух поэтов-бардов — это не реанимация архаической структуры. Это стиховая конструкция второй половины XX в., вбирающая опыт предшествующих эпох: и XVIII в. (наличие в ПК основного метрического фона; маркирование припевов сменой метра; высокая степень предсказуемости места смены метра), и XIX в. (обилие размеров в ПК, равноправие звеньев во многих из них), и, конечно, XX в. (обилие НКЛ у Галича, разрастание микрополиметрии у Высоцкого, сочетание *кусовой* и *разлитой* ПК в одном тексте у обоих поэтов).

Укажем, что наши итоги исследования полиметрии двух поэтов расходятся с выводами Дж. Смита. По его мнению, полиметрические композиции у Галича многообразнее и сложнее, чем у Высоцкого, у которого они «<...> традиционные для русских песенных текстов: подавляющее большинство их используют лишь два чередующихся элемента»<sup>13</sup>. Этот вывод не совпадает с нашими данными, согласно которым у Высоцкого в гораздо большей степени, чем у Галича, разработана не характерная для песенной поэзии микрополиметрия. Мы склонны утверждать, что полиметрия обоих поэтов сложна. У Галича эта сложность проявляется на уровне метрического репертуара (обилие неклассических размеров в ПК) и создаётся за счёт большого объёма произведений, в которых чередуется множество разноразмерных звеньев, расположенных, как правило, достаточно большими «кусками». Полиметрия Высоцкого проще по метрике, но сложнее с точки зрения композиции за счёт широкого использования *разлитой* ПК, звенья которой стремительно сменяют друг друга, создавая в тексте ритмические перебои, приводящие к появлению *говорных* интонаций.

---

<sup>13</sup> Смит Дж. Указ. соч. С. 336–337.

---

С. В. СВИРИДОВ

КЛИМ ПЕТРОВИЧ КОЛОМИЙЦЕВ,  
МАСТЕР ЦЕХА, КАВАЛЕР МНОГИХ ОРДЕНОВ:  
ЕГО МЕТР И РИТМ

*1. Коломийцев и Ходасевич*

Исполняя в своих домашних концертах песню «Номера», Александр Галич, со свойственным ему самоумалением, предвзял её эпитетом *ерундовая* и преамбулой о том, что она задумывалась как эксперимент — ради редкого стихотворного размера. Песня известна не менее чем в пяти магнитофонных записях, и в четырёх из них имеются авторские комментарии. Приведём их в хронологическом порядке<sup>1</sup>.

1. У В. П. Лебедева <март 1974>.

...Я спою жутко приличную песню, просто самую приличную. Она не имеет в себе ничего, кроме, так сказать, такого лёгкого старческого маразма и называется «Песня о телефонах». Я бы записал на твоём месте, потому что там очень красивый пеончик. Как известно, Ходасевич жутко хвастался и, значит, в разговоре с Буниным даже... ему сказал, что вот а четвёртого пеона никогда в русской поэзии не было. Тот сказал: «Вот у меня — был». А у меня тут и третий и четвёртый одновременно.

2. У Л. Д. Аграновича <15 мая 1974>.

В каком-то обществе меня спросила одна дама: «А вы лирических песен не пишете?» Я сказал: «Нет, не пишу лирических песен. Я вообще не лирически настроенный человек. Я грубиян и хам, плотник».

---

<sup>1</sup> На фонограмме 3 авторского комментария нет. Информация об источниках, расшифровки и атрибуции фонограмм 1, 2, 4 получены нами от А. Е. Крылова, которому мы выражаем искреннюю признательность за помощь.

Вот, значит, вот песня такая. <...> Я её начал писать по совершенно научной причине. Я выяснил, что четвёртый пеон (вам всем, дуракам, кроме Вадима, это непонятно) вообще в русском стихе не употреблялся. Даже специально там *нрзб* [Тимофеев? — С. С.] сочинили строку. <...> Это двусложная стопа... Профессор Тимофеев сочинил сам. Я решил написать песенку...

3. Комментарий не записан.

4. У Л. Б. Пастернака <июнь 1974>.

...Мы не будем в этом ключе. Наоборот будем — разнообразить ключи.

Нет, давай я спою лирическую такую просто песенку, которая сначала возникла просто как идея сочинения пеона — просто техническая задача. Потом стала песенкой.

Так как тут все в основном физики... художники, пеон — это двухдольная стопа с трёхдольным окончанием.

5. На радио «Свобода» (21 окт. 1975).

...Написал её почти как упражнение, потому что даже в словаре поэтических терминов сказано, что эта поэтическая стопа — пэон<sup>2</sup> четвёртый — встречается в русской поэзии чрезвычайно редко, она была сочинена специально, ею пользовался поэт Иннокентий Анненский... /360–361/<sup>3</sup>.

Во всех комментариях Галич говорит, что с н а ч а л а ставил перед собой техническую задачу, но нигде не настаивает, что ему у д а л о с ь её выполнить. Наоборот, его слова косвенно означают, что в процессе работы пеон перестал его волновать и он написал обычную лирическую песню. Наверное, так и было — песня получилась хорошая, интересная сама по себе, а не в качестве технического фокуса. Кроме того, Галич мог заметить сам или знать от какого-нибудь теоретически «подкованного» слушателя, что пеон у него не совсем получился. Вернее, совсем не получился.

И в рассказе о споре поэтов Галич всё перепутал. Вот соответствующее место из «Некрополя» В. Ходасевича:

<sup>2</sup> Написание слова *пеон* через э было принято в первой половине XX века, сейчас общепринятым является написание через е, которого мы придерживаемся, сохраняя э только в цитатах.

<sup>3</sup> В тексте статьи приводятся ссылки на изд.: Галич А. А. Облака плывут, облака: Песни, стихотворения. М., 1999. С. 361. Произведения А. Галича цит. по этому изд., кроме специально оговорённых случаев.

Как он [Брюсов] 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!<sup>4</sup>

Собеседником был не Бунин, никогда не метивший в виртуозы поэзии, а Брюсов, и речь шла о первом пеоне, а не о четвёртом.

В современном стиховедении пеон называют четырёхсложным размером либо особым ритмическим вариантом двусложников — ямба и хорей<sup>5</sup>. Различают четыре пеона по месту ударного слога в стопе — I, II, III и IV. Но размер «Номеров» не может быть пеоническим, потому что его стих имеет неравные интервалы — три и два слога. Кстати, настоящие пеоны у Галича есть, причём созданные задолго до «Номеров». Пеоном I (с небольшими отступлениями) написана песня «Спрашивайте, мальчики», а пеоном III — некоторые строфы «Песни о несчастливых волшебниках» и песни «Запой под новый год». Трудно сказать с уверенностью, какие справочники по стихосложению Галич цитирует в своих комментариях к «Номерам»: теория стиха в его время была довольно противоречивой. Хотя певец ссылается на Л. Тимофеева, термин *доля* более созвучен «тактометрическому» стиховедению Квятковского, автора книги «Поэтический словарь». Однако определение *двухдольная стопа с трёхдольным окончанием* даже по терминологии Квятковского почти бессмысленно. Он считал, что двухдольных размеров не бывает, а термин «окончание» в его словаре вообще отсутствует. Возможно, поэт представлял себе дело так, что стих

<sup>4</sup> *Ходасевич В. Ф.* Некрополь // *Ходасевич В. Ф.* Некрополь; Литература и власть; Письма Б. Садовскому. М., 1996. С. 41. В 1972 году Галич мог знать «Некрополь» только по самиздату или тамиздату, а возможно, и в чьём-либо пересказе, с чем может быть связана ошибка. Кстати, М. Гаспаров позже заметил об этом споре поэтов: «Оба были неправы: Бальмонт написал такое стихотворение (“Придорожные травы”) ещё в 1900 г.» (*Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 94.).

<sup>5</sup> Например, ср.: *Холшевников В. Е.* Что такое русский стих // Мысль, вооружённая рифмами: Поэт. антология по истории рус. стиха. Л., 1987. С. 12; *Гаспаров М. Л.* Указ. соч. С. 93–94. Подробнее см.: *Ляпина Л. Е.* Русские пеоны // Русское стихосложение: Традиции и развитие. М., 1985. С. 143–155.

«Номеров» до седьмого слога включительно — хорей (двусложный, а в устаревшей терминологии — «двухдольный» размер), а последние три слога стиха — анапест («трёхдольный» размер):  $\cup\cup/\cup/\cup\cup/\cup\cup$ . Кстати, этим способом в «Номерах» можно найти и пеон (только третий, а не четвёртый) с завершающим стихом ямбом:  $\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup$ . Но этот ход мысли не может иметь отношения к Л. Тимофееву (он отрицал стопную теорию), да и вообще к силлабо-тоническому стихосложению, в котором сочетание разнородных стоп в одном стихе невозможно.

Так что напрасно Галич хвастался пеоном.

Он просто не догадывался, чем в этой песне нужно хвастаться. А основания для гордости были, и именно «технические». Песня действительно написана редким метром, но таким, о котором не написано у профессора Тимофеева. Потому что этот метр встречается ещё реже пеона. Потому что Галич и з о б р ё л е г о с а м. Хотя, по-видимому, этого не знал.

И выкаркивает мне номера —  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

К моменту создания «Номеров» Галич пользовался таким стихом уже десять лет, с 1963 года<sup>6</sup>. Формально его можно определить как л о г а э д.

Логаэды часто представляют как состоящие из стоп разных размеров<sup>7</sup>; в корректном научном определении — это «размеры, в которых слоговой объём слабых интервалов между сильными местами внутри строки неодинаков, но из строки в строку (или из строфы в строфу) повторяется одинаково. Обычно это бывает тогда, когда стихи сочиняются на заданный ритмический образец, подсказываемый музыкальной мелодией или иноязычным текстом»<sup>8</sup>.

Взятое отдельно, стихотворение «Номера» соответствует характеристикам логаэда. Однако рассмотрение всего поэтического творчества Галича показывает, что метр «Номеров» не уникален, а часто встречается у поэта (7,02% по статистике строк) в различ-

<sup>6</sup> Датировки песен Галича приводятся по указ. изд., с учётом поправок, предложенных А. Крыловым (см.: *Крылов А. Е.* О проблемах датировки авторских песен: На примере творчества Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1]. М., 2001. С. 166–203).

<sup>7</sup> См.: *Гаспаров М. Л.* Указ. соч. С. 118–123.

<sup>8</sup> *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика. М., 2000. С. 71–72.

ных ритмических, строфических, композиционных вариантах и контекстах, что для логаяда не характерно.

К вопросу о квалификации рассматриваемой стиховой формы мы вернёмся ниже, а пока присмотримся к стиху «Номеров» и его месту в метрическом репертуаре Галича.

Итак, перед нами метрическая форма следующей схемы:  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ , или в цифровой записи (2)—3—2—(0/2). Например: «На заброшенном катке ни души» /361/, «О, бессониц и сновторных отрава!» /141/ или «Залепили строгача с занесением!» /80/. Этой метрической форме у Галича соответствует 21 текст с весьма внушительным объёмом стихов — 587. Из них девять текстов монотрические, в двенадцати случаях размер использован в полиметрии. В этот ряд попадают такие значительные произведения Галича, как «Весёлый разговор», «Вальс, посвящённый Уставу караульной службы», уже упомянутые «Номера», а особо выделяются в нём три центральные песни цикла о Климе Петровиче Коломийцеве. По имени этого эпического персонажа мы далее будем называть стиховую форму (2)—3—2—(0/2) **к о л о м и й ц е в с к и м с т и х о м**.

Эпизодически данная форма логаяда встречается и у других поэтов, предшественников и современников Галича. Дважды её использовала М. Цветаева («Чтобы помнил не часочек, не годок...» и «Не для лстивых этих раз, лживых ряс...»<sup>9</sup>), затем, возможно по её примеру, В. Соснора («Вторая молитва Марии Магдалине»). В стихотворении поэта-эмигранта И. Елагина «Я сегодня за широким столом...» коломицевская форма может быть уже результатом знакомства с публикациями Галича, так как стихотворение Елагина написано вскоре после выхода «Поколения обречённых» (Франкфурт-на-Майне, 1972). Наконец, её использовал О. Газманов в песне «Свежий ветер» для ритмической имитации аллюра.

Коломицевский стих имеет двусложную (анapestическую) анакрузу, случаи трёхсложной анакрузы встречаются только в качестве перебоев (менее 2%), амфибрахическая и дактилическая не встречаются. Мужские и женские клаузулы в коломицевском стихе распределяются в пропорции примерно 2:3. Дактилические

<sup>9</sup> Есть основания думать, что Галич помнил упомянутое стихотворение Цветаевой — ср: у Цветаевой «Не продажный мой товар — даровой!» и у Галича «Даровой товар, даровой!» /290/.

довольно редки (менее 2%) и также встречаются только в качестве перебоев. Корпус стиха состоит из восьми слогов.

Мы выяснили профиль ударности стиха в творчестве А. Галича (по 587 стихам) и в произведениях других авторов (по 116 стихам) — в процентах:

	A 2	A 1	1	2	3	4	5	6	7	8
А. Г.	18,31	0,00	99,65	0,18	16,20	0,18	99,82	9,15	0,35	100
Другие	28,45	0,00	100	0,00	17,24	0,86	98,28	0,86	0,00	100

Как видим, слоги 1, 5, 8 оказываются ударными константами, слог А 1 и слоги 2, 4, 7 практически безударны. Слоги А 2 и 3 лояльны к сверхсхемному ударению, но не настолько, чтобы признать их ударность метрическим законом (около 19% и около 16% соответственно). Такой статус иногда называют факультативной ударностью. Показатели стиха Галича существенно отличаются от аналогичных у других авторов только показателем шестого слога. Он оказывается высоким из-за песни «Красный треугольник» с постоянным словоразделом после пятого слога; у других авторов подобный ритм не встречается.

## 2. Коломийцев и логаэды

Коломийцевский стих Галича в разных формах и при различных подходах можно квалифицировать как логаэд, дольник (например, четырёхиктный с предпочтением форм «-1-1-2-» и «-3-2-»), а в отдельных случаях даже тактовик (с предпочтением форм 2.32.1, 2.В2.1, 2.32.1, 2.В2.1<sup>10</sup>).

Различение логаэда и дольника составляет известную теоретическую проблему. Логаэд часто понимается как дольник, застывший в одной-единственной форме<sup>11</sup>. Наиболее развёрнутое суждение такого рода найдём у Дж. Смита:

От силлаботоники они [логаэды] отличаются тем, что междуиктовые интервалы в них на протяжении строки (по горизонтали)

<sup>10</sup> О ритмике русского тактовика см.: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 294–351.

<sup>11</sup> Например: *Холшевников В. Е.* Основы стиховедения: русское стихосложение. М., 2002. С. 61.

переменны, а от дольника тем, что на каждой позиции всех строк (по вертикали) постоянны. Кроме того, у них устойчивая анакруза (зачин стиха) — черта общая с силлаботоникой, но далеко не всегда с дольником. От двусложных размеров с сильной цезурой логаяэды отличаются тем, что в первых имеется ударная константа на среднем слоге полустийши, а в логаяэдах этого нет<sup>12</sup>.

Далее Смит называет критическим уровнем сверхсхемной ударности для логаяэда 10% от числа строк. При этом пропуски метрического ударения он считает вполне допустимыми<sup>13</sup>. В таком понимании логаяэды оказываются довольно гибкими метрами, широко распространёнными в поэзии XX века. В частности, в разряд логаяэдов войдут не только все дольники М. Цветаевой, ограниченные формами III и V, но и сотни стихотворений поэтов XX века, предпочитавших дольник «цветаевского типа»<sup>14</sup>.

Однако существует и другая точка зрения, требующая от логаяэда абсолютной идентичности всех стихов. Например, по М. Л. Гаспарову, в разряд логаяэдов переходят только такие тексты трёхударного дольника, где все стихи идентичны, не имеют пропущенных или сверхсхемных ударений. Он пишет: «Некоторые другие рассмотренные нами стихотворения с начала до конца выдержаны во II форме <...> или в III форме <...> Такие стихотворения могут уже считаться не дольниками, а логаяэдами, ибо в них фиксирован не только объём, но и расположение интервалов»<sup>15</sup>. Логаяэд с единичным отступлением от сквозной идентичности стихов он уже называет расшатанным<sup>16</sup>.

Возражая М. Гаспарову, Дж. Смит интерпретирует спор о цветаевском дольнике как состязание подходов «от ритма» (М. Гаспаров) и «от метра» (Дж. Смит, А. Колмогоров<sup>17</sup>). *Метрический* взгляд на предмет стремится обнаруживать сколько-нибудь обособившиеся схемы стиха и объявлять их самостоятельными логаяэ-

<sup>12</sup> Смит Дж. Логаяэды в лирике Марины Цветаевой // Смит Дж. Взгляд извне: Ст. о рус. поэзии и поэтике. М., 2002. С. 118.

<sup>13</sup> См.: Там же. С. 119.

<sup>14</sup> См.: Гаспаров М. Л. Русский трёхударный дольник XX века // Теория стиха. М., 1968. С. 97–102.

<sup>15</sup> Там же. С. 105.

<sup>16</sup> Гаспаров М. Л. Русские стихи... С. 122–123.

<sup>17</sup> Колмогоров А. Н. Пример изучения метра и его ритмических вариантов // Теория стиха. С. 145–167.

дическими либо силлабо-тоническими размерами<sup>18</sup>. *Ритмический* взгляд стремится увидеть связную систему вариантов ритма в рамках масштабных полей метрической организации (дольник трёхиктный, дольник четырёхиктный и т. п.). Эти две концепции нельзя представлять как взаимоисключающие. Они по-разному описывают одну и ту же реальность, что признают, кстати, и Дж. Смит<sup>19</sup>, и М. Гаспаров. Последний, отвечая на возражения оппонентов по поводу «цветаевского дольника», заключает: «Если А. Н. Колмогоров и В. В. Иванов предпочитают называть этот размер логаэдом, а мы дольником, то причина этому — только в различном охвате материала. Чем уже круг рассматриваемого материала, тем строже установимы действующие в нём закономерности <...> такой же “специализацией” общей схемы 3-иктного дольника является и цветаевский логаэд»<sup>20</sup>.

Однако в некоторых случаях принципиальным оказывается отличать «действующие в нём закономерности» от закономерностей, действующих *не только в нём* — а также в некоем более широком контексте поэзии. А. Колмогоров полагает, что читатель имеет право не знать этого контекста<sup>21</sup>, чем вопрос как будто снимается. Но верно ли это? Не логичнее ли мыслить обратное: что предполагаемый текст читатель обладает не нулевой эрудицией, что в его воспринимающем сознании заложено обобщённое представление о поэзии как системе и культурном коде. Без этого условия он вряд ли смог бы вообще воспринимать стихи (вспомним, какой трудностью для неподготовленного читателя оказывается поэзия принципиально иной традиции, например восточной).

Здесь уместно привести замечание П. Руднева о логаэдах: «Если метрические структуры распознаваемы только в контексте, они становятся композиционно-метрическими типами и помещать их куда-то внутрь типологической системы метров не впол-

---

<sup>18</sup> Так, А. Колмогоров считает «цветаевский дольник» новым силлабо-тоническим метром (Там же. С. 147. Ср.: *Смит Дж.* Указ. соч. С. 143).

<sup>19</sup> «Можно сказать, что Цветаева реализовала дольник как систему силлабо-тонических размеров; образуют ли эти размеры самостоятельный класс или остаются подвидом дольника, это, в конце концов, зависит от точки зрения» (*Смит Дж.* Указ. соч. С. 143).

<sup>20</sup> *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. С. 244.

<sup>21</sup> *Колмогоров А. Н.* Указ. соч. С. 146. Здесь и далее курсив в цитатах наш. — С. С.

не корректно»<sup>22</sup>. А «распознаваемость» в не контекста обеспечивается знанием метрического кода поэзии, в котором присутствует аналогичная или сопоставимая метрическая форма, которая и «распознаётся»: таковы для читателя XX века силлаботонические размеры, дольник, даже тактовик. Сталкиваясь же с логаядом в строгом понимании, читатель не узнаёт какой-либо размер из записанных в его читательской «энциклопедии», так как видит эту форму впервые. Правилom здесь будет уникальность стиховой формы, и действовать оно будет тем надёжнее, чем «уже круг» его действия — иными словами, чем компактнее охватываемое им текстовое поле.

Логаяд стремится к единственности, он сам себе является языком. Вернее, функция быть самому себе языком (присущая любому поэтическому тексту) в его конституции резко выделена, а соотнесённость с более широким кодом ослаблена. Метр при каждой своей репрезентации апеллирует к широкой системе собственных ритмических вариантов и исторических традиций как к необходимому культурному коду. Вспомним явление семантических ореолов. Логаяд такого ореола не имеет и не должен иметь. По своей природе он единичен и в системе противопоставлен «серийным» стихотворным размерам. Если даже логаяд рождается повторно, то должен чувствовать себя рождённым впервые, «не помнить» предшественника, от семантизации своей конкретной стиховой формы он ускользает. А если всё-таки та или иная логаядическая форма станет традиционной, узнаваемой, она начнёт функционировать по «правилам чтения» силлабо-тоники. Повысится её ритмическое разнообразие, чего не допускает логаяд. Сохраняя формально-схематическое сходство с исходным логаядом, она займёт положение, близкое к силлабо-тоническим размерам и дольникам.

Выходит, формирование силлабо-тонического метра на основе логаяда, которое предполагает А. Н. Колмогоров, возможно. Только мы бы усомнились, что это правило касается материала, рассмотренного в его известной статье, — цветаевской формы 1–2–1–(1/2). Исследователь полагает, что «метр воспринимается типичным читателем как новый»<sup>23</sup>, но мы бы всё-таки предполо-

<sup>22</sup> Руднев П. А. Введение в науку о русском стихе. Вып. 1. Тарту, 1989. С. 99–100.

<sup>23</sup> Колмогоров А. Указ. соч. С. 146.

жили, что он воспринимается как трёхиктный дольник, богато разработанный самой Цветаевой и хорошо известный в поэзии до неё. В статье В. Иванова, помещённой в одном сборнике со статьёй Колмогорова, показано с ясностью, что форма 1–2–1–(0/1) трудно отделима в структуре «Поэмы конца» от других форм, укладывающихся в схему трёхударного дольника, и только категоричность «метрического» подхода заставляет В. Иванова говорить о взаимных микрометрических переходах нескольких логаядов и трёхдольника там, где логичнее было бы увидеть один трёхдольник с чередованием разных ритмических решений<sup>24</sup>.

В этом смысле характерно, что в статистике Дж. Смита резко выделяются именно те трёхударные «логаяды» М. Цветаевой, которые совпадают с III и V формами трёхдольника: 0–2–1 — 386 стихов, 1–2–1 — 550 стихов, 2–2–1 — 657 стихов, а следующий по численности 2–2–0 — всего 55 стихов<sup>25</sup>. Этот пример нас ещё более убеждает, что даже при всей логичности «метрического» подхода логаяд логаяду рознь. В своём функционировании различаются «редкие» логаядические формы, воспринимаемые как уникальные композиционно-метрические образования, и «частые» формы, воспринимаемые как своеобразный отрог системы дольников или тактовиков.

Мы предпочли бы терминологически развести эти два понятия, обозначив первое как *собственно логаяды*, а второе — как *логаядические метры*. Последние воспринимаются на фоне системы дольников, с которыми сохраняют ощутимую связь, но в то же время находят свою идентичность в абсолютизации одной из форм дольника, функционирующей теперь как метрическая «схема», относительно которой разворачивается ритмическая парадигма метра.

Именно так функционирует коломыйцевский стих у Галича. У всех, кто использовал форму «2–3–2–» до него (М. Цветаева), в его время (В. Соснора) или после него (И. Елагин), она звучит как уникальная, не соотнесённая с каким-либо изометрическим контекстом. У Галича его «коломыйцев» образует контекст, причём неслучайный. Например, когда Галич пишет стихотворение «Тебе» как реплику на «Номера», когда для новых песен о Коло-

<sup>24</sup> Иванов В. В. Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой // Теория стиха. С. 175.

<sup>25</sup> Смит Дж. Указ. соч. С. 126.

мыйцеве использует стих, закрепившийся за этим образом ранее, или когда новый цикл в коломийцевском духе начинает писать коломийцевским стихом. Рассматриваемый стих у других авторов ритмически единообразен (особенно у Елагина и Сосноры), что характерно для логаяда, и даже имеет неизменную клаузулу. Коломийцевский стих Галича отличается принципиально большей ритмической свободой.

Возвращаясь к замечанию М. Гаспарова об относительности определений метра, мы должны уточнить, что именно в этом, относительном смысле говорим здесь о метрическом характере коломийцевского логаяда и, ниже, галичевского пятисложника. Было бы неверным «умножать без необходимости» число стихотворных метров и искусственно встраивать коломийцевский стих в один ряд с силлабо-тоническими размерами. Но напомним, что один и тот же объект в системах разного уровня может выступать и как текст (ритмический ряд), и как язык (метрический закон). Для нас важно, что в объёме исследуемого материала, в стихосложении Галича, коломийцевский стих выступает как закон, то есть как метрический принцип, реализуемый в гамме ритмических вариантов.

### 3. Коломийцев и его варианты

Схемой коломийцевского стиха предусматриваются три константных ударения и два факультативных. Воспользуемся принятой системой символов:

$$x\overset{+}{u}\overset{+}{x}u\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}(\overset{+}{u})$$

Соответственно, помимо «начальной» формы стиха «2–3–2–», возможны ещё три формы — с наличием первого, второго или обоих факультативных ударений. Эти формы мы далее называем *р е г у л я р н ы м и* и обозначаем номерами:

- 1)  $\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}(\overset{+}{u})$
- 2)  $\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}(\overset{+}{u})$
- 3)  $\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}(\overset{+}{u})$
- 4)  $\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}\overset{+}{u}(\overset{+}{u})$

Остальные, *н е р е г у л я р н ы е* формы образуются за счёт а) сверхсхемных ударений на слабых слогах, б) трёхсложной анакрузы или дактилического окончания, в) пропусков первого или второго иктов, г) стяжений в том или ином месте стиха или нара-

щений «лишнего» слога. Последние два типа крайне редки и звучат как метрические перебои.

Коломийцевский стих выступает у Галича в двух вариантах — *песенном* и *говорном*<sup>26</sup>. *Песенный* вариант в большей степени урегулирован и встречается в лирических и, реже, в повествовательных текстах, в монометрии либо, реже, в макрополиметрии. *Говорной* вариант — преимущественно в повествовательных текстах, в полиметрии, и нередко в композициях с микрополиметрическими переходами. Напомним, что у других авторов, в отличие от Галича, логаэдическая форма «2–3–2–» встречается только в лирических стихах, почти всегда в монометрии, а с повествовательным текстом русский логаэд вообще плохо сочетается, так как соответствующая интонация требует большой ритмической свободы.

Ритмический диапазон<sup>27</sup> *песенных* «коломийцевских» текстов Галича меньше, чем диапазон *говорных*. Доли мужских и женских окончаний здесь почти равны, анакруза 100% двусложная, нерегулярные формы встречаются относительно редко. Так, в паре монометрических стихотворений «Номера» и «Тебе» из 40 стихов 37 — регулярные, присутствуют максимум пять ритмических форм:

Форма	Количество	Пример
1)	24	И выкаркивает мне номера
2)	11	Вьюга листья на крыльцо намела
3)	3	И в стекло не ветка бьётся, а я

Нерегулярных стихов всего три — два со сверхсхемным ударением после второго икта:

<sup>26</sup> Несмотря на созвучие со стилистической классификацией Б. Эйхенбаума, мы бы остереглись уравнивать наши типы коломийцевского стиха с категориями *напевного* (либо *песенного*) и *говорного* стихов у Эйхенбаума (См.: *Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха* // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л, 1969. С. 330–331, 346–347). Следует помнить, что Б. Эйхенбаум разрабатывал свою типологию для «книжной» поэзии (и в полемике со «слуховой филологией»), что не даёт нам права автоматически переносить её на синтетический, реально звучащий текст. Широкие аналогии здесь вероятны, но не обязательны, все они должны быть проверены специальными исследованиями.

<sup>27</sup> Говоря о ритме, мы везде имеем в виду только акцентный ритм стиха, но не синтаксический. Заметим лишь, что в сфере авторской песни говорное расподобление стихового и синтаксического членения встречается редко, так как в этом случае стих стал бы неудобным для пения. Можно предположить, что говорная интонация в авторской песне находит иное выражение, нежели в «печатной» поэзии.

UUUUU UU («И закружат на часах стрелки вспять»)

— и один, имеющий ударение на слабом месте перед вторым иктом, если только не считать определение в с ё полностью атонированным (тогда стих отойдёт к форме 1):

UUUU UU («Остановится всё время навек»)

Ритмическая урегулированность многих стихотворений *песенного* типа позволяла бы признать их логаядами наравне со стихотворениями Елагина или Сосноры, если бы в системе метрики Галича они не были соотнесены с его же *говорным* колодийцевским стихом, который представляет совершенно иную ритмическую картину. Доля нерегулярных стихов здесь значительно больше. И не только за счёт сверхсхемных ударений. Повествовательные тексты лояльны к перебоям метрического порядка, к включению в корпус стиха «лишнего» слога или стяжения, которые в некоторых случаях можно даже расценивать как микрополиметрию — локальный переход к другому размеру (чаще к трёхударному дольнику); обычным является непостоянство анакрузы и клаузулы, причём не регулярная их переменность, а склонность к спорадическим сбоям. Эти свойства делают колодийцевский стих данного типа подходящим для повествовательного текста. Наконец, нередко этот пёстрый стих помещается ещё и в условия довольно сложной песенной полиметрии с «куплетным» чередованием двух, а порой и трёх-четырёх метрических форм и «подсвечивается» соседством других метров. Возьмём для примера песню «Желание славы».

Это полиметрический текст, строение которого характерно для композиционной техники Галича: регулярно чередуются сегменты трёх типов, отделённые друг от друга по семантическим, речевым и стиховым характеристикам. Сегменты первого ряда описывают судьбу барда, вынужденного петь в застольях («Непричастный к искусству, // Не допущенный в храм, — // Я пою под закуску // И две тысячи грамм»), — они написаны анапестом. Сегменты второго ряда — это краткие, двустихиные «заставки», они пародируют застольные реплики: «— Как живёте, караси? // — Хорошо живём, мерси!»<sup>28</sup>. Сегменты третьего ряда по смыслу продолжают

<sup>28</sup> Это балагурское двустихие Галич мог взять из «Травы забвенья» Валентина Катаева, которая увидела свет в 3-м номере «Нового мира» за 1967 год — тот самый, которым датируется и песня «Желание славы».

первый ряд, но словно подхватывают хорей «заставок»: певец ещё полон горьких дум, но ритм застолья уже захватил его. Четвёртый ряд — это песня, исполняемая бардом в застолье, — «текст в тексте» — история о заключённом и его охраннике, которых после 1953 года сблизила старость и примирила смерть. Песня глубоко инородна в этом пьяном собрании, поэтому в ней Галич отходит от силлабо-тоники и пишет её слова коломийцевским стихом — всего 37 стихов в двух фрагментах текста.

Форма	Количество
1)	15
2)	7
3)	5
нерегулярные	10

Стихи формы 1 (их менее половины) сгруппированы ближе к концу «текста в тексте», где по сюжету вступает в права примиряющая смерть. Стихов формы 2 семь, формы 3 — пять, в том числе стих-рефрен «Вертухай и бывший номер такой-то». Итого стихи регулярного ритма составляют 27 из 37 — только 73%. Остальные стихи создают нерегулярный ритм, уходящий в сферу микрополиметрии.

Начнём с того, что особо сильная композиционная позиция достаётся стиху «Справа койка у стены, слева койка» с довольно редким сверхсхемным ударением на шестом слоге. Стих не только повторяется трижды, но всегда занимает сильное место — начальное или завершающее — в композиционном сегменте. Таким образом, сам ритмический «ключ» текста задаёт неровный, сбивчивый ритм. Ему следует также стих «Больно ловки вы, зэка, больно ловки», практически идентичный рефрену не только по профилю ударности, но и по словоразделу, и по структуре повтора.

Кроме этого, в тексте есть один стих с дактилической анакрузой («Мы гуляем по больничному садику») и четыре стиха с изменёнными интервалами, совпадающие с трёхдольником. Например:

И толкуем мы о разном и ясном —  
 О больнице и больничном начальстве,  
*Отдаём предпочтение язвам,*  
*Помереть хотим в одночасье.*

Ритмический облик коломийцевского стиха координирован с семантикой текста: более «правильный» стих выражает значение простоты, ритмически усложнённый — сложности. Поэтому логаз-

дический вариант коломицевского метра может функционировать не только в относительно простых лирических текстах, но и в многосегментных повествовательных композициях. Таковы песни о Климе Петровиче: это повествовательные тексты, но герой по внутреннему устройству настолько прост и одномерен, что ему более с руки изъясняться выровненным, ритмически постоянным стихом.

Например, в песне «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира» разговорная интонация достигается средствами полиметрии: каждый период начинается более строгим метром, переходит в более пластичный и подвижный метро-ритм, а завершается практически прозой. Рассказ Клима ведётся коломицевским стихом, урегулированным почти до степени логоаэда:

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

Затем, в поворотных моментах сюжета, Клим переходит на более динамичный и порывистый дольник 4343 расчленённой структуры:

Ну, я на крылечко — мол, что за гость,  
Кого привезли, не чеха ли?!  
А там — порученец, чернильный гвоздь:  
«Сидай, — говорит, — поехали!»

Заканчивается период почти басенным неравностоппным ямбом 3232 с добавлением «пятого лишнего» стиха, звучащего как совершенная проза (хотя формально это ямб 5).

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

Коломицевский стих этой песни (38 стихов в четырёх фрагментах) практически весь держится в диапазоне регулярных форм, с большим преобладанием формы 1.

Форма	Количество	Пример
1)	28	Ну ни капельки я не был подавши
2)	4	В зале вроде ни смешочков, ни вою
3)	2	И сажусь со всей культурностью сбоку
4)	2	Первый тоже, вижу, рожи не корчит
нерегулярные	2	

Выделяется из общего ритмического ряда только одобрительная реплика председателя — два стиха с дактилическими окончаниями.

Кстати, по клаузулам и структуре строфы коломыйцевский стих Галича довольно разнообразен. В отличие от логаядов других авторов, использующих только мужские окончания, у Галича наиболее частотно женское окончание (9 текстов), а мужское оказывается на втором месте (7 текстов). Дактилическая клаузула встречается в двух текстах. Регулярное чередование мужских и женских окончаний — также в двух. В «Вальсе, посвящённом Уставу...» коломыйцевским стихом написана повествовательная часть, здесь чередуются четверостишия с мужской и женской клаузулой. Один раз встречается также композиция *aVaB* («Я, товарищи, скажу помаленьку»). Наконец, в песне «О том, как Клима Петрович восстал против экономической помощи развивающимся странам» двустишия с мужской рифмой замыкают каждый композиционный период, все же остальные стихи имеют женское окончание.

Два варианта коломыйцевского стиха у Галича не разделены жёстко, и некоторые случаи (особенно небольшие фрагменты в полиметрии) бывает вообще трудно отнести к той или иной разновидности. Однако ясно, что по своей ритмической структуре коломыйцевский стих Галича выходит за рамки логаяда в традиционном понимании.

#### 4. Коломыйцев и его соседи

Структура полиметрической композиции у Галича всегда мотивирована содержанием, и напротив, даже незначительные изменения в дискурсе субъекта речи (рассказчика, героя) влекут за собой трансформацию метро-ритма. Мотивация соседства размеров двойка: можно говорить о **д р у ж е с т в е н н ы х** и **к о н т р а с т н ы х** метро-ритмических контекстах для того или иного метра. Первые вызываются в развёртывании полиметрического текста необходимостью такой смены ритма, которая в то же время не звучала бы перебоем, семантически она может соответствовать некому изменению в дискурсе субъекта речи. Контрастный контекст — это смена ритма на иной, конфликтующий с предшествующим, выступающий как его противоположность (в ритмическом, интонационном, семантическом и т. д. плане). Контрастный переход может соответствовать смене субъекта ре-

чи; например, в «Фантазии на русские темы...» два основных метра соотносены по контрастному принципу: речь гостя выдержана в песенном ритме «пеонизированного» четырёхстопного хоря, слова хозяина написаны пафосным двустопным анапестом. Но между этими сегментами есть промежуточный, который соотносён со словами гостя как дружественный. Он находится полностью в речевом поле начальника-русофила, даже когда субъектом речи выступает лесник («А московская надет сволота...»). Этот сегмент написан в размере и ритме «камаринского» — с характерным чередованием пеона III и хоря. Метрически он очень близок хорю первого сегмента, но всё же на слух достаточно отличен от него.

В полиметрических композициях Галича обычно соблюдается логика последовательного упрощения формы: от ритмически сложной — к более простой, от неклассической — к классической, от длинного стиха — к более короткому, а замыкается композиционный период лаконичным (в один стих) ритмическим «пуантом», воспринимаемым как «прозаический» текст: например, «Ох, весёлый разговор» /87–88/, слова «Взял и запил» /327/, «И Первый там, и прочие — из области» /322/ и др.

Таким образом, соседство метров в полиметрических композициях у Галича не случайно, а обусловлено, во-первых, семантикой стиховых форм (общей и окказиональной), во-вторых, их структурной сопоставимостью.

Данные закономерности проливают свет на контексты коломищевского стиха. Так, становится понятным, почему «коломищев» практически никогда не оказывается в одной композиции с трёхиктным дольником — излюбленным размером Галича<sup>29</sup>. Любой контекст метра должен быть структурно сопоставимым с ним. Но, во-первых, коломищевский стих семантически закреплён как сниженный, говорной, а трёхиктный дольник — как патетический, размер «гражданских скорбей» и инвектив (ср.: «Левый марш», «Облака», «Ночной дозор», «Поезд», «Цыганский романс», «Без названия»). Во-вторых, ритмическая специфика коломищевского стиха определяется трёхсложным интервалом и ударными константами, а трёхиктный дольник организован,

<sup>29</sup> В поэзии Галича 1961–1972 годов дольники занимают более 23% против общего статистического уровня 9,4% (см.: *Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха. С. 316).

по признанию стиховедов, на основе двусложных интервалов<sup>30</sup>, и его ритмический облик создаётся непостоянством всех иктов (кроме последнего, рифмующего).

Ритмически гармонирует с коломийцевским стихом другая периферийная метрическая форма, к которой Галич прибегал неоднократно, в том числе несколько раз в полиметрическом единстве с «коломийцевым» — это сдвоенный пятисложник.

Здесь мы должны признать, что та метро-ритмическая форма, о которой пойдёт речь, может называться пятисложником лишь с серьёзными допущениями, о которых будет сказано ниже. Однако мы решимся на эти допущения, поскольку мы говорим о стихе, первично существующем в устной форме, а не в графической записи, и о ритме реальной песенной речи, в которой многие моменты, предстающие сомнительными в письменном тексте, проясняются. Такой подход тем более правомерен, что пятисложник считается песенным размером, ведёт родословную от народного напевного стиха и исторически закрепился с 1830-х годов как размер фольклорно-песенных стилизаций<sup>31</sup>.

В специальном исследовании русский пятисложник определяется как «стих-стопа, законченный интонационно ритмический период в пять слогов с абсолютной ударностью третьего слога, абсолютной безударностью четвёртого и факультативной, случайной ударностью первого, второго и пятого слогов»<sup>32</sup>. Для фольклорной поэзии более типичен сдвоенный пятисложник, стих которого состоит из двух «стоп», десяти слогов (как у Галича), для авторской — одинарный.

Сдвоенный пятисложник похож на коломийцевский стих двумя важнейшими признаками — длинными интервалами и ударной константой. Но он обладает также и чертой, в корне отличающей его от «коломийцева» — непременной цезурой, которой в коломийцевском стихе практически не бывает (он не делится на соизмеримые полустишия). В семантическом плане пятисложник находится

---

<sup>30</sup> См.: Холшевников В. Е. Логаэдические размеры в русской поэзии // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика В. В. Виноградова. Л., 1971. С. 431; Гаспаров М. Л. Современный русский стих. С. 340.

<sup>31</sup> См.: Беззубов А. Н. Пятисложник // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 113, 116.

<sup>32</sup> Там же. С. 110.

с колодийцевским стихом в таком же продуктивном отношении сходства / отличия. Их роднит интонация частного, сниженного, повествовательного слова, но при этом пятисложник имеет отчётливую песенно-фольклорную окраску, является *напевным*, в то время как «колодийцев» — *говорным*.

Тот специфический пятисложник, которым пользуется Галич, имеет ударную константу на третьем слоге, безударный четвёртый слог и цезуру в середине десятисложной строки, однако не обладает некоторыми другими признаками, которые А. Беззубов считает для пентона обязательными. Это отсутствие рифмы и строгий изосиллабизм. Напомним, что даже пятисложник с дактилической рифмой Беззубов квалифицирует как хорей либо анапест. А Галич нередко прибегает в обсуждаемой форме даже к мужской рифме. Например, «Ой, Караганда, ты, Караганда! // Ты мать и мачеха, для кого когда» /163/. Кроме того, он свободно допускает наращенные метрически недопустимых «нулевых» слогов в анакрузе и в начале второго полустишия, после цезуры:

А что мадам его	/ крутит мордюю,
Так мне плевать на то,	/ я не гордая...

Возможно, по формальным признакам этот пример следовало бы квалифицировать как четверостишие двусложника с переменной анакрузой. Но вот здесь-то и наступает время учесть синтетический, устный характер рассматриваемого текста и прислушаться к тем моментам, которые доступны наблюдению именно в звучащем варианте песни.

Мы до сих пор не отметили ещё одно важнейшее отличительное свойство пятисложника, связанное, по-видимому, с его песенным происхождением. Во всех его стихах «только одно ударение является постоянным: на третьем, среднем слоге. Это ударение звучит сильно, остальные же ослаблены, даже когда падают не на служебные, а на самостоятельные слова. Мелодический распев подавляет здесь все ударения, кроме основного. Происходит своеобразное слияние слов, какое... отмечалось в былинах»<sup>33</sup>. А. Беззубов считает необходимым говорить о двухуровневой системе акцентов в пятисложнике, так как в нём выделяется не две, как обычно, а три силовых ступени — принудительно ударный слог (третий),

<sup>33</sup> Холшевников В. Е. Основы стиховедения. С. 43.

факультативно ударные (первый, второй, пятый) и константно безударный (четвёртый), и статус этих единиц нельзя безоговорочно соотносить с сильными и слабыми местами в структуре классических размеров<sup>34</sup>. Центральное ударение (третий слог) пятисложника принудительно до такой степени, что здесь даже «слабое ударение приобретает не свойственную ему вне стиха силу», а на четвёртом слоге — наоборот — «редкие слабые словесные ударения... атонируются и могут не приниматься во внимание»<sup>35</sup>.

Так вот, именно доминирующая роль центрального ударения, его способность подавлять, ставить на ранг ниже все остальные ударения позволяет обсуждаемому стиху Галича сохранять ощутимый звуковой облик пятисложника, несмотря даже на «лишние» слоги, которые уходят в «затакт» и воспринимаются как ритмически несущественные, и на сверхсхемные ударения, которые атонируются до ритмически допустимого уровня. А сводить пятисложник к хорю либо анапесту нельзя, если «слух отчётливо воспринимает своеобразие этого размера»<sup>36</sup>.

Песенность пятисложника связана, как мы бы предположили, с некоторым (конечно, ограниченным) подобием его структуры синтетической структуре песни. Рассматривая ритм песни как звучащего музыкально-словесного ряда, мы должны были бы оперировать не парной категорией ударности — безударности, а тройной: ударность на сильной доле — ударность на слабой доле — безударность<sup>37</sup>. Совмещение центрального акцента в пятисложнике с сильной долей музыкального такта создаёт устойчивый синтетический ритмический центр, надёжная гравитация которого даёт поэту-певцу значительную свободу в ритмическом решении всех остальных моментов стиха: пока пятисложник ощутим, его «сильный центр» обеспечит целостность стиха и идентичность размера. Разрешённая таким образом ритмическая раскованность позволяет Галичу придать своему пятисложнику разговорное зву-

<sup>34</sup> См.: Беззубов В. Е. Указ. соч. С. 106. Кстати, о двух уровнях ударности как «метро-различителе» говорят и относительно пеонов (Ляпина Л. Е. Указ. соч. С. 146–147).

<sup>35</sup> Там же. С. 106–107.

<sup>36</sup> Холшевников В. Е. Основы стиховедения. С. 43.

<sup>37</sup> Подробнее см.: Томенчук Л. Я. О музыкальных особенностях песен В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 154–155; Свиридов С. В. А. Башлачёв. «Рыбный день» (1984): Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2001. Вып. 5. С. 93–105.

чание и поставить его в общий гармонический контекст с колодийцевским стихом. Отметим также, что метрическая структура пятисложника предусматривает расподобление и до известной степени автономное существование речевых и метрических акцентов, подобное тому, как свободно смещаются речевые ритмические единицы относительно музыкальных в развёртывании звучащего песенного ряда.

Наконец, следует учесть и то обстоятельство, что музыкальный размер обычно оказывается «длиннее» стихотворного по численному соотношению сильных и слабых метрических элементов. Поэтому требование *ритмической корреляции*<sup>38</sup> склоняет песенный стих вообще, не только в случае пятисложника, к использованию длинных междарных интервалов. Это в первую очередь затрагивает двусложники: в песенном тексте они склоняются к пеонической ритмической форме. Данный эффект Р. Абельская продемонстрировала на примере одной песни Б. Окуджавы<sup>39</sup> (движение от хоря к пеону IV). Аналогичное явление мы находим в ряде поздних песен В. Высоцкого — но здесь ямба движется в сторону пеона II. Например, в песне «Реальной сновидения и бреда...» (1978)<sup>40</sup> в ритме пеона выдержаны четыре начальных стиха и далее — последовательно пеонизированы строки, замыкающие сегменты первого типа: «На шёлковую, тоненькую, я не потянул», «Не рвётся — хоть от ворота рвани её — никак!», «А я — хоть и внизу, а всё же уровень держу!» и др. Удлиненность стиха (на фоне пятистопного ямба) подчёркивает его пеоническое звучание. Аналогичные стихи встречаются и в пятистопном ямбе песни «Летела жизнь» (1978): «Живу — и не считаю ни потерь, ни барышей», «Скопление народов и нестриженных бичей», «Коньяк под плов с узбеками, по-ихнему — пилав». Ср. также:

<sup>38</sup> См.: Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2002. Вып. 6. С. 23–30.

<sup>39</sup> Абельская Р. III. Авторская песня как стихотворная форма: Некоторые особенности строфики и ритмики на примере пес. лирики Б. Окуджавы // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. М., 2001. Вып. 5. С. 556–557. К сожалению, автор не проводил исследование статистически репрезентативного материала, поэтому обобщающие выводы статьи звучат не во всём убедительно, например категоричное суждение о том, что в песне «поэтический ритм полностью определяется ритмом музыкальным» (с. 558).

<sup>40</sup> Стихи В. Высоцкого цит. по: Высоцкий В. С. Сочинения: В 2 т. / Подгот. текста и коммент. А. Крылова. Екатеринбург, 1998. Т. 1: Песни.



Начало стиха, как это хорошо видно на схеме, ещё напоминает коломийцевский метр (хотя в двух из четырёх строк трёхсложный интервал стянут до двух слогов), зато после цезуры следует трёхсложие одинакового вида «—UU», перекликающееся с дактилическим окончанием пятисложника. Да собственно, форма пентона «UU—UU» просматривается и в начале каждого стиха, длина его почти приведена к десяти слогам, есть и цезура. И, как будто, стиху мешает «звучать пятисложником» только то, что она находится не посередине строки.

Наконец, в следующей строфе — «припеве» — мы уже видим форму, предельно сближенную по звучанию (и по «схеме») с пятисложником:

Ой, Караганда, ты, Караганда!	UU—/UU—
Ты угольком даёшь на-гора года!	UUU—/UUU—
Дала двадцать лет, дала тридцать лет,	UU—/UU—
А что с чужим живу, так своего-то нет!	UUU—/UUUU—

Конститутивные признаки пятисложника — цезура, ударные константы, ослабленные сверхсхемные ударения — здесь выдерживаются без оговорок, нарушается лишь изосиллабизм за счёт «затактового» слога в начале первого либо второго полустишия. Это ритмическое средство использовалось Галичем в говорных стихотворениях любого размера. Единственное коренное отличие этой формы от пятисложника — это мужское рифмованное окончание. В этом смысле, возможно, корректнее было бы здесь говорить об особом виде четырёхударного дольника, ритмически стилизованного под пятисложник<sup>42</sup>. Для нас важно, что именно этот размер с цезурой и двумя акцентными «центрами» в стихе становится типичным спутником коломийцевского стиха.

Спутником — а может, и братом.

### 5. Коломийцев и его родословная

Коломийцевский стих и «пятисложник» появляются в репертуаре Галича одновременно, уже в первых песнях. Более того, приходят они из одного источника.

<sup>42</sup> М. Гаспаров возводит дольник таких стихотворений, как цветаевское «У меня в Москве — купола горят...» к кольцовскому пятисложнику (Гаспаров М. Л. Современный русский стих. С. 281).

Этот источник — неклассические размеры, бывшие для Галича нормой со времён его поэтической учебы. И благодаря ей — если помнить, что одним из учителей Саши Гинзбурга был Э. Багрицкий, широко применявший в своей поэзии и дольник, и тактовик. Неслучайно, что у Галича на неклассические размеры приходится более 29% текстов; для сравнения, у Высоцкого — всего 12%<sup>43</sup>; уровень неклассических размеров в советской поэзии 1960–1970-х годов — 12,1%<sup>44</sup>. В те годы своего творчества, которые мы привыкли считать долгим «затактом» песенной судьбы Галича, он не отставал от современников в неклассическом стихосложении («Путём войны»<sup>45</sup>, «Подари на прощанье мне билет...»). Даже юношеское стихотворение «Мир в рупоре» — грамотный дольник отличника из школы Багрицкого, с «правильным» разнообразием ритмических форм и «правильными» композиционными ходами. Но когда поэт стал певцом, даже неклассическому стиху потребовалась модернизация.

Обе формы — «коломицей» и галичевский пятисложник — впервые наметились, видимо, в песне «Городской романс» (№ 4–6)<sup>46</sup>, где они находятся в едином ритмическом поле четырёхударного тактовика. Развёртывание текста основано на постепенном переходе от более длинного стиха к более короткому: к трёхударному, а затем и двухударному. При этом заметно стремление делать первый интервал стиха трёхсложным (шаг в сторону «коломицева»), но в то же время стих имеет разделённую структуру и дактилическое окончание (шаг к пятисложнику). К концу текста эти две формы расподобляются и метрически, и семантически. Бытописание приобретает трёхударную форму, фактически

---

<sup>43</sup> Фомина О. А. Стихосложение В. С. Высоцкого и проблема его контекста. Дисс. ... канд. филол. наук. Оренбург, 2005. С. 161–162.

<sup>44</sup> Подсчитано исходя из цифровых данных таблицы: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 316.

<sup>45</sup> Галич А. Книга стихов 1942 года // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. М., 2000. Вып. 4. С. 462–464.

<sup>46</sup> А. Е. Крылову удалось восстановить по фонограммам и историческим данным последовательность создания первых девятнадцати песен А. Галича. См.: Крылов А. Е. Указ. соч. С. 192. Внутри группы из песен «Больничная цыганочка», «Тонечка» и «Уходят друзья» последовательность создания пока не выяснена, поэтому в хронологии А. Крылова им отведён общий интервал «4–6». Наше мнение о том, что «Уходят друзья» написана позднее «Тонечки», основывается только на наблюдениях за развитием стиховых форм.

это уже коломийцевский стих с частыми сверхсхемными ударениями после второго икта и дактилическим окончанием (в приводимом ниже примере строки 1–5 и 7); а слова эмоционального всплеска — двухударную форму, фактически это галичевский пятисложник (в примере — остальные строки):

А как спать ложусь в кровать с душой с Тонькою,	u—u— / —u—u
Вспоминаю той, другой, голос тоненький,	u—u— / —u—u
Ух, характер у неё — прямо бешеный,	u—u—u— / —u—u
Я звоню ей, а она трубку вешает...	u—u—u— / —u—u

Отвези ж ты меня, шеф, в Останкино,	u—u—u— / —u—u
В Останкино, где «Титан» кино,	u—u—u— / —u—u <sup>47</sup>
Там работает она билетёршею,	u—u—u— / —u—u
На дверях стоит вся замёрзшая.	u—u— / —u—u

Вся замёрзшая, вся продрогшая,	u—u—u— / —u—u—u—
Но любовь свою превозмогшая!	u—u—u— / —u—u—
Вся иззябшая, вся простывшая,	u—u—u— / —u—u—u—
Но не предавшая и не простившая!	u—u—u— / —u—u—u—

С большой вероятностью мы наблюдаем в «Городском романсе» формирование коломийцевского стиха в ритмическом лоне четырёхударного тактовика<sup>48</sup>, который Галич пытается «приучить» к функционированию в песне, придав ему одновременно и говорную, и фольклорно-песенную интонацию. Задача не только сложная, но и противоречивая. И решить её удалось не в одном размере, а в паре метро-ритмических форм, специализированных семантически. Уже в следующей песне «Уходят друзья» мы увидим коломийцевский стих в его окончательном виде, чуть погодя — в монометрии («Предостережение», № 8). Ещё немного позднее установится повествовательная специализация размера, — когда он снова найдёт применение в «жанровой» песне «Весёлый разговор» (№ 17). Кстати, опять в одном ансамбле с пятисложником:

Сегмент 1 — коломийцевский стих 8 стихов.  
Сегмент 2 — дольник трёхиктный 2 стиха.

<sup>47</sup> Схема составлена с учётом того, что Галич произносит предлог *в* как *во*, несколько растягивая первый гласный московского топонима: «в-о-останкино».

<sup>48</sup> В. Холшевников характеризует логоэдическую форму «2–3–2—» у В. Сосноры однозначно как производную от тактовика (*Холшевников В. Е. Логоэдические размеры... С. 436*).



По мере закрепления коломыйцевского метра он уходит из общего ритмического поля с пятисложником. После 1964 года эти две формы появляются вместе только однажды («Песня-баллада про генеральскую дочь», <1966>). Вскоре коломыйцевский стих утвердится в своей форме и семантическом статусе и освободится от контекстуальной связанности. Он начинает использоваться изолированно («Баллада о стариках и старухах...», <1965?>), в полиметрической композиции с анапестом («Вальс, посвящённый Уставу караульной службы», <зима 1965/1966>; «Желание славы», <1967?>) и других контекстах.

Одновременно Галич охладевает к пятисложнику. Ранее рифмованный двоясложный пятисложник несколько раз использовался им как основной размер полиметрического текста: в песне «Командировочная пастораль» (<1963?>) и «Всё наладится, образуется...» (<1966>). Но после «Караганды» Галич лишь однажды обратился к пентону, написав им «Балладу о том, как едва не сошёл с ума директор антикварного магазина...» (<дек. 1966>). Ритм песни оказался несколько однообразным, и больше такого рода экспериментов Галич не делал.

Что касается дальнейшей судьбы коломыйцевского стиха, то певец сохраняет не слабеющий творческий интерес к нему вплоть до зимы 1971 года, разрабатывая «коломыйцева» в этот основной период своего творчества чаще в повествовательном варианте и в полиметрическом контексте. Три песни о Климе становятся высшей точкой в восхождении коломыйцевского метра, после которой (то есть после 1970–1971 годов) его частотность начинает падать. Последняя песня, в которой рассматриваемый размер функционирует в «привычном» для него повествовательном *говорном* тексте — «История одной любви» (<1971>). Впрочем, после тех катастроф, которые произошли в жизни Галича зимой 1971–1972 годов, его поэзия заметно сместилась в сторону лирики, практически все темы теперь пропускались им через призму личной трагедии. Это хорошо удавалось сделать с собственно лирическими рефлексиями и с песнями гражданского пафоса, но гораздо хуже — с повествовательными. К интонации песен о Климе удавалось возвращаться, только сопоставляя злоключения героев с собственной судьбой («Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане», <1972?>). В силу этих причин коломый-

цевский стих применяется теперь эпизодически, только в своей *песенной* разновидности, в монометрии («Номера» <1972?>; «Ты прокашляйся, февраль, прометелься...» <1972>; «Тебе» <1977>). Единственное исключение — песня «Я, товарищи, скажу помаленьку...» (<1973?>) из позднего цикла, задуманного «в духе песен о Климе Петровиче» /116/ и, видимо, в его же размере, но не состоявшегося.

Подведём итог. Коломыйцевский стих — это стиховая форма 2–3–2–(0/2), функционирующая у Галича как логаздический метр, а у других авторов встречающаяся в логаздах. Обобщённая схема коломыйцевского стиха у Галича —  $x\bar{u}^{\bar{u}}\bar{u}x\bar{u}^{\bar{u}}\bar{u}\bar{u}^{\bar{u}}(\bar{u})$ : три ударения константны, два слога факультативно ударны. У Галича коломыйцевский стих функционировал в двух ритмических вариантах — *песенном* и *говорном*. Генетически он связан с тактовиком и сформировался на почве склонности Галича к неклассическому стихосложению (школа Багрицкого) и потребности адаптировать стих к функционированию в условиях песни. Своим возникновением и существованием он связан с устным, музыкально-речевым характером искусства Галича и отвечает требованиям его жанровой системы, в том числе потребностям корреляции между стихом и музыкой в звучащем песенном тексте.

Мы полагаем, что исследование стиха Галича может ещё во многом помочь осмыслению специфичности функционирования **с л о в а** в авторской песне как синтетическом песенном искусстве.

---

А. Е. КРЫЛОВ

## «КОЛОМИЙЦЕВ В ПОЛНЫЙ РОСТ» *О чём поведали старые плёнки\**

Александр Галич как никто из его коллег по цеху поющих поэтов любил объединять свои песни в циклы. Циклы формировались по совершенно разным критериям. По формальному признаку («Разноцветные песни» — по упоминаниям в них всевозможных цветов). По жанрам музыки («Вальсы», «Марши») и поэзии («Баллады»). По общей группе рассказчиков и героев («Песни о пенсионерах», «Песни о женщинах»). По общей теме («Песни о поэзии»). По единой затрагиваемой проблеме («На реках Вавилонских» или, как он ещё назывался, «Сионистский цикл» — стихи и песни об эмиграции). Был у него и цикл коротеньких песенок, который назывался «Антипесни». Количество текстов в одном цикле могло приближаться к десятку («Литераторские мостки» — песни памяти русских писателей XX века), другой — мог состоять всего из двух произведений («Слушая Баха»). По мере написания новых песен и стихотворений циклы разрастались, делились, из них выделялись отдельные тексты, затем они вливались в новые циклы, и так происходило постоянно. Истории одного из таких циклов — объединённого одним действующим лицом (от его же имени в песнях, составляющих цикл, в основном ведётся повествование), — и посвящена данная статья.

### 1.

Откуда у героя будущего цикла взялось такое звучное и в то же время немного нелепое имя, можно только гадать, но поразмышлять мы можем.

---

\* Впервые: Иерусалим. журн. № 11. 2002. С. 166–178. Дополнена для наст. изд.

Во-первых, имя *Клим* в русской литературе всплывает в связи с творчеством И. А. Бунина. Именно так зовёт он своего «собира- тельного» «вечно пьяного слесаря» или «безлошадного крестья- нина», возражая «необходимости» приносить себя ему в жертву («Жизнь Арсеньева»). Именно таким собирательным персона- жем — типичным советским руководителем среднего звена, вы- бившимся «из низов», и предстаёт перед нами Клим Петрович из цикла Галича.

Во-вторых, не чужд этому образу и булгаковский Клим Чу- гункин из «Собачьего сердца», который, не погибни он, вполне мог стать преуспевающим мастером цеха.

В-третьих, стоит вспомнить и их старшего тёзку из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», в отрывках изучае- мую всеми поколениями школьников Советского Союза. Некра- совский Клим Яковлевич Лавин — тоже «из низов», тоже крестья- нин, причём мужик из никчёмных: «...и пьяница, // И на руку не чист. // Работать не работает, // С цыганами возжается, // Бро- дяга, коновал!». Его поговорка: «С работы, как ни мучайся, // Не будешь ты богат, // А будешь ты горбат!». Однако же при подобной авторской характеристике Клим напросился в бурмистры (ста- росты) и, будучи тем не менее умным и грамотным («Бывал в Моск- ве и Питере»), утвердился в этой должности, стал начальником над собратьями и верным псом барина. Ну чем не дореволюцион- ный Клим Петрович?..

Но и это не всё. В 1956 году — во время взлёта творческой карье- ры Галича-кинодраматурга — на экраны страны вышла «лиричес- кая комедия» режиссёра С. Самсонова «За витриной универмага», снятая по сценарию А. Каплера. Фильм начинается с недовольства одного из покупателей магазина тем, что уже три месяца тот не мо- жет найти для себя костюм большого размера. Ему предлагает свои услуги «голубой герой» — завмаг. Возмущённый клиент диктует свой адрес и представляется: «Клим Петрович Куропаткин»... И ещё одна деталь. Дивясь чрезмерной и никак не ожидаемой забо- те, кинематографический Клим Петрович предупреждает: «Только вы, товарищ, не подумайте, что я — какой-нибудь *знатный чело- век!*»<sup>1</sup> Такое совпадение вряд ли можно счесть случайным.

<sup>1</sup> За витриной универмага: Монтаж. запись худож. кф. М.: Рекламфильм, 1956. С. 25. Здесь и далее курсив в цитатах наш. — А. К.

Александр Галич — модный и уже авторитетный советский комедиограф, соавтор знаменитой комедии положений «Вас вызывает Таймыр» (1948) и недавней, но не менее громко известной кинокомедии «Верные друзья» (1954), впервые в советском кинематографе критиковавшая начальников среднего уровня. Да к тому же ещё и участник шуточного заочного «круглого стола» на соответствующую тему (1957)<sup>2</sup>. Он просто не мог не знать этой малоудачной работы своих коллег. А если посмотреть внимательно на обоих Петровичей, то мы заметим ещё одну деталь, их роднящую. А именно аллитерацию *n-m-p p-n-m* в фамилии-имени-отчестве каплеровского, которую Галич явно желал сохранить. В то же время по понятным причинам он не стремился делать своего героя полным тёзкой экранного. В результате, возможно, и появилась фамилия *Коломийцев*, которая в сочетании с именем *Клим*, с одной стороны, развела двух персонажей, а с другой — по-прежнему «играла», но уже другими звуками: *к-л-м*.

И ещё. Не к создателям ли подобных несмешных, ходульных «комедий» обращался Галич в конце своего стихотворения, написанного менее чем через год для упомянутого выше «круглого стола»:

Вот, в битвах словесных известный давно,  
 Пылая от знаний и страсти,  
 Доклад «О природе смешного в кино»  
 Читает заслуженный мастер.  
 Он сыплет горох сувенирных цитат,  
 Названий, имён и перевранных дат;  
 Он дока по части смешного в кино —  
 Всё видел давно, всё знает давно  
 На память от сих и до этих.  
 А зритель скучает. Ему не смешно —  
 Он зритель, а не теоретик...  
 И я за весёлым и шумным столом  
 Прошу новогоднего слова:  
 Поменьше учёных речей о смешном!  
 Побольше бы просто смешного!<sup>3</sup>

Так или иначе, нельзя исключать возможность того, что природная ирония поэта и драматурга «зацепилась» за запоминающееся имя и надуманную, явно пропагандистскую ситуацию, что и повлияло позднее на рождение пародийного персонажа — *знат-*

<sup>2</sup> Больше хороших, весёлых кинокомедий! // Совет. экран. 1957. № 24 (дек.). С. 15.

<sup>3</sup> Там же.

ного пролетария Клима Петровича Коломийцева. А то, что наш герой родился не мастером цеха, а полноценным пролетарием, — не догадка, а факт.

## 2.

Однако перейдём непосредственно к песням.

К 1968 году Галич заслуженно считался зрелым и непревзойдённым мастером пародийных шуточных баллад (как он для маскировки говорил тогда же на новосибирских публичных выступлениях, — написанных «от лица идиота»). Уже существовали песни «О малярах, истопнике и теории относительности», «Красный треугольник», «Право на отдых», «Баллада о прибавочной стоимости», баллада о чуть не свихнувшемся директоре антикварного магазина, другие, им подобные. И когда осенью 1968-го была написана песня «О том, как у знатного шахтёра, Героя соцтруда Клима Петровича Коломийцева случилась одна небольшая, но досадная неприятность», автор, судя по его комментарию, рассматривал данную балладу лишь как одну из этого ряда.

Сюжет первой истории прост и по тем временам вполне реален: рабочий Коломийцев, выступая на очередном митинге по «спущенной сверху» шпаргалке, вдруг обнаруживает, что текст речи написан от имени матери-одиночки; тем не менее, оратор завершает выступление под всеобщие аплодисменты.

Тогда песня кончалась так:

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

*А пося ведёт меня в свой буфет,  
Указывает без лишнего:  
«Вы налейте мамане — чтоб в самый цвет,  
И — воблы из фонда личного».*

*Сказал-то он без подлостей,  
А вышло клином:  
С тех пор и стал я в области  
Маманей Климом.*

*Такая вот досадная история<sup>4</sup>.*

<sup>4</sup> Здесь и далее в стихах Галича курсивом выделены фрагменты, не вошедшие в окончательные редакции.

Поначалу главный персонаж, как было сказано, трудился в шахте, да и фамилия у него пока толком не определилась: не то *Коломийцев*, не то *Коломиец*. На наше счастье, первая известная фонограмма<sup>5</sup> этой песни (в квартире писателя Владимира Россельса) датирована: 23 ноября 1968 года. Не исключено, правда, что найдутся и более ранние плёнки, но смело можно сказать, что в ноябре песня была уже написана. И ещё какое-то время после этого исполнения — до 5 декабря точно — Клим Петрович оставался шахтёром: именно в этот день к Александру Аркадьевичу домой пришёл с магнитофоном собиратель Михаил Баранов и записал ту же редакцию песни.

И раз уж в начале мы вспомнили о возможном некрасовском прототипе Клима, напомним, что и тот оказался однажды выступальщиком на крестьянском сходе пред лицом барина. И вот чем это выступление закончилось:

Бурмистра речь покорная  
Понравилась помещику:  
Здоровый глаз на старосту  
Глядел с благоволением,  
А левый успокоился:  
Как месяц в небе стал!  
Налив рукою собственной  
Стакан вина заморского,  
«Пей!» — барин говорит...

Как видим, разница лишь в том, что партийному барину не пристало наливать самолично...

### 3.

Видимо, чуть позже Галич начал работу над вторым рассказом из жизни Клима и написал его очень быстро. Потому что ещё до Нового года у себя дома при гостях (запись Марины Фигнер, которой была посвящена песня «Караганда») он впервые спел новую песню. Она называлась «О том, как Клим Петрович добивался, чтоб *его цеху* присвоили звание “Цеха коммунистического труда”».

Таким образом, сюжет второй песни потребовал изменений в биографии: как видим, оставаться шахтёром Климу Петровичу

<sup>5</sup> В статье идёт речь лишь о фонотеке автора. Наверняка существуют и другие записи Галича — в ней отсутствующие.

дальше было никак не возможно. Речь в тот день шла уже о цикле песен, и в его названии герой был представлен слушателю уже как мастер этого самого цеха, кавалер многих орденов и депутат горсовета. Впрочем, изменение места работы и профессии героя никак не затронуло содержания первого рассказа: мастер мог быть и из рабочих. Остался неизменным и социальный статус героя — *знатный человек*.

Изменение потребовалось в другом. Станислав Рассадин вспоминает, как журналист Анатолий Аграновский возражал автору по поводу первой песни: мол, на подобных собраниях зал даже не заметит конфуза с подменой текста<sup>6</sup>. Возможно, на решение Галича изменить профессиональный статус героя повлияло и то, что дальнейшая публичная карьера оконфузившегося Клима Петровича — оставь автор первый вариант — была бы под большим вопросом, а историй про Коломийцева ещё было задумано много. Во всяком случае, уже в начале 1969-го он переделал финал первой песни:

.....  
Первый тоже — лично — сдвинул ладоши.

А посла<sup>7</sup> зазвал в свою вотчину  
И сказал при всём окружении:  
«Хорошо, блядь, ты им дал, по-рабочему!  
Очень верно осветил положение!»...

*Не хвастаю нисколько я,  
Поймите-ка!  
Но очень дело скользкое —  
Политика!*

Последнее четверостишие походило на мораль и к тому же подразумевало какой-то анализ ситуации со стороны Клима, что портило девственность образа. Правда, и просуществовала эта строфа недолго: она встретилась нам лишь на одной фонограмме.

<sup>6</sup> См.: Рассадин С. Уезжаю из дома, которого нет... // Век. 1997. 11—18 дек. (№ 47). С. 11.

<sup>7</sup> Именно такое написание в авторской рукописи и вслед за самиздатовским авторским сборником — в книге «Поколение обречённых» (Франкфурт н/М.: Посев, 1972; 1974. С. 265). В дальнейшем в сборнике «Когда я вернусь. Стихи и песни 1972—1977» (Франкфурт н/М.: Посев, 1977. С. 99) и следом во всех изданиях напечатано *Опосля*. Есть основания считать такое написание несогласованной редакторской правкой или следствием неверно разобранным со слуха текста. Ср.: «Наблюдать *посля* небо в шашечку» в другой песне Галича.

(Что же касается целостности образа, то Галич в своих комментариях не раз на него ссылался:

*Здесь [в песнях цикла] будут... в пределах средней школы, но тем не менее нецензурные выражения. Но автор даже не просит... извинения, ибо это говорит, так сказать, персонаж. А он иначе говорить не умеет.*

Или:

*Все песни — на один мотив, только немножко разнятся припевы. Потому что Клим Петрович — человек простой и... в общем, тут с мотивами ему разбираться некогда.)*

Именно в этот период Галич работал над ещё одним своим самиздатским сборником, который назвал «Вторая книга». И правя текст для машинистки, внёс и эти две новые строфы<sup>8</sup>. Судя по отдельным словам, не встречавшимся позже на плёнках (например, *позвал* вместо *завал* и др.), можно с уверенностью сказать, что эта правка делалась — до всех известных фонограмм, то есть сама мысль об изменении финала, скорее всего, пришла именно в момент работы над рукописью книги. И следовательно, мы имеем более раннюю, чем приведённая выше, редакцию финала 1969 года:

...Но дело это скользкое —  
 Политика!  
 Ах, по-ли-ти-ка!..

С большой долей вероятности можно даже назвать точную дату этой правки. Опубликован фрагмент дневника А. Галича 1969 года. Там есть интересующие нас записи: «Весь день за правкой...» (4 января); «Был у Пинского...» (5 января); «Кончил правку для Л. Пинского...» (7 января)<sup>9</sup>. Судя по вариантам иных текстов рукописи, а также по устным воспоминаниям Льва Турчинского, обстоятельства создания книги, в коем активное участие принимал известный шекспировед Леонид Ефимович Пинский, в точности совпадают с зафиксированными в дневнике.

Так или иначе, с этого времени — примерно с зимы-весны 1969-го — вплоть до записей на радио «Свобода», на гастролях во Франции и в Израиле в 1975 году песня заканчивалась словами первого секретаря.

<sup>8</sup> Правленная машинопись из личного архива Л. М. Турчинского.

<sup>9</sup> Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Крейтнер. М.: Прогресс, 1991. С. 32.

Заметим, что после 1972 года Галич стал иногда заменять в финальной строфе нецензурное слово, употреблённое в качестве междометия, на вводное слово *грит* (разговорную, сокращённую форму слова *говорит*), а чаще на обращение *брат*. По всей вероятности, замена чаще происходила в малознакомой автору аудитории, а также в тех домах, где он стеснялся петь песни с вкраплениями ненормативной лексики. В таком же виде («Хорошо, *брат*, ты им дал, порабочему!...») строка пелась во всех известных выступлениях Галича за рубежом и так же напечатана в последнем прижизненном сборнике. В связи с этим, а также с рядом других подобных случаев, встаёт вопрос об автоцензурных правках у Галича, который требует дополнительных исследований.

#### 4.

Но вернёмся ко второй песне цикла. Перед её первым исполнением (упомянутая фонограмма М. Фигнер; декабрь 1968 года) Галич просит никому эту песню не переписывать. Далее. В упоминавшемся дневнике есть запись от 1 января 1969 года: «Вечером пел, почти у незнакомых людей, но хорошо, что обстановка не “вечеринки”, а эдакого домашнего концерта»<sup>10</sup>. Так вот у этих «почти незнакомых людей» Галич, судя по имеющейся фонограмме, спев одну песню, вообще не упомянул о том, что вторая уже существует. Чуть позже — дома у поэта-песенника М. Танича — она была исполнена, но по просьбе автора не была записана (об этом свидетельствуют обрывки авторских комментариев на плёнке). Подобное поведение Галича можно было бы отнести за счёт того, что он постоянно варьировал первую строфу и никак не мог остановиться на каком-нибудь варианте:

...Все смеются на бюро:  
«Ты же витязь,  
И герой, и получаешь по-царски!»...  
(фонограмма I)

...«Ты ж герой, — смеются все, —  
Ты же витязь,  
И получку получаешь по-царски!»...  
(правленая машинопись)

<sup>10</sup> Там же. С. 29. Надо объяснить слово *почти*: в компанию физиков, работающих в Дубне, Галича привёл его хороший знакомый, писатель А. М. Ревич.

...«Ты герой, — смеются все, —  
Ты же витязь,  
И зарплату получаешь по-царски!»...  
(фонограмма 2)

(Начиная с этой записи название песни стало чуть длиннее: «...и не добившись этого — запил». В то же время это последняя фонограмма, где упоминается «соцтрудгеройство» Коломийцева.)

...Все смеются на бюро:  
«Ты же витязь —  
И зарплату получаешь по-царски!»...  
(фонограмма 3)

...Все смеются на бюро:  
«Ты же витязь —  
И медали получаешь по-царски!»...  
(фонограммы 4–7)

И только начиная с восьмой из известных нам фонограмм (запись М. Крыжановского, 1971) первая строфа песни принимает свой окончательный вид:

...Все смеются на бюро:  
«Ты же витязь —  
И жилплощадь, и получка по-царски!»  
Ну, а я им:  
«Извините, подвиньтесь!  
Я ж за правду хлопочу — не за цацки!..»

Но скорее всего, причины скрывать песню были иные: несмотря на строгое предупреждение со стороны Союза писателей, последовавшее 20 мая 1968 года после Новосибирского фестиваля<sup>11</sup>, содержание песен становилось всё острее и острее. На авторское осознание этого указывает комментарий в той же первой известной фонограмме песни: «Вторая песенка пострашней...». (Напомним содержание: все походы героя по начальству заканчиваются в Москве — в финале выясняется, что почётного звания *такому выдающему цеху* присвоить ну никак нельзя из-за возмож-

<sup>11</sup> «<...> Секретариат считает нужным строго предупредить тов. Галича А. А. и обязать его более требовательно подходить к отбору произведений, намечаемых им для публичных исполнений, имея в виду их художественную и идейно-политическую направленность» (Из постановления Правления московского секретариата Союза писателей РСФСР). Полнее см. в кн.: *Галич А.* Облака плывут, облака: Песни, стихотворения / Сост. А. Н. Костромин. М.: Локид; ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 226.

ной международной огласки, потому что продукцией его является... *проволовка колючая*; и Клим уходит в запой.)

Правда, по выражению М. Г. Львовского, «талант уже не позволял ему быть робким»<sup>12</sup>. Вот и в нашем случае: талант взял верх над опасениями, и вскоре Галич начал петь «страшную песенку» перед магнитофонами без всяких ограничений.

Единственное, на что здесь ещё хотелось бы обратить внимание читателя, — это на неожиданную концовку песни. Галич сам признавался, что очень любит подобные повороты сюжета (он называл их «ловушками»). В этой связи можно вспомнить, например, «Цыганскую песню», где слушателю в финальных строфах сообщается, что героиня пела... Александру Блоку. Или «Я выбираю Свободу», где в финале Свобода... оборачивается представителем «доблестных органов». По тому же принципу построены песня «После вечеринки», «Песня об Отчем Доме» и ряд других. Заметим, что в то же время, в 60-х годах, был очень популярен жанр юмористической миниатюры с неожиданным концом (наподобие анекдота), который носил название «польский рассказ».

## 5.

Третья песня цикла — «О том, как Клим Петрович восстал против экономической помощи слаборазвитым странам» — впервые появилась на плёнке лишь в 1971 году. Со второй половины года она начинает звучать в выступлениях Галича вместе с двумя предыдущими.

В этой песне тоже существовали строки, выпавшие в дальнейшем из текста. В ней Коломийцев повествует, как он, будучи за границей и питаясь одной лишь привезённой из дома салакой, купил в магазине за валюту банку консервов, оказавшихся на поверку той же салакой. Финал первой редакции звучал так:

Я-то думал — как-никак за граница,  
Думал — память как-никак сохранится:  
*Карандаш, там, или галстук с короной...*  
*Оказалось всё сплошной баркараллой.*

Оказалось, что для них, для засранцев, —  
*Мы годимся на манер иностранцев.*  
И вся жисть их заграничная — лажа!  
Даже хуже, извините, чем наша!

---

<sup>12</sup> Львовский М. Галич молодой... ещё без гитары // Веч. клуб. 1992. 5 июня.

Затем выпали две строки про карандаш и галстук и видоизменилась ещё одна строка:

Мы *выходим* на манер иностранцев.

И лишь потом финал обрёл окончательный вид:

...Оказалось, что они, голодранцы,  
Понимают так, что мы — иностранцы<sup>13</sup>.

И вся жисть их заграничная — лажа!  
Даже хуже, извините, чем наша!

Но чуть раньше этой песни, в мае того же года, на одной из фонограмм была записана первая из двух *интермедий* (такое драматургическое определение дал им сам Галич) — «О том, как Клим Петрович, укачивая своего племянника Семёна, Клавкиного сына, неожиданно для самого себя сочинил научно-фантастический рассказ». Ей было уготовано место в цикле после истории «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира». Следующая фонограмма этой «колыбельной» всплывает лишь через два года — в мае 1973-го. Текст её существенно не менялся во времени, за исключением следующего момента. Галичу важно было соблюсти между временем действия и временем своей воображаемой истории дистанцию именно в сто лет. Поэтому одна из строф в первой редакции начиналась так:

В две тысячи *семьдесят первом* году  
Я вечером, Сеня, в пивную зайду...

А в дальнейшем соответственно год менялся на 2073-й и 2075-й. 1973-м годом датируется последняя песня цикла — интермедия «Плач Дарьи Коломийцевой по поводу запоя её мужа Клима Петровича и попутно сообщение о том, какой у Клима Петровича оказался тонкий, почти что изысканный вкус». В ней речь шла о том, что же произошло, когда Клим Петрович запил от несправедливости начальства. По хронологии повествования песня стала после истории с неудавшимся присвоением звания цеху.

<sup>13</sup> В этой строке разрядка предлагается нами в связи с тем, что авторский письменный вариант (см.: Галич А. Когда я вернусь. С. 110), восходящий к позднему автографу, влечёт неверное прочтение, так как не адекватен авторскому же смысловому акценту, присутствующему в устном исполнении (иностранцы в их понимании — наоборот, мы, а не они).

По всей видимости, написана она была той благословенной весной в Серебряном Бору на даче Большого театра, когда были созданы книга воспоминаний «Генеральная репетиция» и ряд прекрасных стихотворений. Первая фонограмма «Плача...» содержала своеобразную историческую справку о семье Клима Петровича:

<...> А он, дурак недоеный,  
Сидит и водку пьёт.

*На рожу всё скукоженной,  
И нравом всё лютей.  
А мы лет восемь прожили —  
Не стыдно от людей.*

*В чужой карман не лазили,  
Хранили честь и стать.  
Но я могла в магазине  
Всегда кой-что достать.*

*Не с берега, а к берегу  
Всё плыло к нам само:  
Сервант купили к телеку,  
И чешское трюмо.*

*И две кровати парные,  
И кресло, и палас...  
А Клим как раз из армии  
Уволился в запас.*

*Пошёл работать мастером,  
Избрали в горсовет...  
И вдруг, подружки, здравьте вам:  
Запой — и ваших нет.*

Ну, думаю я, думаю,  
Теснит от мыслей грудь...

По всей видимости, Галич посчитал, что биография героев настолько типична, что вполне угадывается и так. В результате текст стал короче на двадцать строк. Финал его известен: по совету знахаря Дарья напоила мужа вместо водки керосином, тот выпил стакан, закусил как ни в чём не бывало грибочком «И вымолвил: // — Нет, не люблю маслята».

## 6.

Ещё в 1969 году Галич упоминает о пяти песнях будущего цикла, две из которых, напомним, к тому моменту уже существо-

вали, но не раскрывает содержания задуманных. Следующий известный нам комментарий об авторских замыслах по рассматриваемому поводу был записан на плёнку через два года. В нём, кроме тех пяти песен, которые действительно будут в итоге созданы, упоминаются ещё две: «О том, как Клим Петрович получил “строгача”» и одна, к сожалению, неназванная. Потом, видимо, замысел вновь изменился. Так или иначе, но на всех своих «прощальных» концертах 1974 года Александр Аркадьевич говорил, что цикл «разросся до эпоса» и обрёл свой окончательный вид из пяти произведений — трёх песен и двух интермедий между ними. И в большинстве случаев исполнял подряд все пять.

А фрагменты оставшихся, по-видимому, заготовок от двух незавершённых текстов после выезда Галича за границу были включены (наряду со всеми другими произведениями цикла) в подготовленную им авторскую книгу стихов «Когда я вернусь»<sup>14</sup>. Они под общей шапкой «Избранные отрывки из выступлений Клим Петровича» открывали цикл и назывались так: «Из речи на встрече с интеллигенцией» и «Из беседы с туристами из Западной Германии». Фонограммы авторского чтения их неизвестны.

Название же всего цикла в книге звучало так, как оно вынесено нами в заголовок статьи: «Коломийцев в полный рост». Необходимо заметить, что известные фонограммы, в том числе и заграничного периода, подобного названия не зафиксировали. Это даёт нам право предположить, что именно наличие бессюжетных «отрывков» (не историй) и потребовало нового заголовка для цикла. А традиционное название стало подзаголовком: «Истории из жизни Клим Петровича Коломийцева — мастера цеха, кавалера многих орденов, члена бюро парткома и депутата горсовета».

...На концерте в Париже в 1975 году Галич признался своему Климу в любви.

## 7.

Цензурные (и автоцензурные) «потери» или, точнее, сомнительные «приобретения» сочинений Окуджавы («Песенка амери-

---

<sup>14</sup> Там же. С. 93–110. Тексты «Избранных отрывков из выступлений Клим Петровича» в отечественных публикациях см., напр.: *Галич А.* Облака плывут, облака. С. 332–333.

канского солдата», «Молитва Франсуа Вийона», «Старинная студенческая песня») упоминаются чуть ли не половиной авторов статей о нём и, видимо, войдут в учебники. Искажения были в напечатанных стихах поэта, конечно, не только на уровне названий, что тоже хорошо известно. Это касается и публикаций песен, поющих всей страной с истинными строками («Когда же полоумный жлоб сулит дорогу нам к острогу...» и т. п.), — «песенок», которые так, то ли ласково, то ли нарочито пренебрежительно (и тоже автоцензурно), называл автор. Автор, который, заметим, имел официальный писательский статус. Но который так и не сумел издать при советской власти все свои произведения — впрочем, и без того известные даже далеко за пределами страны. Что тогда говорить о его собратьях, не удостоенных быть членами одного писательского Союза с классиками советской литературы, ныне, правда, уже забытыми и молодёжи не известными.

Иногда кто-нибудь, претендуя на «оригинальный» и «независимый» взгляд, восклицает: как же это Высоцкого не печатали?! Мол, нам известно более двухсот его прижизненных публикаций! Будто не знает такой восклицатель и «борец за правду», что в абсолютном большинстве это — перепечатки в мелких местных и малотиражных газетках по всей стране не с к о л ь к и х песен из кинофильмов, то есть песен, уже к е м - т о разрешённых. И что такое количество их «публикаций» говорит только о ж а ж д е, о том, сколько редакторов х о т е л и б ы напечатать песни народного поэта.

Следуя такой логике, можно утверждать, что в СССР публикаций песен Галича было раз в несколько больше (особенно «Комсомольской» — с припевом: «До свиданья, мама, не гонюй!»), чем песен Высоцкого.

С другой стороны, люди непредвзятые настолько привыкли к тому, что авторская песня 60–70-х годов не ассоциируется у нас с авторскими публикациями, что до сих пор ни один исследователь не изучил вопрос: а все ли такие публикации Галича нам известны? Ведь в самиздате ходили лишь ксерокопированные «тамиздатские» сборники его произведений, выпущенные «Посевом». Ещё об одной книжке Галича вспоминают лишь говоря о предисловии к ней. Это краткое предисловие было написано архиепископом Иоанном Сан-Францискским, в миру Д. А. Шаховским, уважае-

мым и авторитетным в эмигрантской среде писателем и человеком<sup>15</sup>. Сам же сборник содержит такое количество нелепых ошибок, которое встречается только в рукописных тетрадках-песенниках школьников.

Однако стихи и песни Галича в русскоязычной зарубежной периодике — печатались. И самую первую найденную публикацию мы должны были бы упомянуть в уже законченном рассказе о Климе Петровиче, знатном человеке, депутате, кавалере, и прочая, и прочая...

В первом — редакционном — отклике на гибель Александра Галича журнал «Континент» писал:

Для этого номера он обещал нам *три новые песни — о Климе Петровиче Коломийцеве*. Обретая на Западе свою новую аудиторию, не только русскую, но итальянскую, французскую, он начал отходить от своей первоначальной ностальгии, чувствовать себя нужным и — вернулся к одному из своих старых героев. Может быть, в тот момент, когда он ступил на порог своего дома и, не раздеваясь, сделал свой последний — нелепый и роковой — шаг, — может быть, он думал, наладив магнитофон, в перерывах между записями для радио записать и эти песни. Мы их никогда не услышим, никогда даже текста не прочитаем: он не записывал текстов нередко даже после того, как песня окончательно складывалась<sup>16</sup>.

Ту же версию — о том, что А. Галич не всегда сразу записывал свои песни, — сообщил нам ещё в конце 80-х годов его ныне покойный брат, Валерий Аркадьевич Гинзбург<sup>17</sup>. Такую подробность в 1977 году, действительно, мог знать только близкий Галичу человек, обсуждавший с ним эти темы. Значит, резонно предположить, что редакционное предисловие написано именно близким человеком, — и скорее всего, это был главный редактор «Континента», писатель В. Е. Максимов. Аргументы в пользу этого утвер-

<sup>15</sup> [Галич А.] Поэма России: Стихи и песни совет. подполья. Париж, 1971. Современному российскому исследователю перепечатку предисловия со вступительной заметкой Н. А. Богомолова можно прочесть в кн.: Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 445–447.

<sup>16</sup> См.: Галич А. С последней ленты / Предисл. ред. // Континент. № 15. Мюнхен, 1978. С. 7.

<sup>17</sup> См. упоминание об этом: Крылов А. Е. К вопросу о текстологии произведений В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. С. 174.

ждения — на поверхности и доступны каждому: на родине Галич и Максимов подписывали одни и те же коллективные письма<sup>18</sup>; в один день их приняли в международную писательскую организацию, на что они ответили совместной телеграммой<sup>19</sup>; с самого момента своей эмиграции Галич вошёл в редколлегию возглавляемого Максимовым журнала; за недолгий срок пребывания вне родины посвятил Максимова «Старую песню» и поэму «Вечерние прогулки». Об их близких отношениях свидетельствуют и мемуаристы.

Естественно предположить, что и разговор о новых песнях для журнала Галич вёл именно с его главным редактором. Тогда — вопрос: неужто Владимир Емельянович не запомнил, о каких текстах шла речь?

Ведь в последнем (по времени) опубликованном интервью Галича в связи с вопросом о творческих планах он говорит о том, что дописывает новую прозаическую вещь — «Ещё раз о чёрте», о выходящей книге «Когда я вернусь», но ни слова не говорит о продолжении известного цикла<sup>20</sup>. Ведь уже несколько лет цикл из пяти песен о Климе Коломийцеве пелся и объявлялся как законченный. Более того, в июне 1974-го кто-то из близких Галича записал на плёнку такой его комментарий, особо любопытный для нас:

*Иногда у меня происходят такие мгновения — прощаю и я с циклами. Значит, вот я сейчас прощаюсь с этим циклом, поскольку больше я уже ничего в него не напишу. <...> С Климом Петровичем я покончил.*

И самое главное: как мы уже знаем, даже старые заготовки к ранее планировавшимся дополнениям в начале 1977 года отданы Галичем в виде отрывков из речей Клима в новую книгу...

---

<sup>18</sup> См., например: Открытое письмо в ЮНЕСКО: [Заявл. по поводу присоединения СССР к Междунар. Женев. Конвенции] / А. Сахаров, И. Шафаревич, В. Максимов и др. // Рус. мысль. Париж, 1973. 5 апр. С. 1; Максимов, Галич и Шафаревич: «Нобелевскую премию мира — Сахарову»: [Выдержки] / Пер. с франц. // Там же. 13 сент. С. 1; В защиту Пабло Неруды: [Крат. содерж.] / А. Сахаров, В. Максимов, А. Галич // Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1973. 27 сент. С. 1; В защиту Солженицына / А. Сахаров, А. Галич, В. Максимов и др. // Рус. мысль. 1974. 10 янв. С. 2.

<sup>19</sup> Галич и Максимов члены французского Пэн-Клуба // Рус. мысль. 1973. 6 сент. С. 2. Без подп.

<sup>20</sup> См.: Галич А. Культура и борьба за права человека / Беседу вёл К. Померанцев // Рус. мысль. 1977. 24 нояб. Цит. по кн.: Галич А. Возвращение: Стихи; Песни; Воспоминания / Сост. Г. Соловьёва. Л.: Музыка, 1990. С. 313.

Но может быть, Коломийцев не дал Галичу покоя, и авторский замысел в середине 1977-го в очередной раз поменялся?

## 8.

Чтобы ответить на этот вопрос, нам придётся вернуться в 1974 год. В своих воспоминаниях писательница и большой друг поэта И. Грекова цитирует набросок, найденный на полу квартиры Галича после его отъезда в эмиграцию:

Я, товарищи, скажу помаленьку,  
Мы не где-нибудь живём — на Руси.  
Кому кепка, а кому — тибетейка,  
Кто что хочет — надевай и носи.

Наше дело — это тонкое дело,  
Тёмный лес, любезный друг, тёмный лес,  
И обязаны мы ночью и днём  
Государственный блюсти интерес.

Мы не в рюхи здесь играем, не в карты,  
Здесь не баня, говорят, не вокзал.  
Что для нас наиважнейшее? Кадры!  
Это знаешь, дорогой, кто сказал?

Тут не с удочкой сидишь, рыболовишь,  
Должен помнить как основу основ:  
Рабинович — он и есть Рабинович,  
А скажи мне, кто таков Иванов?

Вот он пишет в биографии — русский,  
Истый-чистый, хоть становь напоказ.  
А родился, *извиняюсь*, в Бобруйске,  
И у бабушки *фамилия* — Кац.

Значит, должен ты учесть эту бабку  
(Иванову, натурально, молчок!).  
Но положи *её* в отдельную папку  
И поставь на ней особый значок.

и т. д.<sup>21</sup>

И. Грекова резонно предполагала, что речь здесь ведётся от имени начальника отдела кадров, и так комментирует далее этот текст: «“И т. д.” говорит о том, что автор не очень-то дорожил стихотворением. И в самом деле следы недоделанности есть в этих строках».

<sup>21</sup> Грекова И. Об Александре Галиче // Заклинание Добра и Зла. С. 502–503.

На наш же взгляд, больше всего этот текст похож на начало песни, на пролог, после которого должна следовать поучительная история из жизни советского кадровика, которого тщетно пытались провести «хитрые евреи» (примерно как в «Жуткой истории, услышанной... в привокзальном шалмане» — про майора советской армии, который, поменяв национальность, пытался *смыться в Израиль*). Только рассказ в недописанной песне должен был вестись другим действующим лицом, — сидящим по другую сторону казённого письменного стола. Отсюда — авторское *и т. д.*, отсюда и неотделанность некоторых строк наброска.

Две последние строфы его процитированы Галичем в «Генеральной репетиции» — по поводу как раз рассуждений о «пятом пункте». Не имея первоисточника текста, опубликованного в воспоминаниях И. Грековой, и потому не беря на себя смелость определять, какой из текстов старше<sup>22</sup>, отметим только, что в них имеются разночтения: *между прочим* вместо *извиняюсь* и *его* (Иванова) вместо *её* (бабки). Кроме того, в «Генеральной репетиции» — более характерное для сатирических песен Галича шаржированно-просторечное написание слова *фамилие*<sup>23</sup>.

Но сама тема отрывка заставляет вспомнить первое интервью Галича, данное им после выезда из СССР, в последних числах июня 1974 года, и неоднократно перепечатанное. Там, в частности, говорится о только ещё задуманном сборнике «Когда я вернусь»:

---

<sup>22</sup> Обнаруженная в 2006 году первая — черновая — редакция того же наброска дала возможность предполагать, что четверостишия, процитированные в «Генеральной репетиции», относятся к самой поздней из трёх известных на сегодняшний день редакций. Черновик, предположительно датированный началом 1974 года, имеет ряд незначительных вариантов строк, дополнительную (вторую) строфу стихотворения, исключённую впоследствии автором: «Равноправие и полное братство: // По желанью — от тюрьмы <до> сумы. // Только братство, извиняюсь, не блядство, // И для этого поставлены мы», а также авторское предуведомление: «Надо попробовать цикл — еврейский вопрос, аморалка, воспоминания». Позднее в той же тетради записано ещё одно четверостишие: «Вот и будем мы по-тихом<у> в курсе, // Не спуская с подопечного глаз... // Никаких там заграничных экскурсий. // Хочет ехать — может ехать в Донбасс» (НА FSO Времен. Ф. И. В. Роскиной, л. 163–164, 170). — АК-2008.

<sup>23</sup> Цит. по изд.: Галич А. Генеральная репетиция / Сост. А. Н. Шаталов. М.: Совет. писатель, 1991. С. 389.

*...Вот, скажем, моя последняя книга. Это почти целиком книга лирических песен. Жанр пьесы [в песне], жанр короткого скетча, одноактной драмы — я от него немножко отошёл. Но я к нему думаю вернуться. У меня в работе песенный цикл, который я собираюсь вскоре дописать. Этот цикл (в духе песен о Климе Петровиче Коломийцеве) называется «Горестная жизнь и размышления начальника отдела кадров строительного-монтажного управления номер 22 города Москвы»<sup>24</sup>.*

Но и здесь — с циклом о Климе Петровиче только косвенная связь. Такая же — не больше, — чем с песней о директоре антикварного магазина (кстати, под тем же номером), написанной в том же духе.

## 9.

Прояснить загадку и свести воедино все звенья цепочки фактов помогла, как и во многих других случаях, — авторская фонограмма.

В магнитных записях бывшего минчанина, философа В. П. Лебедева, много лет дружившего с Галичем и постоянно записывавшего его песни, а сейчас проживающего в США, — в фонограмме 1969 года нашлась ранее не попадавшаяся нам авторская реплика. После третьей (тогда — новой) песни про Клима в ответ на дружный смех и одобрительные возгласы присутствующих Александр Аркадьевич произнёс:

*Он сейчас ещё в отдел кадров пойдёт — его переведут по инвалидности...*

Значит, вот о каком планировавшемся, но не названном на плёнке 1971 года (см. в шестой части статьи), сюжете из жизни Коломийцева мы не знали. И вот, значит, откуда «отпочковался» заявленный позже новый цикл.

Этот комментарий косвенно подтверждает догадку о предполагаемом нами разговоре Галича с В. Максимовым по поводу реализации цикла о кадровике СМУ-22 г. Москвы, а значит, — и реальность этой попытки. Он частично «реабilitирует» редактора «Континента», который, хотя и чуть ошибся, но тем не

<sup>24</sup> Галич А. Песня, жизнь, борьба / Интервью Г. Рару и А. Югову // Посев. Франкфурт н/М., 1974. № 8. С. 12–16. Цит. по: Галич А. Петербургский романс: Избр. стихотворения / Сост. А. Шаталов. Л., 1989. С. 214.

менее глубже нас был посвящён в историю персонажей и творческие замыслы своего друга, знал не только о предполагаемом результате, но и о «родственных» связях героев двух циклов.

Кстати, на той же плёнке Лебедева есть ещё один редкий комментарий к рассматриваемому циклу:

*Попытка сделать в песнях то, что делал Зоценко.*

Так что исследователи, рассматривая творчество Галича на фоне созданного классиком сатирического жанра (правда, в прозе), — имеют на то все основания. Работа Галича в этом ключе была вполне осознанной и целенаправленной.

Не хочется заканчивать статью констатацией того, что все песни из задуманной Галичем эпопеи о жизни советского кадровика-антисемита так и канут в безвестности. Почему-то кажется, что если цикл (или хотя бы часть его) был сочинён, то он «на этой земле остался». Ведь, несмотря на цитированное свидетельство В. Гинзбурга, были у Галича и настоящие черновики — чёрканные-перечёрканные, — и несколько таких листов экспонировалось в 1998 году на выставке в Литературном музее в Москве. Значит, не всё он сочинял «в голове», ему была знакома и работа за столом, за листом бумаги, за пишущей машинкой наконец...

В пользу высказанной оптимистической позиции (несмотря на все наши *если*) имеются и некоторые соображения, более весомые, чем простая вера.

Во-первых, до сих пор нам не встречались многие фонограммы Галича, убедительные свидетельства существования которых имеются. Например, перепечатывая текст «Последней песни» Галича, публикаторы приводили редакционную ремарку «Заглавие дано редакцией журнала “Континент”». И только когда стала известна исходная фонограмма, все поняли, что перепечатывали искажённый текст. Но в той же публикации «Континента» (это с неё мы начали вторую часть нашего разговора), кроме текста «Последней песни», напечатан ещё и текст песни «Читая “Литературную газету”», тоже расшифрованный с плёнки, о чём свидетельствуют и редакционное вступление, и название подборки: «С последней *ленты*». Однако запись такая на родине поэта до сих пор не известна. В книге Ю. Панича «Галич

у микрофона», на основе которой сделан сборник издательства «Глагол»<sup>25</sup>, есть сведения и о других фонограммах, о которых не знают в России.

Во-вторых, до сих пор публикаторы Галича гадают, когда написана та или иная песня, опубликованная в последнем прижизненном авторском сборнике. Почему-то в большинстве случаев издателям и исследователям хочется думать, что всё это написано в России, а на, как раньше выражались, хвалёной западной «свободе» (здесь — со строчной буквы) к автору пришло творческое бесплодие. Может быть, давит легенда о невозможности писателю творить на чужбине, навязываемая нам в советской школе? Ведь прижизненные публикации Галича, о которых речь уже шла, содержат не только сами тексты, но иногда и точную авторскую датировку. А если мы не можем найти то, о существовании чего давно известно, значит, в галичеведении не вскрыт даже верхний пласт.

А если так, следовательно, плёнки и рукописи ещё могут найтись. В том числе и с песнями из цикла о начальнике отдела кадров.

---

<sup>25</sup> Галич А. У микрофона Александр Галич: Избр. тексты и записи / С доп. материалами А. Синявского и М. Розановой; Ред.: Ю. Панич, А. Николаева, С. Юрьенен. Телаву: Эрмитаж, 1990. Книга перепечатана с дополнениями в России: Галич А. Я выбираю свободу / Сост. А. Шаталов. М.: Глагол, 1991.

---

*И. В. ШУМКИНА*

## СЛОВО ГАЛИЧА В ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНЫХ ТЕКСТАХ: АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Кажется, Наум Коржавин предсказывал, что придёт время и песни Галича разойдутся по стране афоризмами, как «Горе от ума». Признаться, поначалу мне показалось это преувеличением. Теперь ясно вижу: нет здесь ни малейшего преувеличения.

*Д. А. Рачков, 1991*

В песнях Галича — россыпь афоризмов, которые, вспоминаясь, помогают нам не потерять совесть окончательно.

*Е. А. Ештушенко, 2008*

Из триады *Окуджава — Высоцкий — Галич*<sup>1</sup> в науке об авторской песне менее всего внимания уделено последнему. И это касается не только литературоведческих исследований (поэтического мира, образности и др.), но и анализа его вклада в речевую культуру. О первых двух мастерах в этом отношении писали неоднократно

---

<sup>1</sup> В 1998 году на международной конференции в ГКЦМ В. С. Высоцкого Вл. Новиков выступил с проектом коллективного сравнительного исследования творчества трёх бардов (см.: *Новиков Вл. И. Окуджава — Высоцкий — Галич: Проект исслед. // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 233–240*) и ввёл специальную аббревиатуру «ОВГ». С тех пор опубликовано несколько десятков статей, укладывающихся в данное направление филологической науки.

но<sup>2</sup>, и вряд ли теперь словарь современных крылатых выражений обойдётся без фраз, им принадлежавших. На долю каждого из них, судя по справочной литературе, приходится не менее пятидесяти крылатых выражений<sup>3</sup>. Галичу по данным тех же словарей принадлежит 25 «ходячих» цитат<sup>4</sup> и якобы всего одно крылатое выражение<sup>5</sup>. Так ли это на самом деле?

В данной статье мы представляем свои наблюдения над функционированием цитат из песен А. Галича в прессе, очерчивая круг основных вопросов, связанных с этой темой. Будет рассмотрено, какие песни (и какие их части) становятся источниками цитат, какое место они занимают в публицистическом тексте и какую роль в нём играют. Мы попытались определить состав фраз Галича, которые фактически уже стали крылатыми выражениями.

Отдельную задачу составляет выявление основных черт образа поэта в речевой культуре. Материалом нашего анализа<sup>6</sup> являются

<sup>2</sup> См., например: *Дядечко Л. П.* Словарь крылатых выражений из песен В. Высоцкого // Рус. яз. и лит. в учеб. заведениях. 1998. № 5–6. С. 42–45; *Шулежкова С. Г.* Крылатые выражения Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 216–226; *Вдовин С.* «Растащили меня, но я счастлив...» // Там же. Вып. IV. М., 2000. С. 186–195; *Крылов А. Е.* Бытование и трансформация крылатых выражений Высоцкого в газетно-журнальных заголовках: На прим. песен для кф. «Вертикаль» // Там же. С. 217–228; *Крылов А. Е.* Высоцкий — о нашей жизни на рубеже веков // Там же. Вып. VI. М., 2002. С. 273–286; *Крылов А.* Материалы к «Словарю цитат и крылатых выражений Булата Окуджавы»: Песня «Бери шинель, пошли домой» // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. [Вып. 1]. М., 2004. С. 338–368.

<sup>3</sup> В данной статье мы обращаемся к следующим словарям: *Берков В. П., Мокиенко В. М., Шулежкова С. Г.* Большой словарь крылатых слов русского языка. М., 2000; *Грушко Е., Медведев Ю.* Современные крылатые слова и выражения. М., 2000; Крылатые слова: Энцикл. / Авт.-сост. В. Серов. М., 2003; *Шулежкова С. Г.* Словарь крылатых выражений из области искусства: Более 1000 крылатых выражений. М., 2003; Крылатые слова из произведений русской литературы: Справочник / Авт.-сост. Г. Л. Нефагина, В. А. Капцев, Э. Ю. Дюкова. Минск, 2006. Привлекаем также справочник: *Душенко К. В.* Цитаты из русской литературы: 5200 цитат от «Слова о полку...» до наших дней. М., 2005.

<sup>4</sup> См.: *Душенко К. В.* Указ. изд. С. 83–85.

<sup>5</sup> В «Словарь крылатых выражений из области искусства» С. Г. Шулежковой включена лишь одна фраза Галича *Мы поимённо вспомним всех* на фоне более двадцати выражений Окуджавы и почти пятидесяти фраз Высоцкого.

<sup>6</sup> Материалом для работы, кроме собственных наблюдений, послужили: обработанное нами собрание журнально-газетных вырезок текстолога и библиографа авторской песни А. Е. Крылова (более 250 ед. хр. за 1986–2008 гг.); статьи, найденные в электронной базе «Пресса 1995–2002. База данных периодических изданий» (серия из восьми мультимедийных CD; © НПК «Кронс-информ», 1994–2002), содержащей несистематическое собрание 2,5 млн публикаций, а также (факультативно) Интернет-тексты.

ся общественно-политические статьи, включающие фрагменты текстов Галича, но при этом не связанные с жизнью и творчеством самого поэта.

### 1.

В журнально-газетной речи рубежа веков нами обнаружено цитирование более ста пятидесяти строчек из более чем семидесяти текстов песен Галича, а также нередкое обращение журналистов к названию пьесы «Вас вызывает Таймыр» — несмотря на то, что, вследствие цензурных запретов на родине, до «перестройки» не было опубликовано ни одно из произведений поэта, а распространение его текстов имело подпольный характер.

По степени интенсивности использования тексты-источники можно разделить на составляющие ядро и периферию цитирования. Учитывая многократное и регулярное цитирование, к ядру мы отнесли более двадцати песен поэта: «Красный треугольник», «Я выбираю свободу», «Памяти Пастернака», «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира», «Старательский вальсок», «Когда я вернусь», «Про маляров...», «Ночной дозор», «Петербургский романс», «Мы не хуже Горация», «Желание славы», «Баллада о прибавочной стоимости» и др. Эти тексты прочно вошли в речевую субкультуру: цитаты из них часто помещаются в заголовочный комплекс, употребляются без кавычек и указания на источник, трансформируются. Многие строчки можно считать состоявшимися языковыми единицами.

На периферии находятся тексты, цитаты из которых встречены в нашем материале не более пяти раз. Обращение к ним можно отнести к индивидуальной эрудированности и пристрастиям авторов статей. Такие тексты редко цитируются в заголовках и если употребляются в них, то обычно в закавыченном виде или при повторном цитировании источника в тексте статьи. Например:

**«В чёрной чертовне научных знаков».** [Принят закон об установлении ответственности за изготовление, распространение и демонстрацию нацистской символики] (МК. 1997. 20 янв.)<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Здесь и далее в примерах: заголовки статей (вкл. подзаголовки) приводятся курсивом, аннотации — в квадратных скобках, фрагменты текстов статей — во «внешних» кавычках и курсивом; при этом полужирным курсивом выделены песенные цитаты или их производные. Для удобства приняты следующие сокращения

или:

*С этим, кореш, нельзя озорничать. «...Киевское и тбилиское “Динамо” прислали вторые составы, а узбеки вообще проигнорировали январское randevu с бывшими футбольными однополчанами. Как тут не вспомнить Александра Галича: “Пойми, что с этим, кореш, нельзя озорничать”...» (Футбол. 1999. № 4).*

Окказиональность периферийных цитат в текстах статей помимо кавычек подчёркивается более частой ссылкой на источник — на автора цитаты, например:

*«Собственно, на этом мировоззренческом распутье мы и сейчас, как и раньше, и стоим: жить в стране, где основа мироустройства, как пел когда-то Александр Галич, “провода колючая”, или, напротив, совсем в другой» (И. 2000. 18 нояб.); «В числе тех, кто подписал его [постановление санкционировать осуждение 585 человек], был и П. П. Постышев, представленный в хрущёвские годы как борец с произволом. Воистину, “и не поймём, кого казним, кому поём хвалу” (А. Галич)» (МП. 2002. 20 апр.).*

Частому цитированию (а в дальнейшем и переходу в крылатые выражения и даже фразеологизмы) подвергаются наиболее запоминаемые фрагменты источника. Такими запоминаемыми частями в песне в первую очередь являются рефрены. Нередко именно рефрен позволяет отнести текст песни к я д р у. Так произошло с песнями «Старательский вальсок», «Поезд», в которых неоднократно повторяются соответственно следующие строчки: *Промолчи — попадёшь в богачи / первачи / палачи* (более 50)<sup>8</sup> и *Потому что молчание — золото* (более 20); *Наш поезд уходит в Освенцим // Сегодня и ежедневно* (более 20). Популярные рефрены *Я выбираю свободу* (более 50); *Когда я вернусь* (более 20); *Спра-*

---

при обозначении повторяющихся названий центральных газет: *ВМ* — Веч. Москва, *ВМН* — Время МН, *ВН* — Время новостей, *И* — Изв. (как правило, московский вып.), *К* — Коммерсантъ, *КП* — Комсом. правда (*КПМ* — КП-Москва), *ЛГ* — Лит. газ., *МК* — Моск. комсомолец, *МН* — Моск. новости, *МП* — Моск. правда, *НИ* — Новые Изв., *НеГ* — Независимая газ. (с приложением НГ-Ex Libris), *НоГ* — Новая газ., *ОГ* — Общ. газ., *РГ* — Рос. газ., *Т* — Труд. В ссылках на газеты (включая еженедельные) приводятся даты, на журналы и газетные еженедельники, не имеющие в выходных данных точного числа, — номера; там, где номер в Базе данных (см. сн. 6) отсутствовал и был вычислен нами по дате выхода журнала, он даётся в квадратных скобках.

<sup>8</sup> Здесь и далее в скобках приводится количество обнаруженных нами цитат в точном и трансформированном виде.

*шивайте, мальчики* (более 10) и *Уходят, уходят, уходят друзья* (более 10) — также обусловили включение одноимённых песен в ядро. Другими распространёнными рефренами Галича являются: *Наши танки на чужой земле* (более 30, «Бессмертный Кузьмин»); *Облака плывут, облака* (более 10, «Облака»); *За семью заборами, за семью запорами* (более 10, «За семью заборами»); *Движенья направо начинается с левой ноги* (более 10, «Вальс, посвящённый Уставу караульной службы») и другие.

К наиболее запоминаемым фрагментам также относятся зачин и концовка. В нашем материале их немного. Популярными зачинами являются выражения *Ой, не шейте вы, евреи, ливреи* (более 30, «Предостережение») и *Ой, ну что ж тут говорить, что ж тут спрашивать? // Вот стою я перед вами, словно голенький* (более 10, «Красный треугольник»), а к концовкам относятся неоднократно цитируемые строчки *Хочешь спать ложись, а хочешь песни пой* (более 30, «Право на отдых»); *Им бы, гипсовым, человечины* (более 10, «Ночной дозор»). Отметим, что упоминавшиеся выше рефренные строчки *Когда я вернусь; Уходят, уходят, уходят друзья* и *Облака плывут, облака* также выступают в песне в роли зачинов.

Нередко цитируются первые и конечные строки неначальных строф песен Галича: *Шизофреники — вяжут венки, // А параноики рисуют нолики* (более 20, «Право на отдых»); *Грянули впоследствии всякие хренации* (более 10, «Аве Мария» — эпилог из поэмы «О бегунах...») и *А из зала мне кричат: — Давай подробности!* (более 60, «Красный треугольник»); *«Эрика» берёт четыре копии* (более 20, «Мы не хуже Горация»). Песня «Про маляров, истопника и теорию относительности» вошла в ядро благодаря цитированию именно конечных строк строф: *«Столичная» очень хороша от стронция!* (более 20); *Что-то нехорошее в воздухе* (более 20); *Это гады-физики на пари // Раскрутили шарик наоборот* (более 10); *Это всё ж таки радиация, // А не просто купорос* (9); *Наши физики проспорили // Ихним физикам пари* (3).

При цитировании песен Галича особой популярностью пользуются средние строфы, строчки которых могут употребляться в прессе и по отдельности и вместе. Например: *Израильская, — говорю, — военщина // Известна всему свету! // Как мать, — говорю, — и как женщина // Требую их к ответу!* (более 50,

«О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира»); *Мы не забудем этот смех // И эту скуку! // Мы — поимённо! — вспомним всех, // Кто поднял руку!..* (более 40, «Памяти Б. Л. Пастернака»); *И всё так же, не проща, // Век наш пробует нас: // Можешь выйти на площадь? // Сможешь выйти на площадь? // В тот назначенный час?!* (более 40, «Петербургский романс»); *Кум докушал огурец // И закончил с мукою: // «Оказался наш Отец // Не отцом, а сукою...»* (более 40, Глава «Ночной разговор в вагоне-ресторане» из поэмы «О бегунах...»). Как видно, такие строфы являются ключевыми в сюжете или идее песни.

Популярность срединных строк сближает цитирование Галича и Высоцкого и отличает присутствие этих поэтов в русской речи от функционирования цитат из песен Окуджавы. У Высоцкого есть тексты, которые практически полностью разошлись на цитаты; срединные строчки его песен часто появляются в заголовках. Из песен Окуджавы цитируются, как правило, рефрены, зачины или концовки<sup>9</sup>.

## 2.

Каждый текст (в нашем случае стихотворный) при цитировании обладает определёнными потенциями — то есть некой валентностью его составляющих — при включении его в другой текст. Составляющими текста являются не только его вербальное исполнение, но и его атрибуция (авторство, жанр, адресация и др.), особенности бытования и др. Все эти элементы (потенции) во многом определяют мотивы обращения авторов статей к чужим высказываниям.

В поэзии Галича есть тексты, которые зафиксировали реальные события и имена реальных лиц и которые цитируются, когда в журнально-газетных статьях заходит речь именно о них. Такие цитаты условно можно назвать тематически *з а к р е п л ё н н ы м и*. Например, цитаты из песен «Городской романс» и «Поезд», зафиксировавшие имя знаменитой советской актрисы и название известного концлагеря, ставшего одним из символов Холокоста:

<sup>9</sup> См.: Шумкина И. В., Некрасов И. А. Окуджава и Высоцкий в русской речи: Опыт сравнит. анализа // Голос надежды. Вып. 5. М., 2008. С. 464–483.

*А по праздникам — кино с Целиковской*<sup>10</sup>. [Об этой актрисе] (РГ. 1999. 3 сент.); «Актриса Людмила Целиковская, не обласканная властью и не отмеченная, подобно Орловой и Ладыниной, орденами и премиями, добрых два десятка лет была любимицей советских зрителей и подлинным секс-символом 40-х—50-х. **“А по праздникам кино с Целиковской”**, — пел о ней Александр Галич» (Факты. Киев, 2000. 13 окт.); «Казалось бы, теперь можно будет лучше узнать судьбу актрисы, которая была символом благополучной номенклатурной жизни и обслуживавшего её советского кинематографа (**“И по праздникам кино с Целиковской!”** — писал Александр Галич про ненавистных ему коммунык)» (К. 2001. 12 сент.);

*Наш поезд уходит в Освенцим*. [Интервью с председателем общества евреев — узников гетто и концлагерей]. «Когда я начинал инженером-механиком и тут появилось дело врачей, вызвал директор: “Ну что мне с вами делать?!” Вообще-то долго не знали. Помните у Галича: **“Наш поезд уходит в Освенцим, сегодня и ежедневно”?**» (И. 2001. 17 апр.); а также эпиграфы с этой строчкой к статьям под заголовками «Россия на пути к Холокосту» (НеГ. 1999. 15 апр.) и «Передайте это своим детям» [Об открытии конференции, посвящённой Холокосту] (И. 2000. 25 янв.).

Данные собственные имена уже при написании песен были прецедентными; собственно, и сам поэт использует их уже как прецедентные — как знаки, несущие определённую культурную информацию и благодаря этому создающие необходимый художественный образ. Однако журналисты обращаются именно к песенным строчкам, потому что за счёт стихов данные знаки «обогащаются» — усиливается и меняется их коннотативная нагрузка; фактически на базе одного создаётся другой знак.

Самыми яркими закреплёнными цитатами в нашем материале являются строчки песен, связанных с именами двух значимых фигур — Б. Л. Пастернака и о. Александра Меня. Однако связь между этими именами и песнями — разного характера: в одном случае она выражена эксплицитно, в другом — имплицитно.

---

<sup>10</sup> Заметим, что в оригинале окончание фамилии имеет книжно-архаический вариант, включённый в просторечно оформленный текст: «А что у папы у её пайки цемовские, // И по праздникам кино с Целиковскою!» Причина изменения окончания фамилии в газетной статье, скорее всего, кроется в стремлении редактора или корректора, не знающего источник цитаты, к «литературности».

1. Текст песни «Памяти Б. Л. Пастернака» напрямую отсылает к имени поэта: и своим названием, и неоднократным обращением к известным строчкам внутри песни, и описанием реальной ситуации — общего собрания писателей, на котором было принято решение исключить поэта из их рядов. Поэтому неудивительно, что в заголовках и в самих текстах статей, посвящённых Пастернаку, появляются строчки Галича, например:

*«Мы поимённо вспомним тех, кто поднял руку».* [Что произошло в этот день в разные годы. В том числе — заметка об упомянутом собрании] (МП. 1998. 31 окт.); *Мы — поимённо — вспомним всех, кто поднял руку...* «Александр Галич в знаменитой песне “Памяти Б. Л. Пастернака” не без иронии упоминает киевских “письменников”, которые “на поминки его постели”. Никто из них не выразил своего протеста против исключения поэта из Союза писателей» (НГ Ex libris. 2005. 16 июня) и др.; «А Борис Леонидович Пастернак? Но он же даже не сидел? Стоп! Это нас с вами Александр Галич имел в виду, когда писал: “...до чего ж мы гордимся, сволочи, что он умер в своей постели!”» (Нева. 1988. № 9); «Казалось бы, говоря словами А. Галича, “смогли клевета и споры”, Пастернак становится классиком. Но и в этом качестве он ещё вызвал эпиграмматическую атаку» (Лит. обозрение. 1990. № 3); «Союз советских писателей единогласно клеймил Солженицына “литературным власовцем”, единогласно вешал на Пастернака ярлык предателя, врага, исчадь ада. Галич увековечил этот позор: А зал зевал, а зал скучал: Мели, Емеля, — Ведь не в тюрьму и не в Сучан, Не к высшей мере. И не к терновому венцу Колесованьем, А как поленом по лицу — Голосованьем! <...> Успокойтесь, это не угроза наказания. Это угроза презрения» (МК. 1996. 22 мая); «Вчера исполнилось сорок лет, как Пастернаку была присуждена Нобелевская премия по литературе и как завертелась вся история, — телеграмма с восторженной благодарностью, ненависть, подлость, собрания, выступления (моральные муки братьев-писателей, не в последнюю очередь), письмо с отречением, стыд, смерть. Галич совершенно справедливо заметил, что “мы не забудем этот смех и эту скуку”, — тогда как смех и скуку романа уже забыли» (К. 1998. 24 окт.); «В одном из писем Борис Пастернак писал своему хорошему знакомому: “<...> А можно было бы жить, работать...” “Мы поимённо вспомним тех, кто поднял руку!” — с болью восклицал Александр Галич после преждевременной смерти Б. Пастернака» (Зеркало недели. Киев, 2000. 7 апр.) и др.

Такую закреплённость и в устной речи ярко иллюстрирует свидетельство, представленное в газетном эссе о том, как в про-

цессе борьбы за создание дома-музея Б. Л. Пастернака выселяли с дачи его родных:

*«Рабочие из мебельного бережно берут рояль и спрашивают: “Этот рояль Пастернака и Нейгауза?” Я кивнула. И тогда кто-то из них жёстко и громко произнёс слова из Галича: “Мы поимённо вспомним всех”. Всю дорогу — ни вопроса, ни слова»* (НОГ. 2004. 25 окт.).

Фактически данной песней Галич вербализовал ситуацию, которая становится нарицательной (прецедентной), и соответственно фразы, описывающие её, переходят в разряд прецедентных.

Как пример — такая аналогия:

*«Началом же противостояния и гонений на о. Павла стало приснопамятное обсуждение книги на Епархиальном Совете <...> Желательное потрафить Владыке подавляющее большинство Совета кинулось обвинять о. Павла в клевете, расколе, лжи <...> Невольно вспоминаются строки из песни Александра Галича памяти затравленного нобелевского лауреата Бориса Пастернака: “Мы поимённо вспомним всех, кто поднял руку!..”»* (<http://www.religare.ru/article51122.htm>: 25.01.2008).

2. В отличие от предыдущего примера связь имени о. Александра Меня и ассоциируемой с ним песни «Когда я вернусь...» не столь очевидна, поэтому не случайно об этой связи говорят сами журналисты, ср.:

*Когда я вернусь... «Прошло 10 лет, как нет с нами рядом Александра Меня <...> А я вспоминала стихи Александра Галича, которого Александр Мень крестил в этой церкви Сретения <...> И, находясь в далёком Париже в эмиграции, Галич вспоминал этот храм и отца Александра: ... Когда я вернусь, Я пойду в тот единственный дом, Где с куполом синим не властно соперничать небо, И ладана запах, как запах приютского хлеба, Ударит в меня и заплещется в сердце моём»* (Нар. газ. 2000. 12 сент.);

*Когда я вернусь... [Об о. Александре Мене]. «Ах, как тосковал Галич в Париже! Как мечтал вернуться в маленькое местечко в подмосковное Пушкино. Здесь, в Новой деревне, в церкви, где служил Александр Мень, Галич крестился и провёл лучшие часы своей жизни. Общение с отцом Александром, само место, тихо и скромно живущее возле старого Ярославского шоссе, оставило сильную глубокую зарубку в сердце поэта: ...Когда я вернусь, Я пойду в тот единственный дом...»* (Ежеднев. новости. Подмосковье. 2001. 26 мая).

Для понимания неосведомлённым читателем связи между заголовком и основной темой публикации необходимо знать подтекст, который, как видим, достаточно подробно комментируется в текстах статей. Приведём ещё примеры:

*«Тот самый “дом, где с куполом синим не властно соперничать небо” из знаменитого “Когда я вернусь...” — это церковь в Новой деревне под Москвой, в которой батюшка прослужил 20 лет» (ВМН. 1999. 9 сент.); «Когда я вернусь, Я пойду в тот единственный дом, Где с куполом синим не властно соперничать небо... Эти строки Александра Галича посвящены Сретенской церкви, где долгие годы служил один из выдающихся религиозных и общественных деятелей XX века отец Александр Мень» (НИ. 2001. 2 февр.) и др.*

Таким образом, связь текста и имени возникает благодаря созданному поэтом образу церкви: песня — церковь — о. Александр Мень.

Тематически закреплённой можно считать и песню Галича «Петербургский романс», посвящённую восстанию декабристов. В речевой культуре она прочно ассоциируется с митингом 1968 года против ввода советских войск в Чехословакию. Такой закреплённости способствовали время появления песни, которая была написана за несколько дней до демонстрации, и схожесть её сюжета с реальными событиями, ср. тексты публикаций в разные годы:

*«21 августа 1968 года советские танки вошли в Прагу. 22 августа Александр Галич пишет “Петербургский романс”: И всё так же, не проща, Век наш пробует нас — Можешь выйти на площадь, Смеешь выйти на площадь В тот назначенный час?! 25 августа, в полдень, на Красную площадь в знак протеста против введения танков вышли восемь человек» (Собеседник. 1989. № 25);*

*Можешь выйти на площадь?.. «Кто из мало-мальски грамотных людей в России не знает этих строк Александра Галича! Годами мы повторяли их как завет, клятву, заклинание, руководство к действию, наконец. Мы гордились тем, что у нас, в тоталитарной Москве, нашлось несколько смельчаков, вышедших на Красную площадь с протестом против оккупации Чехословакии» (Лит. новости. 1994. № 6–7);*

*«Смеешь выйти на площадь...» «<...> был задан некий образец мужества, который долго ещё оставался своеобразным эталоном для всех, кто — так или иначе — отваживался “выйти на площадь”. Интересно, что независимо от участников демонстрации призыв раздался со стороны русской культуры. 22 августа 1968 года Александр Галич сочинил песню о декабристах с её жестоким вопросом» (Итоги. 1998. [№ 31]);*

«*Можешь выйти на площадь? Смеешь выйти на площадь?*» — *пел когда-то Александр Галич*. [Подпись к фото для статьи «Пять минут свободы», посвящённой митингу 1968 года] (НеГ. 2003. 25 авг.).

То, что такая закреплённость устойчиво сохраняется и сейчас, наглядно показывают интернет-публикации августа–сентября 2008 года, посвящённые 40-летию тех событий.

Заметим, что закреплённые цитаты есть и у других представителей авторской песни. Так, песня «Ваше благородие» Б. Окуджавы прочно ассоциируется с образом актёра П. Луспекаева<sup>11</sup>, а при имени известного мореплавателя Кука в памяти всплывает шуточная песня В. Высоцкого<sup>12</sup>.

В публицистике может наблюдаться и временная закреплённость цитат, когда события современности вызывают у авторов статей общие ассоциации. Например, строки Галича «Граждане, Отечество в опасности! // Наши танки на чужой земле!» («Бессмертный Кузьмин») неоднократно использовались в недавних интернет-публикациях противников военной операции России в Грузии в августе 2008 года. Подобное наблюдается и при цитировании песен других авторов. Так, в конце 1990-х годов, когда мир потрясли рассылки писем с сибирской язвой, появилось большое количество статей, названных строчкой (в полном или усечённом варианте) Окуджавы «Письмецо в конверте [погоди — не рви...]»<sup>13</sup>. Вопросом «С войной покончили мы счёты?», восходящим к тексту другой знаменитой песни этого поэта, часто были озаглавлены публикации о выводе российских регулярных войск из Чечни в 2000 году. У Высоцкого такое произошло со строчками «Ведь это наши горы — // Они помогут нам!» и «Он вчера не вернулся из боя», часто фигурировавшими в названиях журнально-газетных материалов о Чеченской войне. Такая общность ассоциаций свидетельствует о прочном проникновении рассматриваемых текстов в русскую речевую культуру.

<sup>11</sup> См.: Шумкина И. В. Функционирование чужого слова в газетных заголовках: (На материале авт. песни В. Высоцкого, Б. Окуджавы и Ю. Визбора) // Международная конференция «Язык СМИ: от Ломоносова до наших дней»: Москва, 22–23 нояб. 2007 г.: Науч. изд. М.: МГУ, 2007. С. 328–334.

<sup>12</sup> См.: Шумкина И. В. Песни Высоцкого как источник чужого слова // Владимир Высоцкий: Исслед. и материалы 2007. Воронеж: ВГПУ: Планета, 2008. (В печати).

<sup>13</sup> См.: Крылов А. Материалы к «Словарю цитат и крылатых выражений Булата Окуджавы». С. 344.

## 3.

Цитаты могут включаться в любую часть газетной статьи — в заглавие (в том числе в подзаголовок и названия главок), лид, эпиграф, основной текст, наконец, в подпись к иллюстрации (фотографии, рисунку, карикатуре). Однако по своим функциям и коммуникативной нагрузке такие цитаты неравнозначны. Так, например, цитата в эпиграфе ожидаема и даже предполагаема, атрибутирована и чаще всего связана со всем содержанием статьи. У цитат в других частях статьи эти черты факультативны.

Заголовок является сильной текстовой позицией; он связан не только со статьёй, но и со всей газетой — около 80 процентов читателей газет просматривают только заголовки, поэтому они должны быть яркими, чтобы привлечь читателя к содержанию статьи, а значит, и газеты; по ним часто определяется имидж издания. Эта двойственность обеспечивает автономность заголовка и позволяет его «внести в типологию речевых произведений так называемых малых форм, среди которых находятся анекдоты, афоризмы, лозунги, призывы и др.»<sup>14</sup>. Цитата, помещённая в название статьи, становится особо выделенной.

Функционирование в заголовках цитат из текстов Галича обнаруживает закономерности, подобные тем, что мы выделяли по отношению к цитированию текстов Окуджавы и Высоцкого<sup>15</sup>. Прежде всего, это буквализация текста — один из видов семантической трансформации, когда на первый план выходит не смысл текста-источника, а буквальное значение того или иного его отдельного элемента. Это приводит к использованию чужих высказываний, в составе которых журналист находит слово (слова), прямо указывающее на объект речи или задействованный в сюжете статьи предмет.

<sup>14</sup> Лисоченко О. В. Риторика для журналистов: прецедентность в языке и речи: Учеб. пособие для студентов вузов. Ростов н/Д., 2007. С. 67.

<sup>15</sup> См. наши наблюдения над функционированием цитат из песен этих авторов: Шумкина И. В. Коммуникативный потенциал «чужого слова» в газетном заголовке: (На материале заголовков, включающих тексты авторской песни): [Докл. на конф. «Скрытые смыслы в языке и коммуникации», РГГУ, окт. 2006 г.] // [www.samarabard.ru/news/?message=2851#m2851](http://www.samarabard.ru/news/?message=2851#m2851): 18.02.2008; Шумкина И. В. Функционирование текстов песен В. Высоцкого в газетных заголовках // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. ст. Самара: Самар. ун-т, 2006. С. 262–271.

Например:

*Как живёте, караси?* [Об этом виде рыбы] (КПМ. 1994. 29 июля);  
*Облака плывут, облака.* [Прогноз погоды: облачно] (Веч. клуб. 1994. 21 апр.; РГ. 1998. 21 мая);

*Помирились. Вот и ладушки.* [Об урегулировании конфликта между спортсменом и спортивной организацией] (МП. 1998. 20 сент.);

*Шизофреники вяжут венки.* [Инструкция об организации производства судебно-психиатрических экспертиз] (РГ. 2005. 22 июля).

В газетной речи нередко сталкиваются цитаты буквализированные и небуквальизированные. Рассмотрим разные случаи.

1. Сравним два практически идентичных заголовка, общим источником которых послужила песня «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира»:

*Как мать говорю, как женщина.* «Четыре художественных академика написали письмо. Академик Церетели. Академик Салахов. Академик Чаркин. И примкнувший к ним Никита Михалков. Тоже в некотором смысле академик. От имени 65 000 “художников, живописцев, скульпторов, графиков, мастеров декоративно-прикладного, театрально-декорационного, народного искусства” они обращаются к президенту с просьбой остаться на следующий срок» [Коммент. авт. ст. неодобрительный] (Лента новостей «Риа-новости». 2007. 26 окт.);

*«Как мать говорю и как женщина».* [О возобновлении программы «Здоровье», ведущей которой предложили изображать мать] (Маршрут ТВ. Красноярск, 2003. 2 дек.).

В первом случае иронию автора можно понять, только зная содержание источника: мол, как и в песне, где герой читал принесённый ему доклад, который оказался от лица женщины, академики «авторизовали» спущенный «сверху» текст. Во втором — цитата не отсылает ко всей песне, а удачно концентрирует в себе основную тему статьи. Заметим, что в газетной речи данная фраза всё чаще имеет второе значение и озаглавливает статьи об известных женщинах-политиках, актрисах, о начальницах или просто женщинах за рулём<sup>16</sup>. В Интернете нами были встречены два фо-

<sup>16</sup> См. соответственно статьи в следующих источниках: Карьера. 1999. № 4 и <http://www.n-europe.eu/content/index.php?p=2517>: 16.10.2007; <http://www.vashdosug.ru/cinema/article/8981/>: 18.11.2004; Наша газ. Кемерово, 2000. 9 июня; Авторевю. 1998. 20 марта.

рума, названные этой строчкой из песни Галича и посвящённые будущим и кормящим матерям<sup>17</sup>.

2. Выше мы уже приводили примеры с точной цитатой *Когда я вернусь...*, где связь между заголовком и темой публикации основывалась на подтексте песни. Вообще же песня-источник ассоциируется с вынужденной эмиграцией, а фраза сконцентрировала в себе те переживания, что испытывает отлучённый от родины человек. Такой (первоначальный) смысл несёт в себе рассматриваемая цитата в статье об изгнанном из страны писателе (РГ. 1991. 20 апр.).

Однако всё чаще данная фраза подвергается семантическим трансформациям и центром её становится буквальное значение предиката. Так, в статьях о русских спортсменах и учёных, уезжающих работать за границу добровольно (МК. 1989. 10 янв.; 2003. 10 нояб.), тема ностальгии сохраняется, но семантику изгнания цитата в этих случаях теряет. Ещё дальше от исходного смысла первоисточника отходит её использование в материалах, посвящённых психическим расстройствам вернувшихся из Чечни солдат (КП. 1995. 25 апр.) и даже — реабилитации женщины после родов (Профиль. 1998. [№ 28]). И уж совсем семантически упрощается в рекламе спиртного напитка, активно растиражированной в центральных изданиях (КПМ, МК, НеГ) и на московских рекламных щитах осенью 1999 года. О содержании этой рекламы и резко негативном к ней отношении говорят отзывы в других газетах:

*«Недавно в Москве появились рекламные щиты с изображением крепких парней, явно собирающихся куда-то “свинтить”, а строчка из песни Александра Галича “Когда я вернусь...” должна означать, что ребята уехали не навсегда и чем-то удивят нас по возвращении. Нашли чем удивить — через некоторое время на щитах появилась бутылка водки. Мог ли Александр Галич подумать, что самой его знаменитой строчкой воспользуются производители североосетинской водки “Исток”?»* (И. 1999. 27 окт.);

*«“Когда я вернусь...” — слова, выхваченные из песни Александра Галича, смотрелись бы куда более уместно, если бы бравого морячка ждала дома любимая женщина, а не любимая... водка “Исток”. Но в данном случае рекламируется не радость семейного очага, а то, что его разрушает»* (ВМ. 2002. 8 авг.).

<sup>17</sup> См.: [http://www.pravbeseda.ru/forum/view.php?bn=pb\\_roditeli&key=1108762131&first=200](http://www.pravbeseda.ru/forum/view.php?bn=pb_roditeli&key=1108762131&first=200): 19.02.2005; <http://lj.rossia.org/users/zmey/8733.html>: 24.05.2006.

3. В отличие от предыдущих примеров цитирование в заголовках выражения *Облака плывут, облака* в нашем материале вообще не имеет связи с песней-источником, содержание которой иронически выражено в составе авторских строк: «Облака плывут, облака, // В милый край плывут, в Колыму...» Помимо приведённых уже контекстов, связанных с прогнозом погоды, нами встречены статьи, посвящённые проблеме «вредных» производственных облаков в больших городах (Megapolis-express. 1991. 19 июля; Новая ежеднев. газ. 1995. 25 янв.), а также ироничная заметка о небольшом стихийном бедствии, в результате которого, подобно облаку, в небо улетел козырёк развлекательного центра (Эксперт. 2004. № 6).

Как видим, в буквализированных цитатах «размывается» значение первоисточника, а это ведёт к тому, что соответствующие выражения превращаются в устойчивые единицы.

Другим видом семантической трансформации цитат из песен Галича в заголовках является **д в о й н а я а к т у а л и з а ц и я ц и т а т ы**, в результате чего создаётся двойной семантический план.

Например:

*А из зала кричат: Давай «Подробности»!* [Об известной телепередаче «Подробности»] (РГ. 1994. 5 окт.) — двойной смысл заголовка возникает за счёт обыгрывания слова *подробности*, с одной стороны, как собственного имени, с другой — как нарицательного;

*А молчальники вышли в начальники...* [На руководящую должность назначен новый, не известный никому человек по фамилии Молчанов] (Профиль. 1998. [№ 13]) — двойной смысл возникает за счёт созвучия цитатного слова и имени героя статьи;

*Параношки рисуют нолики.* [Руководство подмосковной психиатрической лечебницы уличили в растрате] (ВМ. 2000. 27 окт.) — двойной смысл возникает в результате переосмысления выражения *рисовать нолики*.

Как видим, при подобных трансформациях первоначальный смысл цитаты не утрачивается (как при буквализации) и цитата выступает в роли того интертекстуального фрагмента, который связывает содержание газетной статьи с песней-источником («Красный треугольник», «Старательский вальсок», «Право на отдых» соответственно). Но при этом за счёт языковой игры цитата

получает ещё один семантический план, более важный, потому что соотносится с «сиюминутной» действительностью, о которой пишет журналист; этого не наблюдается у интертекстуальных цитат, приводившихся нами ранее (ср.: *Как мать говорю, как женщина* — о письме академиков или *Когда я вернусь...* — об изгнании писателя).

Двойной актуализации противостоит слово *е* у *п р о щ е н и е*, встреченное нами при рассмотрении текстовых цитат. Так, строчка *Мы поимённо вспомним всех, кто поднял руку* в песне-источнике имеет двойной смысл, базирующийся на прямом («процедурном») и фразеологическом значении выражения *поднять руку* (1 — поднять руку при голосовании; 2 — «покуситься» на кого-либо). Публикации же могут апеллировать только к одному из этих смыслов. Например, в следующих контекстах реализовано только второе, фразеологическое значение:

*«Шесть человек терзали его за волосы, били головой о машину, когда он вырывался, пинали ногами, толкали взащей. Шесть человек (как сказал поэт, “мы поимённо вспомним всех, кто поднял руку”: [перечисление фамилий]) — ядро этого “самого интеллигентного храма”»* (НеГ. 1997. 10 окт.); *«Был продемонстрирован грозный лужковский плакат: “Мы поимённо вспомним всех, кто поднял руку на Лужкова!”»* (К. 1999. 14 янв.).

В приводимом ниже контексте обыгрываются оба семантических плана, но представлены они «поочерёдно»:

*«Прошлой осенью, как только закон о школьном питании был провален, его авторы обещали поимённо вспомнить всех, кто поднял на него руку. Точнее, кто её не поднял. И сдержали слово»* (НоГ. 2002. 6 июня).

Как видим, упростить семантику цитаты помогают структурные изменения выражения — расширение его компонентного состава.

#### 4.

Ещё одной особенностью функционирования цитат в заголовках является их структурная трансформация — изменение внешней формы высказывания. Хотя одновременно с изменением структуры наблюдаются и семантические сдвиги в цитируемом выражении, поэтому вернее такую трансформацию обозначить как *структурно-семантическую*. Из всех зафиксированных нами заголовков, включающих фрагменты тек-

тов Галича (более 160), лишь восьмая часть имеет какие-либо структурные изменения. Тексты Высоцкого и Окуджавы, как показали наши предыдущие исследования<sup>18</sup>, трансформируются в заголовках гораздо чаще — каждая третья цитата из песен этих авторов может представлять перед читателем в изменённом виде. Заметим, что и в самих текстах статей выражения из песен Галича трансформируются также редко: из обнаруженных нами видоизменены только 4 процента. По характеру и функциям трансформация рассматриваемых цитат в заголовках и в текстах очень схожа.

Самым распространённым видом структурной трансформации является лексическая замена одного или нескольких компонентов цитаты. Так, в галичевской строчке *Израильская* [, — говорю, —] *военщина Известна всему свету!* в зависимости от содержания статьи часто меняется относительное прилагательное, например, на: *персидская, грузинская, российская, американская*, а также *сербские ПВО*<sup>19</sup>.

Приведём другие примеры подобной трансформации:

**Как живёте, смехачи.** [О профессии юмориста] (ВМ. 1994. 18 авг.) — ср. в оригинале: «Как живёте, *караси?*»;

**А из зала нам кричат: Долой «Подробности»!** [О государственном давлении на журналистов, в частности на журналистов ТВ-программы «Подробности»] (И. 1994. 20 мая) — ср.: «А из зала *мне* кричат: *давай подробности!*»;

**Аналитики рисуют нолики...** [Аналитический центр при Президенте «размышляет» о том, к чему приведёт вывод войск из Чечни] (НГ. 1996. 11 нояб.) — ср.: «*Параноики рисуют нолики*»;

**«Нам нужна ваша помощь и поддержка! Мы — поимённо! — вспомним — всех, кто подал руку!»** (*Перифразируя А. Галича*) (<http://www.krugozor.org/appeal.htm>: 28.02.2008) — ср.: «Мы поимённо вспомним всех, кто *поднял* руку».

<sup>18</sup> См.: Шумкина И. В., Некрасов И. А. Указ. соч.

<sup>19</sup> Соответственно в следующих источниках: Спецназ России. 2007. № 7; <http://www.ej.ru/?a=note&id=4960>: 4.10.2006; <http://www.gaijin-life.info/letters/06/1250706.html>: 25.07.2006; <http://www.finam.ru/analysis/newsitem2799400069/default.asp>: 25.03.2008; <http://www.spartak.org.il/creative.phpб>: 25.03.2008. Здесь и далее мы обращаем внимание на один из способов трансформации, хотя в этих же примерах одновременно возможно сочетание нескольких (подробнее об этом — ниже).

Помимо замены компонента и расширения компонентного состава, мы выделили следующие изменения состава цитаты<sup>20</sup>:

— сокращение компонентного состава цитаты:

*Движение направо с левой ноги.* «Правые силы вышли из окопов и, засучив рукава, принялись за перестройку, демократизацию общества, обновление социализма. Интересно, что пользуясь в своей изнурительной работе танками и другой тяжёлой оргтехникой, они действуют “по просьбе трудящихся”» (Megapolis-express. 1997. 7 марта) — ср.: «Движеньё направо начинается с левой ноги».

Разновидностью сокращения состава является **контраминация** из различных строк песни:

*Алкоголики вяжут нолики.* [Учёные выяснили, что пьющие люди совсем не понимают юмора] (Т. 2007. 17 февр.) — ср.: «Шизофреники вяжут веники, // А параноики рисуют нолики».

— изменение в расположении компонентов цитаты, сопровождаемое изменением субъектно-предикатных отношений:

*Начальники вышли в молчальники.* [Власть разговаривает с гражданами только накануне выборов]. (Профиль. 2001. № 12) — ср.: «Молчальники вышли в начальники».

Среди других видов трансформации в нашем материале можно отметить **семантико-синтаксические** преобразования цитаты:

*Спрашивайте мальчиков.* [В одной службе знакомств обслуживают людей с нетрадиционной ориентацией]. (Megapolis-express. 1991. 26 дек.) — ср.: «Спрашивайте, мальчики»;

*«Эрика» брала четыре копии. Удалось сделать шесть.* (НеГ. 1997. 20 дек.) — ср.: «“Эрика” берёт четыре копии».

Часто в рамках одной цитаты происходит сразу несколько трансформаций, ср.:

*«Большинство же их коллег [популярных писателей] только (говоря словами Галича) сервируют к столу дежурные блюда гражданских*

<sup>20</sup> Здесь мы частично опирались на классификацию, предложенную в следующем издании: Мелерович А. М., Мокиенко В. М. Фразеологизмы в русской речи. М., 1997. С. 17–33.

*скорбей, считая необходимым по ходу повествования немножко потрафить потенциальному агрессивному маленькому человечку*» (ОГ. 1999. 13 мая) — ср.: «...А гражданские скорби // Сервирую к столу»;

*Не молчи, попадёшь к палачу.* [Что делают журналисты, что говорят, чтоб попасть к главам государств на интервью] (НоГ. 2000. 16 нояб.) — ср.: «Промолчи — попадёшь в палачи»;

*Шизофреники, вяжите свои венки!* [Письмо человека, который уклонялся от армии с диагнозом «шизофрения» — в жизни этот диагноз ему только мешал] (Мир новостей. 2003. 16 дек.).

Исследование трансформаций в речи одного определённого выражения выявляет его устойчивые компоненты, то есть те части цитаты, которые остаются без изменений и в результате служат аллюзивными маркерами. Так, например, во фразе *Вот стою я перед вами, словно голенький* неизменной остаётся сравнительная часть выражения, тогда как все остальные компоненты могут подвергаться преобразованиям, ср.:

*И стоял я на таможне, словно голенький.* (К. 1999. 2 дек.); «*Ну о чём тут говорить? Что тут спрашивать? Вот сидит она перед нами, словно голенькая: без малейших признаков раскаяния, стыда, стеснения*» (И. 2000. 15 апр.); «*“Вот стою перед судом я, словно голенький”, — эта строка из песни Александра Галича очень точно отражает события, произошедшие на днях в здании одного из лондонских судов*» (КПМ. 2001. 13 янв.); «*Есть тайная полиция у Путина или её нет и стоит он перед своими врагами “словно голенький”?*» (<http://www.israel-globe.org/forums: 18.10.2007>); «*Я стою перед ним словно голенький. И спрятаться мне попросту нигде*» ([http://lit.lib.ru/g/gubajlowskij\\_w\\_a/text\\_0060.shtml: 16.03.2008](http://lit.lib.ru/g/gubajlowskij_w_a/text_0060.shtml: 16.03.2008)).

Причина трансформаций — адаптация<sup>21</sup> удачно найденного журналистом выражения к содержанию статьи, и можно сказать, что такие цитаты имеют информативную нагрузку. Цитаты, подвергшиеся структурной трансформации, редко бывают интертекстуальными, то есть редко соотносят содержание песни-источника и текста статьи, хотя и могут отсылать к иронической тональности источника и переносить её на публикацию. Трансформированные цитаты являются своеобразным интеллектуальным развлечением<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Так, С. Вдовин назвал трансформированные цитаты «адаптированными» (*Вдовин С. Указ. соч. С. 186*).

<sup>22</sup> См.: *Ковшова М. А.* Прецедентный текст в современном газетном заголовке как интеллектуальное развлечение // *Логический анализ языка: Концептуал. поля игры.* М., 2006. С. 427.

для читателя, и распознавание их вовлекает его в диалогическое взаимодействие с автором статьи. Заметим, что такому распознаванию при трансформированном цитировании часто помогает сохранение исходного ритма и размера.

Цитаты в заголовках, подвергшиеся трансформации, обычно раскавычены. Исследователи отмечают наличие большого количества таких цитат (квазицитат, по Е. А. Земской<sup>23</sup>) в заголовках с начала 1990-х годов, а Г. Я. Солганик<sup>24</sup> даже предположил возникновение нового вида устойчивых оборотов, занимающих промежуточное положение между крылатыми словами и свободными словосочетаниями. Многократная трансформация, с одной стороны, всё больше «отрывает» выражение от текста-источника, а с другой — ведёт к кристаллизации его структуры. Таким образом, можно предположить, что любая трансформация является одним из путей превращения цитаты в крылатое выражение или фразеологизм.

## 5.

На наш взгляд, незначительный процент трансформаций цитат Галича связан с такой особенностью текстов поэта, как отточенность, афористичность и законченность его «литых» формулировок, которые, будучи вырваны из текста-источника, часто изначально имеют ту самую о б о б щ ё н н у ю с е м а н т и к у, что приобретают цитаты, становясь фразеологическими единицами<sup>25</sup>.

Приведём примеры таких цитат с соответствующими значениями в контекстных употреблениях:

### **Промолчи — попадёшь в палачи [/богачи/первачи]!**

Отриц. Употребляется в качестве угрозы, предупреждения, предостережения, констатации. Антоним к поговорке *молчание — золото*.

*Промолчи — попадёшь в палачи.* [Человек с криминальным прошлым стал депутатом; разве можно молчать?] (НоГ. 1997.

<sup>23</sup> См.: *Земская Е. А.* Клише новояза и цитация в языке постсоветского общества // *Земская Е. А.* Язык как деятельность: Морфема. Слово. Речь. М., 2004. С. 533–545.

<sup>24</sup> Цит. по: *Качаев Д. А.* Социокультурный и интертекстуальный компоненты в газетных заголовках. Дисс. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д., 2007. С. 84.

<sup>25</sup> Так, С. Г. Шулежкова пишет, что «путь от простой цитаты к фразеологической серийности <...> сопровождается движением семантики крылатого выражения в сторону обобщения» (*Шулежкова С. Г.* Крылатые выражения русского языка, их источники и развитие. М., 2001. С. 232).

17 февр.); *Промолчи — попадёшь в стукачи*. [Студент не стал молчать и тем самым не подвёл своих товарищей] (ОГ. 2000. 29 июня); *«Вот ведь что значит вовремя промолчать. “Промолчи — попадёшь в богачи”. После своей отставки в 96-м году Грачёв будто воды в рот набрал»* (МК. 1998. 13 мая); *«Автор этих строк уговаривает себя занять активную жизненную позицию и комментировать происходящее, гневно напоминая себе известные стихи Галича “Промолчи — попадёшь в палачи”. Не помогает»* (Сегодня. 1999. 29 окт.); *«Общее у советской и путинской номенклатуры — это её безликость и универсальность. “Промолчи — попадёшь в первачи” — это советский принцип элитообразования и кадрового роста снова в ходу»* (НоГ. 2006. 13 февр.).

**[А] молчалники вышли в начальники.** Отриц. Употребляется в тех случаях, когда на руководящую должность назначается человек, не имеющий никаких заслуг.

*А молчалники вышли в начальники.* [«Номенклатурный вольнодумец» был снят с поста за несогласие] (Рабочая трибуна. 1990. 13 мая); *Молчалники вышли в начальники.* [На руководящие должности назначены люди, ничем в прошлом не отличившиеся] (Рус. курьер. 2005. 1 марта); *«Их не удалось вытравить ни гласностью, ни дустом. Молчалники вышли в начальники. Старым корешкам достались вершки. “Люди сметки и люди хватки” взяли не умением, а числом»* (<http://magazines.russ.ru/znamia/2004/5/konf10.html>: 18.02.2004); *«Галич дело понимал, когда объяснял, что “молчалники вышли в начальники”. Тут вся мудрость карьерного советского комсомольца — надо помалкивать»* (<http://pioneer-lj.livejournal.com>: 12.03.2008).

**Бойтесь [единственно только] того, кто скажет: я знаю, как надо.** Предостережение о том, что не стоит полагаться на чужое мнение.

*«Вот обсудили концепцию развития здравоохранения. Что будет? — Правительство обсуждало, а вопрос мне? Помните, у Галича: “... а бойтесь единственно только того, кто скажет: ‘Я знаю, как надо!’” Но если серьёзно, то начать надо с того <...>»* (РГ. 1997. 23 сент.); *«Мы постоянно ломаем голову над “проклятыми” вопросами, как переустроить мир и с чего начать, обижаемся на жизнь, впадаем на этой почве в тоску и отчаяние. Впрочем, не берусь никого судить, ибо, как сказал поэт: “Бойтесь тех, кто знает, как надо”»* (Челяб. рабчий. 2000. 23 дек.).

Отдельно функционирует часть этого выражения — *знать, как надо*, которую можно назвать состоявшимся фразеологизмом со значением: выражать уверенность в своих действиях; знать, как стоит действовать в той или иной ситуации. Ср. в заголовке и в текстах:

*Он знает, как надо...* [О партийном лидере] (МН. 2002. 19 февр.); «*Научить ведь никого ничему нельзя? Это ведь издержки просветительства либо духовного тоталитаризма? Ох, не любит Агеев, когда кто-то знает “как надо”*» (ВН. 2001. 12 янв.); «*Он не производит впечатления человека, которому сверху виднее, который “знает, как надо”*» (Тюмен. курьер. 2001. 6 февр.); «*... Свои сиюминутные надежды на некое умеренно благополучное положение оно [сообщество кинематографистов] связало с лидером, который “знает, как надо”*» (И. 2002. 1 апр.).

Подобную обобщённую семантику имеют и такие выражения Галича, как: *Движеньё направо начинается с левой ноги; Смеешь / можешь выйти на площадь [в тот назначенный час]?; Мы поимённо вспомним всех [кто поднял руку]* и др.

## 6.

Функционирование цитат в текстах журнально-газетных статей отличается от их использования в заголовках. Во-первых, цитатная речь в текстах статей по своим видам намного разнообразнее. Во-вторых, функциональная нагрузка текстовых цитат иного характера, чем у заголовочных, которые в основном «помогают» заголовку выполнять его функцию (информативную, рекламную и т. п.).

Помимо точного и трансформированного, встречающегося в заголовках, в текстах может использоваться ц и т и р о в а н и е к о с в е н н о е, представляющее собой пересказ чужой речи своими словами.

Рассмотрим примеры подобного цитирования песни «Красный треугольник»:

*«Помните песню Галича про товарищ Парамонову? Так звалась в песне грозная жена героя, которая, узнав об измене мужа, добилась вынесения ему “строгача” по партийной линии. Собственно, к личной жизни выдающегося банковского деятеля эта песня не имеет никакого отношения. Но силой характера обе Парамоновы — реальная и песенная — похожи. И в обеих чувствуется добротная советская закуска»* (Профиль. 2001. № 7);

*«И какой-нибудь Монике Левински <...> хватило бы и моральных абстракций. Вас [автор обращается к президенту США] могли бы исключить из КПСС — или, в лучшем случае, дать строгий выговор с занесением в учётную карточку — и освободить от занимаемой должности. <...> Коллизия была настолько типичной, что знаменитый рус-*

*ский бард-диссидент Александр Галич написал об этом одну из самых своих популярных песен <...> перескажу её содержание кратко. В отсутствие своей энергичной, деловой и весьма высокопоставленной супруги (в оригинале *tovarishch Paramonova*) советский служащий совершает действия, которые можно расценить как *sexual harrasment* по отношению к родственнице (*пиесе*) некоей своей знакомой<sup>26</sup>. Приглашение в модный ресторан китайской кухни и в парк развлечений не оставляет сомнений относительно его целей. Дело рассматривается общим собранием сотрудников фирмы. Стремясь к прозрачности социальной жизни, все требуют от ответчика полного описания деталей его сексуального поведения. Во время перерыва участники слушаний покупают в баре компании сосиски (*frankfurters*), что введено автором в текст песни не только в качестве скрытого фаллического символа, но и как экономическая сатира: ведь коммунистическая система, как Вы знаете, не давала возможности населению приобретать необходимые продукты. Наконец герой признаётся в своих поступках и намерениях, получает незначительное взыскание и примиряется с женой, в честь чего они, по русскому обычаю, поднимают тост *Russian sparkling wine* и *pertsovaya vodka*. Не знаю, стоит ли, господин президент, воспринимать Вам этот сюжет как инструкцию для поведения, ведь считать искусство учебником жизни принято только у нас, в России. Но думаю, что описанная история Вас в любом случае тронет и утешит — не Вы первый, кто страдает из-за нелепых общественных принципов и ненадёжности женщин» (К. 1998. 11 авг.)<sup>27</sup>.*

Представленные примеры пересказов различаются по своим функциям. В первом примере журналист отсылает к песне, чтобы прокомментировать характер героя своей статьи — о ц е н о ч н а я ф у н к ц и я (несомненно, к такой аналогии его подталкивает и сходство фамилий двух героев — песенного и реального<sup>28</sup>).

<sup>26</sup> Здесь и далее в цитате ср. с оригиналом текста: «...с Нинулькою гулял с тёти Пашиной»; «...И в Пекин её водил, и в Сокольники»; «Ты людям всё Расскажи на собрании!»; «А как вызвали меня, я свял от робости, // А из зала мне кричат: — Давай подробности!»; «...все в буфет за сардельками, // Я и сам бы взял кило, да плохо с деньгами»; «Она выпила дюрсо, а я перцовую».

<sup>27</sup> Помимо представленного примера мы зафиксировали ещё ряд публикаций, которые при помощи разного рода цитирования связывают рассказ об интимной жизни американского президента и данную песню Галича (КП. 1998. 30 сент.; НеГ. 1998. 3 нояб., 1998. 31 дек. и др.), что ещё раз иллюстрирует уже упоминавшуюся нами временную закреплённость цитат, наблюдающуюся при их функционировании в прессе.

<sup>28</sup> Заметим, что это не единственная публикация, где журналист играет сходством фамилий двух героинь, ср. заголовок для статьи об увольнении этого банковского чиновника: «Ты прости, товарищ Парамонова» (МК. 1997. 23 апр.).

Во втором случае песня начинает играть роль документального источника, к которому обращается автор статьи, чтобы живописать типичную ситуацию советского времени.

Заметим, что пересказ обязательно опирается на лексемы претекста. Ключевой лексемой при цитировании данной песни является полное наименование героини — *товарищ Парамонова*. Так, иногда песню «Красный треугольник» называют *песней про товарища Парамонову* (напр., см.: К. 1999. 16 марта). Кроме того, в качестве лексемы-репрезентатора источника в первом примере используется просторечное наименование «строгого выговора [с занесением в личное дело]» — *строгач* (ср. в песне: *Залепили строгача с занесением!*), которое непосредственно связывает два текста. Во втором случае статью с песней непосредственно связывают лексемы — *niece* (с англ. племянница), *pertsovaya vodka*, *сосиски*, и опосредованно перифразы — *ресторан китайской кухни*, *парк развлечений*, *Russian sparkling wine* (с англ.: русское газированное вино, «шампанское»). На наш взгляд, такая опосредованность служит созданию ещё большей типичности описываемой ситуации.

К косвенному цитированию мы отнесли и отсылку к представленным в песнях образам. Так, например, в следующем тексте журналист проводит параллель между образами, созданными художником, и образом героини песни Галича:

*«Его чёрная графика очень выражает его по-человечески. Его люди в трамваях, метро, продавщицы — люди-монстры, готовые наступить на болезненно чувствительную душу не думая; такие галичевские профсоюзные “товарищи Парамоновы”»* (К. 1997. 5 нояб.).

Эти образы начинают функционировать, с одной стороны, как нарицательные (как образы гоголевских помещиков или Обломова), а с другой — как прецедентные имена, несущие информацию о тексте-источнике и описанной им исторической действительности. В следующем примере галичевский образ журналист вписывает в галерею других подобных литературных образов:

*«Что такое феминизм? А что такое эмансипация? <...> помнится, была мадам Кукушкина в тургеневских “Отцах и детях”. <...> В настоящем — не хотите ли мадам Парамонову из известной песни Галича? Образ женщины-начальника, женщины-вахтёра (припомним заодно Шушкина), в семье ли, на производстве ли, в пирамиде власти, знаком каждому из нас — есть что-нибудь страшнее?»* (КП. 1990. 7 марта).

Заметим, что подобный вид косвенного цитирования иногда может проникать и в заголовочную часть статьи, что явно является следствием его употребления в тексте публикации, ср.:

*Борис Абрамович в роли Клима Петровича.* [О выступлении известного политика]. «Олигарх Борис Абрамович выступил в непривычной для себя роли воспетого Галlichem передовика производства Клим Петровича Коломийцева» (И. 1999. 4 марта).

К образам начальницы *товарищ Парамоновой* и передовика *Клима Петровича* журналисты обращаются довольно часто (нами встречено более двадцати контекстов), их можно назвать устойчивыми и прочно вошедшими в речевую культуру подобно образам *синего троллейбуса* и *голубого шарика* Окуджавы, а также, например, образам *Зины и Вани* и *своей колеи* Высоцкого.

## 7.

Основная функция цитат — экспрессивная. Использование их в общении является следствием «предошущения большей выразительности той формулы речи, которая принадлежит не тебе персонально»<sup>29</sup>. Большая выразительность приводит к большей эксплицитной и имплицитной информативности высказывания. При этом всё чаще стремление в речи к большей информативной выразительности приводит к языковой игре с цитатами, реализуемой в публикациях, как мы видели, с помощью различных трансформаций. Цитата является мощным средством создания иронии, травестирования, пародирования и т. п., что не раз отмечалось исследователями<sup>30</sup>.

Кроме экспрессивной, оценочной и документальной функций, упоминавшихся выше, наблюдение за цитатами из песен Галлича, зафиксированными нами в тексте публикаций, позволило выделить номинативную и иллюстративную функции.

<sup>29</sup> Винокур Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. М., 1980. С. 175.

<sup>30</sup> См., например: Земская Е. А. Указ. соч.; а также: Горлов В. В. Фразеологизмы как средство выразительности на страницах газеты // Рус. яз. в шк. 1992. № 5–6. С. 35–36; Наумова Е. О. Языковая игра как средство актуализации прецедентных текстов в современной российской прессе // Функциональная лингвистика: Язык. Человек. Власть. Мат-лы конф. Ялта, 1–6 окт. 2001. Симферополь, 2001. С. 184–186; Рахимкулова Г. Ф. Игровое пространство в современных медиатекстах // Язык как система и деятельность. Ростов н/Д., 2005. С. 33–37 и др.

Номинативная функция основывается на тождестве цитатного текста и текста статьи — когда журналист цитатой «пишет» свой текст. Цитата здесь, «как слово, замещает явления и предметы реального мира»<sup>31</sup>. Цитатная номинация не просто называет предметы и явления реального мира, но и даёт им оценку. Её могут выполнять цитаты разного вида: атрибутивная — с указанием авторства (а), маркированная (а, б) или немаркированная (в) — с наличием / отсутствием кавычек:

а) *«Для меня, не только видевого, но и переживавшего подобное, эти сухие строки донесения оказались неожиданно страшным ударом и болью отдались в сердце. Вот так наш Верховный “без толку, зазря” (А. Галич) губил цвет нации»* (Культура. 1992. 26 дек.); *«Но скоро тут война, “а он в запасе”, как пел Александр Галич. С войны сержант Сэлинджер вернулся с депрессией»* (РГ. 2006. 31 окт.);

б) *«Демократия, затрагивающая далеко не только проблемы карманных денег, тем не менее также приобретает сникерсо-спрайтовый характер, когда избирателю всеми силами навязывается мысль, что считать и лень, и не надо — “А то, что придётся потом платить, так ведь это, пойми, потом”»* (И. 1999. 8 июля); *«С очередными уговорами снять кодекс с рассмотрения к залу сначала обратилась, “как мать и как женщина”, член КППРФ Хаписат Гамзатова, а затем к ней присоединился, как лидер КППРФ, сам Геннадий Зюганов»* (К. 2001. 16 июня);

в) *«Несколько лёгких движений “мышью”, и вы получаете доступ к информации, которая прежде хранилась за семью заборами, за семью запорами и к которой допускали далеко не каждого»* (Коммер. вести. Омск, 2001. 25 апр.); *«Если ваш мужичонка из тех ребят, что приносят на дни рождения уценённые компакты, и вдруг вручает вам просто так <...> Такой подарок может быть попыткой откупиться от мучительного признания. Так что спрашивайте, девушки, спрашивайте»* (Glamour. 2005. № 11).

Использование цитаты в качестве номинативной единицы приводит к преобразованию её в устойчивый оборот, ср.:

*«Лица людей, в большинстве — спившихся, чего не могла скрыть и скульптура. Сословие, вышедшее из деревни, пропущенное через рабфак и дошедшее до власти. Я был потрясён. Какой точный памятник оставила по себе эпоха этой армией скульптур, парадом уродов. Прежде всего уродов нравственных, поскольку эти люди смогли вработаться в систему, достичь в ней успеха»* (ОГ. 1999. 12 авг.);

<sup>31</sup> Сметанина С. И. Медиа-текст в системе культуры: Динамич. процессы в яз. и стиле журналистики конца XX в. СПб., 2002. С. 125.

«Такого огромного количества абсолютно уродливых женщин в одном фильме я никогда не видел. Ну, бывает, разумеется, одна-две страшенькие, но чтоб такой **парад уродов**...» (МП. 2002. 19 июля).

В первом случае ещё заметна связь с источником (в песне Галича «Ночной дозор» также идёт речь о гипотетическом смотре снесённых и «покалеченных» памятников Сталину), во втором — связь уже утеряна.

Такие цитаты начинают функционировать как полноценные лексические единицы, компоненты которых вступают в традиционные лексические связи, ср.:

«*“Любовь зла”* [название кф.] — это карнавальный парад уродов, над которыми смеются и которых одновременно глядят по головке, утверждая, что они тоже люди» (ВМН. 2002. 12 янв.); «Любой пересказ неизбежно наведёт человека, не читавшего Толкиена, на мысль о том, что его заманивают присутствовать на трёхчасовом кастюмированном параде уродов, марширующих по экрану под хоровое пение на манер *Dies Irae*» (Ведомости. 2002. 7 февр.).

Другой отмеченной нами функцией цитаты в тексте публикации является и л л ю с т р а т и в н а я. Цитата иллюстрирует мысль автора, делает материал более наглядным. В отличие от номинативной функции цитата здесь дополняет то, что сформулировано автором, служит определением этому.

Например:

«На [выставочном] стенде Volkswagen вполне серьёзные люди в галстуках сидели за игрушечными столиками и вырезали-клеили-шили нашейные сумочки с изображением Liro и разрисовывали из баллончиков маечки с изображением New Beetle: со стороны это походило на занятия трудотерапией в дурдоме — “шизофреники вяжут венки, параноики рисуют нолики...”» (Автопилот. 1999. 15 окт.)

Нередко не цитата иллюстрирует описываемые события, а наоборот — эти события служат подтверждением, иллюстрацией мысли, выраженной в цитате, ср.:

«А в другой раз нас всласть навозили мордой лица об асфальт в 1998 году. И опять-таки 17 августа. Под журчание сладких речей о дефолте страну “замочили в сортире”. Вот только опять одна заггулина вышла. Почему-то накануне банкротства государства практически вся его политическая и финансовая элита сорвала очень даже хороший куш на спекулятивном рынке ГКО. И теперь с аппетитом

*вкушает плоды своей воистину гениальной прозорливости. Что значит “запятым по пятам, а не дуриком изучать ‘Капитал’ с ‘Анти-Дюрингом””, как пел Галич»* (Краснояр. рабочий. 2001. 18 авг.);

*«В нашей стране самое крутое пиратство - пиратство музыкальное. Святое дело - переписать у друга кассету. Магнитофон системы “Яуза” — вот и всё, а этого достаточно»* (НГ-Ex Libris. 2002. 7 марта).

## 8.

При цитировании в тексте статей интерес вызывают те конструкции («скрепы»<sup>32</sup> или «метакоммуникативные “заставки”»<sup>33</sup>), с помощью которых журналисты вводят в свои публикации строчки из Галича. С их помощью автор словно обосновывает необходимость введения чужого слова, направляет читателя к тем смыслам, которые важны для него при соотнесении двух текстов (своего и чужого).

Самым распространённым приёмом сцепления цитаты со статьёй являются конструкции, проводящие аналогию между двумя текстами, указывающими на то, что автор обнаружил в чужой поэтической строке подтверждение своим мыслям и словам или просто подобрал удачное, соответствующее, выражение: *как пел Галич; по выражению Галича* и т. п.

Например:

*«И ещё: очень хотелось бы, чтобы никто не был забыт, чтобы можно было всех поимённо назвать, чтобы ни у кого не было сомнений, как пел когда-то Александр Галич, “мы не забудем этот зал и эту скуку, мы поимённо вспомним всех, кто поднял руку”»* (<http://www.khodorkovsky.ru/media/7827.html>: 4.02.2008); *«В первый раз гимн был со словами о Сталине. Впоследствии (как писал Галич, “Грянули впоследствии всякие хренации”), автор уже другие слова написал, без Сталина. Но тоже по вдохновению»* (МК. 2001. 2 февр.); *«У нас каждый шаг вперёд, каждое погашение задолженности перед бюджетниками даётся такой кровью, что слова о большевизме от некоторых вполне упитанных чиновников <...> кажутся обыкновенной пошлостью. Как сказал Галич: “Это на Капри можно по капле, а у нас — подавай ведро”»* (МК. 1998. 18 янв.); *«Не будь смертной казни, история не знала бы ни чада костров <...> ни массовых потоплений*

<sup>32</sup> Варченко В. В. Цитатная речь в медиа-тексте. М., 2007. С. 44.

<sup>33</sup> Баранов А. Н., Добровольский Д. О. Аспекты теории фразеологии. М. 2008. С. 72.

“врагов народа” <...> ни ужасов всех этих, говоря словами Александра Галича, “Бутырок и Треблинок”» (ЛГ. 2002. 23 окт.); «Праздники отвлекли. А дальше — поворот, как по Галичу: А прочухался чуть к понедельнику, Сел глядеть передачу по телеку... Я даже сначала не понял, что это реклама налоговой полиции» (Ног. 1999. 18 янв.); «Ещё раз посмотрев на списки кандидатов, задумался, как герой Галича: “Тишина на белом свете, тишина, а я сижу и размышляю не спеша — то ли стать мне президентом США, то ли взять, да и закончить ВПП”» (Север. курьер. Петрозаводск, 2002. 2 апр.); «Но это был замысел режиссёра — сделать всё шиворот-навыворот. Как в песенке Галича: “Это гады-физики на пари закрутили шарик наоборот”. Фильм состоит из тринадцати непрерывных планов, склеенных между собой без монтажных скачков» (НИ. 2002. 28 мая) и др.

Более нагруженной в коммуникативном отношении является глагольная скрепа *помните*, которая помимо смыслов, свойственных предыдущему приёму, активизирует читателя (заставляет покопаться в памяти).

«Всего было отпечатано 12 экземпляров, помните у Галича: “Эрика’ берёт четыре копии, вот и всё. И этого достаточно”» (КП. 1999. 10 янв.); «Веники вяжем, корзины плетём. Помните, у Галича: “шизофреники вяжут веники”... Но я-то пока чувствую себя нормально, болезнь [СПИД] особенно не проявляется» (Т. 1999. 14 июля); «К тому же в середине выступления он возьми да и скажи, что “Африку надо спасать, сама она не подыметя”. Тут уж я не смог сдержать смех. Помните, у Галича: “У них первый был вопрос — Свобода Африке. А потом уж про меня в разделе “Разное”» (НИ. 2002. 18 июля) и др.

Активизация читателя ярче всего прослеживается при сравнении с другими глаголами, имеющими этот же корень. Так, в следующем примере зафиксированы причина и процесс появления цитаты в сознании, а потом и в тексте автора статьи:

«Нечаянная оговорка мгновенно показала, что выступающий не видит аудиторию и ею не интересуется, а просто произносит заученный текст с заученными интонациями. Сразу вспоминаются известные стихи Александра Галича, когда записной оратор-рабочий получил в суете не тот текст для выступления и понёс с трибуны: “Израильская, говорю, военщина известна, говорю, всему свету, как мать, говорю, и как женщина, требую их к ответу”» (Биржа. Ниж. Новгород, 2000. 8 июня).

## 9.

Рассмотренные выше приёмы включения цитат в текст публикации обычны и при обращении к строчкам других авторов, своеобразие же функционирования цитат из Галича заключается в тех эмоционально-оценочных комментариях, которые журналисты дают поэту и его текстам. Опираясь на наш материал, мы выделили основные слагаемые образа Галича в речевой культуре.

— Во-первых, поэта представляют как бесценного историкографа, летописца советской действительности. Слова В. Шаламова о том, что «Галич создал энциклопедию советской жизни», подтверждают такие комментарии к цитатам из песен поэта:

*«“Эрика” берёт четыре копии. Эти слова из песни Александра Галича стали печальным лейтмотивом эпохи политического взросления моего поколения»* (Горизонт. М., 1989. № 6); *«И в каждом парткоме и месткоме был филиал оруэлловского Министерства любви. У них первый был вопрос: “Свободу Африке!” А потом уж про меня, в части “разное...”»*. И бесконечно по этому записанному Галичем сценарию слушались персональные дела (МН. 1991. 12 мая); *«Его [художника] люди в трамваях, метро, продащицы — люди-монстры, готовые наступить на болезненно чувствительную душу не думая; такие галичевские профсоюзные “товарищи Парамоновы”. Это останется как отпечаток эпохи, как песни Галича»* (К. 1997. 5 нояб.); *«“А из зала мне кричат — “Давай подробности!””* Гениальная строка тонко рисует советскую социальную ситуацию» (НеГ. 1998. 31 дек.); *«В XX веке этот идеал был вытеснен другим — идеалом ветхозаветного пророка-бунтаря. По принципу: правднее тот, кто громче обличает власть. Формулой этого сознания стала песня-призыв Александра Галича: “Сможешь выйти на площадь в тот назначенный час?!”»* (К. 1998. 27 марта); *«Люди идут из Тушино или Шукино к роднику, что на реке Химка, а за семью заборами, за семью запорами... Галич всё точно описал»* (НГ Ex libris. 2007. 12 апр.) и др.

К тому же такой образ поэта подтверждает и наличие рассмотренных ранее закреплённых цитат, связанных с именами и ситуациями советской эпохи, и текстов, выступающих в публикациях в роли документального источника.

— Во-вторых, за поэтом закрепился образ е д к о г о с а т т и р и к а, ср.:

«На “Чайках” ездили главы министерств и ведомств, первые секретари республиканских компартий, послы СССР в зарубежных странах. “Я возил его падлу на ‘Чаечке’, и к Маргошке возил, и в Фили. Ой вы добрые люди, начальнички, соль и слава родимой земли...” — красомольничал Александр Галич» (Автопилот. 1998. 15 янв.); «Так і було в одній із гротескних пісень Олександра Галича. Тільки там у плящі була не горілка, а гас<sup>34</sup>» (День Киева. 1999. 23 апр.); «Я могу напомнить известную песенку Галича о том, как наши физики не оспорили<sup>35</sup> их-ним физикам пари. Галич уже на эту тему ядовито остроил. Да и мы все относились с иронией» (Итоги. 2001. [№ 17]); «В голове автоматически всплыли до тошноты знакомые выступления знатных доярок и свинок на съездах КПСС и жестоко пародирующие их строчки Галича: Израильская, говорю, военщина Известна, говорю, всему свету. Как мать, говорю, и как женщина Требую их к ответу!» (Спецназ России. 2007. № 7) и др.<sup>36</sup>

Устойчивая репутация поэта-сатирика подчёркивается и тем, что Галичу очень часто приписывают песни сатирической направленности других авторов-исполнителей:

«...“Зато мы делаем ракеты и перекрыли Енисей, а также в области балета мы впереди планеты всей!” — хотя в этих строчках Галича сквозит явная ирония, в них отразилось массовое сознание советского человека, гордившегося достижениями СССР в области науки и искусства» (РГ. 2001. 5 янв.) [в действительности это припев песни Ю. Визбора «Рассказ технолога Петухова»]; «...Прозвучал знаменитый доклад на XX съезде КПСС нового партийного руководителя — Никиты Хрущёва. И тут мы, как пел популярный бард Александр Галич, “узнали правду про него”. Но, как выяснилось, далеко не всю» (Рус. курьер. 2007. 26 февр.). [Здесь Галичу приписано авторство сатирической песни про вождей с рефреном «Но тут всю правду мы узнали про него...», в действительности принадлежащей ленинградскому барду А. Флейтману]; «Соседский магнитофон надрывается голосом Александра Галича: был-де в нашей штрафной плохой начальник. Из-за него всем нам... пенальти. Мы, конечно, возмущаться начали, хотели с жалобой пойти. Но нам нового начальника назначили, сказали, что умнее не найти! А он, самый умный, взял и...» (Юж. федеральный. Рос-

<sup>34</sup> Укр. яз. (см. в оригинале песни «Плач Дарьи Коломийцевой по поводу запоя её супруга — Клима Петровича»: «Но только в той бутылочке // Не водка — керосин»).

<sup>35</sup> Вероятно, в тексте статьи опечатка.

<sup>36</sup> Ср. в одной современной «коммунистической» публикации этот образ Галича имеет отрицательный оттенок: «Трусы — они и есть трусы: слабо, видно, оказалось “выйти на площадь”, как завещал знаменитый клеветник на Советскую Армию Александр Галич» (<http://www.mediaactivist.ru/obzor/206>: 2.10.2006).

тов н/Д., 2007. 27 июня) [цитируется один из припевов песни «Про начальников» М. Ножкина]; «***Пишите нам, пишите...***» *Эта строчка из песни Александра Галича, который имел в виду досточтимых сотрудников ЦК КПСС: пишите нам, пишите, маломыслящие, свои жалобы, а мы прочтём, прочтём. Да и только*» (Россия. 2006. 12 окт.) [цитируется сатирическая песня Ю. Кима про «эпистолярную революцию» 1968 года]; «*Как только девушка выходила замуж, она на следующий день после свадьбы тоже облагалась этим налогом [на бездетность]. Смешно, не правда ли? Как говорил Александр Галич, “корабль сумасшедших, страна дураков”*» (Рос. газ. 2005. 23 дек.) [цитируемая песня принадлежит А. Дольскому]; «*Дело в том, что о “продаже завода” пел совсем не Владимир Высоцкий, а Александр Галич. <...> Вот так полностью звучит куплет, который губернатор тщетно пытался процитировать: “Сегодня парень водку пьёт, а завтра планы продаёт <...>”*» (Рус. Север. Вологда, 2005. 21 дек.) [на самом деле ни тот ни другой не писали и не пели этой песни-пародии на реальный советский фельетон; её автор — В. Бахнов]; «*Многие москвичи, как я понял из бесед с ними, западную идею захоронения домашних животных на спецкладбищах не принимают и даже выступают против подобной практики в столице. Как говорил Александр Галич: “Дух не наш, пейзаж не наш. Всё империалистическая блажь”*» (МП. 2007. 28 авг.) [цитата Галичу не принадлежит; источник нами не идентифицирован]<sup>37</sup>.

— В ремарках публицистов Галич также предстаёт как знающий, авторитетный человек, мудрец:

«*А вот за саму Новодворскую неловко. Верно сказал Галич: “...как легко мы прощали долги, позабыв, что движение направо начинается с левой ноги”*» (НеГ. 1993. 9 сент.); «*Помните мудрого Галича: “Спрашивайте, мальчики, спрашивайте!”? Хорошо, когда ученики на уроках спрашивают, пусть их вопросы порой абсурдны, дерзки*» (И. 1997. 21 окт.); «*“Застойная” цензура была чистой фикцией — “Эрика” брала четыре копии, “и этого достаточно”, как заметил поэт, разбирающийся в предмете. Цензура никого не останавливает и ничего не прячет*» (И. 2006. 14 сент.); «*В качестве народного средства от радиации здесь не отвергают рецепт, выписанный Александром Галичем в популярной песне “про маяларов, истопника и теорию относительности”:*

<sup>37</sup> Кстати, Галичу приписывают чужие песни и гражданской тематики (напр., Б. Алмазова); см.: «*Досаднее и обиднее всего, что люди, которые привели к этим столкновениям, оказались вполне успешными, умеренными, нормально живущими. В своё время Александр Аркадьевич Галич написал такие слова: “Кто послал вас вместо пушек с песней, тот пока живой, поди на пенсии, он не поседел, умом не тронулся, вы ему не снитесь по ночам, самоварное разлилось золото по груди его и по плечам”.* К сожалению, так оно и произошло» (<http://cskp.ru/clauses/397/c/3644/>: 3.10.2008).

*“И лечусь ‘Столичную’ лично я, // Чтобы мне с ума не стронуться, // Источник сказал — ‘Столичная’ // Очень хороша от стронция”* (ВМН. 2001. 12 окт.); *«Ну, что из творческого наследия наших великих бардов можно сдать “в архив”? <...> Безжалостный диагноз Галича: “А молчаливники вышли в начальники, потому что молчание — золото”?»* (<http://www.ermitezkh.theatre.ru/levitin/10381/>; 2.02.2007) и др.

Подобный комментарий, являясь доводом к авторитету, помогает цитате выполнять аргументирующую функцию.

— Образ Галича-мудреца дополняется образом пророка, провидца:

*«Государственные запасники покидают тихонько памятники»: Александр Галич предвидел их возможное возвращение* (ВМН. 1998. 3 дек.); *«Не надо укорять её, что забыла, мол, именитая диссидентка предупреждение Александра Галича о том, что “движение направо начинается с левой ноги”»* (НеГ. 1993. 18 сент.); *«Более двух десятилетий назад Александр Галич написал пророческие слова: “Им бы, гипсовым, человечины — они вновь обретут величие”»* [расшир. подпись к фотог. с памятниками Ленину] (Рус. мысль. Париж, 1995. 8 июня); *«...И далее, провидческое: “Встали и видим, что вышла ошибка, что мы — ни к чему...” Нет, не зовёт сегодня своих мёртвых Россия...»* (ОГ. 2000. 10 февр.); *«Долгое время [дом] стоял открытым, в нём обоживались бродяги. Интересно, что среди жителей “Дома Веневитиновых” в начале 20-х годов прошлого века было семейство Гинзбургов, чей старший сын стал известен как Александр Галич. Уж не тогда ли он предугадал эти превращения: “И там, где полюс был, там тропики, а где Нью-Йорк — Нахичевань”?»* (ЛГ. 2006. 4 окт.) и др.

— Наконец, Галич в публикациях XXI века представлен как поэт с о в р е м е н н ы й и по-прежнему а к т у а л ь н ы й:

*«Кто бы мог подумать, что Александр Галич с его незабвенным Климом Петровичем снова станут актуальными — как будто и не прошло почти четверти века»* (НоГ. 2003. 17 апр.); *«Кстати, сегодня особенно актуальна песня Галича про “промолчи — попадёшь в первачи, промолчи — попадёшь в палачи”»* (Власть. 2005. №30); *«Видимо, ещё очень нескоро в России станет неактуален поэт и бард Александр Галич, давно описавший похожие ситуации: “Мы-то знаем — надёжней молчание, потому что молчание — золото”»* (Наша газ. Кемерово, 2008. 8 февр.); *«Галич написал массу наисовременнейших политических лозунгов. “Не бойтесь тюрьмы, не бойтесь сумы, Не бойтесь мора и глада, А бойтесь единственно только того, Кто скажет: “Я знаю, как надо! Гоните его! Не верьте ему! Он врёт! Он не знает — как надо!...”»* (Севастоп. газ. 2008. 18 авг.); *«И снова актуален А. Галич, 90-летие которого отметим в этом году, о котором вспомнил*

*“The New Times”*: “Я люблю вас, глаза ваши, губы и волосы...” (daynice2.blogspot.com/2008/04/blog-post\_16.ht: 14.10.2008); «Исполнительный директор самарского отделения ОГФ Валерий Павлюкевич исполнил песню Александра Галича “Не надо бояться”, заявив, что сейчас слова Александра Аркадьевича, эмигрировавшего в 1974 году на Запад, становятся актуальными» (www.kasparov.ru/material.php?id=470A33100D5EE: 14.10.2008); «Как актуален Галич! Обкомы КПРФ. Горкомы (“Отечества”). Райкомы РНЕ. Даже Газпром — это райком» (www.ds.ru/komok/kom9919.htm: 14.10.2008); «...И хлесткие строки Галича по-прежнему звучат актуально: “А в пути по радио Целый час подряд Нам про демократию Делали доклад...”» (www.weekend.ru/?action=pv&id=388805: 14.08.2008) и др.

Такие оценки зафиксированы нами в каждом третьем случае (из более 260) при ссылке на автора (на фоне безоценочных: *как сказал поэт* и под.). Многочисленность подобных компонентов свидетельствует о прочной закреплённости в речевой культуре и значимости для неё песенных цитат Галича.

\* \* \*

Итак, наши наблюдения над функционированием цитат из песен Галича показали, что, хотя его строки распространены значительно меньше, чем строчки Высоцкого и Окуджавы, они вопреки представлениям составителей словарей прочно вошли в речевую субкультуру, многие из них можно считать состоявшимися крылатыми выражениями и фразеологизмами (см. приложение).

Их функционирование, с одной стороны, проявляет те же закономерности, что и использование выражений Высоцкого и Окуджавы: наличие закреплённых цитат, семантических и структурных трансформаций, вычленённых песенных образов. С другой — имеет некоторое своеобразие: особенности использования разных частей песни, меньшее количество трансформаций, наличие выражений, которые, будучи вырваны из текста-источника, изначально имеют обобщённую семантику, свойственную фразеологизмам.

Кроме того, рассмотренные контексты употреблений выражений Галича не только отражают их вхождение в речь, но отчасти несут в себе и литературоведческо-публицистическую функцию, в совокупности давая качественную и историческую характеристику автору и его творчеству. Такая характеристика, например, отражена в различных эмоционально-оценочных комментариях, которыми снабжают журналисты введение строк

поэта в текст. Опираясь на такие комментарии, мы составили образ Галича в речевой культуре, основными слагаемыми которого являются такие определения: бесценный историограф, летописец советской действительности; едкий сатирик; знающий, авторитетный человек, мудрец; пророк, провидец. К тому же Галич предстаёт как поэт современный, чьё творчество актуально и в наши дни.

Анализ цитат из песен Галича также позволил сделать некоторые общие выводы о цитате как явлении. Так, отнести цитаты к устойчивым оборотам позволяет не только их многократное употребление, но и особенности функционирования: использование цитат в сильной позиции — в заголовке; различные трансформации цитат, которые показывают высокую степень освоенности выражений речевой культурой. Самыми популярными видами трансформаций являются буквализация и изменение компонентного состава цитаты. Кроме экспрессивной — основной функции цитаты, — нами отмечены номинативная, иллюстративная, документальная, оценочная и аргументирующая функции. Помимо прямого и трансформированного цитирования, анализ выявил такие его виды, как закреплённое и косвенное.

### Приложение

#### СПИСОК ФРАЗ А. ГАЛИЧА, претендующих на статус крылатых слов и выражений<sup>38</sup>

*[А из зала мне кричат: —] Давай подробности!*

*[А] молчаливники вышли в начальники.*

*А над гробом встали мародёры [И несут почётный ка-ра-ул!]*

*[Бойтесь единственно только того, кто скажет:] «Я знаю, как надо.»*

*Вас вызывает Таймыр.*

*Выйти на площадь.*

*Гады-физики.*

*[Граждане, Отечество в опасности!] Наши танки на чужой земле!*

---

<sup>38</sup> Составлен по материалам нашего исследования. Если же учитывать цитаты, употребляемые в статьях, посвящённых непосредственно А. Галичу, а также явление авторской песни в целом (как это делается, напр., в словаре: Берков В. П. и др. Указ. изд.), то количество крылатых выражений и фразеологизмов поэта, вероятно, увеличится.

*Грянули впоследствии всякие хренации.*

*За семью заборами, за семью запорами.*

*Израильская военщина известна всему свету!*

*Им бы, гипсовым, человечины [, Они вновь обретут величие].*

*Как живёте, караси?*

*Как мать [, говорю, ] и как женщина.*

*Клим Петрович.*

*Когда я вернусь...*

*Можешь / смеешь выйти на площадь [в тот назначенный час]?!*

*[Мы не забудем этот смех И эту скуку!] Мы поимённо вспомним  
всех [, кто поднял руку]!*

*Мы стоим за дело мира [, Мы готовимся к войне!]*

*Наш поезд уходит / уходит наш поезд в Освенцим Сегодня  
и ежедневно.*

*Облака плывут, облака...*

*Ой, не шейте вы, евреи, ливреи.*

*[Ой, ну что ж тут говорить, что ж тут спрашивать?] Вот  
стою я перед вами, словно голенький.*

*[Кум докушал огурец И закончил с мукою:] «Оказался наш Отец  
Не отцом, а сукою...»*

*Панихида с танцами.*

*Парад уродов.*

*Параноики рисуют нолики.*

*Первачи.*

*Потому что молчание — золото.*

*[Потому что] движенье направо начинается с левой ноги.*

*Промолчи — попадёшь в палачи / богачи / первачи!*

*Спрашивайте, мальчики, спрашивайте.*

*«Столичная» очень хороша от стронция.*

*Товарищ Парамонова.*

*Уходят, уходят, уходят друзья.*

*Фингалия.*

*Хочешь — спать ложись, а хочешь — песни пой.*

*Шизофреники — вяжут венки [, а параноики рисуют нолики].*

*«Эрика» берёт четыре копии.*

*Это гады-физики на пари [Раскрутили шарик наоборот].*

*Я выбираю свободу.*

---

С. В. СВИРИДОВ

## ПЕСЕННЫЙ ОБЕЛИСК

### 1.

В Калининграде, на проспекте с названием Гвардейский, стоит памятник 1200 бойцам, погибшим при штурме Кёнигсберга. Это строгий и достойный монумент. Под гранитным обелиском горит вечный огонь, бьющий из центра рельефной гвардейской звезды, вписанной в углублённый чугунный круг. И в любой день, в будни и праздники, а особенно 9 мая — и сам круг, и звезда, и лунка, из которой растёт вечное пламя, бывает засыпан железной мелочью — деньгами, которые по обычаю бросают в огонь посетители мемориала. Вид огня, пробивающегося из-под разменной монеты, мне всегда напоминает сразу две песни Александра Галича — «Балладу о Вечном огне» и «Песню о твёрдой валюте».

Эти две песни связаны единым замыслом и образуют необычный контекст. «Песня о твёрдой валюте» написана в конце 1966 года (до 14 ноября<sup>1</sup>). Однако она исполнялась автором нечасто и, видимо, недолго. В декабре 1968 года Галич создаст «Балладу о Вечном огне» и объявит, что песня о валюте «перестала таким образом существовать»<sup>2</sup>. Действительно, в новой песне использованы строки и даже строфы прежней, а её тематический напев — переведённая в минор мелодия еврейской песни «Тум-балалайка».

---

<sup>1</sup> Дата устанавливается по письму Л. Чуковской, из которого следует, что Галич к 14.11.1966 вернулся из Алма-Аты (*Чуковский К., Чуковская Л.* Переписка: 1912–1969 / Коммент. и подгот. текста Е. Ц. Чуковской, Ж. О. Хавкиной. М.: Новое лит. обозрение, 2003. С. 428), где им уже исполнялась «Песня о твёрдой валюте». Мы благодарим А. Е. Крылова за указание на эти факты.

<sup>2</sup> Такой комментарий к «Балладе о Вечном огне» как минимум дважды встречается на её относительно ранних фонограммах (данные из фоноархива А. Е. Крылова).

Галич гласно дезавуирует «Песню о твёрдой валюте», предполагая, что кто-то из слушателей мог раньше слышать её, записать на магнитофон или внести в рукописный сборник. Поэт хочет избежать такого нонсенса, когда раннее воплощение замысла, «переставшее существовать» по авторской воле, тиражируется «читательской средой» наравне с новым, окончательным<sup>3</sup>. Но есть в предупреждении Галича и другой смысл, который нам хотелось бы сейчас подчеркнуть: автор признаётся в художественной преемственности новой песни относительно старой. И, подчеркнём, не в тематической преемственности, а в тождестве замысла и путей его воплощения. Идентичность произведения вообще связана не с темой, а с художественной структурой текста. Разные произведения на одну тему (тексты-синонимы) не сливаются для нас в одно, если же вообразить, что стихотворение без изменения поэтической структуры «переведено» на другую тему, новый вариант (текст-омоним) будет нами восприниматься скорее как несамостоятельный «клон» первого. Вспомним попытку В. Высоцкого перевести песню «Ну вот, исчезла дрожь в руках...» с горной тематики на морскую<sup>4</sup>.

Однако общий замысел песен о *валюте* и о *Вечном огне* нам интересен не только как необычный творческий прецедент. В нём мы можем увидеть нечто большее — интегральный метатекст, который послужил имплицитным текстом-кодом, языковой заготовкой для целого ряда произведений Галича, написанных после 1966 года (а может, и ранее). В рассматриваемой «двойчатке» песен он просто лучше всего поддаётся наблюдению в силу их текстовой близости. Назовём этот образно-поэтический код **м е м о р и а л ь н ы м м е т а т е к с т о м**.

<sup>3</sup> Жертвами этого нежелательного эффекта стали читатели двухтомных «Сочинений» изд-ва «Локид». Вопреки ясно высказанной воле автора, «Песня о твёрдой валюте» помещена здесь в основном корпусе книги, рядом с «Балладой о Вечном огне», причём по непонятной нам логике датирована более поздним временем, нежели «Баллада» (Галич А. Сочинения: В 2 т. / Сост. А. Петраков. М.: Локид, 1999. Т. 1. С. 312–314). Эта ошибка граничит с возведением напраслины на писателя: фактически читатели уверяют в том, что Галич перешёл от более совершенного к менее совершенному. Вина за эту несправедливость лежит на публикаторе, с его прискорбным убеждением в «равноправии всех вариантов» поэтического текста, распространённом среди некоторой части «бардоведов».

<sup>4</sup> Высоцкий В. С. Сочинения: В 2 т. / Подг. текста и коммент. А. Е. Крылов. Екатеринбург, 1998. Т. 1. С. 203–204; Совет. экран. 1979. № 1. С. 11.

Исходным риторическим пунктом метатекста стала метафора, основанная на многозначности слова *долг*<sup>5</sup>. Первично *долг* — «то, что взято взаймы», это значение у Галича оказывается привлечённым (коррелятом метафоры). В производном языковом значении *долг* — «обязанность перед кем-, чем-либо» — это значение Галич делает основным (референтом метафоры): «И набиты у нас карманы // Неоплаченными векселями»<sup>6</sup>. Данный тематический троп образует серию аналогий: память сопоставляется с отдачей долга, символы (знаки) памяти — с денежными знаками, предметы памяти — с векселями и т. д.

Смыслорождающая сила этого метафорического ряда происходит не столько от эквивалентности референта и коррелята, сколько от конфликта между ними. В самом деле, сопоставляемые ряды состоят из объектов разной природы, и поэтому отношения в них идентичны лишь отчасти, а в некоторых моментах даже конфликтны. Во-первых, как гласит *научность марксистская*, деньги являются с и м в о л о м стоимости, — значит, в ситуации займа-платежа берутся символы и возвращаются символы, полностью эквивалентные взятым. В ситуации нравственной задолженности, о которой говорит Галич, «заём» носит незнаковый, бытийный характер. Однако «задолжник» и здесь хочет расплатиться символами (памятниками). В первом случае возврат долга эффективен, во втором он выливается в профанацию и лицемерие. Во-вторых, предметом морального долга являются такие ценности, которые в буквальном смысле возратить невозможно — это счастье, покой, труд, годы жизни либо сама жизнь. Благодарная или скорбная память восполняет долг в силу того, что она тоже имеет не знаковую, а бытийную природу. Однако, восполняя, она не уничтожает состояние недостачи. Недаром так сурово звучит речевая формула упрёка: «Кто мне вернёт потерянные годы?» Наконец, отдача денежного долга единовременна, а восполнение нравственного — протяжённо, оно длится и не имеет предела (мы говорим: «вечная память героям»).

<sup>5</sup> Значения ук. по: Большой академический словарь русского языка: В 17 т. Т. 5. М.; СПб., 2006. С. 227.

<sup>6</sup> «Песня о твёрдой валюте» здесь и далее цит. по изд.: Галич А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 312–314. За неимением надёжной публикации текста. Графику текста мы сочли возможным унифицировать (А. Петраков одну строфу записал «лесенкой», подчёркивая наличие внутренней рифмы).

Конечно, метафорическая модель *деньги—память* позиционирована у Галича как чужая, как цитата из официального и общокультурного контекста. Галич не разделяет, а по к а з ы в а е т её как язык-объект, который подлежит критике. И с этой критики по-настоящему начинается *мемориальный метатекст*.

На уровне языковой семантики конфликт *деньги vs. память* представляется как конфликт непричастности/причастности, удалённости/смежности, соотнесённости/принадлежности. Перечисленные антиномии сводятся в метатексте Галича к оппозиции *д в у х т и п о в о з н а ч и в а н и я* (семиозиса) — *символического и индексального*. Символическое означивание носит условный характер, «мотивированность в связи данного означающего с данным означаемым отсутствует»<sup>7</sup>. В отличие от этого, «в знаках-индексах связь означающего и означаемого мотивирована их естественной смежностью (соприкосновением или пересечением); в случае пересечения означающее является частью означаемого»<sup>8</sup>. «Индекс есть знак, отсылающий к Объекту, который он денотирует, находясь под реальным влиянием (being really affected by) этого Объекта»<sup>9</sup>. Так, дым является знаком горения, звук выстрела — знаком выстрела. В грамматике индексальность присуща шифтерам, в частности указательным и личным местоимениям. Индекс базируется на логике метонимии (в т. ч. синекдохи), символ — на логике метафоры.

Центральный предметный мотив *мемориального метатекста* — памятник. Однако «порою надгробья — *не суть, а подобье*» /247/<sup>10</sup>. Памятник, в зависимости от его скульптурного решения, является знаком иконическим и/или символическим, что укладывается в понятие *подобья*, живая же память выражается в непосредственной причастности, единосущности, что соответствует галичевской категории *суть* и знаку-индексу. Противопоставление ценностей материальных и духовных, вечных и суетных сводилось для Галича в символическом плане к оппозиции *непричастности*

<sup>7</sup> Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык; Природа; Культура. М., 2004. С. 131.

<sup>8</sup> Там же. С. 130–131.

<sup>9</sup> Пирс Ч. С. Основания теории знаков. Цит. по: Мечковская Н. Б. Указ. соч. С. 131.

<sup>10</sup> Здесь и далее произведения Галича цит. по изд.: Галич А. Облака плывут, облака: Песни, стихотворения / Сост. А. Костромин. М., 1999. Все ссылки на страницы этого изд. приводятся в тексте.

и причастности, подобия и сути, в поэтическом ряду — памятника и памяти, в семиотическом — символического и индексального.

Долг 1 (денежный)	~	Долг 2 (нравственный)
деньги	~	достоинство
символичность	-	индексальность
восполнимость	-	невосполнимость
отдача ~ память		
акт - состояние		
единовременность - вечность		

В «Песне о твёрдой валюте» тема условности задаётся уже в первых, несколько неожиданных антитезах:

...Понаставили павшим памятники  
 На любые вкусы и колеры.  
 А нейлоновые подштанники  
 Продаются только за доллары.

На первый взгляд эту реплику можно принять за обывательское ворчание, напоминающее о блоковской старушке: «Сколько бы вышло портянок для ребят...»<sup>11</sup>. Мол, кому эти памятники нужны, лучше бы народ накормили. На самом деле в зачине песни обозначена её основная проблема — неисправность символического языка. Памятники сравниваются с неплатёжеспособной валютой (=недейственным символом). Благодаря легендарным «Берёзкам»<sup>12</sup> советские люди 1960-х хорошо знали, сколь различна покупательная способность доллара — и «деревянного» рубля, на который, как говорится, «штанов не купишь». И далее:

А над Монте-Кассино — маки,  
 И в полях за Ишимом — маки...  
 Покупайте унты и майки,  
 Выкладывайте фунты и марки!

<sup>11</sup> Блок А. А. Стихотворения. Л., 1955. С. 575.

<sup>12</sup> Магазины специализированной сети объединения «Внешпосылторг», в которых товары продавались за иностранную валюту (иностранцам) или по специальным сертификатам. Сеть существовала с 1964 года.

Маки иконически, а не условно обозначают алый цвет крови, пролитой жертвами войны и политического террора, и уравнивают жертвы в «флористическом тексте»<sup>13</sup> подлинной памяти<sup>14</sup>. Условные знаки тоже уравнивают их, но в забвении.

Символы памяти регулярно, прямо или косвенно, сопоставляются с платёжными средствами: *грош из копилки вытрясти, неоплаченные векселя, победы грошовые*, — а в итоге этот образный ряд завершается другой необычной антитезой:

И, на грудь нацепив медалики,  
Вносим в общую славу лепту.  
Ну а можно и так, как в Майданеке:  
Взявшись за руки — и по пеплу.

*Лепта* — название древней монеты; медали по форме также напоминают металлические деньги. Всё это суетные знаки-символы. А противопоставлен им образ, демонстративно лишённый какого-либо условного символизма, образ живой, физической причастности. Посмотрим и убедимся: всё в этой несколько картинной и торжественной сцене и н д е к с а л ь н о, всё заверено физическим контактом, присутствием, принадлежностью. Это и тактильность жеста сомкнутых рук, и шествие *по пеплу*, и страшная принадлежность пепла жертвам, и сакральная идентичность хронотопа. Вот уж действительно, здесь всё как нельзя более *being really affected by...* Наконец, индексальная логика прослеживается и в указательном жесте автора-повествователя: «можно и *так*», — жесте, который конструирует единое пространство автора—героя—читателя, говорящего—объекта—слушающего, в котором только и возможно подобное указание. Этот жест апелляции («Но помни: отходит поезд! // Ты слышишь? Уходит поезд» /107/) или ука-

<sup>13</sup> Ср.: берёзы над Бабым Яром («Песня исхода») или превращение погибших в дождь, ветер, траву в «Кадише». Видимо, маки на Монте-Кассина также представляются Галичу не только знаками-иконами, но и знаками-индексами покоящихся под ними жертв.

<sup>14</sup> Мысль о равенстве в героической и жертвенной смерти будет потом усилена в параллельной композиции «Баллады о Вечном огне». Ср. также «И под мраморным обелиском // На распутиче площадей, // Где, крещённых единым списком, // Превратила их смерть в людей!..» /354/. В «Балладе» мысль Галича артикулирована более ясно, чем в песне о валюте: условный язык монументов избирателен, «язык маков» правдив и справедлив.

зания («А вот ещё» /248/) закреплён в повествовательной структуре песен «мемориального цикла»<sup>15</sup>.

Противопоставление *твёрдой* и *нежной* валюты делается поэтической формулой метатекста, который на многие годы станет для Галича одной из самых продуктивных художественных моделей. Условная, отчуждённая от жизни (*твёрдая*) валюта памятников-символов соотносима не с памятью, а скорее с товаром (*нейлоновыми подштанниками*). С её помощью лицемеры одновременно откупаются от морального долга. Соприродная, причастная жизни валюта совести, совестного сострадания — подлинный язык памяти (*помни*), которая есть не акция, а состояние, которое никогда не может быть изжито (*вечной*).

## 2.

В «Песне о твёрдой валюте» Галич произносит характерный для своего контекста упрёк бюрократическому руководству, состоящему из *тыловых*, из тех, кто *не воевал, не сидел*, а возможно, *посылал воевать и сажал*. Он обвиняет рулевых своего времени в исторической *непричастности*, адресуя им хлёсткое *вас там не стояло*. Данная тема продолжена в песне «Реквием по неубитым», расположенной хронологически между «Валютой» и «Вечным огнём». Это песня-инвектива, адресатом которой является Гамаль Абдель Насер, президент Египта во время Шестидневной войны. Гнев Галича непосредственно вызван участием Насера в провоцировании войны (Египет сплотил арабские страны против Израиля, а непосредственно накануне войны удалил войска ООН из зоны конфликта, блокировал Тиранский пролив и порт Эйлат). Но в контексте этих событий упоминается другой одиозный факт из биографии египетского президента. В 1964 году ему было присуждено звание Героя Советского Союза. Советское общественное мнение воспринимало этот акт как оскорбительный и кощунственный, поскольку звание Героя ассоциировалось прежде всего с подвигами и жертвами Отечественной войны, а биография Насера была запятнана сотрудничеством с нацистами. Эту позицию остроумно выразил В. Высоцкий: «Не подходит

<sup>15</sup> Здесь и далее мы употребляем слово *цикл* в широком смысле, а не в значении жанрового определения.

к ордену Насер! <...> Лучше бы давали на войне, — // А Насеры после б нас простили»<sup>16</sup> — и с ещё большей прямоотой — известная анонимная эпиграмма: «Лежит, на солнце греет пузо // Полуфашист, полуэсер, // Герой Советского Союза // Гамаль Абдель на нас Насер».

Галич припоминает Насеру события трёхлетней давности не по злой памяти. Золотая Звезда Насера позволяет поэту прибегнуть к апробированному ранее м е м о р и а л ь н о м у коду и интерпретировать начавшуюся войну<sup>17</sup> как драму п р и ч а с т н о с т и. В «Реквиеме по неубитым» условная награда приписывает ложное достоинство, маскирует неучастие «героя» в драмах истории и ставит Насера в положение с а м о з в а н ц а среди подлинных их участников и свидетелей<sup>18</sup>:

Должно быть тобой заслужено —  
По совести и по чести!  
На праведную награду  
К чему набрасывать тень?!  
Должно быть, с Павликом Коганом  
Бежал ты в атаку *вместе*,  
И *рядом* с тобой под Выборгом  
Убит был Арон Копштейн! /192/

Разворачивается здесь и уже знакомая нам индексальная риторика образов *дыма, пепла*, физического страдания:

<sup>16</sup> *Высоцкий В. С.* Указ. изд. Т. 1. С. 61.

<sup>17</sup> В комментарии к песне Галич подчёркивал, что написал её до окончания Шестидневной войны, *по ошибке* /191/. О гипотетичности песни предупреждает и её парадоксальное название.

<sup>18</sup> Сказанное позволяет по-новому взглянуть на развязку отношений Галича и А. Арбузова. Как известно, в плачевном 1971 году, когда Галича прорабатывали в творческих союзах перед исключением, Арбузов упрекнул Галича тем, что в песнях он якобы фальсифицирует свою биографию: «Я же знаю Галича с сорокового года!.. Я же прекрасно знаю, что он не сидел!» /356/. Опытный драматург, произнося это обвинение, был не наивным (как может показаться), а коварным. Он поместил Галича в «раму» его же метатекста, на место антигероя, направил против него его же язык — приём, часто применяемый в литературной полемике. Однако, с точки зрения Галича, подлинное искусство, высоко нравственное художественное сопереживание может равняться личной причастности (об этом мы говорим ниже). Вряд ли Арбузов этого «не расслышал». Скорее, он стремился дезавуировать искусство Галича, продемонстрировать, что чудо «не сработало», волшебник оказался фокусником. Поэтому удар и достиг цели.

Тоненькой струйкой дыма  
В небо уходит Ева,  
Падает на аппельплаце  
Забитый насмерть Адам! /192/

Пример как будто взят из учебников по семиотике и лингвистике: дым — естественный знак-индекс костра. Ср. в «Песне Исхода» (1971):

Там, в Понарах и Бабьем Яре,  
Где поныне и следа нет, —  
Лишь пронзительный запах гари  
Будет жить ещё сотни лет... /354/

Не отмеченная условными знаками, жертва сама кричит о себе. Дым и пепел кричат о Холокосте, растерзанная плоть — об отнятой жизни: «Пой о моём брате — // Там, в ледяной пади!..»; «Пой о моей маме — // Там, в выгребной яме!..» /250, 247/.

### 3.

Начиная с «Реквиема по неубитым» *мемориальный текст* дополняется мотивом самозванства, оцениваемого как естественное следствие «монументальной» логики. Первичная цель языка обелисков — дёшево откупиться от неискупимого нравственного долга. Но поскольку их знаковая логика лукава, она, как любая ложь, открывает простор для самого разнообразного злонамеренного использования. И тут намечается иная стратегия знаковой подмены — не только забвение героев, но и присвоение их достоинства.

В историческом плане тема самозванства связана, по-видимому, с «оттепельными» литературно-публицистическими спорами о «творце победы». Официальная точка зрения продолжала приписывать эту честь Сталину, а «новомирская» интеллигенция отдавала её народу. Полемика разворачивалась, в частности, в литературной критике вокруг военной «лейтенантской» прозы. Одним из аргументов либеральной точки зрения была прямая причастность народа к делу победы, а для её риторики типичны были напоминания о том, что «победа оплачена кровью солдата». Кровью «израненного, изорванного, но упорно бьющегося, всё вынесшего сердца народа», как писал И. И. Виноградов в весьма

характерной статье о романе К. Симонова «Живые и мёртвые»<sup>19</sup>. Можно сказать, что логика и поэтика *мемориального текста* Галича выводятся из либерального общественного сознания 1960-х годов, из «новомирской позиции». Однако Галич идёт гораздо дальше её в развёртывании исторической гражданской мысли. Он додумывает до конца и проговаривает полностью те вещи, которые не могли либо не хотели довести до логического итога публицисты «Нового мира». В частности, задумываясь о «нашем рулевом» и «вдохновителе наших побед», Галич не только констатирует его непричастность к «нравственному капиталу» истории, но и заключает, что, если государственное и идеологическое руководство желает перераспределить этот капитал в пользу себя и своих верных сторонников, то оно совершает кражу, с а м о з в а н с т в о (в устаревшем значении самозванец — *вор*: «Гришка-вор» — летописное именование Отрепьева). Кража в условиях войны — м а р о д ё р с т в о. Таким образом мотив самозванства-мародёрства становится органической частью *мемориального метатекста*.

В «Песне о твёрдой валюте» он ещё не звучит. В «Реквиеме» он намечается косвенно: Насер предстаёт как незаконный обладатель чести воина (воинской награды) — *фашистский выкормыш*, награждённый *Золотой Звездой /192/*, — однако он присвоил чужое не умышленно. Хрущёв подарил<sup>20</sup>. С большей полнотой тема мародёрства будет развёрнута в «Балладе о Вечном огне», в беззаботных ямбах о солдатах-грабителях. Однако здесь язык памятников ещё не уличается в намеренной лжи, вскрывается лишь е г о б е з р а з л и ч и е к истине: памятникам всё равно, что увековечивать, какому «хозяину» служить, — поскольку они «немые», условны, непричастны к означаемому («вы не *боль*, а тще-славы храните» /247/ — *боль* есть индексальный знак раны). Лишь в «Кадише» памятники станут ясно связаны с темой похищения:

Гранитные обелиски  
Твердят о бессмертной славе,  
Но слёзы и кровь забыты...

<sup>19</sup> *Виноградов И. И.* Во имя живых // Новый мир. 1960. № 6. С. 218.

<sup>20</sup> Обида на Н. С. Хрущёва прямо или косвенно звучит во всех инвективах против Насера-Героя — и в фольклорной эпиграмме, и у Высоцкого: «Можно даже крыть с трибуны матом <...> Но давать Героя — это брось! // Почему нет золота в стране? // Раздарили, гады, раздарили! // Лучше бы давали на войне...» (*Высоцкий В. С.* Указ. изд. Т. 1. С. 61).

И далее:

Дали зрелищ и хлеба —  
Взяли Вислу и Татры,  
Землю, море и небо:  
Всё, мол, наше! /317/

В полной мере тема украденной славы развернётся в «Марше мародёров» (<1974>), но уже вне *мемориального* контекста.

Впрочем, в 1967 году, с которого мы начали этот обзор, мотив самозванства только лишь «встретился» с *мемориальным* языковым контекстом, родился же он несколько раньше. Это произошло в тексте другой, хотя и смежной темы — в песне «Памяти Б. Л. Пастернака» (1966), которая войдёт позже в цикл «Литераторские мостки»:

А над гробом встали мародёры  
И несут почётный  
ка-ра-ул! /161/

Мы называем эту тему смежной, поскольку в *мемориальной* песне «Памяти Пастернака» идёт речь о *письмённиках*-современниках, обкусывающих славу гения. Но это не всё, есть основания говорить, что *почётный караул* в финале песни вызван к жизни зрелищем в *оенной*, а не совписательской погребальной церемонии. К 4 декабря 1966 года (дата написания песни) со дня гражданской панихиды по Пастернаку прошло уже шесть лет. Но всего за несколько дней до 4 декабря состоялась другая торжественная церемония, освещавшаяся газетами и телевидением. Из братской могилы на 41-м километре Ленинградского шоссе были подняты останки бойца, найденные поисковиками возле посёлка Алабушево и захороненные здесь весной 1966 года<sup>21</sup>, — те самые останки, которые вскоре упокоятся в Могиле Неизвестного солдата у кремлёвской стены. После эксгумации, 2 и 3 декабря, гроб с останками солдата стоял на постаменте будущего памятника-танка, а возле него был выставлен сменяющийся каждые два часа *почётный караул*... На следующий день Галич напишет песню «Памяти Б. Л. Пас-

<sup>21</sup> Факты, относящиеся к истории мемориала, приводятся по изд.: *Муравьёв В. Б. Могила Неизвестного солдата. М., 1987.*

тернака»<sup>22</sup>. И слово *мародёры* прозвучит здесь ровно в том же значении, что и в итоговом «Марше» 1974 года. Вероятно, сооружение гранитно-монументального текста истории всегда казалось Галичу мародёрством, похищением достоинства, оплаченного кровью.

Оплаченного — круг замыкается — *нежной валютой*, знаками, пребывающими в том непогрешимом семиозисе, где дым — знак костра, кровь — знак раны, тело — знак смерти. Эти знаки «эпический» автор предьявляет современности, как улики на суде. Вот, смотрите! Вот — апельплац, и вот палач, и вот дым крематория. Нужны ли ещё слова?

#### 4.

Нужны ли вообще слова?

Этот проблемный ракурс является неотъемлемой частью рассматриваемой знаковой драмы. Ведь подвергая сомнению условный знак и условный язык, Галич косвенно ставит под вопрос слово и дело л и т е р а т о р а. Он должен выбирать позицию, которая гарантировала бы его от той инфляции знака, разоблачителем которой он сам выступает. Здесь писателю впору было бы воскликнуть: «А мне-то, а мне что делать?»

Мы уже упоминали, что конфликт причастности и отчуждения имеет отчасти литературные источники. Эта генеалогия отозвалась в «Песне о твёрдой валюте» одной образной деталью:

Вот и врём под луной в *романы*,  
Будто лунные поселяне,  
И набиты у нас карманы  
Неоплаченными векселями.

В идеологии писателей «лейтенантской» волны значительное место занимала категория личной п р и ч а с т н о с т и (фронтального опыта) и этика п р е д с т а в и т е л ь с т в а от лица погибших сверстников, ответственности перед ними. Вспомним: «И живу я на земле доброй // за себя / и за того парня» (Р. Рождественский, 1971); «Я кругом и навечно / виноват перед теми, //

<sup>22</sup> Конечно, в 1968 году образ солдата-мародёра был актуализирован мыслями о воспоминаниях Л. Копелева «Хранить вечно» (ему посвящена «Баллада»), но этот факт не отменяет того, что тема мародёрства берёт начало в декабрьских днях 1966 года, когда работа над песней о Пастернаке пересеклась с впечатлениями от последних новостей.

С кем сегодня встречаться / я почёл бы за честь, — // Но хотя мы живыми / до конца долетели — // Жжёт нас память и мучает совесть, / у кого, у кого она есть» (В. Высоцкий, 1975); «Я знаю, никакой моей вины // в том, что другие не пришли с войны, <...> но всё же, всё же, всё же...» (А. Твардовский, 1966)<sup>23</sup>. Кстати, «лейтенанты» предпочитали жанр повести, а их оппоненты, защитники «героических» канонов соцреализма, — писали толстые романы; в этом смысле жанровая характеристика *романы* равносильна эстетической, а *лунные поселяне* — это формула н е п р и ч а с т - н о с т и. Но в более широком смысле образ *романа-лжи* противопоставлен напеву «тум-балалайка» и означает недоверие печатному слову вообще. В самом деле, разве не было у современников Галича претензий к литературе, «написанной пером», — в ту пору, когда «в печать» попадали ценой компромиссов или подлости, а лучшая и истинная литература, этот «ворованный воздух», оставалась неизданной?

Так что же делать поэту? Поставленный вопрос становится у Галича отправной точкой эстетики и поэтики, так что сами формы и принципы его письма служат ответом на него.

Во-первых, альтернативой ненадёжному печатному слову становится для Галича п е с н я. Бардовское искусство вообще любило представлять пение как специальный язык, реферирующий саму истину: «Мы многое из книжек узнаём, // А истины передают изустно», — говорил Высоцкий<sup>24</sup>. У Галича чуть ли не половина вещей (включая «Александрийские песни» и «Литераторские мостки») носит метаязыковой оттенок, является песнями о песне или о печатном слове либо противопоставляет песню и печатное слово. Ведь этим противопоставлением оправдывается и объясняется искусство барда как поэта-певца.

Но чем, собственно, плохо печатное слово? Ведь оно не виновато в том, что уязвимо для цензуры? Ответ на этот вопрос возвратит нас к проблеме *отчуждения / принадлежности* и соответствующей семиотической дилемме. Слово печатное расценивается в дискурсе Галича как отчуждённое, в дурном смысле символич-

<sup>23</sup> *Рождественский Р.* Возвращение: Стихи раз. лет; Поэма. Петрозаводск, 1972. С. 16; *Высоцкий В. С.* Указ. изд. Т. 1. С. 384; *Твардовский А. Т.* Избранные произведения: В 3 т. Т. 1. М., 1990. С. 452.

<sup>24</sup> *Высоцкий В. С.* Указ. изд. Т. 1. С. 348.

ное, неживое. Устное же слово — физично и индексально, оно неотделимо от артикуляции, рождается речевым аппаратом и дыханием живого человека. Недаром метафорой живого слова часто становятся духовые музыкальные инструменты: *поющая* и *зовущая* труба в песнях «польского цикла», *поющий* и *захлёбывающийся* рожок в «Кадише». Музыкальным инструментам метафорически предидируются действия речевого аппарата, и во всех случаях их языком высказывается главное — гражданские призывы, слова о вечной любви или неизжитой ненависти.

Во-вторых, поэт приобретает право на слово, а его слово — должную силу только тогда, когда в авторской позиции преодолевается условность языкового знака и его отчуждённость от денотата. Автор должен войти в свой сюжет, стать рядом со своим героем, терпеть его радости и муки; он смеет говорить только тогда, когда находится, говоря словами Ч. С. Пирса, «под реальным влиянием Объекта». Страдание должно быть не условно-знаково конципировано автором, а инкорпорировано, усвоено индексально. И именно устное слово, в силу своей физичности, скорее может способствовать вхождению автора в сюжет. Вспомним «Возвращение на Итаку»:

По улице чёрной, за «вороном чёрным»,  
 За этой каретой, где окна крестом,  
 Я буду метаться в дозоре почётном,  
 Я буду метаться в дозоре почётном,  
 Я буду метаться в дозоре почётном,  
 Пока, обессилев, не рухну пластом! /268/

Автор прикасается к страданию героя (О. Мандельштама), входя не только в его текст (ср.: «Я буду метаться по табору улицы тёмной // За веткой черёмухи в чёрной рессорной карете»<sup>25</sup>), но и в его пространство-время. Он буквализирует, реализует у с л о в н у ю повествовательную близость автора к персонажу, занимает не только его пространственную и временную «точку зрения» (Б. Успенский), но, если так можно выразиться, и его «точку пребывания» и даже его «точку ощущения». Конечно, речь идёт о нравственных величинах, о сострадании и совестной причастности. Но в высшей степени характерно, что в образном ряду эта причастность должна выразиться как физическое, непосредственное и безусловное вхождение в сюжет, в ситуацию героя:

<sup>25</sup> Мандельштам О. Э. Полное собр. стихотворений. СПб., 1997. С. 184.

И только порой под сердцем  
 Кольнёт тоскливо и гневно:  
 Уходит наш поезд в Освенцим!  
 Наш поезд уходит в Освенцим  
 Сегодня *и* *ежедневно!*

.....  
 Но *вечно* — по рельсам, *по сердцу, по коже* —  
 Колёса, колёса, колёса, колёса! /107–108/.

Это из песни «Поезд» (<1964?>), посвящённой памяти Соломона Михоэлса. Как известно, сотрудники МГБ убили его с помощью грузового автомобиля, а Освенцим был местом массового уничтожения евреев. Так заявляется, что память — это состояние вечно длящейся живой причастности, совестное разделение мук.

Сравним в «Кадише»:

А мне-то, а мне что делать?  
 И так моё сердце — в ключьях!  
 Я в том же трясусь вагоне  
 И в том же горю пожаре... /317/.

Свёрнутым вариантом этого поэтического мотива является образ разрывающегося сердца, который настойчиво сопровождает тему памяти-причастности у Галича — в приведённых только что примерах из «Кадиша» и песни «Поезд», в «Песне о твёрдой валюте», в «Балладе о Вечном огне».

В-третьих, автор вовлекает читателя в сюжетное пространство. В отношениях читателя (слушателя) и изображаемого устанавливается та ситуация реального присутствия, в которой возможен дейктический жест: «вот, смотрите». Автор не просто повествует, он *п р е д ъ я в л я е т* объект читателю. Данная стратегия реализуется, в частности, при помощи своеобразного галичевского монтажа, в том числе во включённых в композицию цитатах. Каждая цитата, особенно если она ритмико-мелодически выделена, — это предъявление текста-объекта и связанной с ним писательской судьбы. Аналогично многие «распевы» в песнях Галича служат для непосредственной презентации песни как таковой. Поэт говорит: «Пой же, пой нам...» — и тут же *п р е д ъ я в л я е т* песню — навеки погрустневшую «Тум-балалайку». Характерны также указательные и апеллятивные жесты в «Балладе о Вечном огне»: «А вот ещё», «А ещё».

Во всех рассмотренных планах текста — образом, повествовательном, коммуникативном — действует единая поэтическая модель. Это индексальное, физическое, метонимическое отношение, непосредственная причастность. Слово песни не отделено от говорящего, а пребывает в физической связи артикуляции и слуха; автор не повествует с эпической дистанции, а погружается в сюжет; он не рассказывает, а *предъявляет* читателю события, как происходящие *здесь и сейчас*.

## 5.

Тема памяти-причастности, *твёрдой и нежной* валюты своё итоговое выражение найдёт в «Кадише». Она воплотится здесь как выношенный годами и выверенный предыдущими поэтическими воплощениями текст, предстанет в структурной полноте выражения, в максимальной реализации мотивно-образного ряда.

Поэма образует два композиционных кольца (ср.: «на своя возвращаться круги» /306, 319/). Внутреннее, собственно «тело» поэмы, представляет собою историю Дома сирот, рассказанную от лица «старого доктора» Я. Корчака. Внешнее — образуется фрагментами, написанными от лица автора-повествователя или иных персонажей. Причём если в зачине поэмы фрагменты расположены в прямом порядке, то в финале — в обратном, что усиливает эффект концентрической композиции.

Противопоставляя «блистательное прошлое нации и её постыдное настоящее»<sup>26</sup>, Галич противопоставляет подлинную и мнимую память. Эта тема начинает и завершает внутренний круг поэмы («Уходят из Варшавы поезда, <...> и я прощаюсь с памятью моей» /307/ — «...но слёзы и кровь забыты» /317/). Подлинная память связана с живой сопричастностью вещей в едином ценностно и семантически насыщенном пространстве. Пространством этим выступает Варшава. Пребыванием *в* Варшаве, движением *из* Варшавы, возвращением *в* Варшаву определяется структура «Кадиша», роковое движение судеб и нравственные пути человеческие. Варшава синонимична жизни, а отъезд — смерти/бессмертию. В этом семантическом контексте осмысливаются и упоминаемые станции, вокзалы, дороги, кораблик девочки Нати, прощальный взмах руки

<sup>26</sup> Карпушина О. На перепутье жанров: Жанровый монтаж Галича // [См. в наст. изд.].

сторожа Залевского. Позиция подлинной памяти — не символическое поминание («Гранитные обелиски // Твердят о бессмертной славе, // Но слёзы и кровь забыты»), а пребывание в этом трагическом и священном котле. Не *твердить* о Варшаве, а *возвращаться* в Варшаву.

Чтобы обрести позицию подлинной памяти, Галич проделывает две операции, сводимые к столь необходимой ему фигуре «личной причастности»: он сначала перевоплощается в героя, Януша Корчака. Начиная со слов «...Уходят из Варшавы поезда» и вплоть до симметричных «...вернёмся в Варшаву!», простирается текст, «ведущим» которого выступает герой. Этот текст образует, как мы видим, внутренний композиционный круг. Это круг от отъезда до *возвращения неплотом*, то есть индексального явления памяти, вопреки символической лжи обелисков, вопреки несправедливой власти, которая захватила, похитила это священное пространство — Варшаву, и всю Польшу. Однако автор отождествляется с персонажем «не полностью», по-брехтовски, что позволяет ему в финале снова дистанцироваться от героя и войти в его хронотоп, уже не сливаясь с ним («Я в том же трясусь вагоне...» /317/). Причём не только в «его пространство-время», но и в «его вечность», — когда из будущего<sup>27</sup> закликает пана Корчака *не возвращаться в Варшаву*.

«Кадиш» — это молитва. В жанровом отношении, конечно, поэма остаётся поэмой, но она очевидно не хочет ограничиваться каноническими рамками жанра, бежит от ненадёжной почвы литературности. «Я не умею молиться» — эти слова обрамляют поэму и делают её несовершенным эквивалентом молитвы. А таковым певец Галич, с его недоверием к печатному слову, вполне мог бы счесть песню. Песня является внутренним кодом «Кадиша». Текст Корчака начинается заветом старого цыгана о гитаре, и за-

<sup>27</sup> «Но из года семидесятого // Я вам кричу: — Пан Корчак! // Не возвращайтесь!» /317/. Эта повествовательная позиция «из будущего» переключается с аналогичным образным воплощением памяти в «Поэме без героя» А. Ахматовой: «ИЗ ГОДА СОРОКОВОГО, // КАК С БАШНИ, НА ВСЁ ГЛЯЖУ. // КАК БУДТО ПРОЩАЮСЬ С НОВА // С ТЕМ, С ЧЕМ ДАВНО ПРОСТИЛАСЬ...» (Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. / Сост. и подгот. текстов М. М. Кралина. М., 1990. Т. 1. С. 322). Кстати, эти слова из «Вступления» Галич мог слышать в Ташкенте в 1942 году в чтении Ахматовой, — они датированы 1941 годом. Отмеченная переключка заставляет задуматься вообще о влиянии Ахматовой на «большую форму» Галича.

тем число гитарных струн — семь<sup>28</sup> — становится внутренним кодом автобиографии героя. Не только автор-исполнитель, но и все главные персонажи «Кадиша» поют. Поёт рожок чёрного музыканта (на понятном только трубачу языке без слов), поёт девочка Ната, поют воспитанники на перроне, поёт «голос» героя. А когда кончаются песни, начинают говорить сердца, без помощи уст твердя клятву о возвращении в столицу.

«Кадиш» — это ещё и представление, в почти театральном смысле. Благодаря многоуровневой «вложенности» повествования<sup>29</sup>, между его уровнями устанавливаются указательные отношения: повествующий автор (субъект прозаических ремарок, организатор «действия») указывает на автора-субъекта стихотворной речи, стоящего ближе к миру текста («А мне-то, а мне что делать...» и далее). Последний, в свою очередь, указывает на повествуемый мир текста («в *той же* трясусь вагоне»). В повествуемом мире есть свой рассказчик-герой — Януш Корчак<sup>30</sup>. Но и эта инстанция не последняя: Корчак выступает аналогией самого внешнего, первичного нарратора для внутреннего многоголосья своей *чудо-держа-*

---

<sup>28</sup> Оно же связано с иудейским символом — семисвечником (менорой), символизирующим семь дней творения («Семь дней недели создал Бог»; ср.: «Семь свечей расставлю на столе» /253/). Поэтому число семь, наряду со звездой, «горящей на руке и на груди», является символом иудейства. Причём оба эти символа содержат значение транскультурности, гуманной интернациональности: звезда Давида образно рифмуется со звездой из русского романса, а число семь завещано цыганом, и в перспективе эти образы подготавливают авторскую оценку трагедии Корчака как польской, а не только еврейской. Что, кстати, соответствует направленности взглядов Корчака: он не был сионистом и считал себя поляком во всём, кроме веры. Если бы Галич больше увлекался нумерологическими построениями, он бы мог заметить, что в момент повествуемых событий *веку было семью шесть* — Корчак погиб в августе 1942 года.

<sup>29</sup> Для его описания могли бы быть удобными термины западной формализованной нарратологии «первичный нарратор», «вторичный», «третичный» и т. д. (См.: Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 80–82).

<sup>30</sup> Первоначально поэма ограничивалась этим, «внутренним» текстом. «Внешняя» часть, как и фигура первичного повествователя, и все его ремарки, появилась на заключительном этапе создания поэмы. В этот момент она утратила традиционную форму поэмы-цикла с нумерованными озаглавленными «главками» и приобрела оригинальную повествовательную структуру поэмы-представления. См. ранний вариант поэмы: Галич А. Старый доктор // Заклинание Добра и Зла: Александр Галич... М., 1991. С. 529–538. Источник текста в публикации не указан. Старый Доктор — псевдоним, под которым Корчак после Первой мировой войны выступал с педагогическими беседами по радио.

*вы* — он организует и представляет голоса Нати, воспитанников и в нужное время «даёт слово» самому себе, выступая таким образом как инстанция двух уровней: внутреннего и предшествующего («Сочиняет король // Угомонную сказку» — это о самом себе). Пространство поэмы становится похоже на тесное сценическое пространство, в котором все субъекты рассказа сосуществуют, сопresentствуют в непосредственной близости.

«Кадиш» — это, если угодно, а н т и - п о э м а, драматизированный крик души о памяти, причастности и ответственности.

Януш Корчак до конца прошёл крёстный путь в м е с т е с воспитанниками «Дома сирот». Гражданин принимает историческую судьбу в м е с т е со своей страной, принимает её как свою, её страдание — как своё, её вину — как свою: «И пусть опять — моя война, // Моя вина, моя война» /245/; «Не зови — // Я и так приду!» /391/. Галич увидел суть и проклятие эпохи в символической профанации ценностей, нравственных отношений и истины самой. Он разоблачил официальную культуру и инспирированное ею сознание «хомо советикус» как внутренне извращённый язык, прагматически нацеленный на уничтожение истины, прикрытие подлости. Водружаемые монументальные символы и каменные слова новых скрижалей — язык, весомый лишь по форме, а на деле зыбкий, условный, отчуждённый, и потому способный всё стерпеть и не поморщиться. «Бумага всё стерпит», а камень — тем более. Галич предложил современности иной язык, в основе которого лежат знаки, обладающие силой факта и правдой плоти и крови, реагирующие на ложь, как плоть реагирует на нож. Знаки, чьё референтное отношение само по себе уже гарант истины.

Неслучайно и в последнем стихотворении Галича звучат эти знакомые нам мотивы: *возвращение памяти*, и *круги своя*, и — конечно, *боль*. «Возвращается боль, потому что ей некуда деться» /484/. Ещё бы, ведь она — подлинный знак живой души и совести. Означающему некуда деться от означаемого, доколе оно живо.

---

А. В. КУЛАГИН

## О ЛИТЕРАТУРНОМ ИСТОЧНИКЕ ПЕСНИ «ОШИБКА»

Исследователи поэзии Александра Галича уже столкнулись с её особым, скрытым для невооружённого глаза, кодом: галичевские стихи нередко таят аллюзии на какие-то конкретные события, имена, явления, понимание которых неожиданно придаёт этим стихам ускользающую, если смотреть «невооружённым глазом», историческую конкретность и глубину. Плюс к тому, произведения поэта обладают большой интертекстуальной насыщенностью: Галич постоянно вступает в творческий диалог с предшественниками и современниками, и диалог этот часто оказывается напряжённо-полемичным, ибо в нём утверждаются этические и эстетические представления художника<sup>1</sup>. Но выявление «собеседников» поэта тоже требует комментаторских усилий.

Среди «загадочных» произведений, уже успевших оказаться в центре внимания пишущих о поэте, — песня «Ошибка», комментированию и датировке которой посвящены две специальные статьи<sup>2</sup>. Так, исследователям удалось выяснить, что, говоря 12 октября 1974 года на западногерманском радио «Свобода» в устном комментарии к песне<sup>3</sup> о неудачном наступлении советских войск

---

<sup>1</sup> См., например: *Крылов А.* О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. М.; Париж, 2000. № 3 (105). С. 313–343; *Он же.* Галич — «соавтор». М., 2001.

<sup>2</sup> См.: *Богоявленский Б., Митрофанов К.* «Ошибка» Александра Галича и исторические ошибки в художественном тексте // История: Ежегод. прилож. к газ. «Первое сент.». 1999. Апр. (№ 14). С. 1–8; *Костромин А. Н.* «Ошибка» Галича: ошибки сегодняшние и всевременные... // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1]. М., 2001. С. 148–165.

<sup>3</sup> См.: *Галич А.* Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нот. прилож. / Сост., подгот. текста А. Костромина. М., 2003. С. 90–91. Далее ссылки на это издание даются

под Нарвой, Галич, ошибочно упомянув в тексте песни *сорок третий* год, на деле пишет о боевых действиях в ходе Ленинградско-Новгородской наступательной операции начала 1944 года (Б. Богоявленский, К. Митрофанов) и что песня, датированная прежде на основании слов самого поэта 1962-м годом, в реальности написана в 1964-м, во время поездки Галича в Тбилиси на пленум Союза работников кинематографии Грузии (А. Н. Костромин; о поездке в Грузию говорил в автокомментарии к песне сам поэт).

Нам же представляется, что у песни есть не только справедливо указанные исследователями документальные источники (пресса и устные свидетельства), но и источник литературный.

### 1.

Но прежде чем мы обратимся к нему, необходимо напомнить об одном поэтическом тексте Галича, пока не замеченном исследователями «Ошибки», однако явно имеющем к ней отношение. Это «Песня о солдате» (на музыку К. Молчанова), написанная для фильма «На семи ветрах», соавтором сценария которого Галич был:

Напишет ротный писарь бумагу,  
Подпишет ту бумагу комбат.  
Что с честью, не нарушив присягу,  
Пал в смертном бою солдат.

Схоронен я в степи у дороги,  
Лежу я то ли день, то ли год  
И слышу, как трубач по тревоге  
Солдата зовёт в поход.

И снова в бой идут батальоны,  
И в небе самолёты летят...  
Не плачьте над моей похоронной —  
Уходит в поход солдат<sup>4</sup>.

---

в тексте с указанием /в косых скобках/ только номера страницы. В другом, чуть более раннем автокомментарии к песне (относящемся, по сведениям текстолога А. Е. Крылова, примерно к сентябрю того же года), звучит идентичная информация, но в более кратком варианте.

<sup>4</sup> Новые лирические песни: С сопровожд. баяна. Вып. 6. М., 1963. С. 104. Наше внимание обратил на этот источник А. Е. Крылов, которому мы благодарны за помощь в работе над статьёй. Сходные мотивы звучали у Галича ещё и прежде, в стихотворении 1942 года «Путём войны»: «Что рухнем в дыму по пояс... Но если б сказали — снова! // Мы взяли б винтовку снова, // Мы снова пошли бы в бой...» /37/.

Этот текст показывает, что сама лирическая ситуация посмертного призыва *в поход* возникла в творческом сознании Галича ещё до «Ошибки». Однако в песенном шедевре 1964 года есть важные мотивы и нюансы, «подсказанные» поэту не собственными стихами, а прочитанным им уже после написания «Песни о солдате» произведением другого автора. Произведение это по своему художественному уровню несомненно более значительно, чем «Песня...» — хотя и принадлежащая перу Галича, но всё же отвлечённо-риторичная, не обладающая достоинствами его авторских песен, которые он начал сочинять начиная как раз с 1962-го, года выхода на экраны фильма «На семи ветрах».

В пятом номере «Нового мира» за 1963 год было впервые опубликовано стихотворение погибшего на войне поэта Николая Майорова (1919—1942) «Нам не дано спокойно сгнить в могиле...» Приведём его полностью:

Нам не дано спокойно сгнить в могиле —  
Лежать навтыжку и приоткрыв гробы, —  
Мы слышим гром предутренней пальбы,  
Призыв охрипшей полковой трубы  
С больших дорог, которыми ходили.

Мы все уставы знаем наизусть.  
Что гибель нам? Мы даже смерти выше.  
В могилах мы построились в отряд  
и ждём приказа нового. И пусть  
Не думают, что мёртвые не слышат,  
Когда о них потомки говорят<sup>5</sup>.

По своей лирической ситуации песня Галича очень напоминает это стихотворение. В обоих случаях стихи написаны от имени погибших солдат, причём и там и тут отсутствует ролевое *я* (какое присутствует в «Песне солдата») — есть только ролевое *мы*, несущее в себе поэтическое обобщение, выражающее судьбу не отдельного воина, а многих и многих солдат (применительно к «Ошибке» это отмечено А. Н. Костроминим). Местоимение *мы* в таком широком значении, подразумевающее обычно целое поколение, характерно для обоих поэтов. Опубликовано впервые

<sup>5</sup> Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне / Вступ. ст. И. Н. Сухих; Сост., биогр. справки и примеч. М. А. Бениной и Е. П. Семёновой. СПб., 2005. С. 296. (Новая б-ка поэта.) Текст сверен с публикацией в «Новом мире» (1963. № 5. С. 147).

ещё до войны стихотворение Майорова с именно таким названием — *Мы* — широко известно: «Мы были высоки, русоволосы...» и так далее. И у Галича оно (местоимение) появляется впоследствии обычно как раз в таком смысле: «И не пули, не штык, не камень — // Нас терзала иная боль! // Мы бессрочными штрафниками // Начинали свой малый бой!» («Левый марш» /80–81/); «...Но мы-то знаем, какая власть // Была и взаправду власть!» («Королева материка» /348/); «Мы давно называемся взрослыми // И не платим мальчишеству дань...» (иронический «Старательский вальсок» /78/).

Но *мы* Майорова и *мы* Галича — не безликая масса (как это было в массовом официальном искусстве сталинских десятилетий: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» и т. п.). Это *мы* состоит из личностей, из тех, кто «ушли не долюбив, не докурив последней папиросы» (Майоров). Этой конкретной детали — *недокуренная папироса* — уже достаточно для того, чтобы прочувствовать индивидуальность и неповторимость каждой солдатской судьбы. Конечно, и в поэзии Галича каждое составляющее большого *мы* уникально и наделено ответственностью за происходящее вокруг — как в иносказательной песне «Закон природы», где *шаг в ногу* оборачивается гибелью всех: «Если все шагают в ногу — // Мост об-ру-ши-ва-ет-ся!» /140/.

Если же говорить о двух интересующих нас здесь произведениях, то нужно отметить большую поэтическую конкретизацию в стихах Галича. Соглашаясь с А. Н. Костроминым в том, что песня «Ошибка» — «о несчастном русском солдате, жизнь которого никогда в грош не ставилась»<sup>6</sup>, мы всё же не считаем, что история Мерекюльского десанта и охоты Хрущёва и Кастро была лишь п о в о д о м для написания песни. Ведь сказано: *где-то под Нарвой*, и указан — пусть ошибочно (к этой *ошибке* мы ещё вернёмся) — год: «Где полегла в сорок третьем пехота...» Это — уже немалая конкретика. У Галича, при всей широте обобщения, всегда важна привязка к с в о е м у историческому времени, включающему, в сущности, весь советский период нашей истории<sup>7</sup>. Поэт для того обычно и комментировал свои песни: он понимал, что их

<sup>6</sup> Костромин А. Н. Указ. соч. С. 165.

<sup>7</sup> См.: Соколова И. А. «У времени в плену»: Одна из веч. тем в поэзии Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 57–81.

смысл и пафос в полной мере раскроются лишь при условии знания слушателями легшего в их основу жизненного материала — всегда конкретного и современного, будь то всего лишь троллейбусный круг на окраине Москвы («Письмо в семнадцатый век») или целая человеческая судьба («Горестная ода счастливому человеку»).

Герои обоих поэтов произносят свой лирический монолог как бы из-под земли, из могилы. Напомним зачин «Ошибки»: «...Мы похоронены где-то под Нарвой, // Мы были — и нет. // Так и лежим, как шагали, попарно...» /92/. Этот мотив — *лежим, как шагали* — явно позаимствован у Майорова, писавшего: «Лежать навывтяжку»; «В могилах мы построились в отряд». Подземный посмертный «строй» оказывается сродни строю живых. Майоров усилил этот мотив впечатляющей предметной деталью: «приоткрыв гробы». У Галича её нет: погибшие воины зарыты в братской могиле, без гробов (удивительно, что они есть в стихотворении Майорова; может быть, оно написано до того, как поэт столкнулся с фронтовой реальностью и увидел, как на самом деле проходят похороны солдат?).

Но деталь эта (приоткрытые гробы), скорее всего, обратила на себя поэтическое внимание Галича; ведь она восходит к традиции «страшной» баллады, в русской поэзии представленной прежде всего в творчестве Жуковского, например: «Вдруг — глухой подземный гром; // Страшно доски затрещали <...> Тихо, тихо вскрылся гроб...» («Людмила»). А традицию эту Галич, признававшийся, что Жуковского «в детстве <...> почитал превыше всех других»<sup>8</sup>, — хорошо знал и не раз творчески использовал<sup>9</sup>. Кстати, могила убитого жениха героини из процитированной выше баллады Жуковского находится именно *под Нарвой*, и поэтическое описание явления погибших воинов в ней (как и в позднейшей балладе «Ночной смотр» — явном претексте другой песни Галича, «Ночной дозор») отчасти предвосхищает лирическую ситуацию «Ошибки»:

---

<sup>8</sup> Галич А. Генеральная репетиция: Стихотворения и поэмы; Пьесы; Проза / Сост. А. Н. Шаталов. М., 1991. С. 393.

<sup>9</sup> См.: Левина Л. А. «Страшно, аж жуть!»: Страшная баллада у А. Галича и В. Высоцкого // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 23–31; Карпущина Ю. С. Романтическая традиция В. А. Жуковского в творчестве Галича // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. М., 2003. С. 69–75.

Близ Наревы дом мой тесный.  
Только месяц поднебесный  
Над долиною взойдёт,  
Лишь полночный час пробьёт —  
Мы коней своих седлаем,  
Тёмны кельи покидаем<sup>10</sup>.

Нам думается, что этот балладный мотив несёт в себе — и у Майорова и у Галича (а позже и у ещё одного барда, Юрия Визбора, хорошо знавшего творчество своего старшего коллеги и даже исполнявшего его песни со сцены<sup>11</sup>) — отголосок христианского мифа о Страшном Суде, о котором здесь как бы возвещает мертвецам «призыв охрипшей полковой трубы». Сравним в тексте Откровения Иоанна: «И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить. И первый Ангел вострубил...» (8; 6–7) и так далее. При этом в обоих стихотворениях звучит мотив ожидания, готовности к новой поверке: «В могилах мы построились в отряд // И ждём приказа нового...» (Майоров) — «Только однажды мы слышим, как будто // Вновь трубы трубят. // Что ж, подымайтесь, такие-сякие...» (Галич)<sup>12</sup>. Второй поэт словно развивает лирическую ситуацию первого, показывая тот момент, когда «новый приказ» наконец раздался. И что же? Если герои Майорова убеждены в том, что потомки их помнят и ценят, то в песне Галича посмертный «страшный суд», так долго ожидавшееся «восстание из мёртвых» оборачивается горьким ощущением напрасной гибели. Труба созывает не солдат, а участников барской охоты советских партийных боссов и их высокопоставленных заграничных гостей, о которой поэт поёт с откровенно выраженной иронической интонацией:

...Где полегла в сорок третьем пехота  
Без толку, зазря,  
Там по пороше гуляет охота,  
Охота, охота,  
Там по пороше гуляет охота,  
Трубят егеря!

<sup>10</sup> Жуковский В. А. Собрание соч.: В 4 т. Т. 2. М.; Л., 1959. С. 10.

<sup>11</sup> В песне «Грибы» (1967): «А ну-ка, ребята, отдайте грибы! // Пускай они снова вырастают в грибы! // Откинута доска, земля отлетит, // И ротный построиться роте велит» (Визбор Ю. Сочинения: В 3 т. / Сост. Р. Шипов. М., 2001. Т. 1. С. 181).

<sup>12</sup> Кстати, тавтология *трубы трубят* может быть вольной или невольной цитатой и стилизацией манеры древнерусского книжника: «Трубы трубят на Коломне» («Задонщина»). Зная о творческом интересе Галича к Древней Руси, именно к воинской её истории (см. «Балладу о чистых руках», «Русские плачи» и др.), можно предположить, что здесь мы имеем дело с осознанной цитатой.

При этом в подтексте песни остаётся итог «Страшного Суда» для этих товарищей-господ, не оставляющий сомнения в своём обличительном нравственном содержании — достаточно вспомнить другие произведения поэта, в которых он сатирически изображает таких «хозяев жизни», обитателей начальственных кабинетов и номенклатурных дач: «Городской романс», «Летят утки», «Кумачовый вальс»...

Любопытно и различие в трактовке мотива *уставов*, у Майорова выраженного прямо, а у Галича завуалированного (само слово *устав* у него не звучит). «Мы все уставы знаем наизусть», — признаются герои поэта-фронтовика, давая понять, что они готовы к новым боям, что нужен только приказ. «О, суконная прелесть устава...» /136/ — иронически напишет Галич в «Вальсе, посвящённом Уставу караульной службы», датируемом приблизительно следующим, 1965-м, годом. В «Вальсе...» заданное, *уставное* восприятие жизни сталкивается с её реальным, незапрограммированным ходом: «Помним мы, что движенье направо // Начинается с левой ноги!» Но ведь и в «Ошибках» происходит подобное столкновение: звук побудки оказался обманным, жизнь повернула совсем не *по уставу*, а наоборот.

Ощущение напрасной жертвы усилено у Галича языковыми средствами. Притом что «Ошибка» содержит в себе характерную для барда патетику («Если зовёт своих мёртвых Россия, // Так значит — беда!»; ср., например: «Спрашивайте, мальчики, отцов!» /128/, или: «А вела меня в бой судьба, // Как солдата ведёт труба...» /178/), особенно ощутимую в интонации при пении, — в ней есть и разговорные обороты, на первый взгляд могущие показаться не очень уместными в таком лирическом сюжете: *И общий привет!; такие-сякие; ведь кровь — не вода!; без толку, зазря!* Известно, что вообще поэтический язык Галича обладает очень широким диапазоном — вплоть до ненормативной лексики. Здесь же разговорная манера придаёт песне оттенок горькой иронии: мёртвые солдаты и впрямь оказались *такими-сякими* для не считающихся с их памятью власть имущих, хотя сами они (солдаты) надеялись ещё послужить России в момент новой *беды*. В стихотворении Майорова разговорной лексики нет или почти нет — смотря как толковать слова *сгнуть* (и то оно появляется здесь в плане поэтического отталкивания: *не дано...*) и *пальба*. Во всяком случае, она

не выделяется и не играет такой ощутимой роли, как в песне Галича. Но ведь и поэтических оснований для иронии майоровский лирический сюжет не даёт: его-то герои не сомневаются в своей нужности.

Стихотворение Майорова завершается словами: «И пусть // Не думают, что мёртвые не слышат, // Когда о них потомки говорят». Эту лирическую концовку Галич словно выворачивает наизнанку: мол, пусть мёртвые не думают и не надеются, что потомки их слышат. Если только охотящихся на полях былых сражений чиновников можно назвать «потомками» павших воинов.

## 2.

Стихами Майорова Галич заинтересовался, конечно, неслучайно. Поэты были почти ровесниками (Галич родился, напомним, в 1918-м), оба учились в Литературном институте — правда, в разное время. Очень вероятно, что литературная жизнь предвоенных лет свела их где-то на поэтическом вечере или в каком-нибудь московском доме. По словам самого Галича, он дружил с поэтами-ифлийцами /см.: 201/, а ведь это был один творческий круг: ИФЛИ, МГУ, Литинститут... Как бы то ни было, мысль о Майорове неизбежно влекла за собой размышления о поэтическом поколении, которое юношами встретило войну и к которому принадлежал Галич, по медицинским показаниям признанный негодным к воинской службе. Многие представители этого поколения — Павел Коган, Михаил Кульчицкий, Николай Отрада и другие — не вернулись с фронта; кстати, стихи двух последних вошли в новомирскую подборку, в составе которой было напечатано стихотворение Майорова. Во-первых, Галич, с его обострённой совестью (ср. спетое по другому поводу: «И стыжусь я до дрожи...» /214/), не мог не соотносить свою судьбу с их судьбой. Во-вторых, имена погибших ровесников могли возникнуть в его творческом сознании в связи с большими темами современности. Именно так произошло в «Реквиеме по неубитым» — поэтическом отклике на Шестидневную войну 1967 года и на возмущившее поэта присвоение Хрущёвым звания Героя Советского Союза египетскому президенту Насеру:

Должно быть, тобой заслужено —  
По совести и по чести!  
На праведную награду  
К чему набрасывать тень?  
Должно быть, с Павликом Коганом  
Бежал ты в атаку вместе,  
И рядом с тобой под Выборгом  
Убит был Арон Копштейн! /202–203/

Вместе с тем Галич не мог не ощущать и той дистанции — если не сказать пропасти — которая пролегла между ним, человеком шестидесятых годов, и его навсегда оставшимися молодыми сверстниками. Юное поэтическое поколение предвоенных и военных лет — романтики, искренно верившие в коммунистическую идею, влюблённые в революционную поэзию Маяковского. «Наперевес с железом сизым // И я на проволку пойду, // и коммунизм опять так близок, // как в девятнадцатом году»<sup>13</sup>, — писал Михаил Кульчицкий в стихотворении «Бессмертие (Из незавершённой поэмы)», вошедшем всё в ту же журнальную подборку; строки эти выражали общий творческий пафос юношей военного поколения. Открывшаяся перед Галичем на пятом десятке лет трагическая судьба большого русского поэта резко и бесповоротно развела его как с официальным литературным миром, так и с самой коммунистической идеей (впрочем, прозревать он начал уже в конце сороковых годов, в эпоху «борьбы с космополитизмом», когда и сам едва не стал её жертвой<sup>14</sup>). И если романтики «ифлийского» поколения не успели понять истинную суть творившегося в стране в предвоенные годы, то умудрённый жизненным опытом Галич знает и это, и многое другое, составившее трагическую историю сталинского и послесталинского времени. Поэтому столь ощутимо различие в трактовке двумя поэтами — Галичем и Майоровым — единой лирической темы. Насколько стихотворение одного проникнуто уверенностью в том, что жертвы были не напрасны, настолько песня другого наполнена горечью от *ошибки*, от того, что пехота полегла *без толку, зря*.

Неизбежное обращение к теме сталинизма, всегда столь важной для самого поэта, может помочь объяснить допущенную Га-

<sup>13</sup> Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. С. 209. Текст сверен с публикацией в «Новом мире» (1963. № 5. С. 146).

<sup>14</sup> См.: Галич А. Генеральная репетиция. С. 378.

lichem в комментарии к песне вольную или невольную подмену даты, к которой была приурочена недостаточно подготовленная военная операция. По версии Б. Богоявленского и К. Митрофанова, это мог быть День Красной Армии — 23 февраля, а не *день рождения Гения всех времён и народов*, как, иронически обыгрывая известный пропагандистский штамп, говорил в автокомментарии к песне Галич. (Ср. с написанной примерно тогда же и уже упоминавшейся нами песней «Ночной дозор», где есть и этот штамп, и посмертное явление мертвецов — правда, совсем других «мертвецов»: «Он выходит на место лобное — // Гений всех времён и народов! — // И, как в старое время доброе, // Принимает парад уродов!» /113/). Вымышленная дата — день рождения Сталина — звучала, конечно, выразительнее, чем 23 февраля: она акцентировала мотив личной деспотии вождя и потому усиливала обличительный заряд песни; она же и «подсказала» ошибку в годе проведения операции (ясно, что реальный месяц рождения Сталина — декабрь — никак не мог быть соотнесён в творческом сознании поэта с 1944-м годом, ибо декабрь 1944-го — уже почти конец войны). Нужно ещё помнить, что Галич летит в Тбилиси, в Грузию — то есть на родину Сталина; а Сталин и Грузия в его творческом сознании стояли рядом (см. «Песню о Тбилиси», 1969).

Но вернёмся к литературному источнику «Ошибки» — стихотворению Майорова. Знание его позволяет, как нам кажется, приблизиться к разрешению ещё одного — может быть, самого важного для нас — противоречия, ставшего очевидным после тщательных источниковедческих разысканий А. Н. Костромина. Здесь нам необходима развёрнутая цитата из его статьи, суммирующая сведения о творческой истории произведения:

«В комментарии Галич утверждает, что написал всю песню буквально за один день. Значит, описываемый им “информационный повод” — чтение одной конкретной газеты (“последнего номера”) в самолёте — вероятно, не точен: охота в Подмосковье (в Завидове, а не под Нарвой, вопреки словам поэта — А. В. К.) была 15–18 января, генерал Федюнинский (командующий Второй ударной армией, автор газетной статьи о Ленинградской блокаде — А. В. К.) “встретился” с Фиделем Кастро в одном номере “Правды” 26 января, десант погиб 14 февраля <...>, пленум в Тби-

лиси — 24 февраля...»<sup>15</sup> Пленум в Тбилиси — это уже упоминавшийся нами пленум Союза кинематографистов Грузии, на который Галич летал. «...Впечатления могли накопиться», — резюмирует свои наблюдения исследователь.

Но, согласно известному закону диалектики, количество должно было перейти в качество, а для этого нужен был какой-то конкретный импульс, позволивший бы всем этим накопившимся впечатлениям вылиться в творческий результат. Вот таким-то поводом, скорее всего, и стало чтение стихотворения Николая Майорова. Январский номер «Правды» никак не мог быть «последним номером» на исходе февраля, а вот номер «Нового мира» (не обязательно последний) вполне мог оказаться в дорожной сумке поэта, прихватившего с собой «что-нибудь почитать» в самолёте и в тбилисской гостинице. За десять лет между написанием песни и устным комментарием к ней у поэта могла произойти абберрация памяти — ведь комментарий, как выяснилось, содержит целый ряд неточностей. Так что номер «Нового мира» мог со временем превратиться в его сознании в «последний номер газеты», который он на самом деле читал месяцем раньше.

Но что если Галич (вообще-то обладавший замечательной памятью, в том числе и на стихи, что явствует хотя бы из его эссе о Вертинском «Прощальный ужин»<sup>16</sup>) сознательно давал комментарий, уведивший в сторону от подлинного источника? Изучение творческой истории отдельных произведений поэта показывает, что он порой не раскрывал истинной их подоплёки по этическим либо ещё каким-то соображениям. Скажем, поэт так никогда и не признался, что его первая авторская песня, «Леночка», возникла как пародия на популярную песню «Танечка» из фильма «Карнавальная ночь», и одна из возможных причин такого молчания — нежелание самим фактом пародирования бросить тень на создателей песни и фильма, с которыми в жизни он был тесно связан<sup>17</sup>. Не могло ли в случае со стихотворением Майорова произойти нечто подобное? Не думаем, что поэт стеснялся текстуаль-

---

<sup>15</sup> Костромин А. Н. Указ. соч. С. 157.

<sup>16</sup> «Я читал ему Мандельштама, Пастернака, Заболоцкого, Сельвинского, Ахматову, Хармса <...> Бориса Корнилова и Павла Васильева...» /134–135/

<sup>17</sup> См: Кулагин А. В. Об источнике первой авторской песни Галича // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. С. 6–16.

ного сходства произведений и опасался, что «Ошибка» произведёт впечатление плагиата (тем более что и у него самого уже было к тому моменту стихотворное произведение с близким лирическим сюжетом — «Песня о солдате»). Скорее можно допустить другое: если бы он признался слушателям в том, что источником «Ошибки» послужило стихотворение «Нам не дано спокойно сгнить в могиле...», то песня — и мы пытались это показать — могла бы звучать почти как опровержение чужого текста. Едва ли Галич, чтивший память своих погибших ровесников и друзей, этого хотел.

К тому же, такой комментарий требовал бы и произнесения претекста (напомним, что, например, перед исполнением «Легенды о табаке» поэт произносил развёрнутую цитату из Хармса, по объёму примерно равную всему стихотворению Майорова), а Галич мог и не помнить его наизусть. Зато помнил же он, что первую свою авторскую песню, уже упоминавшуюся нами «Леночку», написал в 1962 году /см.: 59/, и неужели первая и, согласно хронологическим выкладкам А. Е. Крылова<sup>18</sup>, тринадцатая (!) по счёту песни могли стоять в его сознании так близко; неужели он неверно датирует «Ошибку» 1962-м годом потому, что забыл, что между этими произведениями созданы ещё целых одиннадцать песен, в том числе такие известные и по-своему программные как «Облака», «Старательский вальсок», «Красный трюгельник»?.. Такая «забывчивость» весьма сомнительна.

Обнаружение литературного источника «Ошибки», конечно, не даёт ответа на все вопросы, вызываемые этой песней, но позволяет приблизиться к пониманию её реального поэтического содержания и пафоса. Судьба целого поколения, соотношение жизни *уставной* и жизни реальной, эсхатологические мотивы, мотив *потомков* — ничего этого не было в написанной Галичем для фильма «Песне о солдате». И всё это есть в стихах Майорова, переосмысленных автором «Ошибки». Не исключено, впрочем, что в ходе дальнейшего исследовательского поиска историко-культурный фон песни будет расширен.

<sup>18</sup> См.: Крылов А. Е. О проблемах датировки авторских песен: На примере творчества Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 192.

---

*Д. Л. БЫКОВ*

## ОКУДЖАВА И ГАЛИЧ\*

...Австралийская поездка спасла Окуджаву от участия в первом Новосибирском фестивале авторской песни, открывшемся 7 марта 1968 года в Академгородке. Он не успевал туда физически — и не особенно об этом жалел, поскольку не слишком любил коллективные бардовские концерты с их неизбежным элементом соревновательности, с победой наиболее эффектного, а не наиболее талантливого исполнителя. Вряд ли гудевший от песен Академгородок с его полудозволенной свободой, кухонной фрондой и полуночными спорами был для него оптимальной средой. Окуджава в 1968 году всё уже понимает и ни о чём спорить особенно не хочет, он и впоследствии не был замечен в особо бурных дискуссиях «о судьбах России». Для него судьбы России — дело слишком личное, кровоточащее и, увы, безнадежное; всё, что он хочет сказать на эту тему, будет сказано в романах, а компрометировать серьёзные и аполитичные по сути размышления спорами в студенческих общежитиях и аудиториях он не склонен. Вдобавок он устал от славы «гитариста», она уже и за границей его тяготит; короче, он ограничился тем, что прислал фестивалю приветствие, которое и было зачитано со сцены. Первый фестиваль авторской песни обошёлся без отца-основателя (как, впрочем, и без Новеллы Матвеевой, не выезжающей из Москвы по причине «транспортной болезни», и без опального Кима, чьи песни в его отсутствие пел со сцены физик и бард Сергей Чесноков).

Это был замечательный фестиваль, последнее яркое событие советской оттепели, последняя симфония физиков и лириков,

---

\* Фрагменты из книги «Булат Окуджава», написанной для серии «Жизнь замечательных людей» издательства «Молодая гвардия» (В печати).

дискутировавших, выступавших и выпивавших в клубе «Под интегралом». Это было общение старших шестидесятников с новым поколением, уступавшим им, вероятно, по части оригинальности и выразительности (всё-таки стояли на плечах гигантов, да и опыт у них был не столь яркий — не воевали, не пожили толком при диктатуре, детьми застали XX съезд), но зато и более бескомпромиссным, свободным от множества иллюзий. Этому поколению предстояло стать очередным «потерянным» — почти никто не успел реализоваться легально, одни уезжали, другие спивались.

Новосибирск гудел. Реакция подоспела стремительно — именно после этого фестиваля у Галича, которого до той поры терпели, начались самые серьёзные неприятности во всей бардовской среде. Почему его до этого не трогали — понять можно: действовала своего рода «охранная грамота» за фильм «Государственный преступник», да сверх того — Галич до поры проходил по разряду богомных сочинителей, чья известность не перешагивала границ Садового кольца. И хотя самые едкие его сатирические песни уже были написаны, в народ они не уходили (именно по причине виртуозности — даже в стилизациях речи этого самого народа). Новосибирский фестиваль привлёк к Галичу внимание не потому, что он там исполнял нечто крамольное, а потому, что «песни для узкого круга» оказались главными хитами на слёте. Самый старый из участников, сорокадевятилетний Галич сделался звездой Академгородка, где конкуренцию ему составляли Кукин, Дольский, Вихорев, которые и пели, и играли на гитаре на порядок лучше, и вообще у них выходило как-то зажигательней... а ломались, при всём уважении к прочим, на Галича, чей сольный концерт — единственный легальный за всю советскую жизнь — стал в результате основным событием всего фестиваля. И не из-за политической остроты, повторяю: дело было в общем пафосе боли и гнева, которым переполнены зрелые песни Галича. Никому уже не хотелось отделяться шуточками. Бардовская субкультура на глазах превращалась в демонстративно несоветскую, уже не альтернативную, а демонстративно противопоставленную официозу. И «Вечерний Новосибирск» 18 апреля выстрелил статьёй Николая Мейсака («член Союза журналистов, участник обороны Москвы») под названием «Песня — это оружие». Лисочкинский

опус<sup>1</sup> по сравнению с ней — «разыгранный Фрейшиц перстами робких учениц». Тут пошла в ход тяжёлая артиллерия — аргументы *ad personam* «а вот когда я на фронте», ярлыки вроде «гражданская безответственность», извращённые интерпретации, вбивание межпоколенческих клиньев, апелляции к властям, которые куда же смотрят?! Окажись Окуджава на том фестивале — он явно попал бы под очередную раздачу <...>

Это уже не «ловцы дешёвой славы», это — асфальтовым катком. Дихотомия выстраивается убойная, не возразишь: Галич поёт в «Ошибке», что пехота полегла «без толку, зазря», — а ветеран Отечественной отвечает, что взорвал себя, блиндаж и гитлеровцев, потерял ноги... Возможна полемика? Все уже клянутся либо личным героизмом, либо памятью отцов. Окуджаву, задумай он спеть грустное «Простите пехоте», не спас бы и собственный военный опыт. Ведь любой, кто скорбит о солдатской гибели (которая по определению не может быть напрасной в советской системе ценностей, наоборот — чем больше святой крови пролито, тем героичней!), приравнивается к «остаткам белогвардейской мрази». Попытка Леонида Жуховицкого напечатать невинно-положительный репортаж о фестивале провалилась. На бардов пошли в атаку, и второй всесоюзный фестиваль авторской песни прошёл только двадцать лет спустя, в 1986 году, в Саратове.

<...>

## «ПЕСЕНКА О МОЦАРТЕ»

### 1.

«Песенку о Моцарте» никто не воспринимал как религиозное произведение — но как раз здесь перед нами псалом в чистом виде. Окуджава почти всегда воздерживался от автокомментариев; были две интимнейшие темы, на которые он избегал говорить в принципе — религиозность (отделялся указаниями на потомственно-коммунарский атеизм) и патриотизм (разговоры о любви к Родине считал неприличием). «Песенка о Моцарте» — как раз

---

<sup>1</sup> Речь идёт о знаменитой погромной статье Игоря Лисочкина «О цене “шумного успеха”», напечатанной 29 ноября 1961 года в ленинградской «Смене» и почти сразу (5 декабря) перепечатанной «Комсомолкой». Об этом подробнее — в главе «Будь здоров, школяр» указанной книги.

о Родине и Боге, и немудрено, что опереться на авторские пояснения мы тут не сможем.

Песня написана весной 1969 года и, по воспоминаниям Аксёнова, впервые исполнена в Ялтинском доме творчества 10 мая; впервые опубликована год спустя в «Дне поэзии-69» под названием «Моцарт на скрипке играет». В ней две ветхозаветных реминисценции — очевидная и скрытая. Первая — «Но из грехов нашей Родины вечной не сотворить бы кумира себе»; вторая спрятана в рефрене и содержит ключ ко всей песне. «Не оставляйте стараний, маэстро» — прямая отсылка к псалму 137: «Милость твоя, Господи, навек. Дело рук твоих не оставляй».

К этому же псалму отсылает читателя и Пастернак в призыве к бодрствованию, венчающем стихотворение «Ночь» — «Не спи, не спи, работай, не прерывай труда». В псалме содержится истинно поэтическая двусмысленность, которая и придаёт большинству ветхозаветных текстов — в переводах на современные языки — столь универсальное звучание. Давид просит Господа не оставить его, человека, собственное Божье творение, — но в синодальном переводе мы явственно читаем «Дело рук твоих», то есть не оставляй и работы как таковой, непрерывного творческого акта. Мир ведь творится ежеминутно — шестью днями дело не ограничивается. «Не бросай человека» и «Не оставляй творчества» — на этой синекдохе держится вся песня Окуджавы; это не только и не столько просьба о милосердии, сколько призыв к Творцу — мир не безнадёжен, его ещё стоит лепить.

Известна претензия Галича, высказанная в разговоре с Сахаровым в 1972 году: что это такое — «не убирайте ладони со лба»! Моцарт же на скрипке играет, как можно одновременно держать ладони на лбу! Неточный жест, и всё рушится. Галич вообще ревниво относился к Окуджаве, тот отвечал взаимностью, но никогда этой претензии не комментировал — возможно, из самолюбия; не исправлял он, впрочем, и текста. Между тем эта ошибка должна бы насторожить интерпретаторов — Окуджаву в 1969 году уже опытный версификатор, исправить стихотворение не составляло бы труда, тоже проблема — найти рифму на «пальбу»! Он этого не сделал, авторское упорство могло бы привести на простейшую мысль: Моцарт-то, конечно, на старенькой скрипке играет, но рефрен — и призыв «не убирать ладони со лба» — обращён

не к нему, а к Богу; это Всевышний держит руку на лбу Моцарта, пока тот играет. Фразеологизм этот весьма распространён; в частности, любимый тост-поздравление Петра Тодоровского — «Пусть Бог не убирает руку с твоего лба».

Если принять это толкование, вся песня обретает особый смысл: автор просит Бога не обращать внимания на традиционное и неизбежное беспутство художника, на отступления от предназначения, на гульбу и пальбу — без которых почти никогда не обходится. Всё, кроме искусства, — привходящие обстоятельства, тут и Отечество отходит на второй план: «Моцарт отечества не выбирает» и подавно не должен творить из него кумира. Собственно, фабула «Песенки о Моцарте» — типичная для Окуджавы композиция: три куплета три припева, — это и три соблазна художника, три главных его врага: суетность (гульба-пальба), национальное чванство (и слишком тесная зависимость от грехов Родины вечной) и само время, которое сильнее всего, страшнее костра. «Коротки наши века молодые: миг — и развеются, как на кострах, красный камзол, башмаки золотые, белый парик, рукава в кружевах». Облетает романтический антураж, остаётся голая суть — но пока Господь не отвернулся, всё переносимо.

У Окуджавы есть поздний «автобиографический анекдот» об этой песне — там его случайный встречный спрашивает в метро, как понимать строку «Не убирайте ладони со лба». И автор в растерянности — а он сам только что думал об этой своей строчке — отвечает: а что тут особенного? Просто человек, когда задумается, прижимает ладонь ко лбу... Этот ответ, казалось бы, противоречит нашей версии. Да и без всякого «казалось бы» противоречит. Но ничего не поделаешь, нам нравится наша версия. И мы не будем никак увязывать её с этим поздним признанием: в конце концов, иногда поэт и сам не знает, что у него получилось.

Остаётся загадочная строфа о грехах Родины вечной: прежде всего непонятно, как она проскочила советскую цензуру. Конечно, о «перегибах» и «ошибках» ещё ритуально вспоминали, но всё неохотнее; сама мысль о том, что у Родины могут быть грехи, выглядит кощунственной по советским меркам. Есть, правда, ещё более крамольное толкование: «вечной Родиной» в богословии иногда именуется Царство Небесное, будущая обитель души — в противовес земной, кратковременной Родине, блеклом отраже-

нии настоящей. Но тогда непонятно, о каких грехах небесной Родины может идти речь: там-то уж точно всё безгрешно. Остаётся предположить, что магия этой песни Окуджавы была такова, что действовала и на чиновников отечественной цензуры (в 1976 году, на пике застоя, «Песенка о Моцарте» была включена в первый советский диск-гигант Окуджавы) — либо их расслабила туманная формулировка. Смысл-то понятен — не следует безоглядно превозносить Родину за то, что достойно осуждения, и как раз шестьдесят девятый год в этом смысле показателен: реабилитация сталинизма шла полным ходом, после Пражской весны последние иллюзии шестидесятников развеялись, «как на кострах». «Песенка о Моцарте» — как раз о том, чем остаётся утешаться: работать вопреки всему, понимая, что «на остановке конечной скажешь спасибо и этой судьбе». Моцарт не выбирает Отечества — девять лет спустя, в семьдесят восьмом, среди усиливающегося распада и абсурда, Кушнер добавит: «Времена не выбирают, в них живут и умирают. Что ни век — то век железный». Выбора нет — есть достоинство в навязанных обстоятельствах и дар, лучшее из возможных утешений.

## 2.

Сама параллель «Моцарт — Бог» для русской литературы не нова: «Ты, Моцарт, бог — и сам того не знаешь», на что Моцарт, с приличествующей иронией, отвечает: «Право? Может быть». Последующие авторы сместили акцент: «Ты Моцарт, Бог, и сам того не знаешь!» — то есть вывели на первый план художническую, эстетическую ипостась Творца. Бог — не моралист, не проповедник, не ветхозаветный суровый судья, избирающий один народ и показательно его воспитывающий, но счастливый и беззаботный творец, мастер, маэстро.

Правда, тут у моцартианской традиции появляются серьёзные оппоненты: для некоторых Бог — безусловно художник, но никак не Моцарт с его детской ясностью, а мыслитель и экспериментатор Бах. В декабре 1970 года Галич пишет балладу «По образу и подобию, или Каждому своё» — прямой ответ Окуджаве на «Песенку о Моцарте»; различие их творческих методов явлено тут с особой наглядностью. Где у Окуджавы 12 строчек с припевом — у Галича 60 полновесных длинных строк с подробной кар-

тиной бытовых мучений современного маэстро, которому приходится свои «переходы из це-дура в ха-моль» (в подтексте отчётливо слышится проклятие окружающим дуракам и хамам) осуществлять под стоны insultной бабки, попреки жены и пьяный гомон соседей за стенкой; быт душит, репродуктор врёт, «а пронзительный ветер, предвестник зимы, дует в двери капеллы святого Фомы». Мало того, что у Галича слушателю демонстрируется увесистая гроздь унижительных бытовых подробностей — у него и отношениям художника с Богом сообщено нечто ветхозаветное: художник предъявляет свои язвы и брюзжит, Бог же либо уважительно его приветствует («С добрым утром, Бах!»), либо утешает («Но не печалься, Бах!»), либо угрожает («Не кошунствуй, Бах!»). Это отношения взаимно-уважительные, но не особенно гармоничные — как и у художника с семейством; творчество предстаёт чем-то вроде одолжения Господу, который, конечно, в конце концов получает свою «треклятую мессу», но не без попрека за ужасные условия труда.

Конечно, «По образу и подобию» отсылает не столько к «Песенке о Моцарте», сколько к известной устной притче чтеца Владимира Яхонтова — о том, как высоко в горах живут и каждое утро здороваются Бог и Бах; но и время написания, и схожесть приёма заставляют предположить, что Галич отталкивается от песни Окуджавы, открыто полемизируя с ней. У Окуджавы — моцартианский, лёгкий росчерк пера, у Галича — подробная и натуралистичная живопись; у Окуджавы — высокомерное моцартианское презрение к подробностям, предельное обобщение: судьба, гульба, пальба; у Галича — дотошный и злорадный перечень «болей, бед и обид». Главное же — если у Окуджавы творчество само по себе способно искупить жестокость и краткость жизни, если художника — или Бога? — призывают «не обращать внимания» на быт, грехи Родины и собственные слабости, то внимание Галича к ним как раз приковано: без них подвиг художника обесценивается. Нечего порхать над безднами — надо в них заглядывать, а то и сверзаться. Помыслить невозможно, чтобы Окуджавы в своей песне — хоть бы и бытовой, и сатирической, — упомянул insult, кассу взаимопомощи и двести грамм любительской; для Галича всё это — необходимый контраст к «мессе». Бог и Бах прощаются на ночь — то ли довольными друг другом, то ли затаившими зло, но уж во всяком

случае не примирёнными; товарищескую, сотворческую, почти заговорщицкую интонацию, с какой Окуджава беседует с верховным творцом, тут заменяет взаимная подозрительность. С грандиозным, но тяжеловесным Бахом иначе не поговоришь, а с Моцартом не станешь выяснять отношения: у него другие, эстетические приоритеты, и какая ему разница, чем заплачено за музыку? Эти два образа играющего Бога — только в одном случае он и творит играючи, а в другом сам тяжеловесно мучается, как Бах, — крайне символичны для обоих авторов и существенно проясняют их конфликт, о котором мы подробнее расскажем в следующей главе. <...>

## ОКУДЖАВА И ГАЛИЧ

### 1.

Дату личного знакомства установить трудно: до 1962 года, по крайней мере, Галич к своему сочинительству всерьёз не относился, регулярно писать песни и петь их в компаниях начал с шестидесят третьего, но в этих компаниях Окуджава не появлялся. Общих знакомых в Москве почти не было — были в Ленинграде, где Окуджаву любили коллеги Галича, кинематографисты и драматурги. По всей вероятности, в 1963 году они и познакомились — через Владимира Венгерова; Володин тоже сразу оценил песни Галича, хоть и остался верен Окуджаве. Совместных выступлений быть не могло — у Галича не было легальных вечеров, ни сольных, ни коллективных; однако уже в октябре 1965 года, когда в Москве с месячными гастролями гостит прославленный французский шансонье Жак Брель, Евтушенко приглашает в гости Окуджаву и Галича, чтобы представить Брелю советских бардов. Все трое в этот вечер поют не своё — по воспоминаниям Евтушенко, «показывают друг другу свои корни»: Галич поёт Вертинского и старинные романсы, которых знал множество, Окуджава — городские романсы и дворовые песенки, Брель — фламандский фольклор. Год спустя происходит вечер, описанный Юрием Нагибиным, — в одном из ленинградских литературных салонов Галича просят спеть, он поёт долго и с удовольствием, после долгих уговоров гитару берёт Окуджава и поёт «Последний троллейбус». Восхищённый выдох Нагибина — «Боже, как хорошо!» — вызывает негодование поклонниц Галича: видимо, совместить любовь к тому

и другому уже тогда не получалось. Ахматова на вопрос, кто из «великой четвёрки» — Мандельштам, Маяковский, Пастернак, Цветаева — ей ближе, отвечала, что выбирать не надо: надо радоваться, что Бог дал России столько разных и превосходных поэтов. Но в случае Окуджавы и Галича без выбора не обойтись.

Личной дружбы не было — сказывалась разность темпераментов и разница в возрасте; общались по имени и на «вы». Встречались редко. На проводах Галича, растянувшихся на месяц, Окуджавы не был. Отзывался о нём с неизменным пиететом, в том числе и публично: «Да будет благословенна память об удивительном поэте, изгнаннике и страдальце». Сопровождал лаконичными доброжелательными предисловиями его посмертные публикации времён перестройки. В 1983 году Илья Мильштейн, тогда сотрудник «Шахмат в СССР» и сам кандидат в мастера, брал у Окуджавы интервью («Если бы я был шахматистом», апрельский номер). В авторской «врезке» он умудрился процитировать Галича и принёс интервью Окуджаве на визу. Тот невозмутимо подписал. «Булат Шалвович, — напомнил Мильштейн, — вы заметили?» Окуджавы посмотрел на него поверх очков: «Обижаетесь, начальник».

## 2.

«Почему можно любить Толстого и Достоевского, Чехова и Бунина, Мандельштама и Пастернака, Леонардо и Рафаэля, Пруста и Джойса, но нельзя любить Козловского, если любишь Лемешева, Доминго, если любишь Паваротти, Тибальди, если любишь Каллас. Исключения бывают, но крайне редко. Может быть, пение действует на какие-то ментальные или чувственные центры, что исключает совместительство, как истинная любовь-страсть? <...> Это не локальная проблема: Окуджавы — Галич. Для меня — и не только для меня — песни Окуджавы больше сказали о проклятом времени загадочной песней про чёрного кота, чем предметные и прямолинейные разоблачения Галича. Но дело не только в этом, и даже вовсе не в этом. Окуджавы разорвал великое безмолвие, в котором маялись наши души; нам открылось, что в глухом, дрожащем существовании выжили и нежность, и волнение встреч, что не оставили нас три сестры милосердных Вера, Надежда, Любовь, что уличная жизнь исполнена поэзии, не исчезло чудо, что мы остались людьми. Окуджавы открывал нам

нас самих, возвращал полное чувство жизни, помогал преодолению прошлого всего, целиком, а не в омерзительных частностях. И для людей, несших на себе клеймо этого прошлого, его часто печальные, но не злые песни были значительней разоблачений и сарказмов Галича. А вот уже другому поколению, не знавшему наших мук и душ пропажу, конкретика песен Галича была привлекательней. Для меня песни Галича зазвучали по-настоящему года три-четыре назад. Казалось бы, то, о чём он поёт, отодвинулось, утратило остроту — ничуть не бывало. <...> Теперь пришло время называть всё своими именами, прямо в лоб. Покров тайны сорван с действительности, не надо играть ни в какие символические игры... Сашины песни переживают второе рождение, став, как некогда, нужными расхотевшему терпеть народу».

Так пишет Нагибин в очерке «О Галиче — что вспомнилось». Тональность этого очерка совсем не совпадает с его дневниковой записью о смерти Галича: «Что там ни говори, но Саша спел свою песню. Ему сказочно повезло. Он был пижон, внешний человек, с блеском и обаянием, актёр до мозга костей, эстражник, а сыграть ему пришлось почти что короля Лира — предательство близких, гонения, изгнание... Он оказался на высоте и в этой роли. И получил славу, успех, деньги, репутацию печальника за страждущий народ, смелого борца, да и весь мир в придачу. Народа он не знал и не любил, борцом не был по всей своей слабой, изнеженной в пороках натуре, его вынесло наверх неутолённое тщеславие. Если б ему повезло с театром, если б его пьески шли, он плевал бы с высокой горы на всякие свободолюбивые затеи. Но ему сделали высокую судьбу. Он запел от тщеславной обиды, а выпелся в мировые менестрели. А ведь песни его примечательны лишь интонацией и остроумием: музыкально они — ноль, исполнение однообразное и крайне бедное. А вот поди ж ты!.. И всё же смелость была и упорство было — характер! — а ведь человек больной, надорванный пьянством, наркотиками, страшной Анькой. Он молодец, вышел на большую сцену и сыграл, не оробел».

Тут по-нагибински сочетаются зоркость, пронизательность, пристрастность, бескорыстный восторг, несогласие на глубоком, не бытовом, а бытийственном уровне: всё, кроме зависти, ибо Нагибин слишком высоко себя ставил, чтобы завидовать кому бы то ни было. Как всегда, когда он отпускает желчные и язвительные

отзывы, — он честней и ярче, чем когда задним числом расставляет взвешенные оценки; и в этой скептической записи — может быть, по контрасту — больше восхищения и любви, чем в позднем очерке. «Молодец!». И люби ты или не люби Галича — а всё равно не сказать «Молодец!» нельзя. Потому что на наших глазах человек сломал и перерос себя — из обычного московского острошлова и бонвивана почти против собственной воли превратился в поэта, заплатил за это здоровьем, Родиной, жизнью; просто состояться — и то заслуга, а Галич сделал нечто гораздо большее. Он перевёл себя в иной регистр. Когда запел Окуджава — это было огромным скачком в его поэзии, но всё-таки не перерождением; он начал не с нуля. Галич презрел, зачеркнул себя прежнего — и сделал это талант; у автора хватило ума и храбрости не сопротивляться.

После признания этой очевидной, не оспариваемой даже недоброжелателями заслуги попытаемся понять, почему нельзя одновременно (или по крайней мере одинаково) любить Окуджаву и Галича. В авторской песне у Окуджавы были соперники, но не было врагов; его первенство по молчаливому уговору признавалось всеми. Тем не менее между Галичем и Окуджавой существовало поле скрытой напряжённости, хотя оба всячески это скрывали. В августе 1995 года я спросил Окуджаву, стал ли он, подобно Нагибину, с годами выше ценить песни Галича? Он ответил, что высоко ценил их с самого начала, «а вот человек он был сложный. Непростой, да, непростой». И после паузы добавил: «Например, он не воевал, не был на фронте. А говорил, что воевал. Зачем?».

Галич действительно не воевал, в отличие от Окуджавы, хоть и был старше; он служил завлитом в Грозненском театре, потом играл в восстановленной арбузовской студии, превратившейся в фронтовой театр; к военной службе оказался негодным по причине порока сердца. Впрочем, он и не кичился фронтовым прошлым, и не писал военных песен, не считая «Ошибки», которую тоже лишь условно можно отнести к таковым; в общем, придирка мелкая. Но придирки Галича к Окуджаве были ещё мелочней — Владимир Фрумкин вспоминает, что, мотивируя холодноватость своего к нему отношения, Галич в Штатах сетовал, что Окуджава после поездки в Париж что-то кому-то не передал... побоялся, видимо, связываться с диссидентами... В общем, ясно, что маскируется нечто куда более существенное; и удивительно ещё, что корпоративный

дух был в них так силён, что они ни разу не дошли до прямого выяснения отношений, до враждебных посвящений (как было у Галича с Евтушенко и даже, как полагают многие, с Солженицыным). Видимо, тут была не только рыцарственность, но и сбережение репутации: оба сознавали, что на них внимательно смотрят — и не только поклонники, но и недрёманное око, для которого всякий конфликт в интеллигентской среде был в радость.

<...> В 1956 году была запрещена постановка пьесы Галича «Матросская тишина», которой «Современник» — одновременно с «Вечно живыми» — планировал открыть первый сезон. Галич чрезвычайно тяжело пережил запрещение своей лучшей, хоть и невинной даже по советским временам пьесы, которой повредила роковая пятая графа: идеологическая цензура «первой оттепели» не могла выпустить пьесу о том, «как евреи выиграла войну» (эту формулировку идеологической дамы из ЦК Галич приводит в автобиографической повести «Генеральная репетиция»). Он написал сценарий фильма «Верные друзья», прославился комедией «Вас вызывает Таймыр», был широко известен в Москве как сочинитель шуточных стихов и блестящий рассказчик. «Галич — пажон и красавец», говорил о нём Михаил Львовский; «еврейский Дориан Грей» — называли его в артистических кругах. Он и здесь был во всём противоположен Окуджаве — молчаливому, замкнутому, даже и в годы относительного благополучия долго не расстававшимся с клетчатой ковбойкой и суконными ботами «прощай, молодость»; Галич любил и умел подать себя. Впрочем, верно и то, что скромность Окуджавы была лишь маской его кавказской гордыни, ничуть не меньшей, а то и большей, чем у Галича: он не мог себе позволить оказаться в смешном положении, а потому предпочитал сыграть на понижение, нежели вызвать насмешку самомнением или пафосом. Однако самолюбие у обоих было дай Бог. Окуджава и Галич воплощали собою две крайности, временами, однако, сходящиеся: Окуджава — характер кавказский, Галич — еврейский. И хотя оба тянулись к русской культуре, а Галич даже принял православие, — оба не без рисовки старались выражать эти типы как можно полнее: отсюда кавказские шуточные песенки Окуджавы («Таш-туши, таш-туши, мадам попугай»), его гусарство, галантность, воинственность временами, — и еврейские анекдоты Галича, его скептическая ирония, интеллигентская

фронда, заигрывание с потенциальной аудиторией (и горькая рефлексия по поводу этого заигрывания: «Я гражданские скорби сервирую к столу»).

Галич сочинял (и публиковал) стихи с отрочества, писал и шуточные песенки (играл на гитаре и фортепьяно), но первую серьёзную песню сочинил в 1962 году, не без влияния Окуджавы («Он может, а я не могу?» — так, в его формулировке, сохранённой Рассадиным, выглядел стимул). Этой первой песней оказалась «Леночка» — удивительно изящное сочинение о том, как в московскую регулировщицу Эл Потапову влюбился заезжий шах и сделал её шахиней. Вскоре после этого песни пошли потоком, и скоро популярность Галича если не затмила славу Окуджавы, то по крайней мере сравнялась с ней. Правда, до 1968 года это была именно популярность, а не слава: Окуджаву любили — Галича признавали, ценили, цитировали, но без придыхания. Дело, вероятно, было в том, что слушатели Окуджавы чувствовали себя лучше, выше, чище — а Галич не сулил ничего подобного, хотя был и виртуозней Окуджавы как поэт, и точнее как сатирик. У Окуджавы, собственно, и сатиры не было. Если продолжать аналогии с Серебряным веком — а от них при разговоре о шестидесятых-семидесятых не убежать, — ранний Галич типологически ближе всего Саше Чёрному, а сравнивать дарование Чёрного с блоковским не стал бы и самый пылкий адепт «Сатирикона». И это при том, что Саша Чёрный как поэт и мастеровитее, и разнообразнее, и остроумнее Блока — и поэзия его живёт по сей день, и переживёт века, и бывают настроения, когда она кажется ближе блоковской, — но...

Истинная слава и влияние Галича начинаются с 1964—1965 годов, когда гибель оттепели становится очевидной для всех. И если Окуджавы расцвёл, когда этой оттепелью запахло, и надолго замолчал, когда она естественным образом накрылась, — Галич именно в эпоху реакции и стал писать по-настоящему. (Кстати, после 1908 года Блок пишет куда меньше — а Саша Чёрный, напротив, расцветает). Галич и сам бы не ответил, вероятно, откуда это вдруг в нём, преуспевающем советском драматурге, проснулся гражданский темперамент (если виновата была запрещённая пьеса, то почему со времени её запрещения до чудесного авторского преображения прошло почти десять лет?). Вероятно, логика была простая: сначала кухонная фронда, потом всё более и более сме-

лый протест, стремление соответствовать запросу аудитории (он сам над этим иронизировал в песне «Желание славы») — и наконец неумолимая логика биографии: этой храбрости надо соответствовать, примерять роль борца, платить за сказанное. Именно об этом поставил Эльдар Рязанов самый грустный свой фильм «О бедном гусаре замолвите слово», предварив его песней «По селу бегут мальчишки» (любимой Галичем, исполнявшейся им, приписываемой ему, но на деле народной). Впрочем, трагифарс этот — всего лишь иронический русский ремейк великого фильма Росселини «Генерал делла Ровере» — о том, как мелкий мошенник притворился аристократом и борцом сопротивления и пошёл на казнь. Лотман называл эту картину замечательным исследованием игрового поведения, помогающего игроку или артисту проявить подлинную, дотоле скрытую сущность. Галич её знал и ценил — и, весьма возможно, видел в герое, сыгранном Де Сикой, своё отражение. Но вслух об этом не распространялся.

В Галиче действительно было много актёрского, напрочь отсутствовавшего в Окуджаве, — но, войдя в роль, он ей следовал. Окуджаве песни помогли после многих лет притворства и маскировки стать собой — Галичу они, напротив, помогли перестать быть собой, тем собой, кого он втайне давно возненавидел. Так появился Галич-поэт, и тема у этого поэта была вполне конкретная, прямо противоположная окуджавской.

Сергей Чесноков вспоминал, как в 1967 году, прочитав тот самый, благотворительный, практически бесцензурный номер «Звезды Востока», Галич возмущался «Размышлениями у дома, где жил Тициан Табидзе»: как это — «Берегите нас, поэтов»?! У поэта нет такой задачи — самосбережение! Кто осмелился выбрать этот жребий — должен понимать, чем заплатит!

И здесь ещё одно фундаментальное различие: для Галича поэзия — труд, подвиг, поступок, для Окуджавы — естественнейшая вещь: не пишет, а транслирует, больше всего заботясь о том, чтобы не нарушить, не затемнить подслушанный звук. «Хожу я и песенку слушаю». Акт творчества — не волевой, «так случилось», — и даже черновые блокноты Окуджавы, обильные, сохранившиеся, подтверждают это: обычно всё главное — ритм, опорные слова — есть уже в первом наброске. По-пастернаковски говоря, подбираются слова к музыке мира. Для Окуджавы сочинительство — акт

гармонический, и за что же тут, помилуйте, платить? Война — вещь неизбежная, она идёт ежедневно и повсеместно, но певец участвует в ней помимо своей воли, постоянно призывая одуматься:

Ах ты, шарик голубой,  
грустная планета,  
что ж мы делаем с тобой?  
Для чего всё это?

Всё мы топчемся в крови,  
а ведь мы могли бы...  
Реки, полные любви,  
по тебе текли бы!

И убивать поэта не должны; и от гибели его, честное слово, не будет толку — сгорит ни за грош! Не таков Галич: его поэзия, декларации, поведение — прямое участие в войне, и раз уж ты выбрал это ремесло — просьба о снисхождении будет дезертирством. Куда там беречься, когда и само творчество — война, и расплата неизбежна — «И мне говорит свобода: ну что ж, говорит, одевайтесь, и пройдёте-ка, гражданин». А на что вы рассчитывали? Только так и бывает! Это, конечно, не просто изначальная установка на бескомпромиссность — Галич вовсе не был фанатиком, нетерпимым к чужому мнению; тут отражение внутренней борьбы на грани самоуничтожения. Путь, на который он вступил, и был смертелен — потому что Галич яростно ненавидел себя: и себя прежнего, сочинителя конформных пьес и сценариев, и даже себя нынешнего, поющего «под закуску и две тысячи грамм». В этой самоненависти он близок к Высоцкому — «Не надо подходить к чужим столам и отзываться, если окликают». Дело тут не в нонконформизме, не в принципиальной и изначальной ненависти к мешанскому благодушию (и Галич до поры спокойно уживался с системой, и Высоцкий снимался в советском кино, хотел печататься, искал легализации): дело в изначальной стратегии, в самоподзаводе и саморастрате, и тут уж не принципиально, в каком противостоянии тратить себя. В творческой практике, в мировоззрении и стратегии Галича и Высоцкого ненависть к себе занимает ничуть не меньшее место, нежели ненависть к системе; для них в самом деле естественнее себя беречь, ибо — «на ослабленном нерве я не зазвучу». Отсюда же — бурная и рискованная жизнь Галича, легендарные романы, срывы, под ко-

нец — наркомания; отсюда и жизнь Высоцкого, который жёг свечу с двух концов и уж, конечно, угробил себя не столько алкоголизмом (во многом это легенда) и не наркотиками, а прежде всего бешеным темпом жизни и работы. И если бы авторы с темпераментом Высоцкого или Галича родились в Штатах или благополучной Европе — они с той же страстью уничтожали бы себя, находя в похмельном стыде новый источник творческой энергии (отчаяние — замечательный мотор для лирики). Да и мало ли мы знаем на Западе таких биографий — взять хоть Моррисона, хоть Гензбурга? Советская власть оказалась не то чтобы главным врагом (в случае Высоцкого это особенно наглядно — он и вовсе не был никаким антисоветчиком, и в диссидентстве не замечен, и почти не общался с этой средой, кроме как за границей), — а, скорей, предлогом: всё глубже. Творчество Галича — и в значительной степени Высоцкого — питается, по выражению Д. Данина, «энергией стыда». У Окуджавы с рефлексией вообще обстоит не очень хорошо — он, как мы помним, в себя не заглядывает, и проза его орнаментальна, антипсихологична, и копание в механизмах собственного сочинительства — радостного и гармоничного — для него болезненно. А уж ненависть к себе — вообще не его случай: «Довольно с меня претензий от окружающих».

Окуджава призывал взяться за руки (правда, это касалось только друзей, но включать себя в число этих друзей никому не возбранялось). Галич, напротив, требовал разъединений и размежеваний. Окуджава апеллировал к общечеловеческому — Галич настаивал на том, что никакого общечеловеческого нет. Грубо говоря, пафос кавказского застолья против пафоса иудейской войны, а если отказаться от каламбуров на пресловутую национальную тему — милосердие против жестковыйности. Но в этой непримиримости нужно различать прежде всего непримиримость к себе — герценовское жизнеотрицание. Не зря Чуковский и его дочь, Лидия Корнеевна, — умевшие так по-герценовски ненавидеть уют, благополучие, норму как таковую, — Галича ставили много выше Окуджавы: Галича Чуковский приглашал к себе в Переделкино и подарил книгу с надписью «Ты, Моцарт, Бог и сам того не знаешь» (хотя моцартианского в нём — только «сам того не знаешь», небрежение, беспечность, риск, входящие в условия игры).

Окуджаве же он единственный раз написал записку в апреле 1968 года с просьбой провести на концерт студентку, «пылкую поклонницу»: сам не идёт, отговариваясь болезнью. Compliments, в общем, дежурные. Странно, что он не опознал в Окуджаве блоковского начала — а может, страшно сказать, и охладел в конце жизни к музыке как таковой, музыке не буквальной, конечно, а лирической. Он двигался от Блока — к Некрасову, от мелодии — к смыслу, и позднему, всё глубже погружавшемуся в отчаяние Чуковскому, желчному старику, на глазах которого вот уже в третий раз изничтожалось дело его жизни, чужда была окуджавская благодать. Правда и то, что в смысле выделки словесной ткани, в смысле поэтической виртуозности, которую Чуковский умел ценить, — Галич безусловно первенствует среди бардов, сравнение с ним выдерживает разве что Новелла Матвеева (от которой Чуковский тоже был в восторге). Ах, Чуковский в шестьдесят восьмом — совсем не тот, который в детстве сладко вздрагивал от безыскусных строчек Полонского:

И тогда случается,  
 К сердцу приласкается  
 Чувство беспредельное,  
 Светлое, далёкое,  
 Счастье неизменное,  
 Нечто беспечальное  
 Вечно идеальное,  
 Даст нам успокоиться —  
 Промелькнёт и скроется!

Ведь и Блок любил эти стихи, столь приложимые и к нему самому, и к воздушным песням Окуджавы, полным намёков на небывалое, несбывшееся и притом несомненное. Но что сказали бы они ему в двадцать первом? И что говорили Чуковскому, который от молодого жизнепрятия пришёл к горькой старческой непримирённости? В его мире главной ценностью осталась эстетика — а Окуджава менее всего эстет.

Галича любили те, кто не любил жизнь, — и в семидесятые таких становилось всё больше. Окуджаву на его фоне казался... нет, не трусом, конечно, но соглашателем — несомненно. Вспоминает же Войнович: «Но диссиденты всё-таки люди, и среди них попадались разные экземпляры, были там святые, а были и просто дураки и очень расчётливые карьеристы. Они, бывало, нападали на Окуджаву с попреками, что он в столь суровое время занимает»

ся чепухой, поёт про каких-то прекрасных дам или Римскую империю, а не разоблачает советскую власть прямо и просто, без нелепых красотостей. Одна парижская дама из числа просто дураков отказалась прийти на концерт Окуджавы, сказав примерно такое: «Я бы пришла, если б знала, что он выйдет на сцену, отшвырнёт в сторону гитару и скажет, что советский режим хуже фашистского и он отказывается петь до тех пор, пока этот режим не рухнет». Другой борец, использовавший своё краткое диссидентство как способ нажития политического капитала перед отъездом на Запад, тоже попрекал Окуджаву отсутствием гражданских страстей и намекал читателям газеты «Новое русское слово», что он сам нравственно гораздо выше и чище».

Разъясним этот намёк, тем более, что в «Портрете на фоне мифа» Войнович раскрыл имя «другого борца»: это Марк Поповский, опубликовавший в «Новом русском слове» от 15 марта 1979 года — сразу после нью-йоркского концерта Окуджавы — статью «Поговорим о странностях любви». Речь в ней шла о том, что любить-то Окуджаву и, скажем, Ахмадулину никто не запрещает, но надо помнить, что их пускают в Америку не просто так, что режим надеется вызвать у эмигрантов ностальгию! Наум Коржавин, в своих воспоминаниях об Окуджаве попросту назвавший эту статью дурацкой, 8 апреля того же года опубликовал ответ Поповскому, защищавший Окуджаву от навязанных полемистом требований повышенной гражданственности; самому Окуджаве, навестившему его, он сказал — «А знаешь, я вовсе не прочь, чтобы ты вызывал у меня ностальгию».

Страшная догадка: кто не любит Окуджаву — втайне ненавидит и себя... но об этом — в свой час, в разговоре о травле, снова настигшей его в девяностые.

### 3.

Эту свою главную тему — может быть, не сразу различимую, но несомненную, — Галич вёл упорно и точно. Ярче всего она сказала всё в той же песне «Желание славы» 1967 года — может быть, лучшей у него. Подпольный поэт поёт для интеллигентов и стукачей (причём, что интересно, стукачам тоже искренне нравится). А поёт он о том, как в больничной палате вместе оказались бывший зэк и бывший вертухай — «Точно так же мы гуляли с ним

в Вятке, и здоровье было тоже в порядке». А потом вертухай поды-хает, и бывший зэк смотрит в окно, как сын его «по тому по сне-жочку провожает вертухаеву дочку». Как с этим жить? Как можно вытерпеть это навязанное — да и не только навязанное, а всеми горячо воспринятое единство: «Все одной зелёной мажутся — кто от пуль, а кто от блох»?!

Но, конечно, ярче всего это явлено в самой мощной по драй-ву, самой желчной и яростной песне Галича — «Фантазии на рус-ские темы для голоса с оркестром»: там-то уж нет и тени националь-ной нетерпимости, там все — внутри одной нации. Есть бывший зэк, ныне сторож леспромхоза, и гость — «московская сволота». Гость приехал за иконами да за русской духовностью — «Самый подлинный, расподлинный, не носатый, не уродливый». Но народ-то никогда его не примет за своего — «Мне б с тобой не в беседу, мне б тебя на рога», и сам Галич отвергает мысль об их принадлеж-ности к единому народу как кощунственную и оскорбительную.

Позвольте, но не об этом ли и Окуджава? Это ведь про убий-цу отца — «Друг друга братьями зовём и с ним в обнимку мы жи-вём». И разве в кавказском характере меньше жажды мести, чем в иудейском? Вопрос, однако, в том, какое место занимает эта проблема в творчестве Галича — и какое у Окуджавы. Для Галича она — ключевая, муза его — карающая: «Я не выбран. Но я — судья». Окуджава сроду бы так не сказал о себе — другой темпера-мент. Ему, скорей, ближе была декларация Слуцкого, который попробовал судить — и обжёгся: «Кто они, мои четыре пуда мяса, чтоб судить чужое мясо?». Здесь у Галича, конечно, возникает некое противоречие: ладно, допустим, он судья. А как же быть с дру-гой декларацией — «А бойтесь единственно только того, кто ска-жет “Я знаю, как надо”»? Получается, никому больше этого знать нельзя — а ты знаешь?

Получается так. И это весьма характерно всё для того же иу-дейского дискурса: несогласие с любыми чужими вертикалями — ради укрепления своей, невидимой, тайной, но оттого не менее прочной. И немудрено, что со временем эта иудейская иденти-фикация восторжествовала — Галич, принявший крещение, Галич, принадлежавший к русской культуре, в конце концов нашёл единственную опору в еврействе. Нечто подобное произошло в период травли с Мандельштамом — он мог сколько угодно асси-

милироваться, принимать лютеранство, клясться в любви к имперскому Петербургу и Европе, но когда дело дошло до настоящей опалы и осады, он почувствовал, что кровь его «отягощена наследием царей и патриархов». И Галич пишет сначала «Поезд», посвящённый памяти Михоэlsa, потом «Песок Израиля» (на мотив матвеевского «Горизонта»), потом — «Не шейте вы, евреи, ливреи»... Если уж идти, то до конца — а пройти этот путь, оставаясь русским, он не мог. Потому что не понимал, как в одной русской нации сочетаются палачи и жертвы, да ещё и мирятся после всего. «Но уж если ты мезон, то живи в Израиле».

Что до Окуджавы — он двигался в прямо противоположную сторону: не то чтобы к всепрощенью, но именно к пониманию тех универсальных вещей, которые в конце концов объединят всех. «Все — маршалы, все — рядовые, и общая участь на всех». И — в стихотворении, написанном за год до смерти, — Лёнька Королёв с немцем сидят на одном облаке.

Принявший христианство Галич был по-иудейски неприимирим, не желал ни снисходить, ни прощать. Крещённый перед смертью атеист Окуджава вечно отвечал на вопросы о том, кто прав, — что нас рассудят потом. Кто — Бог или потомки — не уточнялось.

Обе позиции приводят к замечательным художественным результатам. Проблема в одном: иногда автор начинает творить в несвойственном ему жанре, и тогда происходит непонятное. Окуджаве почти никогда не удавалась сатира, она выходила у него плоской — исключения не составляет даже прелестная «Собачка», даже «Кухарка». Да и «Песенка весёлого солдата» не идёт в сравнение с песнями о грустных солдатах. Галич был силён в отрицании, насмешке, даже и в ненависти, — но стоило ему приняться за лирику, как на свет появлялось нечто неловкое, плакатное, иногда почти кощунственное, как песня об Анне Ахматовой «Снова август». «В той злой тишине, в той неверной, в тени разведённых мостов, ходила она по Шпалерной, моталась она у Крестов» — какая-то дурная хрестоматия; то же самое в посвящении Блоку — «Повстречала девчонка Бога, Бог пил мёртвую в монопольке», с её абсолютно не идущим к делу финалом — «Этот тоненький голос в трактирном чаду будет вечно звенеть в “Соловьином саду”»... Галич силён не там, где любит, умиляется, восхищается, — а там,

где яростен и непримирим, и не зря лучшая из его любовных песен, «Городской романс», венчается блистательным: «Вся изыбшая, вся простывшая, но не предавшая и не простившая».

Поэтические декларации Галича, его хрестоматийные в худшем смысле стихи о Серебряном веке, его исторические стилизации поразительно легко входили в интеллигентское сознание, расходились на цитаты, становились в свою очередь паролями, и публика времён раннего застоя не замечала их суррогатности. Ведь они давали ей возможность почувствовать себя борцами — и за эту новую идентификацию, тоже весьма лестную, они с готовностью хватались! Окуджава напоминал им, что они люди, — и они любили Окуджаву. Галич напоминал им, что они герои, — и они потянулись к Галичу. Хотя, скажем прямо, у большинства было весьма мало оснований для столь лестных самоотождествлений. По крайней мере те, кто верил Окуджаве, думали о себе хоть без ненависти, но и без восторга: да, люди, со своими слабостями, какие есть... А те, кто предпочитал Галича, ненавидели в себе человеческое и обожествляли героическое — хотя в массе своей ровно ничем не заслужили такого отношения. Просто они присоединились к инвективам, а обвинять и разделять всегда соблазнительно. Не скажу «легко» — это ещё и довольно опасно, что было новым основанием для завышенной самооценки. Галича полюбили те, кто в этой самооценке нуждался. Исполнитель и слушатель песен Окуджавы не чувствует себя ни допущенным, ни приближённым, ни избранным: напротив, он чувствует всю полноту счастья быть городским муравьём, одним из многих. Слушатель Галича примеряет котурны. Его предпочитают те, кто в этих котурнах нуждается, — этим и определяется различие целевых, как говорят сегодня, аудиторий.

Аристократизм чуждается барственности: он не нуждается в доказательствах и демонстративности. Самое удивительное, что эту второсортность собственного (довольно скромного, впрочем) барства Галич чувствовал и сам — вообще хорошо всё про себя понимал. Отсюда его устная новелла про Вертинского: 1958 год, Галич в ресторане гостиницы «Европейской» видит Вертинского. Желая пофорсить перед прославленным шансонье, заказывает самое лучшее. Официант подобострастно уставляет стол всякой роскошью. Напротив Вертинский скромно заказывает стакан чаю

с лимоном. Официант подмигивает Галичу и шепчет: «Из настоящих»... (варианты: «Из бывших», «Вот барин!»). В общем, Галич понимал, кто — барин. И страшно предположить — но думаю, что к Окуджаве у него было отношение сходное. Не потому, конечно, что был в манерах Окуджавы какой-то подлинный аристократизм (да и аристократом он был, если брать традиционное значение, весьма относительным)<sup>2</sup>. А потому, что чувствовал: этот, при всей своей простоте, скудном костюме и непритязательности вкусов, — транслирует звуки небесные. А сам Галич, при всём своём таланте и бесспорной изошрённости, при несравненно большей виртуозности и при замечательном умении стилизовать чью угодно речь, — делает свои тексты из собственного разума и опыта, то есть диктует их куда более низкая, хоть и вполне достойная инстанция. И потому песни — да и стихи, и значительная часть прозы — Окуджавы действуют на всех (что легко объяснить их примитивностью), а Галича слушает его круг — расширяющийся, достойный, да, пусть даже лучший во всём социуме, — но только он. И так это осталось до сих пор.

Но, как говорил Маяковский, — иногда время задвигает Маяковского и выдвигает Пастернака; бывают эпохи Окуджавы, бывают — Галича. Когда надо называть вещи своими именами, когда актуальней союзов становятся разделения — Галичу равных нет. С 1956 по 1966 год Окуджава написал полсотни песен, а Галич — около двадцати. А с 1966-го по 1976-й Окуджава не написал и пятнадцати — тогда как Галич создал около сотни. Сегодня немногие различат гармонию Окуджавы — для её восприятия, при всей простоте этих песенок, требуется отличный слух, знание контекста и априорная доброжелательность. А сегодня с доброжелательностью проблемы. Сейчас, когда пишется эта глава, — во многих отношениях время Галича. И контекст у Галича «зацеплен», «забран», по словам Солженицына, не так широко, и цитаты в основном хрестоматийные, и отсылки на поверхности, и — при всей поэтической изошрённости — смыслы лобовые, плакатные. Самое время для Галича.

---

<sup>2</sup> Вопрос об «аристократической» и «интеллигентской» линиях в русской литературе рассматривался неоднократно, начиная со статьи Дм. Мережковского «Пушкин» в цикле «Вечные спутники» (1897). Применительно к Окуджаве эта коллизия разобрана в статье Г. и С. Хазагеровых «Окуджавы и аристократическая линия русской литературы». Подробнее об этом см. в главе «Родители».

Интересно всё-таки — почему Солженицын, который как раз и высказал это соображение о широте окуджавского контекста, так полюбил Окуджаву (включил его сочувственное письмо 1967 года в сборник своей переписки, ответил благодарственно и любезно), — а с Галичем, тогда уже опальным, отказался увидеться, за что удостоился неявного, но обидного посвящения «Притча» («По замоскворецкой Галилее»)? (Убедительная, со ссылками на авторские свидетельства, атрибуция этого стихотворения как зашифрованного ответа Солженицыну появилась в 2000 году в статье Андрея Крылова «О трёх антипосвящениях Александра Галича»). Нет, не в том дело, что упомянутый Галичем пророк был слишком занят своими делами. А в том — ах, Господи, как это сформулировать, чтобы никто не ушёл обиженный?! — в том, что у Солженицына — классического самоучки, «корневого таланта», — безошибочное чутьё на органику; в том, что поэтика и позиция Окуджавы показались ему естественней и органичней, чем инакомыслие и творчество Галича. Окуджаву для него — не «образованец». Может, на него подействовала подлинная, не стилизованная фольклорность его текстов — Окуджаву говорит народным языком без всяких усилий, ему необязательны фразы вроде «У мадам его — месяца». А может, ему просто очевидней была подлинность Окуджавы — и «деланность» многих песен Галича, откровенно рассчитанных на одобрение московской кухонной фронды; это ни в коей мере не принижает Галича, у которого процент таких «умышленных» вещей не так уж велик, — но оглядка на этот круг и его кодекс чувствуется постоянно. А Солженицына в этом кругу — особенно позднего — не жаловали; исключение составляла всё та же Лидия Корнеевна Чуковская. Впрочем, возможно, что всё дело в единстве противоположностей, в тяге к противоположному полюсу: ведь Солженицын по-галичевски поучителен, по-галичевски непримирим, по-галичевски ненавидит чужую авторитарность и подчас не замечает собственной... Грубо говоря, Окуджаву — не соперник, а Галич играет пусть не на этом, но на близком поле; сомнительно, впрочем, чтобы Солженицын расценивал его как конкурента — слишком высока его личная самооценка.

А кто-то скажет, что Солженицын — антисемит, и кавказец Окуджаву ему милей еврея Галича. Но ведь ещё Окуджаву заметил, что дураков много и что им присуща тяга к простым решениям; на всякий чих не наздравствуешься.

## 4.

Несходство — и более того, противоположность — взглядов и темпераментов Окуджавы и Галича всего наглядней там, где они обращаются к одинаковым темам. Рассмотрим для примера два обращения к гитарам — любовное и благодарное в случае Окуджавы, недовольное и гневное у Галича.

Окуджаву не просто устраивает его салонный инструмент — гитара для него не средство самовыражения, не вынужденная спутница, а добрая подруга, в лучших григорьевских традициях. «Поговори хоть ты со мной, подруга семиструнная!» — к этому образцу восходят обе песни, у Галича есть и прямая цитата. У Окуджавы с гитарой полная гармония, она одна его понимает — «Моя гитара меня обнимет, интеллигентно она смолчит». Песня Окуджавы — не особенно глубокая и выразительная, но трогательная, интимней иных любовных, — заканчивается заботливым «Давай хоть дождь смахну со щёк». У Галича верная спутница вызывает раздражение и чуть не тошноту, она ему опостылела своей компромиссностью, ему нужна уже не мещанская гитара, а трибуна, не уют домашнего концерта, а бунт:

Когда ж ты стала каяться  
В преклонные лета,  
И стать не та, красавица,  
И музыка не та!  
Всё 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,  
Ах, как скушно мне с тобой, моя душечка!

И вот, как дождь по луночке,  
Который год подряд  
Всё на одной на струночке,  
А шесть других молчат.  
И лишь затем без просыпа  
Разыгрываешь страсть,  
Что, может, та, курносая,  
«Послушает и дать»...

Так и живёшь, бездумная,  
В приятности примет,  
Гитара однострунная —  
Полезный инструмент!  
Чибиряк, чибиряк, чибиряшечка,  
Ах, не совестно ль тебе, моя душечка!

Плевать, что стала курвою,  
Что стать под стать 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!

О ком это? О многих, в том числе и о себе, конечно (к себе Галич с самого начала беспощаден, доходит до полного самоотрицания, до ненависти к себе, к кухонной фронде, к собеседникам-собутыльникам-современникам), но думается, что главный адресат нам известен. Небитые школяры — адрес более чем прозрачный; это ведь Окуджава — отсылаясь к Антокольскому, к поэме о школярах «Франсуа Вийон», — реанимировал это словцо в крамольной повести. О, конечно, он не стал номенклатурным (тут уж речь идёт об узаконенной «бардистике», взятой под контроль комитетами комсомола; песня написана в том самом 1965 году, когда «Литературка» в дискуссии легализовала бардовскую песню, а возможно — и как реакция на эту дискуссию), но романтика «с санкции», свобода в дозволенных рамках — это ясно о ком. Да, адресат не прикормлен, но ведь и до бунта не поднялся, хотя все основания для этого у него есть, и моральный авторитет достаточен. А на что он его тратит? «Всё говорок про странствия, про ночи у костра» («Ночной разговор», породивший сотни подражаний, тут как тут). И если Окуджава радуется, что в руках его «гитара, а не тяжёлый автомат», — Галич, кажется, охотно согласился бы на такой обмен. Во всяком случае, омещанившаяся гитара — «полезный инструмент» — его уже не устраивает. Надо двигаться дальше. Конечно, никакого прощания с гитарой у него не случилось, он остался ей верен до конца — но от «нехитрой романтики» отвернулся сразу: у Галича нет ни одной туристической, ни одной

пиратской, ни одной любовной песни. О чём бы ни заговорил — хоть о той, с голосом тоненьким, — всё сворачивает на гражданственность, на политику, на номенклатурного тестя; всё — песня протеста.

Но и когда у обоих случаются обращения к декабристской тематике, налицо удивительный контраст: вот и Окуджава в 1966—1968 годах всё время пишет о декабрьском восстании, сначала пьесу, потом роман, потом, в семьдесят пятом, напишет «Кавалергарда», — но как это непохоже на «Петербургский романс» Галича, написанный 20 августа 1968 года! «Сможешь выйти на площадь?» — сурово вопрошает Галич. Кстати сказать, среди вышедших на площадь 25 августа 1968 года Галича не было — демонстранты, впрочем, не посвящали его в свои планы, берегли. Но на свою площадь он вышел — не прекратил выступлений, когда намекали, не струсил, когда исключили из всех творческих союзов и расторгли все контракты. Так что моральное право на грозный пафос он имел — хоть и разошёлся здесь с собственной декларацией «А бойтесь единственно только того, кто скажет “Я знаю, как надо”». В конце шестидесятых он уже знал, как надо, и строго судил конформистов, агностиков от политики, релятивистов, недостаточно решительных и не определившихся. С его точки зрения любой компромисс с властью означает потерю лица — позиция естественная для человека, по которому государство уже палит прицельно; в такой позиции любого, кому легче, будешь считать предателем.

«Но вот что интересно», по-окуджавски говоря: для героев Окуджавы — Пестеля, Бестужева — вопрос «Сможешь выйти на площадь?» вообще не актуален. Бестужев с презрением прогоняет усомнившегося прапорщика Соколова — Соколов ведь предаёт своих, не идёт на площадь с полком, и не из верности присяге, а из трусости. Есть долг, решимость, предопределение. Колебаться может интеллигент, аристократ послушен долгу, а значит — року. Лирический герой Окуджавы не спрашивает себя: «Сможешь выйти на площадь?». Когда приходит пора, он на неё выходит, и всё: добровольцем ли на фронт, с гитарой ли на сцену. Он не участвует в заговорах, целей которых не разделяет или состава которых не уважает; но уж вступив — не отступается, расплывается до конца, как случится в девяносто третьем. Вот почему «декабристские» сочинения Окуджавы — исключительно о том, что бывает

п о с л е выхода на площадь. Не верь царю. Не бойся ничего. Не обещайте деве юной любви вечной на земле — не потому, что измените, а потому, что в себе мы не властны. У Галича — выбор, у Окуджавы — долг. Долг — не спрашивает.

Что до собственно «выхода на площадь», у Окуджавы и здесь не интеллигентская, но аристократическая, воинская позиция. Он может участвовать в битве, а не в демонстрации. Демонстрации — вообще не в его природе. Они недостаточно результативны и мало влияют на судьбы площадей. Открытая борьба — другое дело. В эту открытую борьбу он через четверть века включится со всей безоглядностью, заботясь не о правоте, а о правде.

## 5.

Вместе с тем есть у Галича песни великие, каких Окуджаве не написать бы никогда, — не только не уступающие его собственным шедеврам, но, может быть, и превосходящие их. Они немногочисленны — и если у Окуджавы почти все 170 песен стали классикой, то у Галича их число не превысит двух десятков; но это, конечно, высшая проба. Величайшей из них я считаю «Балладу о стариках и старухах, с которыми я жил и лечился в санатории областного совета профсоюзов» с её бессмертной формулой: «А живём мы в этом мире послами не имеющей названья державы». Там, где он говорит от имени этой не имеющей названья державы, — он подлинно велик, как и любой, кто чувствует принадлежность к ней и не удовлетворяется её земными подобиями; но допрыгнуть до этого уровня ему удаётся не всегда. Тут нужен метафизический прорыв, для которого его возможности недостаточны, — прорыв не интеллектуальный и даже не духовный, а, говоря по-блоковски, музыкальный, но смысла этого термина и сам Блок никогда не разъяснял.

Что до рифм, до лексического богатства, до интонационного разнообразия — здесь Галич даёт Окуджаве сто очков вперёд. Стоит вспомнить «Красный треугольник», с товарищем Парамоновой, периодически меняющей цвета, или монологи Клима Петровича Коломийцева (написанные, между прочим, с любовью к этому бессмертному типу, — Окуджавы-то, вот парадокс, никакой любви к нему не чувствовал, для него это «Мастер Гриша», — потому, наверное, что он чаще с ним соприкасался). Но вот в чём

ещё одна фундаментальная разница: Галич (в особенности поздний, разделившийся с собственным прошлым) окончательно перестал ощущать свою общность с тем самым народом, среди которого так долго жил и именем которого так долго клялся. Он от этой общности — отпал; и это, в отличие от его подневольного отъезда, больше похожего на высылку, было его сознательным выбором. Зафиксирован этот выбор в «Горестной оде счастливому человеку», посвящённой известному диссиденту, генералу Петру Григоренко:

...А я гляжу в окно на грязный снег,  
На очередь к табачному киоску,  
И вижу, как счастливый человек  
Стоит и разминает папироску.

Он брал Берлин! Он, правда, брал Берлин,  
И врал про это скучно и нелепо,  
И вышибал со злости клином клин,  
И шифер с базы угонял налево.

Вот он выходит в стужу из кино,  
И, сам не зная про свою особость,  
Мальчонке покупает эскимо  
И лезет в переполненный автобус.

Он водку пил и пил одеколон,  
Он песни пел и женщин брал нахрапом!  
А сколько он повкалывал кайлом!  
А сколько он протопал по этапам!

И сух был хлеб его, и прост ночлег!  
Но все народы перед ним — во прахе.  
Вот он стоит — счастливый человек,  
Родившийся в с м и р и т е л ь н о й рубахе!

Это плоскогато и местами пошлогато, как большинство его поэтических деклараций, — но в общем точно. Счастливый человек так и выглядел, и был счастлив. Правда, смирительной рубашкой его сущность отнюдь не исчерпывалась, в нём было нечто бесконечно большее, чем мог себе представить человек, сострадательно и гневно наблюдающий за ним из окна. А всё-таки было и рабство, и Окуджава незадолго до смерти именно это русское рабство обвинил во всех наших бедах. Оно и посейчас никуда не делось, и вряд ли истребится потом; но говорить о рабстве здесь вряд ли правомерно. Здесь ещё и та фольклорная, иерархическая

встроенность в мир, о которой мы упоминали применительно к «Фрескам»<sup>3</sup>. У Окуджавы, что бы он ни говорил и ни писал о свободе, есть чувство этой встроенности, корневой уместности; и свобода для него — прежде всего свобода сохранять своё «Я», занимая место в общей симфонии. Галич трактует это понятие куда шире и никаких иерархий не приемлет — для него всё это варианты смиренной рубахи. Ни у кого больше из покоющих поэтов не было той непримиримости — даже у Кима, который научился у Галича очень многому, взял от него, пожалуй, побольше, чем у Окуджавы, но в жизненной-то стратегии ориентировался на «дорогого Булата Шалвыча», а не на «дорогого Владимир Семёныча» и тем более не на Александра Аркадьевича.

Из всех, кто работал одновременно с Окуджавой, Галич был, вероятно, самым талантливым. Однако — скажу сейчас странную и не слишком приятную вещь — нет ничего более противоположного гению, чем талант. Ибо талант — слишком человеческое, и расшифровывать это понятие я не буду, ибо и так, кажется, в этой главе наговорил достаточно, чтобы рассориться с доброй половиной читателей. Но при сочинении этой книги я не раз повторял финал пролога к «Школяру»: всем ведь не угодишь.

---

<sup>3</sup> См. в той же книге, в главе «Ольга. Ленинградский перелом».

---

А. Е. КРЫЛОВ

## О ДВУХ «ОКУДЖАВСКИХ» ПЕСНЯХ ГАЛИЧА

Трудно заподозрить Галича в зависти к Окуджаве или к набравшему тогда особую популярность и силу Высоцкому. Галич знал, что он — один из трёх великих бардов России.

*А. Гладilin*

Да будет благословенна память  
об удивительном поэте,  
изгнаннике и страдальце.

*Булат Окуджав*

**Тема взаимоотношений Булата Окуджавы и Александра Галича с властью — обширнейшая, и оговорюсь сразу: я не в силах её раскрыть в этой статье. И не берусь. Исключив биографическое её воплощение, хочу остановиться только на взглядах двух этих художников на предмет власти. И не власти вообще, а той, в которой они оба существовали и творили, — так называемой советской.**

На общекультурном уровне Галич и Окуджава воспринимаются как единомышленники, стоящие по одну сторону баррикад. Так оно и было.

Сохранившиеся высказывания Галича об Окуджаве неизменно теплы и дружественны:

К сожалению, Окуджава последние годы *почти совсем перестал петь*, а он — необыкновенно тонкий, необыкновенно талантливый

---

Благодарим Н. А. Богомолова, А. В. Скобелева и А. В. Кулагина за участие в обсуждении статьи и ценные предложения, способствовавшие её углублению.

лирик. Он, во всяком случае, занимает вот такую позицию лирика — человека, *поющего всегда «от себя»*. <...> Здесь он не имеет соперников по мастерству и по убедительности<sup>1</sup>.

Окуджава, в свою очередь, отзывался о Галиче тоже как об *одарённом, ярком поэте*<sup>2</sup>:

Галич запел позже меня, где-то в начале шестидесятых. Он — явление незаурядное, особенно с поэтической стороны. Не гитарист, не композитор, а вот поэт очень крепкий, сильный. И ещё — страдающий. Как художник он стоял выше Высоцкого — Володя был тогда молодой, ещё не успел набраться сил, но в нём уже чувствовалась сильная личность. <...> А Галич уже тогда сложился как поэт, человек широкого диапазона — драматург, сценарист...<sup>3</sup>

Случилось так, что именно Окуджава первым в советской перестроечной печати в положительном контексте назвал имя до того запрещённого Галича:

Среди множества поющих поэтов, начинавших тогда или чуть позже, особенно выделились, на мой взгляд, четверо: Новелла Матвеева, Александр Галич, Владимир Высоцкий и Юлий Ким. <...> Александр Галич был поэтом, в творчестве которого появились две струи: «вообще» поэтическая струя и струя разоблачительная, где он был очень силён<sup>4</sup>.

Не будем забывать об этой взаимной симпатии и о единодушии в обоюдных публичных оценках.

### **«Мы с тобою вели нескончаемый спор...»**

Вспомним и другое: многие песни самого Галича родились из полемики. И часто — полемики *литературной*. Например, услышав песенку-пустышку по мотивам сюжета сказки о Золушке, который на советский лад переиначили его друзья

<sup>1</sup> Галич А. «Верю в торжество слова»: (Неопубликованное интервью...) / Публ. А. Е. Крылова // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. [Вып. 1]. М., 1997. С. 374. Здесь и далее курсив в цитатах — наш. — А. К.

<sup>2</sup> Окуджава Б. «Ещё в литавры рано бить...» / Беседу вёл Е. Дворников // Правда. 1988. 23 сент.

<sup>3</sup> Окуджава Б. Года суровой прозы / Беседовал Л. Иванов // Молодой ленинец. Калуга, 1988. 13 авг. С. 9.

<sup>4</sup> См.: Окуджава Б. Я вновь повстречался с надеждой / Записал И. Медовой // Моск. новости. 1987. 31 мая (№ 22). С. 11.

для кинофильма «Карнавальная ночь», в 1962 году он поёт своё первое сочинение в новом для себя жанре — «Леночку»<sup>5</sup>, написанное «в шутку» на день рождения Юрия Германа.

Или, познакомившись с ещё не напечатанными, ходящими по рукам стихами Б. Слуцкого о памятниках Сталину:

...А трубки, а погоны Сталина  
На бюстах, на портретах Сталина?  
Все, гамузом, в подвалы свалены,  
От пола на сажень наваленные.

Лежат гранитные и бронзовые,  
Написанные маслом, мраморные,  
А рядом гипсовые, бросовые,  
Дешёвые и необрамленные.

Уволенная и отставленная,  
Лежит в подвале слава Сталина<sup>6</sup>,

— Галич отвечает ему песней-фантазмагорией «Ночной дозор»<sup>7</sup>:

Когда в городе гаснут праздники,  
Когда грешники спят и праведники,  
Государственные запасники  
Покидают тихонько памятники.  
.....

На часах замирает маятник,  
Стрелки рвутся бежать обратно:  
Одинокий шагает маятник,  
Повторённый тысячекратно.  
То он в бронзе, а то он в мраморе,  
То он с трубкой, а то без трубки,  
И за ним, как барашки на море,  
Чешут гипсовые обрубки!  
.....

Пусть до времени покалечены,  
Но и в прахе хранят обличие.

<sup>5</sup> См. подробнее: *Кулагин А. В.* Об источнике первой авторской песни Галича // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. М.: ЮПАПС, 2003. С. 6–16.

<sup>6</sup> *Слуцкий Б.* Слава («Художники рисуют Ленина...») // Собрание соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 184. Впервые на эту переключку указал нам В. Б. Альтшуллер.

<sup>7</sup> Здесь и далее стихи А. Галича без ссылок на страницы цит. по: *Галич А.* Песня об Отчем Доме: Стихи; Песни; Ст.; Интервью; Ноты / Сост., подгот. текста А. Костромин. М.: Локкид-Пресс, 2003. Даже после выхода сборника в серии «Новая библиотека поэта» (вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. В. Бегаки; СПб., 2006) издание А. Н. Костромина остаётся на сегодняшний день наиболее достоверным и авторитетным.

Им бы, гипсовым, человечины —  
Они вновь обретут величие!<sup>8</sup>

Прочтя повесть В. Солоухина «Чёрные доски», Галич создаёт предвестницу своих «маленьких поэм» — «Фантазию на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов — тенора и баритона». Наблюдая творческие и политические «шатания» Евтушенко, пишет песню «Так жили поэты», а позже, озабоченный непониманием со стороны другого писателя — своего единомышленника А. Солженицына, сочиняет стихотворение «Притча»<sup>9</sup>...

То есть поэт использует для полемики доступные ему средства — перо и гитару.

### **«Берегите нас, поэтов»**

Однажды на вопрос о своих пристрастиях в авторской песне Александр Галич ответил так:

---

<sup>8</sup> Хотя недостаточная исследовательность датировок произведений Б. Слуцкого позволяет предположить и обратное влияние. Возможно также, что Слуцкий и Галич написали свои стихи независимо друг от друга, будучи свидетелями одних и тех же событий. Ср.: «В январе 1962 года я приехал в малеевский Дом творчества, в то время завершалась развёрнутая по решению XXII съезда КПСС кампания по очистке страны от памятников и бюстов Сталина. Виктор Некрасов, попавший в Малеевку за несколько дней до меня, сказал: “Я покажу тебе потрясающую вещь!” Он повёл меня к местной школе. Там полузасыпанные снегом сиротливо стояли свезённые со всей округи бюсты Сталина разной величины — несколько десятков. “Надо бы сфотографировать, — сказал Некрасов. — И надписать: “Урок истории”» (Лазарев Л. А всё-таки жаль, что кумиры нам сняты по-прежнему // Лит. газ. 1997. 13 авг. С. 3). Необходимо уточнить, что Галич был дружен с Некрасовым и был завсегдаем Малеевки, а значит вполне мог наблюдать ту же впечатляющую картину. Кстати, историй на эту тему существовало множество, — см., например: «...Я вспомнил случай из жизни одного приморского города. В центре этого города стоял на пьедестале огромный монумент Сталина. По приказу свыше ночью его свалили и утопили в реке. Но монумент оказался под бронзовой краской картонный. За ночь он размяк, взбух и... всплыл на поверхность. Чудо-диво представилось утром глазам жителей того города — на волнах качался раздутый и слинялый Сталин. Толпу зевак быстро разогнали, монумент выволокли, разрубили на мелкие кусочки и увезли подальше» (Гасс Б. Задуй мне свечу. Лондон, 1984. С. 265)». Другую — об усах, проступающих через изображение другого «вождя», рассказал сам Галич.

<sup>9</sup> См. подробнее: Крылов А. Е. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Контигент. [Вып.] 105. М.; Париж, 2000. С. 313–343; «За хурдою-мурдой»: О четвёртом «антипосвящении» Галича // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. С. 40–52.

Вы знаете, я настолько всё-таки люблю это дело, настолько ему предан, что мне трудно сказать — кто. Я могу называть — песни. Вот скажем, у того мне очень нравятся эти песни, у того — эти... Пожалуй, нету ни одного, у которого не было бы целого ряда песен, которые бы мне очень нравились, и — *песни*, которые мне *совершенно не нравятся*. Очень горячо любимый мной, скажем, Булат Окуджав, которого я очень люблю и очень высоко ценю как поэта. У него есть *песни*, которые *вызывают моё яростное чувство протеста*. Скажем, ну, типа «Берегите нас, поэтов». Это просто что-то, я бы сказал, недостойное для поэта. Поэтому мне эта песня<sup>10</sup> решительно не нравится, и я всегда не забываю об этом напомнить, страшно (*смеётся*) клеймя его за эту идею, потому что мне кажется, что там абсолютно ложная и даже какая-то стыдная поэтическая идея. Я не понимаю подобного обращения. Кто должен беречь нас, поэтов? И вообще, понимаете, это уже какое-то выделение кастового сбережения. Мне кажется, оно совершенно несправедливо. И это не гражданская позиция. Вот это моё такое сугубо личное мнение<sup>11</sup>.

Судя по всему, такое неприятие, высказанное Галичем в импровизированном интервью в кругу интересующихся неподцензурной песней людей, непременно должно было отразиться и в его песнях.

Категоричным словам Галича: «я всегда не забываю об этом напомнить» — есть и независимые подтверждения. Например, в таком воспоминании учёного и давнего «служителя» авторской песни Сергея Чеснокова:

Однажды у себя дома, на Черняховского, 4, он [Галич. — А. К.] показал мне журнал<sup>12</sup> со стихами любимого мною, в том числе и им, поэта, «сделавшего эпоху», как принято говорить. Стихи были обращены к людям от лица поэтов. «Берегите нас, поэтов», — говорилось в них, и следовала разработка темы. «Смотрите, — сказал Александр Аркадьевич мне (и я на всю жизнь запомнил его слова), — вот пример глубоко ложной поэтической идеи».

Дело, разумеется, было не в гордости паче чаяния, её не было у автора стихотворения. Просьба его была не за себя, а за всех. И не

<sup>10</sup> Конечно, Галич ошибся: эти стихи никогда Окуджавой не пелись. — А. К.

<sup>11</sup> Галич А. «Помни о мельнике!»: (Неизвест. страницы Новосибир. фестиваля песни 1968) / Публ. К. Андреева // Мир Высоцкого. Вып. 2. М., 1997. С. 442. Здесь и далее курсив в цитатах наш. — А. К.

<sup>12</sup> Это мог быть только журнал «Звезда Востока», где это стихотворение было опубликовано впервые под загл. «Размышления возле дома, где жил Тициан Табидзе» (1967. № 3. С. 102). — А. К.

в приверженности самого Галича страданиям, этого вообще у него никогда не было, скорее напротив. Дело в п р и р о д е испытаний, которые выпадают на долю поэта в связи с тем, что он поэт. Галич не мог присоединиться к просьбе, высказанной о т л и ц а п о э т о в, потому что считал такую просьбу противоестественной<sup>13</sup>.

Обратимся к другим интерпретациям этого стихотворения, встретившимся нам в литературе. В частности — в одном интервью, перепечатанном на страницах книги музыковеда Владимира Фрумкина:

В. Ф.: — ...Александр Аркадьевич Галич при всём тёплом и уважительном отношении к Булату любил поругивать его стихотворение «Берегите нас, поэтов...»: «Ну как можно умолять общество нас беречь, зачем это нужно, достойна ли эта позиция большого поэта?» и тому подобное...

А. Городницкий: — ...Ну нельзя уж так впрямую! Такой поэт, как Галич, такой умный человек, — как он мог так примитивно понимать это стихотворение? Оно же имеет огромный подтекст, огромный переносный смысл, аллюзию, а вовсе не то, что, мол, приставьте к нам охрану, кормите нас и т. п...

Ю. Ким: — Я думаю, что Александр Аркадьевич, увлечённый своей общественной позицией, говорил больше о том, что «цель творчества — самоотдача» и соответственно гражданское самопожертвование. А тут — что за избалованный барчук, который требует, чтобы нас непременно все берегли? Тоже, подумаешь, ценность... «Умрёшь недаром: дело прочно...», «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» — некоторый перехлест этой позиции и заставил Александра Аркадьевича так вознегодовать. Я думаю, если бы он дожил до наших дней, он сам бы над собой посмеялся...<sup>14</sup>

Целый букет к этому списку «пониманий» стихотворения добавляет поэт Валентин Берестов в прижизненных Окуджаве воспоминаниях, рассказывая об их давнем совместном выступлении:

...К тому времени я тоже изучил манеру Булата и знал, что на своих выступлениях он сначала читает стихи, и среди них непременно — «Берегите нас, поэтов...». В этом стихотворении он обращался к девушкам, а история мировой литературы знает, что они не очень-то берегли воспевавших и любивших их поэтов. Обращался он и к властям, которые во все времена обходились с поэтами круто, и к читате-

<sup>13</sup> Чесноков С. Двадцать лет спустя // Мир Высоцкого. Вып. 2. С. 420.

<sup>14</sup> Городницкий А., Ким Ю. «Раньше мы были в авангарде...» / Беседовал В. Фрумкин // Фрумкин В. Певцы и вожди. Ниж. Новгород: Деком, 2005. С. 104–105.

лям, которые могли бы спасти поэтов от властей и от девушек, да вот — не спасли... И я прочёл написанные за пять минут на салфетке стихи...

Заканчивается эта история экспромтом-пародией Берестова, которую тоже есть смысл воспроизвести здесь для полноты картины:

Берегитесь нас, поэтов, берегитесь нас!  
Берегитесь каждый месяц, каждый день и час!  
Ох, не каждое творенье — это высший класс!  
О поклонники искусства, берегитесь нас!  
Любят девушки поэтов, с них не сводят глаз, —  
О доверчивые души, берегитесь нас!<sup>15</sup>

Заметим, что все эти истолкования, в чём-то не совпадающие, в чём-то дополняющие друг друга, — принадлежат людям того же круга, что и Галич с Окуджавой. Но в той же среде — любителей и исследователей авторской песни (и у автора этой статьи в том числе) — всегда существовало мнение, что поэт здесь обращается к с в о е й аудитории — к нам, единомышленникам. То есть — к соотечественникам (в узком) и к друзьям (в широком смысле этих слов). По-видимому, так же воспринимал это стихотворение и Галич.

Это разнообразие в понимании одного и того же текста говорит, в частности, о не таком его простом содержании, каковым оно может казаться с первого взгляда.

В начале 1987 года в Тбилиси, в доме Владимира Джариани, Булат Окуджава делился впечатлениями о слайд-фильме по своему творчеству с авторами программы. Среди возражений по содержанию он высказал и такое:

Я сейчас скажу. Ну, сейчас мне всё вспомнить трудно, я не записывал... Ну, например, «Берегите нас, поэтов...» — это совершенно не нужно. Потому что вообще призывать поэтов беречь поэтов — это стыдно. Это когда-то я написал, очень в лоб, и это совершенно не нужно. Я давно от этого отказался. (*В ответ на возражения:*) Нет-нет! Я понимаю. Я говорю о с в о ё м восприятии. Как автор.

Обратим внимание на эту а т о интерпретацию стихотворения: «призывать поэтов беречь поэтов». Если бы подобные слова Окуджавы нам встретились единожды, их можно было расце-

<sup>15</sup> Берестов В. Весёлый барабанщик // Авт. песня. 1994. № 2 [май]. С. 11–12.

нивать как угодно: и как оговорку, и как ошибку расшифровщика фонограммы.

Но вот другое высказывание автора о том же произведении. И произнесены эти слова раньше, на публичном выступлении 7 ноября 1980 года, в ответе на записку из зала:

«Не смогли бы Вы прочитать стихотворение “Берегите нас, поэтов...”?».

Я мог бы его прочитать, но я принципиально не хочу его читать, потому что — нельзя призывать самого себя беречь себя. В один прекрасный день я это понял — и они мне перестали нравиться. И вообще поэтов призывать беречь поэтов не нужно. Как сказал один высокопоставленный человек, у которого я просил квартиру, которому я сказал, что у меня очень трудные условия квартирные, он сказал: «А поэт должен страдать». Это он знает хорошо<sup>16</sup>.

Здесь: «призывать самого себя беречь себя», а затем, как будто специально для нашей статьи, уточнено: «поэтов призывать беречь поэтов».

Следовательно, все перечисленные трактовки стихотворения не совпадают с авторской! То есть, в этих стихах Окуджава изначально обращался не к обществу (Фрумкин), не к государству (Городницкий), не к властям, девушкам и читателям вообще (Берестов) и даже не к друзьям-согражданам, а — к с о б р а т ь я м по ремеслу. И *мы (нас)*, как точно отметил С. Чесноков, здесь тоже означает круг поэтов-современников. А значит, стихи эти несли определённо в н у т р и ц е х о в о й, «блоковский» смысл («Там жили поэты, — и каждый встречал // Другого надменной улыбкой...<sup>17</sup>»).

И ещё. В связи с этим стихотворением вызывает интерес сюжет, изложенный в воспоминаниях Якова Хелемского о поэтессе Юлии Нейман и её учёбе на Высших литературных курсах в первой половине 20-х годов. В устных рассказах к портрету своего преподавателя И. С. Рукавишникова «Юлия добавляла ещё одну занятную подробность. Рукавишников перед началом лекции воздевал кверху руки и торжественно произносил строки из своего некогда знаменитого стихотворения:

<sup>16</sup> Цит. по фонограмме.

<sup>17</sup> Блок А. Поэты // Собрание соч.: В 8 (9) т. Т. 3. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. С. 127.

Берегите поэтов!  
Берегите поэтов!

И лишь после этого приступал к темпераментному изложению теории стиха». И далее там же: «Вспоминая неординарного наставника, Юлия предварила... свою миниатюру рукавишниковским эпиграфом: “Берегите поэтов!”»:

Когда бы мир услышал тот совет —  
Глядишь, не проволокой колючей,  
Не страхом смерти был бы он одет,  
А шелестящей прелестью созвучий.

...Пусть вышвела стихов его канва —  
Но смысл их жив... Мы забывать не вправе  
Просительные, грозные слова,  
Он заклинал людей, почти гнусая:  
— Берегите поэтов! Берегите поэтов!»<sup>18</sup>

Если Окуджава даже и не знал ни стихов Ю. Нейман, ни *некогда знаменитого* сочинения самого И. Рукавишникова, то он мог слышать рассказы о лекциях известного стиховеда. Ведь вместе с Нейман у Рукавишникова учились Д. Андреев, М. Петровых, Арс. Тарковский, Ю. Домбровский... С двумя последними Окуджава был хорошо знаком и даже посвящал им стихи.

Впрочем, мы отвлеклись. Нам сейчас важнее не то, что могло натолкнуть Окуджаву на написание этого стихотворения, и даже не то, о чём он при этом думал, а то, как понимали текст те самые его читатели (и слушатели), и в частности Галич. А он, спрашивая своих слушателей в Новосибирске: «Кто должен беречь нас, поэтов?», очевидно, сначала задавал этот вопрос с е б е. То есть тоже перебирал в с е описанные варианты.

Не под влиянием ли, кроме всего прочего, дружеской критики Галича и пародии Берестова настал тот *один прекрасный день*, который, говоря о своём переосмыслении стихотворения, вспоминал Окуджава?

**«Моя вина!»**

Повторим одну из фраз Галича о творчестве Окуджавы: «У него есть *песни*, которые *вызывают моё яростное чувство про-*

<sup>18</sup> Обе приведённые здесь цитаты: *Хелемский Я.* Неуступчивая муза // *Вопр. лит.* 2002. № 3. С. 194, 206.

*теста*». Но далее, напомним, в качестве единственного примера приводится с т и х о т в о р е н и е. Следовательно, хотя бы одно из произведений Окуджавы, о которых говорит здесь Галич, возможно, является песней в общепринятом современном смысле — то есть стихотворением п о ю щ и м с я, — которое он с л ы ш а л.

Что же ещё, кроме приведённого примера, могло не понравиться ему в стихах Окуджавы, в том числе и песенных?

Ответ лежит на поверхности. Вспомним одну из переключек в стихах двух поэтов. В песенке Окуджавы «О *моей* жизни» (1962) вторая, срединная строфа звучит так:

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 видна<sup>19</sup>.

Галич отвечает ему осенью 1968-го, вскоре после того как СССР фактически оккупировал «братскую» Чехословакию. Вся песня «Бессмертный Кузьмин» построена на многократном повторении и варьировании окуджавского *моя вина* и его производных применительно к *войне*<sup>20</sup>. Даже рифма *война* — *вина* у Галича тоже повторяется, причём намного чаще и уже в различных падежах:

...Покатились всячины и разности,  
 Поднялось неладное со дна!  
 — Граждане, Отечество в опасности!  
 Граждане, Отечество в опасности!  
 Граждане, гражданская *война!*

Был май без края и конца,  
 Жестокая весна!  
 И младший брат, сбежав с крыльца,  
 Сказал: «*Моя вина!*».

У Царскосельского дворца  
 Стояла тишина.  
 И старший брат, сбежав с крыльца,  
 Сказал: «*Моя вина!*».

<sup>19</sup> Здесь и далее стихи Окуджавы без ссылок на страницы цит. по его последнему прижизненному «избранному»: *Окуджавы Б.* Чаепитие на Арбате. М., 1996.

<sup>20</sup> В. Бетаки отмечает здесь «частичную переключку» с Окуджавой (см. в указ. кн.: *Галич А.* Стихотворения и поэмы. С. 343).

И камнем в омут ледяной  
 Упали те слова...  
 На брата брат идёт *войной*.  
 На брата брат идёт *войной!*..  
 Но шелестит над *их виной*  
 Забвенья трын-трава!

.....

А где вы шли, там дождь свинца,  
 И смерть, и дело дрянь!  
 ...Летела с тополей пыльца  
 На бронзовую длань —

Там, в Царскосельской тишине,  
 У берега сонных вод...  
 И нет как нет конца *войне*,  
 И скоро *мой* черёд!

...Было небо в голубиной ясности,  
 Но сердца от холода свело:  
 — Граждане, Отечество в опасности!  
 Граждане, Отечество в опасности!  
 Танки входят в Царское Село!

А чья вина? *Ничья вина!*  
 Не верь *ничьей вине*,  
 Когда по всей земле *война*,  
 И вся земля в огне!

*Ничья вина* — это ещё одна цитата из той же «песенки» Окуджавы, тоже п р я м а я, и против её смысла Галич, как видим, к а т е г о р и ч е с к и восстаёт.

Пришла *война* — *моя вина!*  
 И вот за *ту вину*  
*Меня* песочит старшина,  
 Чтоб понимал *войну*.

*Меня* готовит старшина  
 В грядущие бои.  
 И сто смертей сулит *война*,  
*Моя война, моя вина*, —  
*Моя война, моя вина!* —  
 И сто смертей — *мои!*

.....

А где мы шли, там дождь свинца,  
 И смерть, и дело дрянь!

...Летела с тополей пыльца  
На бронзовую длань...

Стоп! Не из знаменитого ли «Оркестрика надежды» перекочевали сюда *свинцовые дожди*, которые «лупили так по нашим спинам, // что снисхождения не жди»<sup>21</sup>? Образ, надо сказать, у Галича не выглядит чересчур точным, поскольку пули в отличие от дождевых капель, как ни крути, в привычном представлении не падают сверху, а летят всё-таки горизонтально. Однако в случае Окуджавы этот образ выглядит гораздо органичнее: ведь поэт-фронтвик получил своё ранение от пули, выпущенной с а - м о л ё т а.

У Царкосельского дворца,  
У замутнённых вод...  
И нет как нет *войне* конца,  
И скоро *твой* черёд!

Снова, снова — громом среди праздности,  
Комом в горле, пулею в стволе:  
— Граждане, Отечество в опасности!  
Граждане, Отечество в опасности!  
Наши танки на чужой земле!

Вопят *прохвосты-петухи*,  
Что *виноватых нет*,  
Но за враньё и за грехи  
*Тебе* держать ответ!..

В этой строфе явно аукнулась русская пословица «В миру виноватого нет». Обратим внимание на то, что здесь, в песне, об отсутствии виноватых *вопят* почему-то... *петухи*. Они, как и всё у Галича, появились не случайно. На наш взгляд, эта «проговорка» ещё раз выдаёт, над чьим творчеством и гражданской позицией размышлял автор в связи с советским вторжением в Чехословакию. Она лишний раз отсылает слушателя к автору ещё не опубликованной в СССР, но тем не менее знаменитой «Песенки о петухах» (1960): «Всю ночь *кричали петухи...*» Из неё в текст Галича на уровне мотивов перешли *враньё* и *грехи*, а главное — снова *вина*. И тем не менее эта аллюзия не из тех, что лежат на поверхности. Но поэт избегает обнажать в песне повод к её написанию, не выносит на всеобщее обозрение тот «сор», из которого выросли сти-

<sup>21</sup> Переключка замечена А. Скобелевым.

хи. В дальнейшем он так же тщательно станет скрывать поводы к сочинению своих «антипосвящений» Е. Евтушенко и А. Солженицыну<sup>22</sup>. Художественное обобщение для Галича, как всегда в подобных случаях, гораздо важнее конкретики.

Кстати, не является ли употреблённая Галичем поговорка отзвуком и другой «песенки» Окуджавы — «Ты в чём виновата?..», обращённой к его первой жене? Напомним её текст:

Ты в чём виновата?  
Ты в том виновата,  
что зоркости было  
в тебе маловато:  
красивой слыла,  
да слепою была.

.....

А кто в том виною?  
А ты и виною:  
всё тенью была  
у него за спиною,  
всё тенью была —  
никуда не звала.

Такой односторонне «поучающе-обвинительный» тон в адрес женщины вполне мог вызвать у Галича *яростное чувство протеста*. Ведь и сам автор впоследствии признал эту свою «песенку» несправедливой и перестал её исполнять... И от этого вероятного неприятия возникает дополнительный подтекст у галичевских строк «Но за враньё и за грехи // Тебе держать ответ!»...

...За каждый шаг и каждый сбой  
Тебе держать ответ!  
А если нет, так чёрт с тобой,  
На нет и спроса нет!

Тогда опейся допьяна  
Похлёбкою вранья!  
И пусть опять — моя вина,  
Моя вина, моя война, —  
Моя вина, моя война! —  
И смерть — опять моя!

.....

<sup>22</sup> См.: Крылов А. Е. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича.

И не поймёшь, кого казним,  
 Кому поём хвалу?!  
 Идёт Кузьма Кузьмич Кузьмин  
 По Царскому Селу!

Прозрачный вечер. У дворца —  
 Покой и тишина.  
 И с тополей летит пыльца  
 На шляпу Кузьмина...

В этой песне позицию, выраженную Окуджавой (*ничья вина; чья-нибудь вина*) и доведённую до другого «логического конца», олицетворяет как раз Кузьмин Кузьма Кузьмич — обыватель, к тому же наделённый автором функциями доносчика (контрапунктные строфы о нём мы при предыдущем цитировании опустили; приведём две из трёх):

...А Кузьмин Кузьма Кузьмич выпил рюмку хлебного,  
 А потом Кузьма Кузьмич закусил севрюжкой,  
 А потом Кузьма Кузьмич, взяв перо с бумагой,  
 Написал Кузьма Кузьмич буквами печатными,  
 Что, как истый патриот, верный сын Отечества,  
 Он обязан известить власти предержавшие...

...А Кузьмин Кузьма Кузьмич хлопнул сто молдавского,  
 А потом Кузьма Кузьмич закусил селедочкой,  
 А потом Кузьма Кузьмич, взяв перо с бумагой,  
 Написал Кузьма Кузьмич буквами печатными,  
 Что, как истый патриот, верный сын Отечества,  
 Он обязан известить всех, кому положено...

Подстать вечности обезличенного Кузьмина (Иванова, Петрова, Сидорова) этот припев звучит единообразно. Звучит трижды. Меняются в нём лишь признаки времени — напитки и закуска: *выпил стопку чистого и закусил огурчиком; хлопнул сто молдавского и закусил селедочкой*. Этот троекратный повтор согласуется с тремя периодами самой песни, повествующей о трёх войнах — гражданской (внутренней), освободительной (против внешнего врага) и агрессивной (против чужого государства). И будь песня Окуджавы написана той же осенью 1968-го, она имела бы подобную же интерпретацию. И соответственно изменился бы её смысл.

Однако в песне, созданной Окуджавой в начале того же десятилетия, если воспринимать её текст буквально (как Галич трактовал позже строку из «Моцарта»), — иной счёт войнам. *Третью войну* можно интерпретировать как б у д у щ у ю, которую автор

принимает на свой счёт. Да и *первая*, в отличие от прямо названной Галичем *гражданской (той далёкой или в других вариантах единственной)*, может быть и — Первой мировой.

Таким образом, стихи Галича, который не мог не знать песни Окуджавы раньше, трудно расценивать как прямую полемику с её автором. Скорее это можно назвать *развитием темы*. В любом случае знание окуджавского подтекста значительно проясняет содержание «Бессмертного Кузьмина».

### **«Не убирайте ладони со лба»**

Есть свидетельство ещё одного галичевского творческого «разногласия» с Окуджавой. А. Д. Сахаров вспоминал, как они с Е. Боннэр посетили квартиру Галича непосредственно после его исключения из Союза писателей (по-видимому, в самом начале 1972 года):

Я стал говорить о «Моцарте»<sup>23</sup> Окуджавы — я очень люблю эту песню. Но Галич вдруг сказал:

— Конечно, это замечательная песня, но вы знаете, я считаю необходимой абсолютную точность в деталях, в жесте. Нельзя прижимать ладони ко лбу, играя на скрипке.

Действительно, в «Песенке о Моцарте» — в частности, в первом её восьмистишии — можно усмотреть отмеченную Галичем «неточность в деталях»:

Моцарт на старенькой скрипке играет.  
Моцарт играет, а скрипка поёт.  
Моцарт отечества не выбирает —  
просто играет всю жизнь напролёт.  
Ах, ничего, что всегда, как известно,  
наша судьба — то гульба, то пальба...  
Не оставляйте стараний, маэстро,  
не убирайте ладони со лба...

Можно. Но — только с большой натяжкой. Претензия Галича<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Впервые опубли.: Моцарт на скрипке играет («Моцарт на старенькой скрипке играет...») // День поэзии. М., 1969. С. 103. Но к 1972 году песня имела широкое распространение в записях, и в частности в изданной нынче фонограмме творческого вечера О. в ЦДЛ 30 марта 1969 г.

<sup>24</sup> Не только его; например, то же непонимание было высказано в эпиграмме: «Это со мною частенько бывает, // Кто-то поймёт, ну а мне — не судьба: // Как это Моцарт на скрипке играет, // Не убирая ладоней со лба?» (Брайнин Б. Прибамбасы в шампанском. М.: Васанта, 1995. С. 37).

представляется чрезмерной, поскольку в этом случае точно так же, впрямую, надо было бы относиться и к стиху «просто играет всю жизнь напролёт». Не трактуем же мы буквально это самое *всю жизнь* как «без перерывов». Так и обращение *не убирать ладони*, во-первых, имеет метафорический смысл, а во-вторых, вовсе не обязательно относится к о в р е м е н и *игры на скрипке*.

Примерно в том же духе заочно возражает Галичу Сахаров:

Я мог бы сказать в защиту Окуджавы, что старенькая скрипка — это метафора и что все воспринимают Моцарта не как скрипача, а как композитора. Но в чём-то, с точки зрения профессиональной строгости, Галич был прав, и мне это было интересно для понимания его собственного творчества — скрупулёзно-точного во всём, филигранного. А «Моцарта» и другие песни Окуджавы я люблю от этого не меньше<sup>25</sup>.

На наше счастье сохранилась окуджавская автоинтерпретация и этого — ключевого для данного произведения — стиха. Она, в частности, опубликована в подборке ответов на записки слушателей в свердловском Театре юного зрителя 7 августа 1994 года<sup>26</sup>. Мы не станем цитировать этот фрагмент, поскольку он очевидно вырван из контекста выступления и преподнесён в качестве прямого ответа на вопрос: «Как появилась песня про Моцарта?». На самом же деле к моменту и процессу написания стихотворения рассказанная история имеет довольно отдалённое отношение. К сожалению, мы не располагаем фонограммой указанного выступления. (Не исключено, что Окуджава там, по обыкновению, употребил не попавшую в публикацию фразу типа «Я вам скажу лучше о другом» или подобную.) Однако у нас есть возможность обнаружить фрагмент более ранней фонограммы и тем самым попутно восстановить утерянный контекст:

...Я расскажу вам ещё один случай, с телепатией связанный. Может быть, во мне есть что-то телепатическое, — не знаю. Значит, я приехал в Ленинград по просьбе киностудии «Ленфильм». Сажу в гостинице и должен ехать на студию и везти им «Песню о Моцарте». И я сажу в номере и быстро, лихорадочно записываю слова. И задумался над строчкой: «не убирайте л а д о н е й со лба» или

<sup>25</sup> Обе цитаты: Сахаров А. Воспоминания: В 2 т. М.: Права человека, 1996. Т. 1. С. 501–502.

<sup>26</sup> См.: Окуджава Б. «Каждый слышит, как он дышит» / Материал подгот. Е. Голованова // На смену! Екатеринбург, 1994. 11 авг.

«не убирайте л а д о н и со лба»? Написал — как, я не помню сей-час, — положил в карман, сел в метро, спускаюсь...

Меня догоняет какой-то мужчина — сравнительно молодой, с портфелем... Он подходит, не здороваясь, и говорит: «Простите, пожалуйста, вот хочу спросить у вас...» Да. Думаю: «...куда пройти», там, — мало ли что. Он говорит: «Вот у вас песня о Моцарте, и там вот есть слова: “Не убирайте ладоней со лба”, — что это значит?» Я говорю: «Ничего не значит. Просто когда человек думает, он держит ладони <так>». — «И всё?!» — говорит. — «И всё». — «Да это же банально!». — «Ну, — я говорю, — извините».

И он побежал дальше. Ни «здравствуйте», ни «до свидания», — ничего! И исчез.

Я пришёл на студию совершенно обалдевший. Пришёл и рассказываю. Никто не поверил мне, никто не поверил...<sup>27</sup>

Следует признать, однако, что здесь мы забежали немного вперёд. «Песенка о Моцарте» была, по всей вероятности, написана в 1969-м, и *яростное чувство протеста*, о котором говорил Галич, критикуя отдельные сочинения своего собрата новосибирской весной 1968-го, относилось явно н е к ней.

Подводя черту в этом сюжете, мы можем констатировать, что Галич всё-таки с некоторым предубеждением подходил к этой «песенке», потому, вероятно, и толковал её «в лоб». По-видимому, следует признать, что при всей его любви к творчеству Окуджавы это было отношением к с о п е р н и к у.

### **«Баллада о чистых руках»**

Наша же главная задача состоит не в исчерпании всех имеющихся у Галича окуджавских реминисценций и аллюзий, а в том, чтобы на общем фоне, о котором шла речь, рассмотреть ещё одну песню — «Балладу о чистых руках».

Она начинается так:

Развеян по ветру подмоченный порох,  
И мы привыкаем, как деды, точь-в-точь,  
Гонять вечера в незатейливых спорах,  
Побасенки слушать и воду толочь.

<sup>27</sup> Цит. по фонограмме встречи О. с участниками Клуба песни им. Валерия Грушина (г. Тольятти, 26 июня 1979 г.). Другие разговоры на этой встрече цитировались ранее в воспоминаниях: *Шабанов В.* Четыре встречи с мэтром // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве.* Вып. 4. М.: Булат, 2006. С. 61.

Когда-то шумели, теперь поутихли,  
Под старость любезней покой и почёт...  
А то, что опять Ярославна в Путивле  
Горюет и плачет, — так это не в счёт...

Судя по всевозможным изданиям, большинство составителей (А. Шаталов и его последователи) момент её написания относят к 1968 году. Вероятно, эта — приблизительная — датировка порождена упоминанием «песенного» *бронепоезда*, вышедшего с «запасного пути» в сторону *Градчан*. Согласно же нашим текстологическим изысканиям (результаты их в данном случае совпадают с датировкой А. Костромина), песня написана в 1969-м. Сохранившиеся фонограммы позволяют сказать и точнее — в начале этого года. Таким образом, это произведение (как, впрочем, и тематически) является и впрямь «продолжением» тех песен, на некоторых из которых мы останавливались выше. Но это не самоповтор, не топтание на месте. Это уже не совсем «чехословацкая» тема — она шире: песня о гражданской позиции художника. И даже ещё шире: о позиции любого мыслящего человека.

Смеем утверждать, что, сочиняя эти стихи, Галич снова мысленно полемизировал с сочинениями Окуджавы. И снова сразу с несколькими.

Однако прежде чем рассмотреть замеченные переключки, прервём цитирование песни и мысленно перенесёмся в середину 60-х — во времена, предшествующие её написанию.

### ***«Когда-то шумели, теперь поутихли...»***

Эти годы в биографии Окуджавы можно считать временем примирения с властью. Критика «Школяра» постепенно сходит на нет и переходит в «академический» план. Повесть реже подвергается разносу, а чаще просто упоминается как один из обязательных отрицательных примеров в обзорных статьях о молодой или военной прозе (вот, мол, что бывает, если писатель...). Затихают и поношения в адрес песенного творчества поэта. Первая попытка исключения из партии тоже осталась позади.

В начале 1964-го Окуджава окончательно уходит из семьи и переезжает к будущей супруге в Ленинград, где у него в сентябре того же года рождается сын. Осенью же он оформляет развод с первой женой.

Новая семья — новые заботы. В этом году он начинает заботы в а т ь. С Петром Тодоровским трудится в Одессе над сценарием кинофильма «Верность». Вступив в Бюро пропаганды художественной литературы при СП СССР, которое регулярно командировало писателей во все уголки страны, он в составе небольших групп литераторов начинает ещё больше, чем раньше, ездить с выступлениями. И хотя кое-где такие писательские «бригады» вызывают гнев местного начальства, фронтовое прошлое и официальный статус члена СП перевешивают. Но и своих острых, «лобовых» песен о петухах и о дураках он больше не поёт и не записывает на магнитофон, а новых не пишет. Да и вообще он реже соглашается выступать с *подозрительным инструментом*, так раздражающим начальство, и больше позиционирует себя как «чистого» стихотворца. Ему разрешено публиковаться в периодике, он постоянный автор очень популярного журнала «Юность» и московского ежегодника «День поэзии». В Москве и Тбилиси выходят два его авторских сборника, начинают выходить книги его переводов зарубежной поэзии. «Пионерская» — мягко говоря, «облегчённая» — редакция «Песни о весёлом барабанщике» из кинокартины «Друг мой Колька» растиражирована к тому времени на страницах периодики и бесчисленных песенников, то есть прочно вошла в пропагандистскую советскую обойму. О популярности и одновременно об утвердившемся официальном статусе поэта можно судить хотя бы по количеству опубликованных центральной периодикой в 1964-м пародий на него — таковых набралось аж пять<sup>28</sup> (до этого ничего подобного не печаталось). Его впервые выпускают за границу: пока за ближнюю — в дружественные нам Польшу (тогда говорили: «курица не птица, Польша не заграница») и Чехословакию.

В 1966–1967 годах Окуджава подписывает два письма. Одно из них коллективное, — а их так не любят партийные руководители! В нём шестьдесят с лишним писателей просят выпустить на поруки осуждённых А. Синявского и Ю. Даниэля<sup>29</sup>. В другом письме

<sup>28</sup> Подробнее см. библиографию И. В. Ханукаевой в кн.: Рус. писатели. Поэты: (Совет. период). Библиогр. указ. Т. 16. СПб., 1994. С. 180–275.

<sup>29</sup> Впервые: Письмо 62 писателей в Президиум XXIII съезда КПСС, в Президиум Верховного Совета СССР, в Президиум Верховного Совета РСФСР // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля: Сб. / Сост. Е. Великанова. М.: Книга, 1989. С. 499–500.

выражена просьба рассмотреть обращение А. Солженицына к высшему писательскому органу<sup>30</sup>. Но пока власть, по-видимому, предпочитает считать эти петиции внутрисписательским делом и ограничивается лишь внушениями. Тем более что под этими «просьбами» стоят такие «громкие» фамилии как К. Чуковский, И. Эренбург, В. Шкловский и другие. (Эти в полном смысле слова по ступки и Окуджаве ещё припомнят.) Но больше в подобных акциях он пока не замечен. Во всяком случае, в так называемой «эпистолярной революции» 1968-го он участия не принимает.

И вообще, к концу этого года он — автор пьесы, поставленной несколькими театрами, уже двух снятых кинолент, десятка официально разрешённых песен в других кинокартинах, а также двух новых книг, одна из которых вводит его в детскую литературу. Кроме того, он — лауреат поэтической премии «Золотой венец», присуждённой ему в социалистической Югославии. Почти благополучно (его всё-таки окончательно не приняли в число «своих») следуя по положенной в таких случаях восходящей, его (с женой!) туристом в 1966-м уже выпустили в капиталистическую Швецию. И этот рубеж пройден. В ноябре 1967-го, хотя и с очередными трениями, он послан с делегацией Союза писателей во Францию, а в следующем январе — в Федеративную Германию в качестве «культурного гарнира» к визиту туда Генерального секретаря ЦК КПСС Брежнева. До апреля 1968-го Окуджава посетил ещё Венгрию, Австралию и Индонезию<sup>31</sup>.

В 80-е, в эмиграции, Василий Аксёнов, оглядываясь назад, писал: «Ореолы противоречивости, непредсказуемости над головами Евтушенко и Вознесенского лысели с каждым годом; они становятся национальным советским достоянием. Окуджава

<sup>30</sup> [Письмо IV съезду Союза писателей СССР в поддержку А. Солженицына, 1967 г.: Фрагм.] // Дон. 1990. № 4. С. 29 (в кн.: *Решетовская Н.* Александр Солженицын и читающая Россия).

<sup>31</sup> Н. Богомолов, вспоминая известную автохарактеристику Галича 1974 г.: «Я уже был благополучным сценаристом, благополучным драматургом, благополучным советским холуём. И я понял, что я так больше не могу. Что я должен наконец-то заговорить в полный голос, заговорить правду...», справедливо полагает, что он и в 1969 году не мог не проводить параллели между наступившим благополучием коллеги и его выездами за границу, с одной стороны, и своей прошлой жизнью, где были и Норвегия, и Швеция, и Болгария, и Англия, и Франция, — с другой.

из “хулигана с гитарой” (как его гвоздили газеты в 60-е годы) год за годом превращался в солидного литературного либерала...»<sup>32</sup>.

Такое «мирное сосуществование» поэта с властью предрержащими замечено не только коллегами. Объективным следует считать независимое наблюдение литературоведа и философа Л. Кречковой, проанализировавшей англоязычные публикации, выходявшие в США: «...В 60-е годы об Окуджаве писали [мы добавим: в конце этого десятилетия — уже по привычке. — А. К.] как о диссиденте, в 70-е этот термин снимается, потому что поэт не конфликтует с властями...»<sup>33</sup>

По-видимому, Галич ещё раньше — на рубеже этих десятилетий — почувствовал описанную тенденцию, что позволило ему сказать:

Развевя по ветру подмоченный порох...

Мало кому тогда известно, что по следам чехословацких событий того же 1968 года Окуджавой написана явно антисоветская (по той терминологии) «Песенка про гусака», в которой явственно просвечивается аллюзия на фамилию руководителя компартии Чехословакии Густава Гусака, ставленника СССР:

Лежать бы гусаку в жаровне на боку,  
да, видимо, немного пофартило старику:  
не то чтобы хозяин пожалел его всерьёз,  
а просто он гусятину на завтра перенёс.

.....

Старается гусак весь день и так и сяк,  
чтоб доказать собравшимся, что друг его — добряк.  
Но племя гусака прошло через века  
и знает, что жаровня не валяет дурака.

Пусть гусак перед строем гусиным  
машет крылышком псевдоорлиным,  
но племя гусака прошло через века  
и знает, что жаровня не валяет дурака.

<sup>32</sup> Аксёнов В. Десятилетие клеветы: Радиодневник писателя. М.: Изографус: ЭКС-МО, 2004. С. 184–185.

<sup>33</sup> Кречкова Л. Булат Окуджав и Америка // Булат Окуджав: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. 30 нояб. — 2 дек. 2001 г., Переделкино. М.: Соль, 2004. С. 178.

На своих выступлениях Окуджаву эту песню не поёт и пока не доверяет её магнитофону<sup>34</sup>. Наверняка до поры не знает о ней и Галич...

### *Плач Ярославны и «чистые руки»*

Не возьмёмся сказать, что строчки Галича «Когда-то шумели, теперь поутихли, // Под старость любезней покой и почёт» относятся ко всей так называемой «эстрадной поэзии», столь шумевшей в начале 60-х. Но то, что эти слова впрямую указывают на Окуджаву, вроде бы вступившего на «путь к обеспеченной старости», — нам представляется очевидным. Тем более что дальше, на наш взгляд, в галичевской «Балладе...» начинаются переключки уже непосредственно со стихами Окуджавы.

Итак:

...Когда-то шумели, теперь поутихли,  
Под старость любезней покой и почёт...  
А то, что опять *Ярославна* в Путивле  
*Горюет и плачет*, — так это не в счёт...

Недаром из школьной науки  
Всего нам милей слова:  
Я умываю руки,  
Ты умываешь руки,  
Он умывает руки —  
И хоть не расти трава!  
Не высшая математика,  
А просто, как дважды два!..

Вспомним окуджавское четверостишие из «Прощания с Польшей» (1964), претендующее, с нашей точки зрения, на ещё один претекст песни Галича:

Потёртые костюмы сидят на нас прилично,  
и плачут наши сёстры, как *Ярославны*, вслед,  
когда под крик гармоник уходим мы привычно  
сражаться за свободу в свои семнадцать лет.

Оба стихотворения схожи и темой, и далёким от времён «Слова о полку...» периодом «социалистического лагеря», в котором проживают новые *Ярославны*. Галич как бы иронизирует: пусть новая (*вторая, третья*) война, пусть новые *семнадцатилет-*

<sup>34</sup> Общеизвестная ныне фонограмма этой песни сделана М. Крыжановским (Ленинград) уже после написания «Баллады о чистых руках».

ние уходят сражаться за свободу, — плач их «Ярославн» не в счёт? Мы так и останемся приверженцами *покойного* образа жизни, будем пожинать плоды своего *почётного* положения?..<sup>35</sup>

А что касается войны — вот она, наша интервенция в «братскую» Чехословакию: «*Наши* танки на чужой земле!»

...Да здравствует — трижды — премудрость холопья,  
Премудрость мычать, и жевать, и внимать,  
И помнить о том, что народные копыа  
Народ никому не позволит ломать.  
Над кругом гончарным поёт о тачанке  
Усердное время — бессмертный гончар.  
А танки идут по вацлавской брусчатке  
И наш бронепоезд стоит у Градчан!

Трудно удержаться, чтобы не заметить, как сравнение *времени* с *гончаром* мастерски говорит о хрупкости нашего земного шарика, который, как известно из другой песни Галича, тоже *вертится и вертится*. В то же время здесь можно обнаружить переклички ещё с одним стихотворением Окуджавы — «Монолог *гончара*», в котором мы находим и упомянутый Галичем *гончарный круг*. Стихотворение это хотя и не «от себя», но — явно о себе. До 1969 г. эти стихи были опубликованы трижды, в том числе в известных книжных изданиях (Моск. комсомолец. 1966. 6 нояб.; День поэзии. М., 1966. С. 125–126; Окуджава Б. Март великодушный. М., 1967. С. 61–62. В итоге стихотворение под заголовком «Гончар» вошло в цикл «Фрески»<sup>36</sup>).

<sup>35</sup> В качестве ещё одного возможного литературного претекста Н. Богомолов вспоминает в этой связи стихотворение К. Случевского, поэзию которого Галич хорошо знал: «Ты не гонись за рифмой своенравной // И за поэзией — нелепости оне: // Я их сравню с княгиней Ярославной, // С зарёю плачущей на каменной стене...». На наш взгляд, такой «параллельный источник» мог служить Галичу как очередное средство очередной «маскировки», о чём мы упоминали в связи с Евтушенко и Солженицыным. Ведь и эпиграф Галича из «Слова», появившийся в этой песне уже в 1970-х (см. об этом: Крылов А. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 45–46), возможно, призван не столько объяснить известный даже школьнику элемент текста, сколько — отвести внимание от истинного адресата песни.

<sup>36</sup> Более того, Н. Богомолов справедливо находит в «Гончаре» намеченную автором тему *времени*, а ещё в одном стихотворении («Раб») того же цикла, впервые полностью опубликованного в 1967 году, и другие переклички с текстом Галича. Так, «у Окуджавы появляются *холуи*, тогда как у Галича — *премудрость холопья*; но у Окуджавы *холуям* противопоставлен *раб*, у которого на уме *пожар* (бунт), а Галич едко иронизирует над их *премудростью*» (цит. по личному письму).

А песня крепчает: «Взвивайтесь кострами!» —  
 И пепел с золою, куда ни ступи.  
 Взвиваются ночи кострами в Острове,  
 В мордовских лесах и в казахской степи...

В этом — окуджавском — контексте даже строчка «А песня крепчает: “Взвивайтесь кострами!”», цитирующая известный пионерский гимн<sup>37</sup>, может быть расшифрована как намёк на ту самую пионерскую редакцию песни Окуджавы<sup>38</sup> о весёлом барабанщике, которую мы уже упоминали. Заметим, что такие «вешки», как, впрочем, и про *Ярославну*, — очень свойственны поэзии Галича (вспомним также *дождь свинца* и сюжет о *вопящих прохвостах-пелухах* в «Бессмертном Кузьмине»).

Продолжим цитирование «Баллады о чистых руках». Финальная строфа начинается так:

...На севере и на юге  
 Над ржавой землёю дым.  
*А я умываю руки!*  
*А ты умываешь руки!*  
*А он умывает руки,*  
 Спасая свой жалкий Рим!..

Эта строфа повторяет с вариациями первый припев, ранее оставленный нами без комментариев. Тем не менее он-то и содержит заглавный образ песни — *чистые руки*. В нём явно просвечивает евангельский сюжет о римском наместнике Иудеи Понтии Пилате, который после казни Христа «взял воды и умыл руки пред народом, и сказал: невиновен я в крови Праведника сего: смотрите вы. И, отвечая, весь народ сказал: кровь Его на нас и на детях наших» (Мф, 27: 24–25).

Однако мы остановимся на с о в р е м е н н о м пласте ассоциаций. Процитированный фрагмент Библии породил фразеологизм *умывать руки*. Он, как известно, означает: «отстраняться, уклоняться от участия», «снимать с себя ответственность» — и в чём-то является синонимом поговорки *моя хата с краю*. Галич по-школярски спрягает этот фразеологизм. А *Рим* — понятно,

<sup>37</sup> «Взвейтесь кострами, // Синие ночи! // Мы, пионеры, — // Дети рабочих...» С. Дёшкина и А. Жарова (1922).

<sup>38</sup> Песня на весёлую музыку Л. Шварца впервые прозвучала в кф. «Друг мой Колька» (1961).

не просто город в Италии, а символ «великой Римской империи», — в этих строках призван гротескно подчеркнуть ничтожность этих самых «частных» *чистых рук* по сравнению с общей бедой (к выделенному нами прилагательному *свой* мы ещё вернёмся).

Смеем утверждать, что источником вдохновения и интерпретации для Галича здесь явилось известное стихотворение-молитва Окуджавы:

Не верю в Бога и в судьбу, молюсь прекрасному и высшему  
предназначенью *своему* на белый свет *меня* явившему...  
Чванливы черти, дьявол зол, бессилен Бог — ему неможется...  
О, были б помыслы чисты<sup>39</sup>! А остальное всё приложится.

Верчусь, как белка в колесе, с надеждою своей за пазухой,  
ругаюсь, как мастеровой, то тороплюсь, а то запаздываю.  
Покуда дремлет бог войны — печёт пирожное пирожница...  
О, были б небеса чисты, а остальное всё приложится.

Молюсь, чтоб не было беды, и мельнице молюсь, и мыльнице,  
воде простой, когда она из крана золотого выльется,  
молюсь, чтоб не было разрух, разлук, *чтоб больше не тревожиться*.  
О, *руки были бы чисты!* А остальное всё приложится.

Можно сказать, что по сути Галич расценил финальную строку о *чистых руках* как п р и я т и е Окуджавой той ситуации, которую восемью годами ранее он сам в ы с м е и в а л в «Песенке весёлого солдата»:

Как славно быть ни в чём не виноватым...

<sup>39</sup> Высокопарное выражение *помыслы чисты* бесспорно имеет церковно-христианское происхождение. Однако следует также отметить, что здесь, скорее всего, оно отсылает читателя к более близкому источнику — стихотворению Б. Ахмадулиной «Хемингуэй»: «Над миром простирается защита, // защита их отцовской доброты. // Стоит охотник и солдат. Защита // его одежда. Помыслы чисты» (см.: Ахмадулина Б. Струна: Стихи. М.: Совет. писатель, 1962. С. 44). В дальнейшем то же словосочетание повторено в её же стихотворении «Я думаю: как я была глупа...»: «И были наши помыслы чисты // на площади Восстанья в полшестого» (см., напр.: Ахмадулина Б. Стихи. М.: Худож. лит., 1975. С. 102; оно датируется в её книгах то 1969-м, то 1970-м, а в трёхтомном собрании сочинений — и 1967-м годом). Ср. с рефреном менее известного стихотворения Окуджавы: «...и жесты слишком благородны, // и помыслы их так чисты!..»; «Движения мои учтивы, // решения неторопливы, // и помыслы мои чисты...» («Красные цветы», <1963–1964>), а также с более поздними стихами, посвящёнными 60-летию А. Гладилина: «А мы опять чураемся безверья, // пока скорбим и помыслы чисты» («Что этот мир без нас, без вместе взятых?», 1995). — А. К.

**«И нечего притворяться...»**

И наконец — последнее двустишие галичевской «Баллады...»:

...И нечего притворяться —  
Мы ведаем, что творим!

Здесь *мы* уже не такое, как в цитированном нами стихотворении Окуджавы, — другое. Оно встречается у Галича не раз — например, в песне «Памяти Б. Л. Пастернака»: «Как гордимся *мы*, современники, // Что он умер в своей постели...»; или в антипосвящении Эльсбергу: «А *нам* признание и почёт — // За верность общей подлости!...»

Это *мы* вроде бы равносильно *вы* — оно заведомо исключает самого автора?..

Меж тем что-то мешает принять такую трактовку.

Видимо, те же самые слова про *общую подлость*. Галич, хотя и не хочет сам быть составной частью этого *мы*, всё-таки говорит и о себе — о том, каким он сам был раньше. Или, может быть, о себе в минуты слабости? Скорее всего, его *мы* и в «Балладе о чистых руках», и в двух других процитированных нами стихах можно определить так: «мы все, какими мы непременно будем, если — не дай бог — займём недостойную (критикуемую или высмеиваемую в песне) позицию».

Но сейчас главное не это. А то, что финал Галича явно спорит с другой окуджавской «Молитвой»:

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

Думается, что полемика здесь очевидна<sup>40</sup>. В ответе на эти строки у Галича сказано довольно мягко: *и нечего притворяться...* Может быть, это потому, что отсылка к первоисточнику реминисценции в данном случае явно на поверхности? (Снова вспомним об авторской «маскировке» адресатов!) Там, где полемика с позицией соратника-оппонента не столь очевидна, то же названо гораздо жёстче и хлётче: *похлёбкою вранья* (песня про Кузьмина).

<sup>40</sup> Тем не менее отметим библейское происхождение выражения: «Отче! отпусти им, не ведая бо, что творят» (Лк. 23:34).

В одной из статей упоминавшийся уже Сергей Чесноков писал: «Профессиональная артистическая публика старшего поколения создавала при Советах бескровную, анемичную культуру <...> Главный конфликт Галича был не с режимом, а с этой средой, со своими братьями-артистами. И в первую очередь не с теми, кто из любви, всепонимания или по нужде лизали партийные задницы, а с теми, кто, понимая всё и вся, ведал, что творит. “И нечего притворяться, мы ведаем, что творим” — это к ним обращено, а не к гебешникам. К тем, кто, опираясь на глубокомысленную философию “великих задач большого искусства”, занимался и занимается под покровом профессиональных навыков беспомощным, скучным, а иногда и отвратительным наивным концептуализмом»<sup>41</sup>.

И действительно, галичевское *мы* в «Балладе о чистых руках» включает в себя и самого автора, и — в первую очередь — его коллег, и — всех мыслящих людей огромной империи. Это к нам он обращается в своей песне. Но так случилось, что о т т а л к и - в а е т с я Галич здесь от стихов Окуджавы. И вероятно, от тех самых, которые ему, по его выражению, *совершенно не нравятся* или даже *вызывают у него яростное чувство протеста*.

Для Окуджавы же — с тех самых пор, когда он в 1966-м напел свои стихи двухлетней давности — «Молитва» оставалась программной. Об этом можно судить хотя бы по исполнительскому репертуару поэта. И ещё один штрих. В 1977 году наши братья болгары осуществили интересный проект — антологию советской поэзии, для которой по одному своему (лучшему, самому значимому, самому дорогому) стихотворению подбирали сами авторы. Там же поэты и комментировали выбор. Предлагая издательству свою «Молитву» (в книге она фигурирует как «Франсуа Вийон»), поэт скромно написал:

Объяснять себя самого — неприлично, но, видимо, в этом стихотворении что-то такое есть, если я не успел от него отказаться.

Б. Окуджава<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Чесноков С. Песенки в жизни персонажа // Знание — сила. 2003. № 8. С. 95.

<sup>42</sup> Воспроизведено факсимильно в публикации: Окуджава Б. Франсоа Вийон / Пер. И. Николова // 100 шедевров на съветската лирика / Изд-ето организираха: Ф. Караджова, В. Хинкова; Под. ред. Н. Антонова. София: Нар. култура, 1977. С. 205–206.

### «От себя»

Однако вернёмся к галичевской цитате об Окуджаве, *всегда поющем «от себя»*.

И впрямь, поэтическое кредо Окуджавы, выработанное годами, годами же и декларируемое:

...Надеюсь, вы понимаете, что я писал свои песни не для того, чтобы вас растрогать. Я просто рассказывал о себе, о том, что прожил, понял и перечувствовал. Конечно, я не первооткрыватель: это общий закон искусства. Все мои замечательные предшественники писали так, что материал их жизни становился фактом искусства, представляющим интерес для многих людей;

Литератор во всех своих вещах — будь то стихи, проза, пьесы, будь то даже исторический роман — всегда говорит «о времени и о себе», всегда стремится отразить современную жизнь и выразить своё отношение к ней. Главная задача художника, как я её понимаю, — быть предельно точным, суметь уловить и выразить дух своего времени;

Во все века, во все времена перед художником стояла одна задача — средствами художественного выражения рассказать о себе, об окружающем мире. Писатель ли это, живописец ли, краснодеревщик — существенной роли не играет;

Задача художника — поэта, композитора, краснодеревщика, танцора — всегда во все века была одна-единственная: рассказать о себе теми средствами, которые есть в его распоряжении. Рассказать о себе, поделиться своими впечатлениями с окружающим миром;

...рассказать о себе, своей боли и судьбе, не стараясь угодить ни своим поклонникам, ни своим противникам<sup>43</sup>.

Есть у поэта и более пространные высказывания, даже содержащие те же сравнения, что и в речах Галича:

Я очень редко пишу песни «от первого лица», но пою их всегда только «от себя». Мне важно, чтобы те самые чувства, которые владеют мною, автором песни, в момент её исполнения завладели бы и слушателями, чтобы, если грустно мне, грустили бы и они, а если мне радостно, и они б улыбались.

<sup>43</sup> Окуджава Б. «Всё было очень серьёзно...» / Интервью вела О. Вайсбейн // Тетрадь. 1980. № 5. С. 21–23; «Жить надеждой на счастье» / Беседу вёл Г. Надарейшвили // Лес. промышленность. 1982. 4 мая; Чем слово ваше отзовется?.. / Беседу вела А. Григорьев, В. Чекмарёв, Л. Ключкина // Молодой ленинец. Кострома, 1983, 11 июня; «...Не стараясь угодить» / Интервью вела А. Гербер // Веч. Таллин. 1983. 10 апр.

Высоцкий писал и пел свои песни, как правило, от первого лица, но этим лицом был не он сам, а персонаж. И исполнялась песня не от себя, а «от образа». Оттого в зале должна была возникать куда более сложная реакция. Человек на сцене веселится — а зрителям тошно, или, наоборот, Высоцкий чуть не слезами исходит, а в зале хохот...<sup>44</sup>

И в другом интервью:

Наверное, это связано с тем, что я сначала пишу стихи, а не песни. Для стихотворца перевоплощение нехарактерно, он пишет обычно от своего лица. Потом Высоцкий — актёр, Галич — драматург, для них естественно выступать от имени своего персонажа<sup>45</sup>.

Галич имел полное право воспринимать и стихотворение «А остальное всё приложится...», и «Молитву Франсуа Вийона» (в тогдашнем подцензурном пространстве песня была больше известна под таким названием) как такие же стихотворения, написанные «от себя». И как не просто лирику, а — как лирику и с п о в е д а л ь н у ю. Поэтому в тексте первого из них мы при цитировании выделили слова *моему* и *себе*.

Здесь же у Галича и полемически «заиграла» строка «спасая свой жалкий Рим», читай: *жалкий мир, мирок*. Отсюда, кстати, и отмеченная выше полемика с окуджавским рефреном-мольбой «...И не забудь про меня».

### «...А остальное всё приложится»

Как видим, в с е отмеченные нами переклички Галича с Окуджавой — полемические. Осталось показать, что Галич б ы л знаком с перечисленными стихами и песнями своего собрата и оппонента.

Начнём с главного сочинения, которого нет на авторских плёнках. Какие основания у нас к тому, чтобы стихи, давшие Галичу центральный образ *чистых рук*, назвать известными? Казалось бы — чего проще: они были настолько распространены, что породили одно из крылатых выражений: *а остальное всё приложится*.

<sup>44</sup> Окуджава Б. «С души своей наброски...» / Беседу вёл А. Шерель // Эстрада: что? где? зачем?: Ст.; Интервью. Публ. / Сост. Е. Д. Уварова. М.: Искусство, 1988. С. 299.

<sup>45</sup> Окуджава Б. «Я не теряю надежды...» / Беседует В. Матизен // Совет. экран. 1990. № 4 (февр.). С. 15.

Строго говоря, устойчивое выражение *остальное всё приложится* зафиксировано словарём Ожегова 1960 года издания, то есть заведомо до написания Окуджавой его стихотворения. Первоисточником его также послужила Библия (см.: «Ищите же прежде Царствия Божия и правды Его, и это всё [земные блага. — А. К.] приложится вам» /Мф. 6, 33; под. см.: Лук. 12, 31/). Тем не менее в наши дни это словосочетание очень часто ассоциируется именно с рассматриваемым сочинением Окуджавы. Это легко доказать.

1. В нашем собрании журнально-газетных вырезок зафиксированы пятнадцать подобных цитат в статьях, по своему содержанию не имеющих отношения к творчеству поэта. Так вот пять из них начинаются, как у Окуджавы, с союза *а*, пять имеют в своём составе предыдущую часть стиха: «О, были б помыслы чисты...»<sup>46</sup> — или его трансформации. А остальные пять и вовсе имеют ссылку на автора или стихотворение как источник.

2. Независимый анализ конечного числа (2,5 млн) электронных текстов журнально-газетных статей, случайно собранных в один массив<sup>47</sup> и по содержанию не касающихся имени самого поэта, показал следующее соотношение: из восемнадцати обнаруженных словосочетаний *остальное всё приложится* половина представлены именно в такой — «классической» — редакции; треть имеют «окуджавское» происхождение (пять содержат союз *а*, и ещё одно вовсе цитируется в составе всей строки его стихотворения); и только остальные три — имеют прямую или контекстную отсылку к Святому писанию.

3. Кроме того, только в течение скорбного 1997 года этот рефрен дважды вынесен в заголовочную часть прощальных статей<sup>48</sup>.

Однако все упомянутые здесь примеры относятся к 1983-му и последующим годам. Такое положение объясняется тем, что ис-

<sup>46</sup> Например: Загол.: «О, были б помыслы чисты...» *Зачин ст.*: «Дальше сказано: “а остальное всё приложится”. В поэтическом смысле, может, оно так бы и вышло...» (Самар. обозрение. 2002. 4 марта).

<sup>47</sup> Пресса 1995–2002: База данных периодических изданий: [М.]: НПК «Кронсоинформ», 1994–2002. (Сер. из 8 мультимед. CD).

<sup>48</sup> См.: Голованов Я. «Ах, были б помыслы чисты, а остальное всё приложится...»: Штрихи к портрету великого поэта // Комсом. правда. 1997. 18 июня; Егошина О. Очаровательные франты...: Были б помыслы чисты, а остальное всё приложится // Независимая газ. 1997. 1 окт.

точником крылатого выражения следует считать не стихи, а песню И. Шварца, написанную на это стихотворение для киноленты «Жизнь и смерть Фердинанда Люса» в 1976 году, когда Галичу оставалось жить всего год. Картина не повезло войти в число популярных, и, видимо, песня получила наиболее широкую известность и того позже — в 1980-м, когда фирма «Мелодия» выпустила пластинку «Песни на стихи Булата Окуджавы из кинофильмов».

Кстати, к тексту этой песни досочинён припев. И очень важное: финальная строфа с интересующим нас образом *чистых рук* — из текста п е с н и... исчезла! Вполне возможно, что купюра потребовалась из-за упоминания не очень песенных *мельницы* и водопроводного *крана*, но ради сохранения основного образа автор мог бы и просто-напросто как-то переделать две чересчур «бытовые» строки...

По прошествии стольких лет трудно установить, было вызвано это сокращение требованием композитора (редактора? цензора?) или оно отражает волю автора стихов. Но если когда-то подтвердится последнее, то неизбежно станет такой же вопрос, как и со стихотворением о поэтах: не под влиянием ли песни Галича Окуджава пересмотрел свой текст и создал новую его редакцию?..

Так или иначе, но стихотворение, содержащее интересующую нас строфу, впервые опубликовано в том самом журнале «Юность»<sup>49</sup>, который в 1960-е читала без преувеличения «вся страна». Зная о начитанности Галича, попросту трудно предположить, чтобы этот номер, содержащий, кроме подборки Окуджавы, новые рассказы Василия Аксёнова, прошёл мимо него. Стоит также упомянуть, что тогда же, в 1964-м, данная подборка заслужила даже отдельное внимание «цеховой» прессы<sup>50</sup>. Минирецензия в «Литературке» послужила лишь началом цитирования этого — теперь уже однозначно крылатого — выражения в прижизненных материалах о самом поэте.

Сказанное — касается с т и х о в. Что до упоминавшихся п е с е н Окуджавы, то вероятность того, что Галич знал их, ещё более высока. В конце 60-х, о которых и идёт речь, у него был маг-

<sup>49</sup> См.: Окуджава Б. «А остальное всё приложится...» («Не верю в бога и в судьбу...») // Юность. 1964. № 2. С. 23.

<sup>50</sup> См.: Стихи одного номера / Без авт. // Лит. газ. 1964. 5 марта.

нитофон — это на одном из выступлений засвидетельствовал тот же С. Чесноков, которому Александр Аркадьевич впервые у себя дома воспроизвёл новую «Баньку по-белому» Высоцкого, написанную летом 1968-го.

Так что процитированные в начале статьи слова об авторской песне: «я настолько всё-таки люблю это дело, настолько ему предан», — отнюдь не пустые и ритуальные, обязательные на песенном фестивале. Галич действительно ревниво следил за творчеством своих коллег — и младших, и тех, кого мы можем назвать его соперниками. Во всяком случае на протяжении нескольких лет он не упускал из виду новые записи и публикации Окуджавы. И конечно же, постоянно сверял позиции.

Более того, — практически все цитируемые нами здесь песни Окуджавы записаны, к примеру, на одной плёнке в квартире литературоведа и переводчика Владимира Россельса, приятеля Галича и его соседа по дому. Впрочем, оба барда вращались в одних и тех же — писательских и кинематографических — кругах, и даже если б они были вовсе не любопытны, то всё равно трудно представить себе, что они никогда не слышали песен друг друга. Следовательно, Галичу были доступны и другие магнитофонные записи.

### «...Только дело не в споре»

Современный исследователь справедливо пишет о принципиальной «категоричности позиции художника»: «Между *словом* и *словесами* не может быть середины, так как они равны чести и бесчестию — категориям, абсолютным по определению. Это нужно помнить, чтобы правильно оценить строгость Галича к современникам, пытавшимся найти формулу сосуществования с режимом, — строгость, которая потомкам может казаться излишней и несправедливой»<sup>51</sup>.

Меж тем, интерпретация поэзии — дело чрезвычайно деликатное. И если подходить к ней с позиции и с инструментарием не литературоведа, а недоброжелательного критика (как это делает, к слову сказать, в отношении творчества Галича А. Солжени-

<sup>51</sup> Свиридов С. В. Начало «Пражской осени»: Ещё о «Петербургском романсе» Галича // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. С. 152.

цын<sup>52</sup>), то смысл любых стихов очень легко извратить до прямо противоположного. И это гораздо легче, чем потрудиться понять то, что на самом деле желал сказать автор.

Можно сказать: «Да как этот Галич смел усомниться...». Можно и наоборот: «Здорово он показал суть этого Окуджавы...».

В действительности дело, представляется, намного тоньше. Перед нами спор двух нравственных позиций, каждая из которых в высшей степени достойна. Окуджава отстаивал евангельскую — не участие во зле. Галич был сторонником противодействия злу («Встать, чтобы драться, встать, чтобы сметь!»), то есть того самого гражданского самопожертвования, о котором говорил Юлий Ким. Что ж, каждый может совершать поступки в тех пределах, которые заложены в нём самом. Один в тяжёлой ситуации не постесняется просить — и выживет, благодаря чему ещё сделает массу полезного; другой предпочтёт умереть, но не протянет руку за подающим.

Кто возьмётся осудить одного из них?

То, что творчество обоих бардов приближало крушение коммунистическо-полицейской власти, неоспоримо. Один сосуществовал с ней, формально вроде бы играл в её игры, но в разговоре с нами указывал направление к надежде, утешал, плакал<sup>53</sup> вместе с нами и — всегда с нами оставался. Другой — постепенно

---

<sup>52</sup> Солженицын А. Двести лет вместе: [В 2 т.]. Т. II. М.: Рус. путь, 2002. С. 448–453. Критику его оценки творчества Галича см. в ст. и кн.: Еремеев Г. А. Солженицын о евреях: сомнительные рекомендации на зыбких основаниях // Совет. Россия. 2003. 10 апр.; Борзенко А. В. Неудачливый антихрист: Сталин-бог в поэзии Александра Галича // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. С. 58; Ковнер В. Золотой век магнитиздата // Вестник. Балтимор, 2004. № 8 (14 апр.); Резник С. Вместе или врозь?: Судьба евреев в России. Заметки на полях диалогии А. И. Солженицына. 2-е изд., расшир. и испр. М.: Захаров, 2005. С. 577–578; Рабинович Я. Быть евреем в России: Спасибо Солженицыну. М. Алгоритм, 2005. С. 583, 637 и др.; Островский В. Евреи в культурной «глыбе» Солженицына // Cascade Russian Newspaper. 2007. 7–21 дек. (№ 299) (<http://www.kackad.com/article.asp?article=1664>: 05.08.2008); Хмельницкий Д. Национализм с человеческим лицом: Солженицын борется за понимание // <http://berkovich-zametki.com/Nomer40/Chmelnicky1.htm>.

<sup>53</sup> Литературоведы уделили внимание большому числу повторяющихся, пунктирных образов и мотивов творчества Окуджавы. Но о смысловом ряде плач — слёзы ещё, пожалуй, не было сказано. Однако попробуйте выписать цитаты, содержащие эти слова, и заметите, что их количество превосходит все остальные мотивы, вплоть до веры, надежды и любви. Очень часто они расположены к тому же в сильной позиции — в конце четверостишия или в финале всего произведения.

втянулся в конфронтацию с режимом, говорил о его преступлениях прямым текстом и в итоге был вырублен гебистским топором из нашей жизни, стал запрещённым и в конце концов малоизвестным на советской родине.

Какая из двух позиций, а в конечном итоге двух творческо-поведенческих линий предпочтительней?..

Вспоминают, что примерно то же любил спрашивать у окружающих Борис Слуцкий: кто правильной прожил жизнь — Паустовский или Эренбург?

Ответа на такие вопросы не бывает.

Может, наше счастье и состоит в том, что нашими современниками были такие — р а з н ы е (по Маяковскому) — хорошие поэты, среди которых далеко не последнее место занимают Булат Окуджава и Александр Галич.

Р. С. Окуджава впоследствии (1992) написал другое — короткое — стихотворение, словно полемизирующее с ранним, и в нём он фактически признал правоту Галича:

Ах, если бы можно уверенней  
и чётче в сей трудный момент:  
расплывчатость *чистых намерений* —  
не лучший к добру аргумент<sup>54</sup>.

А стихотворение «Берегите нас, поэтов...» меж тем в конце жизни Булата Окуджавы снова стало всплывать в его концертном репертуаре...

---

<sup>54</sup> Впервые: Звезда. Л., 1993. № 1. С. 4.

---

## ПЕРСОНАЛЬНОЕ ДЕЛО, 1968

Документы печатаются по копиям из архива Московского центра авторской песни. Машинопись. Орфография и пунктуация приближены к современным, опечатки исправлены без оговорок.

### 1.

*Пролетарии всех стран, соединяйтесь!*

КОММУНИСТИЧЕСКАЯ ПАРТИЯ СОВЕТСКОГО СОЮЗА  
НОВОСИБИРСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КОМИТЕТ

29 апреля 1968 г.

г. Москва, Г-69, ул. Воровского, 52  
Правление Союза писателей  
т. МАРКОВУ Г. М.<sup>1</sup>

В порядке информации направляем номер газеты «Вечерний Новосибирск» со статьёй «Песня это оружие»<sup>2</sup>, о выступлении бардов в Новосибирске.

СЕКРЕТАРЬ ОБКОМА КПСС

(М. АЛФЁРОВ<sup>3</sup>)

---

<sup>1</sup> Марков Георгий Мокеевич (1911–1991) — прозаик; в 1977–1989 гг. председатель правления Союза писателей СССР (далее — ССП). Дважды Герой Социалистического труда (1974, 1984). Здесь и далее — примеч. составителя.

<sup>2</sup> См.: *Мейсак Н.* Песня — это оружие // Веч. Новосибирск. 1968. 18 апр. Полный текст статьи перепечатан в кн.: *Галич А.* Избранные стихотворения / Сост. А. Шаталов. М.: АПН, 1989. С. 217–227.

<sup>3</sup> Алфёров Михаил Семёнович (ум. 2000) — второй секретарь (по идеологии) Новосибирского обкома КПСС. На собрании актива областной партийной организации 19 апреля 1968 г., говоря о клубе «Под интегралом», проводившем фестиваль и пригласившем Галича, характеризовал его как «человека с антисоветской душой»

[Вх. ССП №] 1490 05.08.68.

[Резолюция:] *Тов. Ильину В. Н. Прошу доложить Секретариату Правления Московской писательской организации. Ваше решение обязательно сообщите т-шу Алфёрову и Секретариату Правления СП СССР. [К. Воронков<sup>4</sup>] 7.V.68.*

[Вх. МО СП №] 224 08.08.68.

## 2.

*Копия<sup>5</sup>*

ПЕРВОМУ СЕКРЕТАРЮ ПРАВЛЕНИЯ  
СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ  
ТОВ. ФЕДИНУ К. А.<sup>6</sup>

Москва, Г-69, ул. Воровского, 52

Глубокоуважаемый Константин Александрович!

Мы обращаемся к Вам как к представителю и активному творцу советской культуры, стоящему во главе Союза советских писателей, обеспокоенные обстоятельствами, которые, на наш взгляд, наносят урон престижу ССП в такой <же> мере, как и престижу всей советской культуры.

Вопрос об идеологической борьбе не снимается, ибо не может быть мирного сосуществования в области идеологии. При всех колоссальных успехах советского строя, экономики и культуры, в нашем обществе были и есть свои трудности, недостатки и просчёты. Мы знаем цену и познаём причины, их породившие, но далеки от того, чтобы видеть в них органические пороки советской системы и коммунистической идеологии. Однако наши

---

(Цит. по: Кузнецов И. С. Новосибирский Академгородок в 1968 году: «Письмо сорока шести». Док. изд. Новосибирск: Клио, 2007. В Интернете: <http://timich.ru/forum/58-565-1> и след.: 2008).

<sup>4</sup> Воронков Константин Васильевич (1911–1984) — прозаик; партийно-писательский функционер, в 1959–1979 гг. секретарь Правления ССП.

<sup>5</sup> Машинопись. Без даты и без удостоверяющей подписи.

<sup>6</sup> Федин Константин Александрович (1892–1977) — прозаик; Герой Социалистического труда (1967), в 1959–1971 гг. первый секретарь Правления ССП.

противники готовы использовать любую возможность для антисоветской пропаганды, строящейся на одностороннем освещении событий и фактов. Рассчитанная на людей мало информированных, такая пропаганда подчас достигает цели.

В этой связи мы хотели обратить Ваше внимание и внимание всего ССП на следующее.

1. Из неофициальных и официальных источников (первых, к сожалению, много больше) известно, что за период с 1956 года появился ряд сочинений членов ССП, распространяемых в списках, а если и опубликованных, то впоследствии изъятых из широкого обращения из-за не совсем благовидной, попросту хулиганской или откровенно или завуалированно антисоветской их направленности. Известны случаи передачи этих сочинений зарубежным издательствам. Известны также случаи рассмотрения подобных деяний в уголовном порядке. Мы имеем в виду события, разумеется, неравноценные, связанные с именами Дудинцева и Солженицына, Даниэля и Синявского и им подобных. События эти обросли массой всевозможных слухов и сплетен, причём сами поименованные лица уже предстают в глазах некоторых в роли мучеников, «затравленных» борцов за «истинную демократию» и т. д.

С такой интерпретацией мы не можем согласиться. Но вместе с тем мы не можем развенчать этот ложный ореол святости соответствующими контрмерами, нашей контрпропагандой, ибо, согласитесь, для этого необходимо знание существа дел. В борьбе за советскую культуру мы не можем пользоваться слухами и сплетнями, в чём не могут отказать себе наши противники, для которых хороши любые средства.

А необходимость таких контрмер стала очевидной, и вот почему.

2. Вы знаете о новом течении в общественной жизни, которое, объективно говоря, трудно отнести к искусству в строгом понимании этого слова, но которое претендует на это определение. Речь идёт о бардизме в современном его выражении...

Сам по себе и с соответствующей ему испокон веков лирико-героической тематикой бардизм может вызвать лишь одобрение, и, разумеется, это далеко не новое и не неожиданное течение. Нельзя отнять от него права на сатиричность. Однако любое направление в искусстве может быть гипертрофировано и стать патологическим явлением, если одна его краска начнёт резко

превалировать над другой. Именно это происходит с бардизмом наших дней.

Тематика бардов разнообразна, но в этом разнообразии удивительно большое место занимают скепсис по отношению к героике нашего народа, его солдат, ирония по поводу нашей идеологии, откровенная насмешка над нашей культурой, апологетика мнимых поборников демократии, мизантропические настроения и т. п. Выступая перед широкой аудиторией в концертах и на диспутах, такие барды нередко рекомендуются как члены ССП, подчёркивая эту свою принадлежность. Тем самым они принимаются публикой как официальные представители ССП, пропагандирующие точку зрения ССП на те или иные события и факты.

Вы скажете, что это не так, что ССП не уполномочивал их к такого рода деятельности и не имеет ничего общего (а членские билеты ССП!) с ними. Мы в это верим. Однако почему до сих пор, несмотря на уже многолетнюю практику поборников таких направлений, Союз советских писателей хранит по всем этим поводам молчание? Что оно означает?

Ведь дело доходит (как это было на диспуте в Академгородке СО АН СССР в марте сего года) до прямого отрицания заслуг советской культуры, до пропаганды взглядов на нашу литературу как на целиком конъюнктурную, регламентированную свыше, до распространения мнения об оппозиционном бардизме как об истинно народном культурном течении, а о самих бардах как о наиболее искренних, проникнутых гражданским сознанием, воспитателях и руководителях молодёжи, готовых принять на себя и политические обязательства.

3. Исполнение стихов-песен бардистами сплошь и рядом проводится с недвусмысленной акцентировкой. Одним из ярких в этом отношении примеров являются выступления одного из бардов, члена ССП А. А. Галича. Среди его стихов-песен есть определённо хорошие и исполняемые с большим мастерством. Но в целом его репертуар производит тягостное впечатление, и мы не можем примириться ни с содержанием «произведений» Галича, ни с манерой их исполнения. В песне «Памяти Пастернака» Галич во всеуслышание заявляет о том, что члены ССП, затравившие эту личность (а кто его травил-то, да и травили ли вообще?), и сволочи и подлецы, а Пастернак выставляется в роли «национального ге-

роя». Разумеется, это вызывает резонанс в определённом кругу слушателей, особенно если сам Галич заранее рекомендуется слушателям (как это было сделано одним из членов Союза советских композиторов — Фрумкин<sup>7</sup>) в качестве «совести нашей эпохи» или «хлеба советской поэзии». Это — дешёвое афиширование ретроспективных подвижников, набирающихся мужества махать кулаками намного после драки...

Вокруг имени Галича складывается легенда. Ею пытаются или имеют явное намерение объяснить или даже оправдать его мизантропическую и оппозиционную направленность. Однако можно ли оправдать «тяжкими страданиями во времена культа личности» то откровенное презрение, с которым он бросает в лицо народу набор эпитетов из тюремно-блатного лексикона? Тому самому народу, чей хлеб жрут он и ему подобные «мученики»!

4. Не станем распространяться дальше по этому поводу. Мы полагаем, что Вам известны эти и другие примеры деятельности некоторых членов ССП — этих лжесеятелей разумного, доброго, вечного.

Настало время развенчать «мучеников» от литературы и поэзии, снять с них терновый венец, ставший тёпленькой ермолкой. А не сами ли они украшают себя терниями в поисках популярности? Мы не можем быть равнодушными к тому, с какой назойливостью апологеты мнимодемократической культуры и искусства заражают советский народ, его молодёжь духом неверия и сарказма.

Это можете сделать Вы, ССП, и прежде всего Вы. Этим, безусловно, займётся и мы — представители советской науки. Нам далеко не безразличны судьбы всей советской культуры. И чтобы начать действенную пропаганду с расчётом на полный успех, мы должны располагать объективной официальной информацией, касающейся вопросов и дел, затронутых нами. Совершенно очевидно, что эта информация должна изойти из Союза советских писателей и стать достоянием (в открытой или закрытой форме) лиц и организаций, деятельность которых связана с задачами идеологического воспитания. Мы надеемся получить такую информацию от Вас.

---

<sup>7</sup> Фрумкин Владимир Аронович (1929) — музыковед, журналист; автор ряда работ, посвящённых авторской песне; участник Новосибирского фестиваля 1968 г.; эмигрировал в 1974 г. в США.

С искренним уважением

Г. С. Залетаев (ст. инженер)  
 Ф. П. Кренделев (ст. науч. сотр.)  
 И. В. Лучицкий (доктор наук)  
 А. А. Трофимук (академик)  
 Л. В. Фирсов (ст. науч. сотр.)<sup>8</sup>

Институт геологии и геофизики СО АН СССР  
 г. Новосибирск — 90

*Копия верна*

3.

МОСКОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР  
 С Т Е Н О Г Р А М М А  
 ЗАСЕДАНИЯ СЕКРЕТАРИАТА ПРАВЛЕНИЯ  
 МОСКОВСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ СП СССР<sup>9</sup>

20 мая 1968 года

*Повестка дня:*

Выдвижение работ на Государственные премии РСФСР 1968 года —	1 стр.
Рассмотрение заявления Кружкова —	26 —"
О составе редколлегии журнала «Москва» —	27 —"
О составе редколлегии сборника московских прозаиков —	28 —"

<sup>8</sup> Среди авторов письма — известные геологи: Кренделев Фёдор Петрович (1927–1987) — чл.-корр. АН СССР (1984); Лучицкий Игорь Владимирович (1912–1983) — чл.-корр. АН СССР (1968); Трофимук Андрей Алексеевич (1911–1999) — академик, Герой Социалистического труда, в 1958–1988 гг. — директор Института геологии, зам. председателя СО АН СССР. Предварительно на партсобрании Института 16 апреля 1968 г. Трофимук гневно обличал Галича и одну из его поклонниц. Из воспоминаний М. П. Гавриленко: «После бардовского фестиваля на одной дискуссии в Институте геологии [Л. А.] Лозовский процитировал Галича и в глаза назвал Трофимука “сволочью”» (*Кузнецов И. С. Указ. соч.*). Двое других (Залетаев и Фирсов), подписавших донос, известны как активные участники партийной травли сотрудников учреждений Академгородка, подписавших письмо в защиту Ю. Галанкова и др., а последний ещё и как фигурант одного из партсобраний, на котором ему простились «хулиганские выходки и пьянство» (Там же).

<sup>9</sup> Машинопись более 53 л. Приводится тит. л. и л. 36–53.

О заявлениях, пересланных СП РСФСР в Московскую писательскую организацию —	30 —“—
Персональные дела —	37 —“—

Стенографистки:

А. Ляндау

Д. Розенберг

<...>

С. В. МИХАЛКОВ<sup>10</sup>

Переходим к персональным делам.

В. Н. ИЛЬИН<sup>11</sup>

Из Новосибирского обкома партии на имя Г. М. Маркова в порядке информации был направлен номер газеты «Вечерний Новосибирск» со статьёй «Песня — это оружие» (о выступлении бардов в Новосибирске). В этой статье, написанной фронтовиком-журналистом Мейсаком<sup>12</sup>, подвергается очень основательной и серьёзной критике выступление на этом вечере-соревновании бардов А. Галича. Надо сказать, что статья настолько большая, что у меня не хватит голоса её прочесть. Она содержит серьёзный упрёк, суть которого сводится к тому, что А. Галича обвиняют и в пошлости, которая граничит, по существу, с клеветой на наше прошлое периода Отечественной войны, и в том, что он воспекает различных подонков, засоряет наш язык блатной терминологией, и т. д., и т. п.

Кроме этого, имеется ещё письмо, которое было прислано в адрес К. Федина от ряда научных работников Института геологии и геофизики Академии наук в Новосибирске, подписанного ст. инженером Залетаевым, Кренделевым, доктором наук Лучицким, ст. научным работником Фирсовым, академиком Трофимуком. В этом письме также излагаются претензии к Галичу по поводу

<sup>10</sup> Михалков Сергей Владимирович (1913) — поэт, автор трёх редакций гимнов СССР и России; с 1963 г. возглавлял Московскую писательскую организацию, в 1970–1990 гг. был председателем правления СП РСФСР, затем — СП СССР.

<sup>11</sup> Ильин Виктор Николаевич (1927–1990) — секретарь Правления Московского отделения СП РСФСР по оргвопросам, генерал-лейтенант КГБ.

<sup>12</sup> Мейсак Николай Алексеевич (1921–1984) — журналист, автор пяти книг; на фронте лишился обеих ног.

его выступления в этом клубе и по поводу его отношения к теме. В частности, они пишут: (*читает*<sup>13</sup>).

Я пригласил А. Галича и попросил его дать объяснение по существу фактов, изложенных как в газете, так и в письме научных работников Сибирского отделения Академии наук.

Надо сказать, что Мейсак произнёс очень злые слова, и его полемика носит ожесточённый характер.

(А. А. ГАЛИЧ — *читает объяснение, присланное им в Правление Московской писательской организации.*)

*Копия*<sup>14</sup>

**В СЕКРЕТАРИАТ ПРАВЛЕНИЯ  
МОСКОВСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ССП**

*Уважаемые товарищи!*

*В газете «Вечерний Новосибирск» от восемнадцатого апреля с. г. появилась статья журналиста Н. Мейсака под названием «Песня — это оружие», а спустя некоторое время в Союз писателей на имя К. А. Фебина пришло письмо от семи<sup>15</sup> сотрудников Института геофизики Академгородка, в котором, так же, как и в статье Н. Мейсака, резко осуждается моё выступление на закрытом концерте в Академгородке, в Доме учёных. Оставляя в стороне тон и манеру, с которой в этих документах разбираются мои песни, я хотел бы сообщить Вам следующее.*

*За пять лет работы, за которые мною написаны две «Книги песен», публично я выступал всего несколько раз, причём два раза в Союзе писателей на вечерах «Встреча друзей»<sup>16</sup> и на юбилее*

<sup>13</sup> Цитата в стенограмме отсутствует. Полный текст — в приложении на 4 л.; здесь см. документ 2.

<sup>14</sup> Текст — в приложении на 2 л. Не заверенная машинопись без подписей. Здесь печатается курсивом в хронологическом порядке.

<sup>15</sup> Ошибка. Фактически — пяти.

<sup>16</sup> Сохранилась фонограмма первого выступления Галича в ЦДЛ на подобном сборном вечере от 15 декабря 1965 г., где он спел четыре песни: «Автоматное столетие», «Весёлый разговор», «Про маляров...», «Памяти Вертинского» (арх. сост.). Однако не исключено, что Галич здесь имеет в виду другое, более близкое к 1968 г., своё выступление.

*Н. С. Атарова*<sup>17</sup>, один раз в Институте физических проблем на вечере, посвящённом шестидесятилетию академика Л. Ландау<sup>18</sup> (по его личной просьбе), и на закрытом вечере в Академгородке Новосибирска в Доме учёных<sup>19</sup>.

*Я не принимал многочисленных ежедневных предложений выступать в разных институтских клубах и аудиториях — и не потому, что я считаю свои песни какими-нибудь «крамольными», а потому, что, во-первых, я не артист, не исполнитель, а во-вторых,*

---

<sup>17</sup> Атаров Николай Сергеевич (1907–1978) — журналист, прозаик. Наделавший много шума юбилей, по воспоминаниям дочери Атарова, отмечался в Дубовом зале ЦДЛ в середине февраля 1968 г. «...Галич говорил какие-то хорошие слова. Но это никого не интересовало. Зал требовал песен. И Галич спел <...> песни три-четыре, и среди них — «Балладу о прибавочной стоимости». (Исполнение этой песни вызвало особое возмущение чиновников от литературы, когда потом папу «журили» за проведение вечера.)» (*Атарова К.* Вчерашний день. М.: Радуга, 2001. С. 395–396). Там же опубликован пригласительный билет со списком участников вечера.

<sup>18</sup> Ландау Лев Давыдович (1908–1968) — легендарный учёный, физик-теоретик; умер 1 апреля. В этой связи интересны и воспоминания В. Лебедева: «Осенью 1968 года, вскоре после смерти академика Льва Ландау, на одной нашей встрече он [Галич] рассказывал, что был единственным из мира искусства, которого пригласили на 60-летие Ландау (в январе 1968). Александр Аркадьевич через своего двоюродного брата, академика-физика Виталия Гинзбурга был связан с миром учёных. Ландау, по словам Галича, после известной автокатастрофы... был не более чем живым памятником себе. Ландау сидел... прямою, изящный, тонкий, с бесстрастным лицом. К нему подносили гостей, те поздравляли, а Ландау всем, включая самых близких друзей, говорил граммофонным голосом: “Спасибо. Очень рад с вами познакомиться”. Рад он был познакомиться и с Галичем» (<http://www.lebed.com/art349.htm> Reklama.Ru: 1997). Существует снимок этого момента. Сын Ландау комментирует его так: «...на шестидесятилетия, которое праздновалось в Институте. Это было за два с небольшим месяца до смерти. Отец (слева) знакомится с Александром Галичем, которого он никогда раньше не видел» (*Ландау И.* О «Штрихах к портрету Льва Ландау» // [http://zhurnal.lib.ru/l/landau\\_i\\_1/ella.shtml](http://zhurnal.lib.ru/l/landau_i_1/ella.shtml): 2008). На самом деле празднование юбилея состоялось не в январе. Известны слова Галича на одной из «домашних» фонограмм: «А потом, значит, я был у него [у Капицы] в институте, выступал там на юбилее... когда был печальный юбилей — шестидесятилетие Ландау буквально за месяц до его смерти...» Это свидетельство подтверждается другими, например: «Когда из Индии вернулся Халатников — директор Института Ландау, — то устроил в марте в ИФП празднование юбилея Ландау. Было много народа, присутствовали нобелевские лауреаты, в конференц-зале (а потом в кабинете Капицы) пел Александр Галич» (*Герштейн С. С.* Ландау, каким я его знал // <http://theorphys.mipt.ru/about/landau100.html>: 2008).

<sup>19</sup> На самом деле на фестивале, происходившем с 7 по 12 марта 1968-го, Галич выступал не в одном сборном концерте. Имеется в виду концерт, где ему было отдано всё второе отделение.

работаю в очень сложном и спорном жанре публицистической сатиры, где малейшая неточность восприятия или ошибка в исполнении могут привести к искажению всего произведения в целом. В Академгородок Новосибирска я был приглашён с ведома комсомольских и партийных организаций (Советский РК ВЛКСМ и КПСС), приглашён на давно подготовляемый «праздник песни», в числе большой группы сочинителей и исполнителей так называемой «авторской песни» — из Москвы, Ленинграда, Свердловска, Минска, Новосибирска, Севастополя.

Но и здесь я сразу же поставил условием, что выступлю только на закрытом концерте в Доме учёных и не буду принимать участие в концертах на открытых площадках. Правда, по просьбе Новосибирского обкома КПСС я выступил ещё и на общем заключительном вечере всё в том же Доме учёных.

Очевидно, это было моей ошибкой. Товарищи из Института геофизики и журналист Н. Мейсак в статье «Песня — это оружие» обвиняют меня во всех смертных грехах, вплоть до антисоветской агитации и призыве <ов> к предательству, пользуясь в своей аргументации наивным приёмом, когда речь сатирического, высмеиваемого мною персонажа (а песни мои, повторяю, в основном резко-сатирические) выдаётся за речь и мысли автора и когда из контекста песни выхватываются одна или две искажённых строчки, по которым легко составить ложное представление обо всей песне.

Впрочем, Н. Мейсак, особенно грешащий неточностями в цитатах, пользовался, очевидно, очень плохой магнитофонной записью.

Кстати, все решительно песни, исполнявшиеся мною на концерте в Доме учёных, входят в сборник (однотомник) моих произведений, сданный мною ещё осенью прошлого года в издательство «Искусство».

Я допускаю, что в целом ряде своих песен я оказываюсь небрежен и недостаточно точен в формулировках, применяю порою излишние вульгаризмы и грубости — что (особенно на слух) позволяет истолковать содержание и смысл моих песен превратно. Здесь, разумеется, необходима перед опубликованием ещё очень и очень серьёзная и кропотливая авторская работа — и вынесение произведений, ещё не завершённых, на суд широкого слушателя было также, бесспорно, моей ошибкой.

Что же касается туманных намёков авторов письма на мою якобы ущемлённость и «трагическое прошлое» — то здесь они поль-

зуются уже откровенно ложными бытательскими слухами. С 1955 г. я член Союза советских писателей, с 1957 г. член Союза кинематографистов. По моим сценариям поставлено десять полнометражных художественных фильмов, мои пьесы шли во многих театрах Советского Союза и стран народной демократии, мои песни едва ли не еженедельно исполняются в кино и по радио, а когда я несколько раз тяжело болел — Союз писателей всегда оказывал мне самую активную и доброжелательную помощь. Изображать из меня такого «униженного и оскорблённого», как это делают авторы письма — это значит, вольно или невольно играть на руку нашим недругам, всегда готовым взять на вооружение такие «трагические» измышления.

Я прошу поверить, что в своей литературной работе — и в кино, и в театре, и в песне — я всегда руководствовался единственным стремлением — быть полезным нашей советской литературе, нашему советскому обществу.

С уважением, Александр Галич

20 мая 1968 г.

Л. А. КАССИЛЬ<sup>20</sup>

Сколько было народу на этом вечере?

А. А. ГАЛИЧ

Народу было много, это очень большой зал.

Я просто считал нескромным с моей стороны приложить к этому объяснению письмо от председателя Совета Дома учёных чл.-корр. АН СССР Ляпунова<sup>21</sup>, в котором он благодарит меня за моё выступление от имени общественности в Доме учёных в Новосибирске.

Я об этом сейчас говорю только для того, чтобы не было впечатления, что это единственный голос общественности.

Б. А. ГАЛИН<sup>22</sup>

Через сколько времени после выступления это было опубликовано?

---

<sup>20</sup> Кассиль Лев Абрамович (1905–1970) — прозаик; чл.-корр. АПН СССР (1965).

<sup>21</sup> Ляпунов Алексей Андреевич (1911–1973) — математик и кибернетик, учёный широкого профиля, чл.-корр. АН СССР (1964); фронтовик; в СО АН СССР с 1962 г.

<sup>22</sup> Галин Борис Абрамович (наст. фамилия: Роголин; 1904–1983) — журналист, прозаик.

А. А. ГАЛИЧ

Через три месяца<sup>23</sup>.

И. З. ВЕРГАСОВ<sup>24</sup>

По-моему, тов. Галич сам признаёт, что некоторые недомолвки, неточности, неточные фразы позволяют по-разному судить, и, по-видимому, это не даёт ему права выступать на общественных сценах. Он должен уточнить это всё и давать материал, который не вызовет никаких кривотолков. Он правильно поступает, отказываясь от таких выступлений.

А в общем, надо знать весь концерт, чтобы судить о его звучании.

М. Н. АЛЕКСЕЕВ<sup>25</sup>

Когда тов. Галич читал своё письмо, там несколько раз делается упор на то, что он соглашался только на закрытом собрании выступать, а не на открытом. Я это понимаю так, что вы заранее допустили возможность неточного истолкования ваших стихов.

А. А. ГАЛИЧ

Да, допускал, поэтому я и отказываюсь от таких выступлений.

М. Н. АЛЕКСЕЕВ

Значит, ваши стихи заведомо рассчитаны на аудиторию очень искушённую, а в научном городке она оказалась недостаточно компетентной?

А. А. ГАЛИЧ

Просто дело в том, что, когда я туда ехал, мне звонили из Советского райкома КПСС и предупредили, что я буду выступать на закрытом вечере. Я сказал, что на закрытом вечере выступлю с удовольствием. Меня просили быть членом жюри этого фестиваля как старшего товарища по сравнению с молодыми ребятами, которые там выступали.

Но когда я увидел этот зал, то вообще было бы правильной отказаться выступать, но это было уже невозможно, поскольку я

---

<sup>23</sup> Фактически со дня окончания фестиваля до публикации прошло чуть больше месяца.

<sup>24</sup> Вергасов Илья Захарович (1914–1981) — прозаик; партизан, фронтовик; незадолго до описываемых событий переехал в Подмосковье из Симферополя.

<sup>25</sup> Алексеев Михаил Николаевич (1918–2007) — прозаик; фронтовик; Герой Социалистического труда, с 1965 г. — зам. секретаря, секретарь правления СП РСФСР, секретарь правления ССП, в 1968–1990 гг. гл. ред. журнала «Москва».

был объявлен. Когда я увидел аудиторию почти в три тысячи человек, я был несколько ошарашен, хотя бы просто из-за своих голосовых данных.

В. Н. ИЛЬИН

Как называется клуб, который организовал этот вечер?

А. А. ГАЛИЧ

«Под интегралом».

В. Н. ИЛЬИН

Его уже ликвидировали.

А. А. ГАЛИЧ

Его не ликвидировали, а реорганизовали под другим названием.

Л. А. КАССИЛЬ

Мы знаем Галича как талантливую, великолепную сценариста, драматурга, и смешно его изображать обиженным, потому что он полноправный член нашей творческой семьи, хорошо себя зарекомендовавший.

Я знаю его стихи, весёлые в кругу семьи, стихи, которые он исполнил на вечере Атарова.

Конечно, есть жанр застольного характера. И я не думаю, чтобы Галич, человек взыскательный, хорошего вкуса, считал, что это его серьёзная стезя. Конечно, это его поэтическое хобби. Когда он выступает здесь в каминном зале — это одно, но когда он выходит на аудиторию в три тысячи человек, с гитарой, то это грубейшая ошибка, и мне это очень жаль.

Я знаю Галича с пионерского школьного возраста и очень ценю всё, что я вижу на сцене и в театре, поставленно<е> по его сценариям.

Мы можем рассказать анекдот, присказку за столом, но нельзя же это делать на стадионе «Динамо»! Конечно, его ошибка была в том, что им не была учтена аудитория. Можно было выступить в кругу профессуры, но не на такой большой аудитории. Его песни носят сатирический характер, там есть и блатные словечки. Всё это не серьёзно. Но как только аудитория примет это всерьёз — это получит другую окраску, и поэтому ни в коем случае нельзя с этим выходить на большую аудиторию.

### В. П. ТЕЛЬПУГОВ<sup>26</sup>

У меня тоже такое ощущение, что у Галича нет чувства аудитории. Можно написать статью для девятимиллионного тиража и завтра написать для товарищеского капустника. И эту вещь смешно и нелепо нести в центральный орган нашей партии, в правительственный официоз или даже в «Вечернюю Москву».

Мы ссылались на то, что некоторые ваши вещи апробированы даже в писательской аудитории и называли здесь вечер Атарова. Я не был на этом вечере, но рассказывали товарищи, что девочки девяти-десятиклассницы в белых передничках были шокированы, когда услышали некоторые строчки из ваших песен.

Я это не в упрёк говорю — могут быть и такие написаны песни, для узкого круга, но зачем это тащить на широкий слушательский форум? Это непростительно взрослому человеку, а человеку, носящему в кармане членскую книжку Союза писателей — тем более.

Я знаю Мейсака, который в полемике может нагородить чёрт знает что, но у него есть и правильные замечания в ваш адрес, и не надо делать вид, что всё это напраслина и что если на всё это смотреть не воспалённым, а спокойным взглядом, то это не произведёт такого впечатления, как произвело на Мейсака. А сейчас, когда вырастает чувство ответственности за то, что выходит из под нашего пера, особенно надо подумать и всё взвесить. Я бы просто рекомендовал А. Галичу не с каждой вещицей идти в самую большую аудиторию. Иначе это не совсем может быть правильно воспринято. А главное даже не в вас, а в том, что вы — член Московской писательской организации и нам приходится вместе с вами нести за это ответственность.

### В. С. РОЗОВ<sup>27</sup>

Я никогда не мог бы сказать и не скажу о Галиче ничего, кроме хорошего. Я знаю его как драматурга, как соседа по дому, как кинодраматурга. Это серьёзный литератор и в высшей степени порядочный человек.

Бывает так — выступаешь где-нибудь и боишься: вдруг тебя истолкуют не так, и иногда истолковывают. Наша аудитория раз-

---

<sup>26</sup> Тельпугов Виктор Петрович (1917–1999) — комсомольский работник; критик, прозаик; фронтовик.

<sup>27</sup> Розов Виктор Сергеевич (1913–2004) — драматург; фронтовик; чл. редколлегии журнала «Юность» со дня его основания, с 1973 г. профессор Литинститута.

народна, и, конечно, с такими вещами, которые рассчитаны на определённый круг, можно выступать только в определённом кругу. В Доме учителя я о молодёжи могу говорить одно, в другом месте другое. С моим пятнадцатилетним сыном я говорю одно, а с восьмилетней дочкой — другое.

Так и здесь. К сожалению, иногда нарываешься на встающего в зале человека, он говорит твоими словами, но ничего общего эти слова не имели с тем, как они у него преломились в сознании. И он напишет на тебя письмо и будет добиваться справедливости.

Наша профессия крайне опасная и становится всё опасней со всех сторон. На меня, например, была подана жалоба Министром рыбной промышленности за то, что в пьесе «В добрый час» была фраза: «Иди куда хочешь, хоть в Рыбный». И в жалобе было сказано: зачем оскорблять Рыбный институт, который дал столько-то учёных и т. д.

Оттенок и элемент этого есть и у вас, только здесь получилось более страшно и более граждански для вас непонятно. Вероятно, нужен очень строгий отбор.

Я говорил на коллегии Министерства культуры: ради бога, перестаньте писать о писателях плохо в газетах; когда вы пишете, что я, Михалков или ещё кто-то лежал в канаве пьяный, то говорят, что все писатели пьяницы. Если рабочий валялся в канаве, никто не скажет, что весь рабочий класс — пьяницы. А вокруг нас какая-то собирательность, и мы должны быть чрезвычайно щепетильны.

И здесь случился какой-то просчёт, — конечно, не по ухарству, не по браваде. Просто вы просчитались, и это надо принять вам к сведению. Нам опасно просчитываться.

### С. С. НАРОВЧАТОВ<sup>28</sup>

Я принадлежу к числу редких людей, которые совершенно не знают песен Галича. Я не слышал ни одной. Я знаю Галича как драматурга, как киносценариста и совершенно не знаю как поэта.

Должен сказать, что это относится ко всему жанру, за исключением Б. Окуджавы и Н. Матвеевой, которые сперва печатают тексты, на которые они поют свои песни. Этот жанр совершенно

<sup>28</sup> Наровчатов Сергей Сергеевич (1919–1981) — поэт, литературовед; с 1971 г. первый секретарь МО ССП, секретарь Союза писателей СССР, с 1974 г. гл. ред. журнала «Новый мир»; фронтовик; Герой Социалистического труда (1979).

ускользает из-под какого-либо — я не говорю общественного контроля, но просто из-под контроля вкуса. Отдельные песенки, которые приходилось слышать на досуге в Коктебеле, всегда поражали страшно низким уровнем словесной фактуры и плохим вкусом. Это искусство третьего ряда, если это вообще можно назвать искусством. Такое же отношение у подавляющего большинства наших поэтов к этому жанру.

Я очень хорошо отношусь к Булату Окуджаве и считаю его талантливым поэтом и его поэзию знаю хорошо. Мне приходилось выступать вместе с ним, ездить в заграничные командировки. Я знаю, что Окуджаву, наученный горьким опытом, чрезвычайно осторожно подходит к выбору тех произведений, которые он исполняет перед той или иной аудиторией. Он всегда ходит по кулуарам, смотрит, что за публика, он спрашивает кто пришёл, он советуется с товарищами, которые находятся рядом с ним. И сейчас у него этих публичных срывов просто нет.

Здесь верно говорили об ошибочном вынесении на широкую аудиторию вещей, не прошедших ни читательского, ни общественного, ни вкусового контроля. Вы — член Союза писателей, уже немолодой человек, вы в одном лице представляете и автора и исполнителя и цензора. И если исполнитель и автор, может быть, счастливо сочетаются в вашем лице, то вряд ли сочетаются редактор и цензор. А судя по этой статье, на которую я опираться не хочу, потому что здесь явные передержки, вам же предъявляются политические обвинения. А это уже не шутка, особенно в той тревожной обстановке, в которой мы сейчас находимся. Это должно вам послужить уроком. Вы должны смотреть на это и с политической стороны, а не только как на остроумную вещицу, которую бесспорно поймут ваши товарищи, даже сравнительно узкий круг, но которая будет полным диссонансом в аудитории, не знающей вашего настроения.

Поэтому я хотел бы нацелить на политическую подоплёку этой статьи.

### Б. Н. ИЛЬИН

Вопрос сам по себе ясен, а что касается личности Александра Аркадьевича, то мы достаточно хорошо знаем А. Галича как драматурга. И тем досаднее эти срывы, которые вы иногда позволяете себе в ваших публичных выступлениях с таким репертуаром.

Абсолютно прав С. С. Наровчатов, когда говорил, что этих качеств редактора и цензора у вас явно не хватает для того, чтобы вовремя внести соответствующие коррективы, сориентироваться на определённую аудиторию, примерно зная, кому и что вы будете петь.

Как бы ни резко писал Мейсак, факт остаётся фактом, что человек потерял две ноги при защите командного пункта связи во время Отечественной войны и ему очень неприятно слышать такие вещи.

Вот что пишет Мейсак:

«Мне, солдату Великой Отечественной войны, хочется особо резко сказать о песне Галича “Ошибка”. Мне стыдно за людей, аплодировавших “барду” и за эту песню. Ведь это издевательство над памятью погибших! “Где-то под Нарвой” мёртвые солдаты слышат трубу и голос: “А ну, подымайтесь, такие-сякие, такие-сякие”. Здесь подло всё: и вот это обращение к мёртвым «такие-сякие» (это, конечно же, приказ командира!), и вот эти строки:

Где полегла в сорок третьем пехота  
Без толка, зазря,  
Там по пороше гуляет охота,  
Трубят егеря...

Конечно, это может оскорбить чей угодно слух.

(М. Н. АЛЕКСЕЕВ: Только ли слух?)

Кроме того, вы поймите, Александр Аркадьевич, вы москвич, и вы, так сказать, эталон качества на любой трибуне, на любом собрании. О каком же эталоне можно говорить, когда на такой аудитории вы выступаете с таким репертуаром, от которого иногда першит в горле даже в нашей писательской аудитории.

Я слышал о вас много разговоров, но впервые услышал на вечере. Всё было, можно сказать, ладно, но потом вас понесло, и вы эту «Песенку о прибавочной стоимости» пустили с этими прилагательными. И это сразу как хлыстом ударило по нервам и настроению публики.

Вы же очень тонкий и интеллигентный человек. Как же вам изменяет чувство такта, чувство меры. Вы художник, вы должны сами понимать, где тот предел художественного допуска, которым вы можете оперировать. И сейчас мы вынуждены — простите, но это так, — краснеть за вас перед общественностью Новосибирска,

перед Новосибирским обкомом партии, краснеть перед нашим Союзом, который просит нас разобраться в этом деле.

А ведь так легко вам избавиться от этих ваших просчётов и огрехов. Только чуть-чуть побольше требовательности, побольше учёта реальной обстановки и среды, в которой вы выступаете.

Мне кажется, что А. А. Галич должен всё-таки понять, что он всем нам причинил достаточно много огорчений, и я надеюсь, что он сделает для себя решительные выводы в этом плане. Потому что нельзя путать манеру камерного исполнения в кругу интимных друзей с исполнением в широкой аудитории.

Вы вспомните начало 30-х годов и песенку Утёсова «С одесского кичмана бежали два урана». Ведь это было порождением определённой обстановки небольшого отрезка времени в нашей истории, и Утёсов вынужден был отказаться от этой вещи.

А вы на протяжении длительного времени никак не можете себя в этом отношении ограничить. Обидно за вас.

### С. С. НАРОВЧАТОВ

Вы, конечно, не можете отвечать за Фрумкина, но всё-таки имейте в виду на дальнейшее, что надо одёргивать своих друзей от излишних гипербол. Когда вас объявляют «совестью эпохи», это сразу людей настораживает и раздражает.

### М. П. АЛЕКСЕЕВ

Меня несколько смущает, что все ораторы, так или иначе убеждённые в том, что вы допустили ошибку, упор делают всё время на аудиторию: аудитория не та; если бы была иная аудитория, то всё было бы в порядке.

А я думаю, что изменилось бы, если бы была другая аудитория и читали бы такие стихи, что матом поднимали солдат в атаку, — но матом их не воскресишь. Какую аудиторию это устроило бы — я не понимаю. Дело в том, что есть слова и понятия, которые действительно святы, и острить по поводу которых противопоказано. Вот в чём, по-моему, главная ваша ошибка.

### С. В. МИХАЛКОВ

Так как все уже высказались, разрешите мне всё это заключить.

Не заподозрите меня, что я к вам отношусь иначе, чем раньше. Всегда относился с уважением к вашему труду как к писателю, сценаристу, драматургу и вообще как к талантливому человеку.

Но одно дело, когда пишет блатные песенки Высоцкий — он не член Союза писателей, он артист (это в том же жанре, что и у вас), и всё это записывается на магнитофонную ленту, спекулянты платят бешеные деньги (я слышал это в частной компании), но в то же время он пишет хорошие песенки для кинофильмов весьма квалифицированно. То, что он пишет для смеха, для хохмы — одни люди понимают как хохму, а другие как воровские песни с интересными сюжетиками. Но другое дело, когда это делает интеллигентный человек, член Союза писателей.

Мне очень противно всё это здесь разбирать. Мне бы так не хотелось ни этой статьи, ни этого письма разбирать, но... приходится.

Вот в чём ваша ошибка. Вы обвиняете Мейсака за тон и манеру, с которой он раскритиковал, зло и не без основания, ваше выступление. Но я именно хочу сказать, что тон и манера вашего исполнения значительно серьёзнее должны быть подвергнуты обсуждению. Тон и манера — они делают погоду. Я слышал ваше выступление на вечере Атарова, и я сидел и думал: дать реплику? Нет, воздержусь, потом, может быть, скажу лично. Со стороны это было ужасно. Ваши же друзья, которые вас подзадоривают, в беде вам руку не подадут. У нас есть такие, которые Свирского<sup>29</sup> почти загубили. Когда Свирский тянет руку выступать, кричат: дать ему слово, продолжить... Всё это для потехи, сукины дети, паразиты и прохвосты!

Вы поберегите себя. Вот этот вечер — как это выглядит со стороны? Взрослый, уже пожилой человек, полулысый, с усами, с гитарой, выходит на сцену и начинает петь. Да, это талантливо! Но это стилёк с душком, с политическим душком. Он воспринимается как политический душок, даже если вы его и не вкладываете. Вы пишете песни от имени обывателя, сукина сына и мещанина. Но когда вы подаёте это слушателю, то забываешь о том, что ты должен критиковать этого мещанина и смеяться над этим обывателем, и только слышишь остроумно подобранные слова по поводу Карла Маркса, «Капитала» и прибавочной стоимости.

---

<sup>29</sup> Свирский Григорий Цезаревич (1921) — прозаик, публицист; фронтовик; с 1965 г. выступал против государственного антисемитизма, 16 января 1968 г. в речи на отчетно-выборном партийном собрании Московской писательской организации протестовал против цензуры и возрождения сталинизма, был исключён из КПСС, а затем из ССП; в 1972 г. эмигрировал, проживает в Канаде.

Звучит это ужасно, и вы, одарённый человек, этого не чувствуете, вы потеряли политический такт. Я бы на вашем месте, увидев трёхтысячную аудиторию, подумал: не буду выступать. Вы потеряли чувство политического такта в очень сложной обстановке, когда на писателей вообще смотрят пристально, к писателю сейчас присматриваются через лупу — с этими подписчиками<sup>30</sup>, с этими паразитами, которые провоцируют честных людей на подписи, когда Паустовскому дают подписывать то, чего не было, а потом получается то, что было.

На такие вещи мы должны реагировать. Если бы вы сидели на этом месте, вы бы тоже реагировали и сказали: «Как ни неприятно, тов. Михалков, но мы должны разобраться, почему вы вышли в полупьяном виде на эстраду и допустили такую басню — о советской власти или ещё о чём-то».

Есть поэзия застольная, есть подпольная. Нельзя назвать ваш жанр подпольным, потому что он выходит на широкую аудиторию, но то, что он застольный — это факт. Причём знаете, в каком кругу? Я бы ещё посмотрел, кто сидит за столом, и не спел бы, потому что — соберут ваши песни, издадут, дадут предисловие, и вам будет так плохо, что вы схватите четвёртый инфаркт. А вы знаете, что они так хотели бы всё это получить и издать! И потом вы будете объяснять: «Я не думал, что так получится».

Поэтому от имени Секретариата, относясь к вам с уважением, любя вас как хорошего писателя, мы должны вас строго предупредить, чтобы вы себе дали зарок. Не портите себе биографию. Вы не знаете, кто сидит в зале, — не убажайте вы всякую сволочь.

Вот Атаров сидел, ваш друг, но если бы он был настоящим другом, да политически ответственным, я бы на его месте сказал: «Знаешь, не надо, сидит двести разных людей, не пой. Придём домой, за стол сядем, тогда споешь».

В этих ваших вещах блатной жаргон, а душок-то получается политический, — как вы не крутите, а политический. Бросьте, не надо, это вам не к лицу, вам, талантливому писателю.

Я думаю, будем заканчивать.

---

<sup>30</sup> Имеются в виду так называемые «подписанты» — деятели науки и культуры, подписывавшие коллективные письма в защиту инакомыслящих.

Л. А. КАССИЛЬ

Надо принять какое-то решение?

Я думаю, мы примем решение — предупредить А. А. Галича. Нет возражений? (*Принимается единогласно.*)

А. А. ГАЛИЧ

Я принимаю все высказывания товарищей и рассматриваю их как высказывания дружеские. Иначе я рассматривать не могу. Но, как ни странно, я хочу сказать о другом. И уже обращался по этому поводу.

Получилось так, что я в течение целого ряда лет несу большую общественную работу по Союзу кинематографистов, но я вне общественной жизни Союза писателей. Скажем, мне известно, что бывает целый ряд поездок наших писателей по стране, поездок редакционных, консультационных. Это дело, которым я очень люблю заниматься. Например, будет поездка в Азербайджан. Я жил там, я знаю эту республику. Я прошу учесть Секретариат мою просьбу и желание этим заниматься. Вроде я умею это делать. Я даже занимался Луговским, который посвятил в связи с этим мне свою поэму «Дербент».

## 4.

ПРОТОКОЛ № 10

закрытого заседания Секретариата  
Правления Московской писательской организации<sup>31</sup>

20 мая 1968 года

Присутствовали — Секретари Правления — т.т. Алексеев М. Н., Галин Б. А., Кассиль Л. А., Михалков С. В., Наровчатов С. С., Росляков В. П.<sup>32</sup>, Розов В. С., Ильин В. Н.

Парторг МГК КПСС — тов. Тельпугов В. П.

От парткома МО СП РСФСР — т.т. Вергасов И. З., Корольков Ю. М., Смольников А. С.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Машинопись на 4 л., подпись С. Михалкова.

<sup>32</sup> Росляков Василий Петрович (1921–1991) — критик, прозаик, сценарист; фронтовик.

<sup>33</sup> Корольков Юрий Михайлович (1906–1981) — журналист, прозаик; работал корреспондентом ряда центральных газет за рубежом, писал книги о разведчиках; Смольников Алексей Степанович (1926–2000) — поэт, прозаик; парторг поэтической секции СП СССР.

От МГК КПСС — тов. Ануров В. С.<sup>34</sup>

Председательствует — т. С. В. Михалков

СЛУШАЛИ: 1. О статье, опубликованной в газете «Вечерний Новосибирск» от 18 апреля 1968 года, и письме группы учёных Института геологии и геофизики СО АН СССР на имя председателя Правления СП СССР тов. К. А. Фебина по поводу выступления члена СП тов. А. А. Галича в клубе «Интеграл».

(тов. Ильин В. Н.)

В обсуждении приняли участие: т. т. Кассиль Л. А., Галин Б. А., Тельпугов В. П., Розов В. С., Наровчатов С. С., Алексеев М. Н., Ильин В. Н., Михалков С. В.

ПОСТАНОВИЛИ: Ознакомившись со статьёй в газете «Вечерний Новосибирск» и письмом группы учёных, а также заслушав объяснения члена СП тов. Галича А. А., Секретариат Правления МО СП РСФСР считает необходимым отметить отсутствие у тов. Галича А. А. должной требовательности и политического такта при выборе песенного репертуара для публичных выступлений. Секретариат также отмечает, что нарекания на идейно-политическую ущербность исполняемых им отдельных песен имели место и ранее, но, как видно, должных выводов для себя тов. Галич не сделал, о чём свидетельствуют статья и письмо группы учёных. На основании вышеизложенного Секретариат считает нужным строго предупредить тов. Галича А. А. и обязать его

<sup>34</sup> Ануров В. С. — работник, а позднее начальник Главного управления культуры при Мосгорисполкоме.

более требовательно подходить к отбору произведений, намечаемых им для публичных исполнений, имея при этом в виду их художественную и идейно-политическую направленность.

<...>

Председатель — С. В. МИХАЛКОВ

Р. С. Существует ещё один документ — Постановление Секретариата (машинопись на типографском бланке, 1 л.). Мы не приводим его, поскольку он дословно повторяет ту часть Протокола (документ № 4), которая начинается разделом «СЛУШАЛИ». Венчает Постановление штамп «ВЕРНО: Заведующий протокольным отделом МО СП РСФСР»; подпись неразборчива.

Как видно из публикуемых материалов, на этот раз Секретариат лишь «по-дружески» пожурил Галича за то, что тот спел свои песенки не там и не тому, кто имел право их слышать. К автору знаменитой комсомольской песни и фильма «Государственный преступник» отнесли как к «своему». Это ярчайшее проявление двойного стандарта, думается, напрямую зависело от директивы, опущенной «сверху»; сыграло свою роль и то, что вторым вопросом в том же пункте повестки дня разбиралось поведение «подписантов», пытавшихся защитить участников так называемого дела Галанскова—Гинзбурга—Добровольского<sup>35</sup>. На их фоне в тот момент поведение Галича решили мягко оценить как ошибочное.

Через три с половиной года от «руководящей и направляющей» поступит другая команда — и те же писательские функционеры за те же самые песни исключат Галича из своих рядов...

Протокол исключения (1971) будет опубликован в следующем выпуске.

---

<sup>35</sup> Ю. Т. Галансков, А. И. Гинзбург, А. А. Добровольский (совместно с В. И. Лашковой) обвинялись в составлении и распространении «Белой книги», посвящённой суду над писателями А. Д. Синаевским и Ю. М. Даниэлем, и 12 января 1968 г. были осуждены на различные сроки лишения свободы.

---

## ТРИ ИНТЕРВЬЮ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА (1974–1975)

Эмиграция А. Галича стала событием на Западе и потому привлекла пристальное внимание зарубежной русскоязычной прессы. К примеру, единственная в Европе ежедневная газета «Русская мысль», выходящая в Париже, первое время рассказывала своим читателям буквально обо всех передвижениях поэта. Незамедлительно сообщила о его выезде из СССР, затем поместила отчёт о его пресс-конференции в Осло, в сентябре публиковала отчёты о его концертах в Женеве и в Брюсселе, сообщала о выступлении в парижском зале «Maison diocesaine des Etudiants» третьего октября, печатала статьи о его песнях.

Три предлагаемые читателям беседы в виде текстов не печатались. Одно интервью записывалось для телевидения через месяц после выезда (к сожалению, интервьюер нам неизвестен), второе — состоялось на радио ровно через четыре месяца, и третье — там же, когда Галич уже одиннадцать месяцев жил на Западе.

Телеинтервью началось и закончилось песнями.

### *1. Интервью телеканалу «ZDF» (г. Майнц) 24 июля 1974 года*

...А танки идут по вацлавской брусчатке,  
И наш бронепоезд стоит у Градчан!  
А песня крепчает: «Взвивайтесь кострами!» —  
И пепел с золою, куда ни ступи.  
Взвиваются ночи кострами в Остраве,  
В мордовских лесах и в казахской степи.

На севере и на юге  
Над ржавой землёю дым.  
А я умываю руки!  
А ты умываешь руки!  
А он умывает руки,  
Спасая свой жалкий Рим!  
И нечего притворяться —  
Мы ведаем, что творим!

Эта песня была написана после вторжения советских войск в Чехословакию и посвящена этому событию, и посвящена ещё моим друзьям и многим из незнакомых мне друзей, которые всё ещё находятся по ту сторону свободы, то есть находятся в лагерях, в тюрьмах, в домах для потерявших разум — как это у нас называется, в д у р домах. Вот об этом была написана песня. Все свои выступления, так называемые домашние концерты, в Советском Союзе я обычно начинал именно с этой песни. Поэтому мне и сегодня хотелось её <вам показать>...

— *У вас было много таких выступлений в Советском Союзе?*

— Довольно много, довольно много. Я, во всяком случае, довольно часто показывал всё, что я делаю, своим друзьям. Мои стихи появлялись в таких тетрадочках самиздата. Но в основном это были всё-таки плёнки — <песни,> записанные на магнитофонную ленту, или то, что сейчас получило название «магнитиздат».

— *Пожалуйста, ваше мнение, сколько слушателей может иметь «магнитиздат»?*

— Я не преувеличивая скажу... Во всяком случае, уже не десятками, а сотнями тысяч можно исчислить. Пожалуй, ни в одной стране магнитофон не имеет такого широкого распространения, как в Советском Союзе, потому что он и, так сказать, отдых и развлечение, и — одновременно — почти что источник информации.

— *Много таких, как вы, что поют подобные песенки протеста в Советском Союзе?*

— Да, вы знаете, очень много. Но и появляются, всё время появляются новые и новые, потому что песня — она пишется быстро (*смеясь*) сравнительно, её сразу же можно исполнить, она сразу же получает распространение, её тут же записывают на магнитную плёнку, и тут же её могут записать ещё в десятках, в сотнях экземпляров. И она быстрее всего откликается на события. Ведь

она почти как листовка — в смысле своей мгновенности реакции на то, что происходит в мире.

— *Господин Галич, вы были почётным членом-корреспондентом (вместе с Солженицыным) Сахаровского комитета прав человека в Советском Союзе. Сейчас Сахаров объявил голодовку...*

— Он объявил голодовку для того, чтобы обратить внимание Брежнева и Никсона на положение заключённых в Советском Союзе. Для того, чтобы снова и снова напомнить им о том, что необходимы какие-то меры и по облегчению их участи, и по их освобождению. В частности, сейчас вот до Запада уже дошла страшная весть о новом приговоре Владимиру Буковскому. Вернее, не о новом приговоре, а о том решении, которое принято властями по поводу более строгого режима, в котором он будет находиться. Ему дано шесть месяцев карцера тяжёлого режима — это называется БУР (барак усиленного режима), но это будет в тюрьме.

— *Господин Галич, не парадоксально ли то, что в одно время освобождают Григоренко и усиливают режим Владимира Буковского в тюрьме?*

— Вы знаете, это только на первый взгляд кажется парадоксальным. А по существу это, мне кажется, совершенно логичный и обдуманый ход властей в Советском Союзе.

— *Буковский боролся за Григоренко...*

— Буковский боролся за Григоренко, но вот они демонстрируют всему миру как бы существование разумной законности в Советском Союзе. С одной стороны — пожалуйста, мы освобождаем генерала Григоренко, — он прошёл срок лечения (пять лет, между прочим, длился этот срок лечения). И с другой стороны — усиливают режим <содержания> Владимира Буковского с тем, чтобы продемонстрировать, что освобождение Григоренко не есть слабость властей; не то, что они пошли кому-то на уступки. И тут я опять не могу не вернуться к тому обстоятельству, что Андрей Дмитриевич Сахаров обладает не только удивительным мужеством, но и какой-то удивительной способностью делать в надлежащее время надлежащие поступки. Он всегда оказывается где-то на месте событий (*смеётся*). И должен сказать, что мне было ужасно грустно смотреть на него в аэропорту, когда двадцать пятого числа (когда мы улетали) он пришёл проводить меня, и он стоял —

очень стойкий человек, но, в общем, очень грустный. Потому что многие из его близких друзей, из людей, которые шли рядом с ним, которые пытались ему как-то помочь и быть рядом с ним, последнее время покинули Советский Союз. Вот.

Что же касается Буковского, то мне кажется, что, конечно, здесь поступили с какой-то мстительной жестокостью. К несчастью, я не очень хорошо знаком с его историей, потому что ту информацию, которую получает нормальный советский человек, вообще нельзя считать информацией. Да вдобавок она очень часто меняется: сегодня мы говорим одно, завтра мы говорим с тем же пафосом другое...

— *Вы думаете об официальной истории...*

— Я говорю об официальной историографии и об официальной системе освещения событий. Она так часто меняется, что мы уже не знаем иногда, *who is who* (кто есть кто).

Вот кстати, по этому поводу у меня существует такая комедийная, смешная песенка (она небольшая), — я для конца нашей беседы хотел бы её спеть. У неё смешное название, длинное, нарочито длинное название. Называется она так: «Предполагаемый текст моей предполагаемой речи на предполагаемом съезде историков стран социалистического лагеря, если бы таковой съезд состоялся и если б мне была оказана высокая честь сказать на этом съезде вступительное слово».

Полмира в крови и в развалинах век,  
И сказано было недаром:  
«Как ныне сбирается вещий Олег  
Отмстить неразумным хазарам...»  
.....

Сменяются правды, как в оттепель снег,  
И скажем, чтоб кончилась смута:  
Каким-то хазарам какой-то Олег  
За что-то отмстил почему-то!

И этот марксистский подход к старине  
Давно применяется в нашей стране,  
Он нашей стране пригодился вполне,  
И вашей стране пригодится вполне,  
Поскольку вы тоже в таком же... лагере,  
Он вам пригодится вполне!

## **2. Интервью радиостанции «Немецкая волна» (г. Кёльн) 25 октября 1974 года**

— Александр Аркадьевич, вы уже четыре месяца находитесь на Западе. Вы побывали в ряде стран. Могли бы вы рассказать о том, что вы пережили за эти четыре месяца и какие у вас впечатления сложились от пребывания в той или иной стране в том или ином городе?

— У меня впечатлений столько, что о них рассказать во время короткой передачи будет, конечно, очень трудно. Впечатления колоссальные, впечатления необыкновенные, впечатления... разные. Одни окрашены в иронические и в комедийные тона, другие окрашены в тона более серьёзные.

Пожалуй, всё-таки одни из наиболее поразительных впечатлений, которые сейчас у меня, это впечатления от встречи с русскими людьми, живущими на Западе. Я говорил о том, что я встречаю много людей, которые мне кажутся знакомыми. Но это было просто такое внешнее сходство. А вот сейчас я уже больше встречал русских людей, живущих на Западе, и меня поразило то, как по-прежнему болеют они за судьбы своей родины. Впечатление такое, что вот все они (люди, попавшие на Запад) ушли в свою скорлупу и занимаются своими мелкими частными делами, — это ощущение ложное. Всё-таки их всех объединяет необыкновенная любовь к своей родине, необыкновенная боль за неё. И боль эта здесь, как ни странно, не утихает, а наоборот, становится ещё заметнее и ещё острее. Потому что только здесь, в странах демократии, ты понимаешь, как о б в о р в а н, в какую нищету д у х о в н у ю приведён советский народ, лишённый элементарных человеческих свобод, лишённый элементарной возможности говорить то, что он думает, делать то, что он думает, и иметь право высказывать это; как обкрадены люди в смысле даже своего элементарного человеческого быта.

А ведь мы с вами, дорогие мои друзья, ведь мы живём в очень богатой, в очень большой стране, имеющей такие необыкновенные возможности, такой необыкновенный потенциал — и духовных сил, и просто чисто элементарных материальных богатств, которые могли бы быть обращены на пользу людям, — в то время, как в основном (мы видим это) они обращены на строительство огромной военной машины.

И вот это чувство горечи, чувство боли за родную землю и за вас — людей, которые лишены этого... Многие из вас даже просто не знают, чего они лишены, как не знает слепой радостей цвета, света и прочего.

— *Что вы имеете конкретно в виду, когда вы говорите, что советский народ лишен многого?*

— Ну, я уже сказал: он лишён прежде всего понятия элементарных свобод, понятия личной безопасности и понятия личных возможностей высказывать свободно своё мнение, участвовать в обсуждении государственных вопросов. Ведь всё это фикция — все так называемые Верховные Советы и сессии Верховного Совета, на которых заранее уже решённое выдаётся якобы для обсуждения, и люди заранее согласны со всем, что им скажут. Вот это.

И кроме того, если уж говорить просто по чисто бытовому: партия и правительство, как известно, всё время кричат, что основная их ежедневная забота, каждодневная забота партии — это о благе народа. Так в чём же оно проявляется? Вот я смотрю на этот мир, где людьми придумано всё для того, чтобы облегчить человеческую жизнь, для того, чтобы человек не имел проблем — бытовых, элементарных проблем. Чтобы он был освобождён от них, чтобы женщина была от них освобождена. Ведь вспомнить о том, какой страшной жизнью живут наши советские женщины, вынужденные часами выстаивать в очередях, бегать по магазинам в поисках того или другого необходимого!..

И поймите, это не тот классический промтоварный шок, который наступает у наших туристов, когда они видят заваленные всяким добром магазины. Речь идёт о другом: просто стыдно уже в двадцатом веке в могучей великой стране, считающейся второй (и даже первой, как они себя считают) великой державой, чтобы проблема достать штаны занимала человеческий ум в течение, понимаете, иногда долгих месяцев. Это позорно!

— *В каких странах вы уже побывали, и какие у вас сложились впечатления от отдельных городов?*

— Я побывал уже во многих странах. Я побывал в очень красивой стране Швейцарии; я побывал в Бельгии, где необыкновенно красива Фландрия: Брюгге, Кент (Гент, как они произносят), Антверпен, Остенде. Я побывал в Германии во многих городах:

в Мюнхене, во Франкфурте, в Штутгарте, в окрестностях этих городов. А теперь я в Париже.

И конечно, пожалуй, наиболее серьёзное впечатление в смысле культуры, в смысле интеллектуального, что ли, уровня производит Германия. Мне довелось побывать на Франкфуртской книжной выставке, — это действительно удивительное впечатление от этого огромного, мощного потока информации — интеллектуальной, художественной, эстетической информации.

Ну и, конечно, — Париж, который мил уже издавна сердцу всякого русского человека.

— *Если я правильно понял вас, никаких проблем с вашим общением с русской эмиграцией не возникло. То есть, говорить о том, что это были два мира (ведь уже существует четыре русских эмиграции), — вам кажется, что это было бы не правильно...*

— Нет, я думаю, что это было бы совсем не правильно. И если, понимаете, во всяких анекдотических сочинениях пишется о, так сказать, и с к о п а е м ы х первой русской эмиграции, то ведь таких «ископаемых» существует множество в любых слоях населения и не эмигрировавшего из пределов Советского Союза. Наоборот, у меня впечатление чрезвычайно отрадное вот в каком отношении. Благодаря отсутствию информации, благодаря тому, что мы жили такой изолированной жизнью от Запада, нам казалось, что первая эмиграция, которая так же, как и мы, сказала себе и выбрала, что ли, девизом своим, что «мы не в изгнании, а мы в послании» (это строчки из стихов Зинаиды Гиппиус<sup>1</sup>), — что первая эмиграция этого з а д а н и я, что ли, этой м и с с и и, возложенной на себя, не выполнила.

Но это было ложным впечатлением — просто мы так думали, потому что мы не знали того, что творилось, того, что было создано, накоплено. И вот сегодня, когда к нам на родину возвращаются Бердяев, Булгаков, Федотов, когда мы узнаём книги Ходасевича, Зайцева, Шмелёва, — мы понимаем, что ничего подобного,

---

<sup>1</sup> Выражение неоднократно приписывалось многим деятелям эмиграции от Д. Мережковского до З. Шаховской, включая самого Галича. В действительности оно принадлежит Нине Берберовой: «Я говорю: я не в изгнание, // Я не ищу земных путей, // Я не в изгнание, я — в послание, // Легко мне жить среди людей» («Лирическая поэма», 1924—1926).

что эмиграция эта выполнила своё задание, что она сохранила русскую культуру и п р о д о л ж а л а её; что всё равно войдёт в Золотой фонд русской культуры всё то, что было сделано людьми, жившими здесь, на Западе, в первой эмиграции. Просто мы, повторяю, н е з н а л и об этом.

И здесь, когда я открываю книги, когда я встречаюсь с людьми, представителями той — первой — эмиграции, я понимаю, что мы через десятилетия протягиваем друг другу руки. Потому что русская культура не умирала — она продолжалась, и она передана нам, представителям... ну, я не знаю, третьей или четвёртой эмиграции, — как хотите это называйте. Она передана нам, и далеко не в плачевном состоянии, — она передана нам в состоянии боевом, которое следует бережно взять на вооружение и постараться продолжать и пронести дальше.

— *Какой опыт вы накопили в общении с н е русскими, то есть с населением соответствующих стран?*

— Здесь вопросы, конечно, сложнее. Потому что, как сказано в Евангелии, «имеющий уши да слышит», но, как выяснилось, иметь уши ещё недостаточно — ещё надо х о т е т ь слушать. Вот, к сожалению, настроение целого ряда представителей интеллигенции (особенно) таково, что они не очень хотят слушать. Они не очень хотят прислушиваться к нашему опыту, к тому, что мы принесли. Хотя они... Я полагаю, что сегодня, когда представители этой третьей — или опять же четвёртой — эмиграции всё увеличиваются и увеличиваются не только в числе, не только в количестве, но и в качестве, потому что едут люди профессиональные: крупные писатели, крупные музыканты, крупные актёры, крупные литераторы и литературоведы... (Вот только что прибыл в Париж Ефим Григорьевич Эткинд, один из наших лучших знатоков зарубежной литературы, один из крупнейших знатоков поэзии, мастер поэзии.) Понимаете, всё-таки вот хотя бы имена, хотя бы доверие к этим именам должны заставить прислушаться людей на Западе и отнестись с доверием к нашему опыту, к тому, что мы говорим.

Хотя, повторяю, это не так-то уж просто — слишком велико желание... детское желание закрывать глаза и считать, что если ты спрятался и накрыл голову подушкой, то, значит, и дру-

гих не существует на Земле, и ты ничего не видишь, ты ничего не слышишь.

*Беседовал Герман АХМИНОВ<sup>2</sup>*

### **3. Интервью радиостанции «Немецкая волна» 16 января 1975 года**

— Александр Аркадьевич, расскажите о первом опыте вашего пребывания как писателя, как певца за границей.

— Ну, первый опыт — конечно, очень трудный, потому что мне как поэту труднее всех приходится. Я приводил пример: скажем, если мы читаем по-русски в переводах сочинения Томаса Манна, то мы и по-русски понимаем, что это — великий писатель. Если же мы читаем, скажем, Генриха Гейне или Рильке, то мы должны только верить на слово, что это замечательные немецкие поэты. Потому что по-русски они замечательными не выглядят. Поэт — он прикован, как Прометей, к скале, так сказать, своего собственного языка, и вырваться за эти пределы ему труднее значительно, чем кому бы то ни было.

А мне ещё — поэту, который пишет п е с н и, да ещё сам их поёт... Причём я не претендую на то, чтобы быть певцом или бардом, как меня иногда называют, — это заблуждение. Я просто поэт, который для того, чтобы его стихи были выразительней, для того, чтобы они имели распространение (поскольку в Советской России я не печатался, а книги мои издавались только за рубежом), — то я для их распространения напевал их под аккомпанемент гитары на магнитофонные ленты. И конечно, здесь, когда я встречаюсь с аудиторией, не понимающей ни единого слова по-русски, — впечатление довольно тревожное, не скрою.

---

<sup>2</sup> Ахминов Герман Феодорович (Herman Ahminov; 1921–1985) — немецкий социолог, политолог, журналист. Родился в Архангельске, его отец расстрелян как троцкист и зиновьевец. Будучи убеждённым антикоммунистом, в первом же бою с немцами перебежал к ним; участвовал в Русском освободительном движении под началом генерала Власова. Учился в Оксфорде, жил в Германии. Ещё в 1950 г. опубликовал книгу «Сила в тылу — могильщик коммунизма», в которой уже тогда предсказал его крах. Автор более 10 книг и около 300 статей по теории и практике коммунизма, по социологии революций и т. д.

Но... Во всяком случае, я всё-таки надеюсь, что я окажусь здесь полезен и сумею найти своё место в этой трудной и сложной для меня новой жизни.

— *Недавно Генрих Бёлль говорил о том, что он ожидает от России, от русской интеллигенции, от русских писателей духовного возобновления для Европы. Каково ваше мнение на этот счёт?*

— Вы знаете, возобновление может последовать только в том случае, если Европа пожелает слушать этих русских писателей. А вот на это рассчитывать не всегда приходится. Во всяком случае, недавнее — вернее, просто вчера опубликованное — письмо Гюнтера Грасса<sup>3</sup>, да и ряд других выступлений, — они свидетельствуют о том, что западные писатели хотят нас учить только своему опыту и не прислушиваться к нашему.

— *Может, им просто боязно прислушиваться к вашему опыту?*

— Я думаю, что боязно. Я думаю, что просто боязно. В этой связи, если у меня есть ещё немножко времени, я хотел бы рассказать краткую историю.

Один мой знакомый повёл своего маленького сына в зоологический сад. Мальчик у первой же клетки с кроликами остановился и стал очень радоваться, играть с ними, кормить их морковкой и капустой. А отец его всё время торопил, говорил: «Пойдём посмотрим слона». Мальчик увидел слона — втянул голову в плечи, сжался и сказал: «Да нет, пойдём лучше к кроликам».

Вот такое детское мышление, нежелание, так сказать, перенимать уже опыт значительно более серьёзный и глубокий, и обширный, что ли, — оно очень характерно для многих деятелей западной интеллигенции. Они предпочитают возиться с кроликами и просто не замечают и делают вид, что они никогда не встречали слона.

— *Причём глаза закрывают...*

— Просто закрывают глаза перед сломом. Это слишком что-то большое, что-то огромное, что-то непонятное. Тут — всё по-

---

<sup>3</sup> Известные на Западе и в СССР немецкие писатели Генрих Бёлль (Heinrich Boll; 1917–1985) и Гюнтер Грасс (Gunter Grass; р. 1927) выступили в немецкой прессе с обращениями к новым эмигрантам-писателям, в котором упрекали их в том, что, прибегнув к финансовой помощи Шпрингера (на его средства издавался журнал «Континент»), поддерживая его и ему подобных, они втянулись во внутригерманскую политическую борьбу и таким образом встают на сторону отнюдь не демократических сил.

нятно: вот убили, там, одного-двух человек, понимаете, в случайной катастрофе, в стычке с полицией, — об этом можно шуметь. А шестьдесят миллионов жертв в Советской России — это так огромно, это такой слон, что лучше на него не смотреть.

— *Это действительно так. Вы ж как писатель знаете, что можно написать об одном убийстве, а о массовом — просто слов не хватает.*

— Ну конечно, конечно, конечно. Это уже за пределами человеческой психологии.

— *Когда-то Эгон Эрвин Киш, когда он писал из Испании и когда ему нужно было разжалобить американцев, чтобы они дали деньги для республиканской Испании, то он писал о трагедии зоологического сада в Мадриде или в Барселоне, который разбомбили<sup>4</sup>. А вот людей убивают — это уже ни на кого не действует, все привыкли...*

— ...это нормально, это нормально.

— *Вот другой вопрос. Вас не издавали специально в России, но ваши стихи, ваши песни расходились именно в самиздате — или записанные, или перепечатанные... Как вы думаете, ваши новые стихи и песни — смогут ли они отсюда попасть туда?*

— Я думаю, что да. Я думаю, что техническая революция второй половины двадцатого века — она сыграет, и обязана, и не е - и з б е ж н о должна сыграть огромную роль и в духовном общении между людьми, разделёнными границами. И мы это просто знаем.

Нашему поколению, скажем (я хоть и не очень люблю это слово — *поколение*), — но нам пришлось ждать тридцать-сорок лет прежде, чем представители первой эмиграции «вернулись» назад в Россию. Я имею в виду таких писателей и философов, как Бердяев, Булгаков, Федотов, как Бунин, Ходасевич... Только в 60-е годы книги этих писателей проникли и стали достоянием читающей советской России.

Сегодня так уже не происходит — сегодня книги возвращаются мгновенно. Существует радио, существует огромное количество издательств... И тут я должен сказать, что у меня прекрасное

<sup>4</sup> Киш Эгон Эрвин (Egon Erwin Kisch; 1885–1948) — чешско-немецкий журналист, писатель; коммунист.

впечатление от выставки (в этом отношении), потому что я иду мимо чужих издательств — иноязычных — и вижу знакомые фамилии, и это мне очень радостно видеть. Я думаю, что нет, — я думаю, что мы будем «возвращаться» значительно скорее. Я думаю, что мы будем «возвращаться» едва ли не через день — через два после того, как нам удастся здесь что-то сделать. Во всяком случае, в этом смысле я очень оптимистично настроен.

— Я разделяю ваш оптимизм, потому что действительно сейчас границ совсем закрыть нельзя. Для идей, во всяком случае, — нет. Даже при всей технике, разработанной за пятьдесят лет в Советском Союзе.

— Да. Я получил книгу Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ» одним из первых в Москве. Естественно, все друзья мои встали в очередь и говорили, что мы, вот, хотим читать эту книгу следом, — значит, первая, вторая, третья очередь... Дней через десять я получил второй экземпляр. Я стал его предлагать друзьям — они говорят: да нет, спасибо, у нас уже есть...

*Беседовал Габриэль ЛАУБ<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> Габриэль Лауб (Gabriel Laub; 1928–1998) — журналист, писатель; известен своими афоризмами. Родился в Польше, перед началом Второй мировой войны вместе с родителями бежал в СССР. С 1948 г. в Чехословакии, работал журналистом и редактором. После Пражской весны в 1968 г. эмигрировал в Германию, писал на чешском и немецком языках.

### *Об авторах сборника*

**АБЕЛЬСКАЯ** Раиса Шоломовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры мультимедиа технологий Уральского государственного технического университета (УГТУ-УПИ), главный редактор межвузовского студенческого журнала «Universum» при Совете ректоров Свердловской области (Екатеринбург). Тема диссертации — «Поэтика Булата Окуджавы: истоки творческой индивидуальности» (2003).

**БЕЗНОСОВА** Елизавета Эдуардовна (1984–2006) — окончила гуманитарный класс гимназии № 1567 г. Москвы и филолого-исторический факультет РГГУ. Тема дипломной работы: «Творческая биография А. А. Галича 1932–1968 годов. Этапы, эволюция, контекст». В 2006 году поступила в аспирантуру.

**БОГОМОЛОВ** Николай Алексеевич (1950) — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой литературно-художественной критики факультета журналистики МГУ. Специализируется по истории русской поэзии начала XX века, читал спецкурс по авторской песне. Имеет ряд публикаций по этой теме.

**БЫКОВ** Дмитрий Львович (1967) — журналист, поэт, прозаик; автор многих книг.

**КАРПУШИНА** Ольга Валерьевна — закончила филфак Новосибирского госуниверситета в 1997 году, с 1999 по 2003-й была аспиранткой славянской кафедры в Питтсбургском университете, где попутно преподавала русский язык, литературу и культуру и получила степень магистра; преподаёт английский как второй язык в американской школе. Работы по И. Бродскому, «Анне Карениной», сравнительному анализу российских и американских фильмов (о Чечне и Вьетнаме).

КОНДРАТОВА Татьяна Ивановна — кандидат филологических наук, доцент Коломенского пединститута; автор статей по истории русской поэзии.

КРЫЛОВ Андрей Евгеньевич (1955) — литературовед, историограф, библиограф авторской песни. В 1979–1985 годах — главный редактор самиздатской газеты «Менестрель». Текстолог и составитель нескольких сборников В. Высоцкого и воспоминаний о нём. Автор книг «Галич — “соавтор”» (2001) и «Не квасом земля полита. Примечания к “человеческой трагедии” Александра Галича» (2-е изд. 2003), ряда статей о творчестве В. Высоцкого, А. Галича и Б. Окуджавы.

КУЛАГИН Анатолий Валентинович (1958) — доктор филологических наук, профессор Коломенского пединститута; тема докторской диссертации — «Эволюция литературного творчества В. С. Высоцкого» (1999). Автор трёх книг о творчестве В. С. Высоцкого, двух — о Б. Ш. Окуджаве, а также многих публикаций об авторской песне.

СВИРИДОВ Станислав Витальевич (1969) — кандидат филологических наук; тема диссертации — «Структура художественного пространства в поэзии Высоцкого» (2003). Доцент кафедры истории русской литературы Российского государственного университета им. И. Канта (г. Калининград). Автор ряда работ об авторской песне, а также теоретических разработок в области звучащей поэзии.

ФОМИНА Ольга Александровна — кандидат филологических наук. В 2002 году закончила факультет журналистики Оренбургского государственного университета, в 2005-м защитила диссертацию на тему «Стихосложение В. С. Высоцкого и проблема его контекста». Занимается исследованием стиховых форм авторской песни.

ШУМКИНА Инна Викторовна — выпускница и преподаватель кафедры русского языка Самарского государственного университета. Направление научной деятельности: авторская песня как источник «чужого» слова.

---

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ \*

- Абельская Р. Ш. (60–84), 164, 358  
Абрикосов А. Л. 37  
Агранович Л. Д. 23–25, 144  
Агранович М. С. 23  
Аграновский А. А. 177  
Адамович Г. В. 120  
Акелькин В. И. 66  
Аксёнов В. П. 263, 308, 319  
Аксенчук И. 41  
Александр о. (Мень) 64, 65, 69, 70–72, 79, 81, 84, 199, 201, 202  
Алексеев М. Н. 90, 334, 339, 340, 343, 344  
Алмазов Б. А. 224  
Алфёров М. С. 323, 324  
Альтшуллер В. Б. 291  
Альфонсов В. Н. 119  
Андреев Д. Л. 297  
Андреев К. Е. 293  
Андреев Ю. А. 43, 67  
Анненский И. Ф. 145  
Антокольский П. Г. 284  
Антонов Н. 315  
Ануров В. С. 344  
Анчаров М. Л. 58  
Анька — см. Галич А. Н.
- Апулей 106  
Арбузов А. Н. 14, 15, 18, 21–24, 27, 30, 85, 236  
Архангельская-Галич А. А. 31–33, 51, 79, 96  
Архипочкина О. О. 70, 76, 116  
Атаров Н. С. 331, 335, 336, 341, 342  
Атарова К. Н. 331  
Ахмадулина Б. А. 277, 313  
Ахматова А. А. 12, 26, 49, 50, 88, 90, 112, 122, 123, 139, 140, 245, 258, 268, 279  
Ахминов Г. Ф. 354  
Ашрапян Г. 33  
Багрицкий Вс. Э. 23  
Багрицкий Э. Г. 6–9, 11, 12, 26, 29, 167, 171  
Баевский В. С. 119, 128, 130  
Бальзак О. де 92, 101  
Бальмонт К. Д. 146  
Баранов А. Н. 220  
Баранов М. О. 176  
Бах И.-С. 265–267  
Бахнов В. Е. 224
- Бахтин М. М. 102, 104, 105, 107–109, 111, 112, 114  
Башлачёв А. Н. 163  
Беззубов А. Н. 161–163  
Безносова Е. Э. (5–44), 358  
Белинский А. А. 41  
Бёлль Г. 355  
Бельская Л. Л. 128  
Бенедиктов В. Г. 126  
Бенина М. А. 250  
Берберова Н. Н. 352  
Бердяев Н. А. 352, 356  
Березовский Б. А. 217  
Берестов В. Д. 294–297  
Берков В. П. 194, 227  
Бетаки В. П. 291, 298  
Благой Д. Д. 61  
Блок А. А. 28, 127, 128, 130, 233, 272, 276, 279, 286, 296  
Богачёва (Арбузова) А. Н. 15  
Богомолов Н. А. 24, 27–29, 45, (115–127), 186, 289, 311, 358  
Богоявленский Б. Д. 23, 34, 40, 43, 248, 249, 257  
Боннэр Е. Г. 303

---

\* В указатель не включены: А. А. Галич; персонажи художественных произведений, в том числе и реальные; различные мифические персонажи; фамилии, упоминаемые в полных названиях учреждений и организаций.

- Борзенко А. В. 5, 72, 73, 321  
Борис Абрамович — см. Березовский Б. А.  
Борисов А. Ф. 36  
Браинин Б. Н. 303  
Брежнев Л. И. 308, 348  
Брель Ж. 267  
Бродский И. А. 358  
Брюсов В. Я. 121, 126, 128, 130, 146  
Буковский В. К. 348, 349  
Булгаков М. А. 173  
Булгаков С. Н. 352, 356  
Бунеев Б. А. 36  
Бунин И. А. 144, 146, 173, 268, 356  
Быков Д. Л. (260–288), 358  
Вайсбейн О. С. 316  
Варченко В. В. 220  
Васильев А. Н. 90  
Васильев П. Н. 258  
Вдовин С. В. 194, 211  
Векслер 25  
Великанова Е. М. 307  
Венгеров В. Я. 267  
Веневитинов Д. В. 6  
Венцов Л. 83, 86, 94, 101  
Вергасов И. З. 334, 343  
Вертинский А. Н. 258, 267, 280  
Визбор Ю. И. 100, 203, 223, 253  
Виноградов В. В. 161  
Виноградов И. И. 237  
Винокур Т. Г. 217  
Вихорев В. И. 261  
Вишневский В. В. 32  
Власов А. А. 354  
Вознесенский А. А. 130, 308  
Войнович В. Н. 276, 277  
Волин В. Р. 33  
Володин А. М. 267  
Воронков К. В. 324  
Воронцова М. С. 56  
Высоцкий В. С. 49, 51, 52, 70, 72, 82, 128–143, 163, 164, 167, 185, 186, 193, 194, 198, 203, 204, 209, 217, 224, 226, 230, 235, 238, 241, 251, 252, 274, 275, 288, 290, 293, 317, 320, 341, 358, 359  
Гавриленко М. П. 328  
Газманов О. М. 148  
Гайдай Л. И. 41  
Галанов Б. Е. 17  
Галансков Ю. Т. 328, 345  
Галин (Роголин) Б. А. 333, 343, 344  
Галич А. Н. 96, 118, 269  
Гамзатова Х. 218  
Гандлевский С. М. 126  
Гаспаров М. Л. 121, 122, 128–130, 134, 142, 146, 147, 149–151, 154, 160, 161, 166, 167  
Гасс Б. Л. 292  
Гводиковская Т. С. 130  
Гейне Г. 354  
Гензбур С. 275  
Гербер Авг. Я. 316  
Гердт З. Е. 15  
Герман Ю. П. 291  
Герц Й. 74  
Герцен А. И. 275  
Герштейн С. С. 331  
Гинзбург А. (Саша) — Галич А. А.  
Гинзбург А. И. 345  
Гинзбург В. А. 186, 191  
Гинзбург В. Л. 331  
Гинзбург Л. С. 6  
Гиппиус З. Н. 126, 352  
Гладилин А. Т. 289, 313  
Гладков А. К. 15, 23, 24, 26, 27, 29  
Глинка Ф. Н. 60, 61  
Голдсмит О. 26  
Голованов Я. К. 318  
Голованова Е. 304  
Голубовский Б. Г. 41  
Гончаров А. А. 33  
Горбаневская Н. Е. 62  
Горлов В. В. 217  
Городницкий А. М. 100, 294, 296  
Горький М. (А. М.) 11, 15, 94  
Грасс Г. 355  
Грекова И. 94, 101, 102, 188, 189  
Грибачёв Н. М. 90  
Грибоедов А. С. 87  
Григоренко П. Г. 287, 348  
Григорьев А. 316  
Григорьев А. А. 119, 121, 126, 283  
Григорьев С. 66  
Грин А. С. 28  
Грин М. Я. 26  
Грушко Е. А. 194  
Гумилёв Н. С. 120  
Гуревич Б. 40  
Гурченко Л. М. 37  
Гусак Г. 309  
Данин Д. С. 7, 275  
Даниэль Ю. М. 307, 325, 345  
Дворников Е. 290  
Де Сика В. 273  
Дёшкин С. 312  
Джариани В. 295  
Джойс Дж. 268  
Добровольский А. А. 345  
Добровольский Д. О. 220  
Долина В. А. 100  
Долматовский Е. А. 7  
Дольский А. А. 100, 224, 261  
Домбровский Ю. О. 297  
Доминго П. 268  
Донской М. С. 63  
Доронин Н. 33  
Достоевский Ф. М. 107, 268

- Дрор М. 74  
 Дудинцев В. Д. 7, 325  
 Дунский Ю. Т. 18  
 Душенко К. В. 194  
 Дюкова Э. Ю. 194  
 Дягилев В. Я. 37  
 Дяттерёв В. 37  
 Дядечко Л. П. 194  
 Евтушенко Е. А.  
     193, 267, 271, 292,  
     301, 308, 311  
 Егошина О. 318  
 Елагин И. В. 148, 153,  
     154, 159  
 Еремеев Г. А. 321  
 Есенин С. А. 128  
 Ефремов О. Н. 38  
 Жаров А. А. 312  
 Жуковский В. А.  
     130, 252, 253  
 Жуховицкий Л. А. 262  
 Заболоцкий Н. А. 258  
 Зайцев Б. К. 24, 352  
 Зайцев В. А. 69  
 Залетаев Г. С. 328, 329  
 Зверев А. М. 5  
 Зелинский К. Л. 10  
 Земская Е. А. 212, 217  
 Зошенко М. М. 90, 191  
 Зубов А. 37  
 Зюганов Г. А. 218  
 Иванов Л. 290  
 Иванов В. В. 151, 153  
 Ильин В. Н. 324, 329,  
     335, 338, 343, 344  
 Иоанн С.-Ф., архиеп.  
     72, 185  
 Исаев К. Ф. 32, 36  
 Калатозов М. К. 36  
 Каллас М. 268  
 Канчуков Е. Г. 52  
 Капица П. Л. 331  
 Каплер А. Я. 173, 174  
 Капцев В. А. 194  
 Карабчиевский Ю. А. 82  
 Караджова Ф. 315  
 Каретников Н. Н.  
     71, 72, 79  
 Карпова 38  
 Карпухина Ю. С. 251, 252  
 Карпушина О. В.  
     (100–114), 244, 358  
 Кассиль Л. А. 333, 335,  
     343, 344  
 Кастро Ф. 251, 257  
 Катаев В. П. 156  
 Кауфман Д. —  
     см. Самойлов Д. С.  
 Кац Б. А. 122  
 Качаев Д. А. 212  
 Качалов В. И. 6  
 Квятковский А. П. 146  
 Кибиров Т. Ю. 116, 126  
 Ким Ю. Ч. 36, 43, 62,  
     100, 260, 288, 290,  
     294, 321  
 Киш Э. Э. 356  
 Ключкина Л. 316  
 Князева М. А. 6  
 Ковнер В. 241  
 Ковшова М. А. 211  
 Коган П. Д. 19, 20, 255  
 Козаков М. М. 38  
 Козловский И. С. 268  
 Козловский Я. А. 10  
 Колмогоров А. Н.  
     150–153  
 Кольцов А. В. 166  
 Кондратова Т. И.  
     (85–99), 359  
 Кони Ф. А. 36  
 Копелев Л. З. 63, 240  
 Коржавин Н. М.  
     193, 277  
 Кормилов С. И. 49  
 Корнилов Б. П. 258  
 Корнилов В. Н. 10  
 Корольков Ю. М. 343  
 Корчак Я. 46, 109–111,  
     244–247  
 Костромин А. Н. 7, 46,  
     63, 85, 91, 103, 118,  
     119, 129, 180, 232,  
     248, 249, 251, 257,  
     258, 291, 306  
 Кралин М. М. 50, 245  
 Крахмальникова З. А. 79  
 Крейтнер Н. Г. 22, 25,  
     26, 33, 45, 64, 101, 178  
 Кренделев Ф. П. 328, 329  
 Кречкова Л. А. 309  
 Кружков Н. Н. 328  
 Крыжановский М. В.  
     180, 310  
 Крылов А. Е. 14, 21,  
     23–25, 41, 49, 50, 54,  
     71, 80, 116, 119,  
     123–125, 129, 144,  
     147, 164, 167, 169,  
     (172–192), 194, 203,  
     229, 230, 248, 249, 259,  
     282, (289–322), 359  
 Кузнецов И. К. 14,  
     16–18, 20, 22–24,  
     30, 31  
 Кузнецов И. С.  
     324, 328  
 Кук Дж. 203  
 Кукин Ю. А. 100, 261  
 Кулагин А. В. (45–59,  
     248–259), 289, 291, 359  
 Кульчицкий М. В. 19, 20,  
     255, 256  
 Купчик Е. В. 88  
 Курилов Д. Н. 70, 82  
 Кушнер А. С. 54, 265  
 Ладынина М. А. 199  
 Лазарев Л. И. 292  
 Ландау И. Л. 331  
 Ландау Л. Д. 331  
 Лауб Г. 357  
 Лашкова В. И. 345  
 Лебедев В. П.  
     144, 190, 191  
 Лебедева О. Б. 130  
 Лебедев-Кумач В. И. 121  
 Левин Л. И. 10  
 Левина Л. А. 42, 58,  
     251, 252  
 Левински М. 214

- Лемешев С. Я. 268  
Ленин В. И. 225  
Леонардо да Винчи 268  
Леонидов Л. М. 14  
Леонов Л. М. 11, 24  
Лермонтов М. Ю. 121, 128  
Лесючевский Н. В. 90  
Лисоченко О. В. 204  
Лисочкин И. Б. 261, 262  
Литвинов П. М. 63  
Лозовский Л. А. 328  
Ломоносов М. В. 203  
Лорен С. 97  
Лотман Ю. М. 273  
Луговской В. А. 7, 9–12,  
26, 28, 29, 45, 343  
Лужков Ю. М. 208  
Луспекаев П. Б. 203  
Лучицкий И. В. 328, 329  
Львовский М. Г. 43, 85,  
181, 271  
Любимов Ю. П. 41  
Ляндау А. 329  
Ляпина Л. Е. 146, 163  
Ляпунов А. А. 323  
Мазеев М. 26  
Майоров Н. П.  
250–259  
Максимов В. Е.  
186, 187, 190  
Максимова Т. 96  
Малкина В. Я. 56  
Мандельштам О. Э. 49,  
54, 57, 113, 114, 120,  
122, 123, 242, 258,  
268, 278  
Манн Т. 354  
Марков Г. М. 323, 329  
Маркс К. 341  
Матвеева Н. Н. 100, 260,  
276, 279, 290, 337  
Матизен В. Э. 317  
Матусовский М. Л. 121  
Матяш С. А. 129  
Машков В. Л. 40  
Маяковский В. В. 12,  
56, 57, 123, 125, 126,  
256, 268, 281, 322  
Медведев Ю. М. 194  
Медников А. М. 90  
Медовой И. Б. 290  
Межиров А. П. 51  
Мейерхольд В. Э. 12, 30  
Мейсак Н. А. 66, 115,  
261, 323, 329, 330,  
332, 336, 339, 341  
Мелерович А. М. 210  
Мень А. —  
см. Александр, о.  
Меньшиков И. Н. 7  
Мережковский Д. С.  
91, 92, 281, 352  
Меркурьев В. В. 36  
Мечковская Н. Б. 232  
Мильштейн И. И. 268  
Миронов Е. В. 40  
Митрофанов К. Г. 23, 34,  
40, 43, 248, 249, 257  
Михалков Н. С. 205  
Михалков С. В. 329,  
337, 340, 342–345  
Михоэлс С. М. 243, 279  
Мокиенко В. М. 194, 210  
Молчанов 207  
Молчанов К. В. 249  
Моррисон Дж. Д. 275  
Моцарт В. А. 263–265,  
267, 275, 304, 305  
Мунблит Г. Н. 35  
Муравьев В. Б. 239  
Нагибин Ю. М. 18, 19,  
30, 31, 33, 35–37, 39,  
42, 45, 267, 269, 270  
Надарейшвили Г. 316  
Назарова В. 15  
Наровчатова С. С. 10,  
19, 337, 339, 340,  
343, 344  
Насер Г. А. 20, 235,  
236, 238, 255  
Наумова Е. О. 217  
Нейгауз Г. Г. 201  
Нейман Ю. М. 296, 297  
Некрасов В. П.  
65, 125, 292  
Некрасов И. А. 198, 209  
Некрасов Н. А. 128, 173,  
176, 276  
Нерлер П. М. 54  
Неруда П. 187  
Нефагина Г. Л. 194  
Никитин С. Я. 100  
Николаева А. 192  
Николев И. 315  
Никсон Р. 348  
Нимвицкая Л. Б. 15, 16,  
18, 26, 27, 29  
Новиков Вл. И. 63, 193  
Новодворская В. И. 224  
Ножкин М. М. 224  
Нурадилов Х. Н. 26  
Озмитель Е. К. 130  
Окуджаву Б. Ш. 11, 41,  
56, 100, 130, 164, 184,  
193, 194, 198, 203,  
204, 209, 226, 260,  
262–268, 270–272,  
275–290, 293–298,  
302–306, 308–321,  
337, 338, 358, 359  
Орлова Л. П. 199  
Островский В. 321  
Отрада Н. К. 255  
Отрепьев Г. Б. 238  
Паваротти Л. 268  
Павел I 91, 92  
Павел, о. 201  
Павленко П. А. 36  
Павлюкевич В. 226  
Панич Ю. А. 191, 192  
Папава М. Г. 36  
Парамонова Т. В.  
214, 215  
Пастернак Б. Л. 11, 28,  
41, 45, 50, 90, 113,  
115, 116, 119–127,  
132, 199–201, 239,  
258, 263, 268, 273,  
281, 326

- Пастернак Е. В. 119  
 Пастернак Л. Б. 145  
 Паустовский К. Г. 11, 17, 322, 342  
 Пахомов 37  
 Перельмутер В. Г. 116  
 Петраков А. Е. 6, 118, 230, 231  
 Петровых М. С. 297  
 Пинский Л. Е. 178  
 Пирс Ч. С. 232, 242  
 Плучек В. Н. 14, 15, 23, 24, 26, 30, 85  
 Плющ Л. И. 102  
 Поздняев М. К. 43, 44  
 Полежаев А. И. 124, 125  
 Поликовская Л. В. 20, 40  
 Полонский Я. П. 122, 276  
 Померанц Г. С. 96  
 Померанцев К. Д. 187  
 Попов А. Н. 130  
 Поповский М. А. 277  
 Постышев П. П. 196  
 Прихожан Л. М. 20  
 Прокофьев В. 13  
 Пруст М. 268  
 Путин В. В. 211  
 Пушкин А. С. 6, 51, 55–57, 60–62, 66, 83, 91, 116, 121, 124, 126, 128, 281  
 Рабинович Я. И. 321  
 Радомысленский В. З. 25  
 Рар Г. А. 60, 190  
 Рассадин С. Б. 68, 177  
 Рафаэль Санти 268  
 Рахимкулова Г. Ф. 217  
 Рахтанов И. А. 6, 7  
 Рачков Д. А. 193  
 Ревич А. М. 179  
 Резник С. Е. 321  
 Резник О. С. 10  
 Рейнова Т. 24  
 Решетовская Н. А. 308  
 Рильке Р. М. 354  
 Родари Дж. 41  
 Рождественский Р. И. 130, 240, 241  
 Розанова М. В. 192  
 Розенберг Г. А. 129  
 Розенберг Д. 329  
 Розов В. С. 38, 336, 343, 344  
 Ромм М. И. 37  
 Роскин А. И. 17  
 Роскина И. В. 189  
 Росляков В. П. 343  
 Росселини Р. 273  
 Россельс В. М. 176, 320  
 Ростокский С. И. 34, 42  
 Руднев П. А. 128, 130, 134, 142, 151, 152  
 Рукавишников И. С. 296, 297  
 Рылеев К. Ф. 126  
 Рябинин И. 15  
 Рязанов Э. А. 273  
 Садовой Б. А. 146  
 Салахов Т. Т. -оглы 205  
 Самойлов Д. С. 10, 19, 20  
 Самсонов С. И. 173  
 Сарнов Б. М. 10  
 Сахаров А. Д. 62, 91, 187, 263, 303, 304, 348  
 Светлов М. А. 9, 10  
 Светов Ф. Г. 10  
 Свиридов С. В. 60, 63, 76, 115, 123, (144–171, 229–241), 320, 358  
 Свирский Г. Ц. 341  
 Сегель Я. А. 45  
 Селескириди М. И. (Греков М.) 15, 18  
 Сельвинский И. Л. 7, 9–12, 19, 29, 258  
 Семёнова Е. П. 250  
 Серов В. В. 194  
 Симонов К. М. 26  
 Симонов Н. К. 37  
 Синявский А. Д. 5, 192, 307, 325, 345  
 Скобелев А. В. 289, 300  
 Скобелев В. П. 129  
 Скулачёва Т. В. 129, 130  
 Слуцкий Б. А. 19, 278, 291, 292, 322  
 Случевский К. К. 311  
 Сметанина С. И. 218  
 Смирнов К. 79  
 Смит Дж. 108, 129, 130, 143, 149–151, 153  
 Смольников А. С. 343  
 Соколова И. А. 21, 42, 251  
 Солганик Г. Я. 212  
 Солженицын А. И. 71, 72, 123, 125, 200, 271, 281, 282, 292, 301, 308, 311, 320, 321, 325, 348, 357  
 Соловьёва Г. 187  
 Солодовников А. В. 17  
 Солоухин В. А. 292  
 Соснора В. А. 148, 153, 154, 156, 168  
 Сталин И. В. 72, 73, 105, 107, 108, 112, 219, 220, 237, 256, 257, 265, 292, 321  
 Станиславский К. С. 12–15, 19, 30, 65  
 Степанов Н. Л. 60  
 Столяров К. С. 37  
 Сурков А. А. 121  
 Сухих И. Н. 250  
 Сэлинджер Д. Д. 218  
 Табаков О. П. 40, 41  
 Табидзе Н. 124  
 Таиров А. Я. 31, 32  
 Танич М. И. 179  
 Тантлевский И. Р. 84  
 Тарковский Ар. А. 297  
 Твардовский А. Т. 241  
 Тельпугов В. П. 336, 343, 344  
 Тибальди Р. 268  
 Тимофеев Л. И. 145–147  
 Тодоровский П. Е. 264, 307

- Толкиен Дж. Р. Р. 219  
Толмазов Б. Н. 38  
Толстой Л. Н. 268  
Толстой-Американец Ф. И. 56  
Томенчук Л. Я. 163  
Тормазова Ант. 15  
Трофимук А. А. 328, 329  
Турков А. М. 10  
Турчинский Л. М. 118, 178  
Тусузов Г. Б. 33  
Тынянов Ю. Н. 64  
Тютчев Ф. И. 128  
Уварова Е. Д. 317  
Ульянцев А. 36  
Успенский Б. 242  
Утёсов Л. О. 340  
Уткин И. П. 12  
Фадеев А. А. 11  
Фатьянов А. И. 121  
Федин К. А. 11, 324, 329, 330, 344  
Федотов Г. П. 352, 356  
Федотов П. А. 125, 126  
Федонинский И. И. 257  
Фет А. А. 56, 128  
Фигнер М. Н. 176, 179  
Фирсов Л. В. 328  
Фишгойт И. Л. 129  
Флейтман А. Д. 223  
Флейшман Л. С. 120  
Фоменко И. В. 56  
Фомина О. А. (128–143), 167, 358  
Фомичёв С. А. 56  
Фрадкин В. И. 346  
Фрид В. С. 18  
Фризман Л. Г. 52, 55, 56  
Фрумкин В. А. 48, 270, 294, 296, 327, 340  
Фучик Ю. 112  
Хавкина Ж. О. 229  
Хазагеровы С. В. и Г. Г. 281  
Халатников И. М. 331  
Халепский А. 26  
Ханукаева И. В. 307  
Хармс Д. 258  
Хелемский Я. А. 7, 296, 297  
Хинкова В. 315  
Хмельницкий Д. 321  
Ходасевич В. Ф. 144–146, 352, 356  
Холшевников В. Е. 128, 146, 149, 161–163, 168  
Храпченко М. Б. 18  
Хрущёв Н. С. 238, 251, 255  
Цветаяева М. И. 148, 150, 151, 153, 166, 268  
Целиковская Л. В. 199  
Церетели З. К. 205  
Чайковский П. И. 36  
Чаркин А. С. 205  
Чекмарёв В. 316  
Чёрный С. 272  
Чесноков С. В. 260, 270, 293, 294, 296, 315, 320  
Чехов А. П. 24, 268  
Чирков Б. А. 36  
Чичибабин Б. А. 70  
Чуковская Е. Ц. 229  
Чуковская Л. К. 12, 26, 27, 229, 275, 282  
Чуковский К. И. 229, 275, 276, 308  
Чуковский Н. К. 122  
Шабанов В. К. 305  
Шагал М. З. 49  
Шадрин М. 31, 33  
Шаламов В. Т. 222  
Шаляпин Ф. И. 94, 95  
Шаров А. (Нюрнберг Ш. И.) 17  
Шаталов А. Н. 5, 60, 116, 190, 192, 306, 323  
Шафаревич И. Р. 187  
Шаховская З. А. 352  
Шаховской Д. А. — см. Иоанн С.-Ф., архиеп.  
Шварц И. И. 319  
Шварц Л. А. 312  
Шерель А. А. 317  
Шипов Р. А. 253  
Шкловский В. Б. 308  
Шмелёв И. С. 352  
Шмид В. 246  
Шмидт О. Ю. 9  
Шпрингер А. 355  
Шубин Ф. 66  
Шукшин В. М. 216  
Шулежкова С. Г. 194, 212  
Шумкина И. В. (193–228), 358  
Шухт А. В. 40  
Щербакова В. Ф. 5  
Эйхенбаум Б. М. 155  
Эльсберг Я. Е. 314  
Эренбург И. Г. 322, 308  
Эсхил 69  
Эткинд Е. Г. 92, 101, 102, 353  
Югов А. М. 60, 190  
Юровский В. Ш. 58  
Юрьенен С. С. 192  
Янушкевич А. С. 130  
Яхонтов В. Н. 266  
Ahminov H. — см. Ахминов Г. Ф.  
Boll H. — см. Бёлль Г.  
Grass G. — см. Грасс Г.  
Karpushina O. — см. Карпушина О. В.  
Kisch E. E. — см. Киш Э. Э.  
Laub G. — см. Лауб Г.  
Smith G. S. — см. Смит Дж.  
Vavra J. 101

---

## *Содержание*

<b>Е. Э. Безносова.</b> «Официальный» Галич .....	5
<b>А. В. Кулагин.</b> Детство как лирическая тема Галича .....	45
<b>Р. Ш. Абельская.</b> «Всё путаем Ветхий и Новый Завет...» <i>О поэтических пророчествах Александра Галича</i> .....	60
<b>Т. И. Кондратова.</b> Образ чёрта в творчестве Галича .....	85
<b>О. В. Карпушина.</b> На перепутье жанров. <i>Жанровый монтаж Галича</i> .....	100
<b>Н. А. Богомолов.</b> «Красавица моя, вся статья...» <i>Александр Галич и Борис Пастернак</i> .....	115
<b>О. А. Фомина.</b> Полиметрия Галича и Высоцкого: опыт типологического анализа .....	128
<b>С. В. Свиридов.</b> Клим Петрович Коломийцев, мастер цеха, кавалер многих орденов: его метр и ритм .....	144
<b>А. Е. Крылов.</b> «Коломийцев в полный рост». <i>О чём поведали старые плёнки</i> .....	172
<b>И. В. Шумкина.</b> Слово Галича в журнально-газетных текстах: аспекты функционирования .....	193
<b>С. В. Свиридов.</b> Песенный обелиск .....	228
<b>А. В. Кулагин.</b> О литературном источнике песни «Ошибка» ..	248
<b>Д. Л. Быков.</b> Окуджава и Галич .....	260
<b>А. Е. Крылов.</b> О двух «окуджавских» песнях Галича .....	289
Персональное дело, 1968 .....	323
Три интервью Александра Галича (1974—1975) .....	346
<i>Об авторах сборника</i> .....	358
<i>Именной указатель</i> .....	360

**ГАЛИЧ**  
Новые статьи и материалы  
Выпуск 3

*Научное издание*

*Составитель А. Е. Крылов  
Редактор В. А. Щербакова  
Корректор А. А. Коваленко*

*Именной указатель подготовлен  
В. Ш. Юровским  
Компьютерная вёрстка и обложка Д. Дзюба*

ООО «Профорбита»  
115409, Москва, пр. Маршала Жукова, 39

*Ваших отзывов ждут по адресу:*  
115409, Москва, пр. Маршала Жукова, 39  
ЗАО «ЮПАПС»  
Тел. (499) 195.02.70  
E-mail: ae\_krylov@mail.ru

*Подписано в печать 28.12.08. Формат 60 x 88/16. Бумага офсетная  
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 23,0  
Тираж 700 экз. Заказ № 0903960.*



Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленного электронного оригинал-макета  
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат»  
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97



Издательство «Булат» предлагает:

## **ГОЛОС НАДЕЖДЫ**

**Новое о Булате**

**Выпуски 1–5**

*(2004–2008; ок. 500 с., в переплёте)*

Альманах, целиком посвящённый жизни и творчеству Б. Ш. Окуджавы, публикует новые для российского читателя материалы, а также не известные ранее широкому читателю архивные документы. В понятие новизны, кроме текстов, написанных специально для этого издания, редакция и редакционная коллегия включают и новое качество, которое обретают, к примеру, переводные и редкие зарубежные русскоязычные статьи, впервые перепечатываемые в России, «бумажные» варианты интернет-публикаций, обзоры советской периодики...

В редколлегию альманаха входят ведущие исследователи, посвятившие свою жизнь творчеству поэта и барда, а также авторской песне как явлению отечественной культуры.

В каждом выпуске печатаются воспоминания о поэте, его письма и интервью, статьи о его прозе и поэзии, результаты биографических изысканий.

Рецензии, помещённые здесь, возможно, покажутся читателям чересчур строгими. Однако комплиментарность редакция и редколлегия альманаха предпочитает оставлять для других. Иллюстрации в своём большинстве уникальны. Книги серии будут интересны как учёным различных специальностей — от филологии до музыковедения, так и всем, любящим творчество Булата Окуджавы.

