

ГАЛИЧ

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ И ТЕКСТОЛОГИИ

МОСКВА

2001

Комитет по культуре Москвы  
Государственный культурный центр-музей В. С. Высоцкого

# ГАЛИЧ

**ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ И ТЕКСТОЛОГИИ**

**МОСКВА  
2001**

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

*Редакционная коллегия:*  
Н. А. Богомолов, В. А. Зайцев,  
А. В. Кулагин, А. Е. Крылов, Вл. И. Новиков,  
В. Ф. Щербакова (*отв. редактор*)

*Составитель*  
А. Е. Крылов

*Редактор*  
И. А. Соколова

**М63.2** Галич. Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов; ГКЦМ В. С. Высоцкого. — М., 2001. — 232 с. — (Прил. к V вып. альм. «Мир Высоцкого»).

**ISBN 5-93038-006-6**

Сборник научных статей о поэзии русского писателя и барда А. А. Галича (1918–1977) выходит в качестве приложения к пятому выпуску альманаха «Мир Высоцкого. Исследования и материалы». Все десять вошедших в настоящее издание работ публикуются впервые. Три из них прозвучали в форме докладов на второй международной научной конференции «XX лет без Высоцкого», проводившейся Государственным культурным центром В. С. Высоцкого 13–17 ноября 2000 года. В качестве приложения печатаются два не издававшихся в России интервью Галича, а также библиографический список критических и научно-исследовательских работ о его творчестве. Сборник посвящается памяти известного стиховеда Александра Лазаревича Жовтиса (1923–1999).

**ББК 83.3(2Рос-Рус)6**

© Указанные авторы, 2001

*Сборник посвящается памяти*  
**АЛЕКСАНДРА ЛАЗАРЕВИЧА ЖОВТИСА**

*Александр Лазаревич Жовтис (1923–1999) — доктор филологических наук, профессор Алмаатинского госуниверситета им. Абая, стиховед, специалист по теории поэтической речи; член международного ПЕН-клуба; автор 36 книг и 160 научных статей. В 1971 году за распространение песен А. Галича был уволен с преподавательской работы (см.. Хроника текущих событий. № 22. 1971. 10 нояб.). В 1988 году опубликовал подборку произведений Галича и статью о его творчестве в журнале «Простор» (1988. № 10); автор воспоминаний о Галиче (в кн.. Боль. Алма-Ата, 1991); участвовал в первой международной конференции ГКЦМ В. С. Высоцкого (1998) с докладом «Разоблачение советского менталитета в ролевой сатире Галича и Высоцкого» (см.. Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. М., 1999).*

**ПРИЛОЖЕНИЕ**  
**к V выпуску альманаха**  
**«Мир Высоцкого. Исследования и материалы»**

**Настоящий сборник является безгонорарным.**  
**При перепечатке разрешение правообладателей обязательно.**

---

## **НАСТОЯЩИЕ ПОЭТЫ ВОЗВРАЩАЮТСЯ**

*В словаре русской лирической поэзии есть две сходные, синонимические формулы: «Я, конечно, вернусь...» (Владимир Высоцкий, 1967) и «Когда я вернусь...» (Александр Галич, 1973). Они были многократно повторены в названиях книг, в газетных заголовках, во множестве речей, но от этого не износились и не поблекли. Наоборот, время открывает в этих простых строках всё большую смысловую многозначность. Настоящие поэты возвращаются к нам уже свершив свой земной путь — и тогда начинается их новая жизнь. Рыцари свободного, бунтарского слова возвращаются к своему народу, несмотря на изгнание и преследования, вопреки запретам и замалчиванию. Наконец, подлинные духовные ценности по своей сущностной природе рассчитаны на многократные возвращения в будущем, независимо от того, какова степень их популярности и «востребованности» на данный момент.*

*Александр Галич — выдающийся русский поэт и вместе с тем один из классиков авторской песни. Ещё при жизни он был неофициально признан не только как отважный борец с советской ложью, но и как виртуозный мастер стиха. Культурологическая насыщенность творчества Галича, его подчёркнутая связь с духовно-эстетическими традициями пушкинской эпохи и Серебряного века в известной мере облегчала «прохождение» произведений Галича в контекст академической филологии, с некоторым подозрением относившейся к «бардовской» форме бытования поэзии. Многие литературоведы и критики, в целом равнодушные к авторской песне, делали исключение для Галича, некоторые даже предпочитали его Окуджаве и Высоцкому.*

*Творческая судьба Галича всегда была предметом напряжённой и содержательной рефлексии, в ходе которой мемуарные свидетельства, реальные комментарии, оценка и интерпретация текстов образуют нерасторжимое единство. В устных и письменных разговорах о Галиче нашла отражение внутренне поле-*

мичная политическая и эстетическая идеология шестидесятилетия. Свидетельство тому — статьи, очерки и интервью правозащитников Е. Боннэр и Л. Плюща; литературоведов Л. Копелева, Е. Эткинда, Ю. Андреева; прозаиков и критиков Л. Аннинского, В. Войновича, Ю. Карабчиевского, Ю. Нагибина, Б. Сарнова; композиторов и музыковедов Н. Богословского, Н. Каретникова, В. Фрумкина.

Однако после «перестроечного» бума, озаменованного множеством изданий Галича, выходом коллективного сборника «Заклинание Добра и Зла», небольших, но содержательных книжек С. Б. Рассадина и Л. Г. Фризмана, в середине девяностых годов наблюдалась некоторая пауза (об этом можно судить и по помещённой в настоящем сборнике библиографии). Но исследовательская работа всё же не прекращалась, и её результаты с 1997 года стали находить отражение в научном альманахе, который выпускается ГКЦМ В. С. Высоцкого, координирующим теперь не только высоковедение, но и науку об авторской песне в целом. В первом выпуске «Мира Высоцкого» были опубликованы статья А. Е. Крылова «О жанровых песнях и их языке» и неизвестное интервью Галича. Во втором — целая подборка «Памяти Александра Галича», содержащая, в частности, немало свидетельств о творческих взаимоотношениях Галича и Высоцкого. Начиная с третьего выпуска в альманахе появляется постоянный раздел «Окуджава — Высоцкий — Галич». А в четвёртом выпуске Н. А. Богомолов опубликовал и прокомментировал первый литературный опыт Галича (тогда ещё Гинзбурга) — стихотворный сборник 1942 года «Мальчики и девочки».

Значительное внимание творчеству Галича было уделено на двух международных конференциях, проведённых ГКЦМ В. С. Высоцкого в 1998 и 2000 годах. Публикуемые в сборнике статьи В. А. Зайцева, Н. В. Волкович, Л. А. Левиной получили апробацию на второй из конференций. В 2001 году под эгидой Благотворительного фонда Владимира Высоцкого вышла книга А. Е. Крылова «Галич — “соавтор”», раскрывающая на конкретных примерах уникальный способ творческого взаимодействия поэта с современниками и предшественниками. Теперь же выходит сборник статей, написанных группой исследователей авторской песни, являющихся в большинстве и высоковедами и галичеведами.

Статьи А. В. Кулагина и Л. А. Левиной намечают новый подход к исследованию поэтического диалога Галича и Высоцкого. Здесь анализируются не только и не столько прямые переключки, сколько глубинные связи, обусловленные родством проблематики и поэтики (А. В. Кулагин) и «памятью жанра», в частности «страшной баллады» (Л. А. Левина). Разбирая жанр «маленькой поэмы» у Галича, В. А. Зайцев прочно вписывает автора в контекст отечественной поэзии 60–70-х годов. В современном литературоведении важное место занимает изучение мотивной структуры поэтических произведений. Эту задачу применительно к Галичу решают в своих статьях И. А. Соколова, рассматривая во всех аспектах мотив времени, и Н. В. Волкович, интерпретирующая песню-поэму «На сопках Маньчжурии» под углом зрения мотива памяти.

Александр Галичу не был известен термин интертекстуальность, однако он стал создателем оригинальной интертекстуальной поэтики, сочетающей творческий подход к чужому слову с интенсивным личностным переживанием судеб великих литературных предшественников. Отсюда — жанровая уникальность цикла «Литераторские мостки», основательно исследованная С. В. Свиридовым. Несомненно, для художественного сознания Галича была актуальна проблема «жизнетворчества», сознательно-го построения собственной «литературной личности», как это называл Ю. Н. Тынянов, или «автобиографического мифа», как это принято называть теперь. В статье В. Я. Малкиной и Ю. В. Доманского об «Александрийских песнях» Полежаев, Блок и Вертинский предстают как прообразы «автобиографического мифа» Галича. Мир большого поэта непременно окрашен в определённые цвета — не только в метафорическом, но и в буквальном смысле: индивидуальная цветовая семантика Галича описана в статье Е. В. Купчик.

А. Е. Крылов и А. Н. Костромин обладают большим опытом работы над текстологией Галича — закономерно, что в этом качестве они представлены в сборнике. Их статьи сочетают дотошность в изучении и описании фактов с широтой взгляда на предмет. Размышления по поводу «ошибок» Галича выводят А. Н. Костромину на важные эстетические обобщения, помогают понять и оценить творческую смелость поэта, а работа по датировке произведений Галича, как показывают наблюдения А. Е. Крылова, сопряжена с множеством интересных историко-культурных проблем.



*Широта научной проблематики сборника вполне соответствует богатству творческого диапазона Александра Галича.*

*При всём разнообразии представленных в сборнике методологических традиций и исследовательских индивидуальностей книга обладает целостностью и являет собой принципиальный шаг в становлении галичеведения как самостоятельной научной отрасли. Будем надеяться, что начало нового года и тысячелетия ознаменуется новым возвращением Галича. Возвращением в историко-культурный контекст, изначально питавший его творчество. Возвращением к читателю, который будет вновь и вновь находить в поэзии Галича мощный источник нравственной, духовной и интеллектуальной энергии.*

*Вл. И. НОВИКОВ*

---

**А. В. КУЛАГИН**

## **ГАЛИЧ И ВЫСОЦКИЙ: ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ К постановке проблемы**

Значимость проблемы «Галич и Высоцкий» очевидна — ведь речь идёт о двух классиках авторской песни, вообще о двух крупнейших поэтах второй половины двадцатого века. Известно, что их отношение друг к другу было непростым, хотя свидетельства современников довольно скудны и допускают порой неоднозначную трактовку. Показательна перепечатанная в альманахе «Мир Высоцкого» полемика на эту тему в нью-йоркской газете «Новое русское слово» (1997); особо выделим редакционное послесловие к этой републикации, содержащее сводку имеющихся мемуарных свидетельств и намечающее возможные пути изучения проблемы<sup>1</sup>.

Галич и Высоцкий сопоставлялись как художники уже в литературно-критических публикациях эпохи «перестройки»<sup>2</sup>; позже появились и научные статьи сравнительно-типологического характера<sup>3</sup>. Вопрос же о возможном непосредственном влиянии этих поэтов друг на друга пока вообще не обсуждался, если не считать отдельных беглых замечаний. Между тем данное направление научного поиска может дополнить предложенный Вл. И. Новиковым и включающий самые разнообразные аспекты перспективный проект исследования «Окуджава — Высоцкий — Галич»<sup>4</sup>. В качестве постановки проблемы мы хотим

---

<sup>1</sup> См.: По следам одной полемики // Мир Высоцкого. Вып. II. М., 1998. С. 423–436.

<sup>2</sup> См., например: *Панченко О.* Здесь услышано, здесь пропето // Лит. Россия. 1988. 2 дк. (№ 48). С. 17; *Карабчиевский Ю.* И вохровцы, и эзки: Заметки о песнях Александра Галича // Нева. СПб., 1991. № 1. С. 173–174 (статья написана в 1979 году).

<sup>3</sup> См.: *Курилов Д. Н.* «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. I. М., 1999. С. 241–261; *Соколова И. А.* «Цыганская» тема в творчестве трёх бардов // Там же. Вып. IV. М., 2000. С. 398–416, и др. работы.

<sup>4</sup> См.: *Новиков Вл. И.* Окуджава — Высоцкий — Галич: Проект исслед. // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. I. С. 233–240.

предложить краткий обзор материалов, могущих, на наш взгляд, свидетельствовать о характере поэтического диалога двух бардов.

Галич если и испытал на себе влияние Высоцкого, то, кажется, в минимальной степени. Это не удивительно. Во-первых, он был старше на два десятка лет и уже чисто психологически не мог учиться у поэта, годившегося ему в сыновья. Во-вторых, Галичу, с присущим ему обострённым чувством гражданского служения поэзии, должно было казаться, что Высоцкий этой высокой миссии не всегда соответствует. Именно так можно интерпретировать слова Галича из его зарубежного интервью 1974 года: «Высоцкий <...>, к сожалению, <...> неразборчив: у него есть замечательные произведения, но рядом с ними идёт поток серых и невыразительных сочинений. А потом опять вырывается какая-то поразительная, прекрасная и мудрая песня. И если бы я мог давать советы, то я бы ему посоветовал строже подходить к тому, что он делает»<sup>5</sup>.

Можно назвать по крайней мере одну «поразительную, прекрасную и мудрую» песню, которую Галич выделил у Высоцкого. Как сообщает С. Чесноков со слов самого Галича, Высоцкий вскоре после создания «Баньки по-белому» побывал дома у старшего барда и спел ему эту песню. Вслед за этим Галич в беседе с С. Чесноковым «очень высоко отозвался о ней и о Высоцком, как поэте»<sup>6</sup>. Косвенное подтверждение этого свидетельства обнаруживаем в тексте романа Галича «Ещё раз о чёрте» (1977). Описывая в нём явочную квартиру КГБ, автор изображает её как «обставленную уродливо пышной мебелью, этанким ампиром “времен культа личности”». Цитата из «Баньки...» вспомнилась Галичу, конечно, не случайно. Своим антисталинистским пафосом и глубоким трагизмом она была очень созвучна его собственным поэтическим поискам в лагерной теме. Очевидно, Высоцкий хорошо представлял себе вкусы Галича и не ошибся в выборе произведения, которое тот бы одобрил. В более поздней поэме Галича «Размышления о бегунах на длинные дистанции», в главе «Ночной разговор в вагоне-ресторане» (1969<sup>8</sup>), есть строки, которые можно трактовать как

<sup>5</sup> «Верю в торжество слова»: (Неопубл. интервью Александра Галича) // Мир Высоцкого. Вып. I. М., 1997. С. 374. Любопытно, что этот «совет» очень напоминает высказывания о... Пушкине его старших современников — Карамзина, Жуковского и др. Жуковский, например, советовал младшему поэту «с высокочностью гения» соединить «и высоту цели» (*Пушкин А. С. Переписка: В 2 т. М., 1982. Т. I. С. 95*). По сути дела, это равносильно упреку в «неразборчивости»

<sup>6</sup> По следам одной полемики. С. 431.

<sup>7</sup> Галич А. Сочинения: В 2 т. М., 1999. Т. 2. Киносценарии; Пьесы; Проза / Сост. А. А. Архангельская-Галич. С. 476.

<sup>8</sup> Этим годом обычно датируется поэма (за исключением более раннего эпилога).

реминисценцию из «Баньки по-белому». «Сколько веры и лесу повалено, // Сколь изведено горя и трасс!» — признаётся герой песни Высоцкого. У Галича же в гротескном рассказе бывшего лагерника взрывае-мый эсками монумент Сталина произносит: «Был я Вождь вам и Отец, // Сколько мук намелено!»<sup>10</sup> Смысловое и синтаксическое сходство — возможно, осознанное — здесь налицо.

Критическое же отношение Галича ко многим произведениям Высоцкого тоже, конечно, не было беспочвенным. Слушая некоторые известные его песни, Галич не мог не заметить, что какие-то близкие ему самому (Галичу) темы и мотивы Высоцкий трактует иначе. Так, «Переселение душ» Галича (1966/67) являет собой пронзительный лирический монолог поэта, чья душа после смерти «подлецу достанется и шиберу» (то есть спекулянту), которому «в минуту самую внезапную <...> отчаянье моё // Сдавит сучье горло чёрной лапою!» /184/. Рядом с этими собственными стихами «Песенка о переселении душ» Высоцкого (1969) могла показаться Галичу поверхностной, лишаящей тему важного для него драматического пафоса: «Живи себе нормальненько — // Есть повод веселиться: // Ведь, может быть, в начальника // Душа твоя вселится» /1, 199/. Попутно могло возникнуть и подозрение в плагиате.

Другой пример: допустим, Галич — автор песни «Ещё раз о чёрте» (1969) — слышит песню Высоцкого «Про чёрта» (1965/66) или более позднюю «Мои похорона...» (1971). На фоне серьёзной песни Галича о нравственном выборе, об опасности компромисса со своей совестью («И ты можешь лгать, и можешь блудить, // И друзей предавать гуртом!» /295/) сюжеты Высоцкого тоже должны были казаться ему легковесными, хотя они, при всём их комизме, по-своему философичны и глубоки: судьба современного человека (пусть это алкоголик, забуддыга) предстаёт в них трагической и расколотой («Я не то чтоб чокнутый какой, // Но лучше — с чёртом, чем с самим собой» /1, 96/). Наверное, раздражали старшего поэта и «разящие перегаром» «седые волхвы» из бурлескной притчевой «Песни о вещем Олеге» Высоцкого (1967). У Галича тоже есть «поддавшие на радостях волхвы» («Размышления о бегунах на длинные дистанции», 1969), но их образы — напоми- нание о репрессиях сталинского времени: «И, понимая, чем грозит

---

<sup>9</sup> *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. Екатеринбург, 1999. Т. 1. С. 186. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием только номера тома и страницы.

<sup>10</sup> *Галич А.* Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М., 1999. С. 289. Далее произведения Галича цитируются и датируются (за исключением особо оговоренных случаев) по этому изданию с указанием в тексте только номера страницы, содержащей данную цитату

опала, // Пошли волхвы молоть, что ни попало, // Припоминали даты, имена...» /282/. Одним словом, то, что для Галича было следствием конкретного социального зла, — для Высоцкого становилось предметом поэтической игры на темы общие, универсальные. В ней есть и драматизм, но иной, чем у Галича, не всегда, видимо, этот драматизм ощущавшего — в силу, повторим, и другого возраста, и других творческих интересов.

Отметим ещё два «странных сближения», пока не подтверждаемых фактами, но любопытных и в качестве гипотезы.

26 января 1972 года Галич пишет стихотворение «Старый принц». Исполняя его в доме Е. Б. Пастернака, поэт — возможно, под влиянием места выступления и состава слушателей (предположение А. Е. Крылова, которого мы благодарим за помощь в работе над этой статьёй) — посвятил своё произведение памяти Бориса Пастернака. «Пастернаковские» ассоциации в нём есть, но навеяно оно, конечно, недавним (29 декабря 1971-го), неожиданным для самого Галича, исключением его из Союза писателей. Судьба поэта преломляется здесь сквозь судьбу Гамлета, и не случайно: во-первых, Пастернак был переводчиком шекспировской трагедии, а во-вторых, ему принадлежит стихотворение «Гамлет», обыгранное Галичем: «Я один! И пустые подмостки» (ср. у Пастернака: «Гул затих. Я вышел на подмостки»; «Я один, всё тонет в фарисействе»). Так вот, за три месяца до написания стихотворения Галича состоялась премьера «Гамлета» в переводе Пастернака в Театре на Таганке. Спектакль открывался как раз пастернаковским «Гамлетом» в исполнении Высоцкого. Вероятно, театрал Галич не мог пропустить столь значимое событие культурной жизни как таганская премьера<sup>11</sup>. В стихотворении явственно звучат театральные мотивы: «Я стою — и собраться не в силах, // И не слышу, что шепчет суфлёр» /363/ и т. д. Одним словом, есть основание полагать, что любимовский спектакль навеял Галичу «Старого принца», появившегося в этом случае не без невольного «участия» Высоцкого (кстати, в том же 1972 году давшего в «Моём Гамлете» и свою лирическую версию классического образа). Поэзию Пастернака сам Галич любил и знал, конечно, превосходно, но здесь важна именно «подсказка», творческое напоминание.

Всё в том же 1972 году Высоцкий написал для фильма «Земля Санникова» не вошедшую в него песню «Белое безмолвие». Этим же годом А. Н. Костромин предположительно датирует стихотворение

---

<sup>11</sup> Известно, что Галич был на «Гамлете» во время парижских гастролей Театра на Таганке в конце 1977 года, незадолго до гибели (см.: *Межевич Д.* Нас сблизили концерты // *Высоцкий: Время. Наследие. Судьба.* Вып. 20. Киев, 1995. С. 3).

Галича «Как могу я не верить в дурные пророчества...», весьма напоминающее «ответ» на песню Высоцкого. Сравним: «Кто не верил в дурные пророчества, // В снег не лёг ни на миг отдохнуть — // Тем наградою за одиночество // Должен встретиться кто-нибудь!» /Высоцкий; 1, 301–302/; «Как могу я не верить в дурные пророчества: // Не ушёл от кнута, хоть и сбросил поводья. // И среди белого дня немота одиночества // Обступила меня, как вода в половодье» /Галич; 371/. Отвлечённой поэтической формуле Высоцкого Галич противопоставляет свой личный опыт: дескать, попробуй тут «не верить в дурные пророчества», когда тебя отовсюду изгоняют. Между тем А. Е. Крылов сообщил нам, что «Белое безмолвие» распространилось в «магнитиздате» лишь с 1974 года, то есть после записи песни с инструментальным ансамблем Г. Гаряяна, сделанной на фирме «Мелодия» для совместного диска Высоцкого и Марины Влади. Это означает, что в 1972 году Галич едва ли мог услышать песню Высоцкого. Впрочем, и датировка его собственного стихотворения, напомним, — предположительна.

Творческое восприятие Высоцким песен Галича — гораздо более благодарный для исследователя предмет. Недолюбивая Галича лично (о чём свидетельствуют И. Шевцов, М. Шемякин и другие), Высоцкий при этом был — может быть, даже подсознательно — более чуток к опыту коллеги по жанру. Его поэтические отклики на стихи Галича можно разделить (в некоторых случаях очень условно) на две группы. В одну из них войдут реминисценции на уровне мотива, в другую — более редкие, но, может быть, более весомые заимствования на уровне целой сюжетной ситуации. С них мы и начнём.

Песня «Мы вращаем Землю» (1972) не обделена вниманием выскоковедов, отмечающих, в частности, содержащиеся в ней фольклорно-мифологические мотивы и переключки<sup>12</sup>. Между тем она, как нам представляется, обязана своим появлением одной из первых песен Галича — «Про маляров, истопника и теорию относительности» (1962). В основе этой шутильной песни с социальным подтекстом (мотив общего неблагополучия) — гротескная ситуация вращения Земли в обратную сторону:

И рубают финики лопари,  
А в Сахаре снегу — невпроворот!  
Эти гады-физики на пари  
Раскрутили шарик наоборот /66/.

<sup>12</sup> См., например: Рудник Н. М. Добрый молодец, молодая вдова и Родина-мать // Мир Высоцкого. Вып. 1. С. 341; Кулагин А. Поэзия В. С. Высоцкого: Твор. эволюция. М., 1997. С. 136.

Героям песни этот переворот несёт всевозможные неприятности: «Пятую неделю я хожу больной...» и т. п. Высоцкий в молодости исполнял эту песню (запись вошла в шестнадцатый выпуск серии аудиокассет «Весь Высоцкий», 1996, переиздание — 2000) — стало быть, текст её был в активной творческой памяти поэта. Он не просто запомнил галичевский образ раскрученной «наоборот» Земли, но и почувствовал в песне «Про маляров...» едва намеченный мотив необходимости восстановления нормального хода вещей. Герой Галича, избравший в качестве лекарства от стронция «Столичную» (ведь раз шарик раскрутили физики, то дело в *радиации*), признаётся: «И то я верю, а то не верится, // Что минует нас беда... // А шарик вертится и вертится, // И всё время — не туда...» И именно этот мотив Высоцкий усилит и сделает опорным в своей песне 1972 года, герои которой, вроде бы простые солдаты, вслед за своим комбатом, «оттолкнувшись ногой от Урала», возвращают планету, которую они сами же «от границы <...> вертели назад», — к её естественному состоянию:

Нынче по небу солнце нормально идёт,  
Потому что мы рвёмся на запад //, 331/

Так сюжетная ситуация «переместилась» из остроумной шутильной песни Галича в грандиозное поэтическое полотно Высоцкого, с изображением «войны как явления космического, вселенского», с былинной «гиперболизацией образов»<sup>13</sup>.

Справедливости ради заметим, что звучащий в песне Галича мотив взаимоподмены дня и ночи («Всё теперь на шарике вкось и вскочь, // Шиворот-навыворот, набекрень, // И что мы с вами думаем день — ночь! // А что мы с вами думаем ночь — день!») встречался у Высоцкого и прежде, в стихотворении «Как в старинной русской сказке — дай бог памяти!..»:

Как отпетые разбойники и недруги,  
Колдуны и волшебники злые  
Стали зелье варить, и стал весь мир другим,  
И утро с вечером [переменяли]<sup>14</sup>.

Судя по тому, что это стихотворение цитируется в письме Высоцкого к Л. В. Абрамовой от 4 марта 1962 года<sup>15</sup>, оно создано около этой даты — то есть до появления песни Галича «Про маляров...»,

<sup>13</sup> Изотов В. П. Взгляд на песню В. С. Высоцкого «Мы вращаем Землю» // Высоцковедение и высококоведение: Сб. науч. ст. Орёл, 1994. С. 38.

<sup>14</sup> Высоцкий В. Собрание соч.: В 5 т. Т. 1 Тула, 1993. С. 39.

<sup>15</sup> См.: Абрамова Л. В., Перевозчиков В. К. Факты его биографии. М., 1991. С. 52.

написанной, по-видимому, во второй половине года<sup>16</sup>. В этом случае можно говорить об органичности данного мотива для Высоцкого, ощущавшего, судя по приведённым выше стихам, его фольклорную природу; напомним ещё раз, что фольклорные истоки явственны и в песне «Мы вращаем Землю». Но для появления военного шедевра Высоцкого нужен был ещё импульс, «подсказка», позволившая бы не только «переменить» день и ночь (отголосок этого мотива есть у Высоцкого: «Не пугайтесь, когда не на месте закат...»), но и «вращать» земной шар. Возможно, такой подсказкой и стала хорошо ему известная песня Галича.

Второй случай заимствования сюжетной ситуации уже отмечен Д. Н. Куриловым. Он обратил внимание на сходство «Притчи о Правде и Лжи» Высоцкого (1977) и песни Галича «Закливание Добра и Зла» (1974), услышав и здесь мотив «мира-перевёртыша», то есть подмены понятий (Добро — Зло; Правда — Ложь). Добавим, что сближает эти песни и общий поэтический приём — аллегория, и система образов — у обоих поэтов они бинарны. В «Притче...» есть, кажется, реминисценция из ещё одной песни Галича — «Чехарда с буквами» (1968?). «...Но явились трое в штатском // На машине КГБ. // А, И, Б они забрали, // Обозвали всех на "б"» /206–207/, — пел в ней Галич, и мотив заключительного стиха отозвался в строках Высоцкого: «Двое блаженных калек протокол составляли // И обзывали дурными словами её» /1; 441/.

«Странно, — замечает, однако, исследователь, — что песня эта посвящена Окуджаве. Было бы уместнее посвятить её Галичу...»<sup>17</sup> Думается, поэт не посвятил её Галичу не только в силу каких-то личных причин или автоцензуры (ведь посвящение Окуджаве прозвучало на публике), но и потому, что Галич в отношении к «миру-перевёртышу» оказался здесь его невольным союзником. В «Притче...» Высоцкого, по тонкому замечанию Л. Я. Томенчук, «правит бал не этическое, а артистическое, не человек поучающий, но человек играющий...»<sup>18</sup>. В ней есть пародийно-полемический заряд, и направлен он как раз в адрес романтизированно-благородных персонафицированных образов Окуджавы (*Вера, Надежда, Любовь* и т. п.). Им-то Высоцкий и противопоставляет

<sup>16</sup> См.: *Крылов А.* Галич — «соавтор». М., 2001. С. 39.

<sup>17</sup> *Курилов Д. Н.* Христианские мотивы в авторской песне // Мир Высоцкого Вып. II. С. 409.

<sup>18</sup> *Томенчук Л. Я.* «Нежная Правда в красивых одеждах ходила...» // Мир Высоцкого. Вып. I. С. 95. Вообще «Притча о Правде и Лжи» вызывает особый интерес у высокоцковедов: см. также статьи О. Б. Заславского и В. М. Ковтуна соответственно в первом и втором выпусках альманаха «Мир Высоцкого».



сниженный образ даже *Правды* («Слюни пустила и разулыбалась во сне»), не говоря уже о *Лжи*.

Подчёркивая значение произведений Галича для создания обеих рассмотренных нами песен Высоцкого, не следует смущаться того обстоятельства, что за каждой из них стоят в то же время известные фольклорные традиции (применительно ко второй песне они раскрыты в указанной выше работе Л. Я. Томенчук). Противоречия здесь нет. У Высоцкого не раз было так, что большой культурный фон его песни раскрывался благодаря какой-то «подсказке» из более близкого источника. Так «Пиковая дама» вошла в его творческое сознание через угольный фольклор, а пушкинские же стихи о Лукоморье — посредством детских фольклорных вариаций на тему «У Лукоморья дуб срубили...»<sup>19</sup>. В роли подобных «подсказок» оказались на этот раз тексты Галича.

Заметим ещё, что в отношении них у Высоцкого, возможно, сработал характерный для него и описанный Л. В. Абрамовой способ творческого заимствования: «...ему не нужно было держать это в памяти, но когда надо — всё всплывало готовым. И вот именно момент мгновенной ассоциации, когда она нужна, — мгновенно протянуть руку и взять с полки у себя в памяти то, что необходимо, — вот это он любил очень, это доставляло ему огромное удовольствие»<sup>20</sup>.

В известной мере это относится и к текстам Высоцкого, содержащим более частные — на уровне фразы, детали, мотива — реминисценции из песен Галича. Говорить о них можно с разной степенью вероятности, но всё же каждый из отмеченных ниже случаев переключки произведений двух бардов имеет, на наш взгляд, основания быть истолкованным не как случайное совпадение, а именно как реминисценция.

Одна такая реминисценция уже отмечена Д. Н. Куриловым: в песне Высоцкого «Гербарий» 1976 года («Лихие пролетарии, // Закушав водку килечкой, // Спешат в свои подполия // Налаживать борьбу...» // 1, 420/) содержится явное заимствование из галичевской «Баллады о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила поужинать в ресторан “Динамо”» (1967?): «...Рубают водку под супец, // Шампанское под килечки»; «И все бухие пролетарии, // Смирив идейные сердца, // Готовы к праведной баталии // И к штурму Зимнего дворца!» // 175/21. Обратимся

<sup>19</sup> См.: Кулагин А. В. «Пиковая дама» в творческом восприятии В. С. Высоцкого // Болдинские чтения. Ниж. Новгород. 1999. С. 83–84; Кулагин А. В. «Лукоморья больше нет...»: («Ангисказка» Владимира Высоцкого) // Литература и фольклорная традиция. Волгоград. 1997. С. 118–120

<sup>20</sup> Абрамова Л. В., Перевозчиков В. К. Указ. соч. М., 1991. С. 37.

<sup>21</sup> См.: Курилов Д. Н. «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого. С. 254. Менее очевидно, хотя по-своему тоже любопытно, отмеченное исследователем сходство

к другим заимствованиям и рассмотрим их в хронологическом (применительно к Высоцкому) порядке.

Строки из комедийной песни Высоцкого «Мишка Шифман» (1972), написанной в разгар «третьей волны» эмиграции и посвящённой этой теме: «Хрена ли нам Мнёвники — // Едем в Тель-Авив!» /1, 318/ — по-видимому, навеяны сходным местом в галичевском «Рассказе, который я услышал в привокзальном шалмане»; его герой «в состоянии помоятом» попросил вписать ему «в пункте пятом», что он — еврей: «Это ж я за-ради шутки, // На хрена мне Тель-Авив!» /377/. Песня Галича предположительно датируется тем же 1972 годом; А. Е. Крылов свидетельствует, что она появилась до песни Высоцкого. Сходство песен не ограничивается общей лексикой и фразеологией и комичным противопоставлением *Тель-Авива*, то есть вообще заграницы, отечественной реальности, особенно ощутимым у Высоцкого. Последний заимствует у Галича и мотив подмены национальности. Герой Высоцкого, русский по рождению, вдруг поневоле получает разрешение на выезд в *Израиль*, а его дружку Мишке Шифману, мечтающему попасть на свою «историческую родину», отказано из-за вполне «русского» пристрастия к спиртному:

...Хвост огромный в кабинет  
Из людей, пожалуй, ста.  
Мишке там сказали «нет»,  
Ну а мне — «пожалуйста» /1, 319/.

Напомним, что герой Галича, не видя возможности «вернуть» себе русское происхождение и совсем отчаявшись, в финале спрашивает:

Мне теперь одна дорога,  
Мне другого нет пути:  
Где тут, братцы, синагога?!  
Подскажите, как пройти! /377/

Герой «Песенки про прыгуна в высоту» Высоцкого (1970) совершает свои прыжки «с неправильной правой ноги» — то есть не так, как все остальные:

Пусть у них толчковая — левая,  
А у меня толчковая — правая! /1, 248/

Своё право прыгать именно так он отстаивает перед тренером, требующим сменить толчковую ногу: «Но свою неправую правую // Я не

---

«парада уродов» в «Ночном дозоре» Галича (1963?) и ночного выхода манекенов в «Балладе о манекенах» Высоцкого (1973).

смену на правую левую!» Эта принципиальность героя придаёт шутливой песне иносказательный характер и превращает её в притчу о необходимости следовать в жизни собственной позиции, не быть как все.

Иносказательное звучание мотива «левой / правой ноги» могло быть подсказано Высоцкому галичевским «Вальсом, посвящённым Уставу караульной службы» (1965/66<sup>22</sup>) — своеобразной поэтической летописью «поколения обречённых», прошедшего войну, послевоенные «чистки» и лагеря. Рефреном повторяются в этой песне слова о том, что «любое движенье направо // Начинается с левой ноги» /96/. Строки Галича и Высоцкого сближаются, во-первых, стилистически (оксюморон Галича предвосхищает каламбуры Высоцкого, хотя строки первого звучат без тени шутки), а во-вторых, по смыслу: Галич тоже говорит о необходимости нестандартного мышления, призывает к отказу от стереотипов. Заплачено за это дорогой ценой («Заключенные параллели // Преподали нам славный урок...»), но только такая трезвость мировосприятия позволит «не делить с подонками хлеба, // Перед лестью не падать ниц...».

Написанная Высоцким для фильма «Стрелы Робин Гуда» «Баллада о Любви» (1975) открывается «библейским» зачином, сразу включающим лирический сюжет в область поэтических универсалий:

*Когда вода Всемирного потопа  
Вернулась вновь в границы берегов,  
Из пены уходящего потока  
На сушу тихо выбралась Любовь —  
И растворилась в воздухе до срока,  
А срока было — сорок сороков. /1, 401/<sup>23</sup>*

Возможно, этот зачин подсказан первыми строками «Горестной оды счастливому человеку» Галича (1970), посвящённой известному правозащитнику П. Г. Григоренко:

*Когда хлестали молнии ковчег,  
Воскликнул Ной, предупреждая страхи... /304/*

Высоцкий любил вести свои песенные истории *ab ovo*, от самого начала жизни своих героев: «Я вышел ростом и лицом — // Спасибо матери с отцом...» /1, 315/; «Час зачатия я помню неточно, — // Значит, память моя — однобока...» /1, 385/. В этом же ряду оказывается и поэтическая ссылка на ветхозаветный сюжет о всемирном потопе — ведь

<sup>22</sup> Датировка даётся по ст. А. Е. Крылова «О проблемах датировки авторских песен», публикуемой в наст. сб.

<sup>23</sup> Здесь и далее курсив в цитатах — наш. — А. К

Любовь р о д и л а с ь именно тогда. Подобным образом открывается и созданная Высоцким двумя годами ранее для фильма «Бегство мистера Мак-Кинли» «Баллада о манекенах»: «Семь дней усталый старый Бог...» и т. д. /2, 223/. Кстати, аналогичный образ есть и у Галича — в поэме «Кадриш» (1970): «...Семь дней недели создал Бог...» /307/.

В отличие от Высоцкого, Галич обычно «начинает своё песенное повествование или монолог <...> неожиданно, как бы из середины действия...»<sup>24</sup> Но в его «Горестной оде...» младший поэт мог почувствовать поэтический материал, не совсем обычный для автора, но зато близкий самому Высоцкому, и использовать его (возможно, даже неосознанно) в собственном творчестве.

Возможно, к Галичу восходит один из мотивов «Разбойничьей» Высоцкого (1975):

Гонит неудачников  
По миру с котомкою,  
*Жизнь текёт меж пальчиков*  
Паутинкой тонкою /2, 408/.

Сравним у Галича в «Балладе о сознательности» (1967):

И сел товарищ Мальцев,  
Услышав эту речь,  
И жизнь его из пальцев  
Не стала больше течь /199/.

Из пародийной истории-притчи о превозмогшем смерть Егоре Петровиче Мальцеве, должной демонстрировать «преимущества» советского строя («Лишь при Советской власти // Такое может быть!»), метафорический мотив утекающей из (меж) пальцев жизни переместился в трагический монолог и в соответствии с фольклорно-разговорным стилем «Разбойничьей» приобрёл простонародную глагольную форму *текёт*.

Герой песни Высоцкого «Никакой ошибки» (1975), пациент сумасшедшего дома, в комической манере говорит о «выборе», перед которым оказывается человек в «психушке»:

Всё зависит в доме оном  
От тебя от самого:  
Хочешь — можешь стать Будённым,  
Хочешь — лошадью его! /1, 416/

<sup>24</sup> Эткнд Е «Человеческая комедия» Александра Галича // Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 87

Высоцкий, по-видимому, заимствует мотив такого «выбора» из песни Галича «Право на отдых...» (1964?):

Ах, у психов жизнь —  
 Так бы жил любой:  
 Хочешь — спать ложись,  
 Хочешь — песни пой! <...>  
 ...То ли стать мне президентом США,  
 То ли взять да и окончить ВПШ!.. /115/

За счет упоминания *Будённого* и — совершенно неожиданно — его *лошади* строки Высоцкого звучат, кажется, с большей долей комизма. Вероятно, он помнил песню Галича, хотя вообще тема сумасшедшего дома, по наблюдению Д. Н. Курилова, была навеяна обоим поэтам единым источником — «Песней про психа из больницы имени Ганнушкина...» М. Анчарова<sup>25</sup>.

Возможно, из «Плясовой» Галича (1968/69)<sup>26</sup> Высоцкий позаимствовал иронический мотив сочувствия палачу, подробно разработанный им самим в стихотворении «...Когда я об стену разбил лицо и члены...» (1977) — судя по строфике, создававшемся как потенциальная песня, но сохранившемся лишь в рукописном виде. У Высоцкого палач так «расположил» к себе жертву в беседе накануне казни, что последний готов «заступиться» за представителя зловещего ремесла:

Я совсем обалдел,  
 Чуть не лопнул крича —  
 Я орал: «Кто посмел  
 Обижать палача!..» /2, 94/

У Галича поётся о палачах, пытавших людей в сталинских застенках и теперь тоскующих «о Сталине мудром, родном и любимом...». Изображены они, как и следует ожидать от Галича, с иронией («И радушно, не жалея харчей, // Угощают палачи палачей»), но в финале он, кажется, уже всерьёз, поёт:

Палачам бывает тоже страшно.  
 Пожалейте, люди, палачей! /257/

Сопоставление этих произведений лишней раз демонстрирует различие между двумя поэтами. Галичу важен конкретный социальный смысл, конкретный адрес поэтической инвективы. У Высоцкого же лирическая ситуация имеет общечеловеческое наполнение. Герои его сти-

<sup>25</sup> См.: Курилов Д. Н. «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого. С. 256.

<sup>26</sup> Датировка даётся по указ. ст. А. Е. Крылова.

хотворения пьют чай «за всех палачей»: в тексте упомянуты и гильотина, и инквизиция, и опричнина...

В заключение отметим один не вполне прояснённый эпизод творческого диалога двух поэтов — появление общего мотива в песнях, созданных примерно одновременно, в один год — что пока не позволяет определить, кто же в данном случае был первым. К 1964 году относится песня Высоцкого «Счётчик щёлкает»; тем же годом А. Е. Крылов датирует и песню Галича «Весёлый разговор». Рефрен песни Высоцкого: «А счётчик — щёлк да щёлк, — да всё равно // В конце пути придётся рассчитаться...» /1, 53/ — явно переключается (что первым отметил в печати, кажется, Е. Канчуков<sup>27</sup>) со строками Галича:

А касса щёлкает, касса щёлкает,  
Не копеечкам — жизни счёт!  
И трясёт она белой щёлкою,  
А касса щёлк, щёлк, щёлк... /88/

У обоих поэтов «щелчки» звучат в переносном значении; более того — нагружены символическим смыслом. Счётчик ли такси (у Высоцкого), или магазинная касса (у Галича) неумолимо отсчитывают время жизни героев (у Высоцкого — приближая неизбежную дракрусплату). Этот лирико-философский мотив ошутимее у старшего поэта («Как случилось — ей вчера ж было двадцать, // А уж доченьке девятый годочек...» и т. д.); у младшего же он слегка прикрыт «угловатой» ситуацией (песня написана на исходе так называемого «блатного» периода).

В целом же мы убеждаемся, что действительно поэзия Галича значила для Высоцкого заметно больше, чем поэзия Высоцкого — для Галича. При равном критическом отношении поэтов друг к другу такой «перевес» нуждается в комментариях. Нам думается, решающую роль здесь сыграл сам тип таланта Высоцкого — художника «энциклопедического» склада, с доверием обращённого ко всем граням многообразного бытия. К нему вполне применимы пушкинские строки: «Таков прямой поэт. Он сетует душой // На пышных играх Мельпомены, // И улыбается забаве площадной // И вольности лубочной сцены» («Гнедичу», 1832). Каким бы ни было его субъективное отношение к поэзии и личности Галича, он не мог пройти мимо опыта крупнейшего барда — опыта, во многом ему всё-таки близкого. Отсюда заимствования и переключки — порой, возможно, и невольные, но от этого не менее показательные.

<sup>27</sup> См.: Канчуков Е. Приближение к Высоцкому. М., 1997. С. 130. Критик обратил внимание на мотив «счётчика» и в более поздней песне Ю. Визбора «Такси» (1965).

Галич же был художником более «строгим» и более «закрытым»: чужой поэтический опыт входил в его творческую лабораторию с большим трудом, просеиваясь через сито близких поэту тем<sup>28</sup>, спектр которых, согласимся, был всё-таки уже, чем у Высоцкого (вспомним упрёки в «неразборчивости»).

Между тем наша статья поневоле обозначает проблему резонанса творчества Галича в русской поэзии. Одно имя — Тимур Кибиров — уже поставлено в потенциальный ряд поэтических «наследников» Галича<sup>29</sup>. Два же имени — это уже тенденция, и возможно, ряд будет продолжен.

Конечно, ждёт своих исследователей и сама проблема «Галич и Высоцкий». Наверняка будут выявлены новые факты и аспекты творческого диалога двух поэтов, а те, что уже известны (в том числе и отмеченные нами), будут скорректированы и получают более развёрнутую интерпретацию. Мы же стремились лишь наметить примерные контуры этой перспективной проблемы.

---

<sup>28</sup> А. Крылов замечает «органическую тягу Галича к "улучшению" исправлению чужих произведений» (*Крылов А. Галич — «соавтор»*. С. 114).

<sup>29</sup> См.: *Богомолов Н. А. «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова // Новое лит. обозрение. № 32. 1998. [Вып.] 4. С. 91–111.*

---

**Л. А. ЛЕВИНА**

## **«СТРАШНО, АЖ ЖУТЬ!»**

### **Страшная баллада у А. Галича и В. Высоцкого**

Произведений, которые по тем или иным признакам могут быть отнесены к жанру баллады, в авторской песне едва ли не больше, чем во всей остальной русской поэзии — как количественно, так и по разнообразию модификаций. Если не в абсолютных числах, то уж в процентном соотношении точно больше. Имея в виду самые общие признаки литературной баллады: сюжетность, повествовательность в сочетании с обязательным драматическим элементом (хотя бы в простейшей форме минимально выраженного диалога), — балладами можно считать такое число произведений, что границы применения термина расширяются почти до утраты им смысла. Между тем, развитие конкретных классических разновидностей балладного жанра заслуживает внимания. Это, в частности, относится и к такой разновидности, как «страшная баллада», к которой обращались многие барды. Особенно выразительно она представлена у Галича и Высоцкого. При изучении страшной баллады традиционно возникает вопрос о природе ужасного, и в этом смысле у обонх названных бардов прослеживаются сближающие их специфические закономерности.

К страшным балладам Галича я отношу «Королеву материка», «Новогоднюю фантасмагорию», «Ночной дозор», «Разговор в вагоне-ресторане» (четвёртую главу «Поэмы о бегунах на длинные дистанции» — вариант с репликой статуи) и песню «Номера». Нетрудно заметить, что в двух первых произведениях природа ужасного коренится в реальности, что вообще-то нехарактерно, так как непременным атрибутом страшной баллады считается элемент таинственности, мистики. Тем не менее ужас изображён в этих песнях абсолютно серьёзно и безусловно.

Относительно «Королевы материка» сам Галич высказался совершенно конкретно и недвусмысленно, не только назвав жанр, но и указав на его происхождение — от Жуковского: «...Жанр такой готиче-



ской баллады, страшной баллады, которую писал в русской поэзии только Василий Андреевич Жуковский <...> А потом её больше не повторяли, а мне хотелось написать такую страшную балладу»<sup>1</sup>. Носителем ужаса в «Королеве материка» оказывается природная стихия — мелкая мерзость, белая вошь — обретающая в собирательном образе Белой Вши вселенский масштаб — предвечность («Но пришла она первой в эти края // И последней оставит их...» /340/) и космичность («Навсегда крестом над Млечным Путём // Протянется Вшивый Путь!»). Впрочем, страшна она не только масштабами — в соответствии с законами жанра присутствуют и «таинственно» исчезнувший труп:

А утром пришли, чтоб его зарыть,  
Смотрят, а тела нет,  
И куда он исчез — не узнал никто,  
И это — Её секрет! —

и месть оскорблённой Королевы материка, причём в обстоятельствах гибели её жертв более или менее явственно ощущается привкус таинственности. Прежде всего, это относится к зарвавшемуся «начальничку из Москвы»:

И всю ночь, говорят, над зоною плыл  
Тоскливый и страшный вой...  
Его нашли в одном сапоге,  
И от страха — рот до ушей,  
И на вздувшейся шее тугой петлёй  
Удавка из белых вшей...

В первоначальном варианте баллады этот мотив звучит ещё более отчётливо:

А потом на конвойных пошёл падеж:  
То им пуля, а то — срока.  
Не простила им слёз своих Белая Вошь --  
Повелительница ээка!<sup>2</sup>

Подчеркну ещё раз: фантастические ассоциации повествователя и — как предполагается — всех обитателей Дальлага, «подданных» Королевы материка, в конечном итоге провоцируются вполне реальным паразитом. Впрочем, разумеется, не просто паразитом. Белая Вошь — это ожившая и даже, кажется, обретшая разум стихия, воплотившая в

<sup>1</sup> Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М.: Локид: ЭКСМО-Пресс, 1999. Далее произведения А. Галича, если это не указано особо, цит. по этому изд. с указ. страниц в тексте статьи. Курсив в цитатах мой. Л. Л

<sup>2</sup> Цит. по авт. фонограмме.

себе первозданный хаос, но фоне которого теряют всякий смысл порядки, установленные людьми, а тем более — начальничками. Именно поэтому мистический трепет перед Королевой материка сближает эзка и вохровцев и чётко обозначает невидимую границу подлинного ужа-са, — того, чего действительно стоит бояться:

А это сумеет любой дурак —  
Палить в безоружных власть,  
Но мы-то знаем, какая власть  
Была и взаправду власть!

В «Новогодней фантазмагории» (на мой взгляд, самой страшной у Галича) источником кошмарных событий служит шутка — глупая, но на первый взгляд довольно невинная выходка в угаре застолья. Впрочем, на самом деле не столь уж невинная, и отнюдь не случайно гибельная. Человек, возлежащий на блюде вместо поросёнка и вместо него пожираемый, — вольная или невольная, но в любом случае довольно глумливая карикатура на Евхаристию. Явственно звучащий мотив самопожертвования в этом смысле ничего принципиально не меняет. Замечу, что отнюдь не подозреваю в глумлении над таинством самого Галича. Напротив, в русской литературе советского периода изображение человека на блюде в эпицентре бесовской вакханалии традиционно символизирует зашедший в глумливости и богохульстве мир, где «не пришёл, а ушёл <...> Белый Христос» /302/, ибо даже на Него поднялась рука. Апофеоз богооставленности: не жертвенное животное ложится под нож вместо человека, а человек — вместо поросёнка. Вообще в «Новогодней фантазмагории» чрезвычайно важны ассоциации не только блоковские (а здесь явная цитата из «Двенадцати»), но и булгаковские, так как сюжет баллады содержит развёрнутую и достаточно прозрачную переключку с балом сатаны из «Мастера и Маргариты».

Что же касается подмены человек — поросёнок, то она намечается уже в первых строфах, когда о поросёнке говорится в очеловечивающих его выражениях: *убитый злодейским ножом, покойник-тижон*, — и буквально встык, даже на чисто звуковом уровне: «А полковник-тижон, что того поросёнка принёс...». Вот этот выразительно звучащий полковник до некоторой степени может рассматриваться как персонифицированный (хотя опять же вполне реальный) носитель зла и ужаса. Когда герой ложится на блюдо, это поначалу воспринимается как шутка — правда, лишь до тех пор, пока надравшийся полковник спит. Но, как только он пробуждается, происходит поистине кафкианское превращение — человек с т а н о в и т с я поросёнком:

А полковник, проспавшись, возьмётся опять за своё,  
И, отрезав *мне* ногу, протянет хозяйке её...  
...А за окнами снег, а за окнами белый мороз,  
Там бредёт *чья-то* белая тень мимо белых берёз.

Кажется, что это говорит именно поросёнок, или, по крайней мере, герой, *п р е в р а т и в ш и с я* в поросёнка. Такое впечатление, усиленное деталью с отрезанной ногой (попробуйте-ка представить себе в такой мизансцене не поросычью, а именно человеческую ногу!), создаётся преимущественно упоминанием в третьем лице о той самой белой тени, о которой в заключительной строке будет сказано: «Там бредёт *моя* белая тень мимо белых берёз...» Таким образом, герой как бы раздваивается, да и действительность, стоит ему лечь на стол, раскалывается на два непересекающихся мира: светлый мир белизны и морозной чистоты и людоедский шабаш на поганой вечеринке.

В трёх других песнях природа ужасного фантастична, inferнальна, а следовательно более традиционна, носитель её — спонтанно оживший предмет, артефакт, причём дважды в развитие пушкинской традиции таким предметом оказывается статуя. Памятник по условию связан с застывшими, омертвелыми формами, раз и навсегда лишёнными жизни и духа. Поэтому в момент своего незаконного движения он демоничен по своей сути. В страшной балладе «Ночной дозор» на городские улицы лавиной выплёскивается целая армия кадавров. Усиленный аллитерацией inferнальный барабанный бой в рефрене в равной степени вызывает в памяти и гулки в ночной тишине шаги Командора, и

Как будто грома грохотанье —  
Тяжело-звонкое скаканье  
По потрясённой мостовой.

Вурдалачья сущность движущихся статуй вполне очевидна — нежить откровенно плотоядна и кровожадна:

Утро родины нашей — розово,  
Позывные летят, попискивая.  
Восвояся уходит бронзовый,  
Но лежат, притаившись, гипсовые.  
Пусть до времени покалечены,  
Но и в прахе хранят обличье.  
*Им бы, гипсовым, человечины —*  
Они вновь обретут величие!

И будут бить барабаны!.. /103–104/

Впрочем, насчёт величия здесь всё довольно относительно. При всей очевидности восходящей к Пушкину литературной традиции, эти низверженные идолы, особенно гипсовые, соотносятся со статуей Командора и тем более с Медным всадником примерно так же, как стая шакалов с Шерханом. Да и по сравнению с «Королевой материка» или «Новогодней фантазмагорией» последствия этого действия довольно скромны. Возможные жертвы присутствуют всего лишь в виде предостережения, а вместо окутанных таинственностью трупов — кувыркающиеся в неотложки прохожие.

Не менее традиционный образ — заговорившая статуя, оскорблённая глумлением над её сакральным величием («Разговор в вагоне-ресторане»), — вообще откровенно вышучивается.

И совсем уж интересна песня «Номера». Первая строфа — прозрачная реминисценция (чтобы не сказать — цитата), отсылающая напрямик к своего рода эталону страшной баллады — к «Ворону» Эдгара По:

В скорби жгучей о потере я захлопнул плотно двери  
И услышал стук такой же, но отчётливей того.  
«Это тот же стук недавний, — я сказал, — в окно за ставней,  
Ветер воет неспроста в ней у окошка моего,  
Это ветер стукнул ставней у окошка моего, —  
Ветер — больше ничего».

Только приоткрыл я ставни — вышел Ворон стародавний,  
Шумно опирая траур оперенья своего...<sup>1</sup>

Дальше, как мы помним, Ворон у Э. По каркнул: «*Nevermore*». Для сравнения — у Галича:

Вьюга листья на крыльцо намела,  
Глупый ворон прилетел под окно  
*И выкаркивает мне номера*  
Телефонов, что умолкли давно /361/.

И дальше: «Ветер ставнею стучит на бегу». Очевидно сходство образного ряда: вьюга, стук ставни, полночь у Э. По и мгла у Галича, перекликающийся мотив утраченной любви и, наконец, ворон, карканье которого в обеих балладах созвучно по смыслу. У Галича с появлением ворона действительность фантастически трансформируется, смещаются пространство и время, сама по себе оживает телефонная трубка:

<sup>1</sup> Poe E. A. Prose and poetry. M. 1983. P. 365

Словно сдвинулись во мгле полюса,  
Словно сшиблись над огнём топоры —  
Оживают в тишине голоса  
Телефонов довоенной поры.

Но парадоксальным образом именно этот традиционно фантастический элемент оказывается не только совершенно безобидным, но и на удивление притягательным и даже вызывает ностальгические чувства — «Как надежда, // И упрёк, // И итог». Действительность страшнее.

Действительность страшнее — это можно сказать и о балладах Высоцкого, в которых реальная и фантастическая природа ужасного дифференцируются примерно так же, как и у Галича. Причём, если у Галича в страшных балладах развиваются классические литературные традиции, то у Высоцкого — скорее фольклорные. Реален ужас в «Погоне» и в «Старом доме», особенно если рассматривать их как диптих — в единстве. В «Погоне» источник ужаса — волки, чаща и непогода:

Лес стеной впереди — не пускает стена, —  
Кони прядут ушами, назад подают.  
Где просвет, где прогал — не видать ни рожна!  
Колют иглы меня, до костей достают.

Коренной ты мой,  
Выручай же, брат!  
Ты куда, родной, —  
Почему назад?!  
Дождь — как яд с ветвей —  
Недобром пропах.  
Присяжной мосей  
Волк нырнул под пах /373–374<sup>4</sup>.

Любопытно, что это описание изначально допускает варианты: лес стеной может таить любую опасность, объясняющую такое поведение лошадей — вплоть до каких-нибудь оборотней и т. п. Но чем дальше, тем отчётливее в качестве носителей ужаса выступают именно волки. И ужас этот вроде бы преодолевается, но если «Старый дом» — это как раз то, к чему лошадки вынесли героя, то оказывается, что самое страшное ещё впереди. Впрочем, этот страх опять же реален и даже рукотворен: бесприютность, мерзость заустения, чернота душ и затхлость бытия — вполне конкретные приметы мира, где страннику сворачивают скулы и грозят ножом, где «образа в углу — // И те перекошены» (эта деталь, подчёркивающая гибельность места, повторяется

<sup>4</sup> *Высоцкий В. С. Сочинения: В 2 т. Екатеринбург, 1999. Т. 1* Далее произведение В. Высоцкого цит. по этому изд. с указ. страниц в тексте статьи.

особенно настойчиво — троекратно) и т. д. С другой стороны, этот «барак чумной» очень похож на необойдённый дом из фольклорных преданий. Во всяком случае, нет такого пути, что позволил бы миновать его. К тому же здесь разными потоками течёт время: что для героя — стремительная скачка, то в старом доме — томительное прозябание многих поколений: «Видать, был ты долго в пути — // И людей позабыл, — мы всегда так живём!» И дальше:

Испокону мы —  
В эле да шёпоте,  
Под иконами  
В чёрной копоты /376/.

Вообще в этой песне доводится до логического конца в изобилии представленный в русской литературе образ *антидома*, разрушения *дома* как универсальной нравственной ценности.

Строже всего в жанре страшной баллады у Высоцкого выдержана песня «Две судьбы». Носители ужасного — персонифицированные Кривая и Нелёгкая из расхожих поговорок — подлинно фантастические и даже мистические фигуры, своего рода Сцилла и Харибда на путях судьбы:

Я кричу, — не слышу крика,  
Не вяжу от страха лыка,  
вижу плохо я,  
На ветру меня качает...  
«Кто здесь?» Слышу — отвечает  
«Я, Нелёгкая!

Брось креститься, причитая, —  
Не спасёт тебя святая  
Богородица:  
Кто рули да весла бросит,  
Тех Нелёгкая заносит —  
так уж водится!»

Взвёл я, ворот разрывая:  
«Вывози меня, Кривая, —  
я на привязи!  
Мне плесвать, что кривобока,  
Криворука, кривоока, —  
только вывези!»

Влез на горб к ней с перепугу,  
Но Кривая шла по кругу —  
ноги разные.

Падал я и полз на брюхе —  
И хихикали старухи  
безобразные /428/.

Характерно, что убежать от обенх, и вообще из гиблого места, герою удаётся по-житейски просто — по существу, он подплавает судьбу:

И припали две старухи  
Ко бутыли медовухи —  
  пьянь с ханыгою, —  
Я пока за кочки прячусь,  
К бережку тихонько прячусь  
с кручи прыгаю.

Ужас снимается безусловно и окончательно:

А Нелёгкая с Кривою  
От досады, с перепою  
там и сгнули!

Здесь кристаллизовалась фабульная структура страшной баллады Высоцкого: герой во хмелю сталкивается с фантастическим партнёром — носителем ужаса, пытается наладить с ним контакт, тем временем сам трезвеет и в итоге возвращается к реальности, а фантастический партнёр при этом исчезает. Отчасти эта структура — правда, без фантастического партнёра — просматривается уже в «Погоне». Но есть ещё две песни, в этом контексте особенно интересные — «Про чёрта» и «Песня-сказка про джинна». Сами по себе они едва ли могли бы быть отнесены к жанру страшной баллады, однако структурно они практически идентичны «Двум судьбам». При этом фабула страшной баллады в них травестируется. Чёрт в качестве «носителя ужаса» просто умилителен, а что касается распускающего руки джинна, то нейтрализовать его удаётся до смешного обыденным способом. Причём в обоих случаях, избавившись от джинна и от чёрта, герой о них вполне доброжелательно вспоминает, и даже начинает скучать.

С некоторыми вариантами структуру страшной баллады у Высоцкого можно усмотреть и в песне «Мои похороны, или Страшный сон очень смелого человека». Здесь вполне традиционная, встречающаяся даже у классика жанра Жуковского ситуация страшного сна не разрешается пробуждением, — и это уже идёт вразрез не только с какой бы то ни было литературной традицией, но и с житейским здравым смыслом: естественная реакция человека, которому привиделся кошмар, — немедленно проснуться, причём герой баллады это прекрасно сознаёт:

Вот мурашки по спине  
Смертные крадутся...

А всего делов-то мне  
Было, что — проснуться!

...Что, сказать, чего боюсь  
(А сновиденья — тянутся)?  
Да того, что я проснусь —  
А они останутся!.. /286/

Как и было сказано, действительность — страшнее.

Резюмируя, можно сказать, что как у Галича, так и у Высоцкого в страшных балладах в полном объёме реализуется ужас, имеющий в принципе не характерную для этого жанра реальную природу. Если же в соответствии с традицией в качестве носителей ужаса выступают фантастические силы, то в финале так или иначе происходит его снятие.

«И не страшно — ничуть!»



---

**В. А. ЗАЙЦЕВ**

## **В ПОИСКАХ ЖАНРА: О «МАЛЕНЬКИХ ПОЭМАХ» АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА**

В историю русской поэзии XX века 1960–1970-е годы вошли как время активных художественных, в том числе особенно — жанрово-стилевых исканий. Эти поиски, опиравшиеся на богатейший опыт отечественной поэзии Золотого и Серебряного веков, обнаружились в творчестве поэтов разных поколений, разворачивались в самых различных направлениях, однако в целом движение шло по трём основным руслам.

Прежде всего, уже с середины пятидесятых годов, в ходе общего оживления и подъёма общественной и литературной жизни, началось интенсивное развитие жанров социально-философской и медитативной лирики, параллельно активизировались поиски в сфере большой поэтической формы — лиро-эпической поэмы, наконец, обозначилось формирование такого самобытного социокультурного явления, или феномена, как авторская песня<sup>1</sup>.

Что касается данной статьи, то в ней предполагается раскрыть своеобразие, более того, уникальность жанровых поисков Александра Галича, которые велись им в сфере не только непосредственно авторской песни, но и по двум другим линиям: лирики и поэтического эпоса, при этом его опыт включал и органическое использование возможностей других искусств, прежде всего, театра и кинематографа, а также — музыки и живописи<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См., например: *Берндт К.* Советская авторская песня 60–70-х годов как лирический жанр (В. С. Высоцкий и др.): Канд. дис. Грейфсвальд, 1990; *Новиков Вл.* Авторская песня как литературный факт // Авторская песня: Кн. для ученика и учителя. М., 1997; *Соколова И. А.* Формирование авторской песни в русской поэзии (1950–1960-е гг.): Канд. дис. М., 2000.

<sup>2</sup> Об этом см.: *Бетаки В.* Русская поэзия за 30 лет (1956–1986). Orange, 1987; *Эткинд Е.* «Человеческая комедия» Александра Галича // Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992; *Синявский А.* Театр Галича // Там же;

Относительно жанрового многообразия авторских песен Галича и характера его поисков в данном направлении следует заметить, что на сей счёт немало сказано в литературе о нём, начиная со статьи И. Грековой (1967; опубликована в 1991-м) и вплоть до сравнительно недавних исследований Л. Плюща и А. Штротаса.

Так, И. Грекова в статье-предисловии к сборнику Галича «Сценарии — пьесы — песни», который был запланирован в издательстве «Искусство» ещё в 1967 году, но так и не вышел в свет, уже тогда справедливо отметала:

«Жанровое разнообразие песен Галича огромно. Есть у него песни-сатиры, песни-пародии, песни-стилизации, песни-романы, песни-трагедии. Границы между отдельными жанрами в песенном творчестве Галича очень условны и подвижны»<sup>1</sup>.

В свою очередь Л. Плющ в статье «Гомер опричного мира» (1989), стремясь постичь «загадку» жанровых особенностей произведений Галича и обстоятельно перечисляя их «жанровые самоназвания: песня, романс, пастораль, эпитафия, композиция, цыганочка, репортаж, ода, история, рассказ, реквием, фарс-гиньоль, баллада, Кадиш, письмо, пейзаж, вальс, плач, притча, псалом, заклинание, воспоминания, марш, сказка, вальс-баллада...», — трактуемые им как «насмешка над академической наукой», приходит к некоторым обобщающим суждениям на этот счёт:

«И всё же сквозь все жанровые маски пробивается некоторое единство — эпическое начало. Да, перед нами философский эпос — лирический, трагический, комический, бытописательный, психологический и прочее»<sup>2</sup>.

Наконец, примерно к этому же времени относится содержательная и аналитичная статья «В мире образов и идей Александра Галича» (1988), автор которой, А. Штротас, в частности, приходит и к такому убедительному и принципиально важному выводу о жанровом своеобразии творчества поэта: «Галич создал особый, я бы сказал, синтетический жанр, где стихотворная форма используется для создания уникального сплава поэзии, прозы, драматургии и публицистики»<sup>3</sup>.

Думается, все эти соображения имеют прямое и непосредственное отношение прежде всего к поискам и открытиям Галича в сфере лиро-

---

Фрумкин В. Не только слово: Вслушиваясь в Галича // Там же; Левина Л. «Киноро-маны» Александра Галича // АПАРТ 1990. [Вып.] 13.

<sup>1</sup> Грекова И. Несколько слов о творчестве Александра Галича // Заклинание Добра и Зла. С. 23.

<sup>2</sup> Плющ Л. Гомер опричного мира // Там же. С. 312–313.

<sup>3</sup> Штротас А. В мире образов и идей Александра Галича // Там же. С. 338–339.

эпического жанра — поэмы во всех её жанровых оттенках и модификациях.

Надо сказать, что нередкое обозначение Галичем жанровой принадлежности того или иного стихотворения, поэмы, вынесенное им в их названия или подзаголовки, вовсе не означает «насмешки над академической наукой». Более того, сами слова *жанр*, *жанровый*, при свойственной им, быть может, известной терминологической «размытости», всё же в употреблении Галича имеют и определённый филологический смысл, обнаруживающийся при рассмотрении его произведений.

Следует отметить и подчеркнуть, что Галичу было в высокой степени свойственно особое, можно сказать, жанровое мышление, точнее, постоянное стремление осмыслить своё творчество в названном ключе, что подтверждается целым рядом его высказываний. Эта тяга к осмыслению своих жанровых поисков, особенно в большой поэтической форме, в лиро-эпической, драматизированной поэме, хорошо видна в пояснениях и комментариях, предвещающих и сопровождающих исполнение произведений автором<sup>6</sup>.

В конце 60-х — начале 70-х годов в песенном творчестве Галича заметно усилились поиски в сфере большой поэтической формы, что привело к созданию своеобразных и новаторских произведений, жанровая принадлежность которых была обозначена им самим в подзаголовках: «Размышления о бегунах на длинные дистанции. Поэма в пяти песнях с эпилогом» (1966–1969), «Кадиш. Поэма» (1970) и «Вечерние прогулки. Маленькая поэма» (1973). Кроме того, несколько стихотворений-песен, хотя и не имеют в публикациях такого подзаголовка, но устно не раз аттестовались автором как произведения поэзного плана.

О направленности и целеустремлённости творческого поиска свидетельствуют следующие слова Галича, характеризующие его работу над одной из «поэм в стихах и песнях»: «...так сказать, попытка нового жанра. Значит, я всё время пытаюсь выпрыгнуть из жанра традиционных песен...»

Продолжая испытывать, по его словам, «возможности этого жанра», поэт не случайно подчёркивал: «С некоторых пор меня заинтересовало сочинение таких композиций, в которых сочетается попевка и «чистыми стихами»». Возможности жанра оказались весьма разнообразными, о чём свидетельствуют лирические в основе и отмеченные своеобразным полифонизмом, включающие элементы сюжетного пове-

<sup>6</sup> В дальнейшем устные высказывания А. Галича цитируются по материалам фонограмм историографа и библиографа авторской песни А. Е. Крылова, которому автор выражает сердечную благодарность за помощь в работе над этой темой.

ствования и отчётливо драматизированные «Вечерние прогулки», в подзаголовке которых стоит — «Маленькая поэма».

Сходные определения встречаем и в авторских комментариях к некоторым другим стихотворениям-песням, написанным в начале 70-х годов. Например, о «Королеве материка» (1971): «Такая маленькая поэмка...», или — в связи с «Письмом в семнадцатый век» (1973): «Это такая лирическая поэмка, маленькая очень...» Вместе с тем жанровые характеристики произведений не были у Галича однозначными, порою формулировки давались автору далеко не сразу и, как можно видеть, прояснялись и уточнялись постепенно.

Не случайно по поводу «Королевы материка» он говорил, причём неоднократно: «...Это очень странное сочинение», добавляя при этом: «Тут, так сказать, песня совершенно немыслимая». Тем не менее поиск наиболее точного выявления жанровой специфики заставил Галича, как бы споря и не соглашаясь с самим собой, давать и другие определения, очевидно учитывающие сюжетное начало и фантастический элемент в произведении: «Это не поэма, но длинная баллада». И ещё — в развитие такой формулировки: «...мне всегда нравился жанр такой готической баллады, страшной баллады... <...> Вот, значит, я написал такую лагерную балладу под названием “Королева материка”». Отсюда и её окончательный подзаголовок: «Лагерная баллада, написанная в бреду».

Относительно же «Письма в семнадцатый век» следует заметить, что, назвав его «...ма-а-ленькой коротенькой поэмкой» и «чисто лирическим сочинением», Галич применительно к ней не раз употреблял слово-термин «композиция», имеющее не только филологическое, но и более широкое — искусствоведческое, в том числе, быть может, относящееся в первую очередь к музыке, а также и к живописи значение: «...я, значит, сочинил такую вот композицию».

Кстати, этим же достаточно широким обозначением он неоднократно пользуется, говоря и о другом, написанном сразу вслед за предыдущим «большом стихотворении-песне» — «Воспоминания об Одессе» (1973). В этой связи обращает на себя внимание и такое обобщающее суждение поэта о характере и направленности его творческих исканий:

«Я последнее время особенно увлекался сочинением разнообразных сложных композиций — сочетанием разных стилей, разных манер, и так далее». И ещё: «...Это, в общем, такое продолжение, так сказать, комбинаций... так сказать, композиционных попыток, которые были изданы “Корчаком”», — то есть поэмой «Кадиш».

Возникший на рубеже 60–70-х годов интерес к поэме вообще, и к «маленькой поэме» в особенности, был далеко не случаен, он органически вписывался в контекст общелитературного и поэтического развития, осуществлялся в виде жанровых поисков поэтов — предшественников и современников, в духе продолжения и обновления классической традиции.

В 60-е годы появилось немало очень разных в жанровом и стилевом плане лирических и лиро-эпических произведений, в числе которых такие крупнейшие явления поэтического лиро-эпоса, как завершенная в эти годы уникальная, отмеченная чертами большого художественного синтеза диалогия А. Ахматовой: поэма-цикл «Реквием» (1935–1961) и «Поэма без героя» (1940–1965), а также своеобразная трилогия А. Твардовского, включающая лирическую эпопею «За далью — даль» (1950–1960), сатирическую поэму-сказку «Тёркин на том свете» (1954–1963) и лирико-трагедийную поэму-цикл «По праву памяти» (1966–1969).

Исследователи не раз отмечали усиление лирического начала в поэтическом эпосе Твардовского на протяжении его творческого пути — от ранних поэм и «Страны Муравии» в 30-е годы, через «Василия Тёркина» и «Дом у дороги» в 40-е — к названным выше поэмам 50–60-х годов. Усиление личностного начала и повышенная плотность поэтической ткани при сокращении объёма отчётливо видны, если сопоставить такие в целом лирические произведения, как масштабная эпопея «За далью — даль» и сравнительно небольшая поэма-цикл «По праву памяти».

Эта тенденция находит подтверждение и в творчестве других поэтов разных поколений. Так, Д. Самойлов, опубликовавший ещё в 1958 году первую книгу «Ближние страны», куда вошла и его достаточно «крупная» одноимённая поэма, которую автор снабдил подзаголовком «Записки в стихах», в последующее десятилетие сосредоточился на лирике и лишь в 70-е годы пишет ряд лиро-эпических произведений небольшого объёма (7–8 страниц): «Струфиан», «Снегопад», «Цыгановы», «Сон о Ганнибале», «Юлий Кломпус», впоследствии собранные им в книгу поэм «Времена» (1983).

Нечто подобное, сходные процессы и тенденции, связанные с вниманием к жанру «маленькой поэмы», можно отметить и в творчестве поэтов послевоенного поколения: Вл. Соколова («Смена дней», «Улица», «Сюжет»), А. Жигулина («За други своя»), О. Чухонцева («Пробуждение») и особенно — Ю. Кузнецова, создавшего на протяжении 70-х годов несколько «маленьких» (по 5–8 страниц) поэм («Четыреста», «Золотая гора», «Змеи на маяке», «Афродита» и другие).

А. Галич был одним из первых, кто ощутил, угадал и, главное, выразил эту общую потребность, причём дал ей точное жанровое обозначение, восходящее к давней, хотя, думается, и не столь отчётливо осознаваемой как исследователями, так и самими поэтами традиции, у истоков которой в XIX и XX столетиях могут быть названы крупнейшие имена.

Если обратиться к поэчному творчеству А. С. Пушкина, то следует заметить, что его опыт в данной сфере поистине уникален, сама эволюция жанра весьма характерна: от пространной поэмы-сказки «Руслан и Людмила» в начале пути — к необычайно ёмкому и лаконичному, при всей насыщенности социально-философским содержанием и глубочайшей образной символикой «Медному всаднику» в поздний период.

При этом, конечно, следует упомянуть и другие, удивительно разнообразные в жанрово-стилевом отношении поэзные произведения, написанные в разное время, в числе которых и, условно говоря, «маленькие поэмы»: романтическая — «Братья-разбойники», реалистические «повести в стихах» — «Граф Нулин» и «Домик в Коломне».

Однако в отношении пушкинских поэм этот термин обычно не находит применения. Иное дело, когда речь идёт о его драматургии. Здесь в исследовательской литературе и сознании читателей прочно укоренилось понятие «маленькие трагедии», причём исходным моментом было суждение самого поэта. Вернувшись в Москву после столь плодотворной для него «болдинской осени», Пушкин в письме от 9 декабря 1830 года своему другу, писателю и журналисту П. А. Плетнёву назвал среди созданного им в последнее время: «Несколько драматических сцен или маленьких трагедий, именно: *Скупой Рыцарь*, *Моцарт и Сальери*, *Пир во время чумы* и *Дон Жуан*»<sup>7</sup>.

Не исключено, что это пушкинское жанровое определение собственных произведений, каждое из которых вобрало глубочайшее содержание и проблематику, достойную полновесных трагедий шекспировского уровня и мощи, почти через столетие особым образом отозвалось в творчестве С. А. Есенина. Подтверждением тому могут служить прежде всего благоговейное отношение последнего к Пушкину, великолепное знание его творчества, включая эпистолярное, а также его собственные неоднократные упоминания о влиянии пушкинского «Моцарта и Сальери» на поэму «Чёрный человек»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Пушкин А. С. Полное собр. соч. В 10 т. Т. X. М.: Л., 1949. С. 324.

<sup>8</sup> См.: Комментарии Н. И. Шубниковой-Гусевой к поэме «Чёрный человек» в кн.: Есенин С. А. Полное собр. соч. В 7 т. Т. 3. Поэмы. М.: 1998. С. 696-697.

Именно в пору работы над этой поэмой, планируя выпуск собрания своих сочинений, Есенин писал Г. А. Бениславской 29 октября 1924 года: «Разделите всё на три отдела: лирика, маленькие поэмы и большие...»<sup>9</sup> По такому жанровому признаку строилось подготовленное Есениным в 1925 году «Собрание стихотворений», второй том которого включал 36 произведений, отнесённых автором к разряду «маленьких поэм».

Надо сказать, что подобное выделение по жанровому признаку наметилось у Есенина ещё в 1917–1918 годы, когда в особые разделы сборников «Скифы», а затем «Сельский часослов» вошли лиро-эпические произведения малых форм: «Товарищ», «Ус», «Певущий зов», «Отчарь», «Иорданская голубица».

Есенин обладал тонким ощущением жанровой специфики произведения и, очевидно, отличительные признаки «маленьких» поэм от «больших» видел не столько в разном их объёме, количестве страниц (хотя и этот момент им учитывался), сколько в некоей качественной характеристике, которая могла включать разную степень масштабности содержания и проблематики, а главное, преобладание в рамках общей принадлежности к лиро-эпосу одного из составляющих это единство — лирического или эпического начала, разную степень их взаимодействия.

Вместе с тем, конечно же, словосочетание «маленькая поэма», в употреблении Есенина, не претендует на абсолютно точное терминологическое значение. Не случайно в письме Г. А. Бениславской от 17 октября 1924 года, а затем в беседе с редактором И. В. Евдокимовым (сентябрь 1925-го) он определяет их как бы чисто количественным признаком — по объёму: «В первом томе — лирика. во втором — мелкие поэмы, в третьем — крупные»<sup>10</sup>.

Естественно, слова *мелкие*, *крупные* — это не термины.

И всё же есенинский опыт не только создания лиро-эпических произведений малой формы, но и его осмысления в плане историко-литературной перспективы, развиваемых им пушкинских традиций нельзя недооценивать, что впоследствии нашло подтверждение и продолжение в творчестве ряда поэтов XX столетия, в том числе и в 60–70-е годы.

Говоря о жанровых поисках А. Галича в области «сочетания прозы, стихов и песни», надо отметить его особое внимание к «малым формам» в сфере поэмы-песни, о чём отчасти мы уже говорили. При

<sup>9</sup> Там же. С. 444.

<sup>10</sup> Там же С. 445.

этом следует ещё раз подчеркнуть его стремление найти — при самом широком спектре возможных вариантов — наиболее точное жанровое определение именно этого произведения.

Например, «Кадиш» — «поэма в стихах и песнях»; «Королева материка» — не «маленькая поэмка», а скорее — «длинная баллада»; «Воспоминания об Одессе» — не только «большое стихотворение-песня», но и «сложная композиция», «комбинированное сочинение». В некоторых случаях, стремясь подключить к размышлению термины, относящиеся к литературе и смежным искусствам, а также науке, Галич давал следующие, можно сказать, «синтезирующие» определения: «песня — система — оратория». В таких словах он охарактеризовал один из первых своих опытов в малой лиро-эпике — «Балладу о вечном огне», написанную 31 декабря 1968 года.

Что же касается «маленькой поэмы» (подчеркнём, так она была определена самим автором) «Вечерние прогулки», то это, действительно, весьма характерное для данного жанра, лирическое в основе, и в то же время иронико-философское, полифоническое произведение, включающее элементы сюжетного повествования, драматизированные монологи и диалоги и, что самое главное, по-своему синтезирующее родовые начала и реализующее опыт смежных видов искусства.

По сравнению с другими опытами Галича в жанре «поэмы в стихах и песнях» («Размышления о бегунах на длинные дистанции», «Кадиш») — «Вечерним прогулкам» гораздо меньше «повезло» в критической и исследовательской литературе. Даже случаи простого упоминания цитат из них в статьях и книгах о Галиче — единичны. Тем более ценными представляются суждения и выводы по поводу этой «маленькой поэмы» в книге В. Бетаки «Русская поэзия за 30 лет (1956–1986)».

В главке «Опера нищих (Александр Галич)», характеризуя его поэзию как «энциклопедию советской жизни», В. Бетаки при этом добавляет, что у Галича «советский быт, вся советская жизнь — на скамье подсудимых. Каждая песня — процесс над ней»<sup>11</sup>.

И поскольку речь о поэзии Галича идёт в основном на материале «Полного собрания» его стихов и песен «Когда я вернусь» (Франкфурт-на-Майне, 1981), весьма существенно, что В. Бетаки особое внимание уделяет интересующей нас «маленькой поэме», непосредственно касаясь её содержания и, в частности, говоря: «Логически завершает книгу поэма “Вечерние прогулки” Вот она-то и раскрывает нам, что не в зале суда мы сидим, а в кабаке»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Бетаки В. Указ. соч. С. 97

<sup>12</sup> Там же. С. 100.



Для нас важно, что именно это, казалось бы, небольшое — всего десяток страниц — произведение позволило автору книги на основе смелой историко-литературной параллели не только прийти к существенным выводам о «творчестве Галича в целом» и своеобразии его песенной лиро-эпикки — жанра поэмы, в частности, но и предложить оригинальное прочтение «Вечерних прогулок», особенно в заключительных абзацах статьи, непосредственно перекликающихся с её названием и всей направленностью:

«Вот и открылось творчество Галича в целом: оно напоминает “оперу нищих”, жанр поэзии, родившийся в начале восемнадцатого века вместе с музыкальной комедией Джона Грея, так и называвшейся.

Жанр полифонической поэмы, состоящей из монологов разных людей. Собравшиеся в таверне бродяги, разные фигуры с разных уровней социального дна спорят, исповедуются, хвастаются в песенках, куплетах, монологах...»<sup>13</sup>

Вместе с тем определение жанра «Вечерних прогулок» как полифонической поэмы, реализуемого в многоголосии («песенках, куплетах, монологах»), характерном для драмы — оперы — оратории, ещё не исчерпывает представления о его своеобразии и о подходах к его анализу. А в данном случае, учитывая разностороннюю художественную одарённость Галича, особо проявившуюся в работе над этим произведением, следует использовать возможности соответствующего объекту, насколько это удастся, целостного, системно-аналитического подхода.

При этом прежде всего необходимо учитывать, что песенно-поэзные произведения Галича — это не только явления собственно литературы с её делением на эпос — лирику — драму, на прозу и поэзию, с соответствующими сюжетно-композиционными и речевыми средствами художественного воплощения содержания и проблематики, но и сложнейшее сочетание, взаимодействие, взаимопроникновение разнообразных средств смежных искусств: театра, кинематографа, музыки, живописи.

К примеру, реализация возможностей театра выражается не только в активной роли монологов, реплик и диалогов персонажей, но и в своеобразном «задействовании» органичного для спектакля сценического пространства, построения мизансцен, включении в текст поясняющих авторских ремарок и т. п.<sup>14</sup> В свою очередь воздействие искусства кинематографа обнаруживается в монтажной смене «кадров», ис-

<sup>13</sup> Там же. С. 101.

<sup>14</sup> См.: *Синявский А.* Указ соч. С. 243–244.

пользовании «крупных планов», деталей, выразительной функции световых и звуковых эффектов<sup>15</sup>.

Исключительно велика у Галича изобразительная и выразительная роль взаимодействия различных песенно-музыкальных, ритмико-интонационных структур и форм, их своеобразной мелодики, построенной на контрастах, «стыках» и «перебивках» — от цыганского романса и блатных песен до порою приподнято-декламационных, маршевых или — частушечно-плясовых ритмов<sup>16</sup>.

Наконец, в поэмах Галича видно и вполне осознанное использование некоторых элементов живописной изобразительности, например, то или иное цветовое решение, попытка передать собственное ощущение от живописи, скажем, М. Шагала — в «Воспоминаниях об Одессе» и устном авторском комментарии к нему («...это такое большое стихотворение-песня, в котором мне вдруг захотелось попытаться соединить два начала: живописи и поэзии, мандельштамовско-шагаловское»).

И весь этот комплекс, или система, художественных средств призваны служить тому, чтобы максимально уплотнённо, сконденсированно передать сложность, противоречивость, трагизм времени и судьбы человека в нём. А как итог авторской работы над произведением возникает особая, порою даже не сразу ощутимая композиционная завершённость и цельность, основанная на внутреннем контрасте гармония, которая внешне выражается в предельной уплотнённости, насыщенности художественной ткани, что однако не только не создаёт впечатления перегруженности, а напротив, — ощущение необычной лёгкости и свободы, непринуждённости изложения. Во время одного из своих выступлений Галич предупредил «Вечерние прогулки» следующим, не совсем обычным, но далеко не случайным пояснением: «Такое вот будет в четырёх частях сочиненьце. Значит, называется оно странно. Будет называться оно “Песня о песочном человеке”...»

Это, казалось бы, действительно «странное» и отнюдь не ставшее окончательным название, тем не менее даёт ключ к пониманию поэмы, её проблематики, её глубинного, философского смысла, который становится понятен, во всяком случае начинает проясняться, когда обращаешься к началу произведения, к его первой, вступительной, главке.

Кстати, деление поэмы «Вечерние прогулки» на части не соответствует тому, о чём говорил Галич в своем комментарии к «Песочному человеку». Она состоит из девяти неравных по объёму и ритмико-интонационному построению главок, последовательно раскрываю-

<sup>15</sup> Эткинд Е. Указ. соч. С. 85.

<sup>16</sup> Фрумкин В. Указ соч. С. 236 237.

щих её жизненное, конкретно-бытовое и социально-философское содержание.

Уже самое начало — вступление или пролог — настраивает на задушевно-лирический и вместе с тем — возвышенно-поэтический лад будучи одновременно облечено в форму непринуждённого разговора доверительного обращения к читателю-слушателю:

Бывали ль вы у Спаса-на-крови?  
Там рядом сад с дорожками.  
И кущи.  
Не прогуляться ль нам, на сон грядущий,  
И поболтать о странностях любви?<sup>17</sup>

Образные мотивы храма, вечной и прекрасной природы, тем любви — сразу задают тон размышлений об этих «высоких материях» хотя уже следующая строфа вносит элемент иронического снижения («Смеркается. // Раздолье для котов»), чтобы снять подозрение в излишней высокопарности.

И всё же речь идёт об очень важных и значимых понятиях и категориях, возникает следующий, весьма существенный, в чём-то ключевой для произведения мотив — миссии поэта и поэзии, которая должна быть достойна великих предшественников — классиков Золотого века Отсюда — аллюзии и реминисценции — ссылки, быть может, на Лермонтова («эполеты»), на Грибоедова («Чтоб ни словечка больше в простоте!») — то, что встретится ещё и в дальнейшем:

Пора сменить — уставших — на кресте,  
Пора надеть на свитер эполеты  
И хоть под старость выбиться в поэты,  
Чтоб ни словечка больше в простоте!

А в четвёртой строфе (она по существу центральная в этой части в поэму вступает та самая тема-образ, которая была обозначена автором как заглавная и, очевидно, требует некоторых пояснений, быть может, даже расшифровки: «Как сладко всем в такую полночь спится! / Не спит — в часах — песочный человек»). Кто он — этот *песочный целовек*, почему он тут противопоставлен *всем* — мирно спящим людям? — Ответы на эти вопросы отчасти можно почерпнуть в следующей строфе:

О, этот вечно тающий песок,  
Немолчный шелест времени и страха!

<sup>17</sup> Здесь и далее стихотворные тексты Галича цит. по изд.: Галич А. Облака плывут облака / Сост. А. Костромин. М.: Локид: ЭКСМО-Пресс, 1999

О Парка, Парка, сумрачная пряжа,  
Повремени, помедли хоть часок!..

В поэму властно вторгается ещё одна ключевая тема — неумолимого Времени и Богини Судьбы, прядущей и обрывающей нити человеческих жизней. И, возможно, сам образ *песочного человека* — это время в людях, *вечно тающий песок* — уходящее время, чья неумолимость и необратимость порождает стремление если не «остановить мгновенье» (вспомним «Фауста» Гёте), то хотя бы замедлить его движение, укрыться от него... Но тут надо сделать небольшое отступление.

Сам образ песочных часов и связанный с ним мотив *люди — песчинки* — не нов в нашей поэзии, Так, лет за десять до поэмы Галича он промелькнул в одном из стихотворений зарубежного цикла А. Вознесенского «Марше О Пюс. Парижская толкучка древностей» (1963). И что характерно, образ времени, заключённого в песочных часах, здесь непосредственно проецируется, преломляется через судьбы и души человеческие:

...век пещерный, век атомный,  
душ разрезы анатомные,  
вертикальны и косы,  
как песочные часы...

Ощущая враждебность времени, в котором как бы скрестились, пересекаясь, такие полярные и в обоих случаях губительные для человека начала («век пещерный, век атомный»), поэт приходит к весьма грустному и даже пессимистическому выводу: «...мы — песчинки, // мы печальны, как песчинки, // в этих дьявольских часах», — хотя и пытается волевым путём, во многом декларативно противостоять всесилю зрению и обстоятельств:

...не пишите!..  
мы в истории  
лишь на несколько минут,  
мы песчинки?  
но которые  
жерла пушечные  
рвут!

Вместе с тем весьма характерно, что, включая это стихотворение 20 лет спустя в своё трёхтомное собрание сочинений, Вознесенский снял последние, излишне оптимистичные и самонадеянные строки, заменив их отточием в конце предыдущей строфы...

Но вернёмся к поэме Галича. В ней сама тема уходящего времени взята гораздо более глобально и всеобъемлюще-экзистенциально: «О

этот вечно-тающий песок, // Немолчный шелест времени и страха!» И какой же выход видит поэт из возникшей ситуации? Что касается высокого тона и трагедийного звучания в данном контексте торжественного, одического «О!», отзывающегося XVIII веком, то всё это снимается иронией, а лучшим укрытием от времени предстаёт, в интерпретации Галича, тот самый *кабак*, в котором (вспомним «Облака») сидит полстраны, или, что по сути то же, — *шалман*, где, кстати, происходит действие песни «На сопках Маньчжурии», отчасти «Воспоминаний об Одессе» и, конечно, «Рассказа, который я услышал в привокзальном шалмане».

А ловко получается, шарман!  
О, как же эти «О!» подобны эху...  
Но, чёрт возьми, ещё открыт шалман!  
Вы видите, ещё открыт шалман!  
Давайте, милый друг,  
Зайдём в шалман!  
Бессмертье подождёт, ему не к спеху!

Так в поэму входит тема, а точнее, совершенно конкретный, локализованный, пространственный образ, обозначающий трижды прозвучавшее здесь разговорно-просторечное, с жаргонным оттенком слово, которое не отмечено ни у В. И. Даля, ни в «Толковых словарях русского языка» Д. Н. Ушакова и С. И. Ожегова, однако всё же нашло место в «Словаре московского арго» В. С. Елистратова, где приводятся три его значения:

«1. Притон, дурное заведение. 2. Пивная, пивной зал; любое место, где обычно распивают спиртное (напр. закусочная, пельменная и т. п.). 3. Большое скопление народа; шум, гам, неразбериха»<sup>18</sup>.

В данном случае у Галича имеется в виду, конечно, второе — главное значение, синонимичное словам «пивная», «забегаловка» или «кабак» в старинном смысле — «питейное заведение». Но и вариант оттенок смысла, связанный со «скоплением народа; шумом, гамом, неразберихой», — тоже, несомненно, может иметь отношение к ситуации, которая обозначает и определяет развитие событий во второй главе:

Ах, шалман, гуляй, душа,  
Прочь, унынье чёрное!  
Два учёных алкаша  
Спорят про учёное:  
— Взять, к примеру, мя-мезон:  
Вычислил и радуйся!

<sup>18</sup> Елистратов В. С. Словарь московского арго. М. 1994. С. 559.

Но велик ли в нём резон  
В рассужденьи градуса?..

В разноречивом, хмельном многоголосии — шуме и гаме — можно сразу выделить и почувствовать общее состояние завсегдаэтого заведения — ощущение внутренней, душевной раскрепощённости, пусть недолгого, кратковременного, но праздничного веселья, радости, даже ликования («Ух, шалман, // Пари, душа! <...> Ну, шалман! // Ликуй, душа!»).

Вместе с тем на фоне этого всеобщего гвалта и кажущейся сумятицы сразу же выделяются отдельные голоса, вырисовываются не только случайные, эпизодические фигуры персонажей, но и очень разные и несомненно важные для авторской концепции социальные характеры.

Как бы в ответ на не случайно возникший именно в пивном зале, весьма характерный «поворот» спора *двух учёных алкашей о мя-мезоне* («Но велик ли в нём резон // В рассужденьи градуса?..») — слышны слова другого действующего лица, которое далее займёт важное место в общей структуре произведения и в развитии его основного конфликта. Но пока это всего лишь, можно сказать, случайная реплика, несущая в себе отзвук бытового антисемитизма:

Работяга не спеша  
Пьёт портвейн из чашки.  
— Все грешны на свой фасон.  
Душу всем изранили!  
Но уж если ты мезон,  
То живи в Израиле!..

И тут же, в середине главы, возникает — уже не в собственной реплике-высказывании, а в восприятии окружающих и в непосредственном действии, ещё одно лицо — официантка, само появление которой вызывает всеобщий восторг и ликование: «Света! Света! Светочка!» При этом характерно здесь даже сравнение («Как в бутылке веточка!»), естественное в глазах алкашей, воспринимающих буквально всех и вся сквозь призму бутылки, а также и дальнейшие действия небескорыстной феи этого питейного заведения:

Света пиво подаёт  
И смеётся тоненько.  
Три — пустые — достаёт  
Света из-под столника.

В отличие от названной автором по имени проворной и смешливой, хотя отнюдь не словоохотливой официантки, первый безымённый персонаж сразу же получает скупую и лаконичную, но разносторон-

нюю характеристику: в речи (« — Это, Света, на расчёт // И вперёд — в начало!..»), во внешности и жестах («Работяга, старый чёрт, // Машет ручкой: // — Чао!..»; «Вот он встал, кудлатый чёрт, // Пальцами шаманя»), наконец, опять же, в восприятии и отношении окружающих («Уваженье и почёт // Здесь ему, в шалмане!»).

Такая характеристика, которая, очевидно, включает и авторское отношение («Он, подлец, — мудрец и стоик, // Он прекрасен во хмелю!»), получает развитие в начале третьей главки, где появляется ещё один важный персонаж поэмы, на которого уже выводит нас *работяга*: «Вот он сел за крайний столик // К одинокому хмырю».

Это специфическое слово с негативным эмоциональным и смысловым оттенком, опять же, не зафиксировано словарями Д. Н. Ушакова и С. И. Ожегова, хотя его этимология, скорее всего, восходит к встречающимся у В. И. Даля диалектизмам *хмырить* — «скучать, горевать, дуться, сердиться» и *хмыра* — «плакса, хныра, хныкала»<sup>19</sup>. Что же касается его современного разговорного и жаргонного употребления, то в уже цитированном «Словаре московского арга» *хмырь* определяется как «плохой, невзрачный, забытый человек (часто об опустившемся алкоголике, наркомане)»<sup>20</sup>.

И вот к такому, но уже современному *одинокому хмырю* и обращается известный нам *работяга* с совершенно неожиданным, казалось бы, вопросом, очевидно, угадав, интуитивно почувствовав что-то такое, что никак не поддаётся рациональному истолкованию: «— Вы, прошу простить, партийный? // Подтвердите головой!..»

Выразительна смысловая и интонационная перебивка частушечно-плясового ритма главы в идущей вслед за вопросом, можно сказать, «прозаической» авторской ремарке, фиксирующей жесты и выражение лиц персонажей: «Хмырь кивает. // Работяга улыбается...» Но самое, пожалуй, интересное здесь — то родство и близость, которые сразу обнаруживаются на совсем иной основе, нежели неустанно провозглашавшиеся лозунги типа: «Нерушимый блок коммунистов и беспартийных», «Новая историческая общность...», «Морально-политическое единство советского народа» и т. п.

— Так и знал, что вы партийный.  
Но заходите в питейный —  
И по линии идейной  
Получаетесь, как свой!

<sup>19</sup> *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М., 1980. С. 555.

<sup>20</sup> *Елистратов В. С.* Указ. соч. С. 526.

После чего в знак особого доверия и уважения к вновь обрётённому приятелю-собутыльнику он обращается к официантке с просьбой налить для них свежего и неразбавленного пива: «Эй, начальство! // Света, брызни! // Дай поярче колорит!..» А дальше, видимо, тоже в знак особой приязни и доверительности к собеседнику, но не только для него, а — на более широкую «аудиторию» («И, окинув взглядом тесный // Зал на сто семнадцать душ...») *работяга* выступает с целым развёрнутым монологом, которому отведена следующая глава.

Содержание этой, четвёртой, главы представляет не только, как говорит сам герой, *наблюдение из жизни*, но и размышления по поводу виденного уже не раз, более того, именно здесь он делится своими мыслями о социальном расслоении общества, а в итоге — о главном противостоянии — народа и его слуг. Построение главы довольно просто. Вот начало этого рассказа-монолога:

— На троллейбусной остановке  
Все толпятся у самой бровки,  
И невесело, как в столовке,  
На троллейбусной остановке.

Аналогичным образом воспроизводится ситуация и в связи с другими видами общественного и, скажем так, не общественного транспорта («А где очередь на такси, // Там одни “пардон” и “мерси”»), при этом особенно подчёркивается неприязнь тех, «кто ехать решил в метро» или «топает на трамвай», — к тем, кто имеет возможность передвигаться более комфортно: «Эй, ты — в брючках, пшено, дешёвка, // Ты отчаливай, не форси! // Тут трамвайная остановка, // А не очередь на такси!..»

По сравнению с предыдущей, выдержанной в бойких, плясовых, частушечных ритмах, эта глава построена в ином ключе — в форме дольника на основе трёхстопного анапеста. Но тем интереснее, что в финале возникает — причём дважды — ритмический переход, перебой: сначала опять появляется строфа, написанная хореическим, частушечным размером («И, платком вместо флага // Сложный выразив сюжет, // Наш прелестный работяга // Вдруг пропел такой куплет...»), резко сменяющаяся в концовке главы трёхсложной, на этот раз дактилической строфой:

— А по шоссе, на Калуги и Луги,  
В дачные царства, в казённый уют,  
Мчатся в машинах народные слуги,  
Мчатся — и грязью народ обдаю!..



И дальше, в следующей, пятой, главе вновь мы видим, так сказать, «массовую сцену», опять в полной мере проявляется шум и гам шалмана — настолько, что попытка *одинокого хмыря* что-то сказать как-то прореагировать на речь *работяги* остаётся безуспешной:

У хмыря — лицо как тесто.  
И трясётся голова.  
Но приятный гром оркестра  
Заглушил его слова.

Этот *оркестр*, который когда-то был хотя и небольшим, но «настоящим» — из трёх музыкантов, теперь «упрятан в ящик» в виде магнитофона с усилителем. И, как в первой строфе, только в обратной последовательности, возникает сочетание, монтажный стык, точнее, наложение звукового и зрительного образа — оглушительной музыки оркестра и «крупного плана», отдельных деталей человеческого лица:

Вот сперва завывли трубы:  
Всё, мол, в жизни трын-трава!..  
У хмыря трясутся губы  
И трясётся голова.

Ну а дальше в действие вступают различные голоса «солистов» — сначала *нахальный бас*, произносящий под гитару: «— Доля, доля, злая доля, // Протрубила б ты отбой!», а затем и *бойкий тенорок* — чей лихой куплет, озвученный в размере 3-стопного анапеста, выделяющийся ритмически на фоне 4-стопного частушечного хорее во всём остальном тексте, делает особенно выпуклой блатную надрывность этой строфы:

— Чтобы очи мои повылазили,  
Чтоб не видеть мне белого дня!  
Напридумали Лазари лазеры  
И стараются кончить меня!..

И если в куплетах первого «солиста» звучит отчётливая ирония и даже издёвка над мнимой «заботой» партийных властей о судьбе простых людей («И поёт нам: "С новым счастьем!" // Наш парторг — тамбовский волк»; «С новым счастьем, молодые, // И с успехами в труде!..») и «Вам партком отводит угол // В обще...»), то прибаутка второго, грянувшая «в цвет моменту», отчётливо отдаёт антисемитским духом: что, к сожалению, вызывает одобрительную реакцию окружающих:

И шалман зашёлся смехом,  
Загудел, завыв шалман.  
И, частушке вторя эхом,  
Об стакан гремит стакан.

Так завершается пятая главка, и тут в поэму вступает, вернее, возвращается, ещё одна — любовная — тема, которая, как мы помним, была заявлена во вступлении («...И поболтать о странностях любви...»), а вместе с нею ещё один герой и трагическая линия человеческой судьбы — его самого и его возлюбленной, чьё имя уже чуть не десяток раз звучало в поэме, а теперь предстаёт перед читателем совсем в ином — драматическом, вернее, трагедийном освещении:

Света, Света, добрый друг,  
Что же ты замолкла вдруг?  
Где твой Лазарь, где твой милый,  
Завбуфетом в цвете лет?!  
Он убит — и взят могилой,  
Как сказал один поэт.

Приветливая и бойкая, но не слишком разговорчивая официантка, «хозяйка» шалмана — *ослепительная Света*, которую мы до сих пор воспринимали глазами его завсегдатаев, в первую очередь *работяги*, наконец, лирического героя поэмы, что выражалось главным образом в отдельных репликах и оценочных характеристиках, — теперь раскрывается прежде всего в её собственном внутреннем монологе.

В главе ретроспективно, отдельными штрихами, как бы пунктиром воспроизводится сюжетная линия судеб и взаимоотношений двух людей. Кстати, эта пара — Света и Лазарь — единственные персонажи поэмы, наделённые собственными именами, что, несомненно, подчёркивает важность в ней любовной темы и трагической линии женской судьбы, соотносимой с тяжкой долей неприметных героинь других песен Галича — *кассиши в продмаге* («Весёлый разговор»), *Тамарки-буфетчицы* («На сопках Маньчжурий»).

В «Вечерних прогулках», в шестой главе, в отличие от других, важное место занимает форма внутреннего монолога, реализуемого средствами несобственно-прямой речи. В ней всё слышнее и громче в авторское повествование вторгается голос героини, в самих модуляциях интонационно-эмоциональных оттенков которого оживают тяжкие и горестные воспоминания о пережитом, о судьбе милого, который, уцелев на фронте, не избежал жестоких гонений и даже гибели в «мирные», послевоенные, сталинские времена.

Идущие как бы наплывом воспоминания о том, как Лазарь, преподававший историю, в годы борьбы с «космополитизмом» был изгнан из школы («Мол, не так он учит деток, // Подозрительный еврей, // Мол, не славит пятилеток, // А долдонит про царей»), как несправедливо, необоснованно был приговорен к «высшей мере» за мнимые «хищения социалистической собственности», приобретают всё более острый

и мучительный характер в обращениях к самой себе, тщетных попытках заглушить боль и горечь былого:

Что ты видишь сквозь туман?  
 Как мотались без работы?  
 Как устроились в шалман?  
 Как, без голоса, кричала  
 В кислом зале горсуда?..  
 Эй, не надо всё сначала,  
 Было — сплыло навсегда!  
 Было — сплыло...

И на такой высокой, болезненной ноте, буквально на полуслове воспоминания обрываются: горестная память о прошлом, нет, не уходит — она не может быть подавлена или заглушена, но героиня, очнувшись, возвращается к реальности — в шум и тесноту питейного заведения:

Тут лияет гром оркестра —  
 Мал в шалмане габарит.  
 И опять, оркестра вместо,  
 Работяга говорит...

Прежде чем дать слово герою в следующей главе, автор максимально приближает его к нам, используя отчётливый кинематографический приём — крупный план, выразительный жест, портретную деталь — в форме заключённой в скобки авторской ремарки — «(А в руку гуляет кружка // И смеётся левый глаз)», ну а далее начинается его прямая речь, или, как определяет сам «работяга»: «— Это всё была петрушка, // А теперь пойдёт рассказ!»

Собственно, в отличие от предыдущего рассказа героя в четвёртой главе, названного им *наблюдением из жизни*, или от авторского повествования, перетекающего в несобственно-прямую речь героини в главе шестой, здесь мы слышим непосредственный монолог, в котором голос *работяги* как бы сливается с голосом автора, или, точнее, лирического героя. В этом страстном публицистическом монологе-исповеди предельно заострён уже давно подспудно развивавшийся основной внутренний конфликт — противостояние *мы* и *вы* — народа и власти.

Мы гибли на фронте,  
 Мы хрипли в комбеде.  
 А вы нас вели  
 От победы к победе!

Седьмая глава поэмы — это её кульминация. В ней с наибольшей отчётливостью выразилась подлинно гражданственная позиция Галичи

по отношению к «властям предержажим», его безошибочное чувство правды — истины и справедливости, прямая и бескомпромиссная отличительная сила его поэтического слова. Очевидно, не случайно именно ей уделено внимание в книге Л. Фризмана о Галиче<sup>1</sup>.

Жестокая и скорбная правда жизни и судьбы народных масс в XX веке («Мы землю долбили, // Мы грызли железо, // Мы грудь подставляли // Под дуло обреза»; «И мы забывали // О сне и обеде...»; «А мы надрывались, // Долбили, грузили!»), — резко контрастирует здесь с официально-лозунговым лицемерием и ложью («А вы, проезжая // В машине “Победе”, // В окно нам кричали: // “Достройте!.. Добейте!..”»).

Всё возрастающее обострение социальных противоречий в обществе, неизмеримый разрыв в самом образе жизни народной массы («И вот уже руки // Повисли, как плети, // И ноги не ходят, // И волосы седые») и — партийно-номенклатурной «верхушки», на каждом новом этапе приумножающей своё благосостояние и привилегии, что и по смыслу, и даже интонационно-ритмически дано здесь как бы в продолжение уже прозвучавшего раньше, в четвёртой главе, куплета *работяги* о «народных слугах», которые мчатся на машинах «в дачное царство, в казённый уют» и по пути обдают народ грязью.

И там, и тут — трёхсложный размер, только на сей раз «чистый» дактиль сменился более сложным — на основе амфибрахия — размером, в центральной и, несомненно, ключевой строфе этой главы, переходящим в дольник с особо выделяющейся, «ступенчатой» строкой:

А вы:  
«Победы» меняли на «Волги»,  
А после:  
«Волги» меняли на «ЗИМы»,  
А после:  
«ЗИМы» меняли на «Чайки»,  
А после:  
«Чайки» меняли на «ЗИЛы»...

В калейдоскопе зрительных образов этой строфы, в стремительной монтажной смене кинематографических кадров — марок проносащихся машин перед нашими глазами как бы проходят «эпохи» — временные отрезки новейшей истории страны, связанные с пребыванием у власти партийных правителей — от Сталина, Хрущёва и Брежнева до их последователей.

<sup>1</sup> Фризман Л. «С чем рифмуется слово истина...»: О поэзии А. Галича. СПб., 1992. С. 27.

В завершение этой главы социальное противостояние предельно заостряется, и в ответ на очередные призывы — «тосты» — *во славу победы* («Ну, пусть не сегодня, // Так — завтра, так — в среду! // Достройте!.. Добейте!.. // Дождём!.. Приурочим!..») мы слышим от имени *работяги* чёткую и недвусмысленную оценку бюрократившейся власти и навязываемой ею народом утопии:

А мы, между прочим,  
Давно — положили —  
На вашу победу!..

Так завершается кульминационная седьмая глава, после которой, как положено в таких случаях, следует стремительная развязка: все три главных персонажа или действующих лица (*работяга*, *хмырь* и официантка Света) раскрываются здесь в своей сущности и вместе с тем предстают перед нами не в какой-то упрощённой, одноплановой трактовке и освещении, изображены не одной краской, а напротив, — с использованием полутонов, выпукло, стереоскопично, в живом и конкретном человеческом облике.

При этом каждая из трёх строф этой главки содержит лаконичную, ёмкую и вместе с тем законченную характеристику персонажа, одновременно как бы представляющего и определённое общественное, даже — более широко — социально-философское явление.

Хмырь зажал рукою печень.  
Хмырь смертельно побледнел.  
Даже хмырь — и тот не вечен,  
Есть для каждого предел.

Этот *партейный* пьянчужка, очевидно, неудачник, волею каких-то обстоятельств оказавшийся на низшей ступени жизни, в шалмане, всё же не смог перенести слишком «крамольных» для него обличительных высказываний своего приятеля-собутельника. Но такая болезненная реакция говорит не о том, что верх взяла его партийная принадлежность, а скорее, — что он тоже жертва обстоятельств, ибо совестлив и переживает, отчего, видимо, и спился, заработав себе большую печень.

Кстати, сам портрет *хмыря* на протяжении всей поэмы не свидетельствует о его здоровье, скорее — об обратном, что вызвано, очевидно, возрастом и какой-то внутренней тревогой, обеспокоенностью, — не случайно уже в начале его бьёт нервная дрожь: «У хмыря — лиц как тесто, // И трясётся голова», а дальше — больше: «...трясутся губы / И трясётся голова».

Вместе с тем, возможно, в данном случае и в авторской трактовке, он, как сказано, *не вечен* ещё и потому, что представляет, пусть самое малое, но всё же звёнышко этой, на первый взгляд, непобедимой и всесокрушающей партийно-государственной машины, которая, тем не менее, в исторической перспективе неминуемо обречена.

О неоднозначном восприятии свершившегося и того человека, который стал вольной или невольной причиной такого печального события, говорит следующая, центральная строфа данной главы, воспринимаемая как вариант несобственно-прямой речи кого-то из окружающих, или — как прямое вмешательство автора:

Работяга (в кружке пена),  
Что ж ты, дьявол, совершил?  
Ты ж действительного члена  
Нашу партию лишил!

О том, что эти вопросы и восклицания могут принадлежать не обязательно кому-то из завсегдатаев пивного заведения, говорит появившаяся уже в первой строке ремарка и одновременно — очень выразительная, кинематографическая деталь, крупный план — *в кружке пена*, а также общая ироническая окрашенность высказывания, свойственная прежде всего самому автору.

Но, с другой стороны, эта доверительно-фамильярная интонация может характеризовать и кого-то ещё из соседей-собутельников. Однако важнее всего, пожалуй, заключительный аккорд, последняя строфа этой части-главки, оставляющая в цепочке сюжетного повествования некий просвет — открытый финал:

И пленительная Света,  
Сандалетами стуча,  
Срочно стала из буфета  
Вызывать в шалман врача...

Как мы видели, *работяга*, при всей симпатии к нему автора-повествователя, отнюдь не идеален (вспомним, как в его самой первой реплике оказались «Все грешны на свой фасон» и прозвучала добродушная рекомендация учёным алкашам: «Но уж если ты мезон. // То живи в Израиле!..»), к тому же автор и раньше не раз отмечал его импульсивность, склонность к неожиданным поступкам («Вдруг понёс такую чушь!..»; «Вдруг пропел такой куплет...»).

В отношении Светы дело обстоит иначе. Причём авторскую позицию определяет не только напоминаящий о Пушкине эпитет *пленительная* (раньше о ней было сказано *ослепительная* и *добрый друг*), но и, главное, — в высшей степени органичный для неё поступок, свидетель-

ствующий о её гуманности, — именно то, что она прежде всего бросилась вызывать врача, чтобы помочь человеку...

Если же представить всю — хоть и скупо очерченную в поэме — нелёгкую жизнь Светы, то (да простится мне невольный каламбур) видно, что она-то и есть, по мысли автора, тот самый *Луч света* (вспомним Добролюбова и Островского) в этом, если не «тёмном», то уж точно — нетрезвом царстве, а Галич в её лице восславил Женщину, можно сказать, пропел вдохновенный гимн её самоотверженной любви и верности, её не только телесной, но и, в первую очередь, душевной красоте.

И, наконец, финал, заключительный аккорд — лаконичная строфа-катрен, которую можно было бы назвать эпилогом. Она возвращает нас к началу поэмы и не случайно выдержана в том же ритмическом ключе — размеренного и торжественного пятистопного ямба, каким написана вступительная главка:

Какая ночь! Как улицы тихи!  
 Двенадцать на часах Аэрофлота.  
 И кажется — дойдёшь до поворота  
 И потекут бессмертные стихи!

Здесь вновь, хотя, опять же, крайне лаконично, возникает тема или мотив природы — на этот раз отчётливо современный городской пейзаж, в котором как бы соединены образы пространства и времени («Двенадцать на часах Аэрофлота»). Характерны изменения в пейзаже по сравнению с прологом: агентство Аэрофлота вместо Божьего Храма, тихие и пустынные улицы взамен сада с дорожками и древесных кущ. Вечерняя прогулка на сон грядущий (включая заход в шалман и всё, что далее в нём произошло) закончилась, но наступившая полночь обращает мысль от временного, суетного, житейского — к вечному.

Как отзвук этого настроения и вместе — спор, полемика с заключительной строкой пролога («Бессмертье подождёт, ему не к спеху!»), как ответ самому себе на все сомнения в вопросе о собственном призвании, о миссии и предназначении поэта возникает финальная строка всей поэмы, утверждающая единственно реальное преодоление человеком небытия, которое можно обрести только в творчестве: «...И потекут бессмертные стихи!» — кстати, отчётливая аллюзия и почти реминисценция из пушкинской «Осени» (1833): «...Минута — и стихи свободно потекут».

В уже цитированной нами статье В. Бетаки, говоря о жанре «полифонических поэм» Александра Галича, в частности, замечает: «Тут нет места ни классификации, ни классицизму. Летят в тартарары

все единства, начиная с единства приёма»<sup>22</sup>. С этим вряд ли можно согласиться, но не потому, что Галич неукоснительно следовал принципам классицизма. Однако в его «маленькой поэме» — «Вечерние прогулки» — нельзя не заметить наличия, хотя и, безусловно, в обновлённом виде, всех трёх классицистических единств: времени (непродолжительные вечерние часы), места (одно и то же питейное заведение) и действия (история взаимоотношений и раскрытие отдельных сторон по-своему трагических судеб и внутреннего мира трёх основных персонажей).

Всё это позволяет охарактеризовать её как своеобразную «мини-драму», или лиро-эпическую «маленькую» поэму-трагедию, исторически соотносимую с пушкинской и есенинской традицией и открывающую новые возможности жанра в поэмной и — шире — общелитературной сфере. Опираясь на богатейший опыт отечественной поэтической классики Золотого и Серебряного века, творчески развивая и обогащая этот опыт, Галич создал уникальное для нашего времени явление — «поэму в стихах и песнях», отмеченную чертами большого художественного синтеза.

Жанровые поиски Галича в сфере поэмы (не только «маленькой») оказались весьма успешными и принесли несомненные выдающиеся результаты и подлинные художественные открытия. Вслед за А. Ахматовой и А. Твардовским, чьи опыты и свершения в лиро-эпосе отразили главные тенденции в развитии этого жанра в середине XX века, он создал своеобразную поэмную трилогию: «Размышления о бегунах на длинные дистанции», «Кадиш», «Вечерние прогулки», каждая из частей которой отмечена особой плотностью поэтической ткани, вошедшей, сконцентрировавшей художественное пространство и время, воплотившей людские трагедии и ход истории.

Уже создав эти выдающиеся произведения, А. Галич в начале 70-х годов продолжал активно опробовать возможности песенно-поэмого жанра — прежде всего, опять же, в своеобразных «маленьких» поэмах-«композициях» — «Письмо в семнадцатый век» и «Воспоминания об Одессе», между которыми можно заметить некоторые проблемные и образные соотношения и перекличку.

Таковы, к примеру, пространственно-временные сдвиги, очень по-разному реализованные в этих произведениях: обращение в Голландию семнадцатого века в одном и — к собственному детству и юности в Одессе, в которой отзывается и более глубокая древность: Эгейское море («таласса»). Троянские походы ахейских мужей (эпиграф из

---

<sup>22</sup> Бетак В. Указ. соч. С. 100



О. Мандельштама). Вместе с тем обе поэмы сближает тема уходящего времени, горестное осмысление итогов собственной жизни, её во многом обманутых надежд.

Если же обратиться к творчеству других современных прозаиков и поэтов 60–70-х годов, то прежде всего, в разной связи, приходят на память «Прогулки с Пушкиным» А. Синявского, «Прогулки с Фаустом» Ю. Левитанского, роман «Двор посреди неба» В. Максимова, которому Галич посвятил свои «Вечерние прогулки» и аллюзия на который встречается в их тексте («Сверху небо, снизу поле, // Посерёдке — мы с тобой»). Конечно же, не должны остаться в стороне «маленькие поэмы» Д. Самойлова, В. Соколова, Ю. Кузнецова и других. Но это, скорее всего, тема специального и гораздо более обширного исследования.

---

**И. А. СОКОЛОВА**

**«У ВРЕМЕНИ В ПЛЕНУ»  
Одна из вечных тем в поэзии Александра Галича\***

Попробуйте меня от века оторвать, —  
Ручаюсь вам — себе свернёте шею!

*О. Мандельштам*

Только век меня держит цепко,  
С ходу гасит любой порыв...

*А. Галич*

В литературе об Александре Галиче неоднократно подчёркивался тот факт, что с самого начала своей жизни он, человек XX века, оказался связанным с предшествующей культурно-исторической эпохой — пушкинской. На эту связь указывали и дата рождения Галича, которую он сам перенёс на лицейский день<sup>1</sup> (что тоже показательно), и тот памятный дом (и связанные с ним не менее памятные события), в котором довелось ему провести детские годы, и те люди, которые окружали будущего поэта и, несомненно, повлияли на выбор его культурных предпочтений<sup>2</sup>. Заметим, что на этом биографические свидетельства причастности поэта к культуре прошлого века не заканчиваются. На Новосибирском фестивале песни в марте 1968 года благодарные учёные сделали ему подарок с символичным значением. Приведём

---

\* Автор благодарит А. Е. Крылова — за помощь в работе над статьёй и В. Б. Альшуллера — за критические замечания, высказанные при обсуждении её первого варианта.

<sup>1</sup> В действительности поэт родился 20 октября 1918 года (см. его свидетельство о рождении на вкл. в кн.: *Галич А. «...Я вернусь...»*; Киноповести; Пьесы; Автобиограф. повесть. М., 1993).

<sup>2</sup> Подробнее см. об этом в кн.: *Галич А. Генеральная репетиция*. М.: Совет. писатель, 1991. С. 334; 344–345.

воспоминание Э. Тополя, интересное тем, как к бард его принял: «И тут Галич открыл эту плоскую коробочку-футляр, и мы увидели — из тёмного серебра старинное гусиное перо лежало на сером бархате. Стесняясь, явно чувствуя неловкость от значительности такой исторической эстафеты, Галич рассказал, что в своё время золотым гусиным пером был награждён от литературного, кажется, общества Александр Пушкин, а затем литературная общественность России решила к пятидесятилетию со дня рождения таким же — только серебряным — пером наградить Некрасова, и вот по форме пушкинского пера было отлито некрасовское, серебряное. Музей Академгородка отыскал это перо у дальних родственников Некрасова, приобрёл и хранил, а теперь преподнёс Галичу за его песни...»<sup>3</sup> Так ещё раз установилась (теперь уже символическая) связь между Пушкиным и Галичем, между прошлым и настоящим русской литературы.

### «Вре́мён связующая нить»

Сосуществование настоящего и прошлого времён, их диалог продолжится также и в творчестве Галича. Галичу-актёру приходилось вживаться в классические литературные традиции (период пребывания в Студии Станиславского) и осваивать современную тематику, современные драматургические решения (участие в репетициях и постановках студии Арбузова и Плучека). В творчестве Галича-сценариста, помимо сюжетов, написанных на темы дня сегодняшнего («Государственный преступник», «Верные друзья»), представлены работы «с видом на вечность» (сценарии фильмов о Петре Чайковском, Мариусе Петипа, Фёдоре Шаляпине). Галич — создатель передач на радиостанции «Свобода» наряду с освещением текущей культурной и политической ситуации (в частности, информационная программа «События и люди») немалое количество программ посвятил деятелям и событиям прошлого (например, передачи «К 150-летию со дня рождения Салтыкова-Щедрина»; «О двадцать втором июня тысяча девятьсот сорок первого года»; «К 200-летию Соединённых Штатов Америки»<sup>4</sup>).

Тема времени нашла своё воплощение и в творчестве Галича-поэта. В данной статье предметом рассмотрения станет та часть его песенной поэзии, которую принято связывать с жанром авторской песни.

<sup>3</sup> Цит. по изд.: Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М., 1999. С. 218. Далее произведения и устные высказывания Галича цит. по этому изд. с указ. страниц в тексте.

<sup>4</sup> Названия радиопередач цит. по каталогу из кн.: Галич А. Я выбираю свободу. М.: Глагол, 1991. № 3. С. 249.

Хронологически это период с 1962 года — когда была написана песня «Леночка», которую автор считал «началом <...> истинного, трудного и счастливого пути»<sup>5</sup>, — по 1977-й. Именно этот жанр дал барду возможность наиболее полного и свободного самовыражения и именно в нём поэт Галич достиг непревзойдённых высот.

Единственное отступление (в связи с установленными выше предметными границами), которое мы считаем необходимым сделать, — это упоминание о ранних стихотворениях Галича, объединённых им в сборник «Мальчики и девочки» (1942)<sup>6</sup>. Оно важно с точки зрения генезиса обозначенной в данной статье темы.

Не останавливаясь подробно на рассмотрении стихов раннего сборника, выделим наиболее существенные аспекты в связи с интересующей нас темой. Молодой Галич задумывается над проблемой власти времени и исторических обстоятельств над судьбами людей: «Мы когда-то верили // В праздников кружение, // Даже время мерили // Датами рождения», а теперь (в связи с войной и смертью) — «Близкою расплатою, // Ненавистью, бедами, // Горестными датами, // Грозными победами!» Он измеряет время историческими событиями, его определяющими («войну назад»). Здесь же поэт выходит на такую категорию, как век («Так подошла сегодня четверть века!»; «Большая годовщина — Четверть Века!»<sup>7</sup>). Это временное определение станет в поэтическом мире Галича опорным, ключевым, частотным.

Таким образом, тема времени вошла поэзию Галича начиная с его ранних стихов. Тому, как он осваивал её в дальнейшем, и будет посвящена данная работа.

Вернёмся к понятию *век*. Галич пользуется им применительно и к настоящему, и к прошлому, и к будущему. (Интересно, что другие временные показатели — десятилетие, год, месяц, день, час, минута, секунда, миг — редки в его поэзии.) Сразу отметим, что картины будущего — в сравнении с прошлым и настоящим — представлены в стихах-песнях барда в меньшей степени. Более того, план будущего в них не имеет самостоятельного значения, а «работает» на настоящее, как дополнительная его характеристика.

Прошлое и настоящее в поэзии Галича постоянно перекликаются, взаимопроникают. Главный творческий метод поэта в подаче те-

<sup>5</sup> Галич А. Генеральная репетиция. С. 359.

<sup>6</sup> Об этом сборнике см. ст.: Богомолов Н. А. Вот она, эта книжка // Мир Высоцкого. Вып. IV М., 2000. С. 450–456. Там же, на с. 457–466, публикуется и сама книга стихов А. Галича.

<sup>7</sup> Там же. С. 456, 459, 461, 465, 466 соответственно. Здесь и далее курсив в цитатах из произведений Галича наш. И С

мы времени — пропустить настоящее через прошлое; столкнуть их и через сравнение минувшего времени с текущим выявить истинные культурные и этические ценности, показать преемственность настоящего по отношению к прошлому, обнаружить актуальность и силу вечно значимых понятий.

Как, какими способами изображает Галич свой век? Рассмотрим, как нам кажется, наиболее распространённые приёмы. Заметим, что все они перекликаются друг с другом, накладываются друг на друга, одни из них включают в себя другие, так что не всегда удаётся чётко дифференцировать их. И всё же, сознавая это, мы проведём некое деление (для более стройного и систематического изложения материала), принимая всё вышесказанное как неизбежность.

### «Такое уж время — весна не красна»

При изображении Галичем картин настоящего превалирует принцип прямой, открытой оценки, выразительных метких и ёмких характеристик. Главный пафос поэта — обличение, вынесение приговора окружающей его действительности. По глубокому убеждению Галича, творить *Добро* можно только разоблачая *Зло*. Данное утверждение вытекает из всего его песенно-поэтического творчества. Эта же мысль нашла своё воплощение в неопубликованной статье барда «О жестокости и доброте искусства» (1967)<sup>1</sup>. Именно с целью и во имя такого справедливого, с точки зрения поэта, разоблачения он провозглашал: «Мы — помнённо! — вспомним всех, // Кто поднял руку!..» /161/. Все малые войны (например, борьба с бюрократией, с жестокими проявлениями военного и лагерного быта) были «рукопашными *зла и честью*», в которых «Рвали горло — за *милосердие*, // Били морду — за *доброту!*» /100/. Теме противоборства *Добра* и *Зла* посвящены такие произведения поэта, как «Закливание Добра и Зла», «Ещё раз о чёрте», «Размышления о бегунах на длинные дистанции» (где *Добро* и *Зло* персонифицированы соответственно в образах Христа и Сталина), «Новогодняя фантазмагория». О последнем из названных сочинений скажем подробнее.

Баллада «Новогодняя фантазмагория» была написана на основе впечатлений Галича от встречи Старого Нового года в Ленинграде. Событие запомнилось барду как *странный, трагический фарс*. «Это был Новый год, встреча и прощание одновременно», так как большинство собравшихся «подали заявление на отъезд» /301/.

<sup>1</sup> Ст. опубликована в кн.: Галич А. Закливание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 13–17.

Песня проникнута мотивами смерти (сравним с «Новогодней балладой» А. Ахматовой, где воссоздается атмосфера поминок, а не новогоднего праздника). Нечто похожее происходит у Галича. Вместо ощущения чего-то светлого, радостного, чудесного (атрибуты праздника) — злодейский нож, погасшие свечи, отрезанная нога, несостоявшееся пение песен. Но при этом все гости «смеются, смеются, смеются до слёз». Лирический герой занимает на столе место убитого поросёнка. В зловещем доме (дом-кабак, подобный тому, что показан Галичем в «Цыганском романсе») бушуют плотские страсти, а за его пределами — бредёт «белая тень мимо белых берёз» — тень лирического героя, который покинул мир зла, не желая участвовать в *новогоднем* и более того, как вытекает из смысла этого произведения, — *всегдашнем бедламе*.

Помимо постоянно присутствующих в его произведениях *Добра* и *Зла*, изобразить поэту настоящее помогают и другие вечно значимые, противостоящие друг другу нравственные категории: *Правда* и *Ложь*, *Мысль* и *Безмыслие* (*Слово* и *Анти-Слово*):

Время сеет ветры, мечет молнии,  
Создаёт советы и комиссии,  
Что ни день — фанфарное *безмыслие*  
Славит многодумное *безмыслие*  
Бродит *Кривда* с полосы на полосу,  
Делится с соседской *Кривдой* опытом!..

По Галичу, в современном мире правят *«неправд* прописных глашатаи», «клеимённые скукой золота», которые даже такую нематериальную субстанцию, как *Добро*, принимают и утверждают по смете /153/. (Несмотря на то, что данный пример взят из песни, написанной Галичем к кинофильму «Бегущая по волнам», полагаем, что мысль эта органична для его поэзии в целом, так как подобные примеры встречаются в его творчестве и в рамках жанра авторской песни: «Осудив и совесть и бесстрашие // (Вроде не заложишь и не купишь их)...» /149./) Одна из характерных примет советской действительности — казённые слова и бессмысленные лозунги (*Анти-Слово*). Апофеоз такого официального безмыслия показан поэтом в «Кумачовом вальсе». Торжество ничего не значащих, абсолютно пустых слов, по его мнению, грозит быть вечным:

Так неужто и с берега Леты  
Мы увидим, как в звёздный простор

<sup>9</sup> Значимость в творчестве Галича концепта *слово* подчёркивает в своей работе, публикуемой в наст. изд., С. В. Свиридов («Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст).

Поплывут кумачовые ленты:

- Мира — миф!
- Мира — миг!
- Миру — мор! /428/

Подобные слова поэт считает проявлениями стереотипных представлений, находя в этом аналогию с советскими домами начала 60-х: «Это всё сложено из штампованных блоков, которые можно варьировать как угодно, перемещать из одного дома в другой, совершенно не меняя характера домов»<sup>10</sup>. Заштампованность образа мыслей и существования советских людей нашла выражение в следующем поэтическом определении Галича: «Над блочно-панельной Россией...».

Проявлениями *Анти-Слова* являются и государственные предписания, уставы. Слово в них — навязываемое сверху, слово-приказ, слово-команда: *ать — два — три!* Такое «слово» подавляет слово-волшебство, слово-чудо: *эйм, цвей, дрей!* («Песня про несчастливых волшебников...»). Возможно, что в образе несчастливых волшебников Галич показал всех тех, кто оперирует свободным словом (что захочу, то и напишу; как пожелаю, так и будет — поэтому это и волшебство) — поэтов, писателей (неслучайно в устном комментарии к песне Галич, наряду с Семичастным, упоминает Пастернака и Солженицына /см. с. 170/). Волшебники несчастливы, так как любое проявление вольномыслия в советском государстве наказуемо («И не надо бы, не надо бы // Ради красного словца // Сочинять, что не положено // И не нужно никому!» /173/).

И всё же поэт верит в силу негромко звучащего, но сильно действующего вольного, свободного неподцензурного *Слова*:

Но гремит — напетое вполголоса,  
Но гудит — прочитанное шёпотом /149/.

Современный век Галич называет *разумным*, переворачивая смысл этого определения. Это разум по расчёту: разумное молчание, разумная лесть. Разумная жизнь заключается не только в непротивлении злу, но и в неотягощённости такой нравственной категорией, как *совесть*:

Непротивление совести —  
Удобнейшее из чудачеств! /107/

Интересно, что выражение *непротивление совести* создаётся Галичем не по аналогии с толстовским определением. Видимо, у Галича его следует понимать как непротивление ч е г о (а не чему), то есть со-

<sup>10</sup> Галич А. Александр Галич в «Русской мысли» / Беседа с К. Померанцевым // Рус. мысль. Париж, 1974. 7 нояб. См. также в наст. изд.

весть человеческая не противится (злу, насилию и т. д.), она спокойна, человек не испытывает её мук и угрызений. Разумные люди в разумном веке — это *старатели* и *молчальники*, а не люди, живущие в соответствии с законами морали: «Голос добра и чести // В разумный наш век — бесплоден!» /193/.

Поэт «награждает» своё время ещё одним определением: *жуткий* век. Никакие научные достижения и открытия (своё конкретное воплощение они нашли в таких произведениях, как «Жуткое столетие», «Я принимаю участие в научном споре...») не могут оправдать гордого (в глазах и в ушах многих советских людей) статуса этого *автоматного*, *атомного* века. Для Галича «век железный» — звучит отнюдь не гордо. Приведённые выше определения века научно-технических революций становятся для поэта синонимами понятия *жуткое* столетие.

Современная техника не дружит с человеком, не уживается с ним. Причём интересно, что поэт показывает эту «недружбу» с двух сторон. Так, в одном случае, «через технику» несправедливо пострадал человек. Мало того, что не сложилась его личная жизнь — из-за того, что Ксенька предпочла ему учёного, шефа «над автоматную электронно-счётную машину», так в довершение всего он получает жестокую отповедь турникета в метро — в ответ на своё благоговейное, даже святое к нему отношение:

В автомат пятак засунул молча я,  
Будто бы в копилку на часовенку.  
Ну а он залазгал, сука волчая,  
И порвал штаны мне снизу доверху /122-123/.

В другом же случае так же несправедливо страдает техника — автомат с газированной водой, который работал честно: «За копейку — без сиропа, за три — с вишнею», «Стаканы наливал полностью». Эта честность в глазах мечтающих о выгоде «ребятков» обернулась пороком, «неправильностью». Здесь также не возникает дружбы. В ответ на несправедливое вмешательство человека в свою судьбу автомат

стоит, на всех шавкой злобится,  
То он плачет, то матюкается,  
Это люди те приспособятся,  
А машина — та засекается!  
Так и стал автомат шизиком... /120/

Жизнь в современном веке кажется поэту *странной*. Он даже пользуется определением *полоумный* («гражданин полоумного мира» /363/): «рвёмся в высоту» /251/ и в то же время — «не рвёмся ни в бой, ни в поиск»; «От скорости века в сонности // Живём мы, в живых не



значась...» /107/; «Христа проклявшие калеки, // Молча поклоняемся кресту» /251/; «Не горим в огне — // И тонем в луже!» /272/.

Станным Галичу кажется и то, что он не хозяин в собственном 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 /390/.

Вспоминаются и другие примеры: «Мы живём в стране Постоялии — // Называемся — постояльцы...» /84/. Здесь мы выходим на интересную особенность поэтического мышления барда. Понятие *этот мир* (эта страна) для Галича не только хронологическое (современный век, время, в котором он живёт), но имеет и другие смыслы. Так, например, когда он говорит:

В этом мире — ни слов, ни сути,  
В этом мире — ни слёз, ни крови!  
А уж наши с тобою судьбы  
Не играют и вовсе роли! /116/, —

то имеет в виду тот мир, в котором живут равнодушные старики, — другая сторона того реального мира, от которого эти старики отстранились, не способные замечать и чувствовать того, что происходит вокруг них.

Это может быть и тот советский мир, в котором люди — странники, командировочные, нашедшие временное пристанище («Командировочная пастораль»), а не полноправные граждане своей страны (такая же несбыточная мечта, утопия, как страна счастья Пасторалия).

И, наконец, этот мир — это Земля, на которой люди — чужие друг другу и неродные собственной стране:

А живём мы в этом мире послами  
Не имеющей названья державы... /142/

Безумный, бесчувственный современный мир замешан на чернилах: ими, а не кровью должен подписываться союз с чёртом («Ещё раз о чёрте» /294/), чернилами заполняются государственные предписания, анкеты с решающим пятым пунктом, ими пишутся постановления, за которые потом их жертвы расплачиваются кровью.

Поэт трансформирует значение фразеологизма *каменный век*, перенося эту характеристику на душевные качества людей («В наш атомный век, в наш *каменный* век // На совесть цена пятак!» /295/).

Интересно ещё одно собственно авторское определение своего времени: «...веком *беженцев* // Наш XX век назовут» /453/. Эти строки были написаны Галичем в изгнании, к фильму о беженцах, вышедшему в Норвегии в 1974 году. Интересно, что поэт сосредоточен именно на слове *беженцы*, а не *эмигранты*. Тем самым он подчёркивает в ы н у ж д е н н о с т ь бегства, изгнания. Это бегство не из родного дома, не от родных и близких людей; отлучение не от родины, России, символом которой для Галича стали бессмертные слова Пушкина «Редеет облак летучая грядя!..», а бегство от режима, от репрессий государства:

Мы бежали от подлых свобод,  
 Мы бежали от пошлых забот —  
 Быть такими, как кем-то приказано!

Причина постоянного внутреннего бегства поэта — *неустройство земное*. Выражение *от вечного бегства в мыле* /289/ как нельзя точнее передаёт состояние «загнанности», усталости поэта, подобное состоянию загнанной лошади. Такое бегство можно расценивать как одну из форм нравственного сопротивления Галича системе. Возможно, что именно в ы н у ж д е н н о с т ь ю отъезда можно объяснить следующие слова поэта:

Посошок бы выпить на дорожку,  
 Только век, к несчастью, не такой /452/;

(Не такой — читай: не такой, как хотелось бы, ненормальный.)

Посошок напоследок,  
 Всё равно, что вода /459/.

Когда *дорожка* становится мучительной дорогой изгнания, *вечного транзита*, то даже и не в радость — в соответствии с русским обычаем, — выпить на *посошок*.

Одна из черт *неустройства земного* — отсутствие свободы, гражданских прав. «...Эта страшная болезнь века — нетерпимость, не-свобода, которая продолжает выдавать себя за свободу, — пожалуй, она и породила эти 14 миллионов беженцев, кочующих сегодня по свету»<sup>11</sup>. О таком притворстве Галич говорил не только в фильме о беженцах:

..И мне говорит «свобода»:  
 — Ну что ж, — говорит, — одевайтесь,  
 И пройдёте-ка, гражданин /300/.

<sup>11</sup> Галич А. «Когда я вернусь»: Фрагм. сценария телевизион. фильма // Заклинание Добра и Зла. С. 148.

Могло бы пополнить галерею приведённых выше галичевских определений века и такое: век массовых арестов и репрессий. Этой теме посвящены такие произведения, как, например, «Чехарда с буквами», «Легенда о табаке». Аресты стали настолько страшной и вместе с тем привычной приметой, что именно с ними сравнивает поэт современную жизнь, не меняющуюся, по его мнению, с течением времени:

О, этот серый частокол —  
 Двадцатый опус,  
 Где каждый день как протокол,  
 А ночь — как обыск...

В связи с последним замечанием отметим, что выражение *старый Новый год* Галич понимает буквально. Новый год — всё равно, что и предыдущий, старый, ничто с его приходом не изменилось, так что можно даже не заметить их смены: «Старый год, а ты сказала — Новый год»; у сменяющих друг друга лет «одно отличие — номера» /252/.

Думаем, что поэт мог сделать и такое заключение относительно современной эпохи — это время *потерь* (*уходов*). Под *уходом* Галич подразумевает не только физическую смерть (об этом сообщают nekрологи на последних страницах газет), но и духовную (её символическим воплощением являются подписи, стоящие под передовицами, «письмами трудящихся» и погромными статьями, публикуемыми на первой странице). Совершившие нравственные преступления друзья для него теряются, уходят из числа «своих» туда, где «право — не право», где «совесть — пустяк». И обвиняет он в этом опять-таки своё время:

Такой по столегию ветер гудит,  
 Что косит своих и чужих не щадит... /95/

Рассматривая поэтические рассказы Галича о его времени, предположим, что он мог назвать его и веком всякого рода *неравенств*. Эта идея получает своё отражение в таких произведениях, как «За семью заборами» (написано совместно с Г. Шпаликовым), «Больничная цыганочка», «Письмо в семнадцатый век», «Вечерние прогулки», где обозначено разделение общества на вождей и их слуг. Ещё одна разновидность неравенства — деление на вертухаев и эзков («Желание славы», «Всё не вовремя», «Летят утки», «Фантазия на русские темы...»). Также одной из форм выражения неравенства является пресловутый пятый пункт — ответ на вопрос анкеты о национальности. Эту форму неравенства бард считал вечной, не зависящей «от звания и чинов, от того, кто сегодня на самом верху, от времени и обстоятельств»<sup>12</sup>. Еврей-

<sup>12</sup> Галич А. Генеральная репетиция. С. 387

ская тема проходит через всё поэтическое творчество Галича (от «Предостережения» <1964?> до большей части цикла «На реках вавилонских» (1972–1974).

Квинтэссенцией приведённых в этой главе оценочных характеристик являются следующие заключения Галича о состоянии дел в современном мире: «Не дарило нас время сладостью, // Раздавало горстями горькость...» /82/; «Беды плодятся весело, // Радость в слезах и в корчах, // И много ль мы видели радости // На маленьком нашем шаре?» /318/; «...слёзы и кровь забыты» /317/; «Такая над миром темень!...» /191/; «Всё предано праху и тлену, // Ни дат не осталось, ни вех» /135/; «...век в испотребностях множится» /205/; «Неустройством земным томим, // Вижу — что-то неладно в мире» /289–290/; «Полмира в крови и в развалинах век» /378/.

Таким образом, очевидно однозначно отрицательное отношение поэта к происходящему в окружающем его мире. Как сказал другой поэт, — «Всё не так, как надо!» Пафос обличения и отрицания сопровождается скорбью. Поэт болеет своим временем, мучается им, принимает на себя все его беды и горести:

Худо было мне люди, худо...

Не моя это, вроде, боль,  
Так чего ж я кидаюсь в бой?  
А вела меня в бой судьба...

И зачем я, как сторож в било,  
Сам в себя колочу до крови?! /185/;

А я, крестом раскинув руки,  
Как оступившийся минёр —  
Всё о беде да о разрухе,  
Всё в ре минор да в ре минор.../277/;

Я в том же тряусь вагоне  
И в том же горю пожаре /317/.

Он испытывает настолько сильные душевные муки, что почитает свою боль, своё страдание самым достойным наказанием для заслужившего его несправедного человека, — например, для *подлеца и шибери*:

Но в минуту самую внезапную  
Пусть ему — отчаянье моё  
Сдавит сучье горло чёрной лапой! /184/

«Я говорил о том, что болит у всех и у каждого здесь, в нашей стране, говорил открыто и резко»<sup>13</sup>, — эти слова Галича подтверждаются всем его творчеством.

### «Век нынешний и век минувший»

В качестве усиливающего (в дополнение к оценочному принципу) средства выражения авторской позиции по отношению к современности служат также прямые сопоставления, различного рода цитирования и отсылки.

Одной из разновидностей такого обращения поэта к культурному и уже — литературному — контексту можно считать, в частности, цитирование песенно-поэтических строк, являющихся маркерами различных культурных традиций.

Так, например, для более яркого выражения мысли об удивительной живучести — на века — пустых лозунгов и бессмысленных поступков поэт пародийно использует строки известной советской песни Л. Ошанина и А. Островского (ставшая чуждой Галичу 60-х традиция официальной песенной культуры):

А на дворе — то дождь, то смех,  
 Всё тот же смех и тот же снег  
 И не беда, что тот же смех,  
 А вот беда — всё тот же век! /126/

Для выявления же истинных духовных ценностей он делает ставку на классическую поэтическую традицию:

Лишь неизменен календарь  
 В приметах века —  
 Ночная улица. Фонарь.  
 Канал. Аптека... /252–253/<sup>14</sup>;

или же обращается к основе основ европейской культуры с её идеалами справедливого, гармоничного мира — античности, пропущенной опять же (никуда от неё не уйти!) через традицию поэтического Серебряного века, а именно, через лирику одного из наиболее любимых Галичем поэтов — Мандельштама. Греция для барда — символ детства человечества и уже — его собственного детства («Лечу, словно в сказке, // <...> в

<sup>13</sup> Галич А. В редакцию газеты «Литературная Россия». Открытое письмо московским писателям и кинематографистам /370/.

<sup>14</sup> Подробнее о блоковской традиции в творчестве Галича см.: Зайцев В. А. В русле поэтической традиции: О цикле Александра Галича «Читая Блока» // Вопр. лит. 2001. Сент. – окт. (№ 5). (В печати).

край приснопамятный тот, // Где снова ахейские старцы // Ладьи снаряжают в поход» /404/; «И на детской матроске — // Эллады певучая пыль...» /423/.

Строки близких Галичу поэтов (Пастернака, Ахматовой, Пушкина, Мандельштама) служат ему духовным ориентиром в «бездородьи глухом», внутренней защитой от реалий советской действительности:

Но тает февральская свечка,  
Но спят на подушке сыны,  
Но есть ещё Чёрная речка. /424/

Память о них («Но твержу, как прежде, на заре: // "Лунный луч, как соль на топоре..." // Эк меня навек приворожило!» /467/) — выражение преданности поэта родной речи и избранному поэтическому пути. а также один из показателей его гражданской позиции.

Ещё один вид отсылок — апелляция к образам, темам и мотивам мировой культуры и литературы, нередко сопровождающаяся приёмом трансформации и переосмысления.

Изображая поэта Мандельштама, Галич сравнивает его с Одисеем. Это сравнение не случайно, так как «греческая» тема играла ведущее значение в поэзии старшего современника барда. Галичевский Одиссей — «король» страны поэзии. Его Итака — поэтическая. Вынужденный отправиться в путешествие «по этапам», он мыслями, душой возвращается в свою Итаку постоянно.

«Добрая подружка нежной юности» Пушкина, Арина Родионовна, успокаивая лирического героя Галича (на языке идиш!), благословляет его на «неравнодушную» жизнь с оружием в руках («Засыпая и просыпаясь»). Шекспировско-пастернаковский Гамлет, у Галича уже постаревший принц, немощный и больной астмой, наделён высоким правом выступить в роли судьи, обвинителя современного мира: «Распалась связь времён!..» /363/. Восходящий к Гоголю образ «птицы вещей троечки» оборачивается в современной Галичу действительности «чрезвычайкой в Лефортово» /430–431/, а образ романсовой любимой снижается до образа «нелюбимого» историка /195/.

Примером наполнения новым смысловым содержанием привычных знаковых образов и строк могут также служить помещённые Галичем в иной временной и культурный контекст слова о багряном рукаве из «Плача Ярославны («Слово о полку Игореве») — с одной стороны и строки пионерской песни «Взвейтесь кострами, синие ночи...», вынесенные поэтом в эпиграф песни «Баллада о чистых ру-

ках» — с другой. Или же — строки ещё двух «патриотических» песен (о тачанке и бронепоезде):

Уж мы-то рукав не омочим в Каяле,  
Не сунем в ладонь арстантскую хлеб.

Над кругом гончарным поёт о тачанке  
Усердное время — бессмертный гончар.  
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 /241/.

По сравнению с временами Ярославны, современный Галичу век лишён чувства сострадания и милосердия. Лишён он и чувства стыда: поём и славим «красу и гордость» — тачанку, провозглашаем мир словами о бронепоезде, стоящем «на запасном пути», и в то же время — развязываем военные действия; слагаем гимны о безобидных метафорических кострах и светлом будущем, — но не замечаем настоящих костров.

Помимо приёма переосмысления, Галич пользуется приёмом дискредитации, профанирования общезначимых культурных образов и символов. С помощью последнего он обнажает весьма неприглядную истинную сущность происходящего в современном мире.

Так лишается своего романтического ореола бывшая верная подруга — «гитара семиструнная», а теперь — бездушный «пользительный» музыкальный инструмент («Прощание с гитарой»). Дискредитируются герои песен Вертинского: «враля-лейтенанта» назначают «морским атташе»; «правнук лилового негра» едет в Москву за займом; «тихая пани Ирена» превращается в гардеробщицу («Салонный романс»). Высшая степень снижения, профанирования переродившегося мира — превращение «прощального ужина» в «сто пятьдесят под боржом» /135/.

К отсылкам же можно отнести упоминания Галичем и Царского Села, и Сенатской Площади (служат проводниками в пушкинскую эпоху с её идеалами дружбы, чести и достоинства, гражданского мужества).

И в заключение приведём ещё один пример отсылок — обращение к прошлому («Век нынешний и век минувший» и «Письмо в семнадцатый век»). Эти произведения уводят не столько в прошлые времена,

сколько к прежним нравам. Галич апеллирует к позабытым его современниками понятиям чести и морали. Если знать о том, что «Век нынешний и век минувший» посвящена доносчику Я. Эльсбергу<sup>15</sup>, то можно заключить, что в этом произведении отразилась характерная для Галича-художника особенность — склонность к обобщениям<sup>16</sup>. Даже если он пишет вроде бы о каком-то единичном, конкретном случае, то в итоге выходит на уровень всеобъемлющий, то есть воспринимает частную ситуацию как проявление общих, типичных черт.

Красота, размеренность существования семнадцатого века манят Галича, он хочет продрасть сквозь непреодолимую преграду, разделяющую столетия, чтобы попасть в это доброе и милое, не заражённое духом обитателей госдачи номер пять и «благами» цивилизации время:

Я снова стучусь в ваш семнадцатый век  
Из этого дня.

Ах, только бы шаг — за черту рубежа  
По зыбкому льду... /401/

Приведённые в этой главе примеры позволяют заключить, что Галич на протяжении всего своего песенного творчества отдаёт предпочтение людям и культуре прошлого с её нетленными образами, а не современной бездуховной действительности с её бессмысленными советскими песнями. Это в нём, в прошлом, в девятнадцатом, в семнадцатом веках, находит для себя опору Галич, выбирая в качестве символов своего отечества Царское Село, Сенатскую Площадь, а также — как символы культурной памяти — Лыковскую Троицу и красотку Вермеера. Да, по этому Отечеству идёт стукач Кузьма Кузьмич, но в этом же Отечестве не перевелись и те, кто ещё может и смеет «выйти на площадь».

### *«Опыты печальных футурологий» и некоторые другие*

Будущее дополняет временную картину, представленную в песнях-стихах Галича. Его хочется приблизить, сделать настоящим («Песня про велосипед»). Но получается так, что время не поспевает за желаниями лирического героя, и когда они, наконец, осуществляются, то

<sup>15</sup> Подробнее об этом см.: Крылов А. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // *Континент*. № 105. 2000. Июль – сент. ([Вып.] 3). С. 313–319.

<sup>16</sup> На эту особенность мышления поэта неоднократно обращал внимание А. Е. Крылов; то же по иным поводам замечают С. В. Свиридов (указ. ст.) и А. Н. Костромин («“Ошибка” Галича: ошибки сегодняшние и всевременные. ») — в наст. сб.



уже перестают быть актуальными: труд поэта должен быть оценен в первую очередь его современниками («И вот она, эта книжка, — // Не в будущем, в этом веке!» /240/), так же, как мальчишка должен успеть, ещё не став взрослым, покататься на взрослом велосипеде.

Среди произведений о будущем — песня «После вечеринки», что подтверждается авторским её определением — «опыт такой печальной футурологии» /303/. Здесь, в отличие от «Песни про велосипед», Галичем даётся прогноз не на тридцать, а на сто лет вперёд. Он считает, что даже спустя век его произведения останутся крамольными:

И гость какой-нибудь скажет:  
— От шуточек этих забько,  
И автор напрасно думает,  
Что сам ему чёрт не брат!

На такой же временной промежуток (причём «Галичу важно было соблюсти между временем действия и временем своей воображаемой истории дистанцию именно в 100 лет»<sup>17</sup>) бард отдаляет от современности воображаемые события в «Песне о том, как Клим Петрович сочинил научно-фантастическую колыбельную...»:

В две тысячи семьдесят третьем году<sup>18</sup>  
Я вечером, Сеня, в пивную зайду,  
И пива спрошу, и услышу в ответ,  
Что рижского нет, и московского нет,  
Но есть жигулёвское пиво —  
И я просяю счастливо!

И робот-топтун, молчалив и мордаст,  
Мне пиво с горошком мочёным подаст.  
И выскажусь я, так сказать, говоря:  
— Не зря ж мы страдали,  
И гибли не зря!  
Не зря мы, глаза завидушие,  
Мечтали увидеть грядущее! /324/

Это уже о том, что и через сто лет, несмотря на достижения научно-технического прогресса, всё останется по-прежнему, — будут и топтуны (с тем лишь отличием, что это будут роботы) — одна из характерных примет режимного времени. А если что-то и изменится, то лишь чуть-чуть — например, появится пиво (ну и что же, что всего од-

<sup>17</sup> Крылов А. Е. «Коломийцев в полный рост»: О чём поведали старые пленки. Рукопись.

<sup>18</sup> В таком виде песня стала исполняться в 1973-м. Через два года Галич изменил текст: «В две тысячи семьдесят пятом году...» (там же).

ного сорта!). Издѣвка Галича над советской действительностью достигает здесь своего наивысшего предела.

Во всех произведениях поэта с выходом на будущее время ощущается неразрывная связь со временем настоящим, и даже прошлым (собственное детство в «Песне про велосипед»). Именно настоящим положением дел объясняется устремленность поэта в будущее. Слова Б. Пастернака о том, что «правильно понятое настоящее уже и есть будущее», полностью применимы к творчеству Галича.

Бард постоянно проводит параллели между тем, что происходит в настоящем, с произошедшим в прошлом или недавнем прошлом, устанавливает преемственные связи. Благодаря такому подходу ему удаётся показать настоящее в широкой временной перспективе, проследить некоторые исторические закономерности.

Поэт обращает внимание на такое качество, как преемственность во времени каких-либо явлений. В истории повторяются кровавые революции («Опять над Москвою пожары...» /349/), всё так же, как и в 1825 году, люди в знак протеста выходят на площадь:

Повторяется шёпот,  
Повторяем следы.  
Никого ещё опыт  
Не спасал от беды! /237/

Всё так же, как и в прошлом веке, арестовывают и убивают поэтов за стихи: «...Столетие, столетие, // Столетие — пустяк» /131/. Всё так же, как и при царском правлении, в эпоху террора и тоталитаризма преследуется вольное слово и горят рукописи, и этот пожар не менее страшен, чем пожар войн и революций:

И всё это было когда-то уже,  
В таком же крошечном году!  
Вот так же за чаем сидела семья,  
Вот так же дымилась и тлела земля,  
И гость, опьянённый пожаром,  
Пророчил, что это недаром!

.....  
Уж если пошло полыхать на Руси,  
То даром не кончится это! /380/

Повторяется в истории и другой трагический «опыт», символом которого стал месяц август, а вместе с ним повторяется гражданский подвиг во имя чести и совести, подобный тому, что совершила Анна Ахматова:

На праздник и на плаху  
Идёт она, как ты!  
По Пряжке, через Прагу —  
Искать свои «Кресты»! /275/

Вместе с тем имеют место повторения и другого характера. Это повторяемость, а точнее — неостановимость во времени, вечность некоторых ситуаций:

...И вновь эти вечные трое  
Играют в преступную страсть,  
И вновь эти греки из Трон  
Стремятся Елену украсть!.. /134/;

Снова замаячили быль, боль,  
Снова рвутся мальчики в пыль, в бой! /146/;

Снова, снова — громом среди праздности,  
Комом в горле, пулею в стволе:  
— Гражданс, Отечество в опасности! /244/;

а также жизненность, актуальность как положительных, так и отрицательных проявлений нравственности и морали:

Но вечно — по рельсам, по сердцу, по коже —  
Колёса, колёса, колёса, колёса! /108/

Позже, друзья, позже,  
Кончим навек с болью /250/;

Вот и смолкли клевета и споры,  
Словно взят у вечности отгул... /161/

А то, что опять Ярославна в Путивле  
Горюет и плачет, — так это не в счёт... /240/

Повторяются войны, которые объявляют одни, а погибают в них другие («Реквием по неубитым»). Ср.: «Чужое и глупое горе // Велит им на Трою грести» /404/. Вечно стукачество, воплощённое в образе бессмертного Кузьмина, но вечно и слава, вечно боль («Баллада о вечном огне»).

Таким образом, историческая преемственность, по Галичу, — разнознакова: повторяются как положительные исторические опыты, так и отрицательные, и это неизбежно. Получается, что прошлое для поэта не абсолютно идеализировано, при всём несомненном преклонении Галича перед ним. Эта мысль подтверждается и стихотворением «Русские плачи», где прорисована печальная историческая проекция со времён Петра до современности:

Горькой горестью мечены  
 Наши беды и плачи —  
 От Петровской неметчины  
 До нагайки казачьей!  
 Птица вешая трочка,  
 Тряска вечная чёртова!  
 Как же стала ты, трочка,  
 Чрезвычайкой в Лефортово?! /430–431/

С предыдущим приёмом связан и другой — совмещение различных временных пластов, перебивка временных планов в пределах одного произведения<sup>19</sup>.

Цель этого приёма — показать вневременную актуальность некоторых реалий и понятий, вывести их на уровень вечности. Например, таких, как истина (что было отмечено Иоанном Сан-Францисским на примере поэмы «Размышления о бегунах на длинные дистанции»<sup>20</sup>); или — готовность к самопожертвованию («Снова август»).

Композиция, построенная по принципу временных сдвигов и перебивок, позволяет Галичу выйти на новый уровень обобщения. О подобном обобщении, показанном на примере образов подследственного и Богоматери, писал В. А. Зайцев<sup>21</sup>.

Наконец, сочетание картин прошлого и настоящего может быть направлено на обличение последнего. Так, в поэме «Кадиш» от изображения картин военного времени Галич переходит к изображению настоящего. Вывод, к которому он приходит в процессе такого временного перехода: трагические страницы прошлого, его «слёзы и кровь» — забыты; чистые помыслы героев сменились грязными намерениями тех, ради кого они пожертвовали своими жизнями («Рвётся к нечистой власти // Орава речистой швали» /317–318/). О необходимости вечно хранить память ушедших в войне и в лагерях и постоянно помнить о той боли говорит поэт и в «Балладе о вечном огне», пытаясь отвлечь внимание современников от красивых познанских ярмарок с их «дешёвыми» шмотками песней польского Сопротивления «Червоны маки на Монте-Кассино» /247/.

<sup>19</sup> На это свойство поэта Галича указывали по разным поводам в своих работах Л. А. Левина, А. Е. Крылов, В. А. Зайцев (см. соотв.: «Кинороманы» Александра Галича // АПАРТ. 1999. [Вып.] 13. С. 2–6; «Снова август» // Вопр. лит. 2001. Янв. февр. (№ 1). С. 305; «Поэма в стихах и песнях»: О жанровых поисках в сфере большой поэт. формы // Мир Высоцкого. Вып. IV С. 367–368; 376).

<sup>20</sup> См.: *Иоани С.-Ф., архиеп.* Предисловие к сборнику «Поэма России» // Вступ. слово Н. А. Богомолова // Мир Высоцкого. Вып. II. М., 1998. С. 446.

<sup>21</sup> См.: *Зайцев В. А.* «Поэма в стихах и песнях». С. 376–377

### «Историки разберутся...»

Немаловажную роль в разработке Галичем темы времени играет образ историка. По мнению поэта, гражданское и профессиональное призвание историка заключается в умении, даже необходимости объяснить причины происходящих в истории событий, а не в стремлении уйти от ответов на эти вопросы или умолчать, «создать видимость», подменить истинное состояние дел обилием бессмысленных, неконкретных слов:

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... /378/

Уже само название этой песни направлено на обличение, высмеивание приверженцев такой «точной» науки, как история: «Предполагаемый текст моей предполагаемой речи на предполагаемом съезде историков стран социалистического лагеря, если бы таковой съезд состоялся и если бы мне была оказана высокая честь сказать на этом съезде вступительное слово».

Историкам удобнее и предпочтительнее вооружиться «универсальным средством» при ответах на вопросы о гражданской чести и мужестве, о нормах человеческого жития: «Я другой такой страны не знаю...», «Нас не трогай, и мы не тронем...» /195/ (гениальные разработки Лебедева-Кумача!). Эта *формула бытия*, удивительно точно отражающая культивируемый в психологии советского человека принцип равнодушия («Ну, какой-то там “чайник” в зоне // Всё о Федре кричал — делов!»), забвения и вседозволенности, глубоко ненавистна Галичу, требующему возмездия за совершенное в мире зло. Он уверен в полном бессилии исторической науки восстановить справедливость и выявить истинных деятелей истории («Марш мародёров»):

Когда улягутся страсти  
И развеется бранный дым,  
Историки разберутся —  
Кто из нас мародёры,  
А мы-то уж им подсказжем!  
А мы-то уж их просветим! /440/

Таким образом, по мнению Галича, советская официальная история не может претендовать на то, чтобы считаться истинной наукой. Он отказывает современным историкам в праве своей деятельно-

стью поддерживать связь времён, служить посредниками в общении поколений.

Наряду с беспомощным историком Галич изображает и другого — способного, умеющего распорядиться материалом своей науки учёного:

Напишет он с чувством и толком,  
Ошибки учтёт наперёд,  
И всё он расставит по полкам,  
И всех по костям разберёт.

Казалось бы, вполне положительный образ, если бы не некоторые детали. Дело в том, что на одной из первых фонограмм зафиксирован такой вариант первой строки этой песни: «Когда-нибудь *некий* историк...»<sup>22</sup>. Впоследствии неконкретное, лишённое какой бы то ни было авторской оценки определение будет заменено прилагательным *дошлый*. В словарях оно толкуется как «хитрый, опытный», а вот это уж никак не говорит об обязательных для историка качествах — честности и объективности.

Но главное здесь даже не оценка Галичем деятельности хладнокровного историка, а то, как этот учёный с высоты своего времени оценит творчество поэта, и даже более того — как сам поэт оценивает свою деятельность перед лицом вечности:

Но будут мои подголоски  
Звенеть и до Судного дня..  
И даже неважно, что в сноске  
Историк не вспомнит меня! /360/

### Заключение

В поздних произведениях Галича одна из вечных его тем получает новое смысловое наполнение.

Во-первых, она смыкается с другой значимой для поэта темой, а именно — темой изгнания. Смыкается настолько, что они становятся неразделимыми. Появление в творчестве барда этой параллельной темы, через которую начинает преломляться тема времени, было связано с изменившимся юридическим и гражданским статусом Галича — он стал беженцем, изгнанником. Начиная с предотъездного периода в его стихах появляется понятие *порога*. Это не только тот рубеж, который разделяет столетия («Письмо в семнадцатый век»). Словно предчувствуя то, что с ним случится в конце 1971 года, незадолго до этих траги-

<sup>22</sup> Фонограмма из лич. архива А. Е. Крылова

ческих событий Галич обозначает хронологический и вместе с тем какой-то более глубокий, чем просто временной, рубеж:

..Я стою на пороге года —  
Ваш сородич и ваш изгой... /354/.

Это тот рубеж, который будет разделять Галича с теми, кто улетел «к неверной правде // От впаправдашних мёрзлых зон» /354/, а впоследствии разграничит жизнь самого поэта на что-то родное, знакомое и на чужое и чуждое:

И нас чужие дни рожденья  
Кропят солёною росой,  
У этой  
Зоны отчужденья,  
Над этой —  
Взлётной полосой! /391-392/

Впервые об этой отчуждённости он заговорил в «Песне о ночном полёте» (1966), когда не было ещё конкретных поводов считать мир, открывающийся за крылом самолёта, чужим. Но уже тогда у поэта возникло ощущение благодности жизни на земле, на которой он родился, какой бы мучительной и жестокой эта жизнь ни была:

И такой на землю не похожий  
Синий мир за взлётной крутизной...  
Пахнет небо хлоркою и кожей,  
А не тёплой горестью земной!  
И вино в пластмассовой посуде  
Не сушит ни хмеля, ни чудес...  
Улетают, улетают люди  
В злую даль, за тридевять небес! /155/

И во-вторых, в позднем творчестве поэт раскрывает новую грань в осмыслении своей вечной темы: выводит её на уровень отвлечённого, философского рассмотрения, ставя понятие *время* в один ряд с такими экзистенциальными категориями, как преходящее и вечное; смерть и бессмертие. Речь идёт о поэме «Вечерние прогулки» (один из вариантов названия этого произведения — «Песня о песочном человеке» /405/), где тема времени помещена в контекст таких сопряжённых с ней тем и мотивов, как предназначение поэта и поэзии, тема судьбы.

Таким образом, за счёт обогащения своего смысла, тема времени в поэзии Галича претерпевает определённую эволюцию.

Галич творчеством доказал право быть судьёй своего времени. Он взял на себя такую смелость (но и ответственность!), споря с суще-

ствовавшими в советском обществе законами. «Я не выбран. Но я — судья!» /195/.

При том, что Галич выступает в роли судьи, он видит себя и в роли подсудимого, когда отождествляет себя со своим поколением, которому придётся отвечать перед своими предками и потомками:

Как каменный лес, онемело,  
Стоим мы на том рубеже,  
Где тело — как будто не тело,  
Где слово — не только не дело,  
Но даже не слово уже.

Идут мимо нас поколения,  
Проходят и машут рукой.  
Презренье, презренье, презренье  
Дано нам, как новое зрение  
И пропуск в грядущий покой! /424/

Более того, Галич берётся говорить от имени поколения, от имени людей, живущих в одно с ним время, употребляя при этом местоимение *мы*. (Следует подчеркнуть, не останавливаясь на этом подробно, что это *мы* в стихах Галича разное. Приведём лишь несколько примеров. *Мы* — это и я и мои друзья: «Мы мечтали о морях-океанах, // Собирались напрямиком на Гавайи!» /95/, и равнодушные обыватели: «Такой у нас нрав спокойный, // Что без никаких стараний // Нам кажется путь окольный // Кратчайшим из расстояний» /107/; и вечные солдаты: «Вот мы и встали в крестах да в нашивках» /72/.)

Приведённый материал даёт основание сделать следующие выводы.

Понятие *века* имело для Галича несколько смысловых значений:

— определённое историческое время («И вот она, эта книжка, — // Не в будущем, в этом веке!» /240/; «Их век выносит на-гора, // И — марш по свету» /252/, «...Вовсю дурил двадцатый век» /263/; «Мне семью пять, а веку — семью два» /308<sup>23</sup>/).

— советская действительность — эпоха сталинизма (как частное проявление тоталитаризма), террора и репрессий; система и связанные с ней исторические события («Только век меня держит цепко, // С ходу гасит любой порыв» /290/; «И пускай это время в нас ввинчено штопором. // Пусть мы сами почти до предела заверчены...» /386/; «От скорости века в сонности // Живём мы, в живых не значась...» /107/; «И всё так же, не проще, // Век наш пробует нас...» /237/); «В двадцатый

<sup>23</sup> Ср. аналогичный способ отчёта времени у Мандельштама: «В год тридцать первый от рожденья века // Я возвратился...».



век // <...> Как в тёмный лес, // Ушёл однажды человек // И навсегда исчез!..» /265/, «В наш век на Итаку везут по этапу» /268/);

— показатель нравственно-этических норм («И что душа? — Прошлогодний снег! // А глядишь пронесёт и так! // В наш атомный век, в наш каменный век // На совесть цена пятак!» /295/; «А нашу Елену, Елену — // Не греки украли, а век!» /135/; «Голос добра и чести // В разумный наш век — бесплоден!» /193/);

— звено в развитии культуры (отсылки к классической поэзии, а также к поэзии старших современников);

— научно-технический прогресс («Ах, обрыдла мне вся эта музыка, // Это автоматное столетие!» /123/).

И всё же большинство этих смыслов имеет одну окраску, определяющим среди них является *век как советская действительность*. Отношение к ней Галича однозначно отрицательное. Альтернатива этой реальности — истинная культура, олицетворением которой стали для Галича — главным образом — представители Серебряного и Золотого века. Он жил в их поэтическом мире и в этом находил спасение от «автоматного» столетия. Их поэтические образы служили барду средством художественного исследования реальности. Поэт постоянно ощущал свою органическую связь с прошлым русской культуры. На наш взгляд, очень точно об отношении Галича к своему веку сказал Н. А. Богомолов: «Но осознанное противостояние Галича ей, действительности, заключалось не только — а на наш вкус, даже и не столько — в высмеивании, негодовании, пародировании, сколько в том, чтобы показать: рядом, в сознании некоторых живёт совсем иная культура, богатая и плодотворная, культура русской и мировой поэзии»<sup>24</sup>.

Способность Галича измерять время и ход истории веками, тысячелетиями («Я всего лишь навек уезжаю...», «Плачет тысячелетие по России — Россия!») роднит его с поэтами-классиками: Пушкиным («Ужасный век, ужасные сердца», «...В мой жестокий век...», «Наш век — торгаш; в сей век железный...»); Грибоедовым («Ужасный век!»); Блоком («Век девятнадцатый, железный...»); Ахматовой («Не календарный, // Настоящий двадцатый век»); Пастернаком («...Какое, милые, у нас // Тысячелетье на дворе?», «Воспоминание о полувеке // Пронесшейся грозой уходит вспять. // Столетье вышло из его опеки...», «Но век в своей красе // Сильнее моего нитья...»); Мандельштамом («Век мой, зверь мой...», «Мне на плечи кидается век-волкодав», «Это век

<sup>24</sup> Богомолов Н. А. «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова // Новое лит. обозрение. № 32. 1998. [Вып.] 4. С. 97

волну колышет // Человеческой тоской, // И в траве гадюка дышит // Мерой века золотой. // <...> Но разбит твой позвоночник, // Мой прекрасный жалкий век!», «И некуда бежать от века-властелина... », «И своё находит место // Чёрствый пасынок веков — // Усыхающий доверок // Прежде вынутых хлебов», «Я с веком поднимал болезненные веки...», «Ну что же, если нам не выковать другого, // Давайте с веком выковать», «Век умирает», «Смотрит века могучая вежа // И бровей начинается взмах», «— Я рождён в ночь с второго на третье // Января в девяносто одном // Ненадёжном году — и столетья // Окружают меня огнём», «Я в сердце века — путь неясен»).

Несмотря на то, что, так же, как и любимые и почитаемые им Ахматова, Пастернак и Мандельштам, Галич чувствовал себя неуютно в современном ему мире, он ощущал тесную, нерасторжимую связь со своим временем: «И пускай это время в нас ввинчено штопором» /386/; «Только век меня держит цепко, // С ходу гасит любой порыв» /290/. Несогласие с ним, сопротивление советской действительности, системе, трагическим обстоятельствам личной судьбы было источником мощных творческих импульсов поэта. Он ненавидел советское общество, его устои и нравы. Но он любил свою родину: «Это земля, на которой я родился. Это мир, который я люблю больше всего на свете» /446/. И в этом нет никакого противоречия. Поэт проповедовал любовь «враждебным словом отрицанья».

Возвращаясь к наблюдениям, высказанным в начале статьи, дополним их ещё одним утверждением. Галич был связан с Пушкиным не только символически, и не только в силу некоторых жизненных обстоятельств. Их также объединяли и общие художественные принципы. Слова Пушкина, которые Галич избрал в качестве эпиграфа к статье «О жестокости и доброте искусства», полностью применимы и к нему самому. Подобно своему старшему собрату по цеху поэтов, бард останется в памяти своих современников и, хочется верить, потомков — тем, что своими стихами-песнями «чувства добрые... пробуждал», что в свой «жестокый век» сумел воспеть свободу и «милость к падшим призывал».

---

**Н. В. ВОЛКОВИЧ**

### **«НА СОПКАХ МАНЬЧЖУРИИ»: РЕАЛИЗАЦИЯ МОТИВА ПАМЯТИ**

На одном из своих концертов А. Галич говорил: «Осип Эмильевич Мандельштам когда-то сказал горестные и гордые слова о том, что нигде в мире так серьёзно не относятся к стихам, как в России. В России за стихи даже убивают. И горестная история многих десятков русских писателей и поэтов вполне подтверждает эти слова <...> У меня есть целый цикл, который так вот и называется “Литераторские мостки”, и посвящён он памяти ряда поэтов, погибших, затравленных»<sup>1</sup>.

Очевидно, что весь этот цикл задумывался бардом прежде всего как своеобразный мартиролог

Но весьма отчётливо в цикле звучит и другой лейтмотив: тема высокой, пророческой и мученической миссии российского поэта. Сам Галич осознавал себя прямым наследником поэтической традиции русской литературы, а потому одной из сквозных тем его творчества была поэзия.

«Как самую суть своего бытия ощущавший причастность к русской литературе, к её прошлому и настоящему, он не мог не писать о предшественниках и современниках, не мог не соизмерять своё понимание поэтического дела и поэтического долга с их пониманием. Стихи Галича о поэтах и поэзии, каким бы ни был их непосредственный повод, оставались в известной степени стихами и о себе»<sup>2</sup>

Скорее всего, Михаил Зощенко как персонаж появляется у Галича не только в связи с попыткой показать трагическую участь художника, но и благодаря близости творческих подходов двух художников слова, которую неоднократно отмечали исследователи. О несо-

---

<sup>1</sup> Галич А. Облака плывут, облака: Песни, стихотворения / Сост. А. Костромини. М. 1999. С. 348–349. Здесь и далее устные высказывания Галича и цитаты из его стихов цит. по этому изд. с указ. страниц в тексте статьи.

<sup>2</sup> Фришман Л. Г. «С чем рифмуется слово истина...»: О поэзии А. Галича. СПб., 1992. С. 51

мненном творческом родстве Галича и Зошенко говорит, например, Станислав Рассадин в предисловии к сборнику «Возвращение»: «...в лучших своих произведениях Галич идёт не сверху и не извне, а снизу и изнутри ситуации. Общие места есть общие места, для них достаточно упоминания, и только *случай* достоин образа и подробного разговора.

Здесь он, конечно, наследник Зошенко, даже формальное сходство бесспорно, если иметь в виду не внешнюю форму, а основную характеристику содержания»<sup>3</sup>. Эту же параллель отмечают Наталья Рубинштейн («...подобно тому как Некрасов предпринял прозаизацию русской поэзии, расширил её горизонт, обогатил её всем опытом, который к тому времени накопила русская проза, — Галич сделал сегодня достоянием русской поэзии художественный метод Булгакова и Зошенко»<sup>4</sup>), Михаил Львовский<sup>5</sup> и другие.

Но зачем Галичу вообще понадобилось конкретизировать своего героя? Не проще ли было написать про судьбу абстрактного писателя или поэта? Возможно, ответ на этот вопрос содержится в высказывании В. Каверина:

«В сущности судьба Зошенко почти не отличается от бесчисленных судеб жертв сталинского террора. Но есть и отличие, характерное, может быть, для жизни всего общества в целом: лагеря были строго засекречены, а Зошенко надолго, на годы, для примера был привязан на площади к позорному столбу и публично оплёван. Потом, после смерти Сталина, вступило в силу одно из самых непреодолимых явлений, мешающих развитию естественной жизни страны, — инерция, боязнь перемен, жажда самопогребения.

К положению Зошенко привыкли. Дело его унижения, уничтожения продолжалось по-прежнему совершенно открыто — в нём уже участвовали тысячи людей, новое поколение...»<sup>6</sup>

Точно так же дело обстояло со многими другими: писатели и поэты просто исчезали — некоторые из информационного пространства, а кто-то и физически.

Мне кажется, что данным циклом Галич хотел очистить имена художников от скверны идеологических поношений, вернуть их в историко-литературный контекст со знаком плюс. Жена М. М. Зошенко, Вера Владимировна, говорила: «Ужаснее всего дикая несправдлив-

<sup>3</sup> Рассадин С. Возвращение // Галич А. Возвращение. Л., 1988. С. 14. Выделено авт. цит.

<sup>4</sup> Рубинштейн Н. Выключите магнитофон поговорим о поэте // Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. М. Прогресс, 1992. С. 204.

<sup>5</sup> См.: Львовский М. Галич молодой... Ещё без гитары // Веч. клуб. 1992. 6 июня. С. 3.

<sup>6</sup> Цит. по: Слово о Зошенко // Лицо и маска Михаила Зошенко: Сб. / Сост. и публ. Ю. В. Томашевского. М., Олимп-ППП, 1994. С. 10.

вость, нелепость выдвинутых против него обвинений и невозможность реабилитировать себя»<sup>7</sup>. Истинную правду знали лишь единицы, а большинство людей были убеждены в справедливости всех обвинений ведь «партия не ошибается».

«...Я вдруг представил себе, что вот здесь, сейчас, на этом секретариате, сидите и вы, Анна Ивановна Гошкина, фронтовой хирург, врач, человек среди человекоподобных. <...>

Простите меня, Анна Ивановна, но я вовсе не гешу себя иллюзиями, я не сомневаюсь, что вы поверили бы всему, что говорилось обо мне на этом судилище: и о моих связях с спонистами, и о моей дружбе с антисемитами, и о моих заигрываниях с церковниками...

<...> Я даже уверен, что если бы вам на этом достопамятном секретариате предложили принять участие в голосовании — вы, как и все, проголосовали бы за моё исключение»<sup>8</sup>.

Думаю, что задача Галича была гораздо шире, чем простое называние вещей своими именами, хотя и это в то время было подвигом. Он не только реабилитирует невинно осуждённых поэтов, но и отпевает их. «Цель поминального обряда не только в том, чтобы помнить, но и в том, чтобы дать ушедшим новую жизнь, восстанавливая тем самым истончившуюся материю истории»<sup>9</sup>. То есть, мы видим в стихотворении два основных мотива: реабилитация и отпевание. Но это ещё не всё. «Я — судья», — сказал Галич. <...> Но судья прежде всего самому себе, а потом уж — другим, судья, не выскивающий сучок в глазу другого, а сначала вынимающий бревно из глаза собственного. И считающий в первую очередь именно самого себя лично ответственным за зло, в котором лежит мир, себя виновным во всем, что произошло и происходит с его страной, понимающим, что именно он, лично, своей кровью и жизнью должен быть готов спасти честь и достоинство Отчизны»<sup>10</sup>. Поэтому возникает третий мотив — мотив покаяния, отчётливо звучащий в другом стихотворении того же цикла: «До чего ж мы гордимся, сволочи, // Что он умер в своей постели!» /160/.

Здесь Галич неоднократно использует обобщающее местоимение первого лица — приём, знакомый ещё Пушкину и продолжающий жить сейчас. Например, у Ю. Кима: «Ах, как мы падки на надежды! //

<sup>7</sup> Цит. по: Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 2. СПб., 1996. С. 495

<sup>8</sup> Галич А. А. Генеральная репетиция. М. 1991. С. 371

<sup>9</sup> Топоров В. Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тез. докл. М., 1989. С. 16.

<sup>10</sup> Андреева Д. Россия сердце не забудет...: (О творчестве Александра Галича) // Грани. Франкфурт н/М., 1978. № 109. С. 219.

Вот пять повешенных висят — // Кошмар! Но вгаине мы утешены: //  
Пять, а могло бы — пятьдесят!»

Как отмечает Л. Г. Фризман, «в приёме этом, конечно, нет ничего нового. Он встречается в обличительной и сатирической поэзии разных эпох, начиная хотя бы с “Думы” Лермонтова. Но важно, что стоит за ним. Для Галича — то, что охвачено словом, которое сегодня стало для нас поистине словом времени — *покаяние*»<sup>11</sup>. Может быть, не всем, особенно молодым, читателям будет понятно, почему Галич относит обвинительные строки и к себе. Прочитав слова Л. К. Чуковской:

«Но как бы там ни было, я член Союза, стало быть, и я исключила его [Зошенко. — Н. В.]»

Когда исключали Ахматову, мне было легче. <...> Нет, речь Жданова меня оскорбила, унизила, — за нас, за нас всех, за Россию.

Но тогда мне было всё-таки легче: я не была ещё членом Союза  
А теперь — теперь -- я тоже в ответе»<sup>12</sup>.

И ещё об одном. А. Н. Костромин справедливо утверждает, что поэма «Кадиш», посвящённая памяти великого польского писателя, врача и педагога Януша Корчака, погибшего вместе со своими воспитанниками из варшавской школы-интерната «Дом сирот» в лагере уничтожения Трешлинка, является логическим продолжением цикла «Литераторские мостки»<sup>13</sup>. Перед исполнением этой песни Галич поясняет: «Кадиш — это еврейская поминальная молитва, которую произносит сын в память о покойном отце» /306/

Соглашаясь с мнением Костромина, скажу, что каждое стихотворение названного цикла является к а д и ш е м, поминальной молитвой, так как поэты, которых отпевает Галич, были для него духовными родителями и учителями.

И вот теперь, в свете отмеченного выше, перейду собственно к анализу стихотворения «На солках Маньчжурии» /269/.

По воспоминаниям современника писателя, «сочетание бытовой реальности с чем-то глубоко романтическим и мечтательным и было онтологическим свойством Зошенко...»<sup>14</sup>.

Галич очень точно фиксирует эту главную особенность художника. Вся песня как раз и построена на этом сочетании. Эта маленькая

<sup>11</sup> Фризман Л. Г. Указ. соч. С. 11. Выделено автором.

<sup>12</sup> Чуковская Л. Указ. изд. Т. 2. С. 241

<sup>13</sup> Сообщено в личной беседе.

<sup>14</sup> Гор Г. На канале Грибоедова, 9 // Вспоминая Михаила Зошенко: Сб. / Сост. и подгот. текста Ю. В. Томашевского. Л. 1990 С. 209.

новелла описывает даже не «Один день из жизни...» — лишь один житейский эпизод. В сущности, ничего и не происходит (в отличие от «Памяти Б. Л. Пастернака» или «Возвращения на Итаку»).

С самого начала, без всяких предисловий и размышлений автор вводит нас в определённое сценическое пространство и время (что, кстати, характерно почти для всех песен этого цикла). Подобное начало выполняет информационную функцию, подобно ремаркам в пьесе, определяет и ведёт тему.

В материнском субботнем загуле шалманчика...

Вспомним известное правило трёх единств: времени, места и действия. Опытный драматург, Галич в первой же строке заявляет все три. Однако он применяет приём драматизации далеко не всегда. Например: «...Она вещи собрала, сказала тоненько...» /69/, «Кивал с эстрады сй трубач...» /174/, «...Прямо, думал я одно — быть бы живу» /330/, «...Быть бы мне поспокойней, // Не казаться, а быть!» /235/.

Место действия — *шалманчик* — очень характерно и для Зоценко, и для самого Галича. «В поэтическом мире Галича — просто-таки культ кабака, “шалмана” Все его пивные, “поплавки”, монопольки и пр. — заведения антиофициальные; в скудных и нескудных пирах и пьянках теплится жизнь — в пику, назло официальной “мертвечине” Даже когда никакой победы нет, а есть запой с горя — это тоже форма протеста и в то же время карнавального перерождения человека»<sup>15</sup>.

Продолжая традиции русской поэзии («свобода застольной беседы», «пиршественное застольное слово», — по Бахтину), Галич делает эти шалманы местом постижения истины: «Пусть пивнуха не лучший случай // Толковать о добре и зле, // Но выдали мы этот “лучший” // В белых тапочках на столе» /291/. Или: «Ах, шалман, гуляй, душа, // Прочь, унынье чёрное! // Два учёных алкаша // Спорят про учёное» /406/.

Следующая строка анализируемой песни:

Обезьянка спала на плече у шарманщика...

— сразу же вызывает определённый ассоциативный ряд. Образ обезьянки появляется в стихотворении не случайно. Галич описывает период в жизни Зоценко, связанный с выходом постановления ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» от 14 августа 1946 года. Официаль-

<sup>15</sup> Курилов Д. Н. «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 258.

ной причиной гонений на Зошенко послужил напечатанный в «Звезде» рассказ «Приключения обезьяны»

«Смысл этого "произведения" Зошенко заключается в том, что он изображает советских людей бездельниками и уродами, людьми глупыми и примитивными. Зошенко совершенно не интересуется труд советских людей, их усилия и героизм, их высокие общественные и моральные качества. Эта тема всегда у него отсутствует... За два с половиной десятилетия он не только ничему не научился и не только никак не изменился, а, наоборот, с циничной откровенностью продолжает оставаться проповедником безыдейности и пошлости, беспринципным и бессовестным литературным хулиганом. Это означает, что Зошенко как тогда, так и теперь не нравятся советские порядки. Как тогда, так и теперь он чужд и враждебен советской литературе» (А. А. Жданов)<sup>16</sup>.

Обезьянка здесь — символическое воплощение главного героя. Галич её почти не описывает, но мы ясно можем представить её, читая у Зошенко:

«Автор стоял у клетки, набитой обезьянами, и следил за ихними ужимками и игрой.

Нет, это не были заморенные ленинградские обезьянки, которые кашляют, и чихают, и жалостно на вас глядят, подперев липкой свою мордочку.

Это были, напротив того, здоровенные, крепкие обезьяны, живущие почти под своим родным небом»<sup>17</sup>.

Образ обезьяны является своеобразным лейтмотивом в творчестве писателя. В его ранних рассказах обыватель скорее человекообразный, чем человек. Позднее, в «Возвращённой молодости», появляется Кашкин с философией обезьяны.

А когда просыпалась, глаза её жуткие  
Выражали почти человеческую отчаянность,

Галич противопоставляет жестокому миру реальности сладкое забытьё сна. Эта мысль подтверждается и контрапунктной цитатой из текста «На сопках Маньчжурии»: «Пусть гаолян // Нам навевает сны...»

А шарманка дудела про сопки маньчжурские, —

игра шарманщика является фоном всего действия. Зачем здесь вообще нужна шарманка? Ну, во-первых, видимо, для того, чтобы естественным образом ввести обезьянку (иначе она бы могла появиться только как в упомянутом рассказе Зошенко — в бане). Но это не единственная

<sup>16</sup> Цит. по: Слово о Зошенко // Лицо и маска Михаила Зошенко. С. 9.

<sup>17</sup> Зошенко М. М. Возвращённая молодость // Зошенко М. М. Собрание соч.: В 5 т. Т. 3. М.: Русслит, 1993. С. 26. Курсив мой. Н В.



функция шарманки. Л. А. Левина говорит о «кинороманах» Галича, развивая более расхожее представление о «театре» Галича<sup>18</sup>. Это предположение кажется мне весьма убедительным: поэтика кино была близка Галичу-киносценаристу. Дополняя мысль Левинной, скажу, что с этой точки зрения шарманка выполняет ту же функцию, что и тапёр в немом кино. Её можно обозначить как создание у зрителя (слушателя, читателя) определённого настроения для восприятия произведения, то есть создание звукового ряда, параллельного зрительному, в котором подчёркиваются эмоциональные и смысловые моменты. Ну и, наконец, шарманка играет не что-то абстрактное, а вполне определённый популярный вальс «На сопках Маньчжурии». Отношения между этими двумя текстами очень неоднозначны. Почему именно «На сопках Маньчжурии»? К биографии героя эта вещь вроде бы прямого отношения не имеет: Зощенко был офицером русской армии уже в период Первой мировой войны. Но — самое непосредственное отношение она имеет к основной идее всего цикла. Галич отпевает невинно пострадавших людей, возвращает им отнятое властью честное имя вместо ярлыка *подонка, обманщик, литературный хулиган, пошляк, хам, наглец, клеветник, блудница, враг народа, трус*. И тогда можно предположить, что Галича особенно вдохновляли слова из текста «На сопках Маньчжурии»: «Спите, герои русской земли, // Отчизны родной сыны» (явная оппозиция *врагу народа*).

И Тамарка-буфетчица очень печалилась...

Соединение в одной фразе слов, принадлежащих к несовместимым стилистическим рядам, — характерная особенность языка рассказов Зощенко. Так же и у Галича: вульгарное *Тамарка* сопоставлено с архаизмом *очень печалилась*, вызывающим определённые ассоциации: «Поклонитесь от меня Алёне Дмитриевне, // Закажите ей меньше печалиться...»<sup>19</sup>

Характерен выбор имени героини. Тамара — имя, традиционное для романтизма: «...имя Тамара прочно связано с лермонтовской традицией. В провинциально-романтическом восприятии прочно укоренилось, что Тамара предполагает красавицу с экзотическим (иногда

<sup>18</sup> См.: «Кинороманы» Александра Галича // АПАРТ 1999. [Вып.] 13. С. 2-6.

<sup>19</sup> Лермонтов М. Ю. Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова // Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М. 1988. С. 527.

роковым) оттенком»<sup>20</sup>. Но — «скомпрометированное» Зошенко в повести «Аполлон и Тамара».

— Спит гаолян,  
Сопки покрыты мглой...

Были и у Томки трали-вали,

действие переносится из настоящего в прошедшее. Казалось бы, зачем автору здесь понадобились воспоминания героини, не имеющие никакого отношения к основной сюжетной линии?

Дело в том, что всё здесь подчиняется тезису, заявленному выше; опять возникает то же зошенковское сочетание: возвышенное, романтическое — низкое, бытовое. Опять же, цитируя Гора, проявляется «вечная антиномия реальности и грустной человеческой мечты»<sup>21</sup>. Видимо, Галичу необходимо показать эту оппозицию на разных уровнях: тематическом, сюжетном, языковом и т. д.

И не Томкой — Томочкою звали.  
Целовались с миленьким в осоке...

Оксюморонное сопоставление несопоставимого —

И не пивом пахло, а апрелем... —

продолжает мотив конфликта и единства возвышенного и низменного.

Может быть, и впрямь на той высоте...

Попытки найти конкретный источник — какую-то песню, откуда могло появиться слово *высота*, привели лишь к пониманию того, что в данном случае это не имеет особого значения, так как это слово давно стало расхожим в песнях о войне. Например, В. Высоцкий заметил: «Вот ещё одна песня — о штурме высоты. Их много было, безымянных высот, которые нужно было взять во что бы то ни стало. Поэтому так часто, наверное, встречается в произведениях о войне слово “высота”, ставшее почти символом»<sup>22</sup>.

...Сгинул он, порубан и пострелян?!

Смена стихотворного размера, подтверждённая музыкально, маркирует смену стиля на стыке первой и второй (а также третьей и четвёртой, и так далее) строф. Перед нами сказовое воплощение разговорной речи — сценический полилог в балладно-песенном монологе.

<sup>20</sup> Сияевский А. Мифы Михаила Зошенко // Лицо и маска Михаила Зошенко. С. 248.

<sup>21</sup> Гор Г. Указ. соч. С. 211.

<sup>22</sup> Высоцкий В. Телерассказ о военных песнях. М., 1991. С. 6. (Б-ка «Ваганта»; № 6).

— Вот из-за туч блеснула луна,  
Могилы хранят покой...

А последний шарманщик, обломок империи...

*Обломок империи* — плакатное выражение, из газетных статей<sup>23</sup>. Поэзия Галича, таким образом, находится в языковом контексте своего времени.

Всё пылил перед Томкой павлиньими перьями,  
Он выламывал, шура, замашки буржуйские:  
То, мол, тёплое пиво, то мясо прохладное!

Специфика системы персонажей — «его же, зощенковские, типаж, причём наихудшего разбора»<sup>24</sup>. Характерно, что меняется даже язык рассказчика: действия обозначаются глаголами не литературного языка, а арго.

А шарманка дудела про сопки маньчжурские,  
И спала на плече обезьянка прокатная...

— Тихо вокруг,  
Ветер туман унёс...

И делясь тоской, как барышами,  
Подпевали шлюхи с алкашами.  
А шарманщик сл, зараза, хаши,  
Алкашам подмигивал прелестно...

Галич использует не только содержательную сторону творчества Зоценко, но и формальную: язык, стиль, вплоть до отдельных слов (как например, взятое им на вооружение *прелестно*):

«Зоценко питал к старичку самые нежные чувства.

Однажды он приблизился к спящему и, словно любуясь им, долго молчал, а потом произнёс убеждённо:

— Вполне прелестный старичок!

Студентов рассмешил этот необычайный эпитет, какого никто никогда не применял к старичкам, и они тотчас же подхватили его:

— "Вполне прелестная Муся" — говорили они, — "вполне прелестная книга" и даже "вполне прелестная драка" "вполне прелестные похороны" и т. д.»<sup>25</sup>

(В сноске Чуковский замечает: «Я вспомнил это восклицание Зоценко, когда впоследствии прочитал у него: "Я комиссар и занимаю

<sup>23</sup> Также название кинофильма «Обломок империи» (1929), сценарий К. Н. Виноградской и Ф. М. Эрмлера, режиссёр Ф. М. Эрмлер (См.: *Душенко К. В.* Словарь современных цитат. М.: Аграф, 1997. С. 68).

<sup>24</sup> *Рассидин С.* Я выбираю Свободу: (Александр Галич). М.: Знание, 1990. С. 14.

<sup>25</sup> *Чуковский К. И.* Из воспоминаний // *Вспоминая Михаила Зоценко.* С. 41

вполне прелестный пост”, “Вздваствуйте, — говорю, — батюшка отец Сергей. Вполне прелестный день”; “А в животе прелестно — самогоном понгрывает”».)

Дескать, деньги ваши — будут наши,  
Дескать, вам приятно — мне полезно!

На сопках Маньчжурии вонны спят,  
И русских не слышно слёз...

А часов этак в десять, а может, и ранес...

Пенужное уточнение, мнимая конкретизация времени действия, не вносящая существенных смысловых изменений, напоминают «пробуксовывающую» речь зощенковского персонажа.

Неспонятный чудака появился в шалмании.  
Был похож он на вдруг постаревшего мальчика.  
За расскаа, напечатанный неким журнальчиком,  
Толстомордый подонок с глазами обманщика  
Объявил чудака — всенародно — обманщиком!

Галич использует не прямое называние — перифразу.

Здесь мы имеем дело с очень интересным явлением. На первый взгляд, всё очень просто — типичный случай применения эзопова языка. Но — не так всё просто. Дело в том, что творчество Галича не относилось к подцензурному. Да и если бы даже этот текст попал к цензору, вряд ли он, даже без прямого названия, без имён имел бы шанс пройти.

Значит, дело не в этом. Но почему же тогда Галич не назвал всё своими именами? Как, например, в «Песне про несчастливых волшебников, или “Эйн, цвей, дрей!”»: «Только тут меня позвали к Семичастному, // И осталась эта песня неоконченной» /172/.

Кстати, ведь в комментариях к песне «На сопках Маньчжурии» (как и в некоторых других, например, к «Письму в семнадцатый век»<sup>26</sup>),

...Справа стояла церковь — Лыковская Троица, — превращённая в дровяной склад, а слева раскинулись уголья государственной дачи номер пять. Там жил ещё член Политбюро в ту пору, Д. Полянский. Именно его вельможному гневу я был обязан, как выразились бы старинные канцеляристы, “лишением всех прав состояния”...» Иногда случалось и наоборот: не Галич делал обобщение из частного случая, а люди в типизированном герое вдруг узнавали конкретного человека. «И когда на одном из моих домашних концертов в первый раз люди попросили меня: “Спойте ‘Аджубесчку’” — я сказал: “Помилуй Бог, я вроде такой песни не писал” “Ну как же, это ваша песня, вон, там: “Она вещи собрала...”? Я говорю: “Да, но песня называется ‘Тонечка’” Они сказали: “Нет! Песня называется ‘Аджубесчка’, и вы уж с нами не спорьте. Это уже стало таким широко распространённым названием этой песни” И вот так связалась биография Алексея Аджубея с биографией ге-

Галич называет конкретные имена: «...Я как-то раньше этого не говорил, теперь я понял, что это надо говорить, насчёт “толстомордого подонка” Это имеется в виду Жданов. Чтoб было ясно» /269/.

Видимо, для Галича было важнее показать о б о б щ ё н н ы й т и п подобного человека, характерный для всех времен и народов, чем его конкретное проявление (хотя, безусловно, и это тоже: «Мы поимённо вспомним всех...»). Подтверждением этой гипотезы может являться мысль А. Е. Крылова: «...сразу отпадёт вопрос о том, скрыт ли кто-либо реальный за “мордастым Буддой” (как, например, А. А Жданов — “толстомордый подонок с глазами обманщика” — в песне, посвящённой памяти М. М. Зощенко) или это просто какой-то грядущий, о ч е р е д н о й сытый советский б о ж о к...»<sup>27</sup>

Очень определённо о типичности образа Жданова высказался В. Аксёнов: «Зощенко и Булгаков открыли этот тип в двадцатые годы <...> Пройдя сквозь кровавую парилочку тридцатых, зощенковский банщик и булгаковский шарик стали Ждановым. Колумбы, открыватели типа, были объявлены уродами.<...> Вот, в сущности, главный конфликт времени, идеально короткая схема: “Зощенко — Жданов”»<sup>28</sup>.

— Пусть гаолян  
Нам навевает сны.

Сел чужак за стол и вжался в угол,  
И легонько пальцами постучал, —

ещё один явный драматургический приём: автор не рассказывает про состояние героя, а п о к а з ы в а е т его.

И сказал, что отдохнёт немного,  
Помолчав, добавил напряжённо:  
«Если есть боржом, то, ради Бога,  
Дайте мне бутылочку боржома...»

— Спите, герои русской земли,  
Отчизны родной сыны!..

Обезьянка проснулась, тихонько зацокала,  
Загляделась на гостя, присевшего около,  
А Тамарка-буфетчица, сука рубливая..

---

роя этой песни, хотя, повторяю, когда я писал её, я о нём не думал» (из передачи на радио «Свобода» от 1 февраля 1977 года) /68–69/.

<sup>27</sup> Крылов А. Е. «Снова август» // Вопр. лит. 2001. Янв. – февр. (№ 1). С. 306. Выделение авт. цит.

<sup>28</sup> Цит. по: Слово о Зощенко // Лицо и маска Михаила Зощенко. С. 11

В своих песнях Галич часто использует подобные «непарламентские» выражения. Делается это с определённой целью: сочетание вульгаризмов с глубокой философичностью содержания даёт особый эффект.

«Я очень много пользуюсь — особенно в жанровых вещах — грубым уличным жаргоном. И это делается не для эпатажа, не для того, чтобы кого-то раздражить, кого-то позабавить. <...>

Потому что тот официальный казённый язык настолько чужд какой-либо мысли, информации. И вот от этого собачьего языка просто иногда хочется взвыть. <...>

Естественно, что когда в середине пятидесятых годов из лагерей хлынула огромная масса — миллионные массы заключённых вернулись, так сказать, в жизнь, они принесли с собой свой жаргон, свой язык. Этот язык стал входить постепенно в уличный язык, и не только в уличный, но стал входить в нормальную бытовую гражданскую речь. И для того, чтобы противопоставить, как-то оторвать русский язык — замечательный, изумительный язык (наша гордость, наша любовь, наша родина — это наш язык), — так вот чтобы оторвать его как-то от этого официального, мы умышленно стали пользоваться жаргоном, грубостями. Кстати, русские грубости ведь не несут в себе ничего непристойного, они просто как бы литературное, фонетическое укрупнение, так сказать, определённых эмоций.

<...> И поэтому я такое о г р о м н о е значение придаю поэтическому языку, ищу его всюду — в трамваях, на улице, в пивных, в больницах»<sup>29</sup>

Тот же творческий принцип применяет и М. Зощенко:

«Постепенно читатели привыкают к короткой фразе, к языку моих персонажей, подслушанному на улице, на собрании домкома, в пивной»<sup>30</sup>.

И ещё:

«Я стараюсь приблизить свой язык к живой речи, с которой я сталкиваюсь в быту. Не проходит вечера, чтобы я не занёс в записную книжку какое-нибудь словцо, обрывок фразы, уличный выкрик, осколок будущего сюжета. Потом в рукописи я заделываю швы, стараюсь, чтобы речь была естественной, плавной»<sup>31</sup>.

Покачала смущённо причёскою пегою...

Слово *пегая* является частью семантического поля *животные*. Обычно так говорят про масть лошади. Поэтому употребление его в данном контексте — явный окказионализм (эта песня не единственная, где оно так употребляется: «И трясёт она пегою чёлкою» /87/).

<sup>29</sup> Галич А. «Верю в торжество слова»: (Неопубл. интервью Александра Галича) / Публ. А. Е. Крылова // Мир Высоцкого. Вып. I, М., 1997. С. 370.

<sup>30</sup> Цит. по: Лавут П. Неповторимый рассказчик // Вспоминая Михаила Зощенко. С. 190.

<sup>31</sup> Цит. по: Эвентов И. Встречи, беседы // Там же. С. 340.

И сказала: «Пardon, но у нас не столовая...

Ю. К. Щеглов в работе, посвящённой творчеству М. Зощенко, говорит о «некультурности» как инвариантной теме Зощенко. В качестве основных мотивов, применяемых при построении фабулы, исследователь выделяет: 1) «торжество некультурности»; 2) «благотворную некультурность»; 3) «автоматическую некультурность»; 4) «цепную реакцию некультурности». В данном случае мы можем говорить именно об «автоматической некультурности». «Эта группа мотивов, также представляющая собой гиперболизацию идеи о некультурности как норме, изображает человека как механическое устройство, которое автоматически начинает действовать некультурно, стоит только слегка ослабить ограничения, налагаемые цивилизацией»<sup>12</sup>.

А о каких, собственно, «ограничениях, налагаемых цивилизацией» можно говорить, когда речь идёт о шалманчике, в котором происходит субботний загул шлюх и алкашей? Ситуация данного места не меняется на протяжении веков, разве что интерьер да напитки... Так что Тамарка в принципе никак не может реагировать по-другому. И вот тут-то вдруг и появляется, как маленькое чудо, это совершенно неожиданное:

Только вы обождите, я на угол сбегаю...

Вдруг «автоматическая некультурность» куда-то пропала, появилось по-настоящему человеческое отношение к чужой беде. Почему? Что произошло за эти несколько минут? Если ещё раз обратиться к работе Щеглова, то можно, немного переначив его слова, сказать: «цепная реакция культуры».

-- Спит галяня,

Сопки покрыты мглой...

А чудака глядел на обезьянку,

Пальцами выстукивал морзянку,

Словно бы он звал её на помощь,

Удивляясь своему бездомью,

Словно бы он спрашивал: «Запомнишь?»

И она кивала: «Да, запомню».

Внимательный читатель не может не увидеть отсылку к книге Зощенко «Возвращённая молодость». В этом произведении есть глава

<sup>12</sup> Щеглов Ю. К. «Энциклопедия некультурности»: (Зощенко: рассказы 1920-х гг. и «Голубая книга») // Лицо и маска Михаила Зощенко. С. 218. (Сокр. вар. ст. из кн.: Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста: Ст. о рус. лит. // Тенафлай: Эрмитаж, 1986).

под названием «Не надо иметь воспоминаний», в которой описывается эпизод, произошедший в зверинце:

«Нет, я рассказал эту маленькую историю вовсе не в христианском смысле и не с проповедью христианской морали — дескать, отойди от зла и, дескать, если тебя ударили по морде, то подставь ещё что-нибудь подобное для удара.

Автор рассказал эту историю лишь для того, чтобы показать, как работает здоровый мозг, не искушённый культурой, привычками и предрассудками»<sup>33</sup>

Здесь Галич вступает в полемику с Зоценко: автор «Возвращённой молодости» вполне серьёзно утверждает, что от воспоминаний — только зло, и приводит обезьянку, мгновенно забывшую о нанесённых побоях при виде винограда, как пример того, как должен работать здоровый мозг.

— Вот из-за туч блеснула луна,  
Могилы хранят покой...

Галич подключается к этому диалогу о воспоминаниях в своей стилистической манере, используя и текст «На сопках Маньчжурии». Не надо иметь воспоминаний? — Надо помнить! «Мы поимённо *вспомним...*» Тем самым автор ещё раз подчёркивает лейтмотив цикла.

«Мне иногда говорят, зачем я в стихи и песни вставляю фамилии, которые следовало бы забыть. Я не думаю, что их надо забывать, я думаю, что мы должны хорошо их помнить. Я недаром написал в одной из своих песен, песне "Памяти Пастернака": "Мы поимённо вспомним всех" Мы должны помнить их. И кроме того, я твёрдо верю в то, что стихи, песни могут обладать силой физической пощёчины...» /170 171/

По-моему, Галич воплотил здесь желание рассказчика из «Голубой книги» Зоценко: «И прошло, может, триста лет, а у нас в груди закипает от желания, я извиняюсь, ударить в рожу этой преподобной личности»<sup>34</sup>.

А нужно? Вчитаемся в следующую строфу

Отодвинул шарманщик шарманку ботинкою,  
Прибежала Тамарка с боржомной бутылкою —  
И сама налила чудаку полстаканчика..  
Не знавали в шалмане подобные почести!

Действительно, отношение работников общепита к своим клиентам в те времена, мягко говоря, оставляло желать лучшего, что и отражено в литературных произведениях:

<sup>33</sup> Зоценко М. Возвращённая молодость. С. 28.

<sup>34</sup> Зоценко М. Избранное. Л. 1981 С. 435-436.



Будьте добры! — зывал он к пролетавшим мимо работникам нарпита.  
Сию минуточку-с! — кричали официанты на ходу»<sup>35</sup>.

А Тамарка, в упор поглядев на шарманщика,  
Приказала: «Играй, — человек в одиночестве».

Совершенно неожиданно звучит это *приказала*. «Цепная реакция культурности» вызвала изменение образа Тамарки. И даже появляется интонация другого человека. Это уже не бытовая разговорная речь, а другой стиль, книжный, возвышенный.

И опять Галич связывает два текста...

Тихо вокруг,  
Ветер туман унёс...  
Замолчали шлохи с алкашами,  
Только мухи крыльями шуршали.

Как отмечала Л. А. Левина, «это ведь спецэффект, наложение звука — шуршащие в абсолютной тишине крылышки мух притом, что шарманка продолжает наигрывать вальс. Эти мухи даже могут быть выделены визуально — крупным планом, или сменой кадров, или как-то ещё»<sup>36</sup>.

Стало почему-то очень тихо,  
Наступила странная минута —  
Непонятное, чужое лихо  
Стало общим лихом почему-то!

На сопках Маньчжурии войны спят,  
И русских не слышно слез...

Не взрываюсь молчанье ни матом ни брехами,  
Обезьянка сипела спалёнными бронхами,  
И шарманщик, забыв трепотню свою барскую,  
Сам назначил себе — мол, играй да помалкивай.  
И почти что неслышно сказав: «Благодарствую!» —  
Наклонился чудака над рукою Тамаркиной...

Образ героя раскрывается, в основном, через какие-то мелкие, не различимые обычным глазом детали (что и даёт повод Л. Левиной говорить о кинематографических приёмах — «"движение камеры"» чувствуется постоянно, крупный план то и дело фиксирует едва уловимые жесты и нюансы... < .> Все эти детали вычленяются из панорамы шалма-

<sup>35</sup> Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев // Ильф И., Петров Е. Собрание соч.: В 5 т. Т. I М. Худож. лит., 1994. С. 169

<sup>36</sup> Левина Л. Указ. ст. С. 4

на — как бы наезжающей камерой...»<sup>37</sup>). «В кадре» двое, мужчина и женщина. Отношение к женщине определяет тип социальной культуры. Рыцарское поведение персонажа Галича совершенно нетипично для советского этикета, но вполне адекватно модели поведения самого Зоценко.

Вспоминает Михаил Слонимский:

«Однажды вечером к нашему столику, за которым мы поедали бифштексы по-деревенски, запивая их пивом, подошла высокая молодая женщина, художавая, с гонким лицом и большими, словно раз навсегда удивлёнными глазами, в полосатой мужской кепке, в светлом жакете и короткой юбке. Она поздоровалась с Зоценко. То была его бывшая сослуживица по ленинградскому порту, машинистка. Но она уже не работала в порту.

— Меня уволили по сокращению штатов, — сообщила она.

Совершенно ясно было, чем она сейчас зарабатывает. Официант, низкорослый крепыш, чернявый, с усиками над губой-пиявкой, в прежние времена служивший, наверное, вышибалой в публичном доме, обратился к ней на «ты».

Чего тебе? Водки? Шампанского?

Бывшая сослуживица Зоценко не нашла ничего оскорбительного в его хамском тоне, такое обращение стало уже привычным для неё.

Зоценко, конечно, оборвал официанта, деликатнейшим образом повёл себя с девушкой («как студент» — заметил он потом без улыбки)...»<sup>38</sup>

— Пусть гаолян  
 Нам навевает сны  
 И ушёл чудак, не взявши сдачи,  
 Всем в шалмане пожелал удачи...  
 Вот какая странная злоха:  
 Не горим в огне — и тонем в луже!  
 Обезьянке было очень плохо —  
 Человеку было много хуже.

Спите, герои русской земли,  
 Отчизны родной сыны...

У Зоценко было очень много шансов погибнуть. В автобиографических заметках он пишет:

«А вот сухонькая таблица моих событий:  
 арестован — 6 раз,  
 к смерти приговорён — 1 раз,  
 ранен — 3 раза,  
 самоубийством кончал — 2 раза,  
 били меня — 3 раза.

Всё это происходило не из авантюризма, а «просто так» не везло...»<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Слонимский М. Михаил Зоценко // Воспоминания о Михаиле Зоценко. СПб.: Худож. лит. 1995 С. 95.

И в «Возвращённой молодости»:

«У меня порок сердца, плохие нервы и несколько неправильная работа психики. В течениис многих лет в меня стреляли из ружей, пулемётов и пушек. Меня травили газами. Кормили овсом. И я забыл то время, когда я лежал на траве, беспечно наблюдая за полётом птичек»<sup>39</sup>.

Но — он не погиб на войне, в лагерях, в Ленинграде, а был затравлен. Затравлен в том числе и своими коллегами, представителями одной из самых гуманных профессий. Наверняка и это тоже имел в виду Галич, когда пел: «...“Запомнишь?” <...> “Да, запомню”».

«В своём театральном кабинете за день до отъезда в Минск, где его убили, Соломон Михайлович показывал мне полученные им из Польши материалы — документы и фотографии о восстании в Варшавском гетто.

Всхлипывая, он всё перекладывал и перекладывал эти бумажки и фотографии на своём огромном столе, всё перекладывал и перекладывал их с места на место, словно пытаюсь найти какую-то, ведомую только ему горестную гармонию. Прощаясь, он задержал мою руку и тихо спросил:

— Ты не забудешь?

Я покачал головой.

— Не забывай, — настойчиво сказал Михозлс, — никогда не забывай!

Я не забыл. Соломон Михайлович!»<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Зоценко М. О себе, об идеологии и ещё кое о чём // Зоценко М. Уважасмые граждaнс. М.: Ки. палата, 1991. С. 579.

<sup>40</sup> Зоценко М. М. Возвращённая молодость. С. 198.

<sup>41</sup> Галич А. А. Генеральная репетиция. С. 377.

---

**С. В. СВИРИДОВ**

## **«ЛИТЕРАТОРСКИЕ МОСТКИ»**

### **Жанр. Слово. Интертекст**

«В Ленинграде, на Волковом кладбище, есть такой ряд, который называется “Литераторскими мостками”, вот у меня есть цикл песен, посвящённый памяти разных русских поэтов и писателей», — говорил Александр Галич, предваряя песни своего поэтического некрополя, своего, быть может, самого трагического цикла<sup>1</sup>. «Литераторские мостки» — одна из вершин его поэзии, здесь любая песня — впечатляет неотразимо. Потому что, во-первых, дарит радость блестящей художественной находки — необычна по ж а н р у; во-вторых, ранит остротой гражданского и нравственного чувства — необычна по силе с л о в а; и в-третьих, в них «дышит почва и судьба» авторской песни, её родовая связь с классической русской литературой, — дышит благодаря глубине и н т е р т е к с т а.

Этим трём сторонам «Литераторских мостков» посвящена данная статья. Она не является собственно цикловедческим исследованием. В ряде случаев для анализа цикла потребуются общие заключения о поэтике Галича, и выводы статьи тоже не будут ограничены рамками «Литераторских мостков»

### *1. Текст*

Авторская песня — синтетическое искусство, и её единый синтетический текст состоит как минимум из трёх субтекстов — вербального (слово), музыкального (аккомпанемент) и пластического (голос).

---

<sup>1</sup> Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М.: Локид: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 269. Тексты песен, авторских примечаний, устных монологов А. Галича и некоторые высказывания современников певца цит. по этому изд., кроме специально оговоренных случаев. Далее ссылки даются в тексте. Курсивы в цитатах принадлежат автору данной статьи.

Это осложняет анализ авторской песни, тем более что общепринятой методики такого анализа пока нет. Большинство исследований затрагивает в первую очередь словесный ряд, и данная статья исключением не станет. Но нельзя совершенно забыть, что стихи входят в текстовое единство высшего порядка — песню (словом *песня* далее будет обозначаться этот единый текст). И хоть данный анализ будет сфокусирован на вербальном ряде (что методически вполне законно), его цель — установить смысл текста в целом, и значит, остальные компоненты песни игнорировать нельзя, апелляции к музыкальному, пластическому ряду в этом случае допустимы и желательны.

Цикл «Литературские мостки» состоит из восьми песен<sup>2</sup>:

1	«Вот пришли и ко мне седины...»	<Зима 1966/67>
[2].	Памяти Б. Л. Пастернака	4.12.1966
[3].	Снова август. А. А. Ахматовой	Апр. 1967 авг 1969
[4].	На сопках Маньчжурии. М. М. Зощенко	<1967, весна>
[5].	Возвращение на Итаку. О. Э. Мандельштаму	<1969, лето>
[6].	Легенда о табаке. Д. Хармс	<Зима 1969/70>
[7].	Памяти Живаго	<1972, лето>
8.	Переселение душ	<Зима 1966/67>

Такой состав цикла подтверждается авторскими комментариями, публикации в другом составе оправданы лишь вкусом и волей некоторых издателей<sup>3</sup>. Стихотворение 1 Галич неоднократно называл вступлением, 8 — судя по всему, является заключением цикла<sup>4</sup>. В остальном его порядок неясен, так как «Литературские мостки» не зафиксированы на лентах в полном составе. Ещё один текст, связанный с

<sup>2</sup> Посвящения современникам в списке не указаны. Здесь и далее в угловых скобках — датировка А. Е. Крылова, которому автор выражает глубокую благодарность за помощь в работе над этой статьёй.

<sup>3</sup> Напр.: Галич А. Возвращение М.: Музыка, 1990; Галич А. А. Сочинения В 2 т. Т. 1. М.: Локид, 1999.

<sup>4</sup> Мнение А. Крылова (сообщ. лично). В фонограммах есть одно указание на принадлежность песни к циклу: «Последняя коротенькая самая песня из этого цикла. Поскольку... каждый человек, который сочиняет "кровь — любовь", обладает неслышанным самоменнием, значит, вот в это же "Волковское кладбище" включается такая песня, которая называется "Переселение душ"...» (Запись М. Фигнер, <конц дек. 1968>). Ср. варианты названия: «Послесловие»; «Последняя песня, или Баллада о переселении душ».

А. Ахматовой. «Ей страшно и душно, и хочется лечь...» — примыкает к циклу, но, по-видимому, не входит в него. Хотя на записях эти стихи иногда и соседствуют с циклом, Галич ни разу не указал на их принадлежность к «Литераторским мосткам» (при достаточном для такого вывода числе сохранившихся фонограмм).

Первое имеющееся на записях упоминание о цикле под названием «Литераторские мостки» относится к концу декабря 1968 года (запись М. Фигнер). На предыдущей фонограмме, включающей песни 3 и 4 (у М. Танича, <19.11.68>), такого упоминания нет. Можно заключить, что объединение ранее написанных вещей в цикл происходило в конце 1968 года, одновременно с завершением работы над песней «Снова август», которую Галич в очередной раз стал переделывать вскоре после 21 августа 1968 года.

Песни 1 и 8 противопоставлены другим по форме текста (по организующей роли первого лица, а не третьего, как в 2–7) и по сравнительно большей лиричности, что позволяет обобщённо называть 1 и 8 *текстами первого лица*, а остальные — *текстами третьего лица*.

Своеобразие «Литераторских мостков» начинается с композиции.

Песни цикла и другие, близкие по жанру, делятся на короткие отрезки (*композиционные сегменты*), каждый из которых обозначен голосом, аккомпанементом, метрическими средствами. Можно назвать следующие типы сегментов:

1) *Заглавие*.

2) *Посвящение*.

3) *Эпиграфы*, пристрастие к которым Галич унаследовал, вероятно, у А. Ахматовой: «Я вообще большой любитель эпиграфов. В итоге будут сочинения, в которых будет по три и даже по четыре эпиграфа» /240/. Действительно, как и ахматовские «Поэма без героя» или «Реквием», некоторые песни Галича имеют по два-три вступления.

4) *Основной корпус*, который часто осложнён вариациями в метрике, темпе и пластике исполнения, что делит его дополнительно на подсегменты.

5) *«Заставки»* — краткие, в 1–2 стиха, включения между сегментами (подсегментами) композиции, представляющие собой цитату, которая подчёркнуто произносится (пропеваётся) как цитата.

6) *Комментарий*. Это факультативная часть текста, которая при исполнении может быть пропущена, но, как правило, сопутствует песне. Так, из семнадцати фонограмм «Песни про генеральскую дочь», известных в 1996 году, комментарий был зафиксирован на четырнадцать

ти<sup>5</sup>. Его текст подвержен вариациям (свободным или зависящим от аудитории, контекста других песен и т. п.), но устойчив по смыслу и стилю. Комментарий лежит за пределами собственно текста, по другую сторону маркеров, метящих его границу, таких как начало и конец аккомпанемента, начало и конец пластического ряда и т. п. То есть, это метатекстовый элемент композиции. Его можно сравнить с прозаическим вступлением «Вместо предисловия» к «Реквиему» Ахматовой, которое на авторских фонограммах звучит почти как «случайное» примечание.

Сегментация текста ведёт в перспективе к обособлению сегментов и выделению их в самостоятельные тексты, сохраняющие концептуальное единство. То есть, к «поэмам в песнях и стихах». Но это уже следующий вопрос — вопрос жанра.

## 2. Жанр

Относительно песен Галича слово *жанр* употребляется в двух разных смыслах, которые не следует смешивать:

1) *Жанр* как универсальная категория литературы. В этом смысле не может быть текста вне жанра.

2) «*Жанр*» как тематическое и стилевое определение (формулировку *жанровые песни* предложил сам Галич). В этом смысле к *жанру* относятся только песни «с бытовыми сюжетами (по аналогии с жанровой живописью) и без каких бы то ни было обобщений» — в их текстах авторское отношение к происходящему прямо никак не выражено»; «всегда это песни ролевые — в которых повествование ведётся от лица персонажа»<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> См. Крылов А. Е. О жанровых песнях и их языке: (По материалам твор. наследия Александра Галича) // Мир Высоцкого. Вып. I. М., 1997. С. 369

<sup>6</sup> Точнее, к а к б ы без обобщений (без них искусство вряд ли возможно, и разве истории Клима не слепок о б щ е й жизни?). «Бытовые» песни Галича и м и - г и р у ю т случайность, курьёзность. Возможно, так певец пародирует «диалектику» частного и общего, бывшую инструментом соцреалистической критики: по канону соцреализма, искусство изображает «характерное» (читай: должное), а не «случайное» (читай: реальное). Галич вступает в стилистическую игру с этим принципом. Это тем более вероятно, что на 60-е годы пришлось дискуссии о реализме, о критическом направлении в литературе, о военной прозе, о творчестве молодых, борьба «Нового мира» и «Октября» и всегда категории «частное» и «общее» были козырной картой консерваторов. А. Крылов верно замечает, что авторское определение *жанровый* — сродни демонстрации — эффектная роспись в маргинальности. Так же и интерес Галича к случаю, его наигранный «бытовизм» своего рода жест

<sup>7</sup> Крылов А. Е. Указ. соч. С. 366.

По этому определению, в основе которого лежит анализ множества авторских высказываний Галича, легко заключить, что жанр «Литераторских мостков» и подобных им песен — полностью противоположен «жанровому жанру»: их сюжет — не бытовой, а трагический, они стремятся к обобщениям, субъект речи совпадает с автором, и авторское отношение явлено со всей силой («Я буду метаться в дозоре почётном» /268/, «Толстомордый подонок с глазами обманщика» /270/, «Мы — поимённо! — вспомним всех, // Кто поднял руку!..» /161/ и т. п.).

В науке уже отмечалось «повышенное внимание» Галича к жанровой стороне его произведений и даже пристрастие, так сказать, к жанротворчеству<sup>9</sup>. Сам певец признаётся: «Я всё время пытаюсь выпрыгнуть из жанра традиционных песен»<sup>10</sup>. Конечно, «выпрыгивать» заставлял не азарт формотворчества — каждый новый жанровый тип создавался Галичем под определённые художественные цели. В случае «поэмы в стихах и песнях», которой посвятил своё исследование В. Зайцев, это масштабная историческая рефлексия. Жанр «Литераторских мостков» ориентирован на иную цель — это нравственная рефлексия о культуре. Сходные задачи поэзия ставила не раз (классический пример — Н. Некрасов), но XIX век обращался для этого к традиционному репертуару жанров. Потом Некрасов создал гражданскую лирику. А Галич — драматизированную гражданскую балладу. Чем оправдана такая дефиниция?

1. Песня Галича, как и почти любого барда, уклоняется от образцов «чистой» лирики (монологической, по Бахтину, медитации или рефлексии) в сторону эпизации и событийной сюжетности — в сторону лиро-эпики, баллады. Хотя, эта тенденция есть и у Некрасова. Характернее другая черта:

2. Песни «Литераторских мостков», как и многие другие вещи Галича, драматизированы.

Но не за счёт изображения спорящих персонажей (таких примеров у Галича всего несколько), а через полемическое столкновение голосов. Это, по Бахтину, полифоничные тексты, в которых несколько голосов погружены в поле ясно звучащего авторского слова. Причём голоса эти принадлежат не столько персонажам, сколько историческим и нравственным субъектам, таким как система, жертва, культура, ин-

<sup>9</sup> Эта тавтология показывает, что определение, выбранное Галичем, неудобно для учёного: оно совпадает с термином, имеющим иное значение. Далее слово *жанр* здесь будет употребляться только в общепринятом научном смысле.

<sup>9</sup> Зайцев В. А. «Поэма в стихах и песнях»: О жанровых поисках в сфере большой поэты. формы // Мир Высоцкого. Вып. IV М., 2000 С. 360

<sup>10</sup> Цит. по: Зайцев В. А. Там же. С. 361



теллигенция, совесть. Текст Галича есть диалог, спор, он подобен драматической сцене, где все роли играет один актёр. Правда, диалоговая форма в гражданских стихах встречается и у Некрасова («Поэт и гражданин», «Железная дорога»), а «диалоги» Некрасова, в свою очередь, ориентированы на Пушкина («Поэт и толпа», «Разговор книгопродавца с поэтом»). Но некрасовские тексты остаются лирикой по существу: и Поэт, и Гражданин, оба суть выражения лирического героя, две стороны мятущегося творческого я. А у Галича, наоборот, даже в тех песнях, которые можно было бы отнести к гражданской лирике («некрасовского» типа («Песня исхода», «Псалом», «Вот пришли и ко мне седины...»). — есть собеседник, есть идеологически самостоятельные голоса, автор обращается к кому-то, с кем-то спорит, кого-то слышит, хоть в одном-двух стихах: «"Не судите, да не судимы. " — // Заклинает меня враньё» /193/; «И врёт мордастый Будда, // Что горе — не беда!» /274/; «Уезжаете?! Уезжайте <...> Уезжаете? Воля ваша!» /353/; «Мой Бог, сотворённый из глины, // Сказал мне: // — Иди и убей!» /336/; «Ну, а если б я гнил в Сучане, // Вам бы легче дышалось, что ли?» /185/; «А вы говорили — бредни! // А вот — через тридцать лет!» /240/. Автору и в лиричнейших вещах — нужен собеседник, будь то «мальчик с дудочкой» или «лукавый змей».

Добавим к этому столь излюбленные Галичем посвящения, которыми снабжены и песни «Литературских мостков», причём стихи «Памяти Живаго» адресованы дважды — литературному герою и О. Ивинской. Не забудем скрытые посвящения, как, например, печально известному «Г. П. Уткину» — Я. Эльсбергу<sup>11</sup> — Д р а м а т у р г Галич как будто не может мыслить иначе как диалогами, к кому-то обращаясь, с кем-то споря.

3. Жанр «Литературских мостков», как и вся поэзия Галича, соприкасается с эстетическим полем *эпического театра*.

Такое суждение вполне уместно, так как в сложном целом авторской песни есть пластический субтекст, и значит, можно соотносить и его, и всё целое с категориями театральной эстетики. Наверное, каждому слушателю Галича знакомо впечатление, выраженное отцом Александром Менем: «Это был артист — в высоком смысле этого слова. Потому я убедился, что его песни неотделимы от блестящей игры» /397/. Был Галич-актёр, Галич-драматург и постановщик своих песен, и во многом он шёл путями Б. Брехта. Не исключено, что шёл сознательно, в силу театрального и кинематографического опыта, но ско-

<sup>11</sup> См.: Крылов А. Е. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. № 105. 2000. Июль — сент. ([Вып. ] 3) С. 313–319.

рее брехтовские мотивы были просто «навеваны духом времени», 1960-х годов, когда *эпический театр* был одним из знаков современности<sup>12</sup>.

По Брехту, театр должен воздействовать прежде всего на разум зрителя, с тем чтобы тот задумался над жизнью и занял критическую, то есть активную позицию в отношении неё. Этой цели служит особая *техника очуждения* — актёр, режиссёр, художник должны обнажать условность театра. На этом пути главное — особая игра артиста, который рассказывает о сюжетных событиях, не сливаясь с ними: «Ни на одно мгновение нельзя допускать полного превращения актёра в изображаемый персонаж»<sup>13</sup>. Брехту принадлежит хрестоматийная «схема», показывающая «некоторые различия в угле зрения между драматическим и эпическим театром». Обратимся к ней и увидим, что эстетику Галича описывает скорее второй столбец, чем первый:

Драматическая форма театра	Эпическая форма театра
Сцена «воплощает» определённое событие	Рассказывает о нём
Вовлекает зрителя в действие <...>	Ставит его в положение наблюдателя <...>
Воздействие основано на внушении	Воздействие основано на убеждении
Зритель становится соучастником происходящих событий	Он противопоставляется им
Эмоции остаются в сфере эмоционального	Эмоции перерабатываются сознанием в выводы <sup>14</sup>

Песня Галича соответствует общим принципам представления, прежде всего, своим риторическим содержанием — не в отрицательном значении («напыщенный, но пустой»), а в первоначальном, от слова *ритор* — оратор, трибун. Такое слово направлено на убеждение, оно не только «лира», оно трибуна и кафедра. Да, песни Галича эмоциональны. Но их эмоциональность сдержанна (по сравнению, скажем, с Маяковским, Пастернаком или Высоцким), она подчинена установке на интеллектуальное действие, на то, чтобы, говоря словами Брехта, «внушить зрителю аналитическое, критическое отношение к изображаемым событиям»<sup>15</sup>. Действие песни направлено в

<sup>12</sup> «Стиль времени» 60-х вообще построен на условности. Так, в дизайне царили популярные фантазии на тему кубизма или конструктивизма, плоский цвет, элементарные формы, прямые линии.

<sup>13</sup> Брехт Б. Театр: Пьесы; Статьи; Воспоминания: В 5 т. Т. 5/2. М., 1965. С. 194.

<sup>14</sup> Там же Т. 5/1. М., 1965. С. 300–301.

<sup>15</sup> Там же. Т. 5/2. С. 102.

область нравственного сознания. Она хочет продемонстрировать, рассказать и доказать — всеми средствами, в том числе эмоциональными. Галич транслирует слушателю некое умное переживание. «Ввиду того, что актёр не отождествляет себя с персонажем, которого изображает, он может избрать по отношению к этому персонажу определённую позицию, выразить своё мнение по его поводу и побудить к критике зрителя»<sup>16</sup>. — и действительно, Галич требует, чтобы зритель как-то отнёсся к показанному герою, — будь то «один с авоською», или Клим Петрович, или Г. А. Насер, — иногда требует вслух: «Пожалейте, люди, палачей!» /257/; или: «Не забудьте, как это было!» /248/.

По своей артистической природе песня Галича — действительно представление и рассказ, а не перевоплощение. Так, каждая песня третьего лица из «Литературских мостков» — это рассказанная сценка (или несколько сценок). Это оуждённый моноспектакль<sup>17</sup>. Певца совершенно невозможно «заподозрить» в следовании принципам Станиславского, скорее подумаешь, что он читает заветы Брехта о том, что актёр должен «изображать другого человека, но не так, не в такой степени, чтобы казалось, что он и есть тот, другой человек, он не будет стремиться к тому, чтобы он сам, актёр, был при этом забыт. Его личность останется такой же обычной личностью, непохожей на других, с присущими ей чертами»<sup>18</sup>. — Разве не так представляет Галич своих героев? Певец рассказывает и показывает сцены прошлого, не позволяя аффектации ни себе, ни зрителю. Он действительно не перевоплощается в Клима Петровича, а изображает его, цитирует его «близко к тексту»: «Если актёр отказался от полного перевоплощения, то текст свой он произносит не как импровизацию, а как цитату. Ясно, что в эту цитату он должен вкладывать все необходимые оттенки, всю конкретную человеческую пластичность», — и Галич вкладывает неотразимую правду в прямую речь Клима Петровича, которая всё же не перестаёт быть рассказом в форме первого лица. Ведь между третьим лицом в «Балладе о сознательности» (и в шести песнях «Литературских мостков») и первым лицом в коломиийцевском цикле — смысловая разница не столь уж велика.

Многие поэтические черты Галича можно расценить как интуитивно найденные очуждающие приёмы. Прежде всего, ком

<sup>16</sup> Там же. С. 107.

<sup>17</sup> Ср. о драматическом чтении Галича. «Саша не читал, а играл пьесу. Вот где мы увидели его — актёра. Сыграл он и мужские и женские роли блестяще» (Нагибин Ю.) О Галиче — что помнится // Галич А. Генеральная репетиция М. 1991 С. 543).

<sup>18</sup> Брехт Б. Указ. изд. Т. 5/2. С. 109-110

м е т а р и и. «Я считаю комментарии полезными, — пишет Брехт, — потому что они отделяют стихи друг от друга, осуществляя эффект очуждения, и ставят их на почву реальности. Стихи не отличаются общительностью. Собираясь стаей, они производят неприятное впечатление и плохо переносят друг друга»<sup>19</sup>. В «Кадише» или «Воспоминаниях об Одессе» комментарии вошли из метатекста в текст, но по-прежнему «притворяются» случайными, очуждая стихотворные сегменты. Ту же роль играют «сверхдлинные» заглавия, напоминающие о временах Гриммельсхаузена, эпиграфы и «титры», скороговоркой произносимые в ходе пения («глава вторая», «баритон вступает», «А вот ещё», «Взял — и запил»). Галич может вдруг обронить посреди песни что-нибудь вроде «Тьфу, честное слово, даже не хочется повторять последнюю строчку»<sup>20</sup>. Этим он обнаруживает себя, как кукловод, забывший о ширме: в строгой ситуации «пение на публике» такое недопустимо. Но признаем, что песня этому не противится, в её контексте «реплика к зрителям» не звучит диссонансом. Описанные приёмы функционально равны титрам, которые применил Брехт в «Трёхгрошовой опере», и фигуре рассказчика из его поздних пьес. Кстати, упомянутую песню «Я в путь собирался всегда налегке...» несложно представить вписанной в какой-либо брехтовский театральный контекст в качестве зонга.

На задачу очуждения работает у Галича и пластика голоса. Эта как бы усталая речь под гитару, эта характерная артикуляция («каша во рту» — сказал бы недобрый критик) — наивно сводить их к речевой конституции певца. Какой бы ни была манера речи А. Гинзбурга, А. Галич сделал его выговор художественным приёмом, и этот приём семантически, как любой элемент текста<sup>21</sup>.

Если «сверху» жанр Галича проявляет родство с театром Брехта, то «снизу» — с его банальным советским двойником — с жанром *речевых композиций* (ср.: «меня заинтересовало сочинение таких компо-

<sup>19</sup> Там же. Т. 5/1. С. 247

<sup>20</sup> Запись песни «Я в путь собирался всегда налегке...»; цит. по фонограмме, изданной на аудиокассете: *Галич А. Реквием по неубитым*. М. Музыкальное изд-во МО, 2000.

<sup>21</sup> Казалось бы, специфическая речь Галича несёт негативные смыслы — передаёт усталость, горечь профанного мира, копирует его случайность, даже смыкается с его «ангистетикой». Но дефекты речи могут быть и маркерами эстетичности, даже эстетства, утончённости речи поэта, которая есть «не от мира сего». Вспомним особый выговор столь близкого Галичу А. Вертинского. Вспомним Пастернака: «Давай *ронять* слова, // Как сад — янтарь и cedру, // *Рисенно* и шедро, // *Едва, едва,* *едва*» — ведь это о б о ж е с т в е н н о й красоте.

заций, в которых сочетается попевка с “чистыми” стихами<sup>22</sup>). Эти сцены исполнялись несколькими актёрами, голосом (или с минимумом телесной пластики) и представляли собой чередование коротких фрагментов — хоровых и сольных, чтения и пения и т. п. Выходила, пусть исполненная фальшивого лафоса, но «поэма в песнях», где «некоторые песни поются, некоторые говорятся, некоторые поются и говорятся»<sup>23</sup>. Генетически *композиция* восходит к игре агиттеатров и агитбригад, а значит, смыкается с дидактической линией в творчестве и теории Брехта, напоминая очуждённые сцены, перемежающиеся зонгами. Многие помнят, как речевые композиции насаждались в школах, как без таких постановок на пять-шесть детских голосов не обходился ни День Пионерии, ни Первое Мая, ни любой политизированный праздник. Занимали они своё место на радио, издавались на грампластинках. Пусть это сравнение не покажется обидным для поэзии Галича (как не бросает тени на Достоевского бахтинское сближение его романа с бульварной и авантюрной традицией). В жанре Галича мы найдём целый пучок признаков речевой композиции. Это стремление к комбинированию форм (размеров, аккомпанемента, «голосов», включение «заставочных» элементов, таких как «Рамона» или вальс «На сопках Маньчжурии»), в том числе монтаж чтения и пения («Кадиш»), это риторическая приподнятость, очуждённый рассказ и сдержанный строгий пафос. Галич задействовал скрытые возможности низкого жанра, который служил лишь пропаганде и не дал ничего действительно ценного (кроме немногих удачных радио- и дискоспектаклей на материале классической литературы), и — применил их к противоположной цели. к социально-нравственной критике.

Впрочем, последнее вообще характерно для рецепции Брехта Галичем: она была критичной и выборочной. «Критическое отношение к реке заключается в том, что исправляют её русло»<sup>24</sup>. Галич подошёл к Брехту, как к реке. То же можно сказать и об авторской песне в целом, и о советской вольной культуре 60-х в целом. Русло теории Брехта было изменено в сторону задач, далёких от его марксистских установок. Подверглась сортировке и сама эстетика<sup>25</sup>.

Во-первых, Галич не пошёл на полный отказ от эмоционального воздействия и прибегает к сильным катарсическим, суггестивным эффектам

<sup>22</sup> Цит. по: *Зайцев В. А.* Указ. соч. С. 362.

<sup>23</sup> Слова Галича о его поэме «Размышления о бегунах на длинные дистанции»: цит. по: *Зайцев В. А.* Указ. соч. С. 361.

<sup>24</sup> *Брехт Б.* Указ. изд. Т. 5/2. С. 183.

<sup>25</sup> Подробнее см.: *Свиридов С.* Зонг: Три интерпретации текстов Бертольта Брехта // Владимир Высоцкий и русский рок. Тверь, 2001 С. 18-35

(Правда, тут Брехт допускал компромиссы «в ходе повествования можно прибегать то к средствам эмоционального внушения, то к приёмам чисто интеллектуального убеждения»<sup>26</sup>). Во-вторых, певец глух к той части теорий Брехта, которую можно назвать революционной и марксистской.

Драматическая форма театра	Эпическая форма театра
События развиваются по прямой	Зигзагами
<i>Natura non facit saltus</i> (Природа не делает скачков)	<i>Facit saltus</i> (Делает скачки)
Мир, каков он есть	Мир, каким он становится
Как приходится поступать	Как следует поступать
Сознание определяет бытие	Общественное бытие определяет сознание

Эта составляющая «схемы», казалось, была уже воплощена в соцреализме, учившем «отображать жизнь в её революционном развитии». И значит, вкупе с его догмами, была неприемлема для всей либеральной эстетики 60-х, от «Нового мира» до авторской песни. Из Брехта выбирали всё альтернативное, не совпадающее с советским эстетическим фоном, и отбрасывали знакомое, «своё, родное».

Итак, «Литературские мостки» написаны в жанре гражданской баллады. Это рефлексия, обращённая к миру культуры, видящая его прежде всего в нравственном аспекте, отображающая его «в лицах» (персонифицированно) и «в конфликтах» (драматизированно). Лирическое начало здесь реализуется в синтезе с драматическим, как один из «голосов», обычно охватывающий остальные; драматизации способствует форма очуждённого рассказа. Гражданская баллада проявляет внимание к кризисным моментам существования культуры, ощущает её бытие как борьбу, а не как извечную данность. Этот жанр отличен как от «бытового», так и от «поэмы в стихах и песнях». Логично предположить, что жанр гражданской баллады закреплён за авторской песней в целом и имеет аналогии в творчестве других бардов. Этот вопрос мог бы стать темой отдельного исследования<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Брехт Б. Указ. изд. Т. 5/1. С. 300.

<sup>27</sup> И у Галича жанр «Литературских мостков» не привязан строго к данному циклу. Ему соответствуют «Александринские песни» и отдельные тексты, не зависящие от циклов. С другой стороны, «Переселение душ» не соотносится с жанром «Мостков» по формальным признакам. Удалены от него и стихи «Ей страшно и душно, и хочется лечь...». Возможно, потому Галич и воздержался от включения их в цикл.

### 3. Слово

Как известно, «поэта далеко заводит речь»... Но насколько далеко? Подход художника к слову как таковому, авторские требования, ожидания, надежды и опасения, связанные со словом, отношения человека и языка — это проблема уже наджанрового характера, вопрос эстетики.

Статус слова в «Литературских мостках» тесно связан с концепцией цикла, с его базовыми смыслами, из которых исходит всё богатство его песен, и с результирующим смыслом, в котором сходятся все семантические линии «Мостков». Отчасти эта генеральная семантика и состоит в некоторых положениях о *слове*.

В каждой из песен «Литературских мостков» Галич изобразил насилие над культурой, уничтожение её лучших сил. Автором движет вера в то, что произносимое им слово может противостоять разрушению культуры.

Это убеждение связано с идеологией интеллигенции, с её верой в слово и с известным русским «литературоцентризмом». Для граждански мыслящего советского человека 60-х годов противостояние культуры и анти-культуры, свободы и тоталитарной системы, личности и безличного *мы* — было, прежде всего, противостоянием по линии слова. Система функционирует, у н и ч т о ж а я с л о в о. Она вычёркивает информацию о нежелательных, неудобных ей вещах и тем как бы уничтожает их самих: мы сотрём знак и тем самым отменим бытие предмета. Вот русская тоталитарная семиотика. Этот «оруэлловский» метод знает каждый, кто по команде учителя вырывал из книг портреты «врагов народа» и кто потом видел искоренение и м е н и и иконических образов Сталина («снять статуи на станции...»), а затем ползучую реабилитацию того же и м е н и и при Брежневле: кто помнит, что такое «казнь молчанием», которой подверглись и Булгаков, и Пастернак, и другие, кого миновали Сучан и Елабуга. Логика этой казни — не та, что «о нём молчат, п о т о м у ч т о его нет», а скорее «он не назван, з н а ч и т, его нет». Молчание есть уничтожение. А если так, то и сопротивляться нужно словом. Проговорить некий факт — значит восстановить знак, разрушить знакоборческие чары противника и вернуть вещи бытие: «Он назван, и значит, он есть».

Советский гражданин 60-х знал это не из семиотических эссе, а из житейского опыта. В одном из анекдотов того времени диссидент выбегает на улице перед Брежневым и говорит: «Архипелаг ГУЛАГ», — и всё. Странное действие? Но только на первый взгляд, так как, в глазах создателей и рассказчиков этого анекдота, дерзкий воль-

нодумец предьявил генеску и сам лагерный архислаг, и Солженицына, и его запретную книгу: «Вы замалчивали, чтобы их не было, а я вот скажу — и они будут». П. Вайль и А. Генис пишут о человеке 60-х: он «выражает себя в слове, искренне и убеждённо, верит в слово, любит слово, ненавидит слово, для него нет ничего дороже разговора и ничего святее текста»; и о словах: «главное — они были, И в них — жизнь»<sup>28</sup>. Если поэт в России 60-х — «больше чем поэт», то только потому что слово — больше чем слово. Чем же является оно в «Литераторских мостках» Галича?

Ответ на этот вопрос тесно связан с базовыми идеями цикла. Концепт *СЛОВО*<sup>29</sup> (в актуальной для «Мостков» семантике) пришёл в песни Галича через поэтические миры двух самых близких ему поэтов — А. Ахматовой и О. Мандельштама. Поэтому в «Мостках» смежными со *СЛОВОМ* оказались понятия *ПАМЯТЬ* и *КАМЕНЬ*. Идея о том, что память способна противостоять разрушительному действию времени — одна из главных в поэзии Ахматовой. *Камень* — среди центральных образов молодого Мандельштама. В его стихах и эстетике *КАМЕНЬ* — символ, соединивший понятия *КУЛЬТУРА*, *ВЕЧНОСТЬ*, *СЛОВО*. Учтём также, что, основывая свой цикл «на почве» Волкова кладбища, Галич переносится из своей Москвы в Петербур Ахматовой и Мандельштама. А *ПЕТЕРБУРГ–ЛЕНИНГРАД* для обоих — пространство *КУЛЬТУРЫ*, значит, *ВЕЧНОСТИ*, воплощённой в образе *камня*, причём Петербург более или менее ясно расценивается как инкарнация вечного Рима. *Каменный город*, соотносимый с *вечным каменным городом*. Генетически этот концепт связан с мифологией Петербурга в её акменистском варианте. Галич подключается к традиции уже в удалённом от Серебряного века поколении. Он синтезирует смыслы, накопленные предшественниками в концептах *КАМЕНЬ* и *ПАМЯТЬ*, и получает в результате — образ надгробного *ПАМЯТНИКА*.

<sup>28</sup> Вайль П. Генис А. 60-е. Мир советского человека. М., 1996. С. 329, 326. Ср. также мнение М. Эпштейна о ритуальном характере русской цивилизации, при котором бытие вещи заменяется бытием знака (*Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8*).

<sup>29</sup> Здесь и далее высоким наклонным шрифтом обозначаются концепты. Термин *концепт* (понятие) от *conspicere* «зачинать», *conceptus* «понятие» (*лат.*) для литературы теоретически строго не определён. По индуктивному заключению, это конструктивный элемент художественной семантики, некая категория, понятие и в индивидуально-авторском смысле словом и образом воплощении. Концепт обязательно воспроизводим (прежде всего в рамках авторского художественного мира), в своём символическом смысле он — часть культурной памяти и персональной мифологии, в идейном — часть авторской концепции мира.



**ПАМЯТНИК** — материализация **ПАМЯТИ** и **СЛОВА**. Наследие культуры брешно, непрочно, слабо в своей доверчивой доброте, Галич мучится этим и хочет воплотить слово и память и приставить к ним хранителя, караул. Мотив караула сопутствует у Галича мотиву памятника, эта связь тематизирована в «Балладе о вечном огне», а в рамках цикла — в песне «Памяти Б. Л. Пастернака». Написанная раньше других, она играет в «Литераторских мостках» роль зачина, где вслух проговорены главные темы и мотивы цикла, даже затенённые в других песнях. В том числе заявлена концептуальная связь между понятиями [*слово — молчание*] = [*бытие — небытие* (культуры)] и понятием *караул*. Здесь единственный раз как физическая реальность даны кладбище, памятник, некролог и — «почётный караул». Этот яркий финал песни перекликается с её началом: эпитафия — это как бы слово: траурное сообщение, а в действительности — отсутствие всех остальных сообщений, во всех остальных газетах: не слово, а молчание. Финал — как бы память: стоят в почётном карауле писатели у гроба, а в действительности — *мародёры, письмэнники* доделывают своё зло: не память, а забвение. И автор стремится изгнать ложных хранителей (читай: губителей) прошлого. И встать на их место. Отношения караула и памятника метафорически повторяют отношения певца и слова. В «Возвращении на Итаку» Галич относит слово *дозор* уже к первому лицу: «Я буду метаться в дозоре почётном, // Пока, обессилив, не рухну пластом!» — буду хранить память в слове. *Дозор* — метафора, относящаяся к статусу и функциям авторского слова в «Литераторских мостках».

Получается, что заглавие «Литераторские мостки» говорит не только о теме текста, но и о его жанре (как «формальные» названия: «Стансы», «Сонет», «Маленькая печальная повесть», «Песни западных славян» и т. п.). *Литераторские* — это прямое указание на тему, *мостки* — метафорическое описание жанра. Слово *литераторский* Галич использовал в словарном смысле: «прилагательное к *литератор*», а *литератор* — «тот, кто профессионально занимается литературным трудом»<sup>30</sup>. Слово *мостки* — символично. Оно происходит от корня *мост* и вместе с корнем принимает его устойчивые литературные значения: мост — это связь, соединение, перемирие между двумя сторонами, обычно между противоположностями (в фольклоре *два берега = два мира*). Одним словом, *МОСТ* соединяет. Он связывает времена, как связывает их память в концепции Ахматовой. Не случайно Анна Андреев-

<sup>30</sup> Словарь русского языка: В 4 т. Т. II. М.: Рус. яз. 1986. С. 188.

на нарисована Галичем «В той злой тишине, в той неверной, // В тени разведённых мостов». Нет моста — нет и звука, то есть слова, «распалась связь времён». Но заметим ещё одну связь: МОСТ — это КАМЕНЬ. Литераторские мостки — кладбище, а значит, в сознании слушателя мостки смежны с памятником, поэтому возможная ассоциация с другими материалами, из которых строят мосты, — с деревом и металлом — отходит на второй план, выдвигается КАМЕНЬ. А вместе с КАМНЕМ приходит его семантика, заданная ещё Мандельштамом. Просуммируем смысл концептов СЛОВО, КАМЕНЬ, МОСТ, ПАМЯТНИК и убедимся, что Галич мыслит каждую из песен, посвящённых погибшим литераторам, как песню - памятник, призванную хранить культурные связи, утерянные обществом, соединять прошлое и будущее культуры. Песни «Литераторских мостков» не метафорически, а по сути — памятники, так как их функция не рассказ, а больше чем рассказ — увековечение<sup>31</sup>.

Слово-память, слово-памятник противостоит разрушительной силе исторического времени, укореняет человека в вечности — эта идея входит неотъемлемой частью в концепцию «Литераторских мостков». Песню «Снова август» Галич не считал законченной, пока не нашёл образ «девчонки» из 1968 года, идущей «по Пряжке через Прагу» на поиск судьбы, которая и «своя», и «твоя» — ахматовская<sup>32</sup>. Транзитом через собственный текст, Петродворец и Торжок уходит в вечность Даниил Хармс. Вечно повторяется время Юрия Живаго: «Опять над Москвою пожары...» А в заключительных стихах цикла Галич поставил себя в положение своих героев, вписав себя в антитезу времени и вечности: «Не хочу посмертных антраша, // Никаких красотостей не выберу. // Пусть моя бессмертная душа // Подлецу достанется и шиберу». Более всего эта ситуация перекликается с песней «Памяти Пастернака»: проходят «антраша», или обходится без них — и «мародёры» берутся за своё дело — «врут и предают». Рядом со своей памятью Галич не поставит СЛОВО в почётном дозоре: это его уравнило бы с героями «Литераторских мостков», с творцами, к которым автор исполнен пиетета, священного трепета, как пушкинский Пимен: «Исполнен долг, завещанный от Бога мне, грешному...» Но как протянута нить

<sup>31</sup> К сходным выводам пришла Н. Волкович. Отмечая полифункциональность слова в «Литераторских мостках», она заостряет внимание на его нравственной роли и доказывает, что слово Галича служит для реабилитации, отпевания и покаяния (Волкович Н. «На сопках Маньчжурни»: реализация мотива памяти. См. в наст. сб.).

<sup>32</sup> См.: Крылов А. Е. «Снова август» // Вопр. лит. 2001. Янв. - февр. (№ 1). С. 295-308.

Парки из сталинских 30-х ко времени Галича, так и из этого времени она тянется в неизвестное будущее: «Пусть ему — отчаянье моё // Сдавит сучье горло чёрной лапою!»<sup>33</sup>.

И в заключение вернёмся к песне «Памяти Б. Л. Пастернака», которая после эпиграфа-эпитафии сама становится эпитафией. венком вместо венка, караулом вместо *ка-ра-ула*. И обратим внимание: эта песня — памятник и жертве, и палачам: «Мы — помимённо! — вспомним всех, // Кто поднял руку». Мысль о бессмертии злодея, о памяти как суде и возмездии тоже принадлежит к концептуальным идеям цикла: она прямо заявлена и во вступлении, и в эпилоге. Заявлена резко — через полемику с евангельским текстом («Не судите, да не судимы...» — // Заклинает меня враньё; «презренна по самой сути // Эта формула бытия» /193, 195/).

В этом песня Галича перекликается с «пилатовской» темой в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и с проблематикой книги в целом. Но вопрос о том, насколько глубока связь цикла с романом (опубликованным в 1966 году), оставим открытым<sup>34</sup>. Тем более, что он относится уже к следующей проблеме:

#### 4. Интертекст

Создание интертекста — приём, настолько значительный в «Литераторских мостках», что он вырастает в текстовую стратегию. Интертекст оправдывает символику заглавия, становясь *мостом* между современностью (хронотоп Галича и его слушателей / читателей) и прошлым (стихи или биография Мандельштама, Ахматовой, Пастернака и т. д.) Ведь и у Мандельштама *слово-камень* — прежде всего слово-наследие: «Акмеисты с благоговением поднимают таинственный *тютчевский* камень и кладут его в основу *своего* здания»<sup>35</sup>. Кроме того, в свете сказанного в предыдущей главе, повторение чужого слова обретает глубокий, почти ритуальный смысл. «Повторять бесконечно всё то же и то же» соседствует у Галича со словом *молиться* /306/: повторять — значит возобновлять бытие, хранить от забвения и распада. В песне «Снова август» поэт заявил этот генеральный принцип в соответ-

<sup>33</sup> Эти наблюдения дают ещё один аргумент в пользу версии о принадлежности «Переселения душ» к «Литераторским мосткам», которая не является пока общепризнанной.

<sup>34</sup> Можно указать как минимум две интертекстуальные отсылки к роману в стихах «Занялись пожары» и «Слушая Баха»: «...в храм ре-минорной токкаты // Недействительны их пропуска!».

<sup>35</sup> Мандельштам О. Утро акмеизма // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 132.

ствующей (интертекстуальной) форме, связывая его с соответствующей (интертекстуальной) стратегией Анны Ахматовой, которую она обозначила метафорой палимпсеста: «...мне бумаги не хватило, // Я на твоём пишу черновике...» /273, 275/.

Интертекст в «Литераторских мостках» связан с общими принципами текстосложения у Галича — с его диалогическим мышлением. И поэт стремится не скрыть диалог в подтексте, а максимально выявить, дать его «весомо, грубо, зримо», со всей текстуальной очевидностью. Отсюда особая композиция, состоящая в контрастном чередовании разнохарактерных сегментов, за которыми — две разные картины мира, две реальности, получающие разную авторскую оценку — нечто сакральное и нечто профанное. Диалогизирована сама структура песни. Так, в «Аве Мария» легко найти текст «пророка» и текст «следователя», и Галич всеми средствами отделяет один от другого — стиховыми, музыкальными, пластическими.

В этой песне оба мира — сакральный и профанный — даны через авторский взгляд и в авторских словах. Но чаще поэт позволяет «спорщикам» самим высказаться. Нет, автор у Галича никогда не уходит из текста, его «тенденция» остаётся очевидной и сильной, но два мира, два берега, которые никогда не сойдутся — культура и анти-культура — выступают в виде двух г о л о с о в. Например, в песне «По образу и подобию...» /334–336/ хоть авторская речь и звучит громче других, но мир сакральный представлен как *слово*, обращённое к Богу, и как Божье *слово*, нисходящее на Баха; мир профанный тоже дан в *слове*, — сыплющемся из рупоров на головы граждан. Рупор (субститут власти) — профанная подмена Творца, и он (читай: власть) творит лже-человека «по образу и подобию» своему. Всё столкновение мира Божьего и мира рупоров происходит в плоскости слова и голоса, всё оно — «на губах», вплоть до мелких деталей: «И кассир мне деньгу *отслушит* по рублю, // Ухмыльнётся ухмылкой грабительской»; «И о том, что я самый геройский герой, // *Передачу охотно послушаю*»; «*Посмеюсь над мычащей бабкою*»; «*Дети шепчутся* в детской: “Вернулся старик...”» // <...> Синева, как пыль, на его *губах*» — в тексте использовано 12 разных слов со значением голоса и речи!

Именно в таких случаях Галич прибегает к интертексту, и именно таковы песни «Литераторских мостков». Каждая — рассказ о великом прении жизни и смерти, созидания и распада, в каждой — их встреча лицом к лицу (или, по-цветаевски говоря, лицом к н е л и ц у).

Итак, в цикле можно выделить три семантических с л о я, находящихся в сложном взаимодействии, и соответствующие им три г о л о с а. В оценочном плане это голоса позитивный (ему

соответствует авторская симпатия) и негативный (антипатия). в смысловом пределе — с а к р а л ь н ы й и п р о ф а н н ы й, инвариантно — голос культуры и псевдокультурного агрессивного филистерства, исторически — голос жертвы и голос власти (ср. «Фантазию на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов — тенора и баритона»). И третий рядом с ними — г о л о с а в т о р а. Часто, в том числе в «Литературских мостках», один, два или все три голоса бывают построены на интертекстуальных отсылках, что мы рассмотрим подробнее, взяв для иллюстрации песню «Возвращение на Итаку».

Песня «Возвращение на Итаку» посвящена памяти О. Э. Мандельштама. Текст состоит из заглавия, эпиграфа и трёх сегментов, каждый из которых кончается «заставкой», смонтированной из строк Мандельштама и модной в те дни «гавайской» песни «Рамона». В эпиграфе и «заставках» Галич цитирует стихотворение Мандельштама «Я буду метаться по табору улицы тёмной...». Песню предваряет комментарий, в котором упоминаются, помимо О. Э. Мандельштама, Н. Я. Мандельштам, А. А. Ахматова и (иногда) С. И. Кирсанов.

Эпизод, положенный в основу песни, — первый арест О. Мандельштама в ночь с 16 на 17 мая 1934 года. Подробности в описании «обыска-ареста», по словам Галича, восходят к «Воспоминаниям» Н. Я. Мандельштам.

Но было бы наивно расценивать «Возвращение на Итаку» как зарифмованные мемуары. Галич творчески обработал материал. В частности, он соединил сцену обыска (начало «Воспоминаний») с надоевшей музыкой соседского патефона, которая упомянута в совершенно другом месте книги и вне связи с арестом: «Я не помню ничего страшнее зимы 33/34 года в новой и единственной в моей жизни квартире. За стеной — гавайская гитара Кирсанова, по вентиляционным трубам запахи писательских обедов и клопомора, денег нет, есть нечего, а вечером — толпа гостей, из которых половина подслана»<sup>36</sup>. Беглое упоминание Кирсанова в комментарии концептуально важно (иначе почему Галич «вспоминает» его, отсутствующего, и «забывает» двоих присутствующих при обыске — переводчика Д. Г. Бродского и Е. Э. Мандельштама?).

Сравним комментарий Галича и некоторые фрагменты «Воспоминаний», так или иначе связанные с «Возвращением на Итаку»:

«В воспоминаниях Надежды Яковлевны Мандельштам (они не опубликованы) рассказывается, что когда пришли арестовывать Осипа Эмильевича, то в комнате (они в маленькой комнатке жили) находились Надежда Яковлевна, Осип Эмильевич и Анна Андреевна Ахматова, которая прис-

<sup>36</sup> Мандельштам Н. Я. Сочинения: В 3 т. Т. 1. Воспоминания. М.: Согласие, 1999. С. 186.

хала навестить Мандельштама из Ленинграда. Что они до утра втроем так и сидели, пока шёл обыск, а за стеной у Кирсанова (он не виноват, он не знал, естественно, что там идёт обыск) шла какая-то вечеринка, и там заводили патефон и ставили пластинку с модной в ту пору гавайской гитарой. Так до утра и продолжалось: тут — обыск, а там — гавайская гитара»<sup>17</sup>.

Разные варианты комментария интересно дополняют друг друга

«В воспоминаниях Надежды Яковлевны приведена эта история <...>

Когда пришли за Осипом Эмильевичем, то в комнате находились... ну, там *были ещё один человек*, он потом ушёл; в общем, *не важно было, что были эти трое*. Была Надежда Яковлевна, Анна Андреевна Ахматова, которая приехала навестить Мандельштама и, естественно, Осип Эмильевич. А за стеной у соседа, пока до утра длился обыск (искали эти стихи)... а за стеной у соседа тоже до утра шла вечеринка, и там запузыривали пластинки с модной в ту пору гавайской гитарой. Строительство это было тридцатых годов, *стенки были тонкие*, что в общем... *Эта гавайская гитара как бы присутствовала в комнате*»<sup>18</sup> — обратим внимание, что физическое присутствие Бродского как бы равно отсутствию и, наоборот, отсутствие Кирсанова — равно присутствию.

Н. Я. Мандельштам:

«...Внезапно около часа ночи раздался отчётливый, невыносимо выразительный стук "Это за Осей" — сказала я и пошла открывать. За дверью стояли мужчины — мне показалось, что их много, все в штатских пальто. <...> Всего их было пятеро — трое агентов и двое понятых. Понятые развалились на стульях в передней и задремали. <...> Старший из агентов занялся сундучком с архивом, а двое младших обыском. Тупость их работы бросалась в глаза. Действовали они по инструкции, то есть искали там, где, как принято думать, хитрецы прячут тайные документы и рукописи. Они перетряхивали одну за другой книги, заглядывали под корешок, портили надрезами переплёты, интересовались потайными — кто не знает этих тайн? — ящиками в столах. <...> Из двух младших я запомнила одного молодого, ухмыляющегося, толсторожего. Он перебирал книги, умиляясь старым переплётам, и уговаривал нас поменьше курить. <...> Старший чин, невысокий, сухопарый, молчаливый блондин, присев на корточки, перебирал в сундучке бумаги. Действовал он медленно, внимательно, досконально. <...> Все — у нас находился ещё и Евгений Эмильевич, брат О. М., недавно приехавший из Ленинграда, — ходили по комнатам и разговаривали, стараясь не обращать внимания на людей, рывшихся в наших вещах. <...> ...Другое дело, если бы обнаружили стихи про Сталина. Вот о чём думал О. М., когда, уходя, поцеловал на прощание Анну Андреевну. Никто не сомневался, что за эти стихи он заплатит жизнью. "Волчий" же цикл особых бед не сулил — в крайнем случае лагерь... <...> Но той рукописи, которой они интересовались, в сундуке не было — ни я, ни О. М. этих сти-

<sup>17</sup> Цит. по фонограмме, опубликованной на аудиокассете: *Галич А.* Песня об Отчем Доме. М.: Aprelevka Sound Production, 1996. ASP96039MC.

<sup>18</sup> Цит. по фонограмме, сделанной в декабре 1971 года.

хов не записывали. И я не стала навязываться в консультанты [при повторном обыске, днём 17 мая — С. С.], но обе мы спокойно пили чай, искоса поглядывая на гостей»<sup>39</sup>.

Но помимо «Воспоминаний», Галич мог также опираться на «Листки из Дневника» А. А. Ахматовой. Описание ареста в них гораздо менее подробное, чем у Надежды Яковлевны, зато с упоминанием гавайской гитары. Певец мог знать «Листки» по американской публикации<sup>40</sup> или через самиздат, где они активно распространялись.

«Обыск продолжался всю ночь. Искали стихи, ходили по выброшенным из сундучка рукописям. Мы все сидели в одной комнате. Было очень тихо. За стеной у Кирсанова играла гавайская гитара. Следователь при мне нашёл "Волка" ("За гремящую доблесть грядущих веков...")»<sup>41</sup>.

Но исключить из числа источников книгу Н. Мандельштам нельзя. Текст Ахматовой не мог дать Галичу остальную фактуру песни: фигуры Бродского и понятых, разговор о курении. «Листки» не богаты деталями, а Надежда Яковлевна посвящает по целой странице и понятым, и Бродскому. Мы уже видели, как Галич творчески отбирает мемуарный материал. Гитара за стеной — случай подобной аранжировки фактов. Если певец не сделал контаминацию двух фрагментов из «Воспоминаний», то значит, он соединил рассказы Н. Мандельштам и Ахматовой<sup>42</sup>.

Сам Галич регулярно упоминал в комментариях к песне только один источник — «Воспоминания» Надежды Яковлевны. В любом случае, автор «Литераторских мостков» хоть и верен известным ему фактам, но не находится у них в плену. Он следует не букве, а духу, эмоциональному тексту воспоминаний.

Так, Мандельштам не мог выдать взглядом, «не та ли страница», потому что «той» страницы не было. Но «преступление» писателя против режима заключалось действительно в его стихах (вдова поэта подчёркивает интерес сыщиков к бумагам при обоих обысках). Галич верно уловил в «Воспоминаниях» чувство беззащитности от всех вторжений, прозрачности и призрачности нового московского дома: в тексте Н. Мандельштам в квартиру врываются звуки, запахи, беспечные и злые люди; в тексте Галича — оперативники и звук патефона.

<sup>39</sup> Мандельштам Н. Я. Указ. соч. С. 10–23.

<sup>40</sup> Ахматова А. Мандельштам // Воздушные пути. Вып. IV. 1965. С. 23–43.

<sup>41</sup> Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 166–167.

<sup>42</sup> Играла ли пластинка у Кирсанова на самом деле — вопрос отдельный и для нашей темы не столь важный. Можно предположить, что не играла: вряд ли Надежда Мандельштам, столь внимательная к мелочам и дорожащая яркими, образными деталями, могла бы про неё забыть. Но, в отличие от Ахматовой, вдова поэта — не литератор, и жажда образа не пересиливает в ней стремления к точности. Возможно, что именно Анна Андреевна приурочила соседскую музыку к обыску. А возможно, Галич это сделал независимо от неё, следуя той же образной логике.

Но наиболее красноречив в этом смысле пример с Кирсановым, который, по-видимому, всё же не «крутил юбилей» в роковую ночь. И Галич это, наверно, помнит, когда косвенно извиняется за свою суровость к поэту-ЛЕФовцу, соратнику Маяковского. Как правило, певец даже не упоминает фамилию соседа... Но слово *процелыга* по-прежнему в тексте, и недобрый отзыв в комментарии — тоже: «А за стеной в это время у поэта К., он же Кирсанов, запусырявали пластинки...»<sup>43</sup> Так и остаётся упрёк с извиняющей оговоркой. В подтексте возникает впечатление, что не в этом, так в другом Кирсанов всё же виноват. И правда, нужно знать, что Осип Эмильевич почему-то нуждался в признании со стороны Кирсанова, а тот лишь сплился учить Мандельштама искусству приспособления<sup>44</sup>. И эта «музыка» играла постоянно. Беда великого поэта гворится на фоне беспечного лепета «изобразителей, чесателей колхозного льна». Поэтому гавайские струны из зимы 34-го года должны были, по художественным законам, зазвучать 17 мая. Галич грешит против хронологии, но верно передаёт то равнодушие и тупое непонимание, которое встречал Мандельштам, по свидетельству его жены, со стороны коллег-писателей (особенно Надежда Яковлевна не жалуется круг формалистов).

Рассмотрим, как проявлены в «Возвращении на Итаку» сакральный (позитивный) и профанный (негативный) голос, особо останавливаясь на разнообразии интертекстуальных средств, использованных для создания каждого из них.

Позитивный голос, голос культуры, построен на мандельштамовском интертексте, в основе которого — стихотворение «Я буду метаться по табору улицы тёмной...» и другие, менее очевидные претексты. По словам Галича, «всё то, что здесь написано, в этих стихах, оно, конечно, имеет прямое отношение к Мандельштаму, и вся манера стиха взята из него»<sup>45</sup>. В песне можно выделить целый ряд цитат и по крайней мере три способа цитирования.

1) *Прямое цитирование*, — текст произносится с соответствующей интонацией, как цитата, он каким-либо способом выделен. Таково обращение к стихам «Я буду метаться...». Их строки вынесены в эпиграф, выделены в качестве «заставок», и даже в основном корпусе слова «По улице чёрной за вороном чёрным...» Галич подчёркивает торжественным замедлением темпа, строгим пафосом.

И. П. Смирнов различает три формы проявления интертекстуальных отношений в посттексте («три вида референции»): «Во-первых, ситуация может быть отмечена как реальная социофизическая... Второе: если в ситуациях, маркированных, как социофизические, признак фактичности, дос-

<sup>43</sup> Цит. по неизданной фонограмме 1969 года.

<sup>44</sup> См., *Мандельштам И. Я. Сочинения. Т. 2* Вторая книга. М.: Согласие, 1999. С. 313, 344.

<sup>45</sup> Цит. по фонограмме, сделанной в Минске в 1969 году.



товренности становится irrelevantным, то они обретают форму квазиреальных». Наконец, ситуация, на которую ссылается посттекст, может быть «отмечена как явленная чужим текстом... и тогда функции референта принимает на себя чужой текст». Смирнов называет эти формы соответственно «реализация», «виртуализация» и «экспликация» претекста<sup>46</sup>.

В прямых цитатах наблюдается настолько явная экспликация претекста, что публикаторы берут соответствующие стихи в кавычки.

2) *Косвенное цитирование* — исключает какое-либо прямое указание на претексты, оно эзотерично (особенно учитывая запретный характер претекстов), рассчитано на особую общую компетенцию слушателя и автора<sup>47</sup> и на чуткость читателя к «интертекстуальным сигналам» (Смирнов). Убрав из текста подсказки, Галич рассчитывает на читательскую проницательность. Цитата будет замечена только искусённым реципиентом, неплохо знающим поэзию Мандельштама, в том числе неподцензурную.

В косвенной форме Галич даёт отсылку к стихам, ставшим причиной ареста Мандельштама, — к эпиграмме на Сталина «Мы живём, под собою не чуя страны...». Ср. у Галича: «И жирные пальцы с неспешной заботой // Кромешной своей занимались работой», «...жирно листали за книжкой книжку»; у Мандельштама: «Его толстые пальцы, как черви, жирны»<sup>48</sup> (в тексте Н. Я. Мандельштам подобная деталь отсутствует<sup>49</sup>). Возможно, имеются в виду и слова о «работе» этих пальцев: «Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз. // Что ни казнь у него — то малина...» Цитаты указывают и на непосредственную причину несчастий Мандельштама, и на верховную инстанцию зла — на

<sup>46</sup> Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекст. анализа с прим. из творчества Б. Л. Пастернака. СПб., 1995. С. 56–57.

<sup>47</sup> Ср.: Там же. С. 68–69.

<sup>48</sup> Здесь и далее стихи О. Мандельштама цит. по изд.: *Мандельштам О. Э.* Полное собр. стихотворений. СПб., 1997. Сноски не оговариваются.

<sup>49</sup> Но мотив «жирные пальцы грубого властелина портят дорогие книги» всё-таки может восходить к «Воспоминаниям» вдовы Мандельштама. Без сё комментария неясно, что слова о пальцах Сталина как-то связаны с бумагой, книгой. По мнению мемуаристки, в эпиграмме Мандельштама отразилась история немилости Демьяна Бедного, который, будучи библиофилом, «имел неосторожность записать в дневнике, что не любит давать книги Сталину, потому что тот оставляет на белых страницах отпечатки жирных пальцев» (*Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. С. 34). С другой стороны, Ахматова упоминает книги в связи с квартирой в Нащокинском (см. ниже), на них же фиксирует внимание Н. Мандельштам при описании обыска. Галич художественно закодировал информацию, взятую из мемуаров, подчеркнув связь жирных пальцев и бумаги: [жирные пальцы = (Сталин, режим) = антикультура] vers [культура = (поэт, слово) = (бумага, книга)].

Сталина (идеология XX съезда подчёркивала его личную роль в трагедии 30-х годов).

Заметим попутно, что Сталин у Галича — часто именно шаржированный *горец* из мандельштамовской эпиграммы. Тогда он обозначается метанимически, через характерные черты внешности и одежды: усы, сапоги, пальцы (деталь, напоминающая о легендарной «шестипалости» Сталина?). Например, Мандельштам: «Тараканы смеются усница // И сверкают его голенища»; Галич: «...И на пороге // Кавказские явились сапоги» /281/, «И недобрая усмешка чуть приподняла усы» /282/, «Грохочут сапоги на всю страну» /279/, «Я сапог его — кайлом, // А сапог не колется...» /288/, «Вот сапог громыкает маршево, // Вот обломанный ус топорщится» /103/. В одном из авторских комментариев к «Ночному разговору в вагон-ресторане» Галич упомянул эпиграмму Мандельштама, и это тем более интересно, что непреднамеренно: певец как бы случайно, косвенно свидетельствует о претексте<sup>30</sup>. Другая сторона фрагментарного описания в тексте Мандельштама — безликость портрета, которая ощущается и у Галича. В «Возвращении на Итаку» она перешла на образы-субституты: «Чтоб рядом не видеть *безглазые* лица...»

Косвенно процитирован в «Возвращении на Итаку» и другой текст Мандельштама 30-х годов — стихотворение «Куда как страшно нам с тобой...». Ср.: Галич: «Щелкунчик-скворец, простофиля-Емеля»; Мандельштам: «Ох, как крошится наш табак, // *Щелкунчик*, дружок, дурак! // А мог бы жизнь просвистать *скворцом*, // Заест ореховым пирогом...»

С помощью косвенных цитат Галич реализует интертекст, поэтому цитирование здесь не подчёркнуто: образы, созданные писателями прошлого, должны восприниматься как физическая реальность. В «Литераторских мостках», «Александрийских песнях» и подобных произведениях Галич стремится окружить героя, писателя, его персонажами. Так, в обитателях *шалманчика*, людях и обезьянке, легко узнать фигуры из рассказов Зошенко. Блок изображён в локусе его «Незнакомки» слушающим собственных поэтических цыган и рядом с его же Девой Света, воплощённой, по его же предчувствиям, в простой питерской девушке. Чекисты в квартире Мандельштама — субституты *кремлёвского горца*. А в посвящении памяти Пастернака подчёркнуто несовпадение физического с поэтическим: «Нет, никакая не свеча — // Горела люстра...» — как будто по закону жанра должна гореть пастернаковская свеча.

<sup>30</sup> См.: Соколова И. А. «Цыганская» тема в творчестве трёх бардов // Мир Высоцкого. Вып. IV С. 405.

С одной стороны, этим поэт выражает мысль о жизненности, правдивости запретной и гонимой литературы. С другой — о творческой силе *СЛОВА*, которое не создаёт вымысел, а даёт вещам настоящее бытие, не менее подлинное, чем бытие автора. Даже более подлинное, потому что это жизнь в *СЛОВЕ*, а *СЛОВО* есть вечность культуры: песенный Даниил Хармс спасается, уходя в собственный сюжет (по абсурдным законам с в о е г о искусства), он уходит в слова, и слова служат замком от посторонних на дверях его мира — *Procul este, profani!* — «А опер каждый день к нему // Стучится, как дурак... // И много, много лет подряд // Соседи хором говорят: // — Он вышел пять минут назад — // Пошёл купить табак...» /266/.

3) *Скрытое цитирование* — в этом случае цитаты невозможно соотносить с каким-либо конкретным претекстом, но они обобщённо воспринимаются как «чужое». Это интертекстуальные эмблемы — некий мандельштамовский мотив используется как знак его поэзии. Таково заглавие песни «Возвращение на Итаку», которое трудно соотносить с каким-либо конкретным стихотворением Мандельштама, но само обращение к античному, гомеровскому словарю указывает на Мандельштама. Таково же словосочетание «всё бочком да в припрыжку» — оно ощутимо выдержано в стиле Мандельштама, но не является цитатой как таковой.

Особый случай скрытого цитирования у Галича — отсылки к «биографическому тексту». Стихотворение «Я буду метаться...» написано в 1925 году, перед началом «пяти лет молчания» Мандельштама, в 1930 молчание завершилось стихами «Куда как страшно нам с тобой...». Между этими стихотворениями простирается тишина. «Бесконечная пауза выжженных глав» (слова А. Башлачёва), и она входит в песню вместе с претекстами. Мы знаем, насколько важен для цикла концепт *СЛОВО*, а значит, и его различные антитезы: «Осудят *мычанием* слово // И совесть отправят в расход» /274/, «Да здравствует — трижды — премудрость холопья, // Премудрость *мычать*, и жевать, и внимать» /241/. И вот анти-слово предстало в самом буквальном виде. В действительно н е в е р б а л ь н о м виде — как м о л ч а н и е, которое Галич сумел включить в песню средствами интертекста.

Наряду с этими запрограммированными, концептуальными отсылками, которые читатель должен заметить, песня богата и «обычным» интертекстом, свидетельствующим не о тактике общения автора с читателем, а скорее о генезисе его художественного мира, поэтических идей и решений.

Такова, вероятно, связь «Возвращения на Итаку» со стихами Мандельштама «Квартира тиха, как бумага...». Они посвящены той самой квартире, в которой происходит обыск, и написаны в том же ноябре 1933 года, что и эпиграмма на Сталина. О связи стихов и писательского дома № 5 по Нащокинскому переулку Галич мог знать хотя бы из «Листков» Ахматовой:

«Осенью 1933 года Мандельштам наконец получил (воспетую им) квартиру (две комнаты, пятый этаж, без лифта; газовой плиты и ванны ещё не было) в Нащокинском переулке ("Квартира тиха, как бумага..."). И бродячая жизнь как будто кончилась. Там впервые у Осипа завелись книги, главным образом, старинные издания итальянских поэтов (Данте, Петрарка)»<sup>51</sup>.

Вот несколько наиболее явных совпадений между стихотворением «Квартира тиха, как бумага...» и песней «Возвращение на Итаку».

а) Мотив *тонких стен*, так или иначе сопряжённый со *звуком*. Мандельштам начинает с *тишины / звука*: «Квартира *тиха*, как бумага, // Простая, без всяких затей, // И *слышно*, как булькает влага // По трубам внутри батарей». Аналогичное начало у Галича: «Всю ночь за *стеной ворковала* гитара...» Далее у Мандельштама: «А *стены* проклятые *тонки*, // И некуда больше бежать» — Галич тоже вновь и вновь напоминает о звуке из-за стены (ср. также в цитированном выше комментарии: «стенки были тонкие...»). *Бежать* герою и вправду уже некуда. Мотив тонких стен сохраняется у Мандельштама до последнего четверостишия: «И вместо ключа Ипокрены // Давнишнего страха струя // Ворвётся в *халтурные стены* // Московского злого жилья», — кстати, здесь интересен и следующий образ.

б) *Вторжение*, которое, очевидно, предопределено тонкими, проницаемыми стенами. У Мандельштама в квартиру вторгается страх (см. цитату выше), Галич словно продолжает его стихи — «поэтический мир подвергается одновременно *двум вторжениям*. Первое осуществляют непосредственные носители зла: "жирные пальцы" оперативников... А второе — равнодушие, безразличие к бедам ближнего, которое символизируют разухабистые звуки гавайской гитары»<sup>52</sup>. Ср. в цитированном ранее комментарии: «Эта гавайская гитара как бы присутствовала в комнате». «Халтурные стены» не могли защитить и не защитили.

в) *Страх*. Если в стихах Мандельштама страх приходит в дом поэта, чтоб там надолго поселиться, то в «Возвращении на Итаку» дол-

<sup>51</sup> Ахматова А. А. Сочинения. Т. 2. С. 164.

<sup>52</sup> Фризман Л. Г. «С чем рифмуется слово истина... О поэзии А. Галича. СПб., 1992. С. 54.

гий, мучительный спазм страха разрешается ночным вторжением. И от этого едва ли не легче стало — «только и счастья, что нету погони»<sup>53</sup>.

г) *Движение в даль*, завершающее текст. У Мандельштама: «Тебе, старику и неряхе, // Пора сапогами стучать»; у Галича: «В наш век на Итаку везут по этапу».

д) *Ритм*. Оба текста написаны анапестом. Рифма первой строфы у Мандельштама *-ага, -ей, -ага, -ей*, у Галича — *-ара, -ей, -ара, -ара, -ей*.

Связь «Возвращения на Итаку» со стихами «Квартира тиха...» тем более вероятна, что эти стихи отразились и в другой песне Галича, относящейся к тому же 1969 году, — «Ещё раз о чёрте» /294–296/. Мандельштам, получив злополучную квартиру, размышляет о том, за какие услуги полагается такая награда и к какому поведению она его теперь обязывает. Например, обязывает «Присевших на школьной скамейке // *Учить цебетать* палачей». Похожие слова говорит чёрт герою Галича: «И ты будешь волков на земле плодить // *И учить их вилять хвостом!*» Далее в стихах о квартире: «Какой-нибудь изобразитель, // Чесатель колхозного льна, // *Чернила и крови смеситель* // Достоин такого рожна». То же смешение упоминается в разговоре с чёртом: «И я спросил его: — *Это кровь?* // — *Чернила!* — ответил он». Оба автора поднимают тему предательства по с о в е с т и — Мандельштам: «Какой-нибудь *честный предатель*... такую ухлопает моль»; Галич: «И ты *можешь*... друзей *предать* гуртом». Родство этих произведений весьма вероятно — в обоих речь идёт о плате за бесчестие и, наверное, в обоих — о профессиональной совести п и с а т е л я. Можно предположить, что и Галича в момент создания песни о чёрте волновали, прежде всего, те компромиссы, которых требует система от творца.

Названными претекстами коннотации «Литераторских мостков» не исчерпываются. К мандельштамовскому интертексту добавим песню «Вот пришли и ко мне седины...», здесь же вероятны отсылки к поэме В. Маяковского «Во весь голос» («Обращаюсь с мольбой к историку...» и т. д.)<sup>54</sup>.

Н е г а т и в н ы й г о л о с, профанный текст «Возвращения на Итаку», построен на мотиве «Рамоны», который проходит через всю песню, прежде всего в форме цитат в «заставках». Здесь из реализованного претекста взят его стилистический смысл — банальность, профанность. При этом младший текст — даже не сама «Рамона», а вся про-

<sup>53</sup> Приведём слова Н. Мандельштам, с которыми связаны эти стихи: «Почему мы должны быть такими храбрыми, чтобы... *у тыбиясь, путешествовать в телячьих вагонах?*..» (Воспоминания. С 101).

<sup>54</sup> Тем более, что есть стихи Галича «Когда-нибудь дошлый историк...», несомненно являющиеся полемической версией поэмы «Во весь голос» Маяковского

фанная культура. Но его можно прочесть и в другом коде, трагическом, и тогда претекстом будет именно «Рамона», а её невинный и глупый лепет о сусальной южной любви покажется издевательским или двусмысленным («везде и всюду только ты» — после слов о *жирных пальцах* и т. п.<sup>55</sup>).

Анти-культура и анти-слово имеют в песне те же несколько типичных воплощений, что и в «Литераторских мостках» в целом.

1) Грубое просторечие (*блатарь, вышив ханжи, гоняги*, в других песнях *сука рублевая*, «Он *выламывает, икура, замашки буржуйские*» и т. п.). Заметим, что такое использование грубой лексики следует никак не модели Пастернака (версия самого Галича<sup>56</sup>), а скорее мандельштамовской — Пастернак утверждал быт в правах поэтического, Мандельштам — низкой лексикой передавал низость, абсурд и кошмар сталинских лет.

2) «Заставки» и отдельные слова, относящиеся к эстрадным или народным плясовым, кабацким, застольным песням, особенно — бессмысленные, «ономатопозитические» припевки наподобие *тру-тя-ля; аллилуйя; бассан, бассан, бассана*; куплеттики на чужих языках, которые звучат для русского уха как бессмысленные, — к этому ряду примыкает пошлая «Рамона». Подобные элементы текста суть знаки деградации: культура нисходит к простейшему примитиву, к «одно-клеточному уровню».

Сакральное и профанное слово маркируют противоположные состояния мира: *космос / хаос*. Хаос простейших элементов — вот что такое бессмысленная речь Галича. Есть у певца слово, едва ль не самое характерное в его поэтической речи, — *шалман*. За ним — очень важный образ и локус Галича, и именно этому месту — кабаку, шалману — часто соответствуют припевки и «глоссолалии». В поэтическом смысле кабак — это хаотизированный мир, в котором всё смешано, несерьёзно, место для пропоя всего ценного. Как говорится, *базар-вокзал*. Инвариантный *шалман* Галича дезориентирован в пространстве. Если Софийский собор у Мандельштама смотрит окнами на четыре стороны света, а за купол «как на цепи, подвешен к небесам», то галичевский шалман, наоборот, не расположен, а брошен на самую мусорную окраину мира, куда попало и как попало. Он притулился возле вокзала — у большой дороги, у проезжего тракта, — или на воде («Заклинание»), или на ко-

<sup>55</sup> Когда статья была уже написана, стали доступны сведения о том, что в песне «Рамона» (М. Уэйн, русский текст Б. Тимофеева, исп. Казимир Малахов) данный стих отсутствует. Он дописан самим Галичем в соответствующей стилизованной манере. См.: Крылов А. Е. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 86–87.

<sup>56</sup> См.: Крылов А. Е. О жанровых песнях и их языке. С. 369.

лесах («Ночной разговор в вагоне-ресторане») — как-то без почвы. Для дома место у *дороги* равносильно месту *нигде* (ср. положение «старого дома» у Высоцкого, русского пансиона в «Машеньке» Набокова и т. п.); дом на воде внушает подозрение и страх (такие зловещие образы есть в прозе В. Распутина, у Достоевского — сравнение комнаты Раскольникова с каютой, корабль как гибнущий мир у Г. Гауптмана, И. Бунина и других). *Шалман* — это хаос, а припевки и куплеты — язык хаоса, или хаос языка<sup>57</sup>

3) Ритм: песенные, плясовые мотивы соответствуют профанному миру и профанному голосу в тексте. В полиритмических композициях, которые для Галича весьма характерны, профанному голосу соответствуют отрезки более динамичного текста — короткие стихи, двусложные размеры (против глубоких некрасовских трёхсложников), мажорный подвижный аккомпанемент, иногда с указанием на конкретный музыкальный образец: «*В мазурочке // То шагом, то ползком // Отправились два урочки // В поход за языком*» /248/. Ср. также «Фантазию на русские темы для *балалайки с оркестром...*». Эту закономерность поддерживает даже такой короткий текст, как «Век нынешний и век минувший»: великому прошлому — возвышенный четырёхстопный анапест, низкому настоящему — лёгенький ямб-4. Вот уж точно, каждому — своё. Галич специально берёт узнаваемые ритмы, обладающие сильным семантическим ореолом — песенные, романсовые, «кабачки», плясовые, блатные. Складывается ещё один интертекст — музыкальный, что естественно: синтетическому тексту соответствует синтетический интертекст. О роли цыганских мелодий в песнях Галича уже говорилось<sup>58</sup>. В «Балладе о сознательности» легко узнать другую ритмическую и мелодическую подоснову — «Марсель» А. Левинтона<sup>59</sup>, который был известен Галичу, видимо, как народная песня. Словесные тексты Галича и Левинтона также связаны — в «Марселе» речь идёт о победе коллективистского «сознания» над индивидуальным, природ-

<sup>57</sup> Кабачкиные разговоры героев Галича рассматривают также через призму бахтинской «карнаваллизации» (напр., *Курилов Д. Н.* «Карнавалы» баллады Галича и Высоцкого // *Мир Высоцкого*. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 241–261). На наш взгляд, это следует делать очень осторожно, соблюдая строгую критичность в применении бахтинской теории. «Весёлая относительность всякого строя и порядка», «абсолютного отрицания, как и абсолютного утверждения, карнавал не знает», «все образы карнавала двусмысленны, они объединяют в себе <...> благословение и проклятие» (*Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 143–245) — вряд ли всё это приложимо к мировидению Галича.

<sup>58</sup> *Соколова И. А.* Указ. соч. С. 404–408.

<sup>59</sup> См. *Вопр. лит.* 1996. № 5. С. 367–368. Сохранилась запись исполнения этой песни Галичем.

ным «подсознанием», у Галича *сознательность* побеждает природу. Различие состоит в том, что ирония Галича адресована идеологической системе, Левинтона — «сознательному» продукту этой системы.

«Рамона», звучащая в столь неподходящий, страшный момент, придаёт квартире черты шалмана — хаотизирует космос. Обыск под музыку напоминает кабацкие «надрывы» Достоевского — драма чело- века в мире, сорвавшемся с осей. На протяжении текста Галич трижды сталкивает цитаты из «Рамоны» со строками-цитатами стихов «Я буду метаться...» и завершает тему сценой в вагоне, где «блатарь-одессит распевает "Рамону"». Это важно. Прежде Галич не давал нам узнать, чьей это теноркой поёт за стеной, чьи и жирные пальцы листают руко- писи. Теперь ясно: это преступное, воровское (в старинном смысле, как «Гришка-вор»), блатное государство, *советская машина*. Деталь тем бо- лее значительная, что обычно анти-голос является у Галича бессубъ- ектным, не-речь произносит не-лицо: «Так сказал мне Некто с пустым лицом // И прищурил свинцовый глаз» /390/; ср. также «безглазые ли- ца», «Тот некто, который никто» /135/. Галич представляет этого Некто невидимым и вездесущим, тем самым приписывая ему черты тоталит- тарной системы и одновременно — сатанинского зла<sup>60</sup>. Так, голос, зву- чащий из рупоров («По образу и подобию...») — ничей и вездесущий, *краснознамённый хор* по сути есть безликий голос («Баллада о созна- тельности»), такие перифразы, как *толстомордый подонок с глазами обманщика* или *мордастый Будда*, не описывают злодея, а напротив, лишают его внешности. Но в «Возвращении на Итаку», в арестантском вагоне, они сошлись во плоти — культура и анти-культура, голос и ан- ти-голос, слово и анти-слово. Власть вождя-главаря-блатаря против «властительного пенья» великой поэзии.

Говоря о «Литераторских мостках», нам пришлось делать длинные экскурсии в смежные вопросы поэтики, что, может быть, по- вредило строгости анализа. Но в том и состоит одна из прекрасных черт Галича, что он вводит слушателя в многомерное пространство культуры, оставляя себе скромную роль вожатого.

Если верно, что «символ — ген сюжета», то всё многообразие цикла «Литераторские мостки» определено концептом *СЛОВО*, верой в то, что в слове сосредоточено такое бытие, которое сильнее самой при- роды и времени. В слове живут, словом побеждают, словом хранят. в

<sup>60</sup> Очевидна связь процитированной «Песни об Отчем Доме» с песней «Ещё раз о чёрте»: они составляют «двойчатку» наподобие известных мандельштамовских (две независимые и равноправные реализации одной поэтической идеи).



слове восстают из праха. И это высокое представление, как ген, сформировало черты цикла, на всех уровнях текста:

- идею о песне-памятнике, который увековечивает имена жертв и палачей;
- жанр очуждённого рассказа, почти ритуально, мистериально воссоздающего и воплощающего в слово те сцены, которые не подлежат забвению;
- интертекстуальную поэтику, которая позволяет тексту стать мостом над рекой времени и которая зиждется на вере в вечность культуры.

---

**В. Я. МАЛКИНА, Ю. В. ДОМАНСКИЙ**

## **МИФЫ О ПОЭТАХ И АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ В «АЛЕКСАНДРИЙСКИХ ПЕСНЯХ» А. ГАЛИЧА**

Для поэзии А. Галича характерны обращения к личностям деятелей российской культуры; это могли быть как посвящения — Л. Пинскому («Летят утки»), Ф. Вигдоровой («Уходят друзья»), С. Михозлсу («Поезд»), В. Шаламову («Всё не вовремя»), Д. Хармсу («Легенда о табаке»), О. Мандельштаму («Возвращение на Итаку»), Л. Копелеву («Баллада о вечном огне»), М. Зощенко («На сопках Маньчжурии»), так и то, что можно назвать «антипосвящениями» (Я. Эльсбергу, Е. Евтушенко<sup>1</sup>). Но личности деятелей культуры привлекали Галича не столько сами по себе, сколько в проекции на собственную судьбу. В этом — важная черта художественного мира Александра Галича и, в частности, трилогии, которую принято называть «Александрйские песни» («Гусарская песня», «Цыганский романс», «Салонный романс»)<sup>2</sup>. Современный исследователь замечает, что «в конце 60-х — начале 70-х годов в песенном творчестве Галича заметно усиливаются поиски в сфере большой поэтической формы, жанрово-композиционные и стиливые искания и опыты, которые привели к созданию своеобразных и новаторских, сложно организованных лиро-эпических, нередко драматизированных произведений»<sup>3</sup>. И «Александрйские песни» в жанровом отношении представляют собой лирический цикл — крупную поэтическую форму, в которой с и с -

---

<sup>1</sup> См.: Крылов А. Е. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. № 105. 2000. Июль – сент. ([Вып.] 3). С. 313–343.

<sup>2</sup> См.: Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М., 1999. С. 128–135. Далее тексты и устные высказывания А. Галича цит. по этому изд. с указанием страниц. Отметим, что этот цикл формировался как единство не сразу, а в течение нескольких лет; варьировалось и его название: наряду с «Александрйскими песнями» существует авторское же заглавие «Песни про трёх Александров».

<sup>3</sup> Зайцев В. А. «Поэма в стихах и песнях»: О жанровых поисках в сфере большой поэтической формы // Мир Высоцкого. Вып. IV. М., 2000. С. 361.

тема взглядов воплощается в системе стихотворений (И. В. Фоменко).

Стихотворения, составившие трилогию Галича, посвящены трём Александрам: «Гусарская песня» — Полежаеву, «Цыганский романс» — Блоку, «Салонный романс» — Вертинскому. Таким образом, ведущей циклообразующей лексемой трилогии является имя *Александр*, актуализированное уже в заглавии цикла — «Александрийские песни».

Ближайший внетекстовый ряд к этому заглавию — книга стихов М. Кузмина «Александрийские песни»; тексты, вошедшие в эту книгу, «не писались, не переправлялись десятки раз на восковых дощечках. Они складывались свободно и легко под струнные звуки кифары и пелись под аккомпанемент флейты. В их неправильно и свободно чередующихся стихах сохранились изгибы живого голоса и его интонации. Они нераздельны с той музыкальной волной, которая вынесла их на свет». В этом близость книги Кузмина к поющей поэзии вообще и к стихам-песням Галича в частности.

Однако кажущийся очевидным кузминский контекст дезориентирует реципиента трилогии Галича, ибо редуцирует память имени: «Александрийские» у Кузмина — это отсылка к топониму *Александрия*, а не к антропониму *Александр*, как у Галича. Уже поэтому к имени *Александр* из «Александрийских песен» необходимо искать иной контекст, нежели книга Кузмина. Все три Александра из цикла Галича через то, что принято называть *памятью имени*, соотносятся с Александром Пушкиным, личность которого стала в русской культуре знаком поэта вообще. Именно этот контекст оказывается для трилогии гораздо более актуален, нежели контекст кузминский или, скажем, античный. Важно, что Галича интересуют так называемые биографические мифы — акты сотворчества художника и его аудитории, то есть результат соединения автобиографического мифа и реакции на него читателей / слушателей (автобиографический миф, по определению Д. М. Магомедовой, это «исходная сюжетная модель, получившая в сознании автора онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимая со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художе-

<sup>4</sup> Говоря о цикле, мы подразумеваем не столько единство на уровне авторской замысла, сколько единство, получившееся в результате организации контекста и актуализации (порой помимо авторской воли) универсальных циклообразующих связей.

<sup>5</sup> *Волошин М. А.* «Александрийские песни» Кузмина // Кузмин М. Подземные ручьи: Избр. проза. СПб., 1994. С. 723. См. также: *Богомолов Н. А.* Примечания // Кузмин М. Стихотворения. СПб., 2000. (Новая 6-ка поэта). С. 700–705.

ственном творчестве»<sup>6</sup>). По этой логике цикл Галича представляет собой систему мифологических моделей, инвариантом которой в истории русской поэзии является биографический миф Пушкина.

Фигура Пушкина, пожалуй, — самая мифологизированная из всех русских писателей, да и деятелей культуры вообще. Современные исследователи, отмечая очевидную «мифологизированность» образа поэта, обращают внимание, что «легендарность Пушкина возникла ещё при жизни (нередкий случай) и усилилась и упрочилась потом (редкий случай)»<sup>7</sup>. Более того, именно Пушкин «является для новой русской истории классическим культурным героем»<sup>8</sup>, поскольку путь, пройденный поэтом, не воспроизводит никакой универсалии, но создаёт её. Отмечаются и характерологические особенности пушкинского мифа в русской культуре: в «академическом восприятии» имя Пушкина соотносится с такими категориями, как *свет и веселье, гармония*; в массовом сознании Пушкин — *беспечный весельчак, пьяница* (с положительной семантикой); «Пушкин может всё, он бесстрашен, он весельчак, ему всё нипочем»; Пушкин, наконец, «№ 1» в русской культуре, тогда как прочие «мифологизированные» писатели (Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский...) — лишь «одни из...»<sup>9</sup>. Пожалуй, он — единственная фигура всей русской истории, которая неизбежно и всегда оценивается положительно. «Представление о том, что Пушкин — “первый”, пошкольному прочно закрепилось в нашем сознании. Он и “первый поэт” (то есть “лучший”, “главный” поэт), и “создатель русского литературного языка”, и “первый реалист”...»<sup>10</sup> История выработала два равновеликих клише пушкинского «жизненного романа». Одно из них можно обозначить как *Пушкин-поэт*, другое — *Пушкин-человек*. Первое подчёркивает трагическую сторону судьбы поэта, второе — то, что Пушкину далеко не чуждо всё земное, из-за чего он как бы «свой», близкий каждому<sup>11</sup>. Оба клише (*поэт* и *человек*) синтезировались, за счёт чего

<sup>6</sup> Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока: Дисс. в виде науч. доклада... докт. филол. наук. М., 1998. С. 7.

<sup>7</sup> Загидулина М. В. Пушкин и Достоевский как народные герои (к вопросу о массовом восприятии личности и судьбы гения) // Вестн. Челяб. ун-та. Сер. 2. 1999. № 1.

<sup>8</sup> Виролойнен М. Н. Культурный герой нашего времени // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1995. С. 340. Здесь и далее курсив в цитатах наш. — Авт.

<sup>9</sup> Загидулина М. В. Указ. соч.

<sup>10</sup> Виролойнен М. Н. Указ. соч. С. 335.

<sup>11</sup> Вот лишь один образчик подобной мифологизации. В 1937 году актёр Б. А. Бабочник в статье «Пушкин-победитель» заметил: «А. С. Пушкин особенно дорог тем, <...> что все его творения проникнуты великой народностью, что он ясен, прост, искренен и доступен самым широчайшим массам» (цит. по: Молок Ю. А. Пушкин в 1937 году. М., 2000. С. 53).

сформировалась особая биографическая легенда, в которой Пушкин оказался «амбивалентен», прочно соединив в сознании аудитории черты трагического поэта и весёлого человека.

Таким образом, Пушкин как мифологический персонаж многогранен и потенциально неисчерпаем, а биографические мифы русских поэтов после Пушкина непременно ориентированы на те или иные стороны пушкинского биографического мифа. «Формируется целый комплекс представлений о Настоящем Поэте — Пророке, гражданине, мученике за общественное благо. В основе таких представлений — быстро складывающийся в своих основных чертах миф о Пушкине и культ поклонения ему как выразителю национального самосознания. Однако фигура Пушкина как “культурного князя” не исчерпывает потенциал “пустого места” в культурной матрице. Каждая эпоха, то отодвигая Пушкина, то “раздувая” его культ, тем не менее допускает возможность “второго пришествия”. Мысль о новом Пушкине, который должен “явиться” в исторически новых условиях, становится общим местом»<sup>12</sup>.

В этой логике находится и Александр Галич как «соавтор» биографических мифов Полежаева, Блока и Вертинского. То есть Галич не только воспроизводит уже сформировавшиеся биографические мифы трёх поэтов, но также доусуществляет их — и в каждом стихотворении в отдельности, и за счёт циклизации. Отнюдь не ставя своей задачей подробное изложение биографических мифов Полежаева, Блока и Вертинского, наметим те моменты, которые в той или иной степени выразились в песнях, составивших трилогию Галича.

Первое стихотворение — «Гусарская песня» — посвящено Александру Полежаеву. Уже в преамбуле к песне Галич излагает квинт-эссенцию его биографического мифа: поэт «за свои сатирические стихи и песни был арестован, а затем разжалован в рядовые, сослан. После чего он спился и закончил свои дни в сумасшедшем доме» /129/. Полежаевский биографический миф появился ещё в XIX веке. Н. Л. Васильев отмечает: «Наиболее остро в русской критике обсуждались причины гибели Полежаева, соотносённость его личности и лирического героя»<sup>13</sup>. И, действительно, критики и учёные, придерживающиеся самых разных взглядов, — В. Белинский, Н. Добролюбов, П. Устимович, А. Пыпин, Б. Садовский — тесно связывали биографию поэта с его поэзией<sup>14</sup>. Пожалуй, точнее всех сущность биографического мифа Полежаева в

<sup>12</sup> Загидуллина М. В. «Культурный потенциал» Блока // Александр Блок и мировая культура. Великий Новгород, 2000. С. 125.

<sup>13</sup> Васильев Н. Л. А. И. Полежаев и русская литература. Саранск, 1992. С. 46.

<sup>14</sup> См.: Там же. С. 14, 24–25, 33, 36, 40–41.

контексте истории русской культуры выразил Н. Огарёв: «...мы не знаем больше трагической жизни и больше рокового конца»<sup>15</sup>. Творцом же этого мифа стал Александр Герцен<sup>16</sup>. С его лёгкой руки в биографии Полежаева и по сей день ключевым эпизодом считается встреча поэта с царём, следствием которой стала тяжёлая военная служба и трагическая смерть в больнице<sup>17</sup>.

На этом эпизоде строится и песня А. Галича. Упомянуты отъезд к царю:

А беда явилась за полночь,  
Но не пулю в висок, —  
Просто в путь, в почную заволочь,  
Важно тронулся возок.  
И не спеть, не выпить водочки,  
Не держать в руке бокал!  
Едут трос: сам в серёдке,  
Два жандарма по бокам /129-130/:

причина ссылки — поэма «Сашка»: «Началось всё дело с песенки, // А потом — пошла писать!»; егерский полк («братцы-егеря»); смерть от чахотки («носовой платок в крови»). При этом Галич дополняет полежаевский миф, оставаясь в его логике, — по версии Галича, Полежаев сошёл с ума:

То ли броситься в поэзию.  
То ли сразу в жёлтый дом...

И конечно же, Галич осознаёт, что законодателем трагической судьбы поэта в русской культуре является Пушкин, вне всякого сомнения повлиявший на биографический миф Полежаева; указание в тексте Галича на это — актуализация мотива дуэли через упоминание *лепажевых стволов*. Напомним, что Онегин перед дуэлью с Ленским

...Слуге велит  
*Лепаж* стволы роковые  
Нести за ним...

/«Евгений Онегин», 6-XXV/

Ю. М. Лотман замечает: «Пистолеты марки парижского оружейника Лепаж считались в ту пору лучшим дуэльным оружием. <...>

<sup>15</sup> Цит. по: *Васильев Н. Л.* Там же. С. 22.

<sup>16</sup> См.: *Герцен А. И.* Былое и думы // Герцен А. И. Собрание соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 165–168.

<sup>17</sup> См.: *Фризман Л. Г.* Полежаев // Русские писатели: Биобиблиогр. слов.: В 2 т. М. 1990. Т. 2. С. 156–159.

Такие пистолеты хранились дома на случай дуэли — пользоваться ими не разрешалось»<sup>18</sup>. Очевидно, что для Галича существовала связь между биографическими мифами Пушкина и Полежаева.

Похожим образом строится второе стихотворение цикла — «Цыганский романс», посвящённое Александру Блоку. Рассматривая цыганскую тему в авторской песне, И. А. Соколова отмечает, что в «Цыганском романсе» «интересна тема сопоставления Бога и Блока. Так же, как и у Блока, здесь явлены “кабацкие” мотивы. Бог (Блок) представлен на фоне кабака. Мир утратил святость: бог обитает в кабаке»<sup>19</sup>. Разумеется, биографический миф Блока этим не исчерпывается, он подробно рассмотрен Д. М. Магомедовой<sup>20</sup>. Важно, что из всего Серебряного века фигура Блока самая мифологизированная: «В поэзии современников Блока складывался условно-поэтический стереотип поэта, обладающий набором устойчивых черт <...> Он “живой классик”, стоящий вне литературы»<sup>21</sup>.

Блок у Галича дан в русле именно этой мифологемы. «Цыганский романс» может быть прочитан как своеобразный взгляд со стороны на ситуацию блоковской «Незнакомки». Напомним реальную обстановку, в которой создавалось это стихотворение: «Какие там рестораны! На самом деле был скромный железнодорожный буфет, где собирались местные выпивохи»<sup>22</sup>. То есть тема кабака применительно к фигуре Блока отнюдь не случайна. Не случайна и тема сопоставления Бога и Блока: ещё при жизни поэта «Блок сравнивался с образом “Нового Христа”, долгожданного Мессии»<sup>23</sup>. Закономерна и цыганская тема, восходящая к образу Кармен из одноимённого блоковского цикла и его прототипу — Л. А. Дельмас, которая также является вероятным прототипом героини «Соловьинного сада», упоминаемого в песне Галича:

Этот тоненький голос в трактирном чаду  
Будет вечно звенеть в «Соловьинном саду» /133/.

Таким образом, блоковский биографический миф воплотился у Галича в системе из трёх компонентов: *Бог, цыгане, кабаки*. Все они вос-

<sup>18</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 304.

<sup>19</sup> Соколова И. А. «Цыганская» тема в творчестве трёх бардов // Мир Высоцкого. Вып. IV С. 407.

<sup>20</sup> См.: Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.

<sup>21</sup> Зягидуллина М. В. «Культовый потенциал» Блока. С. 128.

<sup>22</sup> Орлов Вя. Поэт и город. Л. 1980. С. 119.

<sup>23</sup> Зягидуллина М. В. «Культовый потенциал» Блока. С. 128.

ходят к пушкинскому биографическому мифу. Напомним, что, исходя из этого мифа, поэт Александр Пушкин и близок к народу (в ипостаси *беспечного пьяницы*), и находится над ним (в ипостаси *поэта поэтов*, то есть Творца). Пушкинская семантика в стихотворении Галича усиливается и упоминанием отчества Блока («Королеви́чу Александрови́чу»), и актуализацией кабацко-цыганской темы, гармоничным синтезом высокого и низкого. Но то, что в биографическом мифе Пушкина было гармонично, в биографическом мифе Блока повлекло за собой дисгармонию, очевидное несоответствие поэта и окружающего мира: прежняя гармония обернулась трагедией. Поэт-бог оказывается в кабаке. Будучи выше всех, поэт находится вместе со всеми. В этом, по Галичу, — трагедия Блока.

Завершает цикл Галича «Салонный романс», посвящённый Александру Вертинскому. Это стихотворение отличается от двух предыдущих ярко выраженной реминисцентностью из творческого наследия адресата (например, «Сероглазый король», «Бразильский крейсер», «Лиловый негр», «Пани Ирена», «Прощальный ужин»). Но не все образы принадлежат Вертинскому: некоторые являются цитатами из его песен на стихи других русских поэтов. То, что Вертинский говорит как бы не только от своего имени, а и от имени всей эпохи, является смысловой доминантой «Салонного романса» и восходит к биографическому мифу Вертинского. Во многом этот миф сформировал сам поэт, впоследствии вспоминая о том, как происходила мифологизация: «Я был с массой. С толпой. Один из умнейших и культурнейших критиков моих, известный писатель-философ Всеволод Иванов, писал обо мне в Шанхае: “Толпа всегда умна, а Вертинский всегда с толпой — поэтому вместе с ней умён и Вертинский” Да, моё искусство было отражением моей эпохи. Я был микрофоном её. Я каким-то чутьём отгадывал самое главное, то, что у всех на уме, — её затаённые мысли, её желания, верованья. Часто задолго вперёд. И когда меня ругали за упаднические настроения, то вина была не во мне, а в эпохе. С этих настроений и началось моё творчество. Меня корили ими очень долго разные мелкие и крупные журналисты ещё тогда, в предреволюционной Москве, и ругали меня до тех пор, пока не пришёл однажды “большой человек” Влас Дорошевич и не написал чёрным по белому в большой газете — “Русском слове”: “Те упрёки, которые бросают Вертинскому, относятся не к нему, а к его слушателям. Вертинский — только зеркало своей эпохи. И нечего пенять на зеркало, коли рожа крива”»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Вертинский А. Дорогой длинною... М., 1991. С. 165.



И современный исследователь обращает внимание на то, что «в своих произведениях Вертинский старался передать эпоху, её настроение, реалии, культуру, стиль (вернее, многообразие стилей), а не просто свой или близкий своему внутренний мир. Чтобы дать эскиз эпохи, прийти к универсальности, он должен был ввести в текст “опознавательные знаки” многих стилей, сделать “ссылки” (то есть использовать ключевые темы, мотивы, образы из программных произведений поэтов, переосмыслив и упростив их) на произведения, например, А. Блока, И. Анненского, К. Бальмонта, Н. Гумилёва и других. Вертинский включал в текст множество “я”, чтобы получалось “мы”»<sup>25</sup>. Из всех адресатов трилогии Вертинский в ипостаси исполнителя оказывается наиболее близок Галичу как родоначальник «русского шансоньерства», человек, «который первый начал использовать поэзию как средство такого песенного выражения» /133–134/.

Контаминацией образов из песен Вертинского Галич не воссоздаёт колорит ушедшей эпохи, а, перенося героев Вертинского в современность, эту современность дискредитирует. Трилогию завершает упрек веку:

Всё предано праху и тлену,  
 Ни даг не осталось, ни вех.  
 А нашу Елену, Елену  
 Не греки украли, а век! /135/

Образ Вертинского в «Салонном романсе» (данный не прямо, как в двух других произведениях цикла, а опосредованно — через цитаты из его песен) соотносится с реальной биографией поэта, который для Галича был и представителем Серебряного века, и современником. В такой интерпретации Вертинский предстаёт как трагическая фигура, а образы и мотивы его ранних песен диссонируют со временем Галича. Для Серебряного века Вертинский органичен, для современности — инороден. На такой алогичности, предопределённой биографией Вертинского, Галич и строит своё стихотворение, где судьба поэта причудливо соотносится с судьбой его персонажей; у всех один противник — время:

Но век не вмешаться не может,  
 А норы у века крутой!  
 Он судьбы смешает, как фанты,  
 Ему сралаш по душе. —

<sup>25</sup> Канусова М. Н. Размышления об одном персонаже А. Вертинского в контексте эстетико-религиозных исканий Серебряного века // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Вып. 4. Иваново, 1999 С. 289.

И вот он вряля-лейтенанта  
Назначит морским аташе.

На карте истории некто  
Возникнет, подобный мазку,  
И правнук лилового негра  
За займом придет в Москву.

И все ему даст непременно  
Тот некто, который никто,  
И тихая пани Ирена  
Наденет на негра пальто.

И так этот мир разутюжен,  
Что чёрта ли нам на рожон?!  
Нам ужин прощальный не ужин,  
А сто пятьдесят под боржом.

Если же соотносить биографический миф Вертинского с биографическим мифом Пушкина, то сходство обнаруживается во внешней простоте, доступности всем и каждому. Причины этого, конечно, различны: Пушкин доступен в силу многогранности своего дарования, благодаря чему в его поэзии каждый может отыскать что-то себе по душе, а Вертинский доступен в силу того, что его лирический герой вобрал в себя точки зрения самых разных поэтов.

Благодаря *памяти имени* и сущности мифа о поэте в русской культуре, во всех трёх стихотворениях «Александрийских песен» оказался востребован именно пушкинский биографический миф, причём в каждом стихотворении актуализируется его определённая грань. В результате каждое из трёх стихотворений цикла Галича воплощает какую-либо грань бытия поэта в России: в «Гусарской песне» результатом оппозиции поэта и власти становится трагедия личности; в «Цыганском романсе» оппозиция поэта-бога и толпы оказывается трагедией поэзии, понимаемой как синоним культуры вообще; в «Салонном романсе» сближение поэта-человека с толпой рождает трагедию страны и века. В системе получается миф о поэте, заданный Пушкиным и развитый другими русскими поэтами, в том числе — героями «Александрийских песен».

Но самое главное, что плеяду Александров в семантике трилогии Галича завершает пятый Александр — сам автор. Все мифы в системе цикла проецируются на биографический миф самого Галича, и фигуры Полежаева, Блока и Вертинского становятся аргументами в попытке понять судьбу поэта в современной Галичу России, отрефлексировать собственную судьбу, вписать её в авторитетный контекст.

Александр Галич ощущает себя всеми тремя героями: беспомощным перед лицом власти, пострадавшим от доносов Полежаевым («...Доносы и наветики // Страшнее, чем картечь!..»); брошенным в кабацком чаду богом-Блоком и очутившимся в чужой эпохе человеком — Вертинским. Следовательно, цикл «Александрийские песни» строится таким образом, что каждая из частей, воплощая определённую грань судьбы поэта в России, в системе восходит к судьбе Пушкина (*поэта поэтов*) и проецируется на судьбу Галича (современного поэта). То есть «Александрийские песни» являют собой смысловое единство, основанное на системе биографических мифов, но призванное сформировать автобиографический миф поэта Александра Галича. Цикл А. Галича, будучи, как всякий цикл, сознательно организованным контекстом, сам, в свою очередь, существует в контексте истории русской поэзии.

---

**Е. В. КУПЧИК**

## **СЕМАНТИКА ЦВЕТА В ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА**

Цветовая картина мира личности, воплощающая, пусть и не непосредственно, особенности мировоззрения и мировосприятия человека, находит языковое выражение прежде всего в колоративной лексике. Слова соответствующей лексико-семантической группы в совокупности их прямых, переносных, символических значений нередко играют весьма значительную роль в произведениях художников слова.

По справедливому замечанию Л. Г. Фризмана, «цвет в поэзии Галича — это особая тема, до которой, кажется, ни у кого ещё не дошли руки, но которая ждёт отдельного и обстоятельного исследования»<sup>1</sup>. Одним из аспектов данной проблемы является характеристика цветовых доминант — «главных» красок палитры художника.

На основании анализа поэтических текстов А. Галича<sup>2</sup> можно сделать вывод о многообразии представленной в них колоративной лексики: белый цвет упоминается 37 раз, чёрный — 33, красный — 15, синий — 15, зелёный — 8, жёлтый — 7, рыжий — 6, золотой — 6, серый — 6, сизый — 3, розовый — 3, цвета охры — 3, цвета сурика — 3, голубой — 2, пегий — 2; по одному разу — алый, багровый, ржавый, медный, серебряный, бирюзовый, лиловый, фиолетовый, седой, кремевой, грязно-белый, грязно-синий, грязно-жёлтый, лазурный, небесный, разноцветный, пёстрый. Самыми употребительными, таким образом, оказываются «основные ахроматические и хроматические цвета, наиболее традиционно выделяемые человеком... тона простые и макси-

---

<sup>1</sup> Фризман Л. Г. «Каждый пишет, как он слышит» // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. I. М., 1999. С. 289

<sup>2</sup> Галич А. А. Облака плывут, облака: Песни, стихотворения / Сост. А. Костромин. М., 1999. Далее стихи и устные комментарии А. Галича цит. по этому изд. с указанием номера страницы в тексте.

мально насыщенные»<sup>3</sup>. Из цветов солнечного спектра чаще других употребляется красный, меньше — фиолетовый; номинаций оранжевого цвета не зафиксировано. Среди обозначенных Галичем цветовых оттенков выделяется в количественном отношении группа красного цвета. Цветовая лексика представлена у поэта главным образом качественными прилагательными; из прилагательных изначально относительных употреблено лишь несколько (золотой, серебряный, медный, ржавый, розовый) в единичных случаях. Подавляющее большинство лексем представлено прилагательными в полной форме, причём не имеющими суффиксов ни субъективной оценки (рыженький — едва ли не единственное исключение), ни неполноты качества. Лексемы со значением цвета употребляются чаще всего в прямом номинативном значении, которое служит отправной точкой для движения художественной мысли («по пути сложных поэтических ассоциаций, причём используются смысловые и эмоциональные возможности слова, заложенные в нём»<sup>4</sup>). Белый, чёрный и красный, составляющие традиционную, имеющую глубокие мифологические корни цветовую триаду, а также синий являются в творчестве А. Галича важнейшими из цветов. Будучи наиболее частотными, данные обозначения несут и существенную смысловую и художественную нагрузку, реализуя в текстах как прямые, так и символические значения.

Белым цветом маркируются у Галича разнообразные предметы и явления реального и ирреального мира. Белый — цвет снега, льда, земли, хлеба, бересты, кожи и волос человека, шерсти животного. Не утрачивая цветового значения, прилагательное *белый* оказывается своеобразным титулом: *Белый Христос*, *Белая Вошь*. Признак белизны обретают слова, объективно не имеющие цветовой характеристики, — *слова* и *мороз*. Цветовое — и световое — значение оживает у Галича в устойчивых сочетаниях *белый свет*, *белый день*, *белая ночь*. О внимании поэта к белому цвету говорят соответствующие лексические повторы, играющие важную роль в выражении авторских мыслей и эмоций (например, в «Новогодней фантазмагорин» или в стихотворении «Ей страшно и душно, и хочется лечь...»).

Обозначения белого цвета в поэзии Галича обрастают коннотациями, приобретая часто символическое значение. В большинстве случаев признак белизны оказывается тем или иным образом осложнённым. Влюблённому королевичу из «Олимпийской сказки» снится.

<sup>3</sup> Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л., 1989. С. 113.

<sup>4</sup> Поцешья Д. М. О единстве эстетических свойств слова в поэзии и прозе А. Блока // Вопросы стилистики. Вып. 4. Саратов, 1972. С. 83.

что он «въезжает в деревню на белом коне» /468/. Денотативный признак — белый цвет — ассоциируется как с чистотой, нежностью (юноша едет к возлюбленной), так и с парадностью и царственностью. Если первое его появление в деревне было скромным «отстав от охоты, // Зашёл <...> напиться воды. // Пришёл он пешком...» /467/, то теперь он въезжает туда торжественно, с цветком на берете, на скакуне, достойном королевской персоны. Для другой «высокой особы» — «королевы материка» — постоянный эпитет *Белая* играет роль титула. «Её Величество Белая Вошь», чей цвет объединяет её с её царством — заснеженным лагерем. — «повелительница ээка», «королева», чьим пенлом может быть навсегда перечёркнут Млечный Путь, карающая не признающих её власти. Её цвет — цвет снега, власти и смерти.

В поэзии Галича важное место принадлежит картинам зимней природы, где едва ли не главной деталью является снег, летящий или лежащий. Связь цветового эпитета *белый* с образом снега у Галича устойчива. Рассматривая особенности функционирования микрополя *снег* в русской поэзии, С. М. Белякова выделяет такие основные «пути ассоциаций», как *радость, страх, любовь, смерть*, а также ряд других, менее выраженных<sup>5</sup>. Добавим, что характер данных «направлений» представляется во многом обусловленным семантикой белого цвета.

В стихотворении «Ей страшно и душно, и хочется лечь...» белый цвет ассоциируется со смертью и немотой. В небольшом фрагменте текста (четыре строки) слова с корнем *бел-* употреблены четырежды. Будучи отнесёнными к разным предметам, они способствуют созданию единого впечатления, связанного с гибелью людей и слов: «Бсчели слова, как предсмертных рубах // Белеет во мгле полотно. // По белому снегу вели на расстрел // Над берегом белой реки» /381/. Возможно, белеющие слова — это слова ненаписанные, то есть белая бумага, на которой Ахматова пытается запечатлеть слова хвалы Сталину — а слова противятся, то хрустя на зубах, то расплываясь в пятно. Признак белизны объединяет эти слова с чистыми рубахами, надеваемыми по русскому обычаю перед смертью (и вместе с тем с саваном), и со снегом, по которому на эту смерть ведут.

Сложная семантика *белого* реализуется и в другом произведении, где поэт прибегает к повторам слова *белый* применительно к разным предметам речи. — «Новогодней фантазмагории». Акцентированный повтор (единственное у Галича произведение с одиннадцатикратным повтором цветовой лексики) заостряет внимание читателя на «бе-

<sup>5</sup> Белякова С. М. Лексико-семантическое поле «снег» в поэтических текстах // Русская духовная культура Западной Сибири и Урала. Т. II. Тюмень, 1995. С. 53

лом» пейзаже. «Фантасмагория» отразила впечатления автора от «странного, трагического фарса, трагического Нового года», который поэт встретил в компании людей, большинство из которых подали заявление на выезд /301/. Внутриквартирному миру, где, собственно, и происходит «фантасмагория», противопоставлен мир законный, видимый в белых тонах: «...А за окнами снег, а за окнами белый мороз, // Там бредёт чья-то белая тень мимо белых берёз. // Мимо белых берёз, и по белой дороге, и прочь — // Прямо в белую ночь, в петроградскую Белую Ночь, // В ночь, когда по скрипучему снегу, в трескучий мороз, // Не пришёл, а ушёл, — мы потом это поняли, — Белый Христос» /302/. Герой как бы раздваивается: его «белая тень» (возможно, душа) находится в автономном существовании, в то время как он являет собой блюдо на праздничном столе. Белая дорога, ведущая в ночь, когда людей покинул Христос, увенчанный Блоком белым венчиком, уходит в неизвестность, возможно, в то самое «никуда», в которое и попадают в конце концов герои Галича, в том числе и сам лирический герой. Если белизна Христа — знак его чистоты, возвышенности, святости, то цвет снега и дороги оказывается цветом холода, пустоты, неприкаянности и богооставленности.

Таким образом, семантика *белого* в творчестве А. Галича далеко не всегда позитивна, что в известной мере противоречит литературной (и общекультурной) традиции. Несмотря на обилие номинаций белого цвета, мир Галича не выглядит светлым. По-видимому, это обусловлено самим характером гневной и страдающей музыки Александра Галича: «А я, крестом раскинув руки, // Как оступившийся минёр — // Всё о беде да о разрухе, // Всё в ре минор да в ре минор...» /277/.

Чёрный цвет по сравнению с белым имеет у Галича более широкую сферу распространения. Если признаком белизны отмечено то, что принадлежит земному пространству (человек, растение, животное, снежный покров), то чёрным могут оказаться, помимо земных объектов, и небо, и огонь. Чёрным маркируется внешность и одежда человека, его пища (хлеб), жильё (двери), получаемая им информация, душевное состояние.

Если белый цвет у Галича амбивалентен, может быть и «хорошим» и «плохим», то чёрный «плох» практически всегда. Чёрный предмет, даже самый безобидный, вроде костяшек домино, предстаёт спутником трагической, тягостной, мучительной ситуации. Так, чёрная юбка героини «Командировочной пасторали» — своего рода траурная одежда («то ли шлюхи, то ли странницы»), обречённой, как и герой, существовать «в стране Постоялин». Траурна и чёрная бурка Александра Полежасва, чья личность была близка Галичу («Тёзка мой и зависть

тайная» /129/): это своеобразный знак трагической судьбы поэта, чья жизнь — после разжалования и ссылки — закончилась в сумасшедшем доме. За чёрными дверями в «Возвращении на Итаку» (видимо, речь идёт о цвете дверей, а не о чёрном ходе) происходит унижение другого поэта — О. Мандельштама. Горбушку чёрного хлеба вместо праздничных яств жуёт на свадьбе своей любимой герой «Жуткого столетия».

Обозначения чёрного цвета встречаются у Галича при упоминании не только конкретных предметов, но и обширных пространств. Этот мрачный цвет окрашивает небесный свод, и это не просто цвет августовской ночи, а «цвет» переживаемой А. Ахматовой трагедии («Снова август»). Обозначение чёрного цвета соседствует здесь с упоминанием о чёрте: август — «чёртова пора». Пара *чёрный* — *чёрт* встречается в нескольких текстах Галича («Кадис», «Реквием по неубитым», «Песенка про Красного петуха»): «Весь протекторат, из края в край, // В чёрной чертовне паучьих знаков // Ныне и вовеки — “юденфрай”!» /313/; «Во имя Отца и Сына // Мы к ночи помянем чёрта, — // Идут по Синаю танки, // И в чёрной крови пески!» /193/; «...Чёрный петух // Всем сущим чертям — родня...» /441/. Лирические песни молодёжи звучат «Над чёрной пажитью разрухи, // Над миром, проклятым людьми», и это мрачное пространство сильнее поюшей молодёжи, которая «не умеет скрыть испуг» и чей «истошный шёпот» не заглушает «кирзового топота патруля» /276/. И здесь, как и в предыдущих примерах, видится связь чёрного цвета со злыми силами: то, что проклято, является добычей дьявола. По-видимому, в данном тексте не случайны упоминания о кресте и о богах. Номинации чёрного используются при передаче состояния духа человека: «Прочь, унынье чёрное!» /406/; «Пребывая в туманной чёрности, // Обращаюсь с мольбой к историку» /194/. Это состояние может находить внешнее выражение: «А она как закричит, вся стала чёрная: // — Я на слёзы на твои — ноль внимания!» /79/.

В словосочетании *чёрный день* (несчастливый, горестный для человека) поэт оживляет цветовое значение прилагательного с помощью контрастного эпитета: «...вплывает в ночную лень // Тень // От той золотой сосны, // Что припас я про чёрный день!» /466/.

Цветообозначение *чёрный* употребляется Галичем и по отношению к тому, чему в действительности не присуща данная окраска. В таком случае чёрный цвет предстаёт цветом смерти: «Но когда ты один, и ночь за окном // От чёрной пурги хмельна, // Тогда ты один и тогда беги, // Ибо дело твоё — хана!» /342/; «Как нас чёрным огнём косило // В той последней слепой атаке!» /248/.

Олицетворением злых сил оказывается Чёрный петух из «Песенки про Красного петуха». В семантике данного образа выявляются



две основные составляющие: родство с нечистью («всем сущим чертям родня») и сила («В бою он будет хорош»). Отметим, что зло у Галича, как правило, могущественно и представлено в активной оппозиции к добру.

Зловещий смысл чёрного цвета подчеркнут внутритекстовыми повторами, которые как бы расширяют занимаемый этим цветом объём: «И чёрные кости лежат на столе, // И кошка крадётся по чёрной земле // На вежливых сумрачных лапах» /380/. Таким же мраком залито пространство в «Возвращении на Итаку»: чёрные двери, чёрная улица, «чёрный ворон». Чёрный огонь уничтожает людей — и чернеют «маки на Монте-Кассино» /248/.

Таким образом, чёрный цвет у Галича ярко негативен, зловещ, всеобъемлющ и активен. Во многом благодаря этому творчество поэта субъективно воспринимается в основном «в тёмных тонах». Этому не противоречит то обстоятельство, что индекс частотности у чёрного несколько ниже, чем у белого. Чёрный цвет охватывает более обширное пространство, чем белый, чернота обнаруживается у самых разных предметов и явлений практически в мировом — от земли до неба — масштабе; белый же цвет не столь универсален. Кроме того, белый цвет далеко не всегда позитивен, он может семантически сближаться с чёрным. Например, в одной из песен, названных Галичем «разноцветными», оба цвета используются для передачи одного и того же состояния: «А она как закричит, вся стала чёрная» и «Как увидела меня — вся стала белая!» /79, 81/. Надо указать и на то, что чёрный цвет в текстах поэта имеет поддержку в виде обширной группы номинаций тёмного, в то время как у группы белого такая поддержка осуществляется лишь несколькими номинациями светлого.

Чёрный и белый — основные, но далеко не единственные заметные в поэзии А. Галича цвета. Следующая цветовая доминанта представлена словами с общим значением красного цвета: это *красный, алый, багровый, розовый, ржавый и рыжий*. К данной группе примыкает номинация *сурик*, задействованная Галичем при описании закатного неба.

Как отмечает Н. Б. Бахилина, прилагательное *красный* само по себе «не очень выразительно, и художники слова, особенно поэты, охотнее употребляют слова, обозначающие более точные и более экспрессивные оттенки красного»<sup>6</sup>. Вместе с тем номинация «чистого», безоттеночного красного иногда бывает незаменяемой — например, когда речь идёт о символике значения. Обозначения именно такого цвета имеют наибольший удельный вес в соответствующей группе номина-

<sup>6</sup> Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. Автореф. дис. докт. филол. наук. М. 1976. С. 26.

ций: из тридцати слов с общим значением красного цвета половина приходится на долю красного. Безоттеночный красный несёт в текстах Галича большую по сравнению с его оттенками смысловую и художественную нагрузку. К примеру, если багровый у Галича характеризует только цвет кожи, а розовый — небо и клевер, украшающий кораблик, то красный представлен в наиболее широком спектре значений.

Номинации красного и его оттенков используются при обозначении цвета кожи человека. А. Галич отходит от традиции, согласной которой соответствующий цвет губ, щёк и т. д. обнаруживает связь «с семантикой молодости, здоровья, жизненной силы, зрелости»<sup>7</sup>. Красный цвет кожных покровов обусловлен болезненным состоянием, недомоганием или смущением. Здесь используются номинации красного и багрового: «Текут носы, и красные гортани // Всё чаще чуют чайной ложки вкус» /475/; «Палач в нейлоновой рубаше, // С багровой заячьей губой...» /334/; «А как увидела меня — вся стала красная...» /79/; «Красный цвет иногда ещё — краска стыда!» /464/. Цвета группы красного передают цвет земной поверхности, рассветного и закатного неба. Более значима символическая роль данного цвета. В «Балладе о сознательности» это знак Советского государства. Сцена воскрешения Егора Петровича Мальцева выдержана в торжественных красных тонах: «Легит Егор, а сзади // Знамена и венки. // И алым светом залит // Большой его портрет <...> // Краснознамённый хор // Краснознамённым хором // Поёт: “Вставай, Егор!...”» /198/. Чудесное «проявление сознательности» Мальцева происходит в «большом *красивом* зале»; *красный* и *красивый* — слова, находящиеся в родстве. Рассвет в «Ночном дозоре» также оказывается «советским». Строка «Утро родины нашей — розово» /103/ — апелляция к известному «Утро красит нежным цветом...».

Красный цвет у Галича может существовать и автономно, вне связи с каким-либо предметом. То, символом чего он выступает, оказывается весьма важным для Галича. В качестве наиболее ярких примеров можно назвать «Песню о Синей птице» и «Блюз для мисс Джейн»: «Было время — за красный цвет // Добавляли по десять лет!» /112/; «Красный цвет означает не только свободу, // Красный цвет иногда ещё — краска стыда!» /464/.

Символика *красного* определяет характер участников петушиного боя. Красный петух в мифологической традиции связан с солнцем и огнём, в то время как чёрный олицетворяет злые силы. В образе Красного петуха находят отражение, помимо «огненного», и другие свойства красному цвету значения: это цвет бунта, кровопролития, энергии.

<sup>7</sup> Зубова Л. В. Указ. соч. С. 154.

Таким образом, именно *красный* является у Галича ведущим в группе номинаций красного цвета. Из других представителей данного ряда наиболее распространён рыжий, употребляемый по отношению к волосам (самый традиционный вариант), земле и обожжённой солнцем растительности, нечистому снежному покрову («рыжий снег»). В «Падении Парижа» столице Франции адресуется словосочетание «фиглярствующий рыжий», то есть клоун. К символике данного цвета А. Галич, по нашим наблюдениям, не обращается.

Четвёртая цветовая доминанта представлена в творчестве Галича номинациями синего цвета. Если для обозначения оттенков красного в русском языке существуют, как отмечает Н. Б. Бахилина, десятки оттенков, то в группу синего входят лишь синий и голубой, а лазоревый и бирюзовый являются достоянием поэтической речи<sup>4</sup>. У Галича данная группа включает 20 обозначений, из которых 15 приходится на долю синего.

Синий цвет характерен главным образом для положительно оцениваемых объектов, обычно отделённых — и отдалённых — от героя пространством или временем (отметим, что близость «отрицательного» и отдалённость «положительного» весьма характерна у Галича для системы координат лирического героя). *Синие* порой оказывается недостижимым. Кораблик девочки Нати («Кадиш»), растоптанный при обыске, не добирается до «синевы морской»; обречённые на гибель дети не могут уйти «В снега Закопане, где синие Татры» /315/; тот, кто «мечтал <...> о птице синей» /113/, получает срок *за синий цвет*. «Синие» детали всплывают в снах героя, в его мечтах и воспоминаниях: «И девочка // С бантиком синим // Прижмётся к плечу моему» /404/; «Я помню иней, синие сосульки» /475/. Эти сосульки вызывают у героя «Майских стихов» ассоциации с синими птицами, находящимися совсем рядом — «на крышах, тротуарах, проводах, // Заборах, подоконниках и трубах» /476/, однако ожидание чуда оказывается напрасным. «За высокими соснами синий забор» /415/ — деталь настоящего, осознаваемого, однако, в плане прошедшего: герой, ещё находясь «здесь — в Серебряном боре», чувствует ностальгию.

Синий цвет связан с высоким, божественным. Перед мысленным взором героя, мечтающего о возвращении на родину, встаёт храм — «тот единственный дом, // Где с куполом синим не властно соперничать небо» /425/; «В платье, застиранном до сини» идёт по Иудее Мадонна /293/.

<sup>4</sup> См.: Бахилина Н. Б. Указ. соч. С. 27

К числу отрицательных образов, маркированных синим, надо отнести героиню «Красного треугольника», которая «как вышла — стала синяя» /80/. Синий бантик, милая примета девочки из сна-мечты, в реальности «Воспоминаний об Одессе» выглядит совсем иначе: «Что мы скажем про даму данную? — // Не фонтан! // Синий бантик на рыжем хвостике — // Высший шик!» /403/. Подобной двойственностью отличается и воздушное пространство. «Положительное» в «Прощании славянки», небо предстаёт в «Песне о ночном полёте» дискомфортным и опасным для человека. «Синий мир за взлётной крутизной», пахнувший «хлоркою и кожей» /155/, уничтожающий вкус вина, чреват для человека разлукой с близкими или гибелью.

Выделение в поэзии Александра Галича обозначений белого, чёрного, красного и синего цветов в качестве доминирующих отнюдь не свидетельствует о малой значимости в картине мира поэта остальных красок. Сочетания и чередования цветов в текстах Галича достойны стать темой специального исследования. Хорошо знакомый с тёмными (чёрными) сторонами современной ему действительности, поэт тем не менее воспринимает мир во всем его красочном многообразии.

---

**А. Н. КОСТРОМИН**

## **«ОШИБКА» ГАЛИЧА: ОШИБКИ СЕГОДНЯШНИЕ И ВСЕВРЕМЕННЫЕ...**

В начале 1998 года я начал по заказу издательства «ЭКСМО-Пресс» составлять книгу стихов-песен Галича<sup>1</sup>. Хронологический принцип построения книги, объявленный издательством в качестве серийного в их «Домашней библиотеке поэзии», заставил в очередной раз активно пересмотреть всю датировку произведений А. Галича и в очередной раз убедиться в путанице и неразберихе, которая существует на этот счёт в публикациях и книгах (пришлось зафиксировать сложившуюся ситуацию в виде вопросительных знаков почти у каждой даты).

Расхождение в датировках одного и того же произведения в разных опубликованных в России книгах достигает пяти и более лет (при том, что песни Галич писал всего-то пятнадцать лет — с 1962 по 1977). Та же ситуация и в биографических данных. Опубликованная в 1994 году работа М. Князевой (перепечатанная издательством «Локид» в 1999 году в первом томе небезызвестного двухтомника)<sup>2</sup> — самое заметное биографическое исследование на эту тему — содержит целый ряд сомнительных фактов, явных неточностей и легенд...

### **1.**

Естественно, нельзя было пройти мимо головоломки, которую представляют собой песня «Ошибка» и авторский комментарий к ней, прозвучавший в своё время на радио «Свобода».

---

<sup>1</sup> Галич А. А. Облака плывут, облака: Песни, стихотворения. М.: Локид: ЭКСМО-Пресс, 1999.

<sup>2</sup> Князева М. Летопись жизни и творчества Александра Галича (Гинзбурга) // Журналист. М.: МГУ, 1994. 16–21 нояб. (№ 13–16). С. 4–29; Галич А. А. Сочинения: В 2 т. М.: Локид, 1999. Т. 1: Стихотворения и поэмы / Сост. А. Петраков. С. 11–28.

«В шестьдесят втором [1] году я с группой кинематографистов [2] вылетал на пленум Союза кинематографистов Грузии [3]. Неизвестно, почему послали меня туда, я к Грузии, в общем, не имел никакого отношения, но так, попался под руку — меня и послали. И вот в самолёте, когда мы уже вылетели [4], я открыл последний номер газеты [5] и прочёл о том, что Никита Сергеевич Хрущёв [6] устроил для своего дорогого гостя, великого революционера, представителя “Острова свободы” Фиделя Кастро [7]... правительственную охоту [8] с егерями, с доезжачими, с кабанями, которых загоняли эти егеря, — и они, уже обессиленные, стояли на подгибающихся ногах, а высокое начальство стреляло в них в упор, — с большой водкой, икрой и так далее.

Маленькая деталь: охота эта была устроена на месте братских могил под Нарвою [9], где в тысяча девятьсот сорок третьем году ко дню рождения Геня всех времён и народов товарища Сталина [10] было устроено контрнаступление, кончившееся неудачей [11], потому что оно подготовлено не было, оно было такое парадное контрнаступление. И вот на этих местах лежали тысяча тысяч [12] наших с вами братьев, наших друзей. И на этих местах, вот там, где они лежали, на месте этих братских могил, гуляла правительственная охота.

Я помню, что когда я прочёл это сообщение, меня буквально залило жаром, потому что я знал историю этого знаменитого контрнаступления [13], и вот... эта трагичная, отвратительная история. И тут же в самолёте [14] я начал писать эту песню и, когда мы приехали в Тбилиси, я не пошёл на какую-то там очередную торжественную встречу, а, запершись у себя в номере гостиницы, написал её целиком [15]. Потом я попросил достать мне гитару и положил её на музыку. И вот так возникла песня под названием “Ошибка”».

(Из передачи на радио «Свобода» от 12 октября 1974 года).

В этом тексте нами подчёркнуты и обозначены порядковыми номерами фрагменты («признаки»), утвердительно указывающие на тот или иной факт. Попробуем последовательно рассмотреть их с точки зрения достоверности.

В полном соответствии с приведённым комментарием было принято датировать «Ошибку» 1962 годом (*признак 1*), сдвигая первые песни Галича на более раннее время (кстати, в упомянутой «Летописи жизни и творчества» М. Князева «отправляет» Галича в Тбилиси на пленум Союза кинематографистов Грузии именно в 1962 году, ссылаясь на этот самый комментарий<sup>3</sup>). Твёрдо указанная автором дата — серьёзный аргумент для датировки, даже если обстоятельства, которые автор пересказывает, при этом с датой не совпада-

<sup>3</sup> Галич А. Я выбираю свободу. М.: Глагол, 1991. С. 92–94. Далее этот коммент. цит. без ссылок по данному изд. Здесь и далее курсив в цитатах мой. — А. К.

<sup>4</sup> См.: Князева М. Указ. соч. // Галич А. А. Сочинения. С. 19.

ют: нет никакой возможности разобраться, ошибся ли автор в дате или память приписала поздние обстоятельства к ранним песням. Например, автор мог перепутать охоту с Фиделем Кастро с какой-нибудь другой охотой — мало ли «борцов за социализм» приезжало к хлебосольному Никите Сергеевичу. А в 1962 году Фиделю, да и Никите Сергеевичу было явно не до охоты — Карибский кризис поставил Землю на грань ядерной катастрофы...

Опровергнуть авторскую дату можно, если все описанные обстоятельства однозначно укажут на её ошибочность и сойдутся на другой дате.

В качестве рабочей гипотезы мы приняли следующую: была правительственная охота с неким высоким гостем, совпавшая по времени с поездкой Галича в Тбилиси (а может быть, куда-нибудь ещё) на некий пленум (может быть, и не Союза кинематографистов, а какой-нибудь ещё). Пришлось-таки не полениться и перелистать подшивки «Правды» и «Известий» за все возможные (применительно к «Ошибке») года: с 1962-го по 1964-й. (В этой работе неоценимую помощь мне оказали Г. И. Бургучёва и Н. А. Игнатова.)

Тут же выяснилось, что пленумы именно Союза кинематографистов в это время происходили во всех союзных республиках СССР — в перелистываемых газетах так и мелькали подобные сообщения: готовилось создание общегосударственного Союза, а для этого местные «киношные» организации должны были соответствующим образом «оформиться». В концентрированном виде весьма представительный список основных событий в национальных кинематографиях был помещен в книге «Советское кино в датах и фактах (1917–1969)»<sup>5</sup>. Сведений о Галиче книга, вышедшая в 1974 году, по известным причинам содержать не могла, но сведения о СРК Грузии были:

*1960*

4–5 апреля — объединённый пленум Союза писателей и СРК Грузии (в работе пленума приняли участие российские кинематографисты и писатели).

*1961*

30–31 марта — совещание кинематографистов Грузии.

8–21 мая — фестиваль Грузинских фильмов, посвящённый 40-летию Грузинской СССР.

*1962*

Май — пленум СРК Грузии.

26 сентября — республиканское совещание киноработников.

<sup>5</sup> М.: Искусство, 1974. С. 299, 319, 322, 344, 349–350, 356, 376.

7–11 октября — объединённая сессия кинодраматургов (была группа московских кинодраматургов).

1963

14 января — I Учредительный съезд СРК Грузии.

1964

24 февраля — пленум СРК Грузии.

Дальнейший путь лежал в РГАЛИ: архивы Союза кинематографистов СССР хранятся там.

Однако здесь нас ждало разочарование: ни в каких документах, связанных с национальными кинематографиями, фамилию Галича найти не удалось, хотя ощущение «непаханого поля» нас не покидало. Чего стоит (для будущих биографов Галича) такое, случайно найденное среди бесчисленных стенограмм, высказывание:

«К. Минц: <...> Сценарий комедии “Верные друзья” провалился в шкафу сценарного отдела более трёх лет»<sup>6</sup>.

И это о знаменитом фильме, принесшем Галичу признание, славу, лауреатство... Что ж говорить о вещах запрещённых?

Удалось найти список кинематографистов, «ответственных» за Грузию, — в общих списках делегаций Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР на предстоящие в 1962 году республиканские съезды и городские конференции: М. И. Ромм, М. М. Хуциев, И. В. Шатов, В. А. Разумный, В. И. Ежов<sup>7</sup>. Галича опять нет. На прямой вопрос по телефону Валентину Ивановичу Ежову (автору «Баллады о солдате») о поездке с Галичем в Тбилиси — он вполне резонно ответил, что вспомнить среди бесчисленных поездок одну (более чем тридцатилетней давности) невозможно, и посоветовал обратиться в РГАЛИ... Круг замкнулся. Попытка определиться с «группой кинематографистов» (*признак 2*) не удалась.

Звонки в Тбилиси и переговоры с архивом Союза кинематографистов Грузии результата также не дали.

Что же, получается, не летал Галич в Тбилиси? «Аэрофлот» кошельки билетов хранит всего лишь три года, поэтому подтвердить или опровергнуть сам факт полёта (*признак 4*) невозможно. Хотя стоп — Галич же сам чётко обрисовывает ситуацию в комментарии: «Неизвестно, почему послали <...> Я не пошёл на какую-то там очередную торжественную встречу...» Действительно, с чего бы это Союзу кинематографистов вообще отмечать в документах факт «нарушения трудовой дисциплины»: послали случайно подвернувшегося кинодраматурга на

<sup>6</sup> Ф. 2936. Оп. № 1. Ед. хр. 675. С. 26.

<sup>7</sup> Там же. Ед. хр. 162. С. 60.



пленум, а он взял и не пошёл. Это повод, скорее, для разбирательства — но не устраивать же скандал из-за мелочей...

Что же касается правительственной охоты, то ничего, совпадающего по очевидности с событиями визита Фиделя Кастро 1962 года, в подшивках газет мы не нашли. Возлагались особые надежды на другого страстного охотника — югославского лидера Иосипа Броз Тито, приехавшего в СССР в указанном Галичем 1962 году, с 3 по 20 декабря (близко ко дню рождения И. В. Сталина)... Но нет, не было в плотной программе визита свободной пары дней, и даже если удалось Тито выбраться в Подмосковье — газеты об этом не писали. В первый приезд Кастро в СССР (27 апреля — 3 июня 1963) он наверняка где-нибудь охотился, но без прессы. Хрущёв, Кастро и правительственная охота (*признаки 6–8*) сошлись на страницах газет (*признак 5*) только в 1964 году. В этот, второй приезд Фиделя, охота была прямо заявлена в опубликованном 14 января в «Правде» сообщении:

«Во время визита в Советский Союз в 1963 г. первого секретаря Национального руководства Единой социалистической революции, премьер-министра Революционного правительства Республики Куба товарища Фиделя Кастро Рус первый секретарь ЦК КПСС, Председатель совета Министров СССР, товарищ Н. С. Хрущёв пригласил товарища Фиделя Кастро вновь посетить Советский Союз в зимнее время для того, чтобы обменяться мнениями по интересующим обе стороны вопросам, а также отдохнуть, познакомиться с зимней природой и *поохотиться в покрытых снегом лесах Советского Союза*»

Фотография Фиделя Кастро в огромной белой папахе и с ружьём рядом с Никитой Сергеевичем, министром обороны маршалом Р. Я. Малиновским, радостно смеющимся пока ещё только Председателем Президиума Верховного совета СССР Л. И. Брежневым и другими столь же приятными лицами на фоне заснеженного леса (*Правда. 1964. 19 янв.*) вполне убедительно свидетельствовала: да, Галич говорил именно об этой охоте. Визит Кастро в СССР состоялся с 13 по 24 января, охота была в Калининской области (охотхозяйство Завидово) с 15 по 18 января 1964 года<sup>8</sup>.

А что же Нарва (*признак 9*)? Братские могилы, на которых «гуляет охота»? Ведь та же «Правда» 17 января сообщает: «Тов. Фидель Кастро и сопровождающие его кубинские товарищи с большим интере-

<sup>8</sup> См. также: *Богоявленский Б., Митрофанов К.* «Ошибка» Александра Галича и исторические ошибки в художественном тексте // История. 1999. Апр. (№ 14). С. 1–8.

сом знакомятся с живописной зимней природой *Подмосковья*, хорошо отдыхают».

Причём здесь охота Фиделя — поговорим позже. Сейчас — о том, что Галич к моменту охоты «знал историю этого знаменитого контрнаступления» (*признак 13*). Напрашивается вопрос — что именно знал Галич и откуда?

В 1963–1964 годах на киностудии «Ленфильм» прошли съёмки фильма «Государственный преступник», за сценарий которого Галич получил в октябре 1964 года грамоту КГБ за подписью его тогдашнего председателя В. Семичастного. Как известно, фильм начинается со сценария, а сценарий — с изучения его автором материала, о котором, собственно, и снимается кино. Продолжительность съёмочного периода редко бывает менее года, затем следует монтаж, озвучание, приём фильма худсоветом, внесение в ленту поправок... Так называемое «разрешительное удостоверение», выпустившее фильм в прокат, датировано 5-м сентября 1964 года<sup>9</sup>. Видимо, работу над сценарием Галич начал в 1962-м или в начале 1963 года (кстати, предыдущий его киносценарий — «На семи ветрах» — тоже про войну). Действие фильма, посвящённого работе чекистов, происходит в основном в Ленинграде и в Риге начала 60-х, но завязка всего сюжета выглядит так. На судебном заседании выступает свидетель:

«Последний раз я видела его [главного отрицательного персонажа — Ю. Золотниченко. А. К.] в сорок четвёртом году. Я тогда уже работала в полевом госпитале. И вот когда мы с нашими войсками вошли в посёлок Марьинск <...> и заняли помещение местной больницы, Золотницкий находился там в инфекционном отделении, во флигеле. <...> Мы вошли так стремительно, что он не успел убежать, но в ту же ночь был очень сильный воздушный налёт, и Золотниченко удалось скрыться»<sup>10</sup>.

Далее в тексте фильма подтверждается расположение Марьинска — в Ленинградской области. (Хотя на современной карте такого населённого пункта найдено не было: встречается шесть раз Марьино, один раз Марьино Село и один раз — уже в сопредельной Псковской области — Марьинско<sup>11</sup>, так что, скорее всего, название посёлка — «собирательное»).

Сорок четвёртый год, Ленинградская область, стремительное наступление, — это, безусловно, начатая 14 января операция по дебло-

<sup>9</sup> Государственный преступник: Монтаж. запись худож. кф. М.: Реклафильм, 1964. С. обл. 2.

<sup>10</sup> Там же. С. 6.

<sup>11</sup> Ленинградская область и районные центры: Атлас. СПб.: 444 Военно-картографическая фабрика, 1998. С. 104.

кированию Ленинграда. Б. Богоявленский и К. Митрофанов<sup>12</sup> убедительно и подробно показали, что неудачное контрнаступление под Нарвой, о котором говорит Галич (*признак 11*), — это, по-видимому, так называемый Мерекюльский десант, предпринятый на излёте именно этой военной операции Ленинградского и Новгородского фронтов. Значит, достаточно высока вероятность того, что Галич узнал о десанте во время работы над сценарием «Государственного преступника». Но из каких источников? Ведь, как верно замечают авторы еженедельника «История», первой публикацией о гибели десанта явились напечатанные лишь в 1968 году воспоминания командующего Балтийским флотом адмирала В. Ф. Трибуца<sup>13</sup>, а подробности появились и того позже, в 1971–1972 годах в газете «Молодёжь Эстонии»<sup>14</sup>...

Представляет интерес свидетельство В. И. Гринкевича, автора книги «Разве можно забыть Мерекюла?», об этом десанте. В предисловии к ней он пишет: «В тот год мне довелось часто бывать в Нарва-Йыэсуу (Усть-Нарве), небольшом посёлке в нескольких километрах от города Нарвы. <...> К огромной ели на берегу залива вела узкая извилистая тропа. На тёмном стволе могучего дерева хорошо просматривался вырубленный кем-то крест, подобный тем, что и по сей день стоят на старых могильных холмиках. По рассказам местных жителей, именно здесь в предпоследний год войны старый лесник, рискуя жизнью, схоронил одного из безымянных героев Великой Отечественной — советского моряка, участника первого десанта балтийцев в боях за освобождение Советской Эстонии. Так я впервые услышал о мерекюльском десанте» /3/.

Следует особо отметить, что автор книги, впервые услышавший о десанте в неуказанный *тот год* (по контексту изложения — между 1968 и 1970), — не абы кто, а начальник Музея дважды Краснознамённого Балтийского флота — человек, которому историю этого флота знать положено по должности.

Так вот: именно в Нарва-Йыэсуу, на самой границе Эстонии с Ленинградской областью, в четырёх километрах от Мерекюла располагался республиканский дом отдыха. В найденном в РГАЛИ «Протоколе № 103/16 Заседания Президиума оргкомитета СРК СССР от 11 декабря 1963 г.» пунктом 7 значится:

<sup>12</sup> Богоявленский Б., Митрофанов К. Указ. ст

<sup>13</sup> Трибун В. Ф. Балтийцы наступают. Калининград, 1968.

<sup>14</sup> См.: Гринкевич В. И. Разве можно забыть Мерекюла? М.: Политиздат, 1979. С. 5. Далее ссылки на страницы этого изд. даются в тексте.

«Слушали: О вступлении Правления СРК Эстонии юридическим членом республиканского Дома отдыха "Нарва-Йыесуу"

Постановили:

1. Разрешить Правлению СРК Эстонии вступить юридическим членом республиканского дома отдыха "Нарва-Йыесуу" для получения путёвок в дом отдыха на льготных условиях.

2. Предусмотреть в смете СРК Эстонии на 1964 год затраты в размере 1 тыс. руб. для внесения установленного паевого взноса в республиканский дом отдыха».

Итак, эстонские (а может, не только эстонские?) кинематографисты, отдыхая на льготных условиях, практически неизбежно по рассказам местных жителей должны были услышать о мерекюльском десанте (и, заметим, скорее всего, начиная с внесения установленного паевого взноса в 1964-м году и не ранее 11 декабря 1963 года).

Мы не знаем, побывал ли Галич в Нарва-Йыесуу (хотя если побывал, то рассказ о непосредственном поводе к написанию песни, вероятно, был бы другим). Но кто-то из знакомых — вполне мог рассказать услышанную здесь легенду о погибшем десанте. Поскольку подробности (включая дату) стали известны гораздо позже, Галич эту легенду узнал и передал художественными средствами именно в том виде, в каком получил. Вероятно, отсюда уверенность, что контрнаступление было приурочено именно «ко дню рождения Гения всех времён и народов» (*признак 10*) — известно, что зимой; известно, что к празднику. Отсюда и преувеличенный масштаб потерь — «тысячи тысяч» (*признак 12*), хотя это уже явная гипербола.

На самом же деле десант при Мерекюля был предпринят по приказу командующего Ленинградским фронтом генерала армии Л. А. Говорова от 31 января 1944 года как составная часть войсковой операции, имевшей целью взятие Нарвы к 23 февраля 1944-го. Планировалось внезапным ударом десантников с севера поддержать наступающие с юга части 2-й ударной армии (командующий генерал И. И. Федюнинский), которые заняли к этому времени плацдарм на левом берегу реки Наровы, перерезать железную дорогу и шоссе, связывавшие Нарву с Таллином, в результате чего Нарва оказалась бы окружённой /8/.

Следует отметить, что общее наступление советских войск, тщательно готовившееся с сентября 1943 года и начавшееся 14 января 1944-го, ставило целью деблокирование Ленинграда и выход к границе Прибалтики, что и было осуществлено уже к 27 января. Собственно, дальнейшие действия были подготовленными недостаточно<sup>15</sup>, что не замедлило сказаться на результатах.

<sup>15</sup> Об этом подробно: *Богоявленский Б., Митрофанов К.* Указ. ст. С. 5.

Десант был предпринят силами батальона автоматчиков (командир — майор С. П. Маслов) 260-й отдельной бригады морской пехоты /12/. Он не был поддержан тяжёлой техникой; в расчёте на внезапность не была проведена даже артподготовка<sup>16</sup>. В 3 часа 30 минут 14 февраля корабли подошли к Мерекюла /27/. Немецкие войска оказались более подготовленными к атаке с моря, чем предполагалось /34/, и встретили десант прожекторами и огнём /28/. Из-за мелководья корабли не смогли подойти к берегу, и десантники высаживались прямо в воду — это в феврале /30!/. Связь с высадившимся десантом не была установлена — все радиостанции промокли и вышли из строя /35/. На берегу десантники — в соответствии с реальной обстановкой — были вынуждены героически действовать разрозненными группами /36/, в жестокий мороз, без какого-либо снабжения /47/ и не имея связи ни с командованием, ни между собой /39/. Но самое главное — действия десантников, вышедших к цели — железной дороге, — так и не были поддержаны основными силами 2-й ударной армии, перешедшими в наступление с юга только 17 февраля — из-за неподготовленности /62–63/. К этому времени из 517 десантников в живых остались 16 /5–6/. Нарву немцы отдали лишь спустя полгода, в сентябре...

(Кстати, мир тесен: в десанте при Мерекюла погиб брат близкого друга и соавтора Галича ещё со времён Арбузовской студии И. Кузнецова — командир сапёрного взвода лейтенант Григорий Константинович Кузнецов /18/. Исай Константинович, правда, утверждает, что с Галичем до войны его брат знаком не был, а об обстоятельствах гибели брата он сам узнал позже, чем услышал песню.)

В газетах 1964 года слово *Нарва* возникает 26 января на третьей странице «Правды», целиком посвящённой двадцатой годовщине снятия блокады Ленинграда. «От Нарвских до Бранденбургских» — озаглавлен материал, подписанный старшиной запаса В. Карпушенко (от Нарвских ворот в Ленинграде до Бранденбургских ворот в Берлине дошли защитники Ленинграда). На этой же странице большая статья «Бессмертная эпопея» — генерала И. И. Федюнинского, командующего 2-й ударной армией, о котором писали Б. Богоявленский и К. Митрофанов. Конечно же, о неудачном десанте здесь ни слова, да и был-то он позже снятия блокады. А на первой — конечно же — странице газеты статья Фиделя Кастро «Советско-кубинская дружба крепка и нерушима!». Пожалуй, впервые все персонажи комментария Галича сошлись столь близко. Не хватает только пленума каких-нибудь творческих работников...

---

<sup>16</sup> Трибуц В. Ф. Указ. соч. С. 72–73.

Может быть, Галич всё-таки летал в Тбилиси? Поскольку в «центре» данных нет, может быть, найдутся следы в местной прессе?

Начинаем изучать тбилисские газеты в надежде на то, что где-нибудь дотошный репортёр успел поместить фактический список прилетевших на пленум, обратив особенное внимание на московских знаменитостей. Таковых газет две — «Заря Востока» и «Вечерний Тбилиси». Отражение нашли все перечисленные выше мероприятия 1960–1963 годов, из москвичей в сообщениях фигурируют М. Вольпин, В. Разумный, Л. Арнштам, А. Каплер, чаще всех — В. Ежов. Галича в газетных отчётах нет...

И вот в феврале 1964 года:

«Пленум Союза работников кинематографии Грузии.

24 февраля в малом зале театра имени Руставели состоялся пленум работников кинематографии Грузии. Он был посвящён творческому итогам 1963 года и задачам грузинской кинематографии в свете решений июньского пленума ЦК КПСС.

Пленум открыл председатель правления Союза работников кинематографии Грузии режиссёр С. Долидзе.

Доклад секретаря правления Союза работников кинематографии Грузии, кинорежиссёра Д. Рондели был посвящён состоянию грузинского киноискусства и будущим задачам.

В прениях выступили: режиссёры В. Бахтадзе, А. Зархи (Москва), Г. Астиани, Э. и Г. Шенгелая, М. Гижимикрели, критик А. Бакрадзе, артисты Д. Абашидзе и О. Коберидзе, *кинодраматург А. Галич (Москва)*, главный инженер студии В. Кикнадзе и другие.

В работе пленума принял участие заместитель заведующего идеологическим отделом ЦК КП Грузии Н. Черкезешвили.

(*Груз ТАГ*)<sup>17</sup>.

Итак, 24 февраля 1964 года Галич в Тбилиси не только был, но даже выступал на пленуме!

В комментарии Галич утверждает, что написал всю песню буквально за один день (*признаки 14 и 15*). Значит, описываемый им «информационный повод» — чтение одной конкретной газеты («последнего номера») в самолёте (*4 и 5*), — вероятно, не точен: охота (*8*) в Подмосковье была 15–18 января, генерал Федюнинский (*11*) «встретился» с Фиделем Кастро (*7*) в одном номере «Правды» (*5*) 26 января, десант (*11*) погиб 14 февраля (в газетах в этот день — информационное сообщение об очередном пленуме ЦК КПСС и минимум других материалов), пленум в Тбилиси (*3*) — 24 февраля...

<sup>17</sup> Заря Востока. Тбилиси, 1964. 26 февр. С. 3.

Обращает на себя внимание и такое обстоятельство: приезд Фиделя, а точнее — сообщение об этом визите в «Правде», совпадает с началом наступления на Ленинградском фронте 14 января. И две недели кряду на первой странице «Правды» — развёрнутые материалы о визите кубинского лидера с речами, встречами, охотой, приёмами в Кремле, а на последней — короткие сообщения: «Двадцать лет назад с двух сторон — из района Пулкова и южнее Ораниснбаума — началось победоносное наступление войск Ленинградского фронта, завершившееся разгромом фашистов у стен великого города <...> И вот, как и двадцать лет назад, на окраине села Русско-Высоцкое встретились представители 2-й ударной и 42-й армии» (*Правда. 17 янв.*). «...Исполком Ленсовета принял решение увековечить память героев легендарной обороны города Ленина, назвав их именами ряд магистралей» (*19 янв.*)... «У огромного костра на заснеженной поляне Измайловского парка состоялся вчера слёт москвичей — бывших фронтовиков и партизан, посвящённый 20-летию полной ликвидации вражеской блокады Ленинграда» (*20 янв.*)... И так до 26 января. Вспоминается особый художественный интерес Галича к происходящему на первых и на последних страницах газет, воспетый им в песне «Уходят друзья». Как говорится, впечатления могли накопиться.

Итак, Галич летал на ближайший после охоты пленум СРК Грузии — 24 февраля, и было это 23 или 24 февраля — то есть непосредственно после Дня Советской армии. Фидель появляется в «Правде» и 23 февраля: сообщение об очередном его выступлении по радио и телевидению озаглавлено «Мужество и стойкость кубинских патриотов». Министр обороны Р. Я. Малиновский в праздничной статье «Верный страж мира» не вспоминает ни о Нарве, ни, естественно, о недавней охоте. Газеты в эти дни полны вполне обычной трескучей парадности и сообщений о новых испытаниях баллистических ракет...

(Кстати, в контексте даты 23 февраля Нарва представляет особый интерес: именно в боях под Нарвой 23 февраля 1918 года, согласно официальной легенде, была создана «непобедимая и легендарная» Красная армия...<sup>18</sup>).

<sup>18</sup> «День Советской Армии и Военно-Морского Флота — всенародный праздник в честь вооружённых сил СССР — проводится ежегодно 23 февраля — в день первой победы Красной Армии (1918) под Нарвой и Псковом над немецкими захватчиками» (*Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Толковый словарь языка Совдепии. СПб.: Фолио-Пресс, 1998. С. 158.*) «Псковско-Нарвские бои 1918 — бои первых частей Красной Армии 18 февр. — 4 марта 1918 в р-не Пскова и Нарвы против войск немецких интервентов во время гражданской войны в СССР 1918–20 <...> 23 февраля, день массового вступления добровольцев в Красную Армию и первых успехов её

Обилие несоответствий в тексте комментария отмечали Б. Богоявленский и К. Митрофанов: «...Поэт спутал практически всё, что мог спутать: время боёв, место охоты, год создания песни»<sup>19</sup> Действительно, под Нарвой в 1943 году боевые действия не велись. Кастро с Хрущёвым охотились не под Нарвой, а в Завидово, и было это не в 1962, а в 1964 году. Да и в самом тексте не всё гладко. Ю. А. Андреев, видимо, первым печатно обратил внимание читателей на имеющееся историческое несоответствие: «Под Нарвой пехота полегла не в 43-м, а в первый раз — в 41-м, и спасла тем самым мой Ленинград, а второй раз — в 44-м, и открыла дорогу к освобождению всей страны и народов Европы...»<sup>20</sup>, развив впоследствии это наблюдение следующим образом: «Поэтическая вольность? Возможно. Но не тот ли это внутренний фугас, который способен изнутри разнести со временем произведение: “зазря” ли, не жалея себя, защищали Ленинград, “зазря” ли гнали захватчиков потом на запад?...»<sup>21</sup>

Есть в тексте самой «Ошибки» строчка, вызывающая множество мнений и трактовок, — а о чём, собственно, Галич пишет?

Вот мы и встали в крестах да в нашивках...

Нашивки — понятно, за ранения, например. А что за кресты у «помёрзших ребят»? Ношение нательных крестов военнослужащими вроде бы не приветствовалось политработниками всех уровней. Кресты — награды и воинские знаки — были как раз у врага. И на могилах павших — большей частью ставились не кресты, а деревянные пирамидки с жестяной звездой... Получается, что Галич применил — в кульминации песни! — неточное слово, допустил историческую ошибку и небрежность? Вряд ли мастер такого уровня позволил бы себе это.

В статье «Александр Галич и его время» Б. Богоявленский и К. Митрофанов обращают внимание на обилие находимых школьниками в текстах Галича исторических погрешностей и несоответствий<sup>22</sup>. Это настораживает: слишком уж часто они встречаются. Но вот другая точка зрения: «Почему мы не говорим о Галиче-историке? О сценаристе говорим, о поэте, о прозаике <...> Но как историк Александр Аркадьевич сделал не меньше. Кто не верит — перечитайте, переслушайте,

частей в П.-Н. б., стал ежегодным праздником в СССР — днём Сов. Армии» (Малая Советская энциклопедия: В 12 т. Т 7 М., БСЭ, 1959. С. 712).

<sup>19</sup> Богоявленский Б., Митрофанов К. Указ. ст.

<sup>20</sup> Андреев Ю. Какая неправда хуже? // Совет. культура. 1989. 21 окт. С. 12.

<sup>21</sup> Андреев Ю. А. Наша авторская. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 213.

<sup>22</sup> См.: Богоявленский Б., Митрофанов К. Александр Галич и его время: Реалии эпохи в художеств. тексте // История. 1999. Янв. (№ 2). С. 9-15.



благо, есть, что слушать и читать»<sup>23</sup>. Пишет это человек, судя по всему, «с раньшего времени», так как чуть выше в той же заметке читаем: «...Тогда мы не спорили. Мы, не дыша, прислушивались к строчкам, переписывали и перепечатывали... <...> Помните, как мы это слушали? Как это действовало!»

Действительно, современники если и возмущались, то больше по долгу службы<sup>24</sup>. А просто слушатели — тревожно и благодарно вслушивались в детали, перевозимая страх — верили. И было чему.

## 2.

Галич часто говорил о своих принципах в работе над песнями, и с течением времени позиция его оставалась неизменной в главном и всё более и более твёрдой:

### 1. Песня — явление литературное:

«Я думаю, что сочинение таких песен надо рассматривать как явление литературное. Постараюсь доказать, почему. На мой взгляд, лучшие из наших песен прежде всего интересны стихами, правда, существующими в неразрывной связи с мелодией. Совершенно очевидно, какую огромную нагрузку несёт в подобных песнях слово, как важен в них единый поэтический стиль. В большинстве удачных песен расширяется образный круг, затрагиваются темы, которые считались совершенно недоступными песне. Посмотрите, очень многие из этих сочинений заключают в себе точный сюжет, практически перед нами короткие новеллы или даже новеллы-драмы, новеллы-повести, новеллы-притчи и сатиры. И каждая несёт совершенно определённый характер главного действующего лица или, так сказать, лирического героя»<sup>25</sup>.

«...Для меня работа в жанре песни — вот та работа, обсуждением которой мы сейчас занимаемся, это есть прежде всего продолжение моей профессиональной литературной, писательской деятельности. И только так, как абсолютно профессиональную, абсолютно естественную и необходимую для себя деятельность я это и рассматриваю. <...>

Причём я вот, например, действительно занимаюсь главным образом публицистикой и сатирой. Для меня интересно в данном случае просто с точки зрения литературной определить границы, возможности словесной нагрузки в ткани произведения. Я говорю здесь о технической задаче, но есть задачи, конечно, значительно более важные — задачи гражданские. В

<sup>23</sup> Иванов В. «Сколько раз мы молчали по-разному...» // Новая газ. 1999. 25-30 окт. (№ 40). С. 23.

<sup>24</sup> См. об этом в ст.: Богдаевский Б., Митрофанов К. «Ошибка» Александра Галича...

<sup>25</sup> Песня единая и многоликая: Круглый стол «Недели» / Л. Иванова, А. Галич, Ю. Ким, М. Анчаров, Ю. Визбор; Репортаж с пресс-конф. вели А. Асаркан и Ал. Макаров // Неделя. 1966. Янв. (№ 1). С. 20-21.

общем, сатира всегда является одной из передовых, что ли, сторон гражданственности»<sup>26</sup>.

## 2. Песня — средство быстрого реагирования:

«...Я знаю ту жадность, с которой воспринимается каждая новая песня, написанная Высоцким, Окуджавой, Кимом, мною, и я понимаю, что песня — наиболее, что ли, мобильный отклик на события дня. Кинофильм, рассказ, пьеса требуют очень длительного времени. Песня может откликнуться,отреагировать мгновенно. Дело в том, что стихи — а наши песни это в основном стихи, которые просто поются под аккомпанемент гитары и не всегда даже хорошо поставленными голосами, — так вот, стихи слушают и умеют слушать далеко не все. А песню умеют слушать все. Поэтому стихи ряда поэтов как бы стали притворяться песнями. И это именно для того, чтобы пробиться к сердцам слушателей. И роль этой песни, во всяком случае в последние годы, была чрезвычайно важной. Ибо она была, повторю, вот тем самым мгновенным откликом на какие-то события — не только внешнего порядка, но какого-то внутреннего, духовного порядка. Ибо песни наши говорили не только о том, что происходит вообще, вот как факты, но и о том, что происходит в душах людей. То пробуждение сознания, то освобождение от страха — всё это находило отклик в наших песнях. И я думаю, что они играли и продолжают играть чрезвычайно важную роль в жизни нашего общества»<sup>27</sup>

## 3. Песня должна нести информацию:

«<...> (Как бы показатель, как бы лакмусовая бумажка состояния сегодняшнего нашего советского общества) — это полное разрушение слова. И мысли, естественно, поскольку мысль выражается в слове. Тот язык, которым написаны сегодняшние газеты, тот язык, которым говорят по радио и по телевидению, он лишён тени мысли, он лишён тени информации. Произносятся слова, которые ничего не значат. Вся страна завешана лозунгами, которые значат-то — ровным счётом ничего. "Миролюбивую политику КПСС поддерживаем и одобряем" Кто поддерживает и одобряет? Почему висит этот лозунг? Что он значит? Какую информацию он несёт? И здесь именно поэтический язык может сыграть важнейшую роль в освобождении человеческого сознания от страха, в освобождении человеческого сознания от шаблонов мышления, потому что именно поэтический язык заставляет "играть" слово, заставляет относиться к слову как к чему-то необыкновенно цельному, как к чему-то значащему, несущему в себе информацию. И поэтому я такое о г р о м н о с значение придаю поэтическому языку, поэтому я так много работаю над словом, ишу сго всюду — в трамваях, на

<sup>26</sup> Галич А. «Помни о мельнике!»: Неизвест. страницы Новосибир. фестиваля песни 1968 / Публ. К. Андреева // Мир Высоцкого. Вып. II. М., 1998. С. 438, 441.

<sup>27</sup> «Верю в торжество слова»: (Неопубл. интервью Александра Галича) / Публ. А. Е. Крылова // Мир Высоцкого. Вып. I. М., 1997. С. 373–374.

улице, в пивных, в больницах. Я верю в торжество слова. Недаром в Библии есть слово *давар*. Этим словом обозначается и слово, и дело»<sup>28</sup>

#### 4. Неразделимость воздействия:

«Следовало бы почаще вспоминать вполне не новую мысль, что не существует эстетического воздействия вне воздействия этического»<sup>29</sup>

#### 5. Непременное условие — правда, в особенности в деталях:

«...В художественном произведении любая деталь, не продиктованная абсолютной, единственной необходимостью. — неправда <...> “Цель оправдывает средства” — одно из самых подлых и безнравственных изречений, придуманных человеком. Кровью, обманом и предательством нельзя достичь возвышенной цели. И это в самом прямом смысле приложимо к искусству. Наиблагороднейшая идея, выраженная средствами недостойными, не только теряет благородство, а превращается порою в свою противоположность»<sup>30</sup>.

Но уж если я должен платить долги —  
Так зачем же при этом лгать?

Наработанный за долгие годы драматургически-сценарного труда обострённый интерес к деталям (представляющим, как говорят, хлеб драматургии) проявился во всей полноте и в песнях.

Известно, что Галич подолгу работал над одним песенным произведением. На то, что звучит каких-то две-три минуты, уходили месяцы упорного литературного труда:

«— Как долго вы работаете над песнями?

— Иногда очень долго. Особенно над жанровыми. Самые трудоёмкие вещи — это жанровые. Потому что происходит отбор по языку... Иногда полгода, семь, восемь месяцев. Скажем, “Прибавочную стоимость” я бросил на середине, потому что сам не знал, чем она кончится, и никак не мог найти решение. Бросил и вернулся к ней примерно через полгода, и тогда написал. “Парамонову” писал месяцев пять, наверное, шесть»<sup>31</sup>.

Или — комментарий с плёнки при первом исполнении «Рассказа закройщика»: «Вот песня, которую я начал писать года полтора назад...»<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Там же. С. 373.

<sup>29</sup> Там же. С. 15.

<sup>30</sup> Галич А. О жестокости и доброте искусства // Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 15, 17.

<sup>31</sup> Галич А. «Помни о мельнике!». С. 441.

<sup>32</sup> Цит. по: Крылов А. Е. Как это всё было на самом деле // Вопр. лит. 1999. Ноябрь. — дек. (Вып. 6). С. 279

Наличие на фонограммах множества разных вариантов одной и той же песни зафиксировало сам факт этого процесса — долгой и кропотливой работы над словом и — особенно — именно над деталями. Задача исследователей — восстановить последовательность недатированных фонограмм и внимательно проследить, как автор «отшлифовывает» свои тексты, как безжалостно выкидывает красивые, казалось бы, слова, обороты и строфы в угоду последней точности слова...

Перейдём непосредственно к «Ошибке». Хотя Галич и говорит об исторически конкретном десанте в своём комментарии, он чётко осознаёт, что в песне основывается на л е г е н д е.

Обратите внимание: текст этой песни начисто лишён каких бы то ни было конкретных примет времени. За исключением как бы конкретного «в сорок третьем»... Но — какого века?

Бойцы (конкретного мерекюльского десанта?) не вооружены ни автоматами, ни винтовками, ни фузеями. Враг их не обстреливает из крупнокалиберных пулемётов, не подрываются они на минных полях, ни один танк или самолёт на поле боя не появляется, — как не появляется и какой-нибудь отряд, скажем, лучников.

Мы похоронены где-то под Нарвой,  
Под Нарвой, под Нарвой,  
Мы похоронены где-то под Нарвой,  
Мы были — и нет.  
Так и лежим, как шагали, попарно,  
Попарно, попарно,  
Так и лежим, как шагали, попарно,  
И общий привет!

Да и место действия — *где-то*. Да, *под Нарвой*, — но не точнее. Автор не настаивает. Вот лежат они странновато, как и шагали, — не по строевому уставу: многие «знатоки» на этих словах злорадно восклицают, что, дескать, нет такого воинского строя — попарно! Можно подумать, что Галич, последние несколько лет только военной тематикой и занимавшийся, этого не знает. Попарно — это как раз о десанте в условиях боя в рассредоточении, когда не до уставов. Но я не о том, что неточная, казалось бы, деталь опять оказалась более точной, чем может себе представить поверхностный критик. Я о том, что текст описывает событие, которое могло быть *под Нарвой* или *где-то* — когда угодно. В любой исторический период России. При любой власти.

И не тревожит ни враг, ни побудка,  
Побудка, побудка,

И не тревожит ни враг, ни побудка  
 Помёрзших ребят.  
 Только однажды мы слышим, как будто,  
 Как будто, как будто,  
 Только однажды мы слышим, как будто  
 Вновь трубы трубят.

Что ж, подымайтесь, такие-сякие,  
 Такие-сякие,  
 Что ж, подымайтесь, такие-сякие.  
 Ведь кровь — не вода!  
 Если зовёт своих мёртвых Россия,  
 Россия, Россия,  
 Если зовёт своих мёртвых Россия,  
 Так значит — беда!

Вот мы и встали в крестах да в нашивках,  
 В нашивках, в нашивках,  
 Вот мы и встали в крестах да в нашивках,  
 В снежном дыму.  
 Смотрим и видим, что вышла ошибка,  
 Ошибка, ошибка,  
 Смотрим и видим, что вышла ошибка  
 И мы — ни к чему!

Где полегла в сорок третьем пехота,  
 Пехота, пехота,  
 Где полегла в сорок третьем пехота  
 Без толку, зазря,  
 Там по пороше гуляет охота,  
 Охота, охота,  
 Там по пороше гуляет охота,  
 Трубят егеря!

А где же Никита Сергеевич? Хоть намёком? Где «дорогой гость, великий революционер, представитель “Острова свободы”, Фидель Кастро»? Из чего следует, что охота «правительственная»? Да ещё «с доезжачими, с кабанами <...>, с большой водкой, икрой и так далее». Вся конкретика — исключительно в комментарии, десять лет спустя. А в поэтическом тексте остались только вневременные трубы и егеря...

Для сравнения — пример: когда Галич действительно писал песню о конкретной Шестидневной войне 1967 года («Реквием по неубитым») — чего только в тексте не было! И «шесть с половиной миллионов» жертв Холокоста, и «красавчик, фашистский выкормыш, // Увенчанный нашим орденом // И Золотой Звездой» Гамаль Абдель Насер, не названный разве по имени, но погибшие герои — названы:

Должно быть, с Павликом Коганом  
Бежал ты в атаку вместе,  
И рядом с тобой под Выборгом  
Убит был Арон Кошштейн!

Перечислены и «апельплац» прошлой войны, и экономические двигатели этой: «Кровь не дороже нефти, // А нефть нужна позарез!» И вполне конкретные танки идут по вполне конкретному Синаю. И до круглого счёта остались математически точные «три с половиной миллиона»...

Следует признать, что Галич писал песню «Ошибка» не об охотниках Фиделе и Никите. Не о погибшем в Мерекюла десанте. Не о сорок третьем годе. Не о Нарве, наконец. Всё это было — п о в о д о м. А написана песня — о великом и несчастном русском солдате, жизнь которого никогда в грош не ставилась. Написана — о бессовестном забвении памяти павших. И только. И — никаких исторических примет. И — никаких исторических ошибок. И — кресты.

Раньше это гордо называлось обобщением.

---

**А. Е. КРЫЛОВ**

## **О ПРОБЛЕМАХ ДАТИРОВКИ АВТОРСКИХ ПЕСЕН**

### **На примере творчества Александра Галича**

Старый год, а ты сказала — Новый год...

*А. Галич*

Нет смысла говорить о важности датировки произведения. Ведь незнание биографии поэта может привести филолога, работающего со стихами, к неверным выводам. Точно так же искажённое понимание того или иного текста может исходить из ошибочно определённого времени его написания. И тому есть уже примеры в только зарождающемся оруджавоведении. А чтобы не кивать на чужие ошибки, а также далеко не отклоняться от выбранного объекта исследования, начнём с ярчайшего примера из своего же печального опыта. В одной из статей среди прочих примеров нами был приведён текст А. Галича «Корабль готовится к отплытию...». Доверие к традиционно публикуемой, «общепризнанной» дате написания стихотворения привело к тому, что в этой статье оно получило неправильную трактовку.

К верной интерпретации упомянутого стихотворения мы ещё вернёмся чуть ниже, а сейчас остановимся на некоторых бытующих способах проставления дат в современных изданиях авторской песни, а также поговорим о том, как и кем бывают даты.

#### **1.**

Случается, составители сборников Высоцкого для определения дат написания произведений пользуются мемуарными источниками, например, такого типа: «Володя впервые спел эту песню (прочёл эти стихи) у меня на дне рождения». Узнаётся дата рождения мемуариста и присваивается тексту: <До *такого-то числа*>. Свойства человеческой

памяти известны, и истинный исследователь пользуется такими свидетельствами только как косвенными аргументами в ряду других, более независимых. Такими же косвенными (даже более точными) свидетельствами времени написания произведения могут служить, например, сорт бумаги или цвет употребляемых чернил. Иное дело — дневниковые записи, если они сделаны по свежим следам.

Однако наиболее объективным и наиболее точным способом датировки исполняемых произведений (при отсутствии дат авторских) является определение времени их написания по авторским же магнитным записям. Такая датировка является одним из непосредственных результатов текстологической работы. Конечно, эффективность её напрямую зависит от того, насколько богатой фонотекой рассматриваемого автора-исполнителя располагает исследователь. Уровень достаточности объёма такого собрания определяется индивидуально, но основной её признак можно сформулировать так: выводы будут наиболее близки к истине, когда каждая вновь найденная фонограмма будет влиять на них минимально.

Существует несколько источников датировки авторской песни. Безусловно, самой точной из всех её вариантов обычно считается датировка авторская. Но и она бывает разной. Приведу такой пример из личного опыта. Когда-то, а точнее в октябре 1985-го, Б. Ш. Окуджава позволил мне ознакомиться с его текущей рабочей тетрадью и переписать оттуда несколько новых поэтических текстов. В той же «общей» тетради, кстати, находился черновик письма М. С. Горбачёву в защиту заключённого писателя Феликса Светова, которому, как многие помнят, Окуджава посвятил знаменитую песню «Союз друзей». Было в тетрадке и недавнее стихотворение «Ну что, генералиссимус прекрасный...», вскоре получившее посвящение Ю. Ф. Карякину. Под текстом стояла авторская дата, которая и зафиксирована в моём списке: «16.5.85, Чоп». Когда же через несколько лет вышел сборник Б. Окуджавы «Посвящается вам», в нём значился другой год написания произведения: «1981»<sup>1</sup>. Известно, что Булат Шалвович неоднократно — в разные годы — предпринимал попытки датировать свои старые песни, и результаты всех этих попыток несколько разнятся между собой. Известно также, что он не придавал вопросу датировки должного значения. В упомянутой книжке вызывают сомнения и ещё несколько дат.

Можно предположить, что автор просто посчитал излишним копаться в своих архивах для установления точного времени написания

<sup>1</sup> Окуджава Б. Посвящается вам: Стихи. М.: Совет. писатель, 1988. С. 32.



и расставил даты по памяти, руководствуясь какими-то своими ассоциациями.

Таким образом, авторские даты, как мы видим, в свою очередь, подразделяются на две основные категории:

— зафиксированные по свежим следам;

— поздние, проставленные через какой-то срок после создания произведения.

И чем больше отрезок времени между двумя событиями — написанием и моментом датировки, — тем больше вероятность погрешности. Исключения могут составлять песни, написанные по определённом поводу; или в текстах которых зафиксированы какие-либо реальные детали и события, достаточно точно датируемые; либо те, с появлением которых связана значимая и потому запомнившаяся автору история (к примеру, «Петербургский романс», написанный Галичем за несколько дней до известной демонстрации протеста на Красной площади 1968 года).

Особняком стоят даты, указанные непосредственно в тексте — например, в поэме «Кадиш»:

Но из года семидесятого  
Я вам кричу: — Пан Корчак!  
Не возвращайтесь!..

— или имеющиеся в заглавии («Фестиваль песни в Сопоте в августе 1969 года») и позволяющие определить раннюю границу времени написания песни. Сюда же, кстати, примыкают и тексты, содержащие точно датируемые реалии (например, стихотворение «Занялись пожары» не могло появиться раньше лета 1972 года, когда Москва была застелена дымом от горящих вокруг неё лесов). Однако и здесь необходимо иметь независимые аргументы в пользу дат, определяемых по подобным событиям.

Заканчивая разговор об авторских датировках, заметим, что бывают случаи и умышленного искажения (маскировки) таковых. В своих мемуарах А. Кашина-Евреинова вспоминает о том, как для своей знаменитой книги «Портреты» художник Юрий Анненков писал портрет её мужа — режиссёра и драматурга Николая Евреинова, и в частности, свидетельствует, что происходило это осенью 1921 года, — в то время как авторской датой на портрете значится 1920-й. Кашина так объясняет это разночтение: «Юрий Павлович, как я хорошо заметила за наше полувековое знакомство, очень легкомысленно обращался с датами и фактами, а в данном случае ему нужно было показать, что не все портреты были сделаны *“ad hoc”* для книги, а в более продолжи-

тельный период, и потому поставил даты по своему усмотрению, а не по общепринятому летоисчислению»<sup>2</sup>.

Так что в любом случае полагаться на авторскую датировку исследователю должен с оглядкой.

Бывают и более запутанные ситуации: когда, например, автор считает произведение законченным в одно время, но существуют доказательства того, что обнаружил он своё сочинение несколько раньше. В этом ряду интересна история песни Владимира Высоцкого «Парус». Первая фонограмма исполнения этой песни на ещё не устоявшуюся мелодию датируется 28 октября 1966 года. В то же время в день ленинградского выступления 18 января 1967 года Высоцкий дважды упомянул о том, что написал песню накануне в поезде (одно из этих свидетельств зафиксировано на плёнке, другое, высказанное после концерта, получило отражение в дневниковой записи одного из организаторов). В данном случае публикатор поставлен перед выбором между несколькими версиями:

— автор слукавил, чтобы польстить организаторам концерта, — и тогда однозначно верна дата <До 28.10.66>;

— автор счёл песню законченной только тогда, когда нашёл устраивающий его вариант мелодии.

Из последней версии вытекают два возможных варианта действия публикатора:

— поставить дату со слов автора, а именно 18.01.67 (с учётом отправления поезда из Москвы);

— датировать отдельно текст песни (<До 28.10.66>) и музыку (18.01.67).

Выбор в данной ситуации представляется простым лишь на первый взгляд. Ведь 18-м января можно датировать лишь окончательный вариант мелодии. Известны высказывания Высоцкого о том, что стихи к нему приходят одновременно с мелодией; которая, как и текст, какое-то время после написания песни варьируется, пока не принимает стабильную форму. И потому разделение музыки и текста (пусть в этом одном случае) может представляться не очень корректным. К тому же общеизвестно, что песни писались Высоцким для устного воспроизведения (во всяком случае, до появления некоторых текстов 1972–1973 годов). И потому именно песня может считаться для него, говоря устаревшим советским языком, «единицей готовой продукции» со всеми вытекающими из этого утверждения по-

---

<sup>2</sup> *Кашина-Евреинова А.* Треть века не расставаясь // *Новый журн.* № 140. Нью-Йорк, 1980. Сент. С. 128–129.

следствиями. Иное дело — творчество Булата Окуджавы, для песен которого такая раздельная датировка как раз характерна: некоторые его стихотворения обретали мелодии через несколько лет после своего появления на свет (например, стихи «Песенки о московском метро» написаны в 1956 году, а песней они стали только в 1961-м).

Примерно такую же проблему ставит и песня Галича «Снова август», посвящённая памяти Ахматовой. Поздняя (видимо, восходящая к автографу 1969 года) её авторская датировка содержит время начала работы — апрель 1967-го<sup>3</sup>, — и в то же время известна точно датированная фонограмма её исполнения на две рожденья одесского кинооператора В. Лысенко тремя месяцами раньше. Может быть, автор привёл апрель по памяти — примерно? А может, тоже не счёл на момент первого исполнения редакцию своего сочинения законченной? Во всех этих — особых — случаях текстолог должен, взвесив все имеющиеся аргументы и руководствуясь логикой, взять на себя ответственность в определении той даты, которая больше соответствует истине, и по возможности объяснить свой выбор в комментариях.

Следующий вопрос рассмотрим на примерах, также непосредственно касающихся Александра Галича. Известно, что поэт часто дарил свои автографы друзьям. Те немногие его рукописи, которые нам известны, а также публикации, восходящие к собственноручно датированным автором текстам, говорят ещё об одной подстерегающей исследователя трудности: иногда бывает необходимо отличить авторскую дату написания от даты д а р е н и я рукописи. Наиболее простой с виду пример — автограф стихотворения «Памяти Б. Л. Пастернака», подаренный Галичем К. И. Чуковскому. Знаменитая песня на эти стихи датирована 4-м декабря 1966 года: последняя страница названной рукописи с этой датой была факсимильно воспроизведена на страницах журнала «Горизонт»<sup>4</sup>. Эту дату воспроизвели под текстом своего сборника Н. Крейтнер и В. Гинзбург (1990), а вслед за ними — А. Шаталов (1991)<sup>5</sup>. Под этой датой стихи печатаются и сейчас.

<sup>3</sup> См.: *Окуджава Б.* Собрание соч. [Т. 2]. Песни. М.: КСП, 1984. С. 80. Система датировки песен специально для этого издания была уточнена И. М. Зиминим в тесном сотрудничестве с автором.

<sup>4</sup> См.: *Искусство кино.* 1988. № 10. С. 97–98; публ. Н. Крейтнер и В. Гинзбурга.

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: *Крылов А. Е.* «Снова август» // *Вопр. лит.* 2001. Янв. февр. (№ 1). С. 296.

<sup>6</sup> *Горизонт.* М. 1988. № 5. С. 60.

<sup>7</sup> Соответственно в сб.: *Я выбираю Свободу.* С. 176; Генеральная репетиция. С. 59.

Но на самом деле автограф имеет две даты — и обе авторские! На первом листе рукописи под дарственной надписью «Дорогому Корнею Ивановичу Чуковскому — с огромной любовью и благодарностью. Александр Галич» — значит: «6 ноября 1966 г., Переделкино». Казалось бы, чего проще: не мог же Галич сначала подарить текст, а уже потом его создать.

Значит, дата написания — 6 ноября?

Однако вызывает сомнение порядок частей автографа:

- 1) дарственная надпись;
- 2) дата написания стихотворения (6 ноября);
- 3) текст стихотворения, и в том числе его название;
- 4) дата дарения (4 декабря).

Пункты 2 и 4 так и хочется поменять местами, восстановив тем самым логику: дарю тогда-то; далее — текст, написанный тогда-то (естественно, раньше).

Возможно, читатель, которому часто приходится иметь дело с подписанием каких-либо бумаг, замечал за собой такую ошибку: в начале нового года рука автоматически выводит на бумаге привычную цифру года предыдущего. То же, бывает, случается и с месяцем: вот только что был ноябрь, а вот... И описка готова.

Вот и здесь нам видится такая описка: б д е к а б р я, а вовсе не ноябрь, — с нашей точки зрения, она очень даже вероятна. Известна краткая, но сильная дружба Галича с Чуковским именно в эту зиму, когда они жили в Переделкине рядом, в соседних домах. И поистине трудно поверить, чтобы Галич таил стихи от заслуженно ожидаемых похвал любимого Мастера целый м е с я ц! Другие его автографы из того же архива<sup>4</sup> как раз говорят: не таил, наоборот — спешил показать. Четыре более ранние песни Галича остались у Чуковского в ч е р н о в и к а х, а две из них — в недописанном ещё виде.

Установить т о ч н о, существовали стихи, посвящённые Пастернаку, уже в годовщину «Великого Октября» или ещё нет, предстоит в будущем, изучив до этого подробно целый ряд обстоятельств биографического характера. Но вне зависимости от того, ошибочна первая дата или нет, этот пример показывает: дата дарения иногда может быть принята исследователем за дату написания. Например, если на рукописи она — только одна.

В качестве такого — тоже яркого — примера назовём автограф стихотворения «На стене прозвенела гитара...», который написан Га-

<sup>4</sup> Благодарю Е. Ц. Чуковскую за предоставленную возможность изучить эти бесценные документы.

лицем для художника Б. Жутовского и доступен любому читателю, так как опубликован факсимильно<sup>9</sup>. Под собственноручно выведенным Галичем текстом — читаем: «23 мая 1974» (за месяц до отъезда на Запад). Пример назван ярким, потому что являет собой другой крайний случай — когда истинная дата отстоит от подписанной почти на полтора года (впервые в фонозаписи стихи встречаются в начале 1973-го).

И таким образом, мы имеем закономерность, обратную показанной на предыдущих примерах: чем дальше отнесён день написания автографа от времени создания произведения, тем легче отличить эти даты одну от другой.

Эти примеры наглядно демонстрируют, что не всегда авторская дата под рукописным текстом соответствует моменту его создания. Безусловно, в каком-нибудь другом, более сложном случае, из двух авторских дат должно выбирать более раннюю. Иными словами, мы должны быть готовы к тому, что некоторые стихотворения могут быть написаны чуть ранее, чем они обозначены под да р ё н ы м и автографами. В отличие от дат в других рукописях — в тех, что хранятся в авторском архиве. Они с большей вероятностью являются истинными.

Ещё одна проблема при определении датировки произведения — его редакции. Грань между двумя редакциями и двумя разными произведениями довольно размыта и определяется всякий раз, естественно, особо и, конечно, индивидуально, так как математически точных критериев здесь быть не может. В качестве примеров можно назвать «Песню про острова», «О твёрдой валюте», «Моя предполагаемая речь...», которые имеют по нескольку редакций. Историю одного из таких произведений, писавшегося более двух с половиной лет и датированного Галичем «Апрель 1967 — август 1969, Малеевка», — мы разбирали в упомянутой уже статье «Снова август».

Самый простой случай переработки Галичем своих песенных стихов — это два слова в первой строке припева: «И будут бить барабаны...» вместо «И бьют барабаны...» — в песне «Ночной дозор». Тем не менее, исполняя эту песню в 1973–1974 годах, Галич в комментариях подчёркивал, что это н о в а я р е д а к ц и я. В то же время изменения сравнимого (и даже значительно большего) объёма вносились им в песни постоянно, но никак при этом не оговаривались. Следовательно, данное изменение для него было принципиальным.

---

<sup>9</sup> В ст.: Жутовский Б. «В лице моём какая-то асимметричность» // Лит. газ. 1994. 12 янв. (№ 1–2). С. 5.

Случай, стоящий на противоположном фланге (по степени переработки), — стихотворение «Корабль готовится в отплытие...». Широко известен текст с такой первой строкой, опубликованный в прижизненной книге «Когда я вернусь» под названием «Опыт прощанья». Кроме того, там он имеет посвящение: «Сане Авербуху»<sup>10</sup>. Но есть и другой — более ранний — текст 1970 или 1971 года, от которого в публикации остались без изменений лишь две строфы (об ошибке в интерпретации именно этого текста говорилось в начале данной статьи). Для сравнения приведём обе редакции<sup>11</sup>:

## Фонограмма 1971 года:

Корабль готовится в отплытие,  
Но плыть на нём —  
Сойти с ума!  
Его оснастку, как наитие,  
Разрушат первые шторма.

И равнодушно ветры жаркие,  
Не оценив его дебют,  
Когда-нибудь останки жалкие  
К чужому берегу прибьют!

*Но я без страха и без нежности  
Смотрю вдогонку кораблю.  
Позорным чувством безнадежности  
Я путь его не оскорблю.*

*Плыви с бедою силой меряться.*

## Печатный текст 1977 года:

Корабль готовится в отплытие,  
Но плыть на нём —  
Сойти с ума!  
Его оснастку, как наитие,  
Разрушат первые шторма.

И равнодушно ветры жаркие,  
Не оценив его дебют,  
Когда-нибудь останки жалкие  
К чужому берегу прибьют!

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

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

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

Пусть он услышит громы вечные,

<sup>10</sup> См.: Галич А. Когда я вернусь. Стихи и песни 1972-1977. Франкфурт н/М.: Посев, 1977. С. 67.

<sup>11</sup> Здесь и далее в цитатах, принадлежащих Галичу, курсивы — наши. В стихотворных текстах нами таким образом выделены элементы, не вошедшие в окончательную редакцию.

*Простор морской -- как суд мирской.  
Но всё, что мелеет эта мельница,  
Не всё становится мукой.*

Пусть он узнает  
Счастье — быть.  
И всё шепчу я строки вешие:  
— Пльвём...  
Пльвём!  
Куда ж нам плыть?!..

Если это стихотворение в публикациях датируется, то 1973–1974 годами<sup>12</sup>. Следствием этого и явилась неверная интерпретация данного текста, о которой говорилось в начале статьи<sup>13</sup>. Принято, видимо, считать, что здесь автор размышляет о своей предстоящей эмиграции. Даже строчки «И я — с причала — полон нежности. // Машу рукою кораблю» возможно расценить как удачную авторскую находку: лирический герой глядит на себя, отплывающего на символическом корабле в абсолютно чужой для него мир. Название, данное стихотворению в западной публикации, — «Опыт прощания» — тоже рассматривалось, по всей вероятности, как прощание автора с родиной.

Однако всё оказалось проще. Фонограмма, откуда нами взят первоначальный текст стихотворения, после обнаружения её в полном виде, поддалась датировке (начало 1971 года). То есть она была записана, когда Галич ещё и помыслить не мог об отъезде. Стало очевидным, что поводом к написанию стихов послужила эмиграция кого-то из друзей; возможно, некоего Сани Авербуха, посвящение которому появилось в сборнике 1977 года. Этот факт заставил ускорить розыск этого адресата Галича, и краткое изложение истории этих поисков требует от нас небольшого отступления.

Впервые при изучении израильской периодики искомая фамилия встретила нас в статье эмигрировавшего в 1979 году в Израиль из СССР А. Вейнберга, где он с благодарностью упомянул некоего Санию Авербуха, который в то время «с блеском представлял Сохнут в Вене»<sup>14</sup>. Однако сектор поиска следов Авербуха значительно сузили воспоминания бывшего политзаключённого А. Шифрина, который среди участников сионистского движения в СССР называет «талантливого

<sup>12</sup> См.: Галич А. Петербургский романс: Избр. стихотворения / Сост. А. Шаталов. Л.: Худож. лит., 1989. С. 200–201; Песни; Стихи; Поэмы; Киноповесть; Пьеса; Статьи / Сост. Ю. Поляк; Консультант Л. Быков. Екатеринбург: У-Фактория, 1998. С. 306; Облака плывут, облака: Песни, стихотворения / Сост. А. Костромин. М.: Локкид: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 420–421. Последний составитель, впрочем, усомнился в принятой датировке: «<1973?>».

<sup>13</sup> См.: О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. № 105. 2000 Июль – сент. ([Вып.] 3). С. 336.

<sup>14</sup> Вейнберг А. Дело каждого // 22. Иерусалим, 1979 № 9 С. 123

поэта Исаия Авербуха», который «привозил в Одессу “Хронику” демократов» и на момент написания книги (то есть в 1971–1972 годах) выехал в Израиль<sup>15</sup>. Эти сведения позволили получить наиболее полные биографические данные об адресате стихотворения Галича — они обнаружались в довольно известном американском поэтическом сборнике: «Исаия Абрамович Авербух родился в 1943 г. в г. Фрунзе. Окончил филологический факультет Одесского университета. Был одним из активистов бунтарской еврейской молодежи. В ноябре 1971 г выехал из Советского Союза вместе с Рут Александрович, своей теперешней женой, в Израиль»<sup>16</sup>.

В этом, вновь открытом, контексте заглавие «Опыт прощания» получает, безусловно, иной смысл. В стихах говорится о прощании автора с реально отъезжающим в эмиграцию лицом. И слово *опыт* стало восприниматься с оттенком *п е р в ы й*. Таким образом, это стихотворение мы можем рассматривать как предшествующее другому, написанному уже *п о с л е* отъезда Авербуха и даже после эмиграции других друзей Галича, — с рефреном «Уезжаете? <...> // Уезжайте! А я останусь...» («Песня исхода», 17.12.71)<sup>17</sup>.

Итак. В случае «Ночного дозора», на наш взгляд, необходимо, кроме даты написания, указать и вторую: «<ред. 1973>». В песне «Снова август» вполне логично было бы следовать схеме авторской датировки, фиксирующей начало и конец работы над текстом и подчёркивающей *п о с т е п е н н ы й* характер изменения текста. В последнем же рассмотренном примере («Корабль готовится в отплытие. ») мы если и можем назвать дату переработки стихов, то лишь предположительно. Из-за этого нам придётся ограничиться датировкой первой редакции: «<Зима 1970/71>».

И совсем другого подхода (из-за степени переработки стихотворения и нерастянутости этого процесса во времени) требует текст, к рассмотрению которого мы перейдём сейчас.

<sup>15</sup> Шифрин А Четвёртое измерение. Франкфурт н/М.. Посев, 1973. С. 436, 443

<sup>16</sup> Неопалимая купина: Еврейс. сюжеты в рус. поэзии. Ант. / Сост. А. Донат. Нью-Йорк: Изд-во Нью-Йорк. ун-та, 1973. С. 463. Здесь же, на с. 461–463, приведено стихотворение И. Авербуха «Прощание с Россией», которое впервые было напечатано в «Новом журнале» (Нью-Йорк) сразу после эмиграции автора, в 1972 году.

<sup>17</sup> Посвящение «Галичке и Виктору», предпосланное этим стихам, часто интерпретировалось неверно — как «Г и В. Некрасовым». По информации Н. Крейтнер, адресатом этого текста являются Г и В. Кабачник (см. вкл. между с. 416 и 417 в кн.: Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992).



Как правило, для укрупнённой датировки (календарный год) трудность представляет зима: какая песня написана ещё в старом году, а какая — уже в новом? От точности даты написания таких «рубежных» песен зависит и датировка других сочинений автора — предыдущих и последующих.

Идеально точный случай такой датировки подарил нам Александр Галич, переписав свою старую (1966 года) песню «О твёрдой валюте» под Новый 1969 год и поставив под новым текстом дату: «Дубна, 31 декабря 1968 года»<sup>18</sup>. То, что эта дата истинная, подтверждает фонограмма, которая была сделана на следующий день. Поэт и переводчик А. М. Ревич, встречавший этот новогодний праздник тоже в Дубне, узнал, что Галича видели в городской гостинице, и, зайдя туда, вечером первого января привёл его в дом своих друзей — чешских физиков, работавших в академгородке<sup>19</sup>...

Галич — редчайший случай — не утерпел и спел в гостях новую песню, которую назвал «Балладой о Вечном огне». И к тому же спел дважды! Излишне говорить о том, что текст её значительно отличался от общезвестного. Более того, плёнка увековечила и довольно заметные разночтения в э т и х д в у х текстах, спетых в начале и ближе к середине «посиделок». К сожалению, второй раз баллада была записана на плёнку только наполовину (не с начала). Приведём различия в двух этих исполнениях:

А вот еще:  
В мазурочке  
*Где впасть, а где ползком*  
Отправились два урочки  
В поход за «языком»!

Среди пути прохожего —  
Последний мой постой,  
*И сверху, как положено,*  
*Дощечка со звездой.*

*А ещё:*  
*Над Окою, над Камой, над Обью*

А вот ещё:  
В мазурочке  
То шагом, то ползком  
Отправились два урочки  
В поход за «языком»!

Среди пути прохожего —  
Последний мой постой,  
*Но сверху, как положено,*  
*Дощечка со звездой.*

*А ещё:*  
*Над Окою, над Камой, над Обью*

<sup>18</sup> Впервые с этой датой: *Галич А.* Поколение обречённых. Франкфурт н/М.: Посев, 1972. С. 239–242.

<sup>19</sup> Рассказано в личной беседе в 1997 году.



6. Ах, как зовёт эта горькая медь  
 Встать, чтобы драться, встать, чтобы сметь!  
 Тум-балалайка, шпилл балалайка, —  
 Песню, с которой шли мы на смерть!

Возвращаясь к различным способам записи датировки конкретных текстов, скажем лишь, что необходимо воспроизводить авторскую датировку нового текста, а о первой редакции, 1966 года, носившей название «Песня о твёрдой валюте», следует сообщать в примечаниях. Причём этот, начальный, текст нельзя воспроизводить в основном корпусе книги, как это делает, например, А. Петраков<sup>20</sup>. Это, кроме общепринятой практики, соответствовало бы и авторскому комментарию: «В ней [новой балладе. — А. К.] использованы мотивы одной старой песни, которая *перестала таким образом существовать*».

Но, как мы уже говорили, для нас сейчас важно то, что разбираемый текст «Баллады о Вечном огне», написанный «на пороге года», жирной чертой разделит созданное Галичем этой зимой на две части: на песни 1968 и 1969 годов:

Век нынешний и век минувший <1968>  
 История вторая... <1968>  
 Баллада о Вечном огне (31.12.68)  
 Баллада о чистых руках <1969>  
 Ещё раз о чёрте <1969>

К сожалению, так бывает редко, и чаще приходится пока довольствоваться «пограничной» датой: например, «<Зима 1964/65>» — и ей подобным.

Ещё один слой (если можно так выразиться) дат, это — «крайние» поздние даты появления песни, то есть те, что фиксируют момент первого упоминания или первого авторского исполнения произведения. Иными словами, здесь мы говорим о дате, до которой это произведение написано. Она определяется в основном по времени появления песни или стихотворения в авторском репертуаре. Точность её зависит от обычного, среднего срока между написанием и первым исполнением, который индивидуален для каждого автора.

<sup>20</sup> См.: Галич А. Песни; Стихи; Поэмы... С. 183; а также: Галич А. Сочинения: В 2 т. Т. 1 / Сост. А. Петраков. М.: Локид, 1999. С. 313–314. Впрочем, последнее издание содержит массу искажённых текстов и не представляет научной ценности (подробнее о нём см. на сайте ГКЦМ В. С. Высоцкого: [www.visotsky/job/krylov2.htm](http://www.visotsky/job/krylov2.htm))

Например, Высоцкий чаще всего начинал петь песню сразу после того, как её сочинил, и как правило, ещё какое-то время (до нескольких месяцев, а иногда и более) вносил в текст значительные изменения<sup>21</sup>. У Галича гораздо большая часть периода отделки текста приходится на *дом агни то фон ны й* период, и потому его тексты со значительными отклонениями от стабильных редакций встречаются на фонограммах гораздо реже. Тем не менее первоначальные, не отделанные, редакции песен существуют и в его фонограммах (например, ранние записи «Баллады о прибавочной стоимости» и «Баллады о стариках и старухах...»).

Таким образом, дата первого исполнения песни у Высоцкого, как правило, в большей степени соответствует моменту создания её первой редакции. У Галича такие же даты отстают на больший срок. То есть, если мы пользуемся ими, то должны отдавать себе отчёт в том, что погрешность выстроенной системы датировки будет чуть больше. Но зато, когда мы не имеем достаточного количества авторских дат, система, основанная на описанном методе, исключает догадки и необоснованные предположения и наиболее приближает нас к истинному положению дел.

Однажды Галича спросили, как долго он работает над песнями. Ответ был таким: «Иногда полгода, семь, восемь месяцев. Скажем, "Прибавочную стоимость" я бросил на середине, потому что сам не знал, чем она кончится, и никак не мог найти решение. Бросил и вернулся к ней так примерно через полгода, и тогда написал»<sup>22</sup>. Примерно такую же историю можно наблюдать и по фонограммам песни «Засыпая и просыпаясь». Она вошла в репертуар автора в ноябре 1968 года. Однако одна из плёнок, записанных почти за пять месяцев до того, сохранила сырой, первоначальный вариант этой песни, вдвое меньшего объёма, чем окончательный. Больше в течение этого пятимесячного перерыва произведение не исполнялось. Значит, исходя из логики процитированного ответа, при определении даты его написания мы не вправе учитывать «набросок», впервые озвученный Галичем в начале июля.

---

<sup>21</sup> Подробнее см.: Крылов А. Е. Комментарии // Высоцкий В. Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 585–591, и др. изд.; Крылов А. Е. К вопросу текстологии произведений В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. С. 169–177.

<sup>22</sup> Александр Галич: «Помни о мельнике!»: Неизвест. страницы Новосибир. фестиваля песни 1968 // Мир Высоцкого. Вып. II. М., 1998. С. 441.

Одним словом, рассматривая хронологию песен автора, текстолог должен учитывать и возможные характерные особенности его творчества.

## 2.

А теперь перейдём от «обзорно-теоретической» части непосредственно к практике датирования песен Александра Галича.

Для исследователей авторской песни 50-х — начала 60-х годов всегда наибольшие трудности вызывает определение датировки п е р - в ы х сочинений автора. Это прежде всего связано с тем, что, как правило, магнитофонные записи появлялись тогда, когда он уже имел с десятком или два песен. Именно поэтому его и приглашали записаться на плёнку счастливые обладатели редкого в ту пору аппарата.

Не являются исключением из этого правила и первые «авторские» произведения Галича. Примерно в 1964 году его песни были записаны сразу (с небольшими перерывами) на несколько домашних магнитофонов. На пяти таких плёнках содержится от 15 до 20 песен, но все они сделаны тогда, когда своих — у Галича в активе было уже 19 (именно эти плёнки получили наибольшее распространение среди любителей и коллекционеров). Это без особых сложностей позволяет вычислить порядок появления на свет 20-й и последующих песен. Что же касается первых девятнадцати, то их примерный порядок в основном определялся публикаторами — за редкими исключениями — на основании мемуарных источников, что почти наверняка чревато грубыми ошибками. Чаще же в качестве даты написания ранних текстов приводится временной промежуток, включающий в себя несколько лет.

Постараемся приблизиться к решению этого вопроса с помощью текстологических методов, установив для начала п о р я д о к п о я в л е н и я песен.

12 мая 1974 года — за полтора месяца до того, как навсегда покинуть родину, — на одном из своих так называемых прощальных концертов Александр Галич спел для магнитофонной записи свои первые песни. Это произошло в квартире Бориса Леонидовича Пастернака, где к тому времени жила семья его сына Леонида Борисовича. Галич не мог не считать символичным тот факт, что несколько своих последних вечеров он провёл в этом доме в Лаврушинском переулке. О том свидетельствуют его слова с другой — чуть более поздней — плёнки, записанной там же: «У вас прекрасный свет в окнах бывает, и мне в этой комнате бывает отдохновенно, и прекрасно, и радостно. В этом

доме всегда бывают самые лучшие и самые нужные в данный момент люди. Как-то так получается, что они именно сюда приходят, в этот дом. Это относится не только к прошлому, но и к настоящему. Я ужасно счастлив, если так можно сказать в эти горячие минуты моей жизни. <...> Я счастлив, что я попал в этот дом; я счастлив, что я здесь; я счастлив, что это один из последних домов, в котором я побывал, уезжая отсюда всего лишь навсегда...»

Но вернёмся в день 12 мая, на месяц с небольшим раньше. Всего в тот раз Галичем было записано 26 песен и стихотворений. Кстати, именно эта запись хранит первое чтение только что написанного стихотворения «На степные урочища...», которое позже получило название «Русские плачи» и стало песней. Однако сейчас нас интересуют первые 14 произведений из этого импровизированного концерта:

1. Леночка;
  2. Облака;
  3. Про маляров, истопника и теорию относительности;
  4. Тонечка;
  5. Старательский вальсок;
  6. Ошибка;
  7. Уходят друзья;
  8. Красный треугольник;
  9. Гусарский романс;
  10. ~~Цыганская песня;~~
  11. ~~Салонный романс;~~
  12. Левый марш;
  13. Больничная цыганочка;
  14. Заклинание;
- <...>

(Оговоримся сразу, что не все песни на плёнке озаглавлены, а в озаглавленных названия не всегда соответствуют приведённым в списке. Просто здесь — для дальнейшего удобства сравнения — им даны названия традиционные.)

Следующими в записи идут «Баллада о прибавочной стоимости» и «Фарс-гиньоль», которые написаны заведомо позднее остальных, то есть не входят в первую двадчатку. То же самое можно сказать и о других песнях, оставшихся за чертой приведённого списка, кроме одной — «Мы поехали за город...». В связи с ней необходимо сделать небольшое отступление.

Нам уже приходилось писать об этой песне, созданной в соавторстве с Г. Шпаликовым<sup>23</sup>. В той же книге подробно говорилось также и о другом их общем произведении — «У лошади была грудная жаба...» — и цитировались воспоминания врача Э. Канделя. Друживший с Галичем Кандель, в частности, приводит его слова о том, что обе эти совместные песни стали самыми первыми в активе Александра Аркадьевича. Уже после того, как та книга о соавторстве была написана, в очередной фонограмме нашёлся ещё один авторский комментарий к песне «Мы поехали за город...». Вернее, даже часть комментария, которая обычно (как неполноценная?) выпадала при перезаписи. Магнитофон был включён на середине фразы и записал лишь её окончание: «...ещё до “Леночки”». Нетрудно догадаться, что здесь речь шла о том же, о чём писал Кандель, а последнее не зафиксированное на ленте слово — либо *написана*, либо *появилась*. И таким образом, утверждение мемуариста (хотя бы в отношении одной песни из двух) подтверждается. На сей раз — самим автором.

Но дело в том, что Галич не сразу стал записывать на магнитофон две эти песни вместе со своими. Сначала — но не с самой первой записи — в фонограммах появилась песня про маршала и про его лошадь, а гораздо позже (скорее всего, из-за вполне «посадочного» содержания) — про загородные заборы и про вождей. Следуя воле автора, который стал отсчитывать свою работу в авторской песне только с «Леночки»<sup>24</sup>, мы присвоим им номера «-1» и «-2», выведя их таким образом за рамки нашего списка первых самостоятельных песен Галича.

И, наконец, надо объяснить, почему в перечне из «ретроспекции», приведённом выше, мы вычеркнули два произведения под номерами 10 и 11. Это сделано потому, что они попали сюда лишь для целостности «Александрийского цикла», в который позднее вошла одна из ранних песен, посвящённая памяти А. Полежаева (9-я).

Казалось бы, в списке всё портит номер 7-й — песня «Уходят друзья», которую принято датировать 1965-м годом. Это делалось публикаторами из-за посвящения: «Памяти Фриды Вигдоровой» (она умерла 7 августа 1965 года). На самом деле написание песни никак не связано со смертью Ф. А. Вигдоровой, и этим годом можно датировать лишь посвящение, которое появилось, когда сам текст уже давно суще-

<sup>23</sup> См. Крылов А. Е. Галич — «соавтор». М.: Благотворит. фонд Владимира Высоцкого, 2001. С. 14–18.

<sup>24</sup> См., напр., Галич А. Генеральная репетиция / Сост. А. Н. Шаталов. М.: Совет. писатель, 1991. С. 359.

ствовал. Бесспорное доказательство этому можно обнаружить, к примеру, в первом выпуске самиздатского литературного журнала В. Гарсиа «Сфинксы». Он увидел свет в июле 1965-го, то есть ещё при жизни Вигдоровой, и сразу был передан на Запад, так как в том же году полностью перепечатан в германском журнале «Грани»<sup>25</sup>. Публикация «Сфинксов» уже содержит песню «Уходят друзья», кстати, не в авторской редакции, а расшифрованную, как и другие три текста Галича, с плёнки. Естественно, посвящения там быть и не могло. Таким образом, раз поводом написания явилась не смерть замечательного человека и дорогого Галичу друга<sup>26</sup>, значит песня могла быть написана и в 1964-м, и даже гораздо ранее.

Кстати, об умерших друзьях в песне говорится вскользь — она скорее написана об ушедших «на первой странице», то есть о тех, чьи подписи стояли под верноподданническими письмами, клеймящими, например, Бориса Пастернака или художников-абстракционистов:

Им право — не право, им совесть — пустяк..

На это указывает и наличие прозаического авторского текста, предпосланного публикации песни, который Галич называл то эпиграфом, то «предуведомлением»: «На последней странице газет печатаются объявления о смерти, а на первых — статьи, сообщения и покаянные письма»<sup>27</sup>. Но такой текст появился только в посмертном сборнике<sup>28</sup>, и его источник нам пока не известен. До этого же — в 1974 году — перечень печатаемого во второй половине эпиграфа был другим: «...разнообразные статьи, и тем более письма в редакцию». Годом раньше он звучал так: «...теоретические статьи и письма в редакцию». А вот как произнёс эту часть фразы автор 9 марта 1968 года, во время Новосибирского фестиваля: «...теоретические статьи и прочие разнообразные высказывания». Ещё раньше — в своей машинописной книжке 1966 года — он записал её так: «...статьи и прочее». И наконец, вот так это предуведомление звучит в самых первых авторских записях, сделанных при жизни Вигдоровой: «На последних страницах газет печатаются объявления о смерти, а на первых — теоретические статьи». Сам текст незначительно варьируется в разных фонограммах, но на первых трёх,

<sup>25</sup> «Сфинксы» // Грани. Франкфурт н/М., 1965. № 59. С. 7-77. О дате выхода «Сфинксов» см. предисловие к публикации на с. 3.

<sup>26</sup> Об их отношениях см. фрагм. радиопередачи «Свободы», посвящённой Ф. Вигдоровой, в кн.: Галич А. Я выбираю Свободу. М.: Глагол, 1991. С. 77.

<sup>27</sup> Галич А. Петербургский романс. С. 102; Галич А. Генеральная репетиция. С. 72.

<sup>28</sup> Галич А. Когда я вернусь: Полн. собр. стихов и песен. Франкфурт н/М. Посев, 1981. С. 62.



в которых вступление есть, эта его часть остаётся неизменной: только теоретические статьи.

Как всегда бывает у Галича, смысл этого произведения гораздо объёмнее изначального импульса, породившего авторский замысел. Но для биографа, который захочет докопаться до истинного повода к написанию песни «Уходят друзья», это неплохая, на наш взгляд, авторская подсказка: надо искать подпись бывшего друга Галича (или, в крайнем случае, подпись человека, пользовавшегося его уважением) именно под такой статьёй.

Предотъездная запись 12 мая, которую мы в этой статье будем называть «ретроспективной» — по слову, употребляемому в ней самим автором, — тоже содержит интересные для нас комментарии. В частности, именно в ней мы находим авторскую датировку «Леночки», и в ней Галич подробнее, чем в автобиографической прозе, рассказывает, как появились его первые «авторские» песни: «...Начались они в шестьдесят втором году. Я ехал из Москвы в Ленинград — пижон, вполне благополучный кинематографист — в “мягкой” “Стреле” Причём, так как у меня был блат в железнодорожной кассе, то мне давали ещё так называемое “девятнадцатое место” Из-за чего все остальные пассажиры этого вагона принимали за стукача. Потому что 19-е место — место КГБ. А это единственное одноместное купе в “мягком” вагоне. Мне не спалось. Я решил сочинить какую-нибудь песню. Причём песен я не писал уже очень давно, стихов тем более. Как-то они ушли из моей жизни на долгие годы. И вот я начал писать — и стал сочинять песню под названием “Леночка” Сочинял я её, в общем, всю ночь, но сочинил как-то сразу, сходу. То есть, в общем это заняло у меня часов пять, не больше. И когда я сочинил, я вышел в коридор и, несмотря на полную ерундовость этой песни, так подумал: “Э-э, батюшки, а тут, кажется, есть что-то такое, чем, пожалуй, стоит заниматься!”».

И после исполнения «Леночки»: «...Вторая песня, которая была написана почти сразу же (там же, в Ленинграде началась она), — была песня “Облака”». Причин не доверять авторской датировке и такому (аргументированному, с географической привязкой) авторскому свидетельству у нас пока нет, поэтому будем считать датировку первых двух песен установленной — 1962 год. С тем, правда, допуском, что вторая песня, «начавшаяся» в Ленинграде, теоретически могла быть дописана в начале 1963-го.

Комментарий к третьей песне «ретроспекции» такой: «Поначалу мне, в общем, больше всего хотелось — и это было естественно —

заниматься *жанром*<sup>29</sup>, потому что я понял, что *жанр* — это то, что ещё мало трогали все остальные шансонье в песнях. Поэтому следующая песня была написана — “Физики” Называется... “О малярах, истопнике и теории относительности”».

Стоп! Здесь нам придётся не только усомниться, но и опровергнуть утверждение автора. В домашних фонограммах, сделанных в доме известного журналиста А. А. Аграновского, есть первое исполнение песни о физиках. То, что оно первое, не вызывает никаких сомнений. Из короткого диалога, записанного там же, становится ясно, что супруга Галича Ангелина Николаевна сама слышит эту песню впервые и до этого знала лишь один первый куплет. Но дело в том, что ещё шесть (!) произведений Галича записано в тот же вечер на той же плёнке. Следовательно, эта песня может быть никак не третьей, а, как минимум, седьмой. Кстати, к вопросу о том, кто впервые записал Галича на магнитофон: это на сегодняшний день самая ранняя — из известных нам — авторская фонограмма, и к ней мы ещё вернёмся.

«Ретроспективная» же запись дальше в «разговорной» части содержит в основном лишь объявления названий. Интересен нам только комментарий к песне «Красный треугольник». И интересен, во-первых, авторской самооценкой: «Вот я добрался до этой песни, которая... Открытие — это слишком высокое слово, но <...> если все те прошлые песни — они, в общем, так сказать, <просто> песни, а тут было некоторое всё-таки, как мне показалось, изобретение». А во-вторых, обратим внимание на такое авторское вступление к процитированной самооценке: «Вот сочинивши эти песни и, вероятно, ещё что-то там попутно... Но я уже даже и не помню — может быть, я их в основном даже и выбросил уже...» Значит, что-то всё-таки написал ещё, но потом «выбросил», иными словами, по той или иной причине посчитал устаревшим.

Сверим: что из первой обложки осталось «за бортом» нашего начального списка? Таких песен оказалось всего четыре:

Предостережение;  
Виновники найдены;  
Острова;  
Весёлый разговор.

Но последняя из перечисленных песен никак не может быть отнесена к отвергнутым, так как не исчезала из авторского репертуара — есть она и на плёнках 1972, 1973 и 1974 годов. Секрет её отсутствия в рассматриваемой фонограмме в том, что Галич уже спел «Весёлый раз-

<sup>29</sup> Об этом термине у Галича см.: Крылов А. Е. О жанровых песнях и их языке: (По материалам твор. наследия А. Галича) // Мир Высоцкого. Вып. I. М., 1997 С. 368–369.

говор» в этом же доме на эти же магнитофоны за десять дней до описываемого вечера, — видимо, ещё до принятия решения о «ретроспективной» записи.

Остальные же три песни действительно сразу после их написания стали постепенно исчезать из фонограмм. Последний раз они встречаются по одному разу на записях 1968 года, сделанных на импортной аппаратуре и плёнке и явно «для коллекции»<sup>30</sup>. Не включил их автор и в программы «прощальных» вечеров, которых было немало и заключительную часть которых он посвящал своим старым песням, чередуя их в разных домах.

Скорее всего, эти три песни Галич и назвал «выброшенными». Почему — вопрос, на который ещё предстоит отвечать. Но уже сейчас мы можем привести некоторые изначальные авторские комментарии, частично поясняющие эти факты.

«Предостережение»: «...Песня, написанная для забавности»;

«Виновники найдены»: «Ну, такая ерундовая песня...»; «Такая шуточная песня...»; «...Шуточная она, совсем. Такая, ерундовая».

Особая — и довольно интересная — история у песни «Острова», которая тоже исчезала, но потом воскресала в новых редакциях. Эта история потребовала отдельной статьи<sup>31</sup>. Однако, мы отвлеклись.

Вспомним упоминавшуюся уже публикацию в журнале «Сфинксы». Чтобы быть напечатанными, хоть и в самиздате, в июле 1965-го, песни должны были широко разойтись в плёнках, чтобы кто-то смог перенести их тексты на бумагу. Почему широко? Потому что записи, с которых они брались, были плохого качества, то есть далеки от оригиналов. Об этом можно судить по «слуховым» ошибкам. В «Облаках», например, *шмона* (т. е. обыска) *гам* публикаторы расслышали как некий *шмопоган*. В песне «Уходят друзья» *каюк* — предстал как *сто мук*. А вот как было разрушено в том же тексте начало третьей строфы:

*Иногда потеря — гром, крушенье.  
Всю планету полоснуло по сердцу...*

(Приведём оригинал в ранней редакции:

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

<sup>30</sup> Записано коллекционером М. Крыжановским (Ленинград).

<sup>31</sup> См.: *Крылов А. Е.* Песня про острова (см.: [www.visotsky/job/krylov6.htm](http://www.visotsky/job/krylov6.htm)).

Есть, кстати, в том же тексте и разночтения, не похожие на ошибку расшифровщика, так как по звучанию они далеки от обычного варианта. Вместе с тем они не встречались ни в известных нам записях, ни в каких-либо иных источниках. Варьируемые строки предпоследнего припева в этой публикации такие:

Уходят, как в ночь эскадрон на рысях.  
*За ними бышины, за ними поля,*  
*И только за ними кричат лагеря*

Пусть вариант и немного неуклюжий, но может быть, здесь тоже вместо услышанного расшифровщиком *и только* было спето нечто другое? Ну, к примеру: *истошно*. Так что не исключено, что это — первоначальные авторские строки, и следовательно, существовала более ранняя, чем у А. Аграновского, запись. Значит, такая фонограмма, которая подтвердит этот факт, скорее всего, ещё будет обнаружена.

Что же касается искажений в текстах журнала «Сфинксы», явно возникших из-за плохого качества многократно переписанных записей, то здесь они перечислены далеко не все. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что опубликованные там песни написаны никак не позднее начала 1965 года. На самом же деле срок между записями песен и их публикацией в «Сфинксах» может быть гораздо длиннее, и вот почему. Один из текстов назван в журнале так: «Домашняя еврейская (предупреждение)»<sup>32</sup>. А вот какой авторский комментарий звучит перед этой песней ещё в одной из известных нам анонимных фонограмм, состоящей из 18 полностью авторских песен: «Называется “Домашняя еврейская” под названием “Предупреждение”». (Кстати, другого варианта заглавия, похожего на напечатанное, нам не встречалось.) По-видимому, редактор «Сфинксов», избавляясь от тавтологии (*называется... под названием*), мог бы и лучше расставить в журнале заглавие и подзаголовок, но не правда ли, запись очень похожа на источник публикации? Если это так, то только что процитированная фонограмма содержит все четыре песни из журнальной публикации; сделана она задолго до смерти Вигдоровой, так как в ней ещё нет многих произведений, написанных явно до августа 1965-го. Для сравнения: до начала 1966 года Галичем было написано, как минимум, 33 песни. Другими словами: на период со дня создания рассматриваемой в этом абзаце фонограммы до конца 1965 года приходится не менее четырнадцати песен.

---

<sup>32</sup> Кроме этого и ранее рассмотренного текста «Уходят друзья», там же напечатаны «Облака» (без заглавия) и «Старательский вальсок» под заголовком «Молчание — золото». См. Грани. № 59. С. 25–28.

А теперь следует вернуться к самой ранней фонограмме А. Аграновского. В ней, как уже было сказано, семь песен:

1. Облака (№ 2);
2. Больничная цыганочка;
3. Тонечка;
4. Уходят друзья;
5. Леночка (№ 1);
6. Острова;
7. Про маляров, истопника и теорию относительности (№ 7).

«Леночке» и «Облакам» мы вправе присвоить соответственно первый и второй порядковые номера, а песне «Про маляров...» (пока условно) — № 7. Если бы Галич пришёл в гости и по просьбе хозяев спел под запись свои песни, как это случалось в те годы часто, мы могли бы предполагать, что он спел в с е свои сочинения. Но дело в том, что в гостях у Аграновского в этот вечер находился ещё и М. Анчаров, и присутствующие пели по принципу «гитара по кругу» — гости по две песни, хозяин одну. Анчаров, к примеру, спел шесть песен, то есть далеко не все к тому моменту им написанные. Значит, мы должны предполагать ту же возможность и в отношении Галича. Отсюда и условность 7-го номера. Следовательно, оставшиеся четыре песни могут иметь (пока опять же условно) порядок с третьей по шестую. Но и среди этих четырёх, опираясь на ряд косвенных признаков, мы можем с большой вероятностью предположить наиболее раннюю. Таковой являются «Острова», которую можно выделить из этих четырёх и, соответственно, поставить её третьей в хронологическом списке написанных Галичем песен.

О каких же косвенных признаках идёт речь?

Среди них, например, — одна закономерность, помогающая отличить старые песни от новых в пределах одной фонограммы. В построении программы выступлений Галича прослеживается очень важная для текстолога тенденция, которая как нельзя лучше проверяется на самой ранней фонограмме. Автору не терпелось спеть новые песни, и потому обычно с них начинаются все его записи. Потом идут сочинения более старые, и уже в конце — самые ранние, «надоевшие» автору, — спетые, как правило, по заявкам. (В нашем случае блок старых песен начат с «Леночки» и продолжен как раз «Островами».)

Но эта тенденция, чаще всего, не касается первой исполняемой песни: она поётся, как говорил автор, «для разгона», — выполняя роль своеобразного эпиграфа и одновременно вводя исполнителя в «рабочее» состояние («Буду сам себя пытаться раскрутить») Обычно это была не новая, не сложная для исполнения песня с ярко выраженной гра-

жданской позицией. На протяжении активного исполнительского периода у Галича в разные времена роль такого «разгонного» произведения часто выполнял «Старательский вальсок»; затем чаще всего это были песни «Засыпая и просыпаясь», «Баллада о чистых руках»; в последние два года перед отъездом такой стала «Моя предполагаемая речь на предполагаемом съезде историков...». (В нашем случае у Аграновского в качестве «разгонной» спеты «Облака».) В условиях, когда при каждой перезаписи плёнки возможна путаница в очередности дорожек магнитной ленты, такая перья а песня обычно очень помогает определить начало записи.

И ещё один возможный нюанс: бывало, на исходе вечера Галич решался записать не совсем готовую вещь. (Примером в разбираемой фонограмме и служит «необкатанная» к тому времени песня о физиках.)

Кстати, именно описанная тенденция позволяет нам считать, что на первой записи у А. Аграновского, где есть и самая новая и две первые песни, Галич успел спеть в с е свои сочинения.

Где была сделана следующая по хронологии авторская фонограмма песен Галича, нам не известно, но она состоит уже из девяти произведений. Кроме тех, что есть в фонограмме Аграновского, в ней есть совместная «У лошади была грудная жаба...» и одна новая — та самая песня «Предостережение» в ранней редакции, с такой финальной строфой:

*Это правда, это правда, это правда,  
Это было, и боюсь, будет завтра.  
Может, завтра, может, даже скорее  
Так не шейте ж вы лифрен, сврен!*

Следовательно, этой песне мы можем присвоить № 8.

К счастью, как в семье Аграновских, так и в этом — повторяюсь, не известном нам пока — доме было записано не по одной, а по несколько фонограмм Галича. Но здесь наше повествование нуждается ещё в одном отступлении, чтобы читателю стало понятней, как довольно точно устанавливается хронологическая очередность недатированных фонограмм. А таких, к сожалению, у Галича большинство.

Более того, часто очень сложно определить не только где и кем производилась запись, но и какая часть фонограммы относится к одной записи, а какая принадлежит уже следующей. Это в основном касается фонограмм, сделанных в одном и том же доме в разное время. Один и тот же магнитофон; тот же микрофон; неизменные комната и, соответственно, акустика; те же голоса слышны между песнями; к тому

же последующая запись производится на свободное место на той же ленте, то есть следует непосредственно за предыдущей. Так же, одна за другой, обе записи и переписываются знакомыми. Если на плёнке нет каких-либо реплик, указывающих обратное, такую плёнку, записанную за два-три раза, действительно вполне можно принять за цельную, напетую одновременно.

Определить целостность фонограммы помогают варианты текстов, включённых в неё. Вернее, ситуация здесь очень походит на пасьянс. Необходимо так разложить имеющиеся фонограммы, чтобы их очерёдность не противоречила нескольким параметрам. С одной стороны, должна возникнуть логика в появлении новых песен и в «исчезновении» более старых. С другой — должна сохраняться логика эволюции всех включённых в каждую конкретную фонограмму текстов. (В принципе такими же логичными должны оставаться и эволюционные изменения мелодии и аккомпанемента, что, надеемся, подтвердят когда-нибудь музыковеды.)

Трудно бывает разложить такой пасьянс в тех случаях, когда фонограммы сделаны через короткий промежуток времени и тексты в них не успевают измениться, то есть практически идентичны. То же относится и к фонограммам, содержащим по большей части уже устоявшиеся, стабильные тексты. Например, последнюю из рассмотренных нами в статье фонограмм по ошибке легко можно объединить с другой, записанной там же, но позднее, и посчитать единой, состоящей из двадцати произведений. Однозначно понять, что перед нами две разные записи, можно лишь обратив внимание на следующее противоречие. Тексты некоторых песен, например, «Песни о Прекрасной Даме» или «Винновники найдены», — поются в вариантах более поздних, чем на плёнке Аграновского; и лишь текст «Предостережения» на этой ленте, наоборот, более ранний, чем у Аграновского и в некоторых других фонограммах.

Только когда никаких противоречий не остаётся, хронологическую последовательность фонограмм можно считать установленной.

Следующая запись, сделанная дома у А. Аграновского, состоит из четырёх новых песен. Это, кроме уже знакомого нам по предыдущей плёнке «Предостережения» (но уже в новой редакции — с одной дополнительной строфой и с одной переписанной, — в которой текст обычно и публикуется), ещё три: «Старательский вальсок», «Гусарский романс» и «Марш штрафников». Причём, из записанных разговоров ясно, что первая из трёх хозяевам магнитофона уже известна по исполнению Валерия Аграновского, младшего брата Анатолия («Вот — то, что вы

знаете в Валькином исполнении»). Значит, мы можем пометить её как 9-ю. А оставшиеся две — в неизвестном нам порядке — записать под номерами 10–11.

И, видимо, ещё через какой-то срок у Аграновских Галич вновь записывает новые песни. На этот раз их — целых шесть

1. Заклинание;
2. Песня о Прекрасной Даме;
3. Виновники найдены;
4. Ошибка;
5. Весёлый разговор;
6. Смерть Ивана Ильича.

Кроме того, в записанных здесь разговорах упомянута — как уже известная присутствующим — песня «Красный треугольник». Та самая, которую Галич назвал этапной. Посчитаем её 12-й, то есть более ранней, чем все слетые в этот раз. И — ещё одна удача: по явным характерным признакам все сочинения этой группы безусловно делятся на три части: два постарше, два самых новых и два последних — ещё не песни, а лишь заготовки к ним, которые автор сначала и показывать-то не собирался. Здесь, опираясь и на известные нам уже аргументы («Валька вам пел её» и прочие сведения из записанных реплик), и на другие закономерности, с частью которых читатель уже знаком, мы можем с большой вероятностью расположить эти шесть песен по старшинству от № 13 до № 18.

В случае Галича безусловно срабатывает также и другое, известное по творчеству других творцов жанра авторской песни, правило: чем больше разночтений по сравнению с поздними записями, тем ближе это исполнение песни к моменту её написания. Например, в рассматриваемой фонограмме текст «Песни о Прекрасной Даме» из-за нескольких больше не встречающихся вариантов и даже некоторого разнобоя в стихотворных размерах — выглядит совершенно не отделанным. А песня «Виновники найдены» (здесь она называется «Песня о рифмах») имеет исключённый в дальнейшем центральный куплет:

Но рядили ночами в кубрике —  
 Такова уж привычка старая, —  
 Сколько будет на наши рубрики  
 Стоить эта поклажа странная.  
     По морям — по волнам,  
     По морям — по волнам,  
     По морям — по волнам...



Тут самое время вспомнить, что Галича ждёт второй магнитофон — у его неизвестных нам друзей, где он ранее напел девять песен. Прежде, чем вновь посетить их дом со своей семистрункой, Галич, скорее всего, успел написать ещё одну новую песню: «Прощание с гитарой». Кроме неё, он, естественно, спел и упомянутый у А. Аграновского «Красный треугольник», и все записанные у него новые песни — всего числом одиннадцать. Таким образом, «Прощанию с гитарой» по праву может принадлежать № 19 в нашей хронологии.

Значит, порядок первых девятнадцати текстов Галича (исключая имеющуюся в одной из фонограмм совместную со Шпаликовым песню про маршала и про лошадь) может быть, например, таким:

1. Леночка;
2. Облака\*;
3. Острова;
- 4-6: Больничная цыганочка,  
Тонечка\*;  
Уходят друзья;
- 7 Про маляров, истопника и теорию относительности\*;
8. Предостережение;
9. Старательский вальсок\*;
- 10-11. Марш штрафников;  
Гусарский романс;
12. Красный треугольник;
13. Заклинание;
14. Ошибка\*;
15. Виновники найдены;
16. Песня о Прекрасной Даме;
17. Весёлый разговор;
18. Смерть Ивана Ильича,
19. Прощание с гитарой.

Звёздочка в настоящем списке означает то, что Галич, представляя песню слушателям в 70-х годах, говорил примерно следующее: «Это одна из самых старых моих песен»; «одна из самых первых песен» и тому подобное.

Из этого списка участь быть «выброшенными» (по авторскому определению), кроме тех, о которых уже шёл разговор, постигла и ещё два сочинения: «Смерть Ивана Ильича» и «Прощание с гитарой». Как и в первом случае, приведём ранний комментарий Галича, возможно, дающий намёк на обстоятельства, породившие такое авторское реше-

ние относительно последней песни: «Она называется чрезвычайно сложно — “Стариковское брюзжание на тему Аполлона Григорьева, написанное в форме романа “Прощание с гитарой”” Тут я должен заранее просто извиниться перед товарищами за некоторый циннизм».

Впрочем, необходимо сделать ещё одну оговорку. «Красный треугольник» мы поместили в списке под № 12 на том основании, что песня только упоминается в записи Аграновским, но не исполняется. Маловероятно, но допустим, что разговор шёл лишь о её замысле... Тогда песня переместится на пять-шесть номеров вниз, не меняя порядка остальных. Точно так же какое-либо из произведений с большим номером может переместиться на несколько пунктов вверх — если какая-нибудь вновь найденная фонограмма засвидетельствует, что оно было написано, но не записано на одну из рассмотренных нами фонограмм. Однако в целом наша «возрастная» иерархия вполне близка к истинной.

Безусловно, это не окончательный вариант хронологического списка первых песен Галича — это лишь отражение наших сегодняшних знаний о предмете, и то с учётом сделанных оговорок. Но текстология, как и любая другая наука, с обнаружением новых фактов продвигает наше знание об исследуемом предмете ближе к истине. Иными словами, с узнаванием и введением в научный оборот ранее не известных оригинальных фонограмм, рукописей, дневниковых записей и тому подобных материалов не меняется окончательный авторский текст, а изменяется наше представление о нём. То же касается и такого частного результата текстологических исследований как датировка произведений.

А теперь, когда мы с определённой долей вероятности можем судить о порядке появления песен Галича на свет, нам остаётся только привязать наш список к известным на сегодня реальным и предполагаемым датам. Например, зная историю создания песни «Ошибка»<sup>33</sup>, мы можем определить, что песни 14 и далее в нашем итоговом списке написаны в 1964 году (или позднее).

### 3.

Переходя к непосредственному разбору песен, написанных Галичем за один календарный год, необходимо сделать ещё одну — «многоступенчатую» — оговорку:

---

<sup>33</sup> Подробно об этом см. статью А. Н. Костромина «“Ошибка” Галича: ошибки сегодняшние и всевременные...» в наст. сб.

- не всегда при исполнении новой песни присутствовал включённый магнитофон;
- не всегда сделанная запись (в оригинале или в копиях) сохранялась до наших дней;
- как правило, не все существующие фонограммы Галича известны исследователю.

Поэтому на практике при датировке приходится иметь дело не с первым по хронологии исполнением, а с первой фонограммой. А если ещё точнее — с самой ранней из известных фонограмм песни. И тем не менее, когда мы не можем опереться на имеющиеся в малом количестве авторские даты (или когда они отсутствуют вовсе), этот путь остаётся единственным.

Из практики известно, что лишь малая часть произведений творца, работающего в неподцензурном жанре песни, имеет авторскую датировку. (Исключением может служить творчество Е. Клячкина, регулярно фиксировавшего свои песни в отдельном списке.) И тогда «крайние» даты являются основой системы датировки произведений конкретного автора.

Для построения такой системы для начала необходим хронологический список песен, определению которого была посвящена предыдущая часть статьи.

Но срок, прошедший до первого исполнения, индивидуален и у каждого произведения. Трудность заключается в необходимости включить в систему датировки, построенную описанным (с помощью фонограмм) путём, известные авторские даты. Ведь мы уже знаем, что здесь приходится иметь дело с качественно разными датами: примерными (с погрешностью) и — практически точными. На деле это проявляется в том, что песня, написанная ранее, но не исполняемая автором или исполняемая без записи, в нашем списке может стоять позднее, чем написанная и тут же напетая на магнитофон.

Имеют большое значение и цензурные самоограничения Галича при исполнении той или иной песни в каждой конкретной аудитории. В этом мы ещё сможем убедиться на примере «Песни про несчастливых волшебников» и «Про майора Чистова». Сейчас же скажем, что даже приведённый выше пример деления песен на написанные соответственно в 1968 и 1969 годах не свободен от исключений. Авторское исполнение так называемой «Жактовской плясовой» («Плохо спится палачам по ночам...») впервые было записано на плёнку в самом начале 1969 года в доме друзей — М. Фигнер и И. Прока. Ввиду «крамольности» песни, мы не вправе исключить возможность того, что она была написана раньше и какое-то время не пелась ни публично, ни на магнитофон. То

есть даже здесь, при вроде бы идеальной ситуации, мы, видимо, должны датировать этот текст зимой 1968/69 года.

Вооружённые всеми этими знаниями, сделав все оговорки, вернёмся в год 1966-й, коль скоро с него мы и начали говорить в этой главе о песнях Галича, и попробуем определить и по возможности датировать песни, написанные в этот период: с января по декабрь 1966-го включительно.

Предварительно надо сказать, что год этот был не только очень плодотворным для Галича, но и довольно трудным для определения датировки песен. В этот год на всю страну зазвучала его ироническая баллада о переродившемся марксизме, которая была написана накануне. В этот год в песнях Галича зазвучали ирония и сарказм в адрес «внутренней политики нашей партии» («Баллада о том, как едва не сошёл с ума директор антикварного магазина...») и «Песня о твёрдой валюте»), появились и другие темы, касаться которых в таком лёгком жанре как песня (и отнюдь не «патриотическая» в тогдашнем советском смысле) было не только не принято, но и опасно («Неоконченная песня»). Галич заговорил не только о «перегибах» сталинских лет («Караганда», «Аве Мария»); наряду с продолжающейся темой преодоления последствий культа, появились песни о преследованиях творческой интеллигенции в позднейшие времена («Памяти Б. Л. Пастернака»; «Вальс-баллада про тещу из Иванова»). От вопросов искусства Галич перешёл к темам философским — губительности единомыслия («Закон природы»), возможности и необходимости сопротивления системе («Летят утки»).

Пользуясь методами, описанными в предыдущей части статьи, получим список песен, расположенных по мере их появления в авторских фонограммах. Выделим ту его часть, которая расположена между двумя точно датированными магнитозаписями, наиболее близкими к краям выделенного нами периода. Ранней границей списка окажется день 15 декабря 1965 года, когда Галич выступил на сборном вечере в ЦДЛ. В этот день из четырёх прозвучавших его песен одна оказалась новой: «Салонный романс». Более того, анализ всех фонограмм показывает, что запись этой песни в ЦДЛ — первая из всех известных на сегодня. До этого выступления, по нашим данным, в репертуар Галича одновременно вошли «Цыганская песня» и «Баллада о прибавочной стоимости», и уже затем — «Композиция № 27, или Троллейбусная абстракция». Ни на одной из первых фонограмм, содержащих три названные сочинения, следов «Салонного романса» ещё не наблюдалось. К тому же текст его, взятый с фонограммы Дома литераторов, ещё

нельзя назвать устоявшимся — это исполнение явно близко к моменту написания песни.

А именно:

— первая строфа в привычной нашему слуху строке «Играют в преступную страсть» содержит пока слово *запретную* (больше такой вариант не встречается);

— в некоторых строфах повторяется последняя строка (эти повторы сохранились ещё только на двух последующих фонограммах);

— седьмое четверостишие также в такой редакции, которая в следующей фонограмме уже изменена:

На карте истории некто  
Возникнет, *подобен* мазку,  
И правнук лилового негра  
*Приедет* учиться в Москву;

— последующие четыре строки отсутствуют, что, судя по упомянутым повторам, согласно первоначальному авторскому замыслу, позволяет разделить стихотворение на восьмистишия (это отсутствующее четверостишие появится уже в следующей фонограмме);

— и наконец, — финал, который в этой (и в одной последующей) фонограмме звучит так:

*Под пеплом забвения стены,*  
Ни дат не осталось, ни вех.  
А нашу Елену, Елену —  
Не греки украли, а век!

Всё это даёт нам право предположить в «Салонном романсе» если не последнюю, то одну из последних песен года. Соответственно сочинения, обнародованные Галичем до этого романа, следует исключить из нашего рассмотрения, а учитывать только те, что появились позднее.

Поздней границей нашего списка, согласно самой ранней датируемой фонограмме следующего года, станет 28 января 1967-го, когда, как уже было упомянуто, Галича записывали в Одессе на дне рождения.

Перечислим в порядке их появления на плёнках песни, написанные в 1966 году (или около того), с указанием несовпадающих с названием первых строк:

Песня	Дата первого известного исполнения
Салонный романс («И вновь эти вечные трос...»)	15.12.65
1. Вальс, посвящённый Уставу караульной службы («Поколение обречённых...»)	
2. Закон природы («Ать-два, левой-правой...»)	
3. Я принимаю участие в научном споре между доктором филологических наук, профессором Б. А. Бяликом и действительным членом Академии наук СССР С. Л. Соболевым по вопросу о том, может ли машина мыслить («Я не чикался на курсах, не зубрил сопромат...»)	
4. Поезд («Ни гневом, ни порицанием...»)	
5. Колыбельный вальс («Баю-баю-баю-бай...»)	
6. Неоконченная песня («Старики управляют миром...»)	
7. Песня про счастье («Ты можешь найти на улице копейку...»)	
8. Песня о Земле и небе («Ах, как трудно улетают люди...»)	
9. Летят утки («С Севера, с острова Жестева...»)	
10. Песня про майора Чистова («Я спросонья вскочил, патлат...»)	
11. Караганда («Постелилась я, и в печь уголёк...»)	
12. Вальс-баллада про тещу из Иванова («Ох, ему и высыпали по первое...»)	
13. Аве Марня	
14. Песня о твёрдой валюте («Понаставили павшим памятники...»)	
15. Разговор с Музой («Наплевать, если сгину в какой-то Инте...»)	
16. Памяти Б. Л. Пастернака («Разобрали венки на венки...»)	
17. Баллада о том, как едва не сошёл с ума директор ангикварного магазина № 22 Копылов Н. А., рассказанная им самим доктору Бельенькому Я. И. («Допекла меня всё же Тонечка...»)	
18. Песня про несчастливых волшебников, или Эйн, цвей, дрей («Жили-были несчастливые волшебники...»)	
19. Черновик эпитафии («Худо было мне, люди, худо...»)	
20. Без названия («Вот пришли и ко мне седины...»)	
21. Переселение душ («Не хочу посмертных антраша...»)	28.01.67
22. Кресты («Той чёрной порою, той неверной...»)	28.01.67

Надо заметить, что разные составители располагают стихи из этого списка в диапазоне от 6 (А. Костромин) до 9 (Ю. Поляк) лет. Однако подчеркнём ещё раз: все перечисленные здесь сочинения впервые были записаны на плёнку в указанный период.

Последнее сочинение списка, хоть и не с точностью до месяца, как уже отмечалось, имеет авторскую дату: 1967 год, поэтому мы вроде бы можем исключить его из общей нумерации. Итак, 21 песню слушатели узнали между двумя указанными в списке курсивом датами, и все произведения вполне могли быть написаны в интересующем нас году. В связи с тем, что некоторые фонограммы содержат сразу по 2–5 новых сочинений (чертой справа они соединены вместе), порядок песен внутри списка может колебаться в этих пределах. Возьмём эту последовательность за основу.

Теперь проверим наши первичные выводы другой имеющейся информацией из независимых источников.

К таким источникам, во-первых, относится авторский сборник «Книга песен». Наиболее ранний экземпляр этой машинописной книги — из известных нам — подписан К. И. Чуковскому 20 октября 1966 года. Из нашего списка в этом сборнике отсутствуют песни 8–9, 11–21. Это может говорить о том, что 10-е сочинение («Песня про майора Чистова») уже было написано к моменту печатания книги, но не спето. А может быть, как уже говорилось, песня пелась в узком кругу, но фонограмма, её содержащая, нам не известна; наконец, опять же согласно оговорённой выше возможности, в те вечера, когда песня пелась, просто не велась магнитофонная запись.

Второе «издание» «Книги песен», подготовленное Л. М. Турчинским, содержит дополнительный раздел «Приложение». К сожалению, Лев Михайлович не смог вспомнить ни принципа, по которому составлялся этот раздел, ни времени подготовки дополненного «переиздания». Однако, судя по тому, что всё содержание приложения входит в наш список (№№ 8–9, 11, 13, 15, 17, 19), замысел его был таков: дополнить книгу сочинениями 1966 года. Оба текста написаны Галичем на бумаге половинного формата, скорее всего специально под размер напечатанной уже книжки. Лишь одно обстоятельство нарушает стройность логической цепочки: в книгу вшиты также два авторских рукописных текста, только один из которых («Памяти Б. Л. Пастернака», № 16) удовлетворяет нашим требованиям; другой же («Кресты», № 22) мы пока отнесли к январю 1967 года.

А что если Галич, определяя в 1969 году раннюю границу датировки «Крестов», ошибся не на три месяца, а на четыре, и это сочине-

ние тоже (как и первое рукописное в этой книге) относится к декабрю 1966-го? Такое объяснение нам представляется вполне вероятным. Пока же началом работы над этим посвящением Ахматовой следует считать декабрь 1966 или, в крайнем случае, январь 1967-го. Следовательно, мы поторопились исключить «Кресты» из нашего списка.

И последним нам остаётся рассмотреть вопрос, который уже готов задать внимательный читатель: почему во второе «издание» не вошли сочинения под номерами 12, 14, 18, 20–21?

Что касается последних двух песен списка, одна из которых впервые была встречена нами в фонограмме от конца января 1967-го, а другая чуть раньше в недатированной записи, то мы вправе условно считать их написанными зимой 1966/67 года.

Кстати, точно так же мы не ошибёмся, если с той же степенью условности датируем п е р в ы е две песни списка («Вальс, посвящённый Уставу караульной службы» и «Закон природы») — зимой 1965/66-го. Ни в том, ни в другом случае возможностей привязать все эти песни к какому-то определённом зимнему месяцу у нас нет; и эти примеры могут иллюстрировать тезис о «пограничной» датировке, рассмотренный нами в первой (теоретической) части статьи.

Иное дело — оставшиеся две («Баллада про тещу из Иванова» и «Песня о твёрдой валюте»). Они исполнялись Галичем при первом его приезде в Алма-Ату. Записи эти по многим косвенным признакам датируются довольно определённо концом ноября — первыми числами декабря 1966-го. Иными словами, в том году они уже существовали. Более того, «Баллада про тещу из Иванова» имеет точную авторскую датировку — 25 ноября 1966 года<sup>4</sup>. Кстати, и три другие авторские даты, имеющиеся под текстами из нашего списка (октябрь — декабря 1966), также не противоречат приведённым вычислениям.

Следовательно, остаётся найти логичную версию того, почему два этих произведения не попали в «Книгу песен» Турчинского. Сразу скажем, что нельзя в данных обстоятельствах (книга, судя по отдельным признакам, дополнялась на рубеже 1968–1969 годов) исключать того, что автор при подготовке текстов «Приложения» мог забыть о принадлежности этих песен к 1966 году или вообще об их существовании. Надо также упомянуть, что они обе исполнялись сравнительно редко, о чём свидетельствует отсутствие их во многих фонограммах того времени. Не стоит поэтому отвергать и возможность того, что Галич ещё не готов был пустить в самиздат упомянутые тексты из-за их содержания.

<sup>4</sup> Впервые с этой датой: Огонёк. 1989. 19–26 авг. (№ 34). С. 13.



Впрочем, «Песня о твёрдой валюте» вообще исчезла из репертуара Галича со следующего года, всплыв только однажды в фонограмме М. Крыжановского начала 1968-го, сделанной «для истории». Значит, мы можем предположить, что этой песни для автора уже как бы не существовало (вспомните его словечко «выбросил» по поводу других сочинений).

Отдельно надо остановиться на 18-й строке приведённого списка — на «Песне про несчастливых волшебников» (где упоминается фамилия Председателя КГБ Семичастного), которая встречается лишь на плёнках начала 67-го года. Относительно неё у нас имеется позднее (1974) авторское указание на то, что «она написана в 66-м году, и дата написания этой песни имеет значение (чтобы не подумали, что я размахивал кулаками после драки). Тут важно, что человек, о котором пойдёт в этой песне речь, в ту пору был вполне, так сказать, тем, кем он был». Другой авторский комментарий (1 января 1969 года) подтверждает лишь, что песня была написана т о й зимой: «Она написана два года тому назад». Кстати, ещё одна (ранняя) фонограмма зафиксировала первое название песни: «Эйн, цвей, дрей, или *Как всё это было*». Нам представляется оно очень интересным, так как может указывать на реальность описанного вызова если не лично к самому министру, то во всяком случае в его ведомство. Тогда вполне объяснимы просьбы Галича не записывать песню или, записав, не распространять (обе такие просьбы зафиксированы в фонограммах).

Таким образом, отсутствие «Песни про несчастливых волшебников» в фонограммах вполне объяснимо. Кстати, по т о й же п р и ч и н е (упоминание в ироническом контексте о всеильном КГБ) могла гораздо позднее, чем была написана, появиться в записях песня «Про майора Чистова», и дату её написания, возможно, мы справедливо сочли более ранней.

И наконец, обратимся к песне «Черновик эпитафии», которая впервые появилась в одной с предыдущим сочинением фонограмме. Можно сказать, что эта фонограмма могла быть сделана между 18 декабря 1966-го и 27 января 1967 года, и потому «Черновик эпитафии» теоретически вполне мог быть написан в январе. Однако нам кажется, что отнесение его к 1966 году во втором «издании» «Книги песен», хоть и косвенно, но подтверждается следующими соображениями. Во-первых, это произведение носит глубоко личный характер, и вполне вероятно, что какое-то время Галич избегал записывать его на магнитофон. Во-вторых, логично связать пессимизм этого произведения со сложившейся осенью 1966 года жизненной ситуацией автора, а также с двумя другими произведениями того периода, посвящёнными, по всей

вероятности, художнице Софье Войтенко. Речь идёт о песнях «Разговор с Музой» и «Аве Мария»<sup>35</sup>.

Ещё одной возможностью проверки реальности нашего списка может являться рассмотрение четырёх черновых автографов Галича, вскользь упомянутых нами в начале главы, которые хранятся в архиве семьи Чуковских:

Вальс, посвящённый Уставу караульной службы  
Песня про майора Чистова  
Я принимаю участие в научном споре...  
Поезд

Такой порядок черновиков не случаен. Первые три песни очень близки между собой и в нашем списке. Однако рукописи отличаются друг от друга сорта бумаги и чернил, а также почерк, — из чего можно сделать вывод: «Вальс» написан в другое время. Зато остальные три автографа — идентичны не только по бумаге, вырванной из одного блокнота, и по цвету чернил, — все они записаны не традиционным округлым почерком, а необычной для Галича скорописью (видимо, в один день); более того, два последних текста — на одном листе. Всё это даёт нам право отнести «Песню про майора Чистова» к тому же временному слою. Таким образом, ещё раз подтверждается наше предположение, высказанное ранее: песню про майора, заведующего «буквой “Г”», Галич написал задолго до того, как записал впервые на магнитофон, и этим объясняется её присутствие в «Книге песен».

Интересно, что черновая редакция этой песни, посвящённой, по ироничному замечанию Галича, «нашим доблестным органам», ещё содержит прозаический финал, который в дальнейшем отпал:

И ещё он написал отдельно:  
«В Бюро пров<ерки>.  
Прошу пров<ерить>, какое отношение  
Атлант имеет к Атлант<ическому> пакту.  
Срочно доложить.  
Майор Чистов».

В первой известной нам фонограмме песни — этой прозаической концовки уже нет.

<sup>35</sup> См. посвящение «С. В.» в автографе «Аве Мария», факсимильно воспроизведённом в кн.: Закиннашис Добра и Зла. С 125-126.

Таким образом, мы можем при дальнейших исследованиях опираться на приведённый выше список, поправив его с учётом перечисленных оговорок и изменений, а также внося в него ещё кое-какие дополнительные корректировки. Например, авторские даты требуют перестановки песен № 12 и 13 из списка (они написаны соответственно 25 и 23 ноября<sup>36</sup>). Напрашиваются и некоторые другие логические перестановки, продиктованные описанными выше характерными особенностями построения авторских программ, — внутри пятёрки песен, впервые записанной на двух домашних выступлениях в Алма-Ате.

В итоге первоначальный порядок песен, которые, по всей вероятности, написаны в 1966 году, примет примерно такой вид (последний столбец таблицы означает номер «издания» «Книги песен», в котором впервые появился текст):

Песня	Время написания	
Вальс, посвящённый Уставу караульной службы	<Зима 1965/66>	I
Закон природы	<Зима 1965/66>	I
Песня про майора Чистова	<1966>	I
Поезд	<1966>	I
Я принимаю участие в научном споре...	<1966>	I
Колыбельный вальс	<1966>	I
Неоконченная песня	<1966>	I
Песня про счастье	<1966>	I
Песня о Земле и небе	09.10.66	II
Летят утки	<1966>	II
Караганда	<1966>	II
Песня о твёрдой валюте	<1966>	
Разговор с Музой	<1966>	II
Аве Мария	23.11.66	II
Вальс-баллада про тещу из Иванова	25.11.66	
Памяти Б. Л. Пастернака	04.12.66	II (р.)
Баллада о том, как едва не сошёл с ума директор антикварного магазина № 22 Копылов Н. А., рассказанная		

<sup>36</sup> Впервые с этой датой: Там же.

им самим доктору Беленькому Я. И.	<Дек. 1966>	II
Черновик эпитафии	<1966>	II
Песня про несчастливых волшебников	<1966>	
Кресты (1-я ред.)	<Дек. 1966>	II (р.)
Без названия	<Зима 1966/67>	
Переселение душ	<Зима 1966/67>	

Следовательно, в 1966 году, по нашим данным, написано от восемнадцати до двадцати двух песен.

Как мы уже знаем, «Песня о твёрдой валюте» послужила основой для нового сочинения — «Баллады о Вечном огне» (1968). Песня «Кресты» была переработана в августе 1969 года и получила новое название — «Снова август», о чём мы тоже уже говорили. Остаётся напомнить о судьбе ещё одного сочинения 1966 года: песня «Аве Мария» впоследствии вошла в качестве эпилога в поэму «Размышления о бегунах на длинные дистанции» (1969) и отдельно от неё исполнялась редко.

\* \* \*

Конечно, речь в данной работе шла об общей схеме датировки, позволяющей определить первичную, укрупнённую — с точностью до года — дату устно исполняемых произведений. В тех случаях, когда по конкретным текстам или целым выступлениям у исследователя имеется более подробная фонографическая или биографическая информация, пользуясь описанными приёмами, можно с довольно высокой вероятностью установить дату написания произведения с точностью до времени года и даже до месяца.

Тот же способ датировки произведений (естественно, с учётом персональных индивидуальных особенностей творческого метода) был опробован нами в 1987–1990 годах применительно к песенному наследию В. С. Высоцкого. И прошедшее десятилетие, на наш взгляд, показало его эффективность.

*Александр ГАЛИЧ*

## ДВА ИНТЕРВЬЮ 1974 ГОДА

Выезд А. Галича из СССР 25 июня 1974 года стал довольно значительным событием, и потому его личность привлекла пристальное внимание эмигрантской прессы. К примеру, влиятельная ежедневная газета «Русская мысль», выходящая в Париже, первое время рассказывала своим читателям буквально обо всех передвижениях поэта. Незамедлительно сообщила о его эмиграции, затем поместила отчёт о его пресс-конференции в Осло, в сентябре публиковала репортажи о его концертах в Женеве и в Брюсселе, сообщала о выступлении в парижском зале «Maison diocesaine des Etudiants» третьего октября, печатала статьи о его творчестве...

В первые месяцы пребывания Галича в Норвегии его посетил журналист О. Красовский, интервью которого было опубликовано в том же году в журнале «Посев» (№ 10. С. 54–58).

Почти через четыре месяца, будучи в столице Франции, накануне годовщины «октябрьских праздников» Галич посетил редакцию «Русской мысли» и дал интервью К. Померанцеву, которое увидело свет 7 ноября. (В России до сих пор неоднократно перепечатывалась только другая беседа того же журналиста, впервые опубликованная менее чем за месяц до смерти поэта.)

Цель данной публикации — ввести в научный оборот оба этих текста, практически не известных на родине Галича.

## ПЯТЬ ДНЕЙ С АЛЕКСАНДРОМ ГАЛИЧЕМ

*Олег Красовский*

*Вслед за Самиздатом, вернее бок о бок с ним, в начале шестидесятых годов расходится по стране Магнитиздат. Дошёл он и до российского зарубежья. С магнитофонных лент донёсся до нашего слуха тяжёлый и впервые не скрываемый, не таинмый вздох тюремно-лагерного мира. Хлынула блатная песенная романтика, зазвучала классика тюрем-*

ного фольклора. В ней делали заявку на бессмертие тягавые в кожаночках, Мурка дорогая, мальчоночки фартовые, начальнички и вертухаи.

Но не только эту заявку донесли до нашего слуха ленты Магнитиздата. Мы слышали слова и звуки, заставившие вслушаться внимательно. Мы слышали песни Галича. Песни с глубоким содержанием, песни гражданского звучания, — они поведали, что вытормозился и заговорил в полный голос человек, начавший упорную, тяжёлую, бескомпромиссную борьбу. Почувствовалось, что в неизвестные московские квартиры пришёл он с намерением разбудить, расстреможить дремлющую мысль не нечаянно, а преднамеренно, как гитарную струну. Человек захотел, чтобы строки его песен пронизали, как тонкие лучи света, тень, тупость, дикость людской жизни.

Захотел и сделал. Высоким нравственным накалом своего стиха, озвученного гитарой и глуховатым, тёплым голосом, Галич не открывал новых истин, но просто, без нарочитости и изощрённости, говорил об истинах вечных — о человечности, совестливости, сострадании, о правде и справедливости. Говорил подчас грубым языком героев, порождённых уродством и пошлостью советской действительности.

И сразу захотелось узнать: кто он, этот Галич? Литературная Энциклопедия поведала скупо: Галич Александр Аркадьевич, русский советский драматург. Вслед за этим перечисление его пьес. О стихах-песнях ни слова. Понятно, почему. Энциклопедические строчки набирались до того как Галич взял в руки гитару, до того как родились Клим Петрович Коломийцев, тётя Паши и майор Чистов. А после их рождения, после того как Галич запел, товарищи поменклатурные работники от литературы поняли, что не только в Литературной Энциклопедии, но и в Союзе писателей для него места нет. Место же ему — рядом с Солженицыным.

Горевал Сергей Есенин:

«... с того и мучюсь, что не пойму  
куда несёт нас рок событий».

Александр Галич — понял. И слушая его песни с магнитофонных лент, ощущали и мы, из года в год всё острее, как он осознаёт и постигает моральные, психологические, нравственные причины того ужаса, в объятия которого попала его страна, его народ, он сам. И осознав — сказал правду о современной российской действительности. И всё это — словом песни под гитару.

Н. Я. Мандельштам пишет в своих «Воспоминаниях»:

«Меня утешают только слова Анны Андреевны [Ахматовой. — О. К.], что Осип Мандельштам в изобретении Гутенберга не нуждался.

*В каком-то смысле мы действительно живём в допечатную эпоху, читателей стихов становится всё больше и стихи по всей стране ходят в списках»\**

*Стихи-песни Александра Галича расходились по стране не только в списках: они разлетались, как вольные птицы, долетали в самые глухие уголки, перепархивали границы.*

*Есть знакомый у меня из тех, кто называют себя полукровками. Его отец — японец, мать — русская. Природа, создавая его, не учла физиологического «превосходства» жёлтой расы. Внешне в нём преобладает русскость, и душой он какой-то исконно русский, и по-русски говорит чисто, образно. Живёт он в Токио. Работает в японской фирме, торгующей с Советским Союзом. По долгу службы мотается между Токио, Находкой, Хабаровском и Красноярском. Года два тому назад жарким летним днём выбирались мы с ним из Токио к взморью в его «Тойоте». Ехали «с ветерком». Из машины выжимал он максимум, стрелка спидометра не отходила от отметки 140. Желая ли продемонстрировать уверенность в себе и машине или просто так, знакомый мой запел:*

*Облака плывут, облака,  
Не спеша плывут, как в кино.*

*На вопрос, знает ли он, кто автор песни, я получил неожиданный ответ.*

*— Это русская народная песня.*

*Пришлось защитить авторство Галича, рассказать то немногое, что знал о нём. Но знакомый мой мнения своего не изменил:*

*— В Союзе все поют эту песню, а по радио её не исполняют. Значит народная она!*

*Лишь позднее дошёл до меня глубокий смысл этих слов. Народная песня — это ведь наивысшая оценка. Она неизмеримо веселее полного кавалерского набора орденских планок на богатырской груди знатного мастерового цеха соцреализма...*

*Кому из тех, кто узнал Галича заочно, понравилась его песня, а через них и автора, проникся уважением не только к поэту, но и к мужественному, стойкому человеку, не хотелось познакомиться с ним, послушать его не через чудо-аппарат, запросто перебраться с ним несколькими словами, пусть ничего не значащими? Хотелось и мне. Но это было желание невозможного. Однако бывает так, что и невозможное порой становится былью..*

*С Александром Аркадьевичем Галичем мне довелось встретиться, познакомиться, посчастливилось быть в сотне счастливицков, пере-*

\* Мандельштам Н. Воспоминания Нью-Йорк Изд-во им Чехова, 1970. С. 394.

живших волнение его первого зарубежного концерта. А потом была радость длительных бесед с Александром Аркадьевичем, растянувшихся на длинные и мгновенные пять дней, проведённых с ним, его супругой Анжелиной Николаевной и с его норвежскими друзьями в Осло.

После спрашивали меня.

— Ну, какой он, Галич? Не как поэт, как человек, каков?

Что ответить? Можно многословно, менее или более красочно, рассказывать об обаятельном человеке, нравящемся, уважаемом. Пять дней — это много и мало. Мало, ибо в них не было ситуаций, в которых люди познаются за минуты. Но было другое: обстановка, интонация, темперамент, мимоходом оброненное слово. Камешки мозаики, из которых можно собрать человеческий облик. И он собран у меня, этот облик. Галич в жизни, живой Галич-человек, с теми же самыми качествами, за которые я его полюбил по его стихам-песням.

\* \* \*

Не стану утверждать, что без корысти приехал я к Александру Аркадьевичу в Осло. Приставил я к нему с вопросами и расспросами, профессия уж у меня такая — журналистическая, принуждает к навязчивости, беззастенчивости. А ведь Галичу нужно беречь не только часы — минуты. Минута может оставить след строкой, пусть только единым словом стиха или песни. Я же отнимал у него дни. Грабил ворохами. И он лишь только раз, смущаясь, боясь обидеть, попросил дать ему передышку на часок-другой, чтобы закончить срочную и нужную — не ему, а другим — работу.

Вероятно, десятилетия физического и духовного существования вне условий советского бытия, в нормальной человеческой обстановке, наложили на моё сознание свой отпечаток. С годами как-то труднее становится понимать многие странные извращения жизни на родине. Я допытываюсь у Александра Аркадьевича:

— Почему в человеческих мозгах не срабатывает механизм самой простой, элементарной логики? Ведь он в порядке, когда приходится ловчить, организовывать, устраивать личные дела, добывать дефицитные товары. Но вот человек на каждом шагу видит, что условия его существования не совпадают с тем, что о них твердит советская пропаганда. И он ей верит.

— Нужно учитывать странности психологии людской, — говорит Александр Аркадьевич. — Мне однажды пришлось ехать из Свердловска. Я был там на киностудии. Была плохая погода, самолёты не летели. В поезде были, в основном, люди с Дальнего Востока, ехали в отпуск, в Москву. Вели бесконечные разговоры. Когда люди говорили на



международные политические темы, они говорили словами «Правды». Всё, что делало советское правительство, было правильно. На Западе же всё было неправильно. Правильно, что мы «пришли на помощь» чехам и неправильно, что за это нас Запад осуждает.

Но как только речь заходила о той сфере, в которой занят был очередной оратор, появлялась другая интонация. Один говорит: «Ну что у вас в строительстве, разве у вас балаган? Вот у нас в молочной промышленности, так это, действительно, безобразия». Вмешивается другой: «У вас безобразия? У вас ещё ничего! Вот у нас, у железнодорожников, так это просто — ну, хоть плачь, хоть вешайся — всё не так».

Вот это — психология советского человека. Про то, что происходит в его сфере, он знает. Знает, что там происходит чётко знает что. Но он хочет думать, что у соседей лучше. Психология его каким-то образом складывается так, что над тем, что происходит не у него, а где-то там, он мало задумывается.

*Много деталей быта и психологии советского человека набросал Александр Аркадьевич в своих рассказах.*

— Нельзя не порадоваться, — говорил он, — что хотя бы в постсталинские времена начали строить жилые дома, и многие переехали из ужасающих жилищ в сравнительно приличные квартиры. Но всё в быту до такой степени неустроено, что мы, — жена и я, — сравнительно благополучные люди в прошлом, чувствуем себя дикарями на Западе. Мы часто не знаем самых простых бытовых предметов, которые уже сто лет известны на Западе, которые облегчают жизнь, помогают хозяйке, снимают массу трудностей. Пропаганда непрерывно утверждает: «Всё для человека». В действительности ничего для человека не делается. Всё делается для того, чтобы ему было груднее, чтобы он преодолевал постоянное сопротивление по каждому поводу. Здесь за один день мы успеваем сделать столько, сколько в Москве за две-три недели хождений по так называемым инстанциям трудно сделать. На это уходят силы, здоровье, время. Возможно, в этом-то и заключается задача всех чиновных барьеров: людям не оставляют возможностей и времени думать.

Мы ходим по городам, наполненным совершенно бессмысленными, не несущими никакой информации лозунгами. На них тратятся десятки, сотни тысяч рублей. Во имя чего? Только для того, чтобы вбить в сознание человека ничего не значащие, шаблонные, панельно-блочные представления. От трескучей, унылой и не несущей в себе никакого смысла пропаганды, человек отупевает. Его отучают говорить. Советский человек, русский человек, просто теряет свой изумительный,

богатейший язык, потому что те фразы, из которых составлены газеты и из которых сложены лозунги, смысла в себе не несут. Язык не выражает мысли, речь лишена смысла. Это самое горестное...

*Я вижу — Александру Аркадьевичу действительно горестно. Но почему горестно ему и не горестно тем, кто ходит в звании мастеров культуры? Почему они сознательно и умышленно закрывают глаза на происходящее вокруг?*

*Речь заходит о тех, кто подавал надежды стать настоящим человеком, настоящим писателем, настоящим поэтом. Подавал когда-то надежды и Евтушенко. Покуражился и плюнул. О нём говорит Александр Аркадьевич.*

— Если человек талантливый умышленно закрывает глаза на всё, что происходит вокруг, то это кончается крушением дарования. Человеку становится не о чем говорить, и мы видим, как люди, подававшие огромные надежды, превращаются в пустышек, которые ещё что-то умеют писать только потому, что они талантливы. К их рядам пристроился Евтушенко. На мой взгляд, человек необыкновенно одарённый и если не настоящий поэт, то прекрасный поэтический публицист. Но он живёт импульсами — сегодня так, завтра иначе. И он не определил никак своей гражданской и человеческой позиции. Не захотел её определить для самого себя и поэтоу оказался у разбитого корыта. Сейчас уже большинство его поклонников в Советском Союзе относятся к нему, мягко говоря, без уважения. Слишком он уж мечется из стороны в сторону. И это жаль, потому что он человек, который мог бы многое сказать людям, потому что с него как бы содрана кожа, и он мгновенно регистрирует все колебания почвы, как чувствительный сейсмограф. Я об этом говорю с горечью, потому что относился к нему с очень большой теплотой, ждал от него многого. Человеку в двадцать пять лет кое-что позволительно. А к сорока годам нужно понять, на чьей же ты стороне, по какую сторону баррикад и в общем, кто же ты есть на самом деле. Но он не сумел, не нашел в себе сил этого сделать и сейчас являет собой довольно трагическую фигуру. Славу, которую он имел в начале шестидесятых годов, — я не знаю, кому ещё из поэтов при жизни выпадала такая популярность, такая известность и в стране, и за её рубежами! — он разбазарил, и кончается это печально. Это один из тех примеров, когда человек, не определивший свою жизненную позицию (а её определить, мне кажется, сейчас можно только однозначно), кончает печально. Сознательно прислуживающие существующему в стране строят люди обречены на бесплодие или на шаблон мышления и, стало быть, на абсолютный творческий шаблон.

*Уж такой, вероятно, удельный вес у деталей советского бытия, что в разговоре с человеком, недавно прибывшим оттуда, они то и дело всплывают на поверхность беседы, и уже через них прокладывается стёжка, ведущая к другим проблемам.*

— Мне приходила в голову, — *говорит Александр Аркадьевич*, — странная и, вероятно, фантастическая мысль, что целый ряд трудностей в советской России создаётся умышленно, чтобы человек не имел времени ни на что другое. Я знаю десятки, сотни женщин, которым приходится, отработав восьмичасовой день, ещё не меньше двух-трёх часов потратить на беготню по магазинам, потом примчаться домой и, валясь от усталости, ещё что-то готовить, стирать, шить. Да когда же им ещё думать?..

Наш очень близкий друг с Максимовым, которому Максимов поручил передать мне важные сообщения, не передал их потому, что у него подошла очередь менять автомобиль. Ему пришлось подыматься в четыре часа утра и ехать куда-то за Речной вокзал, там мотаться в очереди и терять весь день. И он не выполнил очень важное поручение. Казалось бы, что в первую очередь надо сделать то, о чём его просили, — понимая, насколько это важно. Но уж так воспитан советский человек, что достать вещь для него важнее, чем оказать какую-то нравственную, человеческую услугу или помощь.

Но с другой стороны, всё-таки происходят парадоксальные явления. Скажем, издали Мандельштама или Булгакова, которых выпустили малым тиражом, и люди встали в сотенные очереди. И если была б хоть какая-нибудь надежда их достать — стояли бы, отмечались бы... Стояли бы по несколько суток в очереди...

*Материальные, жизненные блага, бытовые мелочи — в них ли только суть проблем современности, российской ли, иной ли? «Неладно что-то в датском королевстве», — говорил Гамлет. А ладно ли в других королевствах?*

*Александр Аркадьевич подхватывает мысль*

— Вероятно, не всё ладно. Но мне, живущему здесь, на Западе, вторую неделю, об этом говорить трудно. Единственное, что я могу сказать, — достоинство человека и его личная свобода здесь — это можно видеть просто невооружённым глазом — совершенно несравнимы с человеческим достоинством и личной свободой, существующими в советской России. А это имеет первостепенное значение.

На Западе сейчас очень остро стоит вопрос о религии. Под религией я в данном случае понимаю не только христианство, которое для меня дорого необычайно, но веру. Человек не может жить без веры,

ему недостаточно только тех жизненных благ, которые ему может предоставить западный мир. Он хочет ещё к чему-то стремиться, знать своё будущее. И поэтому тут происходят многие метания, многие ошибки, поэтому многие студенты тут вешают то портреты Че Гевары, то Мао Цзэдуна, то Льва Троцкого. Думаю, что это временная болезнь, что этому мы можем противопоставить только идею христианства, потому что она несёт в себе действительно идею и нравственного, и этического самоусовершенствования человека.

*Бёлль как-то заметил (я пишу об этом в своей книге), что происходит странное явление: писатели в странах с демократическими режимами оказываются в лагере атеистов, а писатели, пришедшие из стран с тоталитарными режимами, от безбожия приходят к религии. Если это так, то надо ещё раз с грустью признать, что, стало быть, всё нужно испытать на собственной шкуре, на собственной спине и что чужие беды, как видно, никого по-настоящему не учат...*

*Он, Александр Галич, испытавший многое на собственном опыте, но ещё больше, вероятно, обдумавший, говорит так:*

— Я стою на позиции, которую, вероятно, лучше и точнее всех определил Александр Исаевич в своём призыве бороться с ложью. Я не политический деятель, я писатель и поэт и, кстати, именно это позволяет мне надеяться, что моя судьба не закончена, ибо значительно труднее продолжать свою деятельность политику.

Так с кем же я? Я с моими друзьями. С академиком Сахаровым, с писателем Владимиром Максимовым, со многими и многими десятками других людей, которые восстали против лжи, против несправедливости, против того, что лозунгами о свободе, равенстве и братстве прикрывают произвол, насилие, духовное порабощение, нравственную духоту и слепоту, которые сейчас существуют в советской России. Вот, если говорить кратко, моя общественная и человеческая позиция, на которой я стою. Я рад, что оказался в мире, где могу свободно высказывать своё мнение. Я могу быть в чём-то не согласен с моими друзьями, даже с самыми близкими. Но — это же прекрасно! Потому, что никто не должен учить других, как им следует думать и поступать. Прекрасно, что я имею возможность высказать то, что я думаю, увидеть это опубликованным, не заставляя других думать или поступать так же, как думаю или поступаю я.

*Интеллектуальное уродство, духовное убожество, моральное ничтожество, самоуверенное хамство, безнравственность, чванство, раболепство, тупость, дикость, как стружья, покрыли тело России. Александр Галич видит это. Его мучит вопрос — что осталось от Рос-*

сии под ороговевшими струпьями хронической болезни? Он спрашивает в песне «Русь», из ностальгического цикла, с глубокой горечью в сердце:

*«Да была ль она, в сущности, эта Русь на Руси?»*

*И верит, что хоть она и «переполнена скверною от покрывки до дна» —*

*Но ведь где-то, наверное,  
Существует она —  
Та — с привольными нивами,  
Та — в кипенье сирени,  
Где рождаются счастливыми —  
И отходят в смиренность.*

*Птица — веющая Трочка  
(Буйный свист под крылом!)  
Птица, искорка, точечка  
В бездорожье глухом!  
Я молю тебя:  
— Выдюжи!  
Будь и в тлени живой,  
Чтоб хоть в сердце, как в Китеже,  
Слышать благовест твой!..*

## **АЛЕКСАНДР ГАЛИЧ В «РУССКОЙ МЫСЛИ»**

### **Беседа с К. Померанцевым**

— Александр Аркадьевич, скажите нам, какое впечатление производят на вас встречи с нами, русскими эмигрантами, так сказать, «первого призыва»? Как бы вы могли соотнести их с вашими друзьями в СССР?

— Самое интересное, самое, пожалуй, удивительное, что меня поразило в представителях русской эмиграции, — я имею в виду представителей первой, старшей, эмиграции — это то, что, в сущности, они такие же русские люди, каких я оставил в России. Хочется прибавить, что деления на первую, вторую и третью эмиграцию довольно условны, хотя всё же они существуют.

И вот самое радостное заключается как раз в том, что представители первой русской эмиграции, с которыми я уже познакомился, такие же русские люди, каких я привык видеть среди моих друзей, моих современников и ровесников. И это создаёт неподдельное ощущение непрерывности русской культуры, сохранение которой является нашей главной заботой и нашей главной миссией. Я бы сказал, нашей болью и нашим страданием. И это особенно чувствуется в них, в представителях

старой эмиграции, и является очень важным для тех из нас, кто остался в Советском Союзе. Для них важно как можно больше узнать о старой русской эмиграции, особенно о её блестящих представителях.

И хорошо, что Зинаида Алексеевна вспомнила об этой «формуле» — «Мы не в изгнани, мы — в посланьи», — она является поддержкой и нам, мы тоже схали на Запад с твёрдым убеждением, что мы едем сюда не эмигрантами, не изгнанниками, а полномочными представителями, посланниками русской культуры.

Мне, человеку из литературной и театральной среды, было особенно ценно увидеть, убедиться, как представители старой русской эмиграции выполнили свою миссию, сохранив замечательных русских писателей и поэтов, богословов и философов, экономистов и общественных деятелей, о которых мы в России знали очень мало или вообще ничего не знали, так как они попросту до нас не доходили, из-за тех искусственных барьеров и тех искусственных границ, которые были воздвигнуты между нами и представителями этой русской эмиграции. Я убедился, что традиция сохраняется и продолжается и о с л а н и е: продолжается великая русская проза, замечательная русская поэзия, наша философия, наша религиозная мысль. Сохранили эти люди и русскую доброту, это совершенно особое понятие русской доброты. И это — главное впечатление от моих встреч на Западе с представителями старой русской эмиграции, с которой — и это совершенно понятно — я до сих пор знаком не был.

— *Как вы представляете себе борьбу с советским режимом в настоящее время, как, например, можно было бы координировать вашу и нашу борьбу с ним?*

— Мне трудно ответить на этот вопрос, потому что я не политик и политиком себя никогда не считал. Я не общественный деятель. Я поэт и писатель, и в этом заключается цель и смысл моего существования, моей жизни на земле и в этой среде. Поэтому я могу говорить лишь об одном аспекте этой борьбы, являющемся для меня самым важным. Одно из главных бедствий, постигших сейчас Советский Союз — я не говорю Советскую Россию, потому что это было бы слишком узко, ведь страна многомиллионная и многонациональная, поэтому и приходится говорить о Советском Союзе, — это р а з р у ш е н и е к у л ь т у р ы и, в первую очередь, разрушение я з ы к а. Если вы возьмёте советские газеты, обратите внимание на советские лозунги, вчитаетесь в их призывы, хотя бы к 1 мая или к 7 ноября — вы

---

\* Комментарий Э. Ш. в «Р. М.» № 3021 (З. А. Шаховская — главный редактор «Русской мысли». К. А.)

удивитесь, как совершенно ничего не значат слова. Они просто не несут в себе никакого смысла, они обесмыслены, не несут никакой информации, это какой-то бессмысленный лай. За ними нет мысли, за ними лишь стереотипные панельно-блочные понятия, из которых сложены знаменитые панельно-блочные дома начала шестидесятых годов. Это всё сложено из штампованных блоков, которые можно варьировать как угодно, перемешать из одного дома в другой, совершенно не меняя характера домов.

Поэтому и главной нашей задачей является борьба в области культуры, борьба за сохранение подлинной русской культуры, которая во всех областях дала такие замечательные образцы, сумевшие войти в сокровищницу культуры мировой. Борьба за продолжение этой русской культуры и является нашей главной задачей. По существу, таковой и была борьба той передовой части русской интеллигенции, которая оказалась частью первой эмиграции.

Здесь, параллельно, хочу затронуть один вопрос, точнее, констатировать одно положение: к сожалению, до сих пор до читателей в Советском Союзе доходит очень мало произведений писателей и поэтов этого периода. Мне поэтому кажется, что «Русская мысль» оказала бы большую услугу — и не только своим привычным читателям — но, в первую очередь, читателям Советского Союза, потому что, невзирая на все трудности, она всё же туда доходит, и читают её жадно — от первой строки до последней. У меня самого было три номера, и они буквально были зачитаны до дыр: мне приходилось вкладывать газету в целлофан, чтобы хоть как-то сохранить её.

Ведь для нас, читателей в Советском Союзе, было крайне важно вернуть к жизни, узнать новое о таких крупных поэтах, как Анна Ахматова, Георгий Иванов, Борис Поплавский. И вот если бы в «Русской мысли» можно было бы уделить такой «уголок», небольшой отдел, в котором печатались бы произведения этих писателей и поэтов, неизвестные или мало известные в Советском Союзе, и воспоминания о них. Это было бы крайне важно. Ведь не случайно возвращение на родину после долголетнего изгнания (не физическое, конечно а духовное) таких крупнейших религиозных писателей, как Бердяев, о. Сергей Булгаков, Федотов, книги которых подпольно расходятся мгновенно, переходя из рук в руки, перечитываются, перепечатываются, размножаются на ротаторах.

Таким же образом вернулись на родину и поэты, о которых я говорил, и такие писатели, как Зайцев и Шмелёв и, конечно, Бунин, о котором мы знаем далеко не всё. Мы знаем немного Куприна, но совершенно не знаем, что делали и что писали Шмелёв, Ремизов и Замя-

тин в эмигрантский период. Крайне мало, почти ничего не знаем об Алданове. Ничего не знаем о ряде писателей и других деятелях культуры и науки, которые составляли тот поток русской культуры, который теперь, уже поверх нескольких десятилетий, пытается сомкнуться в единый могучий поток. Если бы «Русская мысль» взяла на себя эту задачу «смыкания», ей следовало бы только низко поклониться в ноги.

— *Вот вы упомянули о «Русской мысли». Каков, если так всё же можно сказать, «круг» её читателей в СССР?*

— К сожалению должен сказать, что этот круг невелик, хотя он всё же существует. Невелик, потому что книги ещё как-то привозят. Их привозят туристы, иностранные корреспонденты и просто люди из Советского Союза, ездившие за границу. Газета всё же — однодневка. Как правило, газетой интересуются сегодня, а завтра интерес пропадает. Завтра нужно ждать следующего номера. Поэтому-то и примечателен интерес, вызванный к тем трём номерам «Русской мысли», о которых я уже упоминал, ведь, в сущности, «Русская мысль» далеко не однодневка. Поэтому я их особенно бережно хранил, эти три номера, и не выбрасывал, как имею привычку выбрасывать все остальные газеты.

Что вам ещё сказать, кроме того, что интерес к «Русской мысли» в Советском Союзе велик, что получение её для многих — радость и праздник.

— *Теперь, если позволите, такой вопрос: сколько по-вашему, каков круг людей такого приблизительно умонастроения, как вы? Людей, сознающих весь ужас создавшегося в Советском Союзе положения*

— Ответить на этот вопрос и просто и не просто. Не просто в плане статистическом, хотя бы потому, что я знал много людей, но не всех же. Затем мне хочется сказать, что на Западе таких людей, как я, обычно называют «инакомыслящими», сами же мы предпочитали определять себя французским словом «резистанс» — сопротивленец. Это потому, что мы не инакомыслим, мы просто мыслим, тогда как они не мыслят вообще, все их действия направлены на разрушение как мысли, так и языка.

Теперь я хочу прибегнуть к сравнению, которое я часто применял: инакомыслие в Советском Союзе, «резистанс», можно уподобить айсбергу, когда на поверхности воды видна лишь небольшая часть огромной массы. Поэтому те несколько десятков имён, которые известны на Западе и даже в самом Советском Союзе, — лишь видимая на поверхности воды часть огромного айсберга. Но вот теперь, когда обстоятельства сложились так, что какая-то часть этой айсберговой верхушки очутилась на Западе, уже в силу самих законов природы, ос-



гальная часть будет выталкиваться на поверхность, а под водой снова и снова начнёт скопляться огромная масса того, что лучше всего определить словом «резистанс», сопротивление.

Конечно, есть ещё в Советском Союзе много людей, купленных властью, много циников, служащих этой власти, но понимая все её недостатки и недостойности, весь её обман и все её преступления, но всё больше, и больше, и больше на свете, на земле и, само собой разумеется, на советской земле, появляется людей понимающих, что иного пути для страны, как изменение этой власти, нет. Нет другого пути, как путь к достижению элементарных человеческих свобод, элементарного человеческого достоинства, права всякого человека на слово, на совесть, на религию, на веру, на мысль. И этот путь — сопротивление этой власти и борьба с ней. Другого пути нет.

*— Как можно расценивать последние действия советской власти, такие, например, как заявление 15 октября Брежнева, что обуславливать предоставление Советскому Союзу Соединёнными Штатами так называемого «положения наиболее благоприятствуемой страны» послаблением условий эмиграции из СССР «неуместно и недопустимо», словом, это чуть ли ни шантаж. И ровно через три дня всё заканчивается полным соглашением советского правительства на американские условия.*

— Труднее всего об этом судить людям, недавно выехавшим из Советского Союза, потому что мы давно привыкли, что поступки власти необъяснимы. Ведь никто и никогда в стране не информируется о том, что собирается делать власть. Скажу всё же, что, во-первых, создаётся впечатление, что сначала это был пробный шар, попытка ударить по столу, но вышло так, что власть сама испугалась своего удара и принялась той же самой рукой, что била по столу, подписывать разрешения на эмиграцию. И поэтому, во-вторых, это свидетельствует если не об окончательном одряхлении власти, то, во всяком случае, о невероятной неуверенности, в которой она сейчас находится. Во всех областях и по всем статьям творится такая неразбериха, такой беспорядок, что они попросту не знают, с какой стороны хвататься за голову.

А затем — это уже совершенно в русском характере — и я вспоминаю знаменитый анекдот Леонида Андреева о том, как лгут русские: зачастую они лгут совершенно бессмысленно, даже не подозревая, что их можно проверить и поймать. Сидит человек и вдруг брякнет: «Вы знаете, у меня тётка умерла», — а тётка сидит и преспокойно пьёт чай в соседней комнате, и достаточно открыть дверь, чтобы это проверить. Вот так и Брежнев, взял и бросил эти слова, чтобы советский народ ещё раз узнал, как сильно его правительство, чтобы во всём мире

знали, как оно сильно... а через три дня, даже не оговорившись, даёт заверения Киссинджеру, что требования Конгресса будут выполнены и так далее, упустив из виду или не подумав, что в 70-х годах нашего века, с теперешней системой информации, «открывается дверь» и мгновенно всё становится известным всему миру. А советские люди, которые обыкновенно чутко прислушиваются к зарубежному радио, тоже сразу же об этом узнают. И это вызывает только смех и горестное недоумение.

Повторяю, трудно сказать, сколько времени всё это продержится, но всё это бесспорные признаки растерянности и одряхления власти, не знающей, в какую сторону ей податься, куда броситься.

— *Спасибо, Александр Аркадьевич*

*Публикация К. АНДРЕЕВА*

---

## ЛИТЕРАТУРА О ТВОРЧЕСТВЕ ГАЛИЧА (Критика, преподавание, научные исследования\*)

### *Книги и брошюры*

Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. – М.: Прогресс, 1992. – 544 с. – *Из содерж.* Ардов В. Письмо Галичу; Венцов Л. Поэзия Александра Галича; Грекова И. Несколько слов о творчестве Александра Галича; Копелев Л. Чем поэт жив; Рубинштейн Н. Выключите магнитофон — поговорим о поэте; Синявский А. Театр Галича; Фрумкин В. Не только слово: Вслушиваясь в Галича; Шнеерсон М. Проза поэта; Штротас А. В мире образов и идей Александра Галича; Эткин Е. «Человеческая комедия» Александра Галича; Отщепенец.

Крылов А. Е. Галич — «соавтор». – М.: Благотворит. фонд Владимира Высоцкого, 2001. – 124 с.

Крылов А. Е. Не квасом земля полита...: Примеч. к «человеч. трагедии» Александра Галича. Углич: Промдизайн, 2001. – 72 с.

Рассадин С. Я выбираю Свободу: (Александр Галич). – М.: Знание, 1990. – 56 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 8).

Фризман Л. «С чем рифмуется слово истина...»: О поэзии А. Галича / [Библиогр.]. – СПб.: Ореол, 1992. – 128 с.

### *Статьи в периодике и сборниках*

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

Откл.: Поздняев М. Уникальный случай; Каримов И. Странный упрёк; Александров Е. Скрываемые цели... Зачем?; Сухоруков Е. Самостоятельная позиция; Фишелев З. Нас учило наше время; Николаев Г. Пустое занятие // Там же. – 1989. – 9 сент. – С. 6; Ким Ю. [Слово читателя] // Огонёк. – 1989. – 14–21 окт. (№ 42). – С. 5; Гутман Р. Как

---

\* СССР и страны бывшего СССР, 1988–2001.

быть с фактами; *Безвершенко О.* Такое надо доказать; *Андреев Ю.* Какая неправда хуже?: [Послел.] // Совет. культура. – 1989. – 21 окт. – С. 12.

*Аннинский Л.* Счастливая несчастная Россия Галича // Аннинский Л. Барды. – М.: Согласие, 2000. – С. 92–108.

*Бен-Цадок М.* Трубадуры против обскурантов: Заметки о соврем. песен. поэзии / Из альм.: АМИ. Иерусалим, [1971]. № 2 // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. – Вып. III. Т. 1. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. – С. 311–319.

*Бестужев-Лада И.* Два шедевра Александра Галича // Вагант-Москва. – 1998. – № 10–12. – С. 61–70.

*Богомолов Н. А.* «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова // Новое лит. обозрение. – № 32. – 1998. – [Вып.] 4. – С. 91–111.

*Богомолов Н. А.* [Рец. на кн.: Галич А. Сочинения: В 2 т. М., 1999] // Новое лит. обозрение. – № 44. – 2000. – [Вып.] 4. – С. 399–403.

*Богомолов Н. А.* ...Вот она, эта книжка: [Предисл. к публ. кн. Г «Мальчики и девочки», 1942] // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. – Вып. IV – М. ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. – С. 450–456.

*Богоявленский Б., Митрофанов К.* Александр Галич и его время: Реалии эпохи в художеств. тексте // История. – 1999. – Янв. (№ 2). – С. 9–15.

*Откл. Крылов А. Е.* Александр Галич: детали биографии и реалии эпохи / Сокр. газ. вар. // История. – 1999. – Дек. (№ 45). – С. 14–16.

*Богоявленский Б., Митрофанов К.* «Ошибка» Александра Галича и исторические ошибки в художественном тексте // История. – 1999. – Апр. (№ 14). – С. 1–8.

*Бурштейн А.* Семантика холода в песенке А. Галича «После вечеринки» / В. В. Корона. Предисл. ред. // Архетипические структуры художественного сознания. – Вып. 2. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001 – С. 126–129.

*Волин В.* Он вышел на площадь // Галич А. Песни; Стихи; Поэмы; Киноповесть; Пьеса; Статьи / Сост. Ю. Поляк. – Екатеринбург: У-Фактория, 1998. – С. 627–650.

*Волин В. Р.* Вспоминая и перечитывая Галича: [Вступ. ст.] // Галич А. «...Я вернусь...» / Сост. А. Архангельская-Галич. – М.: Искусство, 1993. – С. 3–12.

*Гурвич И. А.* Поэтический мир Александра Галича // Проблема автора в художественной литературе: Тезисы докладов региональной межвузовской науч. конф., посв. памяти проф. Б. О. Кормана. – Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 1990. – С. 62–63.

*Евтюгина А. А.* Прецедентные культурные знаки и речевая культура студента-словесника: [На материале творчества Г.] // Культурно-речевая ситуация в современной России: вопросы теории и образовательных технологий: Тез. докл. Всерос. науч.-метод. конф. Екатеринбург, 19–21 марта 2000 г. – Екатеринбург: УрГУ, 2000. – С. 75–76.

*Жовтис А.* И вот она, эта книжка! // Простор. – Алма-Ата 1988. – № 10. – С. 138–141.

*Жовтис А. Л.* Разоблачение советского менталитета в ролевой сатире Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. – С. 262–268.

*Зайцев В. А.* «Поэма в стихах и песнях»: О жанровых поисках в сфере большой поэт. формы // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. – Вып. IV – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. – С. 358–378.

*Зайцев В. А.* В русле поэтической традиции: О цикле Александра Галича «Читая Блока» // Вопр. лит. – 2001 – Сент. – окт. (№ 5). (В печати).

*Зверев А. М.* «...Это время в нас ввинчено штопором»: [Вступ. ст.] // Галич А. Генеральная репетиция / Сост. А. Н. Шаталов. М.: Совет. писатель, 1991. – С. 3–20.

*Зимин И.* Две песни Галича // Журналист. – М.: МГУ 1994. [Спец. вып.]. – 21 нояб. – С. 19–23.

*Зобин Г.* На развалинах дома: Пушкин. мотивы в поэзии Александра Галича // Истина и жизнь. – М., 1999. – № 6. – С. 29–32.

*Зорин А. Л.* От Галича к Пригову // Россия/Russia. – 1998. – № 1[9]. – С. 153–166.

*Иванова Е. М.* О типах косноязычия в идиостиле Александра Галича: (К вопр. о традиционности стилист. пластов в поэзии Галича) // Традиции в контексте русской культуры. – Вып. VII. – Межвуз. сб. науч. работ. – Череповец: ЧГУ, 2000. – С. 233–239

*Иванова Т.* Воспоминания о прошлом и будущем: [О трёх новых кн. Г.] // Кн. обозрение. – 1990. – 18 мая (№ 20). – С. 4.

*Иоанн С.-Ф., архиеп.* Предисловие к сборнику «Поэма России» / Вступ. слово Н. А. Богомолова // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. – С. 445–447.

*Карабчиевский Ю.* И вихровцы, и эски: Заметки о песнях Александра Галича // Карабчиевский Ю. А. Воскресение Маяковского; Эссе. – М.: Рус. словари, 2000. – С. 295–308.

*Ким Ю.* Поэт Александр Галич // Театр. жизнь. – 1988. Май (№ 9). – С. 32–33.

*Крейтнер Н.* Александр Галич: Написано в Ленинграде // Аврора. – Л., 1989. – № 8. – С. 12–13.

*Крылов А. Е.* О жанровых песнях и их языке: (По материалам твор. наследия Александра Галича) // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. I. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. – С. 365–375.

*Крылов А. Е.* Как это всё было на самом деле // Вопр. лит. – 1999. – Вып. 6 (нояб. – дек.). – С. 279–286.

*Крылов А. Е.* О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. – № 105. – 2000. – Июль – сент. ([Вып.] 3). – С. 313–343.

*Крылов А. Е.* «Снова август» // Вопр. лит. – 2001. – Янв. – февр. (№ 1). – С. 298–311.

*Купчик Е. В.* Птицы в поэзии Булата Окуджавы. Владимира Высоцкого и Александра Галича // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. – Вып. IV – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. – С. 379–397.

*Курганов Е.* Галич и Некрасов: [О ролевой лирике Высоцкого и Г.] // Курганов Е. Сравнительные жизнеописания: Попытка истории рус. лит.: В 2 т. – Tallinn: OU VALI PRESS, 1999. – Т. II. – С. 134–137.

*Курилов Д. Н.* Христианские мотивы в авторской песне: [Окуджавы, Галич, Высоцкий] // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. – С. 398–416.

*Курилов Д. Н.* «Карнавальные баллады» Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. – Вып. III. Т. I. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. – С. 241–261.

*Левина Л.* «Кинороманы» Александра Галича // АПАРТ – М., 1999. – [Вып.] 13. – С. 2–6.

*Лейдерман Н. Л., Литовецкий М. Н.* Романтический гротеск: А. Галич и В. Высоцкий // Современная русская литература: В 3 кн.: Учеб. пособие [для вузов]. Кн. 2. Семидесятые годы (1968–1986). – М.: УРСС, 2001. – С. 93–100.

*Нежданова Н. К.* Судьба и сатира Александра Галича // Нежданова Н. К. Современная русская поэзия: пути развития: Учеб. пособие. – Курган: Изд-во Курган. ун-та, 2000. – С. 74–78.

*Некрасов Е.* Ах, скажите чьи вы // Встреча. – 1990. – № 9. – С. 8–10.

*Новиков Вл.* [Филологический комментарий к стихам Г.] // Рус. речь. – 1990. – Янв. – февр. (№ 1). – С. 65–69.

*Новиков Вл. И.* Александр Галич // Авторская песня: Кн. для ученика и учителя / Авт.-сост. Вл. Новиков. – 3-е изд., испр. – М.: Олимп; АСТ, 2000. – С. 121–181.

*Новиков Вл. И.* Окуджава — Высоцкий — Галич: Проект исследования // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. - Вып. III. Т. 1. - М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. - С. 233-240.

*Оглоблина Н.* Проблемы бытия в цикле стихотворений А. Галича «Истории из жизни Клима Петровича Коломийцева» // Философ. аспекты культуры: Материалы межвузов. науч.-практ. конф. 9-10 дек. 1997 г. Сер. «Рус. лит.». - Комсомольск н/А.: ГПИ, 1998. - С. 88-102.

*Панченко О.* Здесь услышано, здесь пропето: О поэзии Александра Галича // Лит. Россия. - 1988. - 2 дек. (№ 48). - С. 17.

*Педенко С.* «Эрика» берёт четыре копии: Возвращение А. Галича // Вопр. лит. - 1989. - № 4. - С. 80-112.

*Руденский О.* Художественное пространство Александра Галича // Алфавит. - 2001. - Май (№ 17). - С. 31

*Рязанцева Н.* Театр Александра Галича // Совет. театр. - 1989. Апр. - июнь (№ 2). - С. 36-39.

*Сарнов Б.* Звучащее слово // Сарнов Б. Если бы Пушкин... - М.: Аграф, 1998. - Из содерж. Есть магнитофон системы «Яуза»; На каком языке он поёт?. - С. 416-427.

*Скобелев А.* Слово поэта, слово из песни // Мол. коммунар. - Воронеж, 1988. 22 окт.

*Скобелев А., Шаулов С.* Возвращение // Монтажник. - Воронеж: Организации Минмонтажспецстроя СССР, 1988. - 27 мая (№ 20).

*Славкин В.* «Странные люди заполнили город» // Галич А. Избранные стихотворения. - М.: АПН, 1989. - С. 228-235.

*Соколова И. А.* «Цыганская» тема в творчестве трёх бардов // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. - Вып. IV - М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. - С. 398-416.

*Соколянский А.* Третий лишний // Эксперт. - 1998 - 26 окт (№ 40). - С. 46-47.

*Соловьёв Н. А.* Мой добрый Галич: Об изучении поэзии А. Галича в 11 кл. // Литература. - 1997. - Янв. (№ 2).

*Филевский Б.* Судья: Жизнь и судьба Александра Галича // Моск. железнодорожник. - 1988. - 15 сент.

*Фризман Л. Г.* Вставная новелла как форма выражения авторской позиции в поэме А. Галича «Кадеш» // Проблема автора в художественной литературе: Тезисы докладов региональной межвузовской науч. конф., посв. памяти проф. Б. О. Кормана. - Ижевск: Удмурт. гос. ун-т, 1990. - С. 61-62.

*Фризман Л. Г.* «Как остушившийся минёр...»: О сравнениях в поэзии Александра Галича // Рус. речь. - 1991. - Май - июнь (№ 3). - С. 23-28.

Фризман Л. Г. «Каждый пишет, как он слышит»: [Высоцкий и Галич] // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. – Вып. III. Т. 1. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. – С. 287–295.

Фризман Л. Г. Поэт о поэтах: Из наблюдений над текстами Александра Галича // Писатели как критики: Материалы Вторых Варзоб. чтений «Проблемы писательской критики». – Душанбе. 1990. – С. 289–290.

Фризман Л. Г. Средства типизации в сатирических стихах А. Галича // Методология и методика историко-литературного исследования: Тез. докл. 3-й науч. конф. – Рига, 1990. – С. 137–138.

Шаталов А. «Век наш пробует нас» // Галич А. Песни; Стихи; Поэмы; Киноповесть; Пьеса; Статьи / Сост. Ю. Поляк. – Екатеринбург: У-Фактория, 1998. – С. 639–650.

Шаталов А. «Не грусти! Я всего лишь навеки уезжаю...»: [Вступ. ст.] // Галич А. Петербургский романс. – Л.: Худож. лит., 1989. – С. 5–12.

Шаталов А. «Я на этой земле останусь»: [Вступ. ст.] // Галич А. Возвращение / Сост. Г. Соловьёва. – Л.: Музыка, 1990. – С. 5–12.

### **Библиографические списки**

Галич А. // 106 литературных имён русского зарубежья: Библиогр. указ. – М.: Гос. публ. истор. б-ка, 1992. – С. 31–35.

А. Галич: Библиогр.; Дискогр. [до 1991 г.] / Сост. Р. Шипов // Библиогр. – 1993. – Янв. – февр. (№ 1). – С. 60–68.

Галич [Гинзбург] Александр Аркадьевич: (1918–1977) // Литература русского зарубежья возвращается на родину: Выбороч. указ. публ. 1986–1990 / Сост. В. Т. Данильченко, при участии Н. Л. Глазковой, О. В. Емельяновой, И. Л. Курант; ВГБИЛ им. М. И. Рудомино. М.: Рудомино, 1993. – Вып. 1. Ч. 1. – С. 150–162.

Галич А. А.: Библиогр. 1988–1999 / Сост. А. Е. Крылов; [Сокр. вар.] // 50 российских бардов: Справ. / Сост. Р. А. Шипов. – М., 2000. – С. 121–132.

*Составитель А. КРЫЛОВ*



---

## ОБ АВТОРАХ

**ВОЛКОВИЧ** Надежда Валериевна — окончила МГПУ в 2000 году. Тема дипломной работы — «Проблематика и поэтика цикла А. Галича “Литераторские мостки”».

**ДОМАНСКИЙ** Юрий Викторович (1968) — кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы Тверского гос. университета. В числе научных интересов — филологическое изучение русской рок-поэзии, мифопоэтика русской литературы XIX–XX веков.

**ЗАЙЦЕВ** Владислав Алексеевич (1929) — доктор филологических наук, заслуженный профессор МГУ, профессор кафедры истории русской литературы XX века, автор более ста тридцати печатных работ (из них десять — книги). В течение двенадцати лет студенты его кафедры пишут дипломные и курсовые работы по творчеству Высоцкого. Впервые в России ввёл в учебные программы филфака МГУ разделы о Высоцком и авторской песне.

**КОСТРОМИН** Александр Николаевич (1951) — историограф авторской песни, составитель сборника стихов и песен А. Галича «Облака плывут, облака» (М., 1999). Художественный руководитель Центра авторского творчества, ведущий преподаватель гитарной школы.

**КРЫЛОВ** Андрей Евгеньевич (1955) — историограф, библиограф авторской песни. В 1979–1985 годах — главный редактор самиздатской газеты «Менестрель». Текстолог и составитель нескольких сборников В. Высоцкого и воспоминаний о нём. Заместитель директора ГКЦМ по музейной и научной работе. Автор ряда работ по творчеству А. Галича.

**КУЛАГИН** Анатолий Валентинович (1958) — доктор филологических наук, доцент Коломенского пед. института. Автор монографии «Поэзия В. С. Высоцкого. Творческая эволюция» (изд. 2-е. М., 1997) и многих статей о творчестве поэта.

**КУПЧИК Елена Викторовна** — кандидат филологических наук, доцент Тюменского гос. университета. Работает над докторской диссертацией. Имеет ряд публикаций по проблемам языка авторской песни.

**ЛЕВИНА Лариса Александровна** — кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой истории мировой культуры РГУ нефти и газа. Автор ряда статей об авторской песне в журнале «АПАРТ».

**МАЛКИНА Виктория Яковлевна** — аспирантка кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. В числе научных интересов — русская литература первой трети XIX века, поэтика исторического и «готического» романа.

**СВИРИДОВ Станислав Витальевич (1969)** — старший преподаватель кафедры русской литературы Калининградского гос. университета. Автор ряда работ о творчестве В. Высоцкого и А. Башлачёва. В настоящее время работает над диссертацией «Структура художественного пространства в поэзии Высоцкого».

**СОКОЛОВА Инна Алексеевна** — кандидат филологических наук; тема диссертации — «Формирование авторской песни в русской поэзии (1950–1960-е гг.)». Заведующая редакционно-издательским отделом ГКЦМ.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ\*

- Абашидзе Д. 157  
Абрамова Л. В. 14, 16  
Авербух И. А. 173, 174, 175  
Аграновский А. А. 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193  
Аграновский В. А. 190–191  
Аджубей А. И. 91  
Аксёнов В. П. 92  
Алданов М. 215  
Александров Е. 218  
Александрович Р. 175  
Альтшуллер В. Б. 57  
Андреев К. Е. 161, (204–217)  
Андреев Л. Н. 216  
Андреев Ю. А. 6, 159, 218, 219  
Андреева Д. 84  
Анненков Ю. П. 168  
Анненский И. Ф. 136  
Аннинский Л. А. 6, 219  
Анчаров М. Л. 20, 160, 188  
Арбузов А. Н. 58  
Ардов В. Е. 218  
Ариштам Л. О. 157  
Архангельская-Галич А. А. 10, 219  
Асаркан А. Н. 160  
Астиани Г. И. 157  
Ахматова А. А. 36, 55, 61, 69, 73, 80, 81, 84, 85, 100, 101, 102, 111, 112–113, 114, 115, 116–118, 120, 123, 141, 143, 170, 199, 205, 214  
Бабочкин Б. А. 131  
Бакрадзе А. В. 157  
Бальмонт К. Д. 136  
Бахилина Н. Б. 144, 146  
Бахтадзе В. Д. 157  
Бахтин М. М. 86, 103, 108, 126  
Башлачёв А. Н. 122  
Безвершенко О. 219  
Белинский В. Г. 132  
Бёлль Г. 211  
Белякова С. М. 141  
Бениславская Г. А. 38  
Бен-Цадок М. 219  
Бердяев Н. А. 214  
Берндт К. 32  
Бестужев-Лада И. В. 219  
Бетаки В. П. 32, 39, 54–55  
Блок А. А. 7, 25, 80, 121, 130, 131, 132, 134–135, 136, 137, 138, 140, 142  
Богомолов Н. А. 6, 22, 59, 75, 80, 130, 219, 220  
Богословский Н. В. 6  
Богоявленский Б. Д. 152, 154, 155, 156, 159, 160, 219  
Боннэр Е. Г. 6  
Брежнев Л. И. 51, 110, 152, 216  
Брехт Б. 104–109  
Бродский Д. Г. 116–118  
Булгаков М. А. 25, 83, 92, 110, 114, 210  
Булгаков С. Н. 214  
Бунин И. А. 126, 214  
Бургучёва Г. И. 150  
Бурштейн А. 219  
Быков Л. П. 174  
Вайль П. Л. 111  
Васильев Н. Л. 132, 133  
Вейнберг А. 174  
Венцов Л. 218  
Вертинский А. Н. 7, 70, 107, 130, 132, 135, 137, 138  
Вигдорова Ф. А. 129, 182, 183, 187

\* В Именной 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 и т. п.

- Визбор Ю. И. 21, 160  
 Виноградская К. Н. 90  
 Виrolайнен М. Н. 131  
 Влади М. 13  
 Вознесенский А. А. 43  
 Войнович В. Н. 6  
 Войтенко С. 201  
 Волин В. Р. 219  
 Волкович Н. В. 6, 7, (82–98), 113, 224  
 Волошин М. А. 130  
 Вольпин М. Д. 157  
 Высоцкий В. С. 5, 6, 7, 9–22, 23, 28–31, 32, 67, 86, 89, 105, 126, 161, 169, 179, 203, 220, 221  
 Галич А. Н. 185, 207  
 Гараня Г. А. 13  
 Гауптман Г 126  
 Генис А. А. 111  
 Герцен А. И. 133  
 Гёте И.-В. 43  
 Гижимикрели М. 157  
 Гинзбург В. А. 170  
 Глазкова Н. Л. 223  
 Говоров Л. А. 155  
 Гоголь Н. В. 69, 131  
 Гор Г 85, 89  
 Горбачёв М. С. 167  
 Гошкина А. И. 84  
 Грей Дж. 40  
 Грекова И. 33, 218  
 Грибоедов А. С. 42, 80  
 Григоренко П. Г. 18  
 Григорьев А. А. 193  
 Гриммельсхаузен Х. 107  
 Гринкевич В. И. 154  
 Гумилёв Н. С. 136  
 Гурвич И. А. 219  
 Гутман Р. 218  
 Гутенберг И. 205  
 Даль В. И. 44, 46  
 Данильченко В. Т. 223  
 Дельмас Л. А. 134  
 Добролюбов Н. А. 54, 132  
 Долидзе С. В. 157  
 Доманский Ю. В. 7, (129–138), 224  
 Донат А. 175  
 Дорошевич В. М. 135  
 Достоевский Ф. М. 108, 126, 127, 131  
 Душенко К. В. 90  
 Евдокимов И. В. 38  
 Евреинов Н. Н. 168  
 Евтушенко Е. А. 129, 209  
 Евтюгина А. А. 219  
 Ежов В. И. 151, 157  
 Елистратов В. С. 44, 46  
 Емельянова О. В. 223  
 Есенин С. А. 37, 38, 205  
 Жданов А. А. 85, 87, 92  
 Жигулин А. В. 36  
 Жовтис А. Л. 3, 220  
 Жолковский А. К. 94  
 Жуковский В. А. 10, 23–24, 30  
 Жutowский Б. И. 172  
 Загидуллина М. В. 131, 132, 134  
 Зайцев Б. К. 214  
 Зайцев В. А. 6, 7, (32–56), 68, 75, 103, 129, 220  
 Замятин Е. И. 214  
 Зархи А. Г 157  
 Заславский О. Б. 15  
 Зверев А. М. 220  
 Зимин И. М. 170, 220  
 Зобин Г 220  
 Зорин А. Л. 220  
 Зошенко В. В. 83  
 Зошенко М. М. 82–98, 100, 121, 129  
 Зубова Л. В. 140, 145  
 Иванов В. 160  
 Иванов В. В. 135  
 Иванов Г В. 214  
 Иванова Е. М. 220  
 Иванова Л. И. 160  
 Иванова Т. Э. 220  
 Ивинская О. В. 104  
 Игнатова Н. А. 150  
 Изотов В. П. 14  
 Ильф И. А. 96  
 Иоанн С.-Ф., архиеп. 220  
 Кабачник В. 175  
 Кабачник Г 175  
 Каверин В. А. 83  
 Кандель Э. И. 182  
 Канчуков Е. Г. 21  
 Каплер А. Я. 157  
 Капрусова М. Н. 136  
 Карабчиевский Ю. А. 6, 9, 220  
 Карамзин Н. М. 10  
 Каретников Н. Н. 6  
 Каримов И. М. 218  
 Карпушенко В. 156  
 Карякин Ю. Ф. 167  
 Кастро Ф. 149, 150, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 164, 165  
 Кафка Ф. 25  
 Кашина-Евреинова А. А. 168–169  
 Кибиров Т. Ю. 22, 80, 219  
 Кикнадзе В. Д. 157  
 Ким Ю. Ч. 84, 160, 161, 218, 220  
 Кирсанов С. И. 116–119  
 Киссинджер Г. 217  
 Клячкин Е. И. 194  
 Князева М. Л. 148, 149  
 Коберидзе О. Л. 157  
 Ковтун В. М. 15  
 Копелев Л. З. 6, 129, 218  
 Корман Б. О. 219, 222  
 Корчак Я. 85  
 Костромин А. Н. 7, 11, 12, 24, 42, 58, 71, 82, 85, 99, 129,

- 139, (148–165),  
174, 193, 198, 224
- Красовский О. А. (204–212)
- Крейтнер Н. Г. 19, 32, 60, 83, 162, 170, 175, 218, 220
- Крыжановский М. 186, 200
- Крылов А. Е. 6, 7, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 34, 57, 71, 72, 75, 77, 92, 93, 100, 102, 104, 125, 129, 161, 162, (166–203), (218–223), 224
- Кузмин М. А. 130
- Кузнецов Г. К. 156
- Кузнецов И. К. 156
- Кузнецов Ю. П. 36, 56
- Кулагин А. В. 7, (9–22), 224
- Куприн А. И. 214
- Купчик Е. В. 7, (139–147), 221, 225
- Курант И. Л. 223
- Курганов Е. 221
- Курилов Д. Н. 9, 15, 16, 20, 86, 126, 221
- Лавут П. 93
- Лебедев-Кумач В. И. 76
- Левина Л. А. 6, 7, (23–31), 33, 75, 88, 96–97, 221, 225
- Левинтон А. Г. 126–127
- Левитанский Ю. Д. 56
- Лейдерман Н. Л. 221
- Лермонтов М. Ю. 42, 85, 88, 131
- Липовецкий М. Н. 221
- Лотман Ю. М. 133–134
- Лысенко В. Г. 170
- Львовский М. Г. 83
- Любимов Ю. П. 12
- Магомедова Д. М. 130–131, 134
- Макаров Ан. С. 160
- Максимов В. Е. 56, 210, 211
- Малахов К. Л. 123
- Малиновский Р. Я. 152, 158
- Малкина В. Я. 7, (129–138), 225
- Мандельштам Е. Э. 116–118
- Мандельштам Н. Я. 116, 119, 120, 124, 205–206
- Мандельштам О. Э. 41, 56, 57, 68, 69, 79, 80, 81, 82, 100, 111, 113, 114, 116–127, 129, 143, 210
- Мао Цзэдун 211
- Маслов С. П. 156
- Маяковский В. В. 105, 119, 124, 220
- Межевич Д. Е. 12
- Мень А. В. 104
- Милиц К. Б. 151
- Митрофанов К. Г. 152, 154, 155, 156, 159, 160, 219
- Михоэлс С. М. 98, 129
- Мокиенко В. М. 158
- Молок Ю. А. 131
- Набоков В. В. 126
- Нагибин Ю. М. 6, 106
- Насер Г. А. 164
- Нежданова Н. К. 221
- Некрасов В. П. 175
- Некрасов Е. Л. 221
- Некрасов Н. А. 58, 83, 103, 104, 221
- Некрасова Г. 175
- Никитина Т. Г. 158
- Николаев Г. 218
- Новиков Вл. И. (5–8), 9, 32, 221
- Огарёв Н. П. 133
- Оглоблина Н. 222
- Ожегов С. И. 44, 46
- Окуджава Б. Ш. 5, 6, 9, 15, 161, 167, 170, 221
- Орлов Вл. Н. 134
- Островский А. И. 68
- Островский А. Н. 54
- Ошанин Л. И. 68
- Панченко О. Н. 9, 222
- Пастернак Б. Л. 12, 62, 69, 73, 80, 81, 105, 107, 110, 114, 120, 121, 125, 180, 183
- Пастернак Е. Б. 12
- Пастернак Л. Б. 180
- Педенко С. Ф. 222
- Перевозчиков В. К. 14, 16
- Петипа М. И. 58
- Петраков А. Е. 178
- Петров Е. П. 96
- Пётр I Великий 74
- Пииский Л. Е. 129
- Плетнёв П. А. 37
- Плучек В. Н. 58
- Плющ Л. И. 6, 33
- По Э. 27
- Поздняев М. К. 218
- Полежаев А. И. 7, 130, 132–134, 137, 138, 142, 182
- Поляк Ю. Е. 174, 198, 219, 223
- Полянский Д. С. 91
- Померанцев К. Д. 62, 204, (212–217)
- Поплавский Б. Ю. 214
- Попення Д. М. 140
- Пригов Д. А. 220
- Прок И. С. 194
- Пушкин А. С. 5, 10, 16, 21, 26, 27, 37, 38,

- 53, 54, 57, 58, 65,  
69, 80, 81, 84,  
104, 130, 131, 132,  
133, 134, 135, 137,  
138, 220, 222
- Пыпин А. Н. 132
- Разумный В. А. 151, 157
- Распутин В. Г. 126
- Рассадин С. Б. 6, 83, 90,  
218
- Ревич А. М. 176
- Ремизов А. М. 214
- Ромм М. И. 151
- Рондели Д. Е. 157
- Рубинштейн Н. 83, 218
- Руденский О. 222
- Рудник Н. М. 13
- Рязанцева Н. Б. 222
- Садовский Б. А. 132
- Салтыков-Щедрин М. Е.  
58
- Самойлов Д. С. 36, 56
- Сан-Францисский И. 75
- Сарнов Б. М. 6, 222
- Сахаров А. Д. 211
- Светов Ф. Г. 167
- Свиридов С. В. 7, 61, 71,  
(99–128), 225
- Семичастный В. Е. 62,  
153, 200
- Синявский А. Д. 32, 40,  
56, 89, 218
- Скобелев А. В. 222
- Славкин В. И. 222
- Слонимский М. Л. 97
- Смирнов И. П. 119–120
- Соколов Вл. Н. 36, 56
- Соколова И. А. 7, 9, 32,  
(57–81), 121, 126,  
134, 222, 225
- Соколянский А. 222
- Солженицын А. И. 62,  
111, 205, 211
- Соловьёв Н. А. 222
- Соловьёва Г. 223
- Сталин И. В. 51, 83, 110,  
117, 120, 121, 123,  
141, 149, 152, 155
- Станиславский К. С. 58,  
106
- Сухоруков Е. 218
- Танич М. И. 101
- Тарсис В. Я. 183
- Твардовский А. Т. 36, 55
- Тимофеев Б. 123
- Тито И. Б. 152
- Толстой Л. Н. 131
- Томашевский Ю. В. 83, 85
- Томенчук Л. Я. 15, 16
- Тополь Э. Х. 58
- Топоров В. Н. 84
- Трибуц В. Ф. 154, 156
- Троцкий Л. Д. 211
- Турчинский Л. М. 198,  
199
- Тынянов Ю. Н. 7
- Устимович П. 132
- Ушаков Д. Н. 44, 46
- Уэйн М. 125
- Федотов Г. П. 214
- Федюнинский И. И.  
155, 156, 157
- Фигнер М. Н. 100, 101,  
194
- Филевский Б. 222
- Фишелев З. 218
- Фоменко И. В. 130
- Фризман Л. Г. 6, 51, 82,  
85, 123, 133, 139,  
218, 222
- Фрумкин В. А. 6, 33, 41,  
218
- Хармс Д. 100, 129
- Хрущёв Н. С. 51, 149,  
150, 152, 159, 164,  
165
- Хуцнев М. М. 151
- Цветасва М. И. 115,  
136, 140
- Чайковский П. И. 58
- Че Гевара 211
- Черкезшвили Н. 157
- Чесноков С. В. 10
- Чуковская Е. Ц. 171, 201
- Чуковская Л. К. 84, 85
- Чуковские, семья 201
- Чуковский К. И. 90, 170,  
171, 198, 201
- Чухонцев О. Г. 36
- Шагал М. 41
- Шаламов В. Т. 129
- Шалыпин Ф. И. 58
- Шаталов А. Н. 170, 174,  
182, 220, 223
- Шатров И. В. 151
- Шаулов С. М. 222
- Шаховская З. А. 213
- Шевцов И. К. 13
- Шекспир У. 12, 69
- Шемякин М. М. 13
- Шенгеля Г. Н. 157
- Шенгеля Э. Н. 157
- Шипов Р. А. 223
- Шифрин А. 174–175
- Шмелёв И. С. 214
- Шнейерсон М. А. 218
- Шпаликов Г. Ф. 66, 182,  
192
- Штротас А. Ю. 33, 218
- Шубникова-Гусева Н. И.  
37
- Щеглов Ю. К. 94
- Эвентов И. С. 93
- Эльсберг Я. Е. 71, 104,  
129
- Эпштейн М. Н. 111
- Эрмлер Ф. М. 90
- Эткинд Е. Г. 6, 19, 32,  
41, 218
- Ярославна 70

---

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Вл. И. Новиков.</b> Настоящие поэты возвращаются	5
<b>А. В. Кулагин.</b> Галич и Высоцкий: поэтический диалог. <i>К постановке проблемы</i>	9
<b>Л. А. Левина.</b> «Страшно, аж жуть!». <i>Страшная баллада у А. Галича и В. Высоцкого</i>	23
<b>В. А. Зайцев.</b> В поисках жанра: о «маленьких поэмах» Александра Галича	32
<b>И. А. Соколова.</b> «У времени в плену». <i>Одна из вечных тем в творчестве Александра Галича</i>	57
<b>Н. В. Волкович.</b> «На сопках Маньчжурии»: реализация мотива памяти	82
<b>С. В. Свиридов.</b> «Литераторские мостки». <i>Жанр. Слово. Интертекст</i>	99
<b>В. Я. Малкина, Ю. В. Доманский.</b> Мифы о поэтах и автобиографический миф в «Александрийских песнях» А. Галича	129
<b>Е. В. Купчик.</b> Семантика цвета в поэзии Александра Галича	139
<b>А. Н. Костромин.</b> «Ошибка» Галича: ошибки сегодняшние и всевременные...	148
<b>А. Е. Крылов.</b> О проблемах датировки авторских песен. <i>На примере творчества Александра Галича</i>	166
<i>Приложение</i>	
<b>Александр Галич.</b> Два интервью 1974 года. <i>Публикация К. Андреева</i>	204
Литература о творчестве Галича. <i>(Критика, преподавание, научные исследования).</i> Составитель А. Крылов	218
<b>Об авторах</b>	224
<b>Именной указатель</b>	226

**Адрес ГКЦМ В. С. Высоцкого:  
109004, Москва, Нижний Таганский туп., 3**

**E-mail: [root@visotsky.dnttm.ru](mailto:root@visotsky.dnttm.ru);  
[visotsky@cea.ru](mailto:visotsky@cea.ru)**

**INTERNET: <http://www.visotsky.ru>**

**Проезд: ст. метро «Таганская»-кольцевая,  
далее пешком (с.м. указатель при выходе из метро)**

**Экспозиция Музея работает с 11.00 до 17.30,  
кроме воскресенья и понедельника**

**Тел. 915-75-78**

**Читальный зал Музея  
открыт для исследователей  
по средам, четвергам и пятницам с 10.30 до 17.30**

**Книжная лавка при Музее  
принимает на комиссию и продаёт  
профильную литературу, грампластинки**



**ГАЛИЧ**  
**Проблемы поэтики и текстологии**

**Приложение к V выпуску альманаха  
«МИР ВЫСОЦКОГО.  
Исследования и материалы»**

Научное издание

*Издание осуществлено при содействии  
Благотворительного фонда Владимира Высоцкого*

*Лицензия ЛР № 065875 от 06.05.98.  
Подписано в печать 10.09.2001. Формат 60×90 1/16  
Печать офсетная. Бумага офсетная № 1.  
Печ. л. 14,5. Тираж 700 экз. Заказ 7216.*

*Редакционно-издательский отдел  
ГКЦМ В. С. Высоцкого  
109004, Москва, Нижний Таганский тупик, д. 3*

*Отпечатано в Производственно-издательском комбинате ВИНТИ,  
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.  
Тел. 554-21-86.*

