

научный альманах
часть 1



ОКУДЖАВА



ВЫСОЦКИЙ



ГАЛИЧ...

**ОКУДЖАВА.
ВЫСОЦКИЙ.
ГАЛИЧ...**

Научный альманах

Книга 1



ЛИБРИКА

Москва

2021

УДК 088
ББК 71.07
0526

Редакционная коллегия:

М. А. Александрова, Н. А. Богомолов, Е. Н. Басовская,
А. Е. Крылов (гл. редактор), А. В. Кулагин,
С. В. Свиридов, В. А. Фрумкин, В. Ш. Юровский

Составители

А. Е. Крылов, С. В. Свиридов

Редактор

И. А. Соколова

Обложка — О. В. Корытов

0526 Окуджава. Высоцкий. Галич...: Науч. альм. В 2 кн. / Сост.:
А. Е. Крылов, С. В. Свиридов. – М.: Либрика, 2021. – Кн. 1. –
400 с.: ил.

ISBN 978-5-906922-96-0

В заглавие научного альманаха вынесены имена трёх выдающихся представителей авторской песни — Б. Ш. Окуджавы (1924–1997), В. С. Высоцкого (1938–1980) и А. А. Галича (1919–1977), однако проблематика собранных в книге текстов шире — это само явление отечественной классической авторской песни 1960–1980-х годов. В издание включены новые филологические и биографические исследования по теме, архивные статьи и интервью, не публиковавшиеся ранее в России, а также справочно-библиографический обзор публикаций об авторской песне, вышедших в 2018–2019 годах. Сборник посвящён памяти выдающегося филолога Н. А. Богомолова и адресован учёным — исследователям поющей поэзии, преподавателям, всем любителям бардовского творчества.

УДК 088
ББК 71.07

ISBN 978-5-906922-96-0

© Указанные авторы, подписанные
тексты, 2021

© А. Е. Крылов, С. В. Свиридов,
составление, 2021

© О. В. Корытов, обложка, 2021

Памяти
Николая Алексеевича
БОГОМОЛОВА

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Культурно-историческое время движется быстрее, чем календарное, и то, что ещё недавно воспринималось как живая современность, всё прочнее утверждается в статусе истории. Если авторская песня в её нынешних формах — явление современное, то её классика воспринимается уже как сфера литературной традиции, пусть и «ближней». И это закономерно, ведь после «эпохи Высоцкого» не просто прошли годы, а наступил XXI век — и календарный и «некалендарный». Миновало то время, когда учёные вольно или невольно преследовали цель легитимации авторской песни в качестве явления литературы. Сегодня Высоцкого и Окуджаву изучают в школе, Окуджаву и Галича издали в серии «Новая библиотека поэта» (качество изданий — отдельный вопрос), по творчеству бардов-классиков защищены десятки диссертаций литературоведческой и лингвистической направленности. Но научная проблематика «бардоведения» не исчерпала себя, она слышит новые вызовы, и многие вопросы, — особенно вопросы, выходящие за рамки привычных штудий в области поэтики и языка и культурных контекстов, — нуждаются в новой постановке, в свете обновлённой актуальности.

Почему в заглавии нашего сборника вынесены три обозначенные фамилии, и почему именно эти?

В 1998 году Вл. И. Новиков в своей фундаментальной статье «Окуджава, Высоцкий, Галич» определил комплекс первостепенных задач на пути научного осмысления авторской песни. Познание основ этого явления, как и его разнообразной, пёстрой феноменологии, должно начинаться, по мнению автора, с обращения к творчеству главных его представителей — Окуджавы, Высоцкого и Галича.

Действительно, анализ публикаций показывает, что разговор о явлении авторской песни 1960–1980-х годов — при отсутствии общепринятой его терминологии — не обходится без имён трёх признанных классиков. Точнее — в первую очередь именно этих трёх, фактически определяющих его суть и его рамки. По начальным буквам их фамилий Вл. Новиков кратко назвал свою научную программу «ОВГ».

Расположение имён в названии как этой программы, так и нашего сборника, — соответствует времени обращения каждого из троих поэтов к неподцензурному творчеству. Исключая единичные произведения, написанные ранее, Окуджава стал активно сочинять «песенки» в 1956–1957 годах, Высоцкий запел свои стихи в 1961-м, а первая песня Галича появилась на свет в 1962-м. Мы только сочли необходимым добавить в заглавие — многоточие, поскольку не считаем возможным ограничивать тематику книги исключительно названными вершинами явления. Так, мы планируем уделить внимание М. Анчарову, Ю. Визбору, А. Городницкому, Ю. Киму, Ю. Кукину, Н. Матвеевой, А. Якушевой... — тем, кто в 1960-е годы внёс наибольший вклад в создание отечественной неподцензурной песенной поэзии. Нашими персонажами могут стать и те авторы, чьи имена до некоторых пор не вызывали у современников ассоциаций с бардовской песней, при том, что произведения их прочно вошли в классику этого явления наряду с творчеством признанных его представителей: Е. Агранович, А. Аграновский, М. Львовский, Г. Шпаликов и другие.

Со времени публикации уже исторической статьи Вл. Новикова прошло двадцать лет. Выполнено ли научное сообщество эту программу? Приходится ответить «нет». Не потому, что было мало сделано — сделано много, и свидетельство тому — обширная научная библиотека «бардоведения», — а потому, что актуальность проекта «ОВГ» естественным образом обновляется. В современном мире и современном научном контексте он получает новую артикуляцию.

Прежде всего, наука и критика оказываются свидетелями «бронзовения», неомифологической банализации творчества Высоцкого (в меньшей степени — Окуджавы и Галича) в общественном сознании. Барды-классики принадлежат не только истории литературы, но и социальной истории, как бы мы к этому ни относились. А историческое сознание в его массовом варианте стремится к однозначности оценок, желает «прописать» каждую фигуру в сонме героев либо антигероев. Это предубеждение, — комфортное, но ложное в своей примитивной бинарности, — проникает и в школу, и в критику, подменяя понимание репутацией, подталкивая мысль аспиранта или соискателя кратчайшим путём к стереотипу. Так сложность художника нивелируется и сводится к нескольким эпитетам, удобно сервированным для похвал или порицания: «патриот», «певец героизма», «лирик» либо «антисоветчик», «либерал», «русофоб». Современному исследователю и критику предстоит, как ни странно это звучит, отстаивать право Окуджавы, Высоцкого и Галича быть понятыми, говорить с современниками на своём глубоком и сильном языке, а не на ветреном наречии масскульта; предстоит обнаруживать их поэтическую сложность, несводимость к ярлыкам и типам, вечную актуальность.

По-своему обновились и задачи, стоящие перед научным «бардоведением»: литературоведением, лингвистикой, другими гуманитарными дисциплинами. Время всё более очевидно доказывает, что целостное знание об авторской песне, во-первых, не может сложиться индуктивно, как мозаика, из блестящих фрагментов — описания тех или иных мотивов, образов, сюжетов, архетипов, концептов, интертекстов, из наблюдений за функционированием той или иной лексемы, семантического либо грамматического разряда слов, некоего класса языковых единиц и т. д. Конечно, локальные темы никогда не перестают быть насущными, но накопление фрагментов всё более настойчиво взывает к обобщению, к «глобализации» исследовательских задач. И здесь выступает стратегическое «во-вторых», — понимание того, что изучение авторской песни не может замыкаться в рамках одной научной дисциплины. Междисциплинарность, построение оригинальных, обусловленных спецификой предмета исследовательских программ — черта современной науки. Тем более актуальна она при обращении к предмету «креолизованному», «мультимодальному», соединяющему в себе литературный, музыкальный, сценический, медийный аспекты. Здесь уместно вспомнить совет, который Умберто Эко адресовал своим студентам, — задаваться не только вопросом, что могло быть частью исследуемого предмета, но и вопросом, частью чего сам этот предмет является. Неконвенциональность искусства бардов, его очевидная альтернативность узаконенным практикам литературной жизни сформировали мифологему о стерильной независимости авторской песни, её как бы безначальности, чудесной отдельности от профанного окружения. Ложность этого предубеждения, казалось бы, очевидна, но исподволь оно всё ещё мешает, например, ставить вопросы о контактах авторской песни не только с оппозиционными, но и с государственно легитимными либо популярными явлениями искусства, о её укоренённости в советском литературном и культурном контекстах, её реакциях на опыт массовой культуры.

По-прежнему недостаточно ясны границы и определяющие признаки авторской песни, её системное отношение к массовой песне и письменной поэзии, по-прежнему многозначными и полемическими остаются центральные термины темы, вопросы жанра, типологии и хронологии, наука ещё не подошла к написанию истории авторской песни и её цельной теории.

Когда эти масштабные задачи будут решены, станет возможным говорить о некоей завершённости проекта «ОВГ», хотя бы стадийной. Но произойти это может только на основе объединения сил учёных, работающих над проблематикой авторской песни в разных областях науки, а также биографов, архивистов, источниковедов (так, гипотети-

ческая теория авторской песни представляется, скорее всего, в форме коллективной монографии).

Способствовать «коллективизации» исследовательских усилий и призван настоящий альманах. Его задача — объединить усилия учёных, работающих в таких уже сложившихся отраслях науки, как окуджавоведение, висоцковедение и галичеведение, а также тех, кто занимается исследованием авторской песни на материале творческого наследия других бардов-классиков.

В то же время под объединением мы понимаем отнюдь не концентрацию всех материалов по теме, которые регулярно публикуются на страницах различных научных изданий. Науке об авторской песне нужны не антологии, а концентрация исследовательского «круга». Поэтому безусловный приоритет будет отдаваться оригинальным публикациям.

Одновременно мы постараемся учесть и отметить все самые значительные достижения нашей отрасли литературоведения и музыковедения. И это отдельная, принципиально важная задача нашего издания. Поэтому в дальнейшем максимальное значение мы планируем придавать библиографии.

На первых порах научного осмысления творчества отдельных бардов все открытия в этой области часто приписывались журналистами и учёными — одному творцу, и именно герою их статей. В итоге стали банальностью утверждения: дескать, «он создал особый жанр — “песни Окуджавы”» («...песни Высоцкого», «...песни Галича»). Тем не менее у каждого из названных авторов свой вклад в русскую песенность. Посему ещё одной задачей сборника — пожалуй, самой приоритетной, — является способствование комплексным, сравнительным исследованиям поэтики, языка, музыки бардов 1960-х. Мы не ожидаем скорого решения всех поставленных вопросов, и даже в первой подобной книге не так много статей такого типа, как могло бы быть, — однако мы намерены неуклонно следовать в этом направлении.

Настоящий сборник явился не на пустом месте — его следует рассматривать в соответствующем ряду. Он призван сохранить в первую очередь наработки, отражённые в научных альманахах «Мир Высоцкого» (1997–2003), «Голос надежды. Новое о Булате Окуджаве» (2004–2015) и в серии сборников «Галич. Новые статьи и материалы» (1999, 2003, 2010).

В связи со сказанным мы частично сохраняем названия разделов, а также оставляем принцип смешанной группировки материалов — как по темам, так и по жанрам, — в том же виде, в котором они были приняты в альманахах-предшественниках.

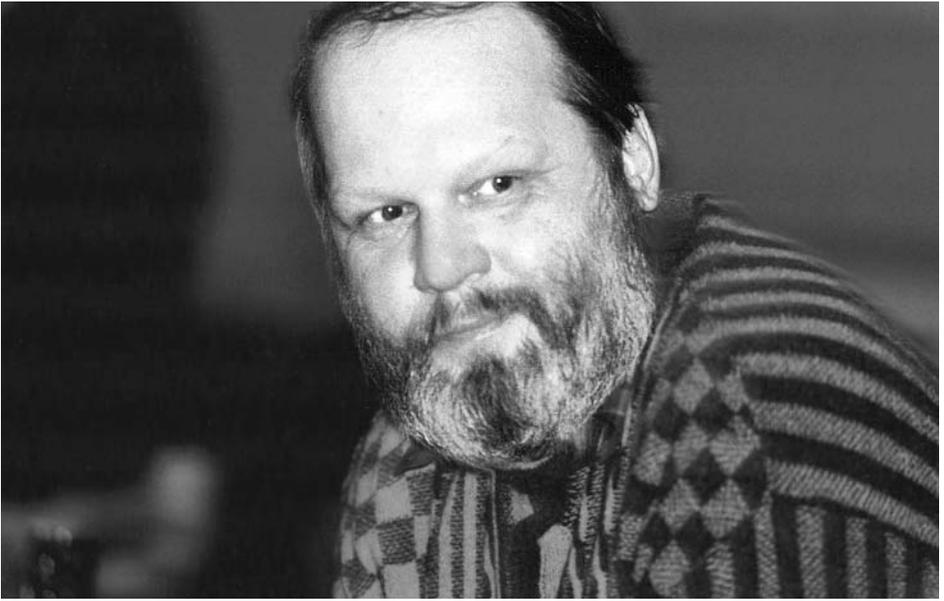
В композиции издания в целом соблюдается традиционная для научной печати последовательность «материалы — исследования —

библиография», но публикации сгруппированы в более компактные разделы. Причём их строгое тематическое разграничение оказалось не всегда достижимым. Так, подборка воспоминаний плавно перетекает в раздел «Прямая речь», а раздел «Из тамиздата» распадается на два, поскольку из него естественным путём выделился массив рецензий на четырёхтомное парижское собрание «Песни русских бардов» 1977–1978 годов. Относительно обширным оказался в данном выпуске раздел рецензий на новые книги об авторской песне — слишком много их издано за два года. Но малые тиражи и недоступность многих изданий делают рецензирование необходимым для включения трудов в научный оборот и ориентирования исследователей в пространстве книжных новинок.

Гуманитарная наука и в новое время, открывшее небывалые горизонты коммуникации, предпочитает воплощать свои фундаментальные результаты в классической книжной форме. Бумажное издание часто называют «твёрдым». Эта характеристика, как нам кажется, верно отражает не только физическую, но и культурно значимую суть книги. Бытие электронной публикации зыбко — оно зависит от технической поддержки сайтов, капризов хостинга, принципов индексации в «поисковиках» и наукометрических системах; порой через год после публикации до трети ссылок на статьи перестают работать. Книга — неизменна и долговечна. Поэтому альманах «Окуджава. Высоцкий. Галич» нацелен именно на такое воплощение.

Отрасли научного «бардоведения» сегодня находятся на разных стадиях развития. Дело не только и не столько в порядке, в котором учёные приступили к изучению творческого наследия того или иного автора, но и — в различной степени исследовательского интереса к творчеству отдельных поющих поэтов. На сегодня в большей мере изучены произведения и биография Владимира Высоцкого. Наследие Галича, наоборот, отстаёт в смысле освоенности. Поэтому мы призываем читателей нашего издания не ожидать от него равного внимания ко всем заглавным именам. В этом вопросе мы будем исходить из того материала, который будет предложен редакции и редколлегии временем и нашими авторами.

Авторами сборника могут стать любые специалисты, чьи работы отвечают критериям научной актуальности и новизны и учитывают достижения предшественников. Составители и редколлегия приглашают к сотрудничеству и призывают к сотворчеству в нашей области науки. Очень надеемся, что в будущем издание таких сборников, как этот, будет продолжено.



Когда альманах был уже свёрстан, наше исследовательское сообщество постигла поистине невосполнимая утрата. 20 ноября 2020 года, накануне своего семидесятилетия, внезапно ушёл из жизни литературовед с мировым именем, профессор Московского государственного университета Николай Алексеевич Богомолов.

Николай Алексеевич Богомолов заведовал кафедрой литературно-художественной критики и публицистики на факультете журналистики МГУ, был автором-составителем литературных антологий, альманахов и словарей, текстологом, входил в редколлегии журналов «Новое литературное обозрение», «*Wiener slavistisches Jahrbuch*», *других российских и зарубежных научных изданий*. Заслуженный профессор МГУ, лауреат Ломоносовской премии МГУ и Международной отметины имени отца русского футуризма Давида Бурлюка.

Делом жизни Николая Алексеевича было изучение литературы Серебряного века, исторических путей и поэтических миров русского модернизма, литературных страниц первой русской эмиграции. Расцвет его научной деятельности пришёлся на те годы, когда приходилось возвращать из неизвестности классические тексты, воскрешать имена, преданные забвению, заново открывать эту литературу, осмысливая вновь её историю. Его вклад в науку о Серебряном веке русской литературы — это статьи и монографии, ставшие классикой науки, текстологическая подготовка литературных изданий, составление антологий и словарей, публикация архивных материалов. Само современное

знание о русской литературе начала XX века во многом создано Николаем Алексеевичем Богомоловым.

Другой его любовью стала наука об авторской песне. Рабочий — не «генеральский» — член редколлегии всех наших альманахов, начиная с первого выпуска «Мира Высоцкого» (1997). Здесь, как и в своих штудиях о Серебряном веке, он не просто «проводил исследования» — а писал историю. Символично, что в раздел «Из архива самиздата» первого «Мира Высоцкого» была включена одна из неподцензурных работ Николая Алексеевича. Он был одним из участников подготовки первого самиздатского собрания сочинений Окуджавы (1984) и редактором-текстологом первого в России сборника Галича (1989), до сих пор не потерявшего свою текстологическую актуальность. Входил он и в состав оргкомитета трёх международных научных конференций в Музее Высоцкого (1998–2003). Незадолго до своей смерти он выпустил книгу, посвящённую авторской песне, как оказалось — итоговую; и о ней — в нашем сборнике.

Это ощутимая потеря для всей отечественной «доказательной филологии». И редакционная коллегия альманаха, вопреки своим сложившимся традициям, посчитала возможным и необходимым посвятить эту книгу памяти большого учёного, нашего коллеги, учителя и друга.

Алексей СИМОНОВ

О БУЛАТЕ И О САШЕ*

1.

Свой рассказ о встречах с Булатом я хочу начать с фотографии, о существовании которой до недавнего времени не подозревал. А она связана с довольно занятной историей. Тогда я учился в Институте восточных языков. Это будущий Институт стран Азии и Африки — факультет Московского государственного университета. Он был создан в 1956 году, на руинах военного института иностранных переводчиков, который к тому времени был закрыт. Я поступил туда в 1958 году. Потому что в пятьдесят шестом, когда он начинался, я закончил школу, но поехал в экспедицию и два года ходил там по ледникам в районе полюса холода в Якутии. А вернулся — и поступил на индонезийское отделение. Нас было десять или одиннадцать человек. Зачем нужно было столько специалистов по Индонезии, я до сих пор не знаю. Но факт есть факт. И мы стали участвовать в общественной жизни. Интересно было начать её с дружбы с молодыми артистками. Денег больших ни у кого не было. А молодые артистки кучковались на проезде Художественного театра, — так он тогда назывался (до того он именовался Камергерским переулком). Мы угнездились в кафе «Артистическое», где уже потихоньку тусовались неформалы. Например, там нашёл постоянное убежище очень известный по тем временам, широко популярный в узких кругах Александр Асаркан. А некоторые из его знакомых были и моими знакомыми. Таким образом, я вошёл в этот круг.

В 1961 году я обрёл некоторую популярность в институте, когда после 12 апреля вывел (без всяких разрешений) «бандитскую» демонстрацию на Красную площадь. В это никто не верит. Я сам себе не верю, что это было возможно. Но это было возможно только 12 апреля 1961 года — в день полёта Ю. Гагарина. Весь поголовно Институт восточных

* Авторизованная литзапись беседы с автором от 21 января 2019 г.



10 марта 1961 г. Кафе «Артистическое». Фото А. Капустянского из собрания М. Гизатулина. В левой части узнаваемы актёры «Девяти дней одного года» Т. Лаврова и И. Смоктуновский; в левой части на заднем плане — А. Симонов и В. Паулус

языков в 9.30 утра был на Красной площади. По улице Горького (по центру!) мы дошли до площади Маяковского. На площади, читая стихи с памятника, мы услышали о том, что Гагарин сел, после чего вернулись в институт. И я присутствовал при том, как из парткома раздался звонок и строгий голос сказал: «Все на демонстрацию!» На что директор устало заметил: «Мы уже». Я очень гордился этим.

Такая вот предыстория. В «Артистическом» мы законтачили, в том числе, и с нашим студентом-арабистом, будущим кинодраматургом Игорем Ицковым. Директрисой кафе была такая дама «в стиле» — «работница питания, приставлена к борщам», но вполне человеческого свойства. Там наливали недорогой коньяк, там подавали вполне приличные блинчики, и там давали кофе. Как раз то, что мы себе могли позволить. И позволяли. И очень было приятно ощущать себя завсегдаем. Всегда очень подкупает (и подкупает меня до сих пор), когда ты приходишь — и с тобой здороваются. Ощущение, что тебя знают, — даже если это просто вежливые люди, — всё равно ощущение приятное.

И в это время уже очень популярна была первая десятка песен Булата Шалвовича. Кто из нас первым познакомился с Булатом, не помню, —



точно не я: переговоры с ним вели, очевидно, другие ребята из той же команды. Короче, я точно не знаю, кто их вёл. А вот с директрисой мы разговаривали втроём: Асаркан, Ицков и я. И уговаривали её, что надо «пропагандировать новые методы работы с публикой», что надо «привлекать посетителей к культурным мероприятиям». А тем более здесь, говорили мы, когда вы находитесь напротив МХАТа, и тэ дэ и тэ пэ.

Мы её уговорили, и Булат пришёл в оговоренный заранее вечер. Собрать огромную аудиторию нам не удалось. С одной стороны, не закроешь двери, а с другой стороны, своих всех не приведёшь. Короче говоря, каждый приводил по одному-два человека: больше было нельзя. И все мы там уселись. И Булат стал петь. И пел он очень хорошо.

В середине булатовского пения вдруг раздался громкий стук в наружную дверь, которую закрыли, договорившись со швейцаром. Зал затих. Булат замолк... Прозвучал наглый мерный шаг «карающих органов». И тут спующие между столами официантки зашелестели: «Инкасатор... инкасатор... инкасатор...» Стало понятно, что это был именно он. Он получил в буфете деньги и тем же мерным шагом вышел. Никого его явление в конечном счёте особенно не напугало. В том числе и Булата. И мы соответствующим образом продолжили это мероприятие.

Я не помню, чтоб мы сильно напились: денег у нас на это всё равно не было. Булату мы ничего не платили, — я знаю точно. Но всё-таки это был концерт на шестьдесят человек, худо ли, бедно ли. Потом, правда,

видимо, в кафе были какие-то проблемы. Почему так говорю — потому что наши инициативы больше не встречали радушного приёма. Такой была моя первая встреча с Булатом. Но и он меня, и я его — с той встречи запомнили.

У нас не было общих посиделок. Тем не менее, был повод близко сойтись, скажем, на «Тарусских страницах», так как редактор альманаха Коля Панченко, его составители Константин Георгиевич Паустовский и Николай Давыдович Оттен, Елена Михайловна Голышева и другие причастные к этому изданию, — вся эта компания была компанией моей мамы. Эпопея «Тарусских страниц» опосредованно проходила и через нашу с мамой квартиру, через наш телефон и т. д. Мать собирала поэтическую часть издания, и, благодаря её усилиям, в нём были представлены стихи, совершенно блестящие по составу. Там были напечатаны: «Шофёр» Володи Корнилова, «Чайная» Давида Самойлова, несколько замечательных стихов Слуцкого, стихи Аркадия Штейнберга. Но с Булатом на «Тарусских страницах» мы не пересеклись. Хотя и я был частью этой тусовки, но вот компании у нас были разные. Мы не совпадали.

В это же время отец написал пьесу под названием «Четвёртый». В Москве её взялся ставить театр «Современник». Отец пришёл в театр и притащил меня. В каком смысле «притащил»? Ему было интересно: большинство актёров были примерно мои ровесники, может быть на год-два старше. И вот эта работа над «Четвёртым», — а я там работал зрителем, — сдружила меня с труппой театра. И в один прекрасный день я оказался приглашённым вместе с Галей Волчэк и тогдашним её мужем Женей Евстигнеевым (ещё Дениса не было на свете, ещё он не родился) к академику Арцимовичу. Поскольку «Современник», при всей своей невероятной нахальности, был всё же театром застенчивых ребят, и видимо, ощущение, что они идут к академику, заставило их каким-то образом искать какие-нибудь «прокладки», — меня они и взяли в качестве такой «прокладки».

Я думаю, что меня он пригласил через Галю Волчэк, но как говорится, приглашение было, разумеется, благословлено Булатом, а услышал я об этом от Гали. И вот ещё что. Я проходил в «Современнике» как знаток поэзии. Ну, и идти на встречу с поэтом, не будучи уверенным: а вдруг там возникнет что-нибудь «поэтическое», а мы не в курсе дела? — это будет неловкость. Я думаю, что элемент этого тут был. Скорее всего, так оно и было. И хотя я не могу считать себя таким большим специалистом, но память моя в этом смысле в те самые годы была феноменальная (я запоминал стихи буквально слёту, иногда с одного прочтения). Поэтому многие стихи я помню в варианте, в каком они мне изначально запомнились, а не в том, в каком потом были записаны. Бывает, вдовы поэтов на меня за это сердятся.

Встреча происходила где-то в районе Песчаных, не скажу, где точно, но район Песчаных улиц я помню. И как я потом понял, установка была на то, чтобы укрепить недавно возникшие отношения Булата с Олей, племянницей академика Арцимовича, носившей, кстати, ту же самую фамилию.

Она была необыкновенно хороша тогда. Фамилия Арцимович ей нисколько не мешала быть русской красавицей. Нас вкусно кормили. После чего Булат стал петь. Почему я это всё рассказываю — не для того, чтобы пояснить, как я оказался близок к дому Окуджавы. Дело заключается в том, что это было моё второе присутствие на таком достаточно значительном концерте Булата, и этот концерт отличался от первого радикально. Потому что у первого была задача вполне информационная — спеть о себе, рассказать о том, что ты пишешь песни. Стихов он не читал в тот день — только пел. А здесь была совершенно другая задача. И я никогда больше, слушая Булата много раз в разных залах и в разных компаниях, не слышал этого интонационного строя. Он завоёвывал женщину. Его песни для этого не приспособлены. Как талантливый человек ухитряется это делать, — я этого сказать не могу. Передать я этого не могу интонационно, обобщить этого не могу. Но каждой песней он... Ну в общем, интонация у них была как у отцовских стихов 1942 года, посвящённых Серовой. Именно такого же напора. При этом он не менял слов, естественно не менял мелодий. Как это делается?.. Когда дают концерт со сверхзадачей, совершенно не связанной с тематикой того, о чём поют, — я такое видел всего два раза в жизни. Но оба раза это делали гении. Один — актёрский гений — Ролан Антонович Быков. Другой — поэтический, песенно-интонационный. Таков был «концерт», на котором я присутствовал.

Могу сказать, что вечер удался, — после этого у меня были и сохранились очень хорошие отношения с Олей. У неё редко с кем долго бывают хорошие отношения.

Году в 1976 мы разошлись с Олей Бган, и она решила жить отдельной жизнью. А поскольку она в тот момент не работала в театре, то я ей и Женьке, нашему общему сыну, взял две путёвки в Коктебель. Я тоже поехал туда на предмет переговоров о будущей судьбе мальчика. (Оля хотела его забрать.)

Два дня я там жил. Напивался к концу дня. И «пасли» меня Галя Евтушенко и Оля Окуджава. Они меня пасли, укладывали спать, водили «мочить» в море, — они вообще обо мне заботились. Они понимали степень моей напряжённой огорчённости или огорчённой напряжённости и пытались меня как-то привести в чувство. Я очень это хорошо помню, и всегда был Оле за это благодарен.

Кстати, вспоминается одно интересное событие, не связанное с присутствием Булата. Я не поручусь, что моя версия самая точная, но я участвовал в том чествовании Евтушенко, с которого, из-за разговора о Булате, был изгнан космонавт Виталий Севастьянов. Я его знал, и у нас были добрые отношения. Будучи таким чуть-чуть совковым, видимо, уже тогда он стремился в каждом отдельном случае настоять на своём, обязательно доказывая, что он прав, и в любом случае, не желая признаваться в своей неправоте. На этой почве, собственно, всё и возникло. Потому что зашла речь о шестидесятниках, людях воевавших, но на фронте не вступивших в партию, — кто и за чем стал вступать в партию после войны.

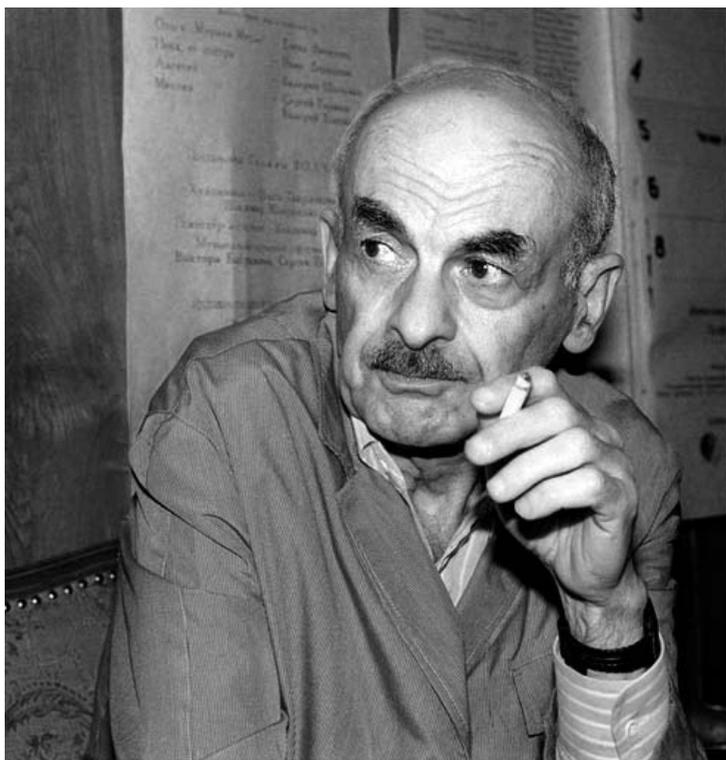
Я думаю, это происходило в Переделкине летом 1972 года, а значит, Жене исполнялось сорок. Мы приехали туда втроём с двумя общими нашими с ним якутскими приятелями. Один из них был его спутник по путешествию на «Микешине»¹ — Валерий Черных. А второй — их общий приятель Володя Сивицкий. И это были ребята-геофизики — одним словом, такое якутское геофизическое начальство.

Они притащили то ли какой-то огромный арбуз, то ли какую-то иную крупную вещь, которую мы везли в машине, когда ехали туда. Столы стояли в саду, на свежем воздухе. Но акустика была вполне хорошая. Собралось человек восемьдесят, наверное. Думаю, не больше, но и не меньше. И Севастьянов стал утверждать, что надо быть последовательным: если уж ты не принимаешь эту страну и её устройство, то не надо налаживать с ней «интимные» контакты — вступать в руководящую этой страной коммунистическую партию. Женя что-то возражал. И тут Виталий вполне, я бы сказал, заурядно, не собираясь это особенно подчёркивать, когда речь дошла до конкретного примера, назвал имя Булата. И Евтушенко резко отреагировал — просто выгнал его, сказав: «Уходи! Человек, который может такое сказать о Булате, не должен сидеть за моим столом». Примерно так это было. Я при сём присутствовал... Виталий встал и ушёл. В общем, было довольно неприятно. Хотя забылось. За этим столом много пили.

Потом Булат надолго замолчал. В смысле замолчал публично.

Мы достаточно часто пересекались в Центральном доме литераторов, — в ресторане в Дубовом зале, где собирался настоящий писательский клуб. Мы были там завсегдатаями — значит, могли туда прийти всегда, даже без денег. Приходили люди, которые просто подсажива-

¹ В июле–августе 1967 года Евтушенко в качестве боцмана участвовал в арктической экспедиции газеты «Известия» и Иркутского отделения Союза журналистов СССР, которая на старинном сибирском карбасе спускалась от верховьев реки Лены к Северному Ледовитому океану (см.: Шинкарёв Л., Евтушенко Е. «Микешин» идёт в Арктику: Стихи из бортжурнала. М.: Известия, 1970).



*Булат
Окуджава
в ЦДЛ.
Фото Ольги
Чумаченко*

лись к чужим столикам. Некоторые приходившие без денег просто шли к друзьям, а кого-то из посетителей кормили официантки в долг. Такое тоже бывало, и это было нормально. Вот там мы периодически виделись с Булатом, встречаясь тем или иным способом. Но ничего памятного и существенного из этих пересечений я не припоминаю.

Году в 1986 или в 1987-м, значит, примерно лет через двадцать пять после памятного для меня концерта в «Артистическом», мы с Булатом вспоминали эту историю. Тогда Перестройка снова переменяла планы Центрального дома литераторов, и количество вечеров ранее исключенных из союза или, по крайней мере, наказанных поэтов — возросло. Как раз тогда после большого перерыва у Булата должен был состояться вечер в большом зале Центрального дома литераторов. И мы пришли получать билеты на этот вечер. И встретились в кабинете Вити Носкова, который был тогда директором ЦДЛ, — уже после смерти легендарного Б. М. Филиппова и после ухода его бессменного зама и преемника М. М. Шапира.

Я тогда сказал: как я тебя помню в этой кожаной курточке.

Он говорит:

— У меня не было такой кожаной куртки, у меня тогда на неё денег не было. Я был в пиджачке букле.

Но я не думал, что есть фотосвидетельство того события. Теперь, глядя на фотографию, я окончательно убедился, что прав Булат, а не я. Всё именно так: на нём пиджачок букле, он в нём стоит. Вдалеке, близко от двери, можно разглядеть и автора этих строк, сидящего со скрещёнными руками. А на заднем плане запечатлён Володя (Владлен) Паулус, актёр театра «Современник», который сидит, подперев голову кулаком.

В общем, Булат получил положенные билеты на своих гостей. Я тоже получил причитающиеся мне два билета и попросил ещё два, и мне их также дали. Выходили мы оттуда вместе, и пошли по этому поводу выпить, учитывая, что вечер будет только завтра. Булат был человеком весьма популярным. К нему постоянно кто-нибудь подходил. И я, веселясь, ему сказал: «Булатик, я ведь на тебя пародию написал».

Он говорит:

— Ну-ка, прочти.

Я ему прочёл:

Настоящих стихов так немного!
Что вы врёте, что срок их настал:
Посчитайте и честно, и строго,
Сколько вышло за первый квартал.

Настоящие только напишут,
А пока что — совсем ерунда,
На Россию одна моя книжка.
Только что она может одна?

Булат, услышав, сказал:

— Ты знаешь, неплохо. Вот когда я наконец напечатаю стихотворение, пародию на которое ты написал, то можно будет напечатать и пародию.

Но это пустяки. А потом, как знак любви к Булату и его пению, я сочинил действительно хорошую пародию.

Она звучит следующим образом:

Неистов и упрям,
Как Моцарт между нами
(В виски стучался пульс),
Перчатки тебея.
Троллейбус отошёл.
Не приходя в сознание,
Скрипач играет вальс.
А я люблю тебя.

Расскажу ещё об одном эпизоде. В конце семидесятых, готовя несколько творческих вечеров актёрам для Бюро пропаганды советского кино, я придумал одну интересную штуку. У актёров были творческие вечера, они «продавались», и соответственно нужно было их сделать. Сначала я сделал такой вечер своему другу Владу Заманскому, потом —

Кате Васильевой, Игорю Костолевскому. Потом... короче говоря, я сделал их несколько. И готовя вечер Владу Заманскому, я совершил одно маленькое открытие, которым горжусь до сих пор. Влад читал песни Булата — самые популярные. Но он их читал — как стихи. Выяснилось, что песня, без всякого упоминания о пении, несёт в себе следы мелодии, — никуда ты от этого не денешься. И возникая этой мелодией в восприятии слушателей, она сама по себе укрупняется. И «Последний троллейбус», который начинается как стихотворение, звучит сильнее, чем песня «Последний троллейбус» вместе со всей её замечательной мелодией. Своё маленькое изобретение я подарил Владу. Он так и делал. Вот это и были булатовские песни: «Из окон корочкой...», «Последний троллейбус»... И что-то ещё третье, не помню.

...А потом — через два месяца после смерти Булата — я был в гостях у Миши Федотова и жил в Париже в той комнате, откуда Булат уехал умирать.

2.

Галича я узнал раньше, чем Булата.

Как полагается начинать воспоминательные монологи: я познакомился с Александром Аркадьевичем Галичем в 1948 году. Мне было девять лет. Вернее, девять лет мне исполнилось ровно в тот месяц, когда мы с ним познакомились. Дело в том, что мы вместе отдыхали в Крыму, в городе Алушта. Он приехал со своей женой Нюшей и с её дочкой Галей, у которой была предыдущая Нюшина фамилия Шекрот. А я отдыхал с мамой. А ещё с нами оказался почему-то Юрий Маркович Нагибин, который поражал воображение тем, что брал огромную лестницу, по которой лазали на второй этаж, и жонглировал ею, ставя её себе на нос. 8 августа 1948 года моя мама Евгения Самойловна Ласкина распечатала привезённый заранее и припасённый к моему дню рождения пирог, испечённый моей бабушкой Бертой Павловной Ласкиной (в девичестве Аншиной).

Пирог в принципе представлял собой нечто вроде еврейской медовой коврижки из тёмной муки. Назывался он «лекех». Пёкса он в чудо-печке, то есть представлял собой такое кексовое кольцо. Впечатление, произведённое пирогом, затмило все-все другие черты праздника моего десятилетия. Бабушке была послана телеграмма, сочинённая Галичем, и я могу поделиться с публикой неизвестным галичевским стихотворением:

Только гений, только бог
Мог создать такой пирог.
Гости в шумном восхищенье
Ждут второго дня рожденья.



*Александр Галич
ещё до песен.
Фото из журнала
«Советский экран»
(1957. № 24. с. 15)*

Надо сказать, что после этого ещё лет, наверное, пятнадцать, — где бы я ни был: в экспедиции, в Индонезии, у чёрта в ступе, — 8 августа я получал или вынимал из собственного рюкзака пирог от бабки. И он всегда был свежий. Сколько бы от моего отъезда ни проходило времени, он никогда не был чёрствым. Бабка получила звание «Мать Пирогиня». И это звание тоже придумал Саша.

Вот так мы познакомились с Александром Аркадьевичем. Такое знакомство предрасполагает к добрым отношениям в дальнейшем. А пока мы поддерживали телефонные нечастые разговоры... не слишком часто ходили друг к другу в гости, потому что они жили где-то на Остоженке, если мне не изменяет память. (Или это мама Галича жила на Остоженке. Не помню. Вот, чего не помню, того не помню.)

А я родом с Сивцева Вражка. В 1957 году, — я ещё в это время был в экспедиции, — мама и семейство Галича съехались в доме 4 по 2-й Аэропортовской, которая в дальнейшем стала называться улицей Черныховского. Значит, вот здесь уже всё наше дальнейшее знакомство было более осмысленным и общение более тесным. Потому что Саша с Нюшей жили на втором этаже второго подъезда, мы с мамой жили на четвёртом этаже в первом. Наш подъезд был населён главным обра-

зом переводчиками. Арсений Александрович Тарковский жил, кстати говоря, именно в нашем подъезде на шестом этаже. Наум Гребнев тоже жил на шестом этаже. И был ещё Лев Гинзбург, который жил на втором.

И Саша жил на втором, но в соседнем подъезде. (Потом, после того как они с Ньюшей эмигрировали, эта квартира перешла к Белле Ахмадулиной. И она там жила, уйдя от Юрия Марковича Нагибина.)

В декабре месяце 1965 года моей маме исполнялось 50 лет. А самым популярным развлечением у интеллигенции в то время было — составление разного рода капустников: на бумаге, на сцене, в учреждениях, в театрах... В «Современнике», например, премьеры праздновали с помощью капустника на темы того спектакля, показ которого происходил в этот день. Надо было, естественно, как-то поздравить с пятидесятилетием мою маму, и мы тоже решили придумать капустник. И сделать его на магнитофонной плёнке, благо незадолго до этого я привёз из Индонезии маленький магнитофон, удобный для записи такого рода занятий. Готовили капустник три поклонника моей мамы: один, соответственно, её сын, вторым был её двоюродный брат, известный юморист Борис Савельевич Ласкин, а третьим — любимый сосед Александр Аркадьевич Галич.

Среди прочего там звучало много замечательных стихов: поэты с удовольствием посвящали ей стихи. В частности, например, Женя Евшушенко написал ей замечательное стихотворение, которое нигде не печатал:

Живу я неустроенно, заморенно,
 Наивно и бесплодно гомоня.
 Но знаю: Вы, Евгения Самойловна,
 Хоть чем-то, да покормите меня.
 Мои грехи не будут мной замолены, —
 Всё некогда: спешлива жизнь моя.
 Но знаю: Вы, Евгения Самойловна,
 Помолитесь тихонько за меня.
 И все, кто жизнью и собою сломлены,
 Приходят за спасеньем к Вам в свой час.
 Но кто же Вас, Евгения Самойловна,
 Покормит? Кто помолится за Вас?..

Это было самое грустное из поздравлений, но тем не менее оно было. Там же Давид Самойлов прочитал стихи, про которые с тех пор все знают, но не все помнят, что под их названием проставлены буквы: «Е. Л.». Написаны они тоже ровно к пятидесятилетию моей мамы:

Я нарастаю памятью,
 Как лесом нарастает пустошь.
 И птицы-память по утрам поют,
 И ветер-память по ночам гудит,
 Деревья-память целый день лепечут...

Короче говоря, там происходило много чего замечательного. И в частности, Боря Ласкин, который был ведущим этого поздравительного «концерта», объявлял: «А теперь проездом из города Парижа в Москве случайно на сутки застрял известный шансонье Александр Галич», — и Саша с гитарой пел песенку, которая тоже больше нигде не исполнялась:

Ах, вальсок, вальсок!
Хриплый голосок,
Ты воспой её ум и доблести,
Доброту её подтверди, вальсок,
Чтоб от каждого — по способности.

Ах вальсок, слова любви!
Это ж факт, что се ля ви.

Среди всех невзгод, среди всех стихий
Женю милую я всегда найду —
В преферанс сыграть, почитать стихи, —
Чтоб от каждого — по труду.

Ах, были эти, стали те.
Либерте, эгалите.

А года не в счёт.

Далеко ж ещё
И до старости, и до древности.
А количество, и предел, и счёт —
Чтобы каждому по потребности.

Ах, были эти, стали те.
Либерте, эгалите.

Долголетия, долгодасия
В этот милый день пожелаем Вам.
За здоровье и за счастье —
Чтобы каждому по сту грамм.

Ах вальсок, слова любви!
Это ж факт, что се ля ви.

Записывали мы этот капустник в разных местах. И получали огромное удовольствие — в том числе и от общения. От этого капустника сохранились только листки с маминой записью. Она была мудрой женщиной: весь капустник она перевела собственной рукой на бумагу. А магнитофонной плёнки — давно нет. Отдал магнитофон и долго не вспоминал о нём. Пока эти тексты не превратились в Память, я о них не думал. А когда ощущение Добра стало потребностью Памяти, оказалось, что — опоздал.

Это был, наверное, пожалуй, наивысший пик наших добрых взаимных отношений с Александром Аркадьевичем.

По соседям он ходил редко. А Ньюша забегала. Но главным образом мы общались через её дочь Галку. В это время мы с ней ещё под-



*Во дворе дома с соседями-писателями. Слева направо:
Н. Гребнев, М. Вольпин, А. Галич, М. Лисянский, Я. Козловский*

держивали достаточно тесные отношения. Она была очень способной девочкой. И я был способным мальчиком. Дело в том, что ещё в девятилетнем возрасте, вернее мне было девять, а ей восемь, там же в Алуште мы научились играть в преферанс. Мама моя любила это занятие, и в Москве часто этим занимала вечера. Нюша тоже любила, хотя играла плохо. Но играла. Не помню, чтоб Саша играл, не помню. Но Нюша приходила играть к нам, и мама тоже ходила к ней. Но у матери были две свои, я бы сказал, преферансные компании. Одна — писательские жёны — Галя Евтушенко и Таня Винокурова. (У меня даже есть рисунок Виктора Цигалья: эта троица и его жена Мирель Шагинян за префом.) И вторая компания — с Сивцева Вражка, 14, — где жили бабка с дедом. Дед — многократно уплотнённый еврейский нэпман — естественно, играл в преферанс. Как мог он не играть в преферанс!

У Саши была другая компания. Из неё помню Галю Шергову с её любимым мужем Александром Юровским. Помню Станислава Росточкого с его любимой женой Ниной Меньшиковой. Почему-то запомнились эти две пары. Очень часто бывал нейрохирург Э. Кандель. И кто-то ещё, наверное, бывал. Ну и мы с мамой. Первые годы Саша не пел. Развлекались историями, как вообще развлекаются интеллигентные компании, рассказывая друг другу байки, подкалывая друг друга.

Потом меня год не было. И в шестьдесят четвёртом я из своей Индонезии вернулся.

Значит, первые Сашины песни я услышал в шестьдесят четвёртом году. То есть на самом деле очень поздно. И у Саши было двенадцать песен. Кроме одной слабой, на мой взгляд, «Песни про острова», остальные были одна лучше другой, — начиная с «Леночки» и кончая «Песенкой про истопника, маляров и теорию относительности». Песню, посвящённую Фриде Абрамовне Вигдоровой, Галич написал именно тогда, потому что в шестьдесят пятом году она умерла. У меня ощущение, что она была подарена Фриде до её смерти, хотя поручиться не могу. А может быть, она посвящена её памяти. Фрида не играла в карты, но зато была очень близкой маминой подругой. А её младшая, Сашка, до сих пор моя приятельница, хотя и живёт в Новом Орлеане.

Дома Саша пел мало. Шашино пение, во всяком случае в моём ощущении, всегда было связано с какой-то агрессивной интонацией, о которой я говорил, рассказывая о Булате. Он всегда был немножко завоевателем. Кроме того, в отличие от Булата, ему свойственен пафос. И его песням тоже свойственен. Даже если они вроде написаны против пафоса. Но пафос борьбы с пафосом в нём всё равно пафосен. Поэтому у меня несколько скептическое отношение к его последующим песням. И по этой причине наши отношения в какой-то степени испортились. Дело в том, что в самом конце шестидесятых Саше надо было песни легализовать.

Способ легализации песен шёл очень своеобразно. Он был придуман такими тётками, как моя мама, но не ею — в данном случае. Просто тогда уже мы пользовались чужими наработками. В чём заключалась придумка: автор печатал свои пятьдесят песен или сорок стихотворений, складывал их в некоторую подборку и приносил в журнал. Заведующая отделом поэзии ставила штамп о принятии для просмотра. И дальше, якобы, пускали это в редакционную работу, то есть давали на рецензию, и так далее и тому подобное. Затем, если эти песни появлялись за границей — стопроцентно доказать, что их туда передал сам автор, было нельзя — то есть всегда возникал вариант иного способа доставки. Вот это и было легализацией его песен. И Сашины песни легализовала моя мама. Она работала в журнале «Москва», заведовала отделом поэзии, и ей это было, что называется, сподручно. Но мы прочитали эти пятьдесят песен. И огорчились. Лучшие Сашины песни, лишившись музыки, как ни странно, не имели того достоинства, каким обладали лишённые музыки тексты булатовских песен. В них не было органического присутствия той внутренней интонации, которая ведёт Булата по стихам, в конце концов выливаясь в мелодию, которая становится мелодией этой песни. У Саши это всё, наверное, было намного профессиональней, с этой точки зрения. Но не так обаятельно. А самое главное, что в его песнях было очень много интонационных повторов. Наличие в них вот этого решительного, того, против чего сам

Саша возражал, и спорил, и сочинял замечательные песни: «Не верьте тому, кто знает, как надо» и другие. Но в его песнях это «как надо» тоже присутствует. В первых десяти песнях, о которых я говорил, этого начисто не было.

Что же было в этих десяти? До сих пор помню: «Уходят, уходят, уходят друзья...», «Мы давно называемся взрослыми...», «Леночка», «Истопник» и «Красный треугольник», «У лошади была грудная жаба...», «Ой, не шейте вы, евреи, ливреи...», «Получил персональную пенсию...», ну и «Облака» конечно. Могу прочесть весь десяток, сразу по ходу дела. Они все до сих пор сидят у меня в голове, я их сохранил в памяти все от и до. Кроме них, ни одна Сашина песня, в том числе из знаменитых, — не отложилась. И это не только дефект моей памяти, отказавшей мне уже начиная с конца шестидесятых годов. Тем не менее я всё-таки что-то запомнил из песен того времени, главным образом, из булатовских. Сашиной — ни одной.

Мы честно сказали Саше, что стихи прошли положенную процедуру, всё в порядке, и добавили, что они нам не понравились. Видимо, это его сильно задело тогда. (Оценивать эту ситуацию сейчас смешно.)

Он был добрый знакомый моей мамы. Я этого придерживался. Я не пытался перевести знакомство в какое-нибудь другое качество, как-то принять его более лично, больше взять на себя, — никоим образом. Видимо, и Саша это ощущал.

Потом возникла проблема, которая меня от него отвела ещё дальше, — история с его сыном Гришей. Это было приблизительно полтора года спустя после истории с его стихами. Дело в том, что Соня Войтенко, художница, которая потом работала на фильме «Бегущая по волнам», где у неё возник роман с автором сценария Александром Галичем, — была женой Саши Шереля, моего близкого товарища. С ним мы приятельствовали ещё с университетских времён, когда он учился на факультете журналистики, а я — в Институте восточных языков. Эстрадная студия МГУ «Наш дом» — это было наше общее место любви. Сашка жил в одном подъезде с девочкой, за которой я ухаживал.

В июле 1964 года Шерели жили в Плесе. Я приехал к ним. Точнее, мы на яхте из Дубны пришли в Плес. Наша конечная точка специально была избрана там, — чтобы пересечься с Шерелем. Мы встретились и гуляли вместе. Там-то я и познакомился с его женой Соней.

Короче говоря, он был близкий мне человек. И поэтому я знаю всю его сторону истории, — как она выглядела с точки зрения покинутого мужа. Я могу про это рассказывать, но пытаться её чем-то подтвердить было бы, с моей стороны, по крайней мере легкомысленно. В принципе, эту историю не отрицала и моя мать, которая знала всю жизнь галичевского дома, естественно, намного лучше.

Ну, как только у Саши заводилась какая-нибудь женщина на стороне, он «возникал», расцветал. А потом, когда про это становилось известно Нюше, у него случался очередной инфаркт, или очередная какая-то проблема со здоровьем. И поскольку Нюша больше всего заботилась о жизни и здоровье Саши, то соответственно он был постоянно больным, у которого были возбуждающие «взрывы».

Видимо, после очередного такого «взрыва» Саша быстро спрятался в свою (или, скажем, в Нюшину) «раковинку». И обижаться на это было невозможно.

Соня очень скоро умерла. По большому счёту, было такое ощущение, что это случилось от разившегося от огорчения рака. Она не была экзальтированной дамой обычного киношного, как говорится, пошиба. Она была настоящим профессионалом, художником без дураков, умела это делать, любила это делать, любила «делать руками». Она была очень красивая женщина. Статная, украинско-еврейская красавица. Изменив Шерелю, она ушла немедленно, не стала «восстанавливаться».

Соня завещала Грише, чтобы он близко не подходил к Галичу. И поэтому, я думаю, что с её стороны это всё было очень серьёзно. Всё было жёстко построено на принципиальных вещах. Иначе она не стала бы говорить такие слова. И в результате этих слов Гриша оказался на попечении бабушки, Сониной мамы. А Сонину маму пригрела моя мама, — и мы Гришу вывезли в эстонский городок Отепя.

Несколько лет подряд мы жили там, и время от времени мать брала на себя заботы о нём, когда бабке надо было отлучаться. Гриша был нежно-застенчивый, очень изысканного рисунка мальчик. А дальше не берусь рассказывать, потому что после двенадцатилетнего возраста я его не помню.

Пока Саша не уехал, он не принимал никаких усилий по легализации Гриши или чего-то в этом смысле.

Ещё одна проблема связана с Сашиним братом Валюшком. Я с Валерием Аркадьевичем был хорошо знаком. Мы занимались примерно одним делом: только он — оператор, я — режиссёр, только он работал на студии Горького, а я на ней не работал. Но, тем не менее, тусовка была — одна, киношная. В общем, мы друг друга довольно хорошо знали. А если учесть, что знакомы мы были ровно по Сашиней квартире, где он тоже время от времени появлялся, то соответственно, никаких поводов для «незнакомства» не было. На мой взгляд, он был очень спокойный, сдержанный, очень разумный. Но, как и старший брат, — человек увлекающийся. Он увлёкся мыслью легализовать сына Саши. И стал это делать. Доказать, что Гриша сын Галича, было не сложно, учитывая степень его похожести на Сашу.

Тут возникла Алёна Архангельская. Я не могу сказать про неё ничего, кроме того, что она возникла ниоткуда. То есть, при том уровне знакомства с Сашей и его семьёй, о котором я тут рассказывал, — я ни разу не слышал об Алёне, пока Саша был в России. И р а з у. (Этот уровень не самый близкий, не самый тесный, но достаточно пристальный, скажем так. С такого расстояния, с которого всё видно.) Не могу отвечать за маму, но подозреваю, что и у неё было бы то же самое ощущение. Дальше началась «битва слона с китом». Валерий хотел Гришу восстановить в правах, Алёна возражала. И Гриша пренебрёг материнским «завещанием». Или забыл о нём.

Впоследствии появилась другая сложность. Алёна ввязала их в судебное дело, которое широко освещалось в различных газетах. И моя мама должна была выступать свидетелем. Свидетелем чего, я сейчас объяснить не могу. Я очень с мамой дружил, и очень её люблю, и всячески уговаривал её не влезать в это дело. Кончилось тем, что она в это всё-таки влезла. И более того, просила меня, чтобы я переговорил с Сашей Шерелем, чтобы он дал какие-то соответствующие показания, могущие повлиять на суд. У меня, как я уже рассказывал, были очень хорошие отношения с Шерелем. Я разговаривал с ним. Шерель меня послал. И у меня не было на него обиды: я считаю, что действительно влез не в своё дело и не следовало этого делать. Но мы не поссорились, и моё шестидесятилетие в 1999 году в ВТО вёл Саша Шерель.

...А последний раз я видел Галича накануне их с Нюшей отъезда, уже в полупустой квартире. Он пришёл с какого-то собеседования. Зачем их вызывали, точно не знаю: вроде бы им давали какие-то очередные «руководящие указания» — что можно и что нельзя везти с собой. А я приходил прощаться. Саша был жутко взвинчен. У него был большой золотой крест на толстой золотой цепочке, и он, держась за этот крест, говорил, что можно везти только одну золотую вещь. Дескать, он снимет цепь и повезёт с собой этот крест на бечёвке. Ну, Галича в конце концов не разлучили с цепочкой, и крест поехал вместе ними.

Вот такая эта история.

* * *

И коротко возвращусь к рассказу о Булате. К сожалению, только совсем недавно я ознакомился с повествованием Евтушенко о том инциденте на праздновании дня рождения, о котором я вспоминал выше, вариант, который был разнесён разными авторами, став уже «неоспоримой легендой». Не буду здесь цитировать большого поэта, но его версия²,

² См., например: *Евтушенко Е. «Заходи — у меня есть джонджоли» // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате / Сост.: Я. И. Гройсман, Г. П. Корнилова. Ниж. Новгород: Деком, 2004. С. 51–52.*

на мой взгляд, имеет мало общего с действительностью. Свидетельствую: всё было так, как я описал, а моего отца, Константина Симонова, на том празднике в Переделкине — не было. Зато был — ваш покорный слуга.

Как всё это можно объяснить? В ответ могу только привести слова, с которых я когда-то начал свои воспоминания о Жене: «За пятьдесят пять лет знакомства я так и не смог определиться в простейших понятиях: кто я ему, кто он мне, как писать о нём — чинно, с именем и отчеством, или коротко, на ты, как звал его всю жизнь, что в наших совместных историях публично, а что интимно, поскольку и сам он этого не знает, а читая его автобиографическую прозу, наталкиваешься на такие интимные подробности, что диву даёшься, тем более что многие из них — плод поэтической фантазии — не более того»³.

³ *Симонов А. Я — разный* (Е. Евтушенко) // Симонов А. Парень с Сивцева Вражка. М.: Новая газ., 2009. С. 425.

Джин СОСИН

АЛЕКСАНДР ГАЛИЧ
Из книги «Искры свободы»

Воспоминания Джина Сосина, одного из многолетних руководителей Радио Свобода, впервые были напечатаны на английском издательством Пенсильванского университета в 1999 году¹.

Русский перевод под названием «Искры Свободы: Воспоминания ветерана радио»² впервые был опубликован в 2004 году Тамбовским издательством «Нобелистика» неустановленным фактическим числом экземпляров. Книга (вопреки уверениям издателя) на прилавках Москвы и Петербурга не появлялась и, тем самым, осталась непрочитанной.

Параллельно шла работа над новой редакцией перевода, которая завершилась в 2008 году выходом книги Дж. Сосина в электронной версии: *Искры Свободы: Воспоминания ветерана радио*. Перевели с английского Ольга Поленова и Иван Толстой. Под общей редакцией и с предисловием Ивана Толстого.

Ив. Т.

Магнитиздат — записи не признанных официальной пропагандой материалов, особенно запрещённых песен — занимал большое место в энергичной культуре «андерграунда», процветавшей в брежневскую пору. С начала семидесятых годов «Радио Свобода» начало собирать коллекцию плёнок, привозимых на Запад эмигрантами, и передавать их обратно советским слушателям. Три «барда» были самыми популярными в то время: Булат Окуджава, Александр Галич и Владимир Высоцкий. Были известны также имена Юлия Кима (полурусского, по-

¹ См.: *Sosin G. Sparks of Liberty: An Insider's Memoir of Radio Liberty*. Pennsylvania: State un-ty, 1999. P. 241–242, 159–163. Два фрагмента книги публикуются в исправленной редакции перевода. Здесь и далее нумерованные сноски принадлежат редакции.

² Пер. с англ. О. Поленовой и В. Фёдорова под общ. ред. И. Толстого.

лукорейца), Михаила Ножкина, Новеллы Матвеевой, Михаила Анчарова, Юрия Визбора, Анатолия Иванова³ и Евгения Клячкина.

В 1972 году после моей публикации в «New York Times» статьи о Галиче с моим переводом на английский его знаменитой песни о молчании я получил приглашение написать главу для научного сборника «Диссидентство в СССР», который издавался под редакцией профессора Рудольфа Тёкеса из Коннектикутского университета. Впервые в Америке был предпринят анализ текста песен трёх корифеев магнитиздата. После того как моё исследование было напечатано издательством Университета Джонса Хопкинса в 1975 году⁴, меня стали часто приглашать в американские университеты с лекциями. Я проигрывал песни для студентов и преподавателей, раздавая русские тексты и параллельные английские переводы, выполненные мною и Мишей Алленом⁵, жившим в Торонто эмигрантом из Литвы, знатоком Высоцкого. Студенты с удовольствием слушали разговорный русский и оставляли себе тексты для дальнейшего изучения. Выступления помогали им лучше понять советскую действительность, отражавшуюся в нелестном бардовском зеркале. Я пользовался случаем рассказать о работе «РС» и давал им прослушивать отрывки передач, где использовались анекдоты и магнитиздат. Многим студентам и преподавателям яснее становилась их роль в прорыве советской цензуры внутренними еретическими идеями. «Показывая товар лицом», я растил доброжелательное отношение к «Свободе».

<...>

Об Александре Галиче и его подпольных песнях протеста я впервые услышал в Мюнхене в конце шестидесятых годов, но основательно изучать их я начал, только вернувшись в Нью-Йорк. После 1970 года он стал очень активным диссидентом и вместе с Солженицыным и Сахаровым открыто критиковал брежневское руководство за произвол в отношении своих граждан. В декабре 1971 года Галича исключили из Союза Советских писателей и Союза кинематографистов. Его положение в стране становилось всё более непрочным. Осложнялось это ещё и болезнью сердца.

³ Иванов Анатолий Анатольевич (1944) — книжный график, живописец. В 1965 году окончил художественное училище им. 1905 года. Работал художником в издательстве «Детская литература». Песни писал с 1966 г. С начала 1980-х г. живёт в Нью-Йорке.

⁴ См.: *Sosin G.* «Magnitizdat»: Uncensored Songs of Dissent // *Dissent in the USSR: Politics, Ideology and People / A cura di R. L. Tökés.* Baltimore-London: The J. Hopkins Unity, 1975. В русском переводе см.: *Магнитиздат: неподцензурные песни инакомыслия / Публ. [и пер.?] В. Дузь-Крытченко // Вагант-Москва. 2002. № 1–3. С. 76–81; № 4–6. С. 72–77; № 10–12. С. 78–84; 2003. № 1–3. С. 92–98; № 4–6. С. 78–85.*

⁵ О нём см. в разд. «Об авторах» наст. изд.



*Александр Галич
у микрофона
«Радио Свобода»*

В своей статье в «New York Times», на странице вне редакционных суждений, я описал положение Галича, указывая на то, что он выдающийся советский писатель, который также борется за права человека вместе с известными русскими интеллектуалами. Мой перевод его песни «Старательский вальсок» — едкой сатиры на тех, кто молчит перед лицом несправедливости, — газета приводила полностью. Это была одна из сильнейших вещей Галича, вызвавшая восторг и признательность бесконечного числа советских людей, знавших наизусть его саркастический совет карьеристам: молчание — золото, так что «промолчи — попадёшь в богачи»*.

В 1974 году, под растущим давлением западного общественного мнения, Галичу разрешили, наконец, эмигрировать. Поначалу он выбрал Норвегию, но вскоре был приглашён во Франкфурт Народным-трудовым союзом — правой эмигрантской организацией, печатавшей его запрещённые песни в своём издательстве «Посев». Вскоре он поступил на «Радио Свобода» в Мюнхене и раскрыл свою харизматическую личность перед микрофоном. Он радовал своих оставшихся дома поклонников еженедельной программой, где острый комментарий переме-

* [Sosin G. Then Came Galich's Turn //] New York Times. 1972. 12 febr.



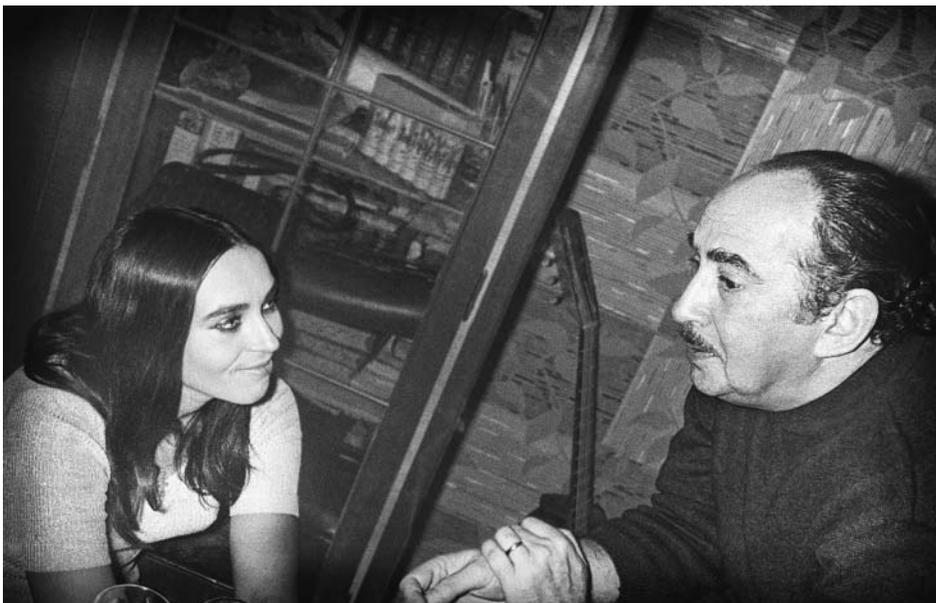
Дома у правозащитников Вероники Туркиной и Юрия Штейна — с Виктором Кабачником и фотографом Г. Шакиным. Фото В. Луниса

жался исполнением под гитару старых и новых песен. В одной из своих первых передач он спел «Старательский вальсок» и обратился к радиослушателям с призывом: «Все знакомые и незнакомые, на Востоке и на Западе, прошу вас — не молчите!».

Давид Эбшайр⁶, председатель Совета по международному радиовещанию, попросил меня передать Галичу приглашение посетить США весной 1975 года. Все расходы Совет брал на себя. Предполагалось, что Галич проведёт некоторое время в Нью-Йорке, где даст несколько концертов для эмигрантов из России, а затем в моём сопровождении прибудет в Вашингтон для беседы о правах человека с некоторыми важными правительственными фигурами, встречи с которыми Эбшайр организовал. Я получил для Галича визу и встретил его в аэропорту им. Джона Ф. Кеннеди. Со мною были два его старинных друга — Виктор и Галя Кабачники⁷, работавшие на «РС» в Нью-Йорке. Галич по-

⁶ Давид Эбшайр (Abshire David Manker, 1926–2014) — выпускник военной академии, один из ведущих вашингтонских политиков, возглавлял Центр стратегических исследований при Джорджтаунском университете; участник проекта по реформе национальной безопасности, до 1977 года работал в Совете советников Военно-Морского колледжа.

⁷ Кабачник Виктор Эммануилович (1941–2011) и его жена Галина; эмигрировали в 1972 г. Галине посвящено также стихотворение «Песенка-молитва, которую надо прочесть перед самым отлётом Галиньке».



*Александр Галич и Галина Кабачник
тем же вечером 5 ноября 1971 г., там же. Фото Г. Шакина*

святил им одну из своих баллад, «Песню исхода», когда они выезжали из СССР в 1971 году, назвав её «грустным прощальным подарком». Встреча друзей в аэропорту была очень радостной, и по дороге к Манхэттену наш гость всё волновался от встречи со знаменитыми нью-йоркскими небоскрёбами.

Через день Галич был приглашён в качестве почётного гостя на банкет, организованный АФТ-КПП (Американской федерацией труда и Конгрессом производственных профсоюзов)⁸. Профсоюзы в это время вели активную борьбу за права рабочих в Советском Союзе и знали Галича как диссидента. Я был переводчиком и объяснял, что такое «гитарная поэзия», которую гость представил собравшимся⁹. Галич

⁸ Американская федерация труда и Конгресс производственных профсоюзов (AFL-CIO) — крупнейшее в США объединение профсоюзов, включающее 57 национальных и международных профсоюзов. (Здесь и далее — нумерованные сноски принадлежат редактору.)

⁹ Галич так рассказывал об этой встрече радиослушателям: «...И вот я сидел за парадным столом в огромном зале большого отеля, сейчас уже не помню его названия, и в этом огромном зале присутствовало очень много людей — это были рабочие люди по самому настоящему счёту, это были люди из разных профсоюзов, тут были и портные, и рабочие железных дорог, и рабочие сталелитейной промышленности. Вёл этот вечер, председательствовал на нём замечательный певец и замечательный деятель Бойард Растин, председатель социал-демократов США, негр.

был тёплым и открытым человеком, любившим жизнь. Америка его очаровала. Вскоре мы перешли на «ты», как французы, и я называл его Сашей, оставив официальное обращение — Александр Аркадьевич.

Саша предпочёл отправиться в Вашингтон поездом, а не самолётом. Можно было отдохнуть и взглянуть на страну. Мы с Глорией¹⁰ встретились с ним на Пенсильванском вокзале. Только тронулись и въехали в туннель под Гудзоном, как вдруг погас свет. Мы молча сидели в темноте, и тут раздался Сашин голос: «Западная технология!» — провозгласил он по-русски насмешливым тоном. Через много лет, в 1989 году, когда я выступал с речью на вечере Галича в Москве, я рассказал этот случай благодарной публике, хорошо знакомой с Сашиним чувством юмора.

В Вашингтоне Галич встретился с членами Конгресса и Государственного департамента. Его визит совпал с обменом культурными делегациями между США и Советским Союзом, проходившим в духе разрядки международной напряжённости. Прекрасно зная, из кого составлена советская делегация, Галич спросил у представителей Государственного департамента: «Как это получается, что вы посылаете в Советский Союз писателей, а вместо них принимаете генералов КГБ?». Американцы не нашлись, что ответить — то ли с перепугу, то ли от смущения.

Оставшееся время в столице, а потом в Нью-Йорке было отведено небольшим концертам в эмигрантской среде. Колетт Шульман¹¹, ко-

И вёл он вечер необыкновенно интересно, потому что он и говорил, и объявлял имена выступающих, и пел. Он вдруг, где-то в середине выступления, своей речью, начинал петь старый негритянский спиричуэл, который подхватывал весь зал. И впечатление от этого вечера было впечатлением необыкновенно мощным: вот, понимаете, это были те люди, хозяева страны, рабочие, которые являются хозяевами страны, которые диктуют крупнейшим корпорациям свои условия, они диктуют, они настаивают на них, они умеют добиваться своих рабочих прав. В конце этого вечера господин Растин предоставил слово мне, представил меня как своего собрата. Правда, он уже теперь не выступает и не поёт, у него дела значительно поважнее, он мне сказал, что я ещё продолжаю этим заниматься. Я выступил, сказал несколько слов по-английски, насколько мне позволял мой английский язык. Я сказал, что это мой первый день в Америке, о том, что это мой первый вечер и моё первое выступление в Америке, я даже пошутил (что было правдой), что это мой первый американский костюм, сегодня купленный специально для этого вечера. Потом я спел несколько своих песен, в частности, спел «Старательский вальсок», который прекрасно перевёл мой друг и человек, который много занимается историей советской песни протеста, Джин Сосин. Вот в его переводе я спел «Старательский вальсок». Так закончился мой первый день в Америке, а потом начались сумасшедшие дни» (Эфир от 5-го июля 1975 г.; цит. по расшифровке с сайта «РС»).

¹⁰ Глория Донен (Donen Sosin Gloria) — жена Дж. Сосина; ей посвящена вся книга.

¹¹ Колетт Шульман (Schulman Colette Julianne, 1926–2007) — журналистка, активный член Лиги женщин-избирателей.

торая знала Сашу ещё по Москве, в бытность свою иностранным корреспондентом, организовала концерт для студентов и преподавателей в Колумбийском Русском институте. В задних рядах переполненной комнаты можно было увидеть скромно стоящего балетного танцора Михаила Барышникова, пришедшего послушать своего друга.

Когда Галич вернулся в Мюнхен на работу, он в своей еженедельной передаче поделился со слушателями «РС» своими впечатлениями об Америке, в частности, он высоко отозвался о моих переводах его песен на английский язык. Он также давал концерты в Европе, а осенью 1975 года совершил первую поездку в Израиль, где его представитель организовал несколько выступлений в Тель-Авиве и других городах. По счастливой случайности, мы с Глорией были в Иерусалиме в тот день, когда Галич должен был прилететь из Европы. Мы бросились в аэропорт Бен Гурион, чтобы встретить его сразу после таможенных формальностей. Он изумлённо посмотрел на нас и мог только выговорить: «No problem!». Это был наш пароль во время его пребывания в Вашингтоне, означавший, что всё можно устроить, и даже в полночь достать бутылку виски в отеле.

Галич был явно тронут израильским приёмом. Фамилию Гинзбург он поменял, ещё работая молодым актёром у Станиславского. И хотя позже он перешёл в православие, он всегда чувствовал свои еврейские корни. Его первое выступление проходило в концертном зале Манна¹² в Тель-Авиве. Зал был переполнен выходцами из Советского Союза, которые много раз вызывали его на «бис». Он боялся упрёков со стороны еврейских эмигрантов за переход в другую веру, но приняли его очень тепло: его сатирические песни о советской жизни вызвали всеобщий восторг, так же как и серьёзные песни о Холокосте, антисемитизме и Шестидневной войне.

Мы катались по городу с Галичем во взятом напрокат автомобиле, и Глория пела с ним песни на идиш, которые он помнил с детства. Были мы с ним и на встрече со старыми московскими друзьями, выехавшими недавно, Женей и Жанной Левич, сыном и невесткой Вениамина Левича¹³, уважаемого во всём мире физика, который в то время ещё был «отказником»: советские власти не выпускали его из страны. Вместе с ними мы навестили Наталью Михоэлс¹⁴ — дочь великого еврейского

¹² Концертный зал Аудитория им. Фредерика Манна (Mann Auditorium).

¹³ Вениамин Григорьевич Левич (1917–1987) — физик-теоретик, специалист по физической химии, член-корреспондент Академии наук СССР (1958), автор трудов по физико-химической гидродинамике. В 1978 г. эмигрировал в Израиль, умер в США.

¹⁴ Вовси-Михоэлс Наталья Соломоновна (1921–2014) — театровед, автор книги «Мой отец Соломон Михоэлс» (1997); жена композитора М. Вайнберга.

актёра и руководителя Московского государственного еврейского театра Соломона Михоэлса, прославившегося исполнением роли короля Лира и убитого в 1948 году по приказу Сталина*. (Впоследствии «РС» подготовило несколько передач о Михоэлсе для нашей еврейской программы. Мы передали редкую запись исполнения им на идиш роли Тевье-молочника из известного рассказа Шолома-Алейхема. В Америке эта вещь на сцене и экране известна под названием «Скрипач на крыше».)

Нас с Глорией тепло встретили в их кругу, и у нас была возможность окунуться в атмосферу жизни русской интеллигенции, оценить её песни и шутки. Их эмигрантская радость жизни была оттенена ностальгией по Москве, что прекрасно передал Саша в песне «Когда я вернусь». На самом деле, он написал эту песню ещё до отъезда из Москвы, потому что, как он говорил в одной из передач, «самая распространённая болезнь эмигрантов — ностальгия, вот я и решил заранее “разностальгироваться”¹⁵, чтобы потом не переживать в эмиграции».

Тогда мы видели его в последний раз. Из Мюнхена он перебрался в Париж, но продолжал свои беседы на «РС» вплоть до внезапной смерти в декабре 1977 года. Его жена Аня нашла его полуживым возле радиоаппаратуры с сильно обожжёнными руками. По-видимому, его ударило током, когда он настраивал новую стереосистему, не зная, что она под напряжением. Подозревая покушение, полиция завела дело, но удовлетворилась версией о несчастном случае. Аня позже вспоминала: «Саша давно мечтал о какой-то особенной системе “Грюндиг”. Когда её привезли к нам, рабочие сказали, что подключать её придёт завтра специалист. Я ушла в магазин, а Саша стал что-то соединять, взялся за батарею отопления, его пронзило током — словом, когда я вернулась, он лежал без сознания, но живой. Я бросилась звонить, но дело решали минуты, и, пока приехали врачи, Саша умер у меня на руках»*.

Советская пресса, как и следовало ожидать, возложила всю вину на ЦРУ, но многие, как в СССР, так и на Западе, обвиняли КГБ, считая, что это было карой за его работу на «Радио Свобода». И до сих пор, когда я говорю с эмигрантами о смерти Галича, они уверяют меня,

* Через 50 лет после гибели Москва воздала Михоэлсу почести. См.: New York Times. 1998. 14 янв.

¹⁵ Судя по сохранившимся магнитофонным записям, Галич обычно пользовался словами «отностальгировать заранее».

* См.: Закливание Добра и Зла (М.: Прогресс, 1992. С. 293). 500-страничная книга составлена из статей и воспоминаний друзей, перемежаемых его прозой и стихами. Составитель Нина Крейтнер, падчерица Валерия Гинзбурга — брата Галича и известного кинематографиста. Крейтнер собрала также песни Галича для записи на фирме «Мелодия». Она проделала неутомимую работу по сохранению памяти и наследия Галича.

что это не случайная смерть. Даже Андрей Сахаров в своих воспоминаниях пишет, что у него нет стопроцентной уверенности, что это была естественная смерть. В доказательство он приводит письмо, которое Сашина мама получила приблизительно за год до его смерти и, крайне напуганная, приехала показать Сахарову. В конверте был листок из календаря, на котором было напечатано: «Принято решение убить вашего сына Александра». Он пытался её успокоить, доказывая, что если бы его решили убить, они бы сделали это без предупреждения. Всё же Сахаров сказал: «Но на самом деле в хитроумной практике КГБ бывает и такое, так что всё возможно»*.

Мы потеряли замечательного человека, хотя его богатый репертуар из 60-ти песен продолжает звучать. В моей статье, напечатанной в сборнике «Диссидентство в СССР» (1975), я разбирал кое-какие его запрещённые песни. Еженедельная программа Саши на «РС» была одной из самых популярных в русской службе. Его друг Юлиан Панич, сотрудник «РС» и известный в прошлом советский актёр, собрал его выступления в книге «У микрофона Александр Галич»¹⁶.

В 1990 году, путешествуя по Франции, мы с Глорией заехали поклониться его могиле на русское православное кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, расположенное к югу от Парижа. Здесь похоронены многие русские писатели — Иван Бунин, Виктор Некрасов, балетный танцор Рудольф Нуреев и другие. У Сашиной могилы мы прочли кадиш — еврейскую поминальную молитву во славу Господа. Вряд ли подобная молитва звучала на этом кладбище раньше, но мы были уверены, что Саше это понравится: он гордился своим иудейско-православным наследием.

* Там же. С. 201.

¹⁶ Галич А. У микрофона Александр Галич...: Избр. тексты и записи / Ред.: Ю. Панич, А. Николаева, С. Юрьенен. Munich: Radio Free Europe/Radio Liberty; Tenafly: Эрмитаж, 1990.

Юлия ВИШНЕВСКАЯ

ИЗБРАННИК «СВОБОДЫ»
Воспоминания об Александре Галиче

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

Александр Галич.
«Я выбираю Свободу»

Френсис С. Роналдс Младший (для друзей Рони) был хорошим директором радио «Свобода». Прямо скажем, никакого сравнения с теми четырьмя или пятью типами разной степени монструозности, которые занимали — на моей памяти — этот пост после него. Человек безусловно порядочный и прекрасно воспитанный, человек высокой культуры, читавший наизусть лично мне на одной из своих вечеринок «Tristia» Мандельштама, Рони был просто заморожен хлынувшими в начале 1970-х на Запад представителями зародившихся очень незадолго до того русской независимой мысли и независимого искусства. И его решение пригласить Александра Галича возглавить культурную секцию Русской службы «Радио Свобода/Свободная Европа» (оно же «RFE/RL»), на первый взгляд, казалось очень удачным с чисто деловой точки зрения. Не говоря уже о том, что Галич был кумиром советской интеллигенции, он был ещё, в конце концов, и автором, известным радиослушателю не только по имени и не только по его текстам. Что весьма существенно, коль скоро речь всё-таки идёт не о газете, а о радио — брали на работу человека, чей голос был прекрасно знаком аудитории Русской службы хотя бы по многочисленным передачам так называемого

Воспоминания были опубликованы в журнале «Мосты» ([Вып.] 26. Frankfurt/M., 2010. № 4 /окт. – дек./ С. 246–255). В России публиковались только в сокращённой редакции в газете «НГ-ЕХ Libris». 2010. 25 февр. С. 6.

«магнитиздата», которые в течение трёх лет составляла на «Свободе» Галина Митина (псевдоним Зотова).

Однако, принимая столь разумное, на первый взгляд, кадровое решение, Рони не учёл ни особенностей личности и биографии самого Александра Аркадьевича, ни, что уже совсем непростительно, совершенно мистической склочности возглавляемого им учреждения. На чём погорел сам, погубил Галича и доставил массу существенных неприятностей, возможно, ещё многим достойным людям. Как мне по секрету поведал много лет спустя кто-то из моих коллег-американцев, именно после скандала с Галичем в недрах одной из контор, надзирающих за деятельностью радиостанций «Свобода» и «Свободная Европа» из Вашингтона, было принято решение не принимать в штат этих радиостанций чересчур знаменитых диссидентов.

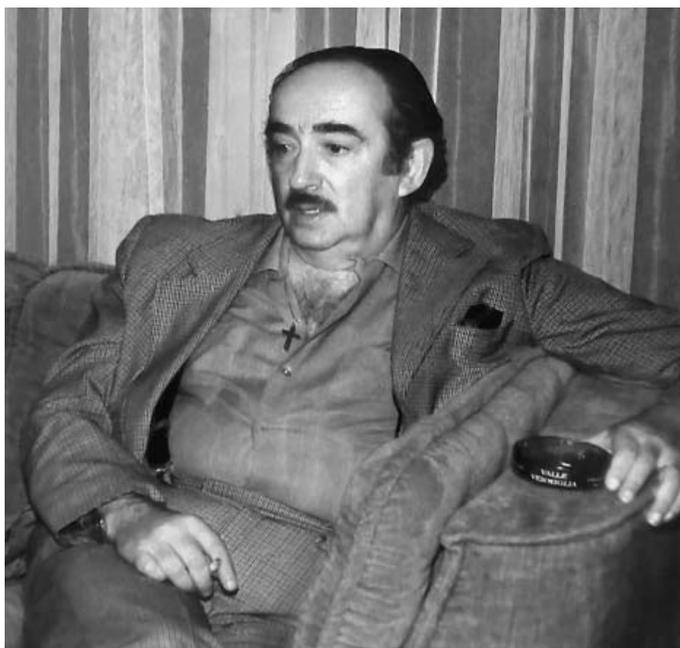
Итак, Рони и другие официальные лица, нанимавшие Галича не просто в штат, а ещё и на административную должность, не подумали, что берут на работу человека, всю свою сознательную жизнь зарабатывавшего себе на хлеб в качестве лица свободной профессии, со всеми особенностями образа жизни и взаимоотношений с коллегами по работе, которые лицам свободной профессии, они же «богема», обычно бывают присущи. (Ну, как говорили во дни моей поэтической юности: «Старик, ты гений!») Галич, как сказали бы о нём в XIX веке, «никогда не ходил в должность», в силу чего и о субординации, и о негласном этическом коде, существующем, по словам Н. В. Гоголя, «во всех благовоспитанных службах», имел, в лучшем случае, представление самое смутное, а скорее всего, вообще никакого представления не имел. И был при этом отнюдь не в том возрасте, когда люди легко меняют свои привычки, адаптируясь к новым обстоятельствам. Впрочем, по моим наблюдениям — а мы в это время общались не реже, чем ежедневно, — Галичу тогда просто не приходило в голову, что нужно адаптироваться. Да и мне, например, в те годы ещё достаточно юной дуре, тоже такое не приходило в голову. Ведь Галича мы обожали, почитай, с детства, он и на «Свободе», казалось, купается в лучах всеобщего обожания... А тут!.. Добро бы хоть служба и вправду была «благовоспитанная», а не такой громокипящий клубок змей, каковым на тот момент представлялся любому непредвзятому обозревателю нездоровый коллектив Русской службы «Радио Свобода».

На первый взгляд, страсти, кипевшие в вышеупомянутом социуме во все годы его существования в прекрасном городе Мюнхене, могут показаться совершенно необъяснимыми. Ещё бы! Даже самым скромным работникам «Свободы» (вроде меня) для начала полагали зарплату, сравнимую с жалованием профессора Мюнхенского университета

(считавшегося тогда чуть ли не лучшим университетом Германии), плюс оплаченную квартиру, включая мебель и ремонт за счёт заведения, плюс штат немецкой obsługi, освобождавшей творцов антисоветской нетленки от унижительного общения с немецкими бюрократами, плюс много чего ещё приятного и полезного. И тем не менее, все, за единичными исключениями, работники Русской службы «РС» были несчастнейшими в мире людьми. Всех их, если послушать, на «Свободе» недооценивали, всем недоплачивали, а многие к тому же ну просто видеть не могли, ну просто на дух не выносили омерзительные рожи своих сослуживцев! О чём и возвещали по возможности во всеуслышание, дабы упомянутые «мерзкие рожи» о сём узнали и, в свою очередь, возымели повод отплатить им по-христиански, взаимностью.

На самом деле причины для зарождения такой атмосферы в этом месте и в это время, конечно же, были, причём отнюдь не одна, а целый букет, но мне не хотелось бы сейчас их перечислять. Назову лишь одну — почти полное отсутствие обратной связи с непосредственным потребителем их продукции, радиослушателем, и, следовательно, почти полное отсутствие каких-либо критериев для объективной оценки труда того или иного радиовещателя¹. Единственным критерием успеха на обеих радиостанциях были «грейды» (ранги или разряды), которые присваивало американское начальство, чей авторитет в смысле оценки текстов на русском языке был, мягко говоря, отнюдь не безоговорочным. К тому же в Русской службе «Свободы» существовала категория тружеников, которая отсутствовала, например, в Русской службе «Би-Би-Си» — дикторы. Дикторы, как правило, и были самым закомплексованным сегментом этого заведения. Разницы в окладах между дикторами, редакторами и комментаторами практически не было, но почему-то многие дикторы просто-таки жаждали прорваться в эфир в роли автора или ещё лучше редактора собственной программы — и получить в результате повышение в качестве на все руки мастера. С другой стороны, существовала в эти годы в Русской службе и противоположная партия, возглавляемая её главным редактором Володей Матусевичем и поддерживаемая директором Русской службы Джоном Лодызенем. Партия Володи, Джона и приближенной к ним группы редакторов «РС» почитала своим священным долгом воли дикторам

¹ Сужу об этом по тому, что сама как раз в Русской службе не работала. Я работала в Исследовательском отделе «РС», чьей продукцией (на английском языке), помимо сотрудников «RFE/RL», пользовались западные специалисты, так или иначе связанные по своей работе с Советским Союзом. Благодаря им существовали объективные оценки наших текстов: индекс цитирования, приглашения на всякие брифинги и конференции и т. д. и т. п. Соответственно, и отношения между коллегами в нашем отделе были, в основном, нормальными.



*Александр Галич.
Фото из собрания
Е. Якович*

не давать и тексты их в эфир не пущать — со всеми вытекающими отсюда последствиями для карьерного роста и финансового благополучия этих непризнанных гениев. Спрашивается, при чём здесь Галич? А вот при чём.

Галич был человеком милым и добрым, отказывать хорошим людям не любил, да и, насколько я понимаю, попросту не умел. Не научился, надо полагать, за годы работы в театре и кинематографе в качестве преуспевающего советского драматурга. А ещё говорят, что театр — естественная среда для процветания неутолённых амбиций и интриг! Что театр? Тьфу! Детский сад по сравнению с тем террариумом, куда стараниями члена Политбюро ЦК КПСС тов. Полянского² и нашего душики Рони на склоне лет попал Александр Галич.

Роль Галича в войне редакторов со много о себе возомнившими дикторами была простой. Подходит, к примеру, к Галичу диктор А. с катушкой магнитофонной плёнки, на которой запечатлён текст его (диктора А.) собственного сочинения, и зелёным путевым листом, с которыми либертовские передачи обычно проходили по инстанциям. И говорит наш начинающий автор Галичу, с кем накануне выпивал, закусывал и охмурял очередную блондинку, нечто вроде следующе-

² Согласно московской легенде, именно Д. С. Полянский, услышав песни Галича на свадьбе своей дочери с актёром Иваном Дыховичным, стал инициатором гонений на поэта. В результате этих гонений Галич был вынужден эмигрировать.

го: «Подпишите, Александр Аркадьевич, в качестве начальника культурной секции, что прилагаемый текст, записанный моим бархатным голосом, представляет из себя жемчужину русской прозы, шедевр философской мысли и серебряную пулю в сердце мирового коммунистического вурдалака». Галич садится, вынимает из кармана вечную ручку и покорно подписывает. Плёнка и прилагаемый к ней зелёный листок с автографом Галича проходит через подотдел продукции и попадает (не может не попасть!) на стол к редактору культурной секции г-же Б. Г-жа Б., в свою очередь, прочитав вышеупомянутую рецензию, не тратит своё драгоценное время на прослушивание какой-то дурацкой плёнки, а напрямик бежит к Галичу и умоляет его написать на той же многострадальной зелёной бумажке, что текст диктора А., хотя и прочитан, будем объективны, мастером своего дикторского дела, по форме и содержанию представляет собой пустышку, глупость, пошлость, издевательство над русским языком и множество всякого ещё разного нехорошего. Галич — не отказывать же женщине, пусть она и брюнетка! — садится, вынимает из кармана шариковую ручку и пишет: «И ты, редактор, права!» Так происходит не раз, не два и не десять, а почитай, каждый рабочий день. А в результате Александр Аркадьевич наживает себе несметное количество врагов, которые, скажем сразу, забегая вперёд, в конечном счёте Галича и подставили.

Отметим при этом, что батрахомиомахия³ между амбициозным диктором А. и высокопринципиальными редакторами была не единственным такого рода конфликтом в Русской службе. Скандалов, хороших и разных, там было много, а Галич, в силу его безоговорочного авторитета и природной бесконфликтности, каждый раз попадал в эпицентр каждого из упомянутых. Помнится, моя подруга Ирка Хенкина чуть не довела Галича до очередного инфаркта из-за того, что начальство отказывалось принять её на постоянную работу, а держало в чёрном теле, в качестве внештатницы, ввиду непревзойдённого Иркиного таланта раздуть мировой скандал из любой, самой заваливающей и, казалось бы, давно уже потухшей искры. Галичев сердечный приступ Ирке не помог. Наоборот, из-за него её ещё много лет не принимали в штат, хотя писала она и вправду замечательно, а в своих передерягах Ирка почему-то обвиняла именно Галича.

С именем Галича также были связаны один очень смешной скандал и два судебных процесса, затронувшие в середине 1970-х Русскую службу «RFE/RL». Однако начнём по порядку — с конфликта на национальной почте.

³ «Батрахомиомахия» — «Война мышей и лягушек», древнегреческая пародия на «Илиаду» Гомера.

Русский дух Вики Семёновой

Как уже говорилось выше, дикторы на «Свободе» имели тенденцию не удовлетворяться своей скромной ролью озвучивателя в эфир текстов, написанных кем-то другим. Если написать что-либо путное уж совсем не получалось, то приходилось, на худой конец, играть роль народного трибуна, защитницы национальной чести русского народа, словом, русской Жанны д'Арк, как то произошло с героиней истории, о которой речь пойдёт ниже. Звали нашу красавицу Виктория Семёнова (она же, по разным мужьям, Виктория Мондич либо Древинг). Вика принадлежала к так называемой «второй волне» русской эмиграции — то есть, покинула СССР в годы Второй мировой войны, или, как говорили либертовские похабники, «под оккупантом». Она была ещё вполне хороша собой, ходила, гордо выпятив красивую грудь (и меня безуспешно пыталась научить тому же), и говорила хорошо поставленным голосом с безнадёжно фальшивыми модуляциями.

Насколько я помню, Вика Семёнова к работе возглавляемой Галичем культурной секции никакого отношения не имела, так что присутствовать на совещании оной, а тем более произносить там речи ей вроде бы не полагалось. Зато Вика была подругой Галины Митиной (Зотовой), которую, — что, конечно, совсем обидно, — понизили из редакторов-составителей программ в дикторы из-за появления на радиостанции Галича. Дело в том, что Галина Николаевна вела программу «Они поют под струнный звон», в рамках которой передавался в эфир так называемый «магнитиздат» — песни советских бардов и менестрелей, то есть того же Галича, Б. Окуджавы, Ю. Кима, В. Высоцкого и других. С появлением на станции Галича руководство Русской службы, очевидно, пришло к выводу, что сосуществование живого символа «магнитиздата» с программой Митиной будет выглядеть несколько странно, и Галину программу решили закрыть. И тогда за Галю заступилась подруга.

Взяв слово на летучке возглавляемого Галичем коллектива, Вика обвинила Галича в том, что тот «развалил культурную секцию», поскольку сократил программу Митиной, «а ведь в ней, — пояснила свою творческую идею Вика, — был Русский Дух». Собравшиеся усмотрели в выступлении Семёновой-Мондич-Древинг намёк на неарийское происхождение православного Галича, после чего разгорелся грандиозный русско-еврейский конфликт, сотрясавший и радиостанцию, и, почитай, практически всю русскоязычную эмигрантскую прессу в течение последующих нескольких лет. В ходе этого конфликта были озвучены некоторые весьма интересные идеи, типа того, что «европейская цивилизация всегда боролась за порядок, а евреи вносили энтропию».

В конце концов, одни работники Русской службы подали на других в суд, каковой благополучно и проиграли.

Галич, надо отдать ему должное, сумел вовремя отстраниться от скандала, вызванного выступлением Вики и последовавшим за оным сплочением русской эмиграции в борьбе с окопавшимися на «Свободе» (цитирую) «руссофобами и атеистами». Однако, следует отметить, отстранился не без потерь. В результате Галича смертельно возненавидели некоторые коллеги неарийской национальности, которые попытались было за него заступиться, однако не встретили со стороны Галича взаимного понимания и поддержки. А уж единомышленники Вики ненавидели Галича и просто так, за неарийское происхождение, и безо всякого повода с его стороны.

Явление Толика-менингита

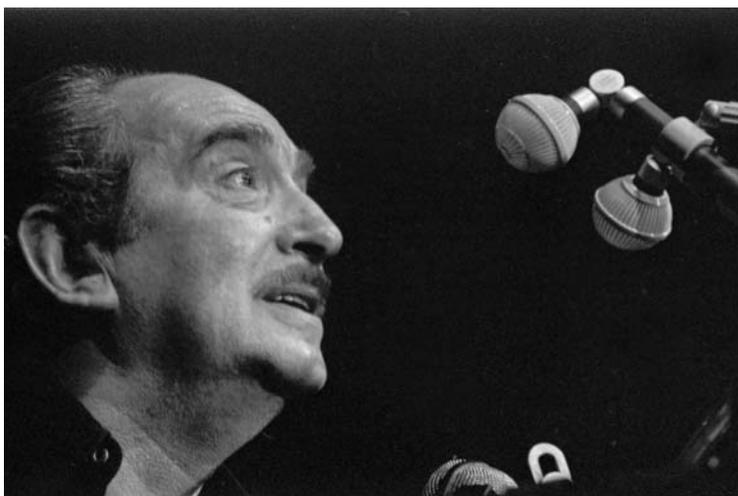
Если национальный вопрос, вспыхнувший на радиостанции и вокруг неё в результате эманаций русского духа Вики Семёновой, попортил немало крови многим прямо или косвенно вовлечённым в него людям, то появление на радиостанции обманутого мужа, прозванного его собственной бывшей женой за из ряда вон выдающиеся интеллектуальные данные «Толик-менингит», надо отдать ему должное, изрядно повеселило публику. Помирали со смеху все, включая людей типа моего друга Игоря Голомштока, который и тогда боготворил Галича и продолжает преклоняться перед ним по сей день. Потому что песни песнями, талант талантом, а не помереть со смеху от такой на диво безобразной истории было просто невозможно. Хотя, если уж излагать, как на суде, всю правду, то следует припомнить и Любочку Тенсон (урождённую Раевскую), божьего одуванчика из первой эмиграции, которая от всей души сострадала бедному Толику. Толик бегал по станции, потрясая газовым пистолетом, и громко жаловался, что Галич «разбил его семью» и что он, Толик, этого дела так не оставит. Апофеозом же его борьбы за воссоединение разбитой семьи было появление Толика в кабинете нашего тихого американского директора Рони — с тем же газовым пистолетом в руках и угрозами совершенно удивительного содержания на устах.

Однако начнём по порядку. Галич, как и положено поэту, был любвеобилен, но до поры до времени это никому не мешало. Его жена, Ангелина Николаевна, относилась к этому его свойству с пониманием, девушки млели, а их мужья, буде таковые у девушек имелись, как люди интеллигентные почитали за честь. Однако, как верёвочка ни вьётся, а конец её найдётся в тот момент, когда взор Галича обратится к девушке по имени Мирра Мирник. Где Галич откопал девушку Мирру, я не знаю. Кто-то теперь говорит, что она подрабатывала в Русской

службе машинисткой, но я, по крайней мере, её на станции не видела и сильно сомневаюсь, что она была способна напечатать на пишмашинке хотя бы одно слово, не сделав при этом как минимум пяти ошибок на каждые шесть букв. Ибо Мирра была безусловно очень красивой девушкой, с правильными чертами лица и совершенно оленьими глазами. Но красота её сразу же куда-то испарялась, как только эта девушка открывала рот и произносила своими ланьими устами какое-нибудь слово. Однако, надо отдать ей должное, девушка Мирра по крайней мере знала, кто такой Галич, чего не скажешь о её муже Толике. Выходец откуда-то из Прибалтики, Толик-менингит, по слухам, содержал в Мюнхене мясную лавку, а выглядел — ну, совершенно как пирожок с ливером. Как бы то ни было, но Мирра совершила неординарный ход конём, на который другие пассии Галича как-то не решались. Она ушла от Толика к Галичу, прихватив с собой заодно их общего с Толиком сына Робику. Не думаю, что Галича сильно обрадовала такая перемена в его половой жизни, а уж Толик в результате и вовсе разбушевался, как Фантомас.

О явлении Толика-менингита нам с Игорем, сопровождая своё повествование совершенно виртуозным восторженным матом, рассказал за чашкой кофе в знаменитой либертовской «кантине»⁴ Володя Матусевич. По словам Володи, оскорблённый муж Толик ворвался в кабинет Рони как ураган, размахивая газовым пистолетом и сметая со своего пути перепуганных секретарш и обомлевших американских политсоветников. Ворвавшись, Толик якобы продолжал махать перед носом окаменевшего Рони всё тем же оружием и произнёс при этом речь, очень похожую на ту, которая растрогала до слёз божьего одуванчика, урождённую Раевскую. Галич, — возвестил нашему интеллигентному директору Толик, — разбил его семью, но он, Толик, против столь грубого нарушения его священных прав будет сражаться всеми доступными ему способами. Для начала он, Толик, убьёт Галича прилагаемым к сему газовым пистолетом, а потом будет жаловаться во все известные ему авторитетные инстанции. А именно: в «Правду», «Известия», академику А. Д. Сахарову и писателю А. И. Солженицыну. На сём Толик покинул кабинет Рони и направил свои стопы в кабинет сотрудника Русской службы Виктора Федосеева, от коего потребовал, чтобы Виктор посвятил его делу одну из передач федосеевских «Прав человека»: «Вы ведёте программу “Права человека”? Так защитите мои права!» — якобы потребовал от Виктора Толик-менингит. Контраргумент Федосеева в том плане, что Толикова жена Мирка имеет полное право от него уйти, на Толика, разумеется, никакого впечатления не произвёл. «Трам-тарарам! — заключил своё повествование неве-

⁴ «Кантина» — кафе-бар.



На двух выступлениях в Авиньоне в июле 1977 г.

роятно похорошевший от столь красиво рассказанной истории Матусик. — Я ещё слышал, что женщины приходят в партком с требованием призвать к порядку неверных мужей. Но чтобы мужик!..» И глаза его засияли, как у породистого кота, объевшегося на халяву французской сметаной под названием «крем фреш».

Как впоследствии рассказывала нам Ангелина Николаевна Галич, Толик свои угрозы затем осуществил, по крайней мере частично. Застрелить он, разумеется, никого не застрелил, но в редакции упомянутых им советских газет написал, а в «Правде» и «Известиях» Толиковы жалобы якобы прочли внимательно и даже как-то в своих пропагандистских целях использовали. История умалчивает также, удалось ли Толику достучаться до Сахарова, но в Вермонт к Солженицыным он, если поверить его словам, вроде всё-таки дозвонился и был выслушан там со всем вниманием и пониманием.

А несчастный Галич откликнулся на появление в его жизни Мирры и её сына песенкой:

Робик, Робик,
Сведёшь ты меня в гробик.

Иск

А вот теперь я перехожу к самой печальной и более того — постыдной части своих воспоминаний. Не уверена, что я вообще должна об этом рассказывать, разве что приватно, не для печати. В конце концов, о пребывании Галича на «Свободе» написали многие, и уж кое-кто из них знал об этой истории по меньшей мере не хуже меня, но никто ни словом, ни намёком не обмолвился. Скорее всего, и я не должна, тем более, что если о начале её я узнала со слов самого Галича, то про ко-

*Автор
снимков:
Жан Жак
Окар.
Из собрания
Е. Якович*



нец — исключительно по слухам. Но раз уж меня спросили, из-за чего Галича перевели из Мюнхена в Париж, то...

Как я уже писала, даже начинающий сотрудник радиостанции «Свобода» получал зарплату профессора престижнейшего немецкого университета. (А лично меня, к примеру, изначально нанимали вовсе не исследовательские анализы писать на языке Шекспира, а переиздавать «самиздат» под руководством некой Али Федосеевой.) Галичу же, естественно, с самого начала положили жалование, в несколько раз превышающее оклады подобного рода кадров. Но в городе Мюнхене очень легко было потратить любые деньги. Галичи держали открытый дом, где постоянно пили и ели едва ли не половина сотрудников радиостанции. Я сама, будучи крайне тяжёлым на подъём человеком, тем не менее ошивалась там постоянно. Галич всегда ухаживал за целым цветником красивых женщин, любил хорошо одеваться, а в Мюнхене было легко найти хорошую одежду за хорошие деньги, любил театр и кино, и знаменитую местную оперу... Одним словом, в какой-то момент зарплаты Галичу стало не хватать. И вот тут-то нашёлся некий «доброхот», который и присоветовал Александру Аркадьевичу, как избавиться от своих финансовых затруднений: подать на радиостанцию в суд с требованием выплатить ему ретроактивно гонорар за передачу на волнах радиостанции его произведений, когда он ещё жил в Советском Союзе.

«Это деньги, всего лишь деньги, западные люди это хорошо понимают», — сказал мне Галич и вопрошающе посмотрел на меня своим грустным совиным оком. Я отрицательно замотала головой, но не сказала ничего. Просто не нашла, не сообразила, что сказать, я вообще соображаю медленно, а значит, вина за всё то, что произошло потом, в значительной степени лежит и на мне. Очень похожим образом отре-

агировала на точно такой же разговор с Галичем и Мария Васильевна Розанова. Хотя, она, по её словам, сумела выдать из себя хотя бы такую фразу: «Галич, я пока не могу сформулировать, почему не надо так поступать. Но твёрдо знаю, что этого делать не следует!»

Насколько я помню, Галич мне тогда назвал (или намекнул?) имя того человека, который присоветовал ему подать такой иск. Кто-то (точнее, уже упомянутая выше Ирина Хенкина) говорил про этого «советчика», совсем по другому поводу, что тот патологически скуп, так что — не исключено — он давал советы Галичу исходя из самых лучших, с его точки зрения, побуждений. А может, и не из лучших... Ну, да Бог ему судья!

Единственное, что я точно знаю, что Галич не хотел уезжать из Мюнхена. По крайней мере, мне он именно так и говорил. Сказал, что не знает города, где жить было бы так спокойно и комфортабельно, как в Мюнхене. Кто знает, может, он чувствовал, что в Париже проживёт совсем недолго?

Потом мне рассказали, что наше высокое вашингтонское начальство откликнулось на скандалы вокруг Галича одной чеканной американской фразой: «А почему этот Галич у нас ещё работает?» Надо полагать, им объяснили, почему. В результате Галича заставили отозвать свой злосчастный иск и переехать из Мюнхена в Париж.

Я не знаю, уволили Рони или заставили подать в отставку. Факт, что потом ему пришлось не сладко. Он работал комментатором на «Голосе Америки», причём чуть ли не внештатным. А после Рони у «Свободы» вообще несколько лет не было собственного директора. В конце концов, наши американские боссы умели интриговать друг против друга не хуже нас, грешных. А вице-президент «RFE/RL» Ральф Волтер всегда мечтал подчинить радио «Свободу» «Свободной Европе». Чего с уходом Рони, в конце концов, и добился. До поры до времени, разумеется.

Александр Галич умер в Париже 15 декабря 1977 года. От удара электрическим током — сердце не выдержало. С тех пор больше тридцати лет миновало. Но мы пока живы. И когда я пересекаюсь со старыми друзьями где бы то ни было: в Лондоне ли, в Мюнхене, в Париже или Иерусалиме — кто-нибудь из нас рано или поздно снимает с полки уже не магнитофонную плёнку, а диск с песнями Галича. И мы вместе слушаем такой родной, такой с детства знакомый голос:

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

Магнус ЮНГГРЕН

БУЛАТ ОКУДЖАВА: ВПЕРВЫЕ В ШВЕЦИИ

В пятницу 27 мая 1966 года в Треллеборг, город на южном побережье Швеции, из Засница прибыл паром, на борту которого находилась группа советских литераторов. До этого они полтора дня ехали на поезде через Варшаву и Берлин. Их было восемнадцать человек — девять писателей и их жёны. В «автобиографическом анекдоте» «Убийца» Булат Окуджава ошибочно написал, что писателей было шестнадцать и что поездка состоялась в июле. На самом деле, он был один из семнадцати, и эта поездка стала его первым посещением капиталистической страны.

Состав группы был пёстрым. Либералы-шестидесятники, а рядом с ними — представители старшего поколения, в прошлом — сталинисты. Руководил группой драматург Владимир Гольдфельд. Из мемуаров Евгения Евтушенко и из того же рассказика Булата Окуджавы следует, что группу собирали второпях. Печально известный в Союзе писателей генерал КГБ Виктор Ильин возражал против кандидатуры Окуджавы — его считали идеологически неустойчивым элементом. За Булата Шалвовича вступился Евтушенко, позиции которого были более крепки, несмотря на то, что при кремлёвской расправе с деятелями культуры в 1963 году Хрущёв резко его раскритиковал. Евтушенко сыграл на том, что Окуджава известен в Швеции — это было большой натяжкой — и что якобы его отсутствие в составе группы вызовет у шведов возмущение.

За разрешением на выезд последовали вызовы Окуджавы в компетентные органы и беседы о том, как ему надо себя вести, чтобы уберечься от всевозможных агентов и провокаторов из числа шведской молодёжи. Бдительность не следовало терять ни на минуту.

Кроме Булата Шалвовича, в группу входили Роберт Рождественский — ещё один известный шестидесятник, Станислав Куняев, принадлежавший к тому же поколению, но уже имевший чёткую нацио-

нально-патриотическую ориентацию, детский писатель Лев Устинов, сценарист Михаил Берестинский, лауреат Сталинской премии Алексей Мусатов и ещё более одиозный семидесятипятилетний прозаик Алексей Кожевников, тоже лауреат Сталинской премии, автор заказного романа «Живая вода», который Солженицын высмеивает в своём «Раковом корпусе».

Удивительно, что эта более чем недельная поездка на заре брежневской эпохи вообще состоялась. Причём не только состоялась, но и приняла либеральный, «не-советский» характер. Чья в этом заслуга? Гольдфельда? Как ему это удалось? Общество советско-шведской дружбы составило объёмную и интересную программу, в которой делался упор на историю и современное состояние Швеции. Члены группы в своих интервью средствам массовой информации подчёркивали, что поездка туристическая, а не официальная. Что они просто хотят посмотреть страну. И так оно и получилось.

Какими были первые шаги Окуджавы по земле капиталистической страны? Высадившись в Треллеборге, писатели поехали в Мальмё, третий по величине город Швеции, где их поселили в центральной гостинице «Аркаден». Утром для них организовали экскурсию по городу. Среди прочего им показали городской театр, получивший широкую известность своими постановками, а также тем, что в нём в молодости работал Ингмар Бергман. Писателям было интересно всё. Они задавали вопросы о ценах на билеты, льготах и школьных театрах. Спрашивали, играют ли на сцене произведения русских авторов. Группу провели за кулисы и показали ей оригинальные декорации Стига Нельсона к нашумевшей постановке пьесы Самуэля Беккета «В ожидании Годо». Заинтересованные гости всей группой купили билеты на вечерний спектакль. И ещё удивлялись: почему есть свободные места, если беккетовский спектакль имеет такой успех?

Шведские средства массовой информации уделяли особое внимание Евгению Евтушенко. Он был известен ещё с 1962 года, когда во время поездок на Запад произвёл впечатление бунтовщика и «злого молодого человека». Даже шведское телевидение показало его в новостной программе. А на следующий день, 28 мая, у него взяла интервью крупнейшая региональная газета «Сюдсвенска дагбладет». Несколько строк в этом интервью было посвящено Окуджаве, которого назвали «худощавым мужчиной с поэтической внешностью». На фото он и Евтушенко прогуливаются рядом с отелем, оба курят. Возможно, сигареты — это способ снять напряжение первого дня.

В интервью также отмечалось, что Окуджава «обрадовался», увидев шведские переводы своих стихов. Кто-то из собратьев-писателей назвал его «русским Диланом Томасом». Журналист тут же под-

хватил сравнение: как и Томас, Окуджава не любил комментировать свои произведения, но шведский сборник ему понравился, и выбор стихов он одобрил.

Книга, на которую ссылается журналист, называлась «Молодые русские поэты». Она вышла в свет в Стокгольме в 1963 году. Писатель и журналист Ханс Бьёркегрен, московский корреспондент «Стокгольмс-тиднинген», предлагает вниманию читателя свои переводы современной советской поэзии: по три стихотворения Евтушенко, Рождественского, Окуджавы и Вознесенского, а также два стихотворения Беллы Ахмадуллиной. Окуджава представлен в сборнике стихами «Ах война, что ты сделала, подлая», «Осень в Кахетии» и «Живописцы».

Кстати, это была не первая попытка Бьёркегрена познакомить шведскую публику с творчеством Окуджавы. 21 апреля 1962 года он опубликовал в «Стокгольмс-тиднинген» заметку под названием «Большой советский талант». В заметке он писал о прозаическом дебюте Окуджавы «Будь здоров, школяр», но мимоходом также упомянул, что «в студенческие годы» писатель сочинял «оригинальные лирические песни».

Могла ли шведская публика в то время знать что-то ещё о Булате Окуджаве? Да. Учитель Торстен М. Нильссон 26 мая, за день до приезда советских писателей, в радиопрограмме «Зеркало времени» рассказал о песнях Окуджавы.

Итак, во второй половине дня было запланировано посещение писателями нового бассейна города Мальмё и современных жилых районов, а после этого, вечером, — театр.

Неизвестно, как группа отреагировала на посещение театра абсурда, но, как бы то ни было, начало поездки было положено. Утром 28 мая состоялось выступление литераторов перед студентами соседнего, университетского города Лунда. Но вечер был организован так спонтанно, что помещение так называемого Академического общества в центральном здании университета оказалось полупустым. Евтушенко, Рождественский и Куняев читали свои стихи, в частности те, что были опубликованы в сборнике Бьёркегрена, а Окуджава пел песни.

Вечером гости на поезде отправились в Гётеборг, второй по величине город Швеции, центр автомобильной и кораблестроительной промышленности. Во время поездки, которая заняла несколько часов, они познакомились со словоохотливым моряком, который с удовольствием отвечал на их вопросы и (опираясь на представления о жизни в других странах, почерпнутые в иностранных портах) комментировал жизнь в Швеции.

Судя по информации в гётеборгской прессе, гостям, как ни странно, не предложили посетить портовых пролетариев или рабочих фаб-

рики «Вольво», зато пригласили 29 мая на приём у архитектора Нильса Суннерхольма и его жены Анн-Мари в их прибрежной вилле в элитном районе Лонгедраг. Богатый и успешный Суннерхольм, вице-председатель гётеборгской секции Общества дружбы, с симпатией относился к Советскому Союзу. На приёме собралось около пятидесяти человек — писатели, журналисты, музыканты, архитекторы, учёные — «сливки» гётеборгской интеллигенции.

Среди них — профессор искусствоведения Элиас Корнель, профессор геологии Гуннар Бесков, писатель Карл-Аксель Хэглунд, композитор-модернист Свен-Эрик Йохансон, знаток лирики и переводчик Эрик Местертон, университетский лектор и критик Бенгт А. Лундберг. Йохансон очень интересовался русской музыкой. Среди его сочинений, в частности, была сонатина для балалайки. Местертон и Лундберг — слависты и специалисты по России. Так, Местертон в 1958 и 1962 году сделал уникальные записи, на которых Борис Пастернак и Анна Ахматова читали свои стихотворения. В 1962-м, будучи в Комарове, он спросил Ахматову про Нобелевскую премию, заронив в ней надежду на эту награду. Мечты о премии через год привели к созданию сонета, посвящённого Местертону. Лундберг в 1965 году защитил интересную диссертацию о поэзии Осипа Мандельштама на соискание степени лиценциата.

Журналисты, присутствовавшие на приёме в Лонгедраге, отмечали, что Евтушенко естественным образом сразу «оказался в центре внимания». Как, впрочем, и всегда.

На следующий день, 30 мая, были организованы экскурсии в соседние города — Уддевалла и Трольхеттан. В тот же день гостей повезли в гётеборгские шхеры, с заездом в традиционную рыбацкую деревеньку Моллёсунд. Посещение Трольхеттана произвело на писателей очень сильное впечатление. Им показали знаменитые водопады, о которых когда-то писал Константин Батюшков. А также познакомили — правда, не с рабочим, а с крестьянином, — жившим на фамильном хуторе неподалёку от города и ответившим на многочисленные вопросы гостей о шведском сельском хозяйстве и его истории.

Из Гётеборга группа ночным поездом отправилась в Стокгольм. На рассвете 31 мая она прибыла на центральный вокзал шведской столицы. Оттуда литераторов повезли в гостиницу «Мальмен» в южной части Стокгольма. Днём для них устроили экскурсию по городу, показали центральную часть, «город между мостами», и новый район Веллингбю. Именно тогда я встретился с Окуджавой и договорился с ним об интервью для крупнейшей шведской газеты «Экспрессен» — его первое интервью в капиталистической стране. Булат Шалвович подарил мне экземпляр своего сборника «Весёлый барабанщик» (1964)

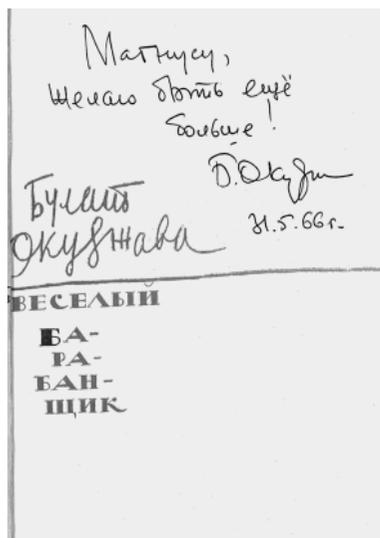
с посвящением, где он обыгрывает значение моего имени: «Магнусу, желаю быть ещё больше»¹.

Евтушенко съездил в стокгольмское отделение международной писательской группы «Кларте» (Clarté) и договорился о проведении 3 июня вечера поэзии. Потом Общество дружбы пригласило гостей на ужин.

В среду 1 июня группа отправилась в Уппсалу, старинный шведский город с университетом, основанным в 1477 году. Здесь писатели посетили величественный Государственный зал уппсальского замка, осмотрели собрание книг университетской библиотеки (Carolina Rediviva), полюбовались кафедральным собором. С древних времён Уппсала является религиозным центром Швеции — в дохристианский период здесь был храм, где поклонялись языческим богам. Гостям показали так называемую Старую Уппсалу, с Королевскими курганами — три больших холма, под которыми, по преданию, захоронены свейские конунги VI века. В завершение писателей повели на древнейшую в стране кафедру славистики уппсальского университета, основанную в 80-е годы XIX века. Фотография Булата и Ольги Окуджавы и Льва Устинова на следующий день была опубликована в местной газете «Уппсала нюа тиднинг».

Из Уппсалы группа советских литераторов на автобусе переехала в Сигтуну, один из древнейших городов Швеции. Здесь гости осмотрели развалины средневековых храмов и захоронения бронзового века.

Вечером в коттеджном пригороде Юрскольме состоялся ещё один грандиозный приём, организованный Пером Йедином (который в своём издательстве «Вальстрём и Вистранд» издал сборник «Молодые русские поэты») и его русскоговорящей женой Биргиттой. На состоявшийся в формате фуршета приём были приглашены некоторые знаменитые шведские писатели, например, Пер Вестберг, работники телевидения, журналисты и выдающиеся деятели культуры — такие, как Ханс Альфредсон и Таге Даниэльссон, а также известный диктор Свен Вальстрём, ведущий на радио курс русского языка. Всё это я знаю, так как сам был там.



¹ Magnus (лат.) — большой. Здесь и далее примечания — составителей.

Евтушенко и Окуджава в течение вечера являли полную противоположность друг другу. Евтушенко как обычно блистал и заполнял собой всё пространство, Окуджава — вопреки опасениям генерала Ильина — держался в тени, был осторожен и непритязателен. Помню, как в какой-то момент Ханс Альфредсон, знаменитый, в частности, своими комическими выступлениями, разыграл уморительный скетч, который так восхитил Евтушенко, что тот запечатлел на губах Альфредсона поцелуй. «Ох уж эти русские», — наверняка подумали присутствовавшие при этом члены шведского писательского сообщества.

В конце вечера по настоянию Ханса Бьёркегрена, Окуджава достал гитару и исполнил несколько своих песен, среди которых была «Песенка о голубом шарике», особо любимая Бьёркегренем.

Я хотел поближе познакомиться с Окуджавой и даже успел задать ему несколько общих вопросов. Продолжение интервью планировалось на следующий день. Что я про него тогда знал?

Я прочитал сборник его произведений (стихи и проза), изданный эмигрантским издательством «Посев», послушал пиратскую запись песен, сделанную лондонским издателем Флегоном. И хотя тогда я вряд ли мог предположить, что увижу в центре Москвы бронзовую статую поэта, величие его я понимал. И хотел пообщаться именно с ним, а не с Евтушенко.

На следующий день, в четверг 2 июня, группа литераторов посетила редакцию самой крупной утренней газеты «Дагенс Нюхетер», которая располагалась в новом многоэтажном доме. Гостям показали здание, продемонстрировали документальный фильм об этой газете «Дом, где никогда не спят». Главным редактором «Дагенс Нюхетер» тогда был поэт и критик Улоф Лагеркрантц, один из виднейших представителей культуры Швеции. Лагеркрантц побеседовал с гостями, и надо полагать, сделал это с большим удовольствием. Из убеждённого консерватора, каким он был когда-то, этот человек превратился в сторонника так называемого «третьего пути» — течения, которое в период холодной войны развилось среди шведских писателей левого толка и позволило с большим пониманием взглянуть на процессы, происходившие в Советском Союзе. Вопросы сыпались один за другим: обо всём — от политической принадлежности газеты до издательской практики. Гости интересовались тем, как в «Дагенс Нюхетер» относятся к сообщениям ТАСС. И удивлялись, что такое большое место в газете занимает криминальная хроника.

После визита в редакцию мы с Окуджавой встретились в ресторане гостиницы «Мальмен» для проведения запланированного интервью. Булат Шалвович приятно поразил меня своей доброжелательностью. Тему зимнего процесса над Андреем Синявским и Юлием Даниэлем мы

SVENSKA DAGBLADET SNALLPOSTEN Lördagsden 28 maj 1966

Svenska journalister snälla tyckte ryska poeter i Malmö



Jevgenij Jevtusjenko är en långsam person med oavtliga, omfattande och något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Ordning om en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Ordning om en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Ordning om en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Ordning om en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Ordning om en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

— Jag är trött, säger han. Vi har rest hela natten. Och han lutar sig mot en pelare och verkar faktiskt alldeles utmattad. Han kan spela, han kan frågorna: han vet hur även den nyfiknaste skall bevakas.

Jevtusjenko och alla inte vid han skall spela. Han blickar förbiförande på med glöden om föredraget som han blickar. Diktaren är rik på ryska målspråk, och en föredrag som föredrag i det stora hela. Vilken diktare? "Ja"

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Intressant av att dessa sig bland de utvalda.
□ Egen stil
Jag säger att det verkar som om hans pers... "Kvinnor" i de flöden av hans ledare... Han talar så som om han... bevakning och säger att han har en... till och till. Han föredrag... blickar denna st. Hans vers är... mycket det. Han har större viktiga... uttalar för sina ögon.

Handlingsövning är värdig... Jevtusjenko — han... år 1922 — och har get... föredraget alldeles 1962. Han...



Sergij Jevtusjenko framför de bristfälliga mikrofonerna på Borgarskolan.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Den som är en av de ryska riktiga — såväl som något flaxiga rörelser. Han röker flitigt och behåller gärna cigarrer i munnen medan han talar sin luftfyllda engelska.

Jevtusjenko i Malmö



Janfor sitt Malmöhotell ton den ryska författartruppen en tit på den. Fr. v. Robert Rozjdestvenskij, Julija Okudjajeva, den ryska gästerna fru Irma Basin och Bengali Jevtusjenko.

Malmö. Sovjetpoeten Jevgenij Jevtusjenko kom i all still till Malmö på fredagsmorgonen. Han är tillsammans med andra ryssar, författare med makar, på en drygt veckolång vistelse till Sverige som alltså inleds i Skåne.

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Malmö gav sig gruppen genast Göteborgs bild ett litterärt sver Jevtusjenko party och i Stockholms sver författarföringsens ordförande (TT) Gehlin ett samkväm. (TT)

Ryskt författarbesök



En grupp ryska författare som sedan några dagar gästas Sverige, besökte under onsdagsförmiddagen Uppsala. Förstarna Gania Uppsalas besög de åtta författarna med makar B. A. riksdags, Carolina Rediviva och stads kyrkan, varföre man förtärligt mot Sigtuna. På bilden som är dramatikern Leo Utinova. Även Jevgenij Jevtusjenko deltog i uppsalabesöket.

En grupp ryska författare som sedan några dagar gästas Sverige, besökte under onsdagsförmiddagen Uppsala. Förstarna Gania Uppsalas besög de åtta författarna med makar B. A. riksdags, Carolina Rediviva och stads kyrkan, varföre man förtärligt mot Sigtuna. På bilden som är dramatikern Leo Utinova. Även Jevgenij Jevtusjenko deltog i uppsalabesöket.

En grupp ryska författare som sedan några dagar gästas Sverige, besökte under onsdagsförmiddagen Uppsala. Förstarna Gania Uppsalas besög de åtta författarna med makar B. A. riksdags, Carolina Rediviva och stads kyrkan, varföre man förtärligt mot Sigtuna. På bilden som är dramatikern Leo Utinova. Även Jevgenij Jevtusjenko deltog i uppsalabesöket.

Ryskt författarbesök "Vi är bara turister"

Från Dagens Nyheter Malmöredaktion Malmö, fredag

En kapitalistisk apparat... Malmö, fredag

с ним не затрагивали, однако об этом заговорила его жена. Понизив голос до шёпота, она сказала, что ситуация в сфере культуры с приходом нового руководства в Советском Союзе радикально изменилась, что вызывает глубокое беспокойство и страх в среде интеллигенции. Мы же с Булатом Шалвовичем много говорили о цензуре, о трудностях издания книг, о том, как ему приходится бороться за каждое своё слово.

Потом мы совершенно естественно перешли на разговор о молодом Пушкине и том проекте, над которым Окуджава и его жена работали в Стокгольме — сценарии фильма об опальном поэте. Дмитрий Быков считает, что наряду с лирикой этот сценарий занимает очень важное место в наследии Булата Шалвовича. И очень жаль, что фильм по нему так и не сняли.

Предполагаю, что Окуджава проводил параллель между своей ситуацией и той, в которой находился Пушкин в двадцатые годы XIX века. Да, Окуджаву не отправляли в ссылку, но замалчивание его творчества газетами, радио и телевидением действовало не менее эффективно. У него было, как он иронизировал, много «друзей» среди власть имущих. Меня поразило презрение, с которым он тогда отозвался о Хрущёве, незадолго до этого освобождённом от должности, — со временем, конечно, он пересмотрел своё отношение к бывшему генеральному секретарю.

Я предположил, что на творчество Окуджавы оказал влияние Жорж Брассенс. Он согласился, но добавил, что ещё больше для него значил Жак Брель. И заодно посетовал по поводу выхода в свет пиратской пластинки Флегона, которая ему очень повредила.

Мне показалось, что после шести дней пребывания в капиталистической стране за своим внешним спокойствием Окуджава скрывал сильное напряжение. Мои наблюдения нашли подтверждение в автобиографической прозе поэта. Булат Шалвович боялся встречи с западной реальностью. Свидетельством тому стал один случай, о котором мне во время интервью рассказал Окуджава (этот случай тоже потом вошёл в его рассказ).

Так называемые «моды»² были в то время доминирующим движением в молодёжной культуре Швеции. Они носили хаки и демонстрировали своё неприятие современного общества. С одним таким модом Окуджава столкнулся возле автомата с кока-колой перед входом в гостиницу и очень испугался, вспомнив наставления московского инструктора по идеологии и его предостережения против разных

² *Моды* — приверженцы «всего нового»; британская молодёжная субкультура, сформировавшаяся в конце 1950-х гг. и достигшая пика в середине 1960-х гг. Шведские «моды» были левыми и выражали довольно неясный социальный протест, внешне они больше походили на хиппи, одевались в «армейские» куртки, исприсанные различными знаками и текстами.

подозрительных личностей и провокаторов... Окуджаве показалось, что молодой человек ему угрожает, а на деле выяснилось, что он хочет ему помочь вытащить из автомата бутылку, за которую Окуджава заплатил, но никак не мог достать. Возможно, этот случай заставил Окуджаву пересмотреть и эти свои представления. (В своём автобиографическом рассказе Окуджава называет модов хиппи. Простим ему эту ошибку. В 1966 году хиппи не было.)

Наше интервью было необычным. Окуджава мне задавал не меньше вопросов, чем я ему³.

Вечером того же дня для советских гостей устраивают встречу и ужин в Союзе писателей, но приглашают туда только узкий круг. «Дагенс Нюхетер» пишет, что это было сделано для того, чтобы иметь возможность обсудить дело Синявского-Даниэля. Возможно, газета права.

В один из этих дней часть гостей — по крайней мере, Евтушенко и Окуджава с супругами — снова побывали в гостях у Йедина, где пообщались в неформальной обстановке с хозяевами, поиграли в настольный теннис, пожарили мясо на углях. Пер Йедин рассказывал, что Окуджава исполнил свои песни и даже подержал на коленях его младшую дочь. Йедин достал для гостей билеты на утренний спектакль в королевский музыкальный театр в Дроттнингхольме неподалёку от Стокгольма. Но затея провалилась. Спектакль гостям не понравился, и они ушли, не дожидаясь конца представления.

Зал «Боргарскулан» (Borgarskolan) в центре Стокгольма в пятницу вечером 3 июня был почти — но не совсем — заполнен. Мероприятие было организовано не слишком профессионально. В зал принесли семь микрофонов. Сначала ни один из них не работал, и Евтушенко пошутил: «Если вы, ребята, вдруг решите организовывать революцию, то так у вас ничего не выйдет». Ему похлопали.

Затем началось чтение стихов, причём переводы читались (двумя шведскими артистами) раньше оригиналов. За переводы — если они не были сделаны раньше — отвечал Свен Сторк из Общества дружбы, знаток русской литературы и матёрый переводчик пропагандистского листка «Новости из Советского Союза».

Наименее известный из гостей — поэт Станислав Куняев — открыл эстафету героическим стихотворением о советских покорителях космоса. Рождественский прочитал свою «Историю» и нежное поэтическое обращение к дочери. Евтушенко покорила слушателей очень эмоциональным чтением стихотворения «Бабий яр». Выбор Бьёркегрена он дополнил своими знаменитыми стихами «Два города», а также написанным совсем в другой тональности произведением «Любимая, спи».

³ Текст беседы см. приложение 1 к данной публикации.

Пришло время выступать Окуджаве, который заметно стеснялся, на сцене держался скованно, почти неуклюже. Он спел «Песенку о солдатских сапогах», «Лёнку Королева», «Чёрного кота», «Последний троллейбус», «Госпожу Удачу» и «Песенку о бумажном солдате».

Самый известный журналист Швеции Ян-Улоф Ульссон (псевдоним Юлу) написал на следующий день более пяти столбцов в газете «Дагенс Нюхетер» о «русском поэтическом вечере». Больше всего внимания он уделил Евтушенко, на долю Рождественского досталось девять одобрительных строк, Куняева — семь. И ещё Ульссон написал об Окуджаве. Причём говоря о нём, он почему-то перешёл на язык хоккейных комментаторов. Если Евтушенко, по его словам, представлял собой тип центрального нападающего, то Окуджава был игроком второго звена.

«Булат Окуджава — невысокий элегантный мужчина с выразительными бровями и гитарой. Он говорит, что не играл уже три года, и добавляет, что это не беда, так как играть он всё равно не умеет. Его песня о троллейбусе, который едет по ночной холодной Москве, — одна из лучших в своём роде. Конёк Окуджавы — сатирические песни. Их он тоже исполнил, однако сатира всегда лучше воспринимается, когда играешь на своём поле».

Под сатирическими песнями Юлу, видимо, имел в виду «Чёрного кота», которого Окуджава исполнил сверх программы по просьбе публики. Перед песней он произнёс несколько слов, подчеркнув, что в песне нет аллюзии на Сталина — она имеет самый общий смысл. Возможно, этот комментарий был вызван вопросом о коте и о Сталине, который я задал Окуджаве во время интервью.

Говоря об этом вечере, я хотел бы ещё раз упомянуть Станислава Куняева. Помню, как молча он ходил туда-сюда, мрачно поглядывая по сторонам. Презрение, которое он позднее выразил по отношению к своим «либеральным» коллегам, возможно, зародилось именно тогда, когда Куняев вынужденно оказался в тени, — прежде всего Евтушенко. Впоследствии Куняев написал стихотворение о том, как он, подобно привидению, бродил по холодному Стокгольму, видя на каждом шагу мерзкие приметы капитализма: «Я один, как призрак коммунизма, по пустынной площади брожу».

В субботу, 4 июня, я снова встретился с Окуджавой в гостинице «Мальмен». Писатели уже начали готовиться к отъезду, который был намечен на вечер того же дня. Мы договорились, что я подготовлю примерный перевод интервью и покажу Окуджаве для одобрения. Возражений с его стороны не было. И я передал ему вопрос от «Экспрес-сен»: не согласится ли он вести в газете колонку о культурной жизни



3 июня 1966 г. Фото Й. Граана

в Советском Союзе? Идея была не самая удачная. Я понял это сразу, как только озвучил вопрос. Предлагать такое в период процесса над Синявским-Даниэлем было всё равно что автоматически ввергать Окуджаву в пучину неприятностей. Он, естественно, отказался.

Булат Шалвович надписал мне один из снимков, сделанных фотографом Йонни Грааном на вечере в «Боргарскулане». Текст был очень личный: «Дорогой Магнус, желаю Вам счастья. Спасибо! Булат. 4.06.1966».

Вечером они сели на поезд и уехали.

А на следующий день «Экспрессен» опубликовала моё интервью с Окуджавой.

Осенью 1966 года в издательстве Йедина вышел сборник прозы и поэзии Окуджавы в переводах Ханса Бьёркегрена. Называлась книга вполне ожидаемо — «Песенка о голубом шарике»⁴. Я написал на неё рецензию в «Экспрессен». Позднее в том же году Шведское радио выпустило пластинку (LP) с прозвучавшими на том самом вечере стихами Евтушенко и песнями Окуджавы, а также записями Анны Ахматовой и Андрея Вознесенского.

⁴ См.: *Okudzjawa B. Sängen om den blå ballongen / Översättning: H. Björkegren. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1966. 132 s.*

ПРИЛОЖЕНИЯ

**1. ВСЕ СЛУШАЮТ ЕГО ПЕСНИ,
НО ИХ НЕЛЬЗЯ ИЗДАВАТЬ:
«Он ведь может иметь в виду бомбу...»**

Выглядит он экзотично: невысокий, худой, смуглый, усы, чёрные вьющиеся волосы. В уголке рта болгарская сигарета. Он смотрит на вас дружелюбными, немного грустными глазами. Ему сорок два года, и зовут его Булат Окуджава.

Он является одним из тех писателей Советского Союза, творчество которых вызывает наибольшие споры, и вот вдруг он — похоже, что это было для него так же неожиданно, — оказался в Швеции, с неофициальным писательским визитом. До этого он никогда не был за пределами социалистических стран, а пару лет назад его не выпускали даже за пределы СССР.

Булат Окуджава, грузинско-армянского происхождения, поэт, прозаик и автор киносценариев (его первый фильм был показан на последнем фестивале в Венеции), но у себя на родине он больше всего известен как автор песен и трубадур. Он написал порядка девяноста песен, которые получили совершенно неслыханную популярность среди русской молодёжи, — от Мурманска и до Владивостока. Это песни о войне, о бессмысленном, грустном, о жизни в Москве, о старом поношенном пиджаке, песни о любви, сатирические песни, наполненные двусмысленными символами и аллегорическими остротами. По типуажу он, пожалуй, напоминает Боба Дилана, — оба пишут примерно об одних и тех же вещах, однако при ближайшем рассмотрении обнаруживаешь, что у них на самом деле и не так много общего: их протест заложен в самом времени. Окуджава более сродни Жоржу Брассенсу, и он сам это подтверждает, отвечая на мой вопрос:

— Брассенс значил для меня очень много. Как и Жак Брель. Американские поп-песни протеста я почти никогда не слышал, но французский шансон мне очень близок.

Сравнение между Диланом и Окуджавой может быть оправданным с другой точки зрения. Песни Дилана выходят огромными тиражами на пластинках. Песни Окуджавы могли бы выходить огромными тиражами — но издавать их «нельзя». Они либо совсем лишены героического пафоса, либо слишком грустные по тональности, «унылые», во вред молодёжи. Но Окуджава всё равно доходит до своей публики: его песни можно найти по всей России на бесконечных магнитофонных плёнках, — сколько их, он не знает и сам.

lans visor går ut i jätteupplagor på skiva. Okudzjavs visor skulle kunna gå ut i jätteupplagor på skiva — men de får inte spelas in. De är antingen alldeles för anti-sovietiska eller också för sorgna i tonen. "Intryck" ungdomen kunde ta skada. Men Okudzjavs när ut till sin publik ändå: hans visor finns spridda över hela Ryssland på otaliga magnetband, hur många har han ingen aning om själv.

rig stoppats. I stället har han själv på sistone ransonerat framträdandena. Han har helt enkelt blivit trött på sina visor, vill nu söka sig fram på andra områden. Sin sista turné gjorde han tillsammans med Jevtjenko och några andra unga för fyra månader sedan. De besökte ett tiotal städer i Sibirien, och överallt var intresset lika stort. Sitt "publikrekord" satte han på Leninstadion i Moskva för ett par år sedan: det var nioa

nya ång sommet uttrycker det "vänner" på högsta ort. Hans visor kan stundom vara lika vassa som Puskins ihålliker, med den skillnaden att Okudzjavs omsorgsfullt bemödar sig om att låta in sina spjutspetsar i liljeceller och omkryningar. En av hans mest kända och mest elaka visor berättar om en stor, slug svart katt som sitter och vakar över sina under-såtar och döjer ett hälsande bakom sina fötter. "Han har slutat fånga råttor/det är oss



"Om det är fel nåpostarna..."

KULTURSIDAN Expressen 5/6 1966 **Söndagen den**

Alla hör på hans visor — men de får inte spelas in

HAN SER EXOTISK UT: liten, tunn, mörkhyad, mustasch, svart krulligt hår. I ena munparten guppar en bulgarisk cigarrett. Han betraktar en med vänliga, lite sorgmodiga ögon. Han är 42 år gammal och hans namn är Bulat Okudzjavs.

Han är en av Sovjetunionens mest kontroversiella författare och han har påstått — det har kommit lika oväntat för honom själv — dumpat ned i Sverige, på ljudfickell författarvisit. Han har tidigare aldrig varit utanför socialtänderna, för ett par år sedan hade han inte ens släppts utanför Rysslands gränser.

Bulat Okudzjavs, av georgisk-armenisk börd, är poet, prosaist och filmscenarieförfattare (hans debutfilm visades vid senaste Venedigfestivalen), men i sitt hemland har han framför allt blivit känd som visörfattare och trubadur. Han har skrivit ett 90-tal visor som nått en alldeles osannolikt populäritet bland rycka ungdomar, alltifrån Murmansk bort till Vladivostok. Visor om kriget, det meninglösa, trötta om livet i Moskva, om en gammal sliten kavaj, kärlekvisor, satiriska visor fyllda med tveitydiga symboler och allegoriska spetsigheter. I typen kan man gissna om Bektjan, de skriver om ungefär samma saker, men vid närmare betraktande upptäcker man att de inte har så väsentligt mycket gemensamt, deras



Bulat Okudzjavs sjunger i Stockholm.

Magnus Ljunggren träffar Bulat Okudzjavs från Sovjet

'Han kan ju mena bomb...'

trosvänne i honom och spelar flitigt hans sånger — vilket naturligtvis bara gör honom ännu mer

biografisk bakgrund, om en byskollärars andefattiga liv långt ute i provinsen, ligger färdig — liksom

"häll" ... Sedan lade man på ett litet hela projektet på framtiden. Inte förrän författaren själv hade avsått ett upprört protestbrev till dåvarande kulturchefen Hittjov började man trycka boken, Okudzjavs är män om att understryka att det ändå rör på sig i det rycka kulturlivet i dikturet i "Den glade tramslagarpojken" var inte så stramt som i hans tidigare två samlingar. Vem vet: några gångar kanske både "svarta katten" och "tuppen" får vara med. I en intervju med Mihajlov i "Moskvasommar 1964" gör Okudzjavs ett målände exempel. Det hände sig en gång, berättar han, att han blev uppkallad till centralkommittén, där man nämde till honom: "Ni kan ju skriva så trevliga visor, varför har ni nu gjort den här om 'dumbommarna'?" Okudzjavs lovade att inte sjunga mer om "dumbommarna". Sit, nästot år senare, blev han uppkallad igen. Den gången sade man: "Ni som har skrivit den trevliga visan om 'dumbommarna', varför har ni nu gjort den här om 'den svarta katten'?" På den vägen är det.

Mods

När jag träffar Okudzjavs har han varit sex dygn i Sverige, de första sex dygn han tillbringat i ett västland. Han är mycket ligglad och stillsam — särskilt vid sidan av den stojande Jevtjenko — men det förefaller mig som om han under sin lugna yta är lite ontutsläpplad: Vi har så många fördomar

fånga av hans stor: om Lev-Sverige, om a kyrlore och "Jag är inte är ju kultur-på våra bi-censur och väskig av hans schova Nobel-ar genomlidit skonferens i till upplivelse va. Han leve-ar, han väger han undviker r och tomma stonastid för äng, kyrkeln bland yng-läggande ar-mistrio mot om vilken mo-liser helst är k.

Okudzjavs tar vrigt påhögst sjunger några set", tillägnad den blå hal-laten" ("Han s/ bland skrik i kulors vin/ it, han var ä så till slut (så presen-timen mer of-issan om den laten"). Slut-ittring: "Om — är det inte det vill det, könt att inte utan bara en

Грустно, что запрет на запись Окуджавы ударил по нему вдвойне. Радио «Свободная Европа» в Мюнхене решило, что в его лице они нашли бунтаря и соратника, и часто транслируют его песни, — что естественно делает его только ещё более подозрительным в глазах советских⁵ властей. Это типичный пример того, как реакционеры на Востоке и Западе способствуют деятельности друг друга, помогая друг другу аргументами. Вдобавок одно «сомнительное» издательство в Лондоне воспользовалось случаем, выпустив долгоиграющую пластинку с несколькими, нелегально вывезенными из страны песнями Окуджавы, естественно не спросив у него на то разрешения. И эта пластинка, конечно же, стала благодарным инструментом в руках реакционеров от культуры⁶.

⁵ В оригинальной публикации: *русских*. Общеизвестно, что на Западе понятия СССР и Россия, советский и русский воспринимались тогда (и часто воспринимаются до сих пор) — как синонимы. См. также сн. ¹⁵.

⁶ Инцидент с пластинкой и личная встреча с хозяином лондонского издательства Флегоном, произошедшая позднее, в ироническом ключе были описаны Окуджавой в автобиографическом рассказе «Выписка из давно минувшего дела» (впервые: Знамя. 1992. № 7. С. 72–92).

Но песенные гастроли Окуджавы по Союзу всё-таки не были остановлены — в последнее время он сам ограничил свои выступления: просто-напросто устал от песен, захотел попробовать себя в других областях. Своё последнее турне — четыре месяца назад — он совершил вместе с Евтушенко и несколькими другими молодыми авторами. Тогда стадион чуть не лопнул: два выступления собрали тридцатитысячную молодёжную аудиторию.

Сейчас Окуджава пишет в основном прозу: большая повесть на автобиографической основе, — о духовно бедной жизни школьного учителя в сельской глубинке — уже готова⁷. Как и несколько небольших прозаических зарисовок. Но ничего не напечатано.

Он также занят новым киносценарием: речь пойдёт о юности Пушкина, его бурных годах в салонах Петербурга и ссылке на Кавказ — как следствии нескольких оскорбительных для царя стихотворений⁸. Возможно, Окуджава переживает свою нынешнюю ситуацию как схожую с пушкинской в начале 1820-х. Его никогда не выслали, но телевидение, радио и пресса эффективно его замалчивают, и у него есть много, как он сам иронически выражается, «друзей» на самом верху. Его песни могут иногда быть так же остры, как и памфлеты Пушкина, но различие в том, что Окуджава тщательно старается завернуть наконечники своих копий в сравнения и описания. В одной из его наиболее известных и наиболее злых песен говорится о большом чёрном коте, который сидит и наблюдает за своими подданными, пряча ухмылку в чёрные усы: «Он давно мышей не ловит, усмехается в усы, ловит нас на честном слове, на кусочке колбасы».

Ведь это, конечно, Сталин?

— Нет, — говорит Окуджава, — моя сатира потеряла бы своё действие, если бы была направлена против одного единственного лица. Она обыгрывает актуальные явления, само мышление.

Ага, говорят некоторые, думая, что понимают. Чёрный кот — это, может, скорее русские неосталинисты, «наследники Сталина», если цитировать Евтушенко. А как тогда быть с песенкой о петухе, который стоит совершенно один посреди двора и кукарекает в пустоту: «Не может петух умолчать, потому что он создан кричать». Это же, наверное, намёк на Хрущёва и его кричащие и унижительные призывы к писателям?

⁷ По всей видимости, имеется в виду первая редакция повести «Как с иголки», напечатанной впервые лишь на периферии (Кодры. Кишинёв, 1969. № 5. С. 45–95).

⁸ Оpubл.: Частная жизнь Александра Сергеича, или Пушкин в Одессе: Киносценарий / в соавт. с О. Арцимович // Киносценарии. 1995. № 4 (июль – авг.). С. 46–81. Фильм по этому сценарию так и не был снят.

— Нет, — говорит Окуджава, на этот раз с большим ударением. — Вовсе нет. Этого человека я бы вообще за всю жизнь не удостоил и строчкой⁹.

Свои стихи Окуджава тоже трудно издать. Он дебютировал в возрасте тридцати двух лет в волшебном 1956 году; до этого он писал для самого себя и своих друзей, зарабатывая на жизнь как учитель сельской школы. Три маленьких тонких сборника стихотворений — это то, что выпущено на сегодняшний день, хотя полное собрание его стихов могло бы быть намного больше. Последний сборник «Весёлый барабанщик» вышел осенью 1964-го, после многих «но» и «если». Сначала издательство отсеяло около десятка из представленных Окуджавой стихов, — они были убраны не по каким-то особым причинам, а что называется, на всякий случай: «Окуджава может подразумевать бомбу, когда пишет “сосуд”»... Позже весь проект неожиданно отложили на будущее. И пока писатель сам не отправил возмущённое письмо протеста тогдашнему начальнику культуры Ильичёву, книгу не начали печатать.

Окуджава всячески подчёркивает, что русская культурная жизнь всё-таки развивается: отбор стихов в «Весёлом барабанщике» был не таким строгим, как в его двух предыдущих сборниках. Кто знает: в следующий раз, может, будут и «Чёрный кот», и «Петух». В интервью Михайло Михайлову в «Московском лете 1964»¹⁰ Окуджава приводит яркий пример. Это произошло, рассказывает он, однажды, когда его вызвали в Центральный Комитет партии, где ему было сказано: «Вы можете писать такие приятные песни, почему вы написали эту песенку “О дураках”?» Окуджава пообещал больше о дураках не петь. И где-то год спустя его вызывают снова. В этот раз ему говорят: «Вы, написавший такую хорошую песенку о дураках, почему вы написали эту песенку о “Чёрном коте”?»

Вот так-то.

Когда я встретился с Окуджавой, он уже пробыл в Швеции шесть суток — свои первые шесть суток в стране Запада. Он очень тих и

⁹ Окуджава неоднократно за свою жизнь высказывался о Хрущёве, определял его как человека примитивного, подверженного «давлению общественных заблуждений и внутренних стереотипов». Вместе с тем заслугу Хрущёва по развенчанию сталинизма он считал очень значительной, называя XX съезд КПСС одним из «ярких признаков распада нашего тоталитарного общества». Сама же формула «Он для меня такой злодей, что я ему даже отрицательной песни не посвятил бы всё равно» в поздние годы относилась Окуджавой исключительно к Сталину.

¹⁰ Глава в книге под таким заглавием (Франкфурт н/М.: Посев, 1965) написана югославским журналистом и диссидентом М. Михайловым и также фиксирует подробности встречи с Окуджавой.

спокоен — особенно рядом с шумным Евтушенко, — но мне кажется, что спокойствие это внешнее: на самом деле он немного сбит с толку:

— У нас так много предубеждений и предвзятых представлений друг о друге, — говорит он. — Когда же наконец приезжаешь, то замечаешь, как твои предварительные установки начинают распадаться одна за одной. Я, например, приехал сюда в твёрдом убеждении, что ваши «моды» — это испорченная и развращённая молодёжь. Это совсем не так, не правда ли? Многие из них ведь политически активны, социально сознательны? Может, они, наоборот, самые прогрессивные? В Советском Союзе так много легенд...

Окуджава открыт, постоянно готов проверить свои оценки, он как бы ощупью идёт через наш разговор. Многие из его ответов выливаются в вопросы: об условиях жизни в Швеции, о шведском кино, о наших церквях и наших церковных ритуалах («Я неверующий, но церкви — это же история культуры»), о ценах на наши машины, о короле, о цензуре и свободе печати, о Синявском, которого он никогда не читал, о шолоховской Нобелевской премии. Для тех, кто как раз переждал пресс-конференцию Шолохова прошлой осенью¹¹, встреча с Окуджавой очень полезна. Он не даёт никаких готовых ответов, он тщательно взвешивает свои слова, уверенно избегает всяких клише и пустых фраз, — всё это симптоматично для всего творчества Окуджавы, это ключ к его популярности среди молодёжи и основная причина недоверия к нему со стороны власть имущих.

Когда я спрашиваю его, какого современного русского поэта он охотнее всего читает, ответ ясен:

— Бориса Пастернака.

Перед тем, как я покидаю Окуджаву, он, усиленно подбадриваемый Евтушенко, достаёт гитару и поёт некоторые из своих песен: «Песенку старого шарманщика», посвящённую Жене¹² Евтушенко, «Голубой шарик», «Бумажный солдатик» («Он был бы рад в огонь и дым, за вас погибнуть дважды, но потешались вы над ним, ведь был солдат бумажный»), и под конец «Песенку весёлого солдата» (так Окуджава представляет её, хотя в более официальной версии она называется «Песенка а м е р и к а н с к о г о солдата»). Последние строчки звучат так: «А если что не так — не наше дело! Как говорится, родина велела. Как славно быть ни в чём не виноватым, совсем простым солдатом, солдатом».

¹¹ Пресс-конференция советского писателя М. А. Шолохова в Стокгольме по поводу присуждения ему Нобелевской премии и само вручение премии состоялись соответственно 7 и 10 декабря 1965 г.

¹² В оригинале публикации: *...жене Евтушенко*. Вероятнее всего, опечатка, перекочевавшая из записи беседы.

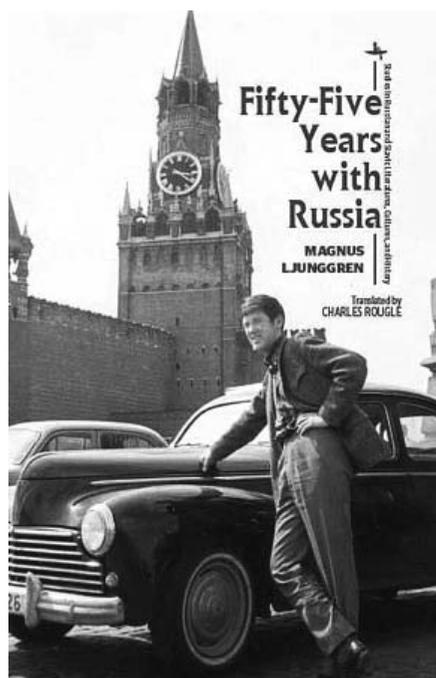
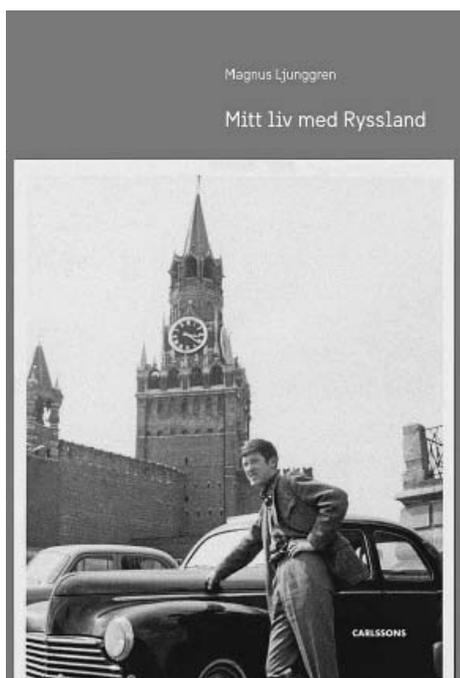
Вряд ли Окуджава мог уйти дальше от тех «зелёных беретов», о которых поёт сегодня Барри Садлер¹³.

Expressen. Stockholm, 1966. 5 июня

2. Встреча в Москве **(Из книги «Пятьдесят пять лет с Россией»)**

Окуджава в 1981 году не был тем же самым человеком, что Окуджава в 1966 году. Тогда он был окружён аурой почти невинного любопытства. Но опыт закалил его, и теперь у него практически не было политических иллюзий. Его коллеги либо умерли, либо были вынуждены замолчать или эмигрировать. Он не понимал, как его собственный народ мог выдержать жизнь в совершенно бесцветном брежневском обществе. Всё, что ему оставалось, — это погрузиться в историю, пытаться понять настоящее через прошлое.

Я намеревался подарить ему экземпляр «Необыкновенных приключений тайного агента Шипова» — его повести о ранней слежке



¹³ В начале 1966 г. на Западе, включая и Швецию, стала чрезвычайно популярна патриотическая «Баллада о «зелёных беретах»», записанная на пластинки американским ветераном, старшим сержантом Барри Садлером (1940–1989), сочинённая им самим в соавторстве с Р. Муром. На время беседы пришёлся пик популярности этой песни.

Третьего отделения за Толстым, которая недавно была переведена на шведский язык¹⁴. Однако, к сожалению, несмотря на то, что книга вышла уже в нескольких советских изданиях, её изъяли усердные таможенники и специально вызванные сотрудники Службы безопасности. Почему это случилось? Вероятно, это произошло из-за иллюстрации на обложке, на которой был изображён косоглазый, заросший щетиной герой с носом пьяницы. Окуджава сказал, что он не удивлён этому.

В данный момент он находился в середине работы над романом «Свидание с Бонапартом», мощным произведением о наполеоновских войнах. Окуджава описал, как он работал, позволяя нескольким различным сюжетным нитям сплетаться вместе. Он суммировал свой проект следующим образом: «Каждое общество и каждый индивид несёт определённую ответственность. Рано или поздно те, кто не думают о своей ответственности, будут наказаны. Кто-то в моём романе указывает, что Наполеон приходит наказывать Россию, потому что Россия в Европе преследовала свои собственные цели».

В этом легко читается злободневная для Окуджавы мысль, писал я в своей статье. В то время, в 1981 году, Советский Союз, казалось, был готов к «походу в Польшу», и ни с одной другой страной у Окуджавы не было таких эмоциональных связей. В Варшаве его песни какое-то время пользовались, можно сказать, даже большей популярностью, чем в Москве. Итак, снова: настоящее, зеркально отображающее прошлое.

Окуджава прямо сказал, что голос совести, будь то отдельного человека или целого народа, всегда рано или поздно даёт о себе знать. Именно тогда он подумал, что советский¹⁵ народ безнадёжен. Он объяснил, что в коллективной Русской душе есть что-то от раба — склонность к бунту, конечно, но «никогда к свободе».

В моей статье подчёркивалось, что в своей прозе великий Трубадур искал великие поворотные моменты в истории: наполеоновское нашествие или освобождение крепостных в 1860-х годах. В статье я процитировал то, что он сказал о совести, но для его же собственной безопасности я также слегка подцензурировал его, опустив всё о рус-

¹⁴ См.: *Okudjava B. Sjipovs äventyr eller En gammal vaudeville / Översättning: N. Björkegren. Stockholm: Prisma, 1981. 238 s.*

¹⁵ В оригинальной публикации: *русский*. См. сн. ⁹. Выражая ту же мысль, Окуджава неоднократно использовал иные категории: «В России никогда не было института свободы [демократии]». В дополнительном комментарии автор данной публикации поясняет: «Черновые записи 1981-го года сохранились: “Как люди выдерживают? Всё серо. Не могу понять. Рабская черта у русских. Тяга к воле, к анархии — не к свободе. *Homo soveticus*, как пишет Зиновьев. Это навсегда”. А предложение “Именно тогда он подумал, что русский народ безнадёжен” — это, разумеется, моё резюме двух его слов: “Это навсегда”. — Ю. М.

ском рабском менталитете и его неспособности понять, как люди всё это выдерживают.

Впервые: Ljunggren M. Mitt liv med Ryssland. Stockholm: Carlssons förlag, 2012. S. 87–90. Печ. no: Ljunggren M. Fifty-Five Years with Russia. Бостон: Studies in Russian and Slavic Literatures, Cultures, and History, 2016. S. 46–47.

3. ТОСКА И ХИТРОСТЬ Секретное оружие русского романа

Во время своего визита в Москву я навещаю Булата Окуджаву в Безбожном переулке. Он уже несколько лет живёт в роскошном по советским понятиям четырёхкомнатной квартире. В квартире эдаком ниже раньше проживала Кристина Онассис.

Последний раз я видел его пятнадцать лет назад. Весной 1966 года он впервые побывал на Западе и оказался в Стокгольме. Он пел свои песни на мероприятии «Кларте»¹⁶ в здании «Боргарскулана»¹⁷, а я брал у него интервью для странички культуры газеты «Экспрессен».

Тогда Окуджава только что закончил свои большие, необычайно популярные выступления по Советскому Союзу и начал писать прозу. Ему было сорок два года, и он стоял на пороге нового направления своей литературной деятельности. В ближайших планах был киносценарий о ссылке Пушкина на Юг как следствии нескольких памфлетов против царя.

Во то время у него наблюдался осторожный оптимизм. Сатирическая песенка, написанная за пару лет до этого, за которую его жёстко критиковали, теперь вдруг была признана властями. И теперь его порицают за новую, гораздо более едкую песню, которая наверняка также получит признание в будущем, когда придёт время.

Kultursidan

MAGNUS LJUNGGREN besöker Okudjåva i Gudlösa Gränd: Den ryska romanens hemliga vapen YEMOD OCH KLURIGHET



Den nya boken
Boken Okudjåva: "Stjeps Assasyn" (Peterska)

UNDER ett besök i Moskva köper jag på Boklat Okudjåva i Gudlösa Gränd. Han har där sedan några år en litet-klara författarsal som heter Rysslandens hemliga vapen YEMOD OCH KLURIGHET. Det är ett uttryck för en annan art litteratur som till skillnad från den ryska romanens hemliga vapen YEMOD OCH KLURIGHET är ett uttryck för en annan art litteratur som till skillnad från den ryska romanens hemliga vapen YEMOD OCH KLURIGHET är ett uttryck för en annan art litteratur...

Vad han vill ta fram i romanen är – om jag förstått honom rätt – en kritik mot regimen. Det är inte bara en kritik mot regimen, det är en kritik mot regimen som till skillnad från den ryska romanens hemliga vapen YEMOD OCH KLURIGHET är ett uttryck för en annan art litteratur...

Den nya boken är ett uttryck för en annan art litteratur som till skillnad från den ryska romanens hemliga vapen YEMOD OCH KLURIGHET är ett uttryck för en annan art litteratur...



Okudjåva – en Astorik roman
Det är ett uttryck för en annan art litteratur som till skillnad från den ryska romanens hemliga vapen YEMOD OCH KLURIGHET är ett uttryck för en annan art litteratur...

¹⁶ «Кларте» — шведский филиал одноимённого социалистического общества, основанного в 1919 году Анри Барбюсом.

¹⁷ «Боргарскулан» — Стокгольмская гражданская школа.

Когда я встречаюсь с ним в этот раз, это другой Окуджава, даже если отвлечься от того, что пятнадцать лет — вообще большой срок в жизни взрослого человека. Это романтик, которого жизненная закалка превратила в реалиста и которого достаточно грубо лишили иллюзий, бывших у него когда-то.

Он говорит о всём своём поколении писателей — тех, кто стал известен около 1956-го, в тот год, когда разоблачили Сталина и он сам вступил в партию, — как об опустошённом. А. Кузнецов, В. Шукшин и Ю. Трифонов умерли, Ю. Казаков замолчал, Г. Владимов по-прежнему отходит от инфаркта, полученного после семичасового допроса в КГБ на Лубянке, В. Войновича много лет травили, прежде чем он, наконец, смог эмигрировать в Мюнхен, В. Аксёнов сидит в Мичигане, лишённый гражданства, как и В. Максимов в Париже. Остался только Окуджава, и он тут почти как заложник, окружённый двусмысленными «привилегиями».

Сегодня он не верит в какие-либо изменения. Всё в Ибанске¹⁸, будет, кажется, так же как было всегда. В этой ситуации уход в историческую романистику стал его убежищем.

— Тридцать лет сталинщины лишили нас истории. Сейчас есть огромный интерес к прошлому. Всё, что я пишу, на самом деле основано на подлинном материале. Я роюсь в архивах и в букинистических магазинах.

В романах Окуджава постоянно тяготеет к ключевым пунктам истории, к «взрывным» моментам далёкого прошлого: наполеоновское вторжение 1812 года, восстание декабристов 1825-го, освобождение крестьян в 1861-м.

Это способ в замаскированной форме показать настоящее — чем всегда пользовались русские писатели, — но одновременно это и попытка дойти до корней, найти объяснение русским трагедиям двадцатого столетия.

Одна из его наиболее лукавых книг, «Похождения Шипова, или Старинный водевиль», написана в 1971 году. В ней речь идёт о двух тайных агентах, которым после освобождения крестьян поручили следить за молодым графом Львом Толстым в Ясной Поляне. Стало известно, что у графа есть школа для крестьян и учителями в ней работают радикальные студенты. Царская бюрократия сразу же начинает опасаться подрывной деятельности.

¹⁸ Вымышленный населённый пункт, в котором происходит действие антиутопической «социологической повести» А. Зиновьева «Зияющие высоты», в то время опубликованной лишь на Западе (1976).

Оба сыщика оказываются совершенно неудачливыми в качестве агентов: им даже не удаётся добраться до Ясной Поляны. Михаил Шипов на самом деле — вор-карманник, а его поделщик — мифоплёт неизвестного происхождения. На самом деле они вовсе не заинтересованы в своём спецзадании. Вместо этого они тратят все деньги на кабацкие приключения и смачные эротические эскапады, — одновременно снабжая своих заказчиков фальшивыми отчётами о подрывных типографиях Толстого и о подготовке им заговора.

«Похождения Шипова» только что вышли на шведском в великолепном переводе Ханса Бьёркегрена (издательство «Призма»). Я захватил с собой подарочный экземпляр для Окуджавы, но его конфисковали на советской таможне усердные служащие и специально вызванные сотрудники безопасности.

Можно задаться вопросом «почему»: роман несколько раз печатался в Советском Союзе — и как публикация с продолжением в журнале, и как отдельное издание. Возможно, объяснение заключается в том, что издательство снабдило обложку книги ярким изображением Шипова с покрасневшими от вина глазами, щетиной и красным носом пьяницы, — в глазах современных чекистов это выглядело как антисоветская клевета. Когда я описываю этот инцидент Окуджаве, он ничуть не удивлён.

То, что он хочет показать в романе — если я правильно его понял, — это русская хитрость, способность «маленького человека» вынести унижение при помощи юмора, исполненного тоски, и ввести власти в заблуждение хитроумными уловками и обходными манёврами.

Сегодня Окуджава всю занят работой над своим новым романом «Свидание с Бонапартом». Может, это будет его самый большой по объёму роман:

— Там есть несколько сюжетных линий, которые я постепенно увязываю вместе. Важная линия посвящена австрийскому преподавателю истории, которого в начале 1800-х охватили патриотические чувства, и он завербовался в габсбургскую армию. Когда всё становится плохо, он бежит с поля боя, преследуемый наступающей армией Франции.

В то время, когда французская армия приближается к России, он разыскивает русского генерала и заявляет: «Это я во всём виноват, это меня они преследуют». Потом он исчезает — и французские войска, кажется, останавливаются.

Позднее он снова появляется в Москве — и вскоре Наполеон оказывается на подступах к городу. Вскоре после этого его, обвинив в пожаре Москвы, схватывают и расстреливают французы.

— Каждое общество и каждый отдельный человек несёт ответственность, — говорит Окуджава. — Раньше или позже тот, кто неправильно распорядился своей ответственностью, несёт наказание. Кто-то в моём романе говорит, что Наполеон появляется и наказывает Россию за то, что она ради собственной выгоды вмешалась в Европу.

При желании тут, конечно, можно увидеть и современное послание. Что станет историческим наказанием Советского Союза, если он войдёт в Польшу?¹⁹ Ни с одной другой страной Окуджава, оказывается, так на самом деле эмоционально не связан, как именно с Польшей: в Варшаве он и его песни были когда-то, если такое возможно, ещё более популярны, чем дома в Москве.

— Другая нить романа ведёт к русскому помещику, который возвращается после учёбы во Франции. Вскоре после возвращения он стреляет себе в голову и оставляет завещание, где объясняет, что умирает от отвращения к русской действительности. Он просит потомков освободить крепостных крестьян поместья и одновременно сжечь его библиотеку, поскольку литература в этой стране, судя по всему, никому не нужна.

В завещании определённо слышится голос разочарованного Окуджавы, — но одновременно он знает, что нигде литература не значила так много, как в России, что люди в этой стране сейчас, как и всегда, жаждут Слова.

Мне кажется, что именно между этими двумя полюсами — между тотальной безнадёжностью и осознанием вечной силы сопротивления русской литературы — простирается искусство его прозы.

Expressen. Stockholm, 1981. 18 июня

*Авторизованный перевод текстов
И. МАТЫЦИНОЙ, Е. БУТГЕСКОВ, В. КОВНЕРА*

¹⁹ В связи с деятельностью польской «Солидарности» и организованными ею забастовками в 1981 г. многие в Европе и в России опасались повторения событий 1956 г. в Венгрии и 1968-го в Чехословакии.

Анна ЖЕБРОВСКА

ЧУТОЧКУ ПОЛЯК Встречи с Окуджавой

Это произошло зимой 1980–1981 года в небольшом зале московского Института русского языка имени Пушкина на улице Волгина. Студенты-русисты из пяти польских вузов пребывали в Москве на годовой практике. Я курировала третий курс Высшей педагогической школы города Жешув (юго-восток Польши).

Учащимся соцстран не забыть Институт и общежитие на Волгина. От последней станции метро следовало зимой топать в слякоти минут сорок — в переполненный автобус вклиниться было невозможно. Один раз я удачно залезла, но мощная тётя за мной намертво загородила выход, и я смогла вырваться на волю только через остановку. Студенты пропускали занятия, дерзили и бастовали (по примеру рабочих польских заводов — карнавал «Солидарности» был в разгаре). Одна моя подопечная попала под машину, вторая заболела шизофренией и оказалась в психбольнице, третья с четвёртой сожгли комнату общежития. На прилавках было шаром покати, а польское посольство разрешало нам, кураторам, покупать в своём магазине только спиртное. Бутылкой водки «Wybogowa» за два с половиной рубля я поощряла сантехников, которых вызывали к вечно протекающим туалетам и кранам, — иначе ничего толком не чинили.

Единственное светлое событие той поры — знакомство с Булатом Окуджавой. Один из наших коллег, Женя Латышев, преподаватель Гданьского университета, лично знал Булата Шалвовича и уговорил его встретиться с юными поляками. Живой классик не отказал и добрался-таки до Волгина.

Польской аудитории Окуджава был широко известен благодаря пластинке 1968 года, на которой его песни записали популярные актёры и певцы «интеллектуального» амплуа: Слава Пшибыльска, Эдмунд Фэттинг, Богдан Лазука, Густав Лютевич, Войчех Млынарски. Песни

были прекрасно переведены, их постоянно передавали по Третьей, самой популярной программе Польского радио, и они как-то быстро вошли в культурный багаж поляков. Их пели артисты со сцены, туристы у костра, а «Молитва» исполнялась даже на фестивалях религиозной песни и в костёлах. По-моему, эта пластинка, вместе с посвящённой Осецкой песней «Прощание с Польшей» (её там напел сам Окуджава), больше сделала для польско-советской дружбы, чем официальное Общество и все госструктуры.

Кроме песен, Окуджава был для нас автором повести «Будь здоров, школяр», которая в 1962 году вышла отдельной книгой (под заглавием «Ещё поживёшь!», перевод Земовита Федецкого) и была восторженно встречена критикой, как новое слово о войне. По ней тут же на Центральном телевидении поставили моноспектакль в исполнении известнейшего актёра Войчеха Семёна. Выходили сборники стихов Окуджавы и его исторические повести, которые не залёживались в книжных магазинах и положительно рецензировались, но они уже не производили такого ошеломляющего впечатления, как песни.

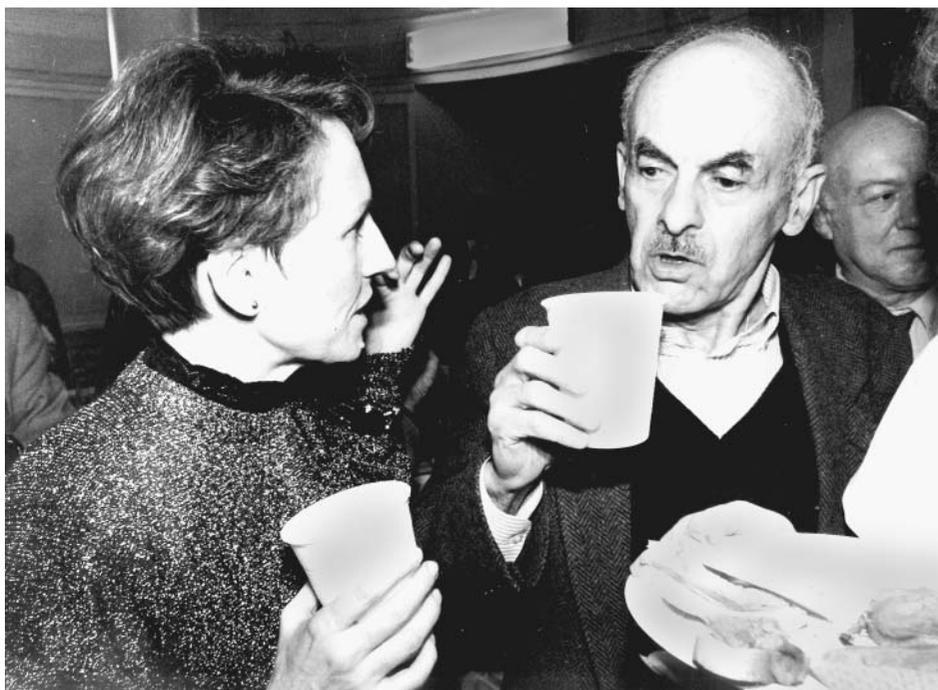
Сам автор с 1964 года несколько раз навещал Польшу, и тогда журналы пестрили его интервью и фотографиями — с гитарой, с женой, с Агнешкой Осецкой. В один из приездов был снят о нём документальный фильм. Для нескольких поколений поляков Окуджава стал не только мастером «литературной песни» (так у нас определяли жанр), но и загадочным другом. Больше ни к одному из советских авторов не было такого пиетета и симпатии, Окуджава воспринимался как свой, чуточку поляк. Ему настолько доверяли, что сразу повели знакомить с опальными диссидентами Яцеком Куронем и Адамом Михником.

Я сама ко времени знакомства прочитала всё, что вышло по-польски и по-русски, наизусть знала пару-тройку десятков песен, которые в студенческую пору исполняла на публике. «Балладой о старом короле» в переводе З. Федецкого я в 1968 году выиграла областной тур Фестиваля советской песни, и меня пригласили на финал конкурса в Зелёную Гуру. Но так как одновременно меня позвали на Фестиваль польской песни в Ополе, я выбрала Ополе. После вуза, работая инструктором Молодёжного дома культуры в Новой Хуте, я поставила с детьми два спектакля по стихам Окуджавы; позже в качестве преподавателя вуза по его стихам и песням обучала студентов русскому языку.

Но увидеть в лицо любимого автора мне довелось только в Москве. Поэтому я заранее заняла место, мечтая: «вот придёт благородный старичок и научит меня жить».

Пришёл поджарый очкарик в джинсах на худых ногах. Без гитары, хмурый или не выспавшийся, показалось.

— Ой, закройте, пожалуйста, окно, — попросил он в первом обращении к публике. — Если я заболел, никому от этого не станет лучше.



А. Жебровска и Б. Окуджава. Фото Ю. Феклистова, 1994 г.

В небольшую аудиторию набились слушатели, было душно, но мы покорно закрыли последнюю форточку. Женя Латышев боролся с видеотехникой, чтобы записать беседу и предложил тем временем придумывать вопросы. Слушатели зашевелились, стали передавать записки. И тут началось...

— Не-е-ет, это неинтересный вопрос, — прочитав записку, капризничал «добродушный старичок». — На этот вопрос я отвечал сто раз, больше не буду... На этот не знаю, что и ответить... О политике тоже не хочу говорить...

Отказ следовал за отказом, и я испугалась, что встреча сорвётся: «Расскажите о самом счастливом периоде вашей жизни», — пискнула я отчаянно.

— О, Женя, есть интересный вопрос, — сказал Окуджава. — Включай камеру!

Моё сердце залила гордость, и я стала задавать вопрос за вопросом.

Только спустя годы, читая многочисленные интервью БШ, я поняла: вопрос о самом счастливом периоде жизни как раз в это время Окуджава «обкатывал» на своих выступлениях, поэтому охотно на него откликнулся.

Дальше ничего не помню, хотя встреча длилась часа полтора. После окончания, обнаглев, я попросила у Окуджавы интервью для «Радио Жешув», с которым я тогда сотрудничала.

Вот я через пару дней подымаюсь в его квартиру на лифте, преодолев подозрительность бабушек-вахтёрш. Вот БШ открывает мне дверь и... просит надеть «эти красивые тапочки». Тапочки сверху покрыты золотистой тканью, но довольно стоптаны. Я неприятно удивлена: в Польше переобувать гостей считалось дурным тоном — если уже пригласил человека, не разрушай ему имидж. (Позже в Москве, придя на интервью в слякоть, я уже сама рвалась снимать обувь; остановили меня только Роберт Рождественский и Аркадий Райкин).

Мы зашли в увешанную картинами и фотографиями большую комнату с левой стороны коридора, где меня ждал очередной неприятный сюрприз: хозяин попросил не включать магнитофон. Это в беседе для радио! Для передачи пришлось «содрать» запись Жени Латышева, который любезно её передал.

Ответы Окуджавы я записывала в тетрадочку. БШ похвалил перевод Земовита Федецкого «Баллады о короле» и брезгливо отозвался о названии своей улицы:

— Безбожный переулочек — это название со времён большевистской борьбы с религией, — объяснил. — Сегодня это звучит как Аморальный переулочек.

Подвёл меня к стене, чтоб показать фотографии Адама Михника, Виктора Ворошильского, Витольда Домбровского... Я была ошарашена: официальная пропаганда представляла их злейшими врагами социализма и СССР, он же назвал их друзьями... Вспомнил тепло Агнешку Осецкую. Но разговор особо не клеился и, исчерпав вопросы, я попрощалась.

После возвращения в Польшу я занялась своей кандидатской диссертацией, уезжала в Москву её защищать и к замыслу передачи об Окуджаве я вернулась только в 1983 году. Ответы автора с плёнки Латышева я соединила с песнями, стихами и фрагментами повести «Будь здоров, школяр». Передача получилась интересной, меня хвалили, ответами Окуджавы восхищались, и я решила напечатать их в виде интервью. Но в столичной прессе никаких связей у меня не было. «Кто станет читать двадцать страниц какой-то Жебровской из Жешува», — думала я горестно.

Наконец я решила, что расшифровку двух бесед передам Агнешке Осецкой — у неё-то, наверняка, есть нужные связи! Не имея ни адреса, ни телефона, я обратилась к Даниелю Пассенту, замредактора авторитетного еженедельника «Политика» — даже живя в провинции, я знала, что у него и Агнешки есть общая дочь. В конце сентября 1983 года

я специально поехала в Варшаву и позвонила в редакцию. «Агнешки нет в Польше, но если что-то важное — я могу ей передать».

К моему удивлению, Пассент никому не стал передавать текст: чуть ли не через номер интервью красовалось на первой полосе журнала «Политика», — сокращённое и озаглавленное «Крик»¹.

Теперь мне несложно объяснить интерес редакции политического еженедельника: шёл третий год военного положения, и ведущие специалисты по культуре восточного соседа либо бойкотировали официальные масс-медиа, уходя в науку (как Рэнэ Сливовски), либо вообще сидели по лагерям интернированных (как Анджей Дравич и Виктор Ворошильски). К примеру, о том, что Булат гордится фотографией польских друзей, Адам Михник прочитал в тюрьме. Хотя по цензурным соображениям фамилии друзей редакция убрала, «я понял, что речь шла и обо мне, в том числе», — сказал мне спустя годы Михник.

В следующий приезд в Москву, я записала беседы с Беллой Ахмадулиной и Виктором Шкловским. Эти московские встречи решили мою профессиональную судьбу: я стала уходить из науки в публицистику. Захватив с собой номер «Политики», я позвонила Окуджаве — и он позвал меня в тот же вечер. В квартире собирали свои вещи телевизионщики во главе с Владиславом Виноградовым. Когда они ушли, мы втроём с Ольгой сели ужинать на кухне, а Булат Шалвович поведал мне о дальнейшей судьбе интервью: его в переводе на русский перепечатала эмиграционная «Русская мысль»², номер лёг на стол правления Союза писателей и вызвал гнев начальства. Со смехом БШ рассказывал, как его недавно прорабатывали на собрании литераторов. Я поняла, что слегка распятый поэт даже гордится мелкими неприятностями.

«В то время, когда наши иностранные союзники выбиваются из последних сил, защищая идеи социализма, советский писатель, член партии, даёт безответственные интервью западным корреспондентам (это я! — А. Ж.), в которых называет братскую Польшу буферной страной и говорит, что в XIX веке хотел бы быть богатым помещиком», — гремел первый секретарь СП Москвы Ф. Ф. Кузнецов.

— А ты в XIX веке кем бы хотел быть? Крепостным? — поинтересовался Окуджава.

— Я — декабристом! — ответил Кузнецов.

— Но они же были аристократы и богачи! — парировал Окуджава.

Его жена Ольга не прочь была продолжить скандал. Уговаривала меня протестовать через Союз польских писателей против превратной трактовки интервью. Но интрига была явно не по мне. Да и в бе-

¹ *Okudźawa* B. Krzyk / *Rozmawia* A. Żebrowska // *Polityka*. Warszawa, 1983. 8 paźdz. (№ 41). S. 1, 8.

² См. в приложении к данному тексту. Перевод за исключением одного слова (см. сн. ³) одобрен автором.

седе Ольга Владимировна тянула одеяло на себя, показалось, что у неё сильный комплекс жены «при муже». (Об этом мы потом заговорили с Беллой Ахмадулиной: «Беда в том, что Оля не реализовала свой природный человеческий талант».)

За ужином БШ вспомнил также, что в семидесятые годы АПН опубликовало в Польше его фальшивое интервью, будто он опять посетил страну. Друзья обиделись: как это, ты приезжал и ничего не сообщил?! Из-за этого, признался Окуджава, он несколько лет уклонялся от интервью через АПН, а в бунтующую Польшу его не пускали, и он очень скучал. А проработка в СП... Я поняла, что слегка распятый поэт был этим фактом даже доволен. Из Безбожного переулка я увозила подаренный мне номер «Русской мысли».

Мой следующий приезд совпал с похоронами генерального секретаря партии Андропова. «Анна, приезжайте почаще, такие хорошие новости нам привозите!» — приговаривали Оля с Булатом под трансляцию траурного митинга. По иронии судьбы я действительно оказалась в Москве во время похорон Черненко и опять добиралась к Окуджавам окольным путём. Увозила я какие-то письма БШ, привозила польские публикации. С Олей мы со временем перешли на «ты», но с БШ этого так и не случилось. Я ещё несколько раз записывала с ним интервью, ни одно из них не вызвало такого резонанса, как первое.

Я сохранила также красивый рисунок карты, показывающий, как мне добираться от дачи БШ до переделкинского Дома творчества писателей, — по нему видно, что БШ был талантлив и в рисовании. Со временем оригинальный рисунок поблёк, и за стеклом висит теперь ксерокопия. Наверное, я и тогда записывала беседу с поэтом, но память сохранила только впечатление от интерьера дачи: неожиданного мещанского, переполненного вещами, подушечками на диване, колокольчиками у потолка. Умиляли связанные крючком чехлы на креслах.

Разговаривая, я всегда восхищалась его самоиронией, он при мне только раз похвалился: после операции на сердце у него исправилось зрение — и он смог отложить очки. Остальное, судя по его полушутливым рассказам, ему не давалось: на гитаре знаю-де три аккорда, музыкант я никакой, стихи пишу, да и они у меня не получаются... «Зачем же ты к нам пришёл?!» — якобы крикнул кто-то из слушателей (этот анекдот я знаю со слов Беллы Ахмадулиной). Окуджава охотно придумывал уничижающие байки о самом себе, замечательно умел их рассказывать, но не стеснялся и довольно резких оценок по отношению к другим.

И ещё об одном своём жизненном успехе, который связан с Булатом Окуджавой, я хочу написать: я приняла участие в вечере, посвящённом его семидесятилетию, состоявшемся 9 мая 1994 года в Театре современной пьесы. Организаторы позвали туда элиту страны: поэтов Ахмадулину, Евтушенко и Рождественского, политиков Гайда-

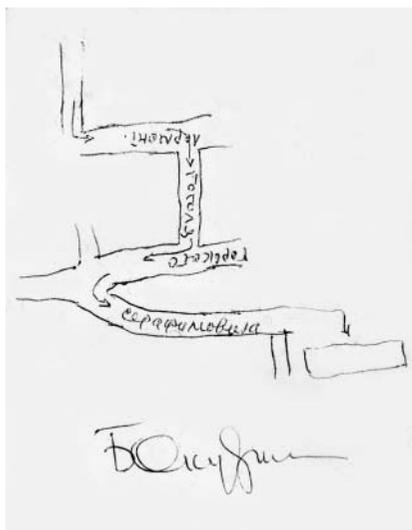


Рис. Б. Окуджавы

ра и Чубайса, актёров Юрского, Никулина, Ефремова, Ширвиндта с Державиным, «крупных фигур от Министерства — всё-таки — культуры» — Сидорова и Швыдкого, певцов Соткилаву, Шевчука, Камбурову, Кима, Никитина, Макаревича, виртуоза Спивакова, журналиста Роста, юмориста Жванецкого... И только я пришла на репетицию «с улицы», привела аккомпаниатора и заявила, что выступлю от имени польского народа. И выступила, немного фальшивя, что легко проверить по телеверсии концерта.

— Анна, только вы на сцене не были эстрадной певицей, — утешил меня юбиляр...

В 1990-е годы БШ опять зачастил в Польшу, но мне уже не повезло с ним встретиться. Когда он давал концерт в зале филармонии Жешува, я находилась в отъезде. У меня была фотография, на которой поющий милиционер Вацлав Калета, ныне покойный, передаёт поэту сборник своих переводов на обшитой деревом сцене филармонии. Переводы эти любительские, но в исполнении самого Калеты они звучали органично.

Единственное разочарование от встречи с песнями Окуджавы по-польски связано у меня со спектаклем «Голубой человек» на сцене варшавского театра «Сирена» в 2006 году. Его режиссёр, сценарист и актёр, ныне покойный вроцлавский бард Роман Колаковски не воспользовался существующими переводами, все песни Окуджавы звучали в его авторском варианте. Меня корбило от неудачных стилизованных конструкций и смысловых ляпов. Исполнителей подвёл и художественный вкус: они закончили представление в ритме цыганочки. Булат Шалвович, я думаю, в гробу бы перевернулся, но неискушённая публика «Сирены» хлопала и подпевала.

Мой последний приход в Безбожный переулок имел место сразу после смерти БШ. Я работала тогда собкором по культуре польского издания «Газета Выборча». Услышав печальную новость, я дозвонилась Оле в Париж, узнала подробности их последней поездки и об этом написала. В подъезде же дома Окуджавы я оставила цветы и самодельный плакат: «Польша скорбит по Булату». Прощаться на Ваганьковское кладбище я так и не пошла, поддалась на призыв вдовы. А зря.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«МЫ ВСЁ РЕЖЕ ЗАДУМЫВАЕМСЯ О ЧЕСТИ, ЧЕСТНОСТИ, ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПОРЯДОЧНОСТИ...»

8 октября в варшавском еженедельнике «Политика» под заглавием «Крик» опубликовано интервью с хорошо известным и любимым в Польше Булатом ОКУДЖАВОЙ. Интервью взяла побывавшая в Москве журналистка Анна ЖЕБРОВСКА.

— *Почему вы перестали писать стихи?*

— Действительно, я долго не писал стихов, как-то не мог, ничего у меня не выходило... Разумеется, не надо это понимать буквально, так как я, в конце концов, профессионал и мог бы ежедневно писать по пять стихотворений. Плохих стихотворений. Только зачем? В душе я, однако, сожалел об этом и — несмотря на интенсивную работу над романами — уже давно ощущал потребность вернуться к поэзии. Наконец, в прошлом году что-то во мне как бы проснулось, и стихи снова начали появляться. И это меня очень обрадовало, потому что, когда у меня есть готовое стихотворение, я беру гитару и, хоть играть на ней я и не очень-то умею, — за всю жизнь едва научился брать пять аккордов, — подбираю какую-то мелодию. Так возникает песня. В эти последние годы я много раз брал в руки гитару, но никакой мелодии не появлялось — ничего, ну просто ничего... Ну, может, теперь уж пойдёт легче.

Кроме того, я недавно закончил свой уже четвёртый по счёту роман. Он называется «Встреча с Бонапартом», и печатает его журнал «Дружба народов». Вскоре должна также выйти новая книга моих стихов. А в прошлом году я три месяца провёл во Франции и записал там ещё одну, вторую уже долгоиграющую пластинку. Записал я пластинки также в Швеции, Дании, Болгарии, Югославии и ФРГ.

— *Когда-то вы записывали свои пластинки и в Польше...*

KRZYK

Z BIULETAN OKUJAZWA rozmowa Anna Żelrowska

Dołączanie się do...

— Jakim jest wykład i spotkanie, do których się odwołuje? — W Polsce każdy mógł mieć swoje doświadczenia, w tym przypadku nie było wyjątku. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym.

— Co to było? — Wykład był czymś nowym. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym.

— Czy wykład był czymś nowym? — Wykład był czymś nowym. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym.

— Czy wykład był czymś nowym? — Wykład był czymś nowym. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym.

— W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym.

— W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym.

— W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym.

— W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym.



BIULET OKUJAZWA: A. Żelrowska w trakcie wykładu...

— Pierwsze moje zarubieżne sukcesy związane jak raz z Polszczy: imiennie u was wyszła moja pierwsza długooigrująca płytka. Ja szcota, czo szelana ona blęszcące, i szrównienia z nej nie yderżywuet ni odu iz moich szledujących autorzkich plastynek, izdanych za graniczy. Ja do sioz por pomnu, kak ja zapisywue togdz pieszno «Próczanie z Polshy». Wszu noczy my z druzyciami przosiedli w kakom-to studenckiem klubie w Warshawie, a utrozom za mnoy prziehala Agnieszka Oszcka i otwezla menia w «polubessoznatełnym» szostanieniu w študiu. Wielokolepne ego bylıo wremia, szc teraz-to ja uze nawierняка ne smog by powtorzyć podobnoe bezumstwo.

— W szoznaniu polzkich czytateły i szłusztateły wasz obrz szc tieszno szwian z szlozami imiennie etoy pieszni: «Kogdz trubyacz nad Krakowem woznuszysz z trubyo, chwatausz ja za szablę z nadziejoz w glazach...»

— Eto w kakom-to smyszle moý programmny tekst. Polshya — moý pierwsza łubow. Eto strona z bogatoy kulturoz, bogatoy historiy, kotozora tieszno szwiana z naszey historiy i naszey kulturoz. Eto tak-zhe strona, kotozoroy mnogo przishło sztradzay, tak kak w tecznie wekw ona była raspolozozona między dwumia moguszczestwennymi i szovershenno rozliczennymi gosudarstwami i pozemou, na swoe neszczeszcie, igrała rolę bufernego gosudarstwa. Ja łubłono Polshu, mne kazeusz, mne poznauo eę i oszuczau z nej głubokoy wnutrennyoz szwiaz. Eto, po-widimomu, ot-

— W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym.

— W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym.

— W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym.

— W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym. W tym czasie, kiedy Polacy nie mieli jeszcze dostępu do literatury, wykład był dla nich czymś nowym.

разилось и на моих личных контактах. Поляки как бы почувствовали эту мою симпатию и отплатили мне той же монетой. Ведь не случайно впервые за границей меня начали переводить, издавать и популяризировать именно в Польше. Я был у вас пять раз, у меня в Польше очень много друзей, всем обязательно передайте от меня привет. Вот здесь снимки некоторых из них... (*Окуджава указывает на портреты на одной из стен своего кабинета, который весь завешан фотографиями близких ему людей*). Я внимательно слежу за событиями и очень глубоко переживаю всё, что касается вашей страны. ...Нет, я не знаю польского языка, но для меня это никогда не было препятствием. После двух дней пребывания в Польше я уже так вслушался в него, что понимал всё, что говорилось вокруг. И меня тоже все вполне понимали.

— *Есть ли такие произведения польской литературы, к которым вы питаете особую привязанность?*

— Я очень люблю многих польских поэтов, прежде всего Галчинского и Тувима. Особенно мне близок Тувим. Но, поскольку я знаю польскую литературу только по переводам, говорить мне о ней трудно. Я сам переводчик и знаю, как трудно сравнивать оригинал с переводом. Меня тоже переводят, и я не раз слышал, что это всё-таки не то же самое. А бывают и такие перлы, как, например, с одним моим английским переводчиком, который не знал, что русское слово *леса* имеет несколько значений. И в песне «Кабинеты» вместо того, чтобы перевести «Города моей страны все в леса одеты», он написал «все города окружены лесами», что полностью исказило смысл строфы.

— *Раз уж мы заговорили о переводах, то, мне кажется, что в Польше вам повезло с талантливыми переводчиками, взять, например, Земовита Федецкого: «Песенка о короле» в его переводе — это подлинный шедевр.*

— О, эта песня получилась у Федецкого, наверно, даже лучше, чем у меня! В каком-то из куплетов у меня там такой текст: «Врага мы побьём и с победой придём, и ура!», а мне говорили, что Федецкий добавил: «и в общем, ура!» Действительно, в польском варианте есть это «и в общем»? Очень мне это понравилось!

— *Если бы вам пришлось назвать своих учителей по литературному ремеслу, то кого бы вы выбрали?*

— Что касается стихов, то Пушкина, Пастернака, Киплинга, Заболоцкого... Среди прозаиков я должен был бы снова назвать Пушкина, затем Гофмана, Толстого, Набокова, Томаса Манна. Это, пожалуй, всё.

— *Что вы думаете о двух преждевременно ушедших из жизни «феноменах» советского искусства — я имею в виду Шукшина и Высоцкого?*

— Шукшин был очень талантливым мастером. И ничего более! Высоцкий — это уже гораздо более значительное открытие, хотя в своих стихах он и не достиг такого совершенства (я имею в виду художественное мастерство), как Василий Шукшин в прозе. Но Володя приближался к высшему мастерству, он шёл, также и в области формы, ко всё более высокому искусству. Высоцкий был в нашей культуре явлением огромного масштаба. (*Большой портрет Владимира Высоцкого висит слева над письменным столом Окуджавы.*)

— Пушкин часто присутствует в ваших стихах в качестве героя.

— Пушкин — это символ и воплощение нашей культуры; а для меня ещё и просто близкий человек, настолько близкий, что это даже трудно объяснить в нескольких словах. Я очень любил его уже в детстве, но в детстве Пушкина любят все, так же, как все любят родину. Если спросить кого угодно: «Ты Пушкина любишь?» — он, не раздумывая, ответит: «А как же!» — «А родину любишь?» — «Разумеется!» Но настоящая любовь начинается только тогда, когда выпадет вместе пережить какое-то страдание. Меня разные жизненные перипетии столкнули с Пушкиным, когда я уже был взрослым человеком. И вот только тогда я его понял и полюбил по-настоящему.

— В качестве прозаика вы выбираете исторические сюжеты, но этот интерес не выходит за пределы XIX века. Почему?

— Девятнадцатый век не настолько далёк от нас, чтобы события того времени утратили свою достоверность, но в то же время и не настолько близок, чтобы потерять свою таинственность. Для меня он — что-то вроде золотой середины, хотя во время работы над последним моим романом я использовал архивы конца XVIII века. Так что, быть может, кто знает, я постепенно приближусь и к первобытному обществу... Впрочем, даже XIX век интересует меня не весь, а только где-то приблизительно до шестидесятых годов. Потом уже началось время революционных демократов, а это уже не моя область.

— Как я догадываюсь, вам ближе декабристы, чем народники?

— Народники не интересуют меня как объект литературных поисков. Я считаю, что они были до краёв переполнены злобой, прямо-таки кипели ненавистью, а это всегда плохо. Зато к декабристам я испытываю глубокую симпатию: они не специализировались на убийствах, это были дилетанты, люди, руководствующиеся благородными побуждениями, а не жаждой мести. Они были бескорыстны, порядочны, и их деятельность вызывает у меня сочувствие.

— Означает ли это, что подлинных носителей таких понятий, как «честь», «благородство», «порядочность», «бескорыстие», вам трудно обнаружить за пределами первой половины XIX века?

— О нет, ведь не только тогда, не только в XIX веке эти качества находились в центре внимания, хотя, действительно, быть может, именно тогда их сильнее всего подчёркивали. Но и вторая половина XVIII века тоже выдвигала эти понятия на первый план. Впрочем, это было тогда связано с дворянством и двором. Великолепные примеры можно найти и сегодня. Однако, по-моему, эти качества постепенно теряют своё значение, исчезают. По мере развития цивилизации, среди разных её великолепных изобретений, во всё более совершенном с технической точки зрения мире, мы всё реже задумываемся о чести, честности, человеческой порядочности... Очевидно, этим словам нужно вернуть их подлинный смысл, нужно стремиться придать им тот вес, который они когда-то имели. Это не значит, что этого можно добиться, произнося на эту тему торжественные тирады, — это было бы просто смешно. Но как-то, что-то — я не знаю, собственным примером, что ли, — что-то надо делать... А то, что в своих книгах я оглядываюсь назад... Что ж, я не считаю себя писателем сегодняшнего дня. О самых злободневных вещах я писать не умею, да меня это и не привлекает. Я предпочитаю выискивать исторические сюжеты, открывать в документах какие-нибудь интересные истории, которые потом использую в своих романах.

— *На вас не наводит скуку кропотливое изучение архивных документов?*

— Как раз наоборот, я считаю это в высшей степени увлекательным занятием! Особенно привлекают меня старые письма, то, как люди их писали, и проблемы, которые их волновали. Я прочёл очень много таких документов, полюбил их стиль и язык и даже сам стал им пользоваться. Я должен, однако, признаться, что хотя я и написал четыре исторических романа, но никогда в жизни не был в архиве и понятия не имею, как там всё выглядит. Я даже побоялся бы туда пойти, потому что совершенно не знал бы, как заказать книгу или, скажем, рукопись. К счастью, у меня много друзей, которые работают в библиотеках, и они приносят оттуда всё, что мне нужно. Кроме того, многое я покупаю, у меня своя неплохая библиотека исторических книг. Впрочем, я ведь не исторический писатель в строгом значении этого слова. Я пишу прежде всего о себе, потому что каждый художник рассказывает о себе. Разве Лев Толстой писал о ком-либо ином, как не о себе? Что бы он ни писал, это касалось его, он писал о себе самом. Не в буквальном смысле, конечно: он не рассказывал свою биографию, но он самореализовывался, рассказывал о состояниях своей души, о своих чувствах, об окружающем его мире. Вот и я рассказываю о себе, опираясь на исторический материал.

— *Не можем ли мы поговорить о войне, хоть вы и не любите этой темы?*

— Тема эта действительно мне отвратительна, тем более теперь, со всеми этими разговорами... Впрочем, что я могу сказать? Я могу лишь представить свои переживания, тот фрагмент войны, который я запомнил... Мне было тогда семнадцать лет. И были у меня худые, кривые ноги и длинная, тонкая шея. Я был весёлым, мало разбирающимся в жизни молокососом. Хотя уже и до этого мне довелось кое-что испытать, потому что мои родители были жертвами «культы личности», так что, в общем, мне приходилось несладко. Но я был молод, а у молодости есть свои права на беззаботность. И когда началась война, то я пошёл добровольцем, потому что так я был воспитан, а кроме того — на нас напали, значит, нужно было защищать свою страну, ну, я и пошёл. В сумме было всё это трагично и очень смешно. Я ещё напишу об этом, я ещё не всё написал. Смешно было, что мне ведь ещё даже полных семнадцати лет не было, я был ребёнком и просто играл в войну, потому что по-настоящему даже не мог себе представить, что такое война! Помню, например, мы ехали в эшелоне, и в первый раз мне дали в руки настоящую винтовку. Все, кто был старше меня, спали в вагонах, а я не мог заснуть: у меня ведь была винтовка, и я должен был что-то... Ну, в общем, я должен был что-то с этой винтовкой сделать. И вот, когда поезд останавливался и долго стоял ночью посреди полей, я выходил из вагона и шагал вдоль состава, как часовой. Мне кричали: «Что ты вытворяешь? Спать ложись!» — «Не-е-е-т!» — отвечал я и упрямо маршировал туда и обратно. Как часовой. Вот так я и играл. А потом я попал на фронт. Как раз тогда на фронте ничего страшного не происходило, где-то далеко стреляли, по небу летали ракеты. А первый страх почувствовал тогда, когда мы, солдаты, — все такие же молодые, как и я, — собрались вокруг нашего командира, который тоже был так же молод, как и мы, и мы все знали, что на фронте никто из нас никогда не был... И вот мы стоим так возле него, вечер уже, темно, вдали выстрелы слышатся... Где немцы — не знаем, где наши — не знаем, и стоим, как телята, ну просто совершенно так же. Тут командир, чтобы немного приободриться — он ведь был тоже ещё совсем мальчишка, — внезапно поворачивается и говорит мне: «Сейчас вы пойдёте в разведку!» — так прямо и говорит. «Есть!» — отвечаю я и чувствую, что сейчас от страха потеряю сознание. Но делаю поворот кругом, как по Уставу положено, поворачиваюсь и иду. Куда иду — не знаю, но иду... Потом слышу: «Отставить!» Возвращаюсь я к ребятам; а они смеются и говорят, что пошутили... «Ну-у-у-у, слава богу...» — думаю, и напугался же я...

— *Вашу автобиографическую повесть о войне — «Будь здоров, школяр» — в своё время критиковали...*

— Сегодня я понимаю, почему эту мою книгу о войне критиковали. Её герой, как и я, не был героем. Это был антигерой, и он отклонял-

ся от общепринятой схемы. Ну что ж, покритиковали и покритиковали. Ничего особенного.

— *Как вы относитесь к критике?*

— Что ж, критика... Когда произведение уже готово, что может критика? Разумеется, мне любопытно, что обо мне напишут, и я всё читаю с интересом. Но я не очень близко принимаю к сердцу чужие мнения. Правда, мне бывает жалко, когда я вижу, что человек ничего не понял из того, что я написал. А когда я знаю, что он и не хотел понять, то мне его тем более жаль. Разумеется, это пришло со временем, раньше я очень живо реагировал на критику, писал объяснения, переживал из-за несправедливых рецензий. Сейчас я считаю: бог с ней, с критикой — главное, чтобы моя, так сказать, литературная продукция не застряла на одном месте, не прекратилась. Я нормальный человек, а у каждого нормального человека есть враги. Нельзя всем нравиться.

— *Вашей поэтической родиной считается Арбат, но он тоже уходит в историю...*

— Я написал на эту тему статью, никто её не хотел печатать. В конце концов опубликовала газета «Советская культура». Я пробовал протестовать, сдерживать — потому что Арбат сносят, разрушают, и не только улицу Арбат. Весь этот район разрушают со страшной силой, и в этом историческом центре старой Москвы возводят современные здания для разных, очень важных учреждений. Так что — что я могу сделать один? Впрочем, Арбат был хорош главным образом как идея. А сама улица моей молодости — это была плохая улица.

— *А можно узнать, где вы там жили?*

— На самом Арбате, в доме 43. Там, где внизу шашлычная и магазин электротоваров: вот в этом старом доме. А во дворе — если вы заглянете, когда будете проходить, — растёт несколько деревьев. Двор большой и грязный, как было, так и осталось — жутко грязный, но деревья там растут. Так вот, кроме двух старых с толстыми стволами, все остальные посадили мы с друзьями в детстве...

— *Не могли бы вы рассказать что-нибудь о своём детстве?*

— О моём детстве? Сомневаюсь, чтобы это было интересно... Както я сейчас не могу ничего припомнить. Если бы это было интересно, я бы уже об этом написал. У меня было трудное детство. То есть до двенадцатилетнего возраста всё было хорошо, но когда родители стали «жертвами культа личности», всё в моей жизни стало плохо, и мне даже вспоминать не хочется.

— *А описание детства подростков из книги «Фронт приходит к нам» не содержит автобиографических фактов?*

— Не-е-е-т, как раз это всё вымышлено. Просто я как-то придумал что-то вот такое. Это такая... литературщина³.

— *А как возникла такая очаровательная книжечка для детей, как «Великолепные приключения»?*

— А-а-а... Тогда я был в Ялте, жил в Доме творчества писателей и скучал по своему маленькому сыну, который только что научился читать. И вот я писал большими печатными буквами сказочную повесть, каждый день по отрывку, и каждый день отправлял по письму. Например, я писал: «Я живу теперь на берегу моря, идёт дождь, скучно; а я целыми днями смотрю в бинокль и высматриваю приключения. Из моря в мою комнату переселилось огромное чудище, и ещё у меня живёт одна добрая змея, и мы вместе мечтаем о приключениях. Продолжение в следующем письме». И дальше: «Мы решили отправиться в путешествие и купили маленький кораблик». Всё это я ещё и рисовал: симпатичное морское чудище, добрую змею, которая любит дремать на абажуре настольной лампы, корабль, себя самого.

Я написал больше десятка таких писем, описал приключения, которые произошли с нами по пути, а после возвращения домой показал эти письма Белле Ахмадулиной. Белла немедленно обнаружила профессиональный инстинкт и сказала: «Слушай, ведь это нужно издать». И я подумал: «Действительно, можно бы это и издать». И из каждого письма делал по одной главе. Нашлись добрые люди, отдали это в издательство, и так вышла маленькая книжечка. Впрочем, потом её стали критиковать, и на этот раз претензии относились к одному персонажу, которого я назвал — Невыносимый Приставучий Каруд. Этот Каруд занимался тем, что всех заставлял делать одно и то же, да ещё хотел, чтобы они делали это по команде самого Каруда. А если прочитать имя Каруд задом наперёд, то выходит Дурак.

— *Но в этой книжке оптимистический конец!*

— Да, книжка кончается хорошо, но мы ведь не знаем, как там всё пошло дальше. Просто я закончил повесть в нужном месте.

— *В вашем творчестве есть «грузинский акцент». Это у вас от родителей?*

— Мой отец был грузин, мать — армянка. Но родители жили в Москве, здесь я и родился и был воспитан в среде русской культуры. В Грузии я жил после войны, потому что после возвращения с фронта деваться мне было некуда, и я поехал в Тбилиси, к сестре моей мамы. В тамошнем университете я и закончил факультет русской филологии.

³ Печ. согласно правке А. Ж. В публикации «РМ» это слово переведено как *литературка*.

Я считаю себя русским писателем, но как-то с возрастом всё больше ощущаю потребность в эмоциональном самоопределении, потребность понять, кто я на самом деле. И вот я почувствовал в себе грузинские корни, как-то кровь отца пересилила во мне кровь матери.

— *Какой смысл вы вкладываете в понятие «художник»?*

— Говоря примитивно, художник — это существо с очень тонкой кожей. Чуть более тонкой, быть может, чем у других людей. И уколы, на которые не скупится жизнь, он чувствует раньше других — и потому кричит раньше, чем другие. Если у него есть талант, то его крик доходит до людей и трогает их. Вот и всё.

— *Наша беседа постоянно отклоняется от литературных тем и затрагивает вашу личную жизнь. Не могли бы вы сказать, какой период своей жизни вы считаете самым счастливым и что на это повлияло?*

— Мне трудно назвать какой-то особенно счастливый период моей жизни, потому что я сознаю, что вся моя жизнь сложилась на редкость удачно. Это касается и моей литературной биографии, которую я считаю очень счастливой, так как я не знал безразличия читателей и отсутствия интереса к тому, что я делаю, и личной жизни. Жизнь моя была трудной, но мне кажется, я сумел эти трудности преодолеть. Я думаю, что это мой самый большой успех и что это и есть счастье. С тех пор как я начал заниматься литературой, меня никогда не воспринимали легко и сразу. Не знаю почему, но поначалу я всех как-то раздражал. Постепенно, однако, ко мне привыкли. Когда я начал писать музыку к своим стихам, мне говорили: «Как тебе не стыдно, ты — с гитарой! Ведь ты уже немолод — и выходишь на сцену с гитарой...» Несмотря на это, я продолжал свои выступления.

Потом я перестал писать песни, занялся прозой и снова услышал: «Слушай, проза у тебя, конечно, неплохая, но вот твои баллады — они-то действительно великолепны!» А я тогда думал про себя: «Ничего, привыкнул и к этому...»

— *Если бы вы жили сто лет назад, кем бы вы хотели быть?*

— Тогда я хотел бы родиться богатым баринном. Но я был бы либеральным помещиком и занимался бы распространением просвещения среди простого народа.

— *Благодарю за беседу.*

*[Обратный] перевод с польского Л. ШАТУНОВА
Рус. мысль. Париж, 1983. 24 нояб. С. 11–12, 14*

Хелен фон САХНО

«ПОЭЗИЯ ВСЕГДА ВОЗНИКАЕТ ИЗ ПРОТЕСТА»

Разговор с советским поэтом

Булатом Окуджавой¹

Советский поэт Булат Окуджава по приглашению Баварского общества содействия отношениям между Федеративной республикой и Советским Союзом сейчас находится в Мюнхене. Окуджава стал известен здесь как лирик и сочинитель двух романов («Бедный Авросимов», «Преследование писателя Толстого»²). Наша сотрудница Хелен фон Сахно имела возможность поговорить с Булатом Окуджавой в Мюнхене.

— В советской «Краткой литературной энциклопедии» перечислены пять ваших сборников стихотворений. Там вас называют также «автором и исполнителем лирических песен». Можно ли сказать, что вы разделяете вашу лирику на песенные стихи и стихи для чтения? И — сколько ваших пластинок с этими «песнями» появилось в Советском Союзе?

— Это неточная формулировка. Я пишу стихи, некоторые из которых я исполняю под гитару. Этот жанр для России относительно нов, он не даёт себя формально и композиционно разложить на отдельные части. Здесь одно проникает в другое: на первом месте стоит стихотворение, к нему прибавляется мелодия, инструментальное сопровождение и, наконец, самое важное во всём — интонация автора как испол-

¹ В газетной публикации между первым и вторым вопросом имеется подзаголовок «Зло конформизма». См. переводы репортажей того же автора о первом посещении Окуджавой Мюнхена в 1968 году: Сахно Х. фон. Скупая точность — лирическое очарование: Совет. писатели Винокуров и Окуджава в Мюнхене; Революция отрезвления: Два совет. поэта в Мюнхене / Пер. с нем., публ. и коммент. Ю. Плаксиной // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 5. М.: Булат, 2008. С. 240–242; 255–257.

² Впервые: Okudschava B. Die Erlebnisse des Polizeiagenten Schipow bei der Verfolgung des Schriftstellers Tolstoj [= «Похождения агента полиции Шипова при преследовании писателя Толстого»] / Übers. von A Jais. Munchen; Berlin: Herbig, 1974; То же. — Munchen: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1975.

нителя. Очень часто профессиональные артисты пытались по-своему музыкально передать эти стихи, но от этого терялась интонация автора, жанр разрушался. Что же касается моих записей на пластинки, то на сегодня выходила только одна-единственная с четырьмя моими песнями³, и та переписана с пластинки французской. Теперь, правда, появится долгоиграющая — примерно с восемнадцатью песнями⁴.

— *Ваш последний сборник стихов «Март великодушный» опубликован в 1967 году. В 1969-м в журнале «Дружба народов» появился ваш роман о декабристах «Бедный Авросимов», в 1971-м в том же журнале — ваша толстовская сатира «Мерси, или Похождения Шипова», в немецком переводе «Преследование писателя Толстого». Проза начинает вытеснять поэзию, которая определила однажды ваше писательское творчество?*

— Я всю жизнь делал только то, что меня радовало, и это относится и к моим стихам. Я перестал писать стихи, потому что стал скучен сам себе. Я хотел бы теперь писать по-другому, но ещё не знаю как. Конечно, я мог бы просто как профессиональный лирик сочинять посредственные стихи, но этого мне не хочется. Моё единственное хорошее качество я вижу в том, что умею вовремя уйти. Возможно, однажды, когда я разовью сознание нового качества, я буду снова писать стихи.

— *Ваши публичные вечера с чтением стихов имели невероятный успех, так же и магнитофонные записи тех песен, которые нельзя было купить в открытой торговле. Можно ли сказать, что упадок лирического искусства эстрады коснулся не только вас, но и тех, кто когда-то читали свои стихи громадным аудиториям; что лирическая восторженность принадлежит прошлому, то есть пятидесятым и шестидесятым годам?*

— Это два разных вопроса. Во-первых, что касается меня лично, то в общем всё, что я делал, официально не одобрялось. Почему? Потому что моя манера исполнения была непривычна, но постепенно к ней начали привыкать, новый жанр пробился, хотя и за счёт моих нервов. Во-вторых, — и на этот вопрос гораздо труднее ответить, — здесь идёт речь о поэзии как таковой, а поэзия с давних пор пользуется в нашей стране большим почитанием. В конце пятидесятих годов, однако, поэзия начала становиться своего рода ширпотребом, что было обусловлено не интересом к поэзии, а — интересом к общественным проблемам, решения которых ожидали от поэзии. Но поэзия — это не лекарство для общества, поэзия — это искусство. Когда это поняли, — улёгся

³ См.: Песни Булата Окуджавы. М., [1974]. № Д 00034833-4.

⁴ См.: Песни Булата Окуджавы. М., [1976]. № М 40 38867-8.

и ажиотаж вокруг поэзии, что осталось — это настоящая лирическая чуткость восприятия. Когда я вернусь домой, в Москве у меня пройдут два поэтических вечера, которые уже сегодня вызвали большой интерес, но это относится к поэзии как искусству, а не как к общественному лекарству.

— *В ваших стихах часто идёт речь о трагическом положении поэта в нашем мире. Присущ ли поэзии априори элемент протеста, который, хочет она того или нет, противопоставляется всеобщему конформизму?*

— Поэзия всегда возникает из протеста против несовершенства жизни, несовершенства общества. Поскольку никакое общество не может быть совершенным, в поэзии всегда есть что-то оппозиционное. Отсюда в соприкосновении поэзии с обществом есть трагический акцент. Конформизм — такой тошнотворный общественный порок, что он должен вызывать протест поэта.

— *Ваш первый роман «Будь здоров, школяр» задуман как фронтовой дневник очень юного добровольца, да и вообще в вашей лирике война играет большую роль. Ваши последние «исторические» романы, напротив, о событиях прошедшей эпохи: о процессе против декабриста Пестеля и о слежке за Толстым. Почему произошла эта тематическая перемена?*

— Я писал стихи о войне и сочинил и эту повесть о войне. О войне у нас появилось так много хороших и плохих книг, что у меня нет желания с моей стороны добавить что-то новое. Эта тема для меня исчерпана. А что касается исторической тематики, то ей принадлежит вся моя страсть, которую я, впрочем, пробудил к жизни совсем не искусственно. Чем лучше знаешь прошлое, тем лучше понимаешь настоящее и будущее. В нашей стране растёт интерес к собственной истории. Наша историческая наука долгое время отличалась крайней нестабильностью. Постоянно менялось понимание определенных исторических событий. Исторические личности часто показывались в годы культуры личности искажённо, и это, естественно, вызывало желание вникнуть в суть дела.

— *«Бедный Авросимов» и «Слежка за графом Толстым» в этом смысле, наверно, не являются историческими романами. Скорее хочет-*



ся говорить об исторической сказке, которая связывает пародийное, абсурдное, гротескное, сатирическое, фантастическое с реалистическим и документальной точностью. Что вы сами хотели выразить этим отходом от традиционной схемы исторического повествования?

— Вы правы. Оба романа отличаются своим фантастическим реализмом, хотя всё имеет свою документальную основу. Поэтому историческое знание в обычном смысле из моих «исторических» романов тоже невозможно почерпнуть. Они для меня в первую очередь средство самовыражения. Мои главные герои — положительные и отрицательные, — все в чём-то я сам. Впрочем, я очень плохой аналитик моих собственных произведений, мне тяжело точно разложить их. Мне доставляет удовольствие писать, как я пишу.

— Над чем вы сейчас работаете?

— Над моим третьим романом, тоже «историческим», самым «нормальным», мог бы я сказать, поскольку он, несмотря на фантастические элементы стиля, меньше всего взрывает рамки достоверности. Он называется «Путешествие дилетантов» и рассказывает о несчастной любви двух людей в середине девятнадцатого века, точнее — в 1851 году. Рассказ основан на действительных происшествиях, которые в своё время вызвали сильный ажиотаж. Позже всю эту историю забыли, я, таким образом, её заново открыл. Первая часть уже готова и осенью появится в журнале «Дружба народов», над второй я ещё работаю. Что касается заголовка, то он соотносится с душевным строем обоих любящих, против которых объединяется всё общество, которое в своём поверхностном согласии доходит до того, что можно говорить о «профессиональном» конформизме, в сравнении с чем любящая пара в своей естественности действует как «дилетанты». Так их и постигает судьба дилетантов: они погибают. Кроме того, впервые после долгих лет выйдет моя книга стихов⁵.

Süddeutsche Zeitung [= Зюддойче цайтунг].

Мюнхен, 1976. 31 марта. С. 30

Из собрания Н. С. Матвеева

Обратный перевод С. М. Шаулова

⁵ См.: Арбат, мой Арбат: Стихи и песни. М.: Совет. писатель, 1976. Сдано в набор 14.05.76. Подп. к печати 20.09.76.

Александр АЛЕЙНИК

«Я — ЛЕГКОМЫСЛЕННЫЙ ГРУЗИН»
Окуджава в Нью-Йорке

Был полный зал. Люди пришли 22 октября в клуб «Оскар», центр русских эмигрантов, чтобы увидеть человека, чей голос тридцать лет с лишним звучит с магнитофонных плёнок, пластинок, экранов, но прежде всего — звучит в нас, ибо неминуемо слушатель Окуджава становится исполнителем его песен. Их насвистывают, напевают, мычат. Мир, время, судьба прояснены и облагорожены их мелодиями и возвышенным текстом. Окуджава звучит в сердцах — на маленьких, <размером> со сжатый кулак, невидимых индивидуальных концертных площадочках.

Окуджава — патриарх авторской песни. Высоцкий и Галич возникли позже, восприняв его неназидательные уроки. Чем он отличается от них? Он — единственный последовательный романтик. Его романтизм мудр и ироничен, романтизм без «соплей». С этими костерками-палаточками, трудными дорогами и запахом тайги Окуджава никогда не имел ничего общего. Вот цитата из Александра Галича о подсоветской романтике: «Романтика, романтика небесных колеров — нехитрая грамматика небитых школяров». Заметьте, ранняя автобиографическая повесть Окуджавы называлась «Будь здоров, школяр» и была она о вчерашнем школьнике «на войне, где и вправду стреляют»... Окуджава — романтик потому, что имеет в стихах дело с недевальвированными ценностями: вера, надежда, любовь, достоинство, дружба и т. д., с высоким и целостным в человеке, что делает его способным вынести тяжесть времени и истории. У кого ещё в конце XX века эти понятия не снижены трагической иронией и всё разъедающей насмешкой? Окуджава как бы отмыл их от будничной пыли своим голосом.

На вечере был показан фильм-интервью Э. Рязанова с Окуджавой. Минут пятьдесят разговора с винцом, фотографиями на стенах квартиры Булата Шалвовича, врезками его давних выступлений; такая будто бы частная беседа с величаниями по случаю семидесятилетия Окуджава. Худощавый, юношевидный, чуть сутулый, он, когда зажгли в зале свет, занял кресло на сцене. Сказал, что петь сегодня не будет.

Для этого нужна спецаппаратура, три микрофона, но ответит на вопросы и почитает стихи. Кое-что я успел записать в блокнот. Вот отрывки:

— *Над чем вы сейчас работаете?*

— Я написал роман о своём детстве «Упразднённый театр». Он печатался в журнале «Знамя» в прошлом году. Сейчас пишу книгу, в которой я вообразил следующую ситуацию: Пугачёв — император. Видимо, будет поставлена пьеса «Театр Буратино». Представьте героев этой сказки изрядно постаревшими. Старые артисты-пенсионеры: Мальвина, Пьеро, Артемон, Буратино. Карабас-Барабас давно уже умер. Вот они собрались в своём кукольном театре и стали вспоминать молодость. Говорят: «Карабас — жестокий был человек. Порол нас плёткой. Но при нём был порядок! Еда была. Водки было хоть залейся. Ну, стегал он нас плёткой, но разве с нами по-другому можно? Гул голосов нарастает. Тут из-за кулис выходит Карабас. И вот они уже начинают его славить, а он их плёткой охаживает. Они кричат, что при нём им было хорошо. Кричат, сбившись в жалкую кучку: «Слава Карабасу!» Он их хлещет, а они его славят. И всей этой стаей жалкой забиваются к нему под гигантскую бороду. Тут Карабас снимает маску, и — это оказывается Буратино. Он очень печален. Он говорит: «Что же я наделал! Я же хотел просто пошутить... А вы...» Вся эта кучка разбредается: кто за пенсией, кто — в очередь с кошёлкой... Я предложил роль Буратино Зиновию Гердту. Он очень хочет его сыграть.

— *Вы любимый поэт русской интеллигенции уже тридцать лет. Чем занимается сейчас истинная интеллигенция в России?*

— А она сейчас определяет, истинная она или нет. Недавно я по телевизору видел одного майора. Он сказал, что он-то точно интеллигент, потому что имеет чин майора (*смех*). Раньше многие думали, что интеллигент это тот, у кого есть высшее образование. Но ведь и академик может быть настоящим жлобом, а рабочий — истинным интеллигентом. Так что, имея диплом, не стоит особо обольщаться.

— *Я хочу повторить вопрос, который задал вам на вашем концерте ещё в России, десять лет назад: как вы относитесь к Макаревичу? Тогда вы ответили, что не знаете его творчества.*

— Он — талантливый человек. Это не совсем мой жанр. Он ведь на стыке авторской песни и рока, но это интересно.

...Окуджава рассказал следующую историю. Его остановил придиричивый гаишник.

Ни за что. В бардачке лежали экземпляры «Похождений Шипова». Окуджава уломал гаишника не штрафовать его, и настолько растрогался, что захотел подарить милиционеру экземпляр «Шипова».

к телевизору и вижу — Подгорный¹ вышагивает во Внукове под мой марш... Я вообще человек старомодный. К слову сказать, в живописи я люблю русский портрет XVIII–XIX веков.

— *Я читал, что на культуру России тратится сейчас три десятые процента госбюджета?..*

— Это печально. Чтобы страна была культурная, нужно иметь соответствующее правительство, желательно — высококультурное.

— *Чем, по-вашему, отличаются эмигранты Нью-Йорка от публики в Москве?*

— Ничем. Те же люди, что в Москве. У меня свой круг слушателей. Они везде те же. Земной шар маленький. Место проживания ничего особого не означает, не знаменует. Это раньше была большая разница между «нашими» и «не нашими» — ведь уезжали навсегда.

— *Два года назад вам сделали в Америке операцию. Как вы себя теперь чувствуете?*

— Хорошо. Это была операция на открытом сердце. Мне заменили сосуды, и с тех пор сердце меня не беспокоит. После операции я снял очки, а в очках я ходил больше тридцати лет. Я спрашивал у других людей, которые перенесли подобные операции. Подобного эффекта ни у кого не было. Спрашивал врачей. Говорят, не знаем, может, заделали что-нибудь... (Смех.) Рихтеру сделали шесть байпасов, а мне — два. Что ж, Рихтер — гений, а я — простой гитарист... (Смех.)

— *Как ваш Пугачёв разберётся с нынешним повсеместно разросшимся криминалом?*

— Видимо, будет головы рубить. Да и при Пугачёве этого добра хватало. Размножение этой публики не новость на определённых этапах русской истории. В «Пугачёве» я использую такой ход: его царствование описывается в дневнике знатного дворянина — подхалима, раболепствующего перед ним внешне². Однако в своих записях он очень ироничен по отношению к Пугачёву. Этот ход и до меня был в русской литературе.

— *Если бы вы не стали Булатом Окуджавой, кем бы вы хотели быть?*

— Знаете, я в детстве очень хотел быть пограничной собакой, конечно, на «нашей» стороне. Потом — радистом-полярником. Я даже подал документы в училище, где готовили радистов. Но меня не при-

¹ Подгорный Николай Викторович (1903–1983) — советский государственный и партийный деятель, член Президиума Политбюро ЦК КПСС (1960–1977); Председатель Президиума Верховного Совета СССР (1965–1977).

² Замысел романа осуществлён не был.

няли, потому что я был сыном «врагов народа». Мальчишкой я свято верил во все советские сказки, как и мои родители. Когда моего отца в тридцать седьмом взяли (он был партийным функционером, как и моя мать), мы с ней очень верили в то, что несправедливость будет исправлена, отец вернётся. Но его почти сразу расстреляли, о чём мы не знали тогда. Когда Ежова сменил Берия, мама пошла к нему на приём освобождать отца. Она знала Берия ещё с двадцатых годов, была с ним в одной парторганизации <в> Закавказье. Она пошла на приём в НКВД, очень волновалась и представляла себе: вот, сейчас выйдет нарком, в форме, при орденах. К ней вышел постаревший Лаврентий в мятом коричневом костюме, то же поблескивающее пенсне. Берия широко раскинул руки, узнал её сразу, назвал по имени и обнял. Сказал, что Ежов — враг народа и вокруг него были враги. Но вот наступило другое время, и завтра он займётся делом отца. Сегодня у него много срочной работы. Мама счастливая вернулась. Ночью её взяли на девятнадцать лет. Она умерла в 1983 году, начав многое понимать, но так до конца и не прозрев. Они были слепые.

Я мальчишкой почти — видел войну. Очень много крови лилось, терял друзей... Я войну ненавижу. Какой это ужас жить поколениями под угрозой войны... С войны я вернулся серым, чрезвычайно необразованным молодым человеком. Я знал только двух поэтов: Долматовского и Суркова. Это потом, под влиянием умных людей стал больше понимать, образовываться...

— Я помню ваш вечер в одном из московских институтов в шестидесятых годах. Мы тоже многому слепо верили. Можно ли говорить о том времени как о времени ослепления тоже? О слепоте нашей?

— Да и о вашей слепоте, в какой-то степени благодаря моим родителям...

— Расскажите, пожалуйста, о «Путешествии дилетантов». В этой книге вы создали чрезвычайно важный для меня образ... образ любви.

— Двадцать лет назад я написал этот роман. Его можно было бы назвать «Прогулки фраеров». Я вычитал недавно в словаре, «фраер» — это так толпа называет интеллигентного человека... А вообще, я — легкомысленный грузин...

...Окуджава читает своё стихотворение с концовкой: «...но по пути мне вышло с фраерами». Читает стихотворение о «чувстве собственного достоинства», «что придумало человечество для спасения своего». Они очень «окуджавские», все о вечных ценностях со щепотью иронии, не по отношению к ценностям этим, а к условиям их выживания в современном мире...

— Восстановится ли культурное пространство СССР?

— Не знаю.

— Изменилось ли ваше мнение о советских гражданах в последние годы?

— Нет, я давно подозревал многие качества советского человека, которые вылезли сейчас наружу из-под пресса: хамство, безвкусица, криминальные наклонности... Россия никогда не знала демократии, не уважала достоинство своих граждан и личности. Большевики к этому неуважению очень многое успели добавить. Я, как и многие, знал, что мы живём под большой палкой...

— Как вы относитесь к приезду Солженицына в Россию?

— Солженицын был велик, когда взорвал нашу общественную жизнь, когда написал и опубликовал «Архипелаг». Для меня он — профессиональный литератор. Мессия? Зачем весь этот шум и трескотня с переездом? Со спецпоездом, с «Би-би-си»? (Реплика из зала: «А это, чтобы Войнович оказался прав!»³) Ну, хочешь приехать — прилетай в Москву самолётом, а оттуда тихо — в ту же Сибирь погулять, посмотреть. Зачем же весь этот шум? Это печально и нескромно...

— Как вы относитесь к Говорухину?

— Говорухин — тщеславный дурак.

— Как вы относитесь к Розенбауму?

— Это не мой человек. И он весь вторичен, весь под кого-то. Стихи вторичны, музыка — под Высоцкого.

— Как вы себя в США чувствуете?

— Сейчас простужен. Кашляю. А выхожу на сцену — кашлять перестаяю. Мне сказали, что организм под страхом, под напряжением вырабатывает адреналин. Вот бы с собой возить всюду бутылочку адреналина...

— Как вы относитесь к правительству России? Говорят, поэт, художник должен быть в противостоянии власти?

— Я не диссидент и никогда им не был. Я не думаю, что я обязан противостоять любой власти. Есть воля и свобода. В России не знают, что такое свобода, представляют её себе волей, то есть «делай, что хочешь». А свобода — это делай, что хочешь, но не в ущерб другу -

³ Имеются в виду отзывы В. Войновича о Солженицыне, вылившиеся впоследствии в его книгу «Портрет на фоне мифа» (2002). См. также образ Сим Симыча Карнавалова в его романе-антиутопии «Москва 2042» (1986).

г и м. Так вот, если власть не преступна, так зачем и почему ей противостоят? Нынешней власти помогать нужно по мере сил. Ельцин — не бандит, и мне он симпатичен. Я захожу в группу при правительстве, которая рассматривает меры наказания за тяжкие преступления. Это же ужас — 98% убийств в России совершается по пьянке!.. Кроме меня, в эту группу входят те, кого провозгласили, что ли, «совестью народа» — известные твёрдой моральной позицией люди. Мы должны утверждать смертные приговоры. Я год был отравлен тем, что поступало к нам, ужасом этим. Теперь привык. Человек ко всему привыкает. Выработался иммунитет. Я горжусь тем, что мы вводим сейчас альтернативную меру — пожизненное заключение. В некоторых случаях это уже удалось применить.

— *Вы говорили о вашей ненависти к войне. Вы — пацифист?*

— Да нет... Если придут насиловать, избивать моего ребёнка, я ведь по роже дам! Так что, если я и пацифист, то не абсолютный.

— *Как случилось, что вы участвовали в серии «Пламенные революционеры»?*

— Соблазнился большим гонораром. После XX-го съезда, в пятьдесят седьмом я вступил в партию, ещё верил, что они исправятся, переменятся... Через два года понял — не туда вступил... За «Пламенных революционеров» хорошо платили. Я пришёл в издательство, посмотрел список «пламенных» и... никто меня из списка не воспламенил. Я тогда предложил им того, кого в списках не было — Пестеля. Засел в архивах. Чем больше я о нём читал, тем больше он мне разонравливался. Тогда я придумал «Бедного Авросимова» — его записи. Так была написана та проза.

— *Как вы относитесь к Паустовскому?*

— С благодарностью. Он первый опубликовал мою повесть «Будь здоров, школяр» в «Тарусских страницах». Потом ему за эту публикацию досталось...

— *Ваше отношение к Евтушенко?*

— Он создал поэтическую эпоху шестидесятых годов. Он человек очень талантливый, с большими недостатками, но и с большими достоинствами. И глупостей он натворил много, и добра... Я в пятьдесят девятом году работал в издательстве. Пришёл Женя. Я ему дал посмотреть папочку с моими стихами. Через три дня — звонок. Моя первая книжка стихов в наборе! Он, ничего мне не сказав, пробил это дело. Может быть, он не большой мыслитель... Между прочим, он — первый защитник бедствующих поэтов...

...На прощанье я вам расскажу одну маленькую советскую историю. Я написал песню о «Лёнке Королёве». Вызывают меня в комитет комсомола. «Вы о Королёве не пойте». Почему? «И некому оплакать его жизнь». «А как же комсомол, профсоюзы... Вы неправильно ориентируете нашу молодёжь!» А через пару лет зовут разобраться с моей песней «О дураках». «Вы её не пойте. Кто это у вас дураки? Вы вот пойте хорошие свои песни... Ну, того же “Лёнку Королёва”...»

...В запись вечера Окуджавы, боюсь, проникли некоторые моменты разговора, который продолжался уже после его выступления. Помню, искусствовед Соломон Волков сказал, что Окуджава помогал нам там, в СССР, выжить одним своим присутствием в культуре.

* * *

В киноинтервью Рязанов спрашивает Окуджаву:

— Булат, вот если б у тебя был миллион долларов, ты бы что с ним сделал? Ну, помечтай...

Окуджава очевидно растерян. Мечтает:

— Ну, я бы новые «Жигули» купил.

— Да зачем же тебе с миллионом «Жигули»? Может, «Мерседес»?

— Нет. Это нескромно, «Мерседес»... Я хороши е бы «Жигули» купил. Я к «Жигулям» привык.

— А что с остальными долларами бы сделал?

Окуджава нерешительно:

— Ну... я бы дом у моря купил.

— У какого моря?

— У тёплого. И раз в год туда бы приезжал на месяц с семьёй... так... отдохнуть...⁴

Вот так бы распорядился Булат Шалвович Окуджава миллионом, которого у него нет. Дай Бог, больше таких чистых людей России!

Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1994. 28 окт. С. 21

⁴ Полный текст цитируемой беседы см.: Окуджава Б. «Я легкомысленный грузин!» [1994 / Беседовал] Э. Рязанов // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 10. М.: Булат, 2013. С. 189–203.

Владимир ВЫСОЦКИЙ

...Я МЕЧТАЮ О КЛАНЕ!

Интервью для еженедельника «Sonntag»

Летом 1977 года мы с моим мужем Дитмаром Хохмутом окончили ВГИК. А в феврале 1978-го Театр на Таганке гастролитировал в Берлине (в «Дойчес Театр») и в Ростове с двумя спектаклями — «Добрый человек из Сезуана» и «Мать». Дитмар в ожидании запуска своего первого фильма подрабатывал переводчиком и сопровождал театр во время гастролей. Любимов появился в Берлине, приехав чуть позже, чем остальная труппа. Переводчицы боялись «грозного» режиссёра и просили меня подменить их. Так мы оба оказались в гуще событий и познакомились с Владимиром Семёновичем, который тоже приехал позже и улетел раньше, чем остальные актёры. Он был внимателен, общителен, расспрашивал нас о наших проектах и охотно говорил о своих.

Мы много общались. Особенно в Берлине: там было больше времени. Из Ростова Высоцкий уже куда-то спешил, поэтому мы поторопились записать с ним интервью, — кажется, чуть ли не за день до его отлёта. Это было 17 или 18 февраля. Мне поначалу было неловко говорить ему «ты», и я начинала на «вы», но он настаивал...

Мы не хотели делать интервью по схеме «вопрос — ответ» и пытались лишь разговорить нашего собеседника, чтобы получился монолог. Мы сидели в пустом кафе гостиницы, Высоцкий вспоминал, что такие пустые рестораны он видел то ли в Сочи, то ли в Одессе, когда они были закрыты для обслуживания иностранных туристов, а на двери висело написанное от руки объявление «Русских не кормим».

Больше, чем его роли в театре или в кино, нас интересовали его песни, их особый драматический жанр, маски героев, создаваемые языком и голосом, — так называемая «магнитофонная литература». Именно с песен мы и начали беседу, в течение которой Высоцкий неслучайно поправлял нас и говорил о том, что пишет стихи. Для друзей, которые и есть его аудитория. О своей биографии он говорил неохотно и от вопросов о семье и детстве — уходил.

Публикуется впервые по полной фонограмме беседы. Сохранены основные особенности устной речи Высоцкого; правка текста минимальна и не затрагивает смысла им сказанного. (Подготовка текста и комментарии К. Андреева.)

В сокращённом виде материал нашей беседы был опубликован в газете «Sonntag»¹.

Потом, летом, мы столкнулись с Высоцким в Москве — на улице. Вернее, он ехал на «мерседесе» и остановился, когда увидел нас. А через день-два он снова ехал на «мерседесе», но уже другого цвета, — и опять остановился, приглашал в гости. Но мы как-то не собрались зайти. Москва — всегда сумасшедший город, ничего не успеваешь. И всегда кажется, что есть много времени и возможностей впереди...

Несколько лет спустя в виде более пространныго монолога текст был напечатан в книге «И каждого ожидает свой праздник» издательства «Хеншель», выпускавшего популярные сборники с актёрскими интервью². А в серии «Поэтический альбом» издательства «Нойес Лебен» мы выпустили томик баллад Высоцкого на немецком языке³. Для его обложки Давид Боровский дал нам свой рисунок костюма Гамлета. Позже я работала над двуязычной книгой «Только не порвите серебряные струны», которая вышла в издательстве «Ауфбау» в сопровождении пластинки⁴. В то время на русском языке в нашем распоряжении был только сборник «Нерв» с предисловием Р. Рождественского, в котором не было песен, казавшихся мне важными для творчества Высоцкого. Тогда по рукам ходило много самиздатских перепечаток, но я не была уверена, какие именно из них авторские. Я составляла сборник, опираясь на письменные версии баллад, предоставленные мне друзьями поэта, а также заведующим литчастью Театра на Таганке Петром Леоновым. По моим подстрочникам над стихотворными переложениями работали немецкие барды, и их переводы кажутся мне удачными.

О. Б.

— Как актёра вас знают те счастливицы, которые смогли достать билет на Таганку. Наверное, гораздо больше вы знакомы кинозрителям, хотя ваше появление на экране не часто. Но зато, пожалуй, все граждане Советского Союза знают вас как автора и исполнителя песен, которые крутятся в домах на магнитофонах. Меня интересует, рассматриваете ли вы эти песни как явление музыкальное или литературное? Это ведь достаточно продуманные, такие советские песни, которые реагируют на искажения жизни, скажем так. Как вы считаете, ваши почитатели

¹ Sonntag, Berlin, 1978. 27 aug. (№ 25). S. 10. Обратные переводы этой публикации дважды издавались в России: *Высоцкий В.* «Люди чувствуют, что я не лгу!» / Пер. В. Киселёва // Урал. следопыт. Свердловск, 1988. № 1. С. 61; Каждая песня — это новая роль / Без указ. переводчика; Ведущий рубрики В. Дузь-Крытченко // Вагант-Москва. 1994. № 4–5. С. 16.

² Und jedermann erwartet sich ein Fest...: Liebeserklärungen internationaler Stars an Theater und Film / Hrsg. R. Seydel. Berlin: Henschel, 1983. S. 186–194.

³ *Wyssozki W.* [Poesie] / Hrsg.: O. Bulgakowa, D. Hochmuth. Berlin: Neues Leben, 1984. 32 s. (Poesialbum; № 201).

⁴ *Wyssozki W.* Zerreißt mir nicht meine silbernen Saiten / Hrsg.: O. Bulgakowa, M. Bräuer. Berlin: Aufbau, 1989. 540 s.

прислушиваются к тому, о чём в них поётся, или они крутятся во многих компаниях как музыка для фона?

— Ну, ты имеешь в виду песни эстрадные, так сказать, или песни, которые — авторские?

— Авторские. Я именно поэтому и говорю, что для меня это не музыкальное, не эстрадное явление...

— Видишь, в чём дело... Среди нас, людей, которые занимаются авторской песней, есть тоже разные люди. Ну, во-первых, есть колоссальная разница между авторской и эстрадной песней. Почему авторскую песню слушают дома, а эстрадную нет, — это очень просто. Я <это> так определил для себя... Например, с нормальной официальной эстрадной песней, которой у нас заполнено и телевидение, и радио, и сцены, — связано обязательно зрелище. Это всегда большой оркестр, меняется свет, определённые костюмы и так далее. И когда уходит зрелище из этой песни, она почти всё теряет. Там иногда бывают удачные или менее удачные оркестровки. Но так как есть много талантливых музыкантов, которые и м е ю т информацию широкую, — они делают хорошую музыку. Хорошо оркеструют, во всяком случае. Даже если музыка вторичная — они пытаются придать ей современную окраску. Поэтому это слушается, когда ты на сцене смотришь, по телевидению; если ещё <i>выразительный интерпретатор, если хорошо <сыграно>, — ну, так, ничего... Как только вот это зрелище уйдёт и ты перестаёшь это видеть и начинаешь с л ы ш а т ь — ты понимаешь, какой бред они поют. В о с н о в н о м. Хотя когда, например, там — хорошие поэты... Или в основном когда — человек, который всерьёз относится к профессии, <каким> был Бернес. Который искал, находил, работал с авторами (и с Женей Евтушенко, и вот кулиевскую песню⁵ спел, — которые стали просто как классика), — то эта песня поднимается выше, чем обычная нормальная эстрадная песня. Но их, к сожалению, очень мало. Поэтому в д о м а х, на магнитофонах не хочется их слушать, не хочется взять их к себе в гости домой. Они очень проигрывают без сопровождения оркестра, и света, и смены номеров. Проигрывают не только как исполнители. А потому что <сами их вещи> — как бы раз и навсегда сделанные. Ну, один раз послушал, два раза послушал, зрелище ушло — и слушать уже неохота.

А вот песня авторская... Я опять повторяю, в ней тоже есть очень много разных людей, которые в ней работают. Она, там, называлась

⁵ В репертуар М. Н. Бернеса входила малоизвестная песня «Всё ещё впереди» на стихи К. Кулиева (муз. Э. Колмановского). Однако не исключено, что Высоцкий здесь оговорился, имея в виду другое, знаменитое, произведение певца — «Журавли» на стихи Р. Гамзатова (муз. Я. Френкеля).

студенческой... барды, менестрели... туристской, — какая угодно. Я никогда в жизни вообще не примыкал ни к какому этому «течению», ни к кому себя не причислял. И всегда старался быть сам по себе, и очень обижался, когда мне говорили, как вот... вы бард, менестрель... Почему «бард»? Какой там! Что?.. Просто я писал стихи всегда... Когда я был мальчишкой — и в школе, и будучи студентом, — я очень много писал пародий. Пародий, капустников. Но тогда капустники были просто событием колоссальным. (К нам ходили люди со всей Москвы.) Потому что они обязательно были — очень острые. И потом, капустники <были> уже просто из частной жизни — такой, которая происходила внутри коллектива, скажем, в студии, во МХАТе, — они переходили на темы более широкие и обобщённые. Мы никогда не показывали только наших педагогов. А у нас были уже такие маленькие своеобразные драматические произведения, маленькие мюзиклы, потому что мы писали туда и музыку и тексты. Уже будучи студентами.

И это были какие-то — тогда уже — ростки даже просто нового жанра. Сейчас это уже называется музыкальной комедией или мюзиклом... Тоже довольно глупо, потому что мы этого делать не можем, — нам нужно своё придумывать чего-то. Я вот мечтаю когда-нибудь сделать в своей жизни — действительно написать мюзикл, — в который не будут написаны вставные номера, а который уже будет написан сначала с песнями, музыкальными номерами, без которых не будет существовать вообще эта пьеса, этот мюзикл. А именно я хочу, чтобы на песнях лежала нагрузка драматургии... Понимаешь?.. Ну, у меня всякие есть по этому поводу прожекты.

Вот, но во всяком случае, когда мы занимались в студии этими делами всеми, они уже были более серьёзны, чем казались по форме. В них, во-первых, я тебе повторяю, были ростки нового жанра — вот каких-то новых музыкальных пьес, которые в этом десятилетии просто расцвели махровым цветом. И опять — в них есть более-менее удачные, но в основном это чушь. Всегда. Потому что пишется какая-то основа драматическая, потом в неё песни вставляются... Человек говорил, говорил, потом вдруг: «А-а-а!», — как чёрт из бутылки запел и думает, что это музыкальное произведение, — мюзикл. Ничего подобного! Если человек может продолжать говорить, почему надо петь! Зачем? Продолжай говорить на здоровье. Надо, чтобы это было необходимо, и чтобы музыкальные номера, и особенно тексты, и песни, которые там есть, — чтобы они такую же нагрузку несли на себе, если не большую, чем просто текст прозаический, который произносится.

Ну вот. Так что я говорю, что вот эти капустники, которые я писал очень много и мы играли, — они уже были более серьёзным явлением, чем казалось на первый взгляд. И я продолжал писать. Хотя



Из публикации интервью в немецком сборнике. Фотографии Д. Хохмута

я раньше писал — на чужие мелодии какие-то песни. Они всегда были довольно смешные. Почему у меня осталась вот эта вот линия в моих песнях — так называемые «комедийные» песни. Я их не считаю чисто комедийными, — они не только для того, чтобы развлекать. Я вообще развлекать не люблю — я хочу, чтобы публика со мной работала и думала бы. Если она даже хохочет — чтобы похохотала, а потом... Я знаю, что некоторых прихватывает за горло, даже когда они хохочут. Потому что это не только комично, но ещё и печально. Ну вот, и поэтому содержание всех этих вот песен, которые теперь у меня есть, ты говоришь, там, «продуманные», «не продуманные»...

— А может быть, это и не совсем песни, — только по названию... Может быть, это иное смысловое явление, то, о чём мы говорим...

— Оксана, ну естественно. Понимаешь, в чём дело: я никогда не думал, что я буду писать песни. Я писал — стихи. И я однажды услышал, как поёт Булат Окуджава. На магнитофонах на плохих.

И <у> меня прямо, знаешь, как прозрение было. Я понял, что можно ещё усилить впечатление от своих стихов, от того, что ты хочешь сказать, — если ты им ещё одну грань придашь — музыкальную окраску. Понимаешь?.. Или ритм просто чистый. Ну, с гитарой, потому что это просто проще — <она> всегда с собой, — не обязательно рояль. Я играл на пианино, когда был мальчишкой. Но гитара мне показалась более демократичным инструментом. Все бренчали в подворотнях. Я начал со стилизаций — таких, как их теперь называют, — мои «блатные» песни, первые. Они не были блатными песнями. В них была просто очень бесхитростная идея. Была тогда т о с к а по чему-то другому, что существует на эстраде. Вот как б р о д и л а в людях — хотели такого простого общения, доверительного разговора. Булат начал. Хотя он совсем почти не писал дворовых песен, — одну-две... А я — так я вырос во дворе и был более поздним мальчишкой, послевоенным... Он-то уже был взрослым человеком и войну прошёл. А я вот, вероятно, оставил в этих песнях такую... может быть, п с е в д о - романтику, но вот эту вот н е п р и к а я н н о с т ь этих мальчишек, юношей, пацанов, девушек... Такое б р о ж е н и е. А разговор был очень простой — там была всегда о д н а идея, очень простая. Почему называют «блатные песни» или что, — потому что человек находится где-то там, предположим, в заточении и хочет на свободу или хочет к своей любимой девушке, и снова её увидеть, — а ему не дают. Очень чистая и чёткая драматургия. И в них всегда определённое было намерение. Даже в тех блатных песнях классических — из-за чего они такие печальные и рвут душу, настоящие хорошие образцы этих песен, которые называются блатными. Это неправда, это просто дань времени тому, когда всё это было. В них есть очень простая форма при чёткой-чёткой идее. Я это взял, просто вот эту вот манеру, и стал в ней работать. А гитара была самым подходящим инструментом для этого.

Потом из-за этого меня часто упрекали в том, что у меня примитивные мелодии, рифмы, — <и так> писали б о л ь ш и е композиторы. Такой прямо чуть ли не крестовый поход объявили, такую войну, — в основном имея в виду меня, потому что как-то случайно получилось, что эти песни стали страшно популярными. Моментально причём. Мгновенно всё вытеснили. Как по сей день, в общем. Поэтому, значит, они все, не называя фамилий, всё адресовали напрямую ко мне, говоря о хриплом голосе, о нарочито примитивном ритме.

Но самое удивительное, что вот они писали «нарочито», — а я правда нарочно это делал. Потому что более сложную мелодию, в е р о я т н о, я могу написать, — потому что я п о л у г р а м о т н ы й музыкально человек. Но мне это даёт некоторые плюсы: я не нахожусь в шорах в каких-то, как у лошади: только вот — туда. Так как я человек

не связанный, не скованный музыкальной грамотой, то я могу, наверно, прорываться в какие-то более сложные музыкальные ходы, неожиданные... О чём, кстати, некоторые композиторы и говорили. Что при кажущейся примитивности мелодий и ритмов моих, — Родион Щедрин говорит, — он считает, что это какое-то своеобразное явление, что это так должно быть... А потом, я никогда в отрыве не говорил: «м у з ы к а моих песен», «т е к с т ы песен», — я считаю, что это вместе. И потом это не песни, это — стихи, которые должны исполняться под гитару, под музыкальный <аккомпанемент>, — для того, чтобы ещё больше усилить впечатление от этих стихов. А потом я — обратила внимание? — я куплетную форму бросил. Я очень быстро бросил припевы. Как у меня было двенадцать лет: «А на нейтральной полосе цветы необычайной красоты», — везде. Я это потом бросил, я стал просто петь чистые стихи, делая на них какую-то основу музыкальную.

— Да, тем более там всегда есть сюжет, и всегда ты надеваешь какую-то маску персонажа на себя...

— Да, это тоже. Но это...

Дитмар Хохмут (далее Д. Х.): — Это скорее поступок...

— ...это безусловно. Это из-за того, что я — актёр, мне проще писать от имени разных людей, в которых есть обязательно какой-то процент — большой или маленький — меня; конечно, моих мыслей, моих впечатлений. Но форму я беру т о г о человека, и я всё-таки пытаюсь влезть в его шкуру и пожить его жизнью чуть-чуть. Поэтому даже многие люди думают, что я был шофёром, матросом, лётчиком, сидел... Из-за того, что — не то, что я какие-то точные детали выписываю, <использую> блатной жаргон, — нет, а <потому> что я строй этого человека пытаюсь угадать, влезть в его шкуру. Возможно, одна из самых основных причин, из-за чего <мои песни> так популярны, — что люди не чувствуют вранья. А мне помогает как-то п о п ы т а т ь с я обойтись без вранья именно то, что я — играл, и у меня есть практика... просто пожить чужой жизнью немножко там, на сцене и в кино. Естественно.

Вот ты говоришь — сюжеты есть в этих песнях. Сюжеты, да. Я вообще люблю сюжетные <произведения>, я люблю маленькие новеллы...

Д. Х.: — ...баллады.

— Баллады, да, — ну это я уж даже не знаю, как назвать. Я люблю, когда в них что-то происходит. Во-первых, я люблю очень, когда есть драматургия. Есть сила и контрсила. (*Бьёт кулаком по раскрытой ладони.*) Я против кого-то, или кто-то против меня; или два человека, встретившиеся случайно, между которыми обязательно есть столкновение, — то есть драматургия. Значит, это, может быть, маленькие

пьески. Новеллы, но и пьески в то же время. Я имею в виду, если есть драматургия, то это значит — маленькие драматические произведения. Например, песня «Я вышел ростом и лицом, спасибо матери с отцом...», «Дорожная история». Когда два шофёра гонят машину на Урал — и их занесло снегом, и они не знают куда...

Ты не помнишь эти стихи?

— Нет, не слышала...

— Ну, и один говорит: «глуши мотор», надо бросать к чёртовой матери машину, — а тот говорит ему: да что ты, подожди, ещё же не умираем... И почти у них дошло до того, что он готов был убить. И он ему сказал: «Уходи». Он ушёл. А потом — кто-то — пришли, его спасли, вытащили, и он встретил его снова на базе, куда он пригнал машину... И тот пришёл, трясётся, испуганный, — а он говорит: ну и что, человек есть человек; у меня снова далёкий рейс, я его опять возьму с собой. Всё равно... Ну, мало ли, была слабость...

И там в общем-то при всей такой жестокости, которая есть в этих песнях, — они добрые в основном. Потому что я, наверное, всё равно (хотя я многое ненавижу и презираю в этой жизни, и естественно в некоторых людях), но я в основном просто как к понятию — к ч е л о в е к у, — отношусь очень уважительно. Вот. И поэтому... они все, как ни странно, песни (даже печальные), — все оптимистичные. Из-за того, что в них есть: что сам человек — даже где бы он ни был, пьяный, внизу валяющийся, в вытрезвителе, где угодно, — но у него есть <что-то человеческое>... Даже когда над ним смеёшься.

Вот я, например, заканчиваю песню «Серёжа» почти на плачущей интонации⁶. <Там> дружба есть между <персонажами>, выручка: он говорит, нужно быть вместе как-то. (Это довольно смешно, но и всё равно печально.) И в то же время всё-таки они — не омерзительные, <в них задатки> есть человеческие, — хитрость какая-то, смекалка... Ну, одним словом, я люблю своих персонажей, даже если я их осуждаю. Но я их осуждаю — соболезнуя, и за них переживаю. Я неравнодушен к ним, потому что они — половина меня, и половина других людей, и половина моих друзей.

И ещё есть одна деталь, о которой ты, может, даже не знаешь и не спросишь. Я же ведь все свои песни пишу для своих друзей, для определённой компании людей, никогда не имея в виду никого другого. Начинал я писать — <это> как работа у меня была. Мы жили такой коммуной, у нас была компания очень интересных людей. Полтора-два года мы жили в одной квартире, потом в другой. Там были хорошие люди — там были Шукшин, Тарковский, Артур Макаров, писатель такой. И много людей пришедших.

⁶ Возможно, имеется в виду песня «Милицейский протокол».

Был Лёва Кочарян, покойный ныне тоже, режиссёр. Ты не знала его. Ну, он снимал ещё как ассистент по реквизиту «Тихий Дон» у Сергея Аполлинарьевича⁷. А потом он уже стал снимать (он юрист по образованию), — начал снимать, даже в Одессе своё кино снял. Он умер, от рака. Это один из самых моих близких друзей был.

Ну, у него вот <жили>... Такая была компания людей. Вместе мы крутились. Ещё Миша Туманов⁸, Володя Акимов... Вы знаете Володю Акимова вгиковского? Вы позже пришли учиться. Он кончил режиссёрский... В общем, компания была очень приятная, и я писал как работу — знаешь, так: в неделю две песни, — и пел... Я никогда не предполагал, совсем не собирался это делать <профессионально>. Просто Лёвка когда-то меня записал на магнитофон, а потом ведь народ сам отбирает чего ему хочется, чего нет... (Хотя мне в ответ на это возражают очень часто, что народ и порнографию не прочь посмотреть. Я как-то считаю, что это не очень серьёзно. Хотя довольно ловко.) Вот. Но, в общем, получается, что слушают все, <и> не только слушают, а чего-то в этом пытаются найти — все, — начиная, там, от пьяных шофёров и кончая академиками...

Одним словом, я н и к о г д а к своим песням не относился как к делу профессиональному — что я как профессиональный поэт пишу «для народа» и, значит, там, это самое такое...

Д. Х.: — Вещаю.

— ...в е щ а ю, и <представляюсь как> некий мессия... То, что я говорю, — абсолютно верно. Я очень часто много сомневаюсь в том, что я делаю, — что это несерьёзно, и так далее... Но иногда у меня бывает настроение, когда мне кажется, что это людям — нужно, что <им это> хочется слушать, что-то они из этого вытаскивают, — тогда мне легче жить. А в общем-то я никогда не писал имея в виду эту гигантскую аудиторию... Я писал для друзей, и продолжаю писать для друзей. И бывает так, что я напишу, в пять часов утра разбуду свою жену (ночью, в Париже) — и по телефону ей прочитаю. А потом ко мне утром придут два-три моих друга — я возьму гитару и покажу и м. И это для меня самое главное — первые, — вот они придут, и я им покажу... Они меняются, мои друзья, их осталось меньше, прибавились, там, два-три новых. Но у меня е с т ь круг моих людей, пять-шесть человек,

⁷ Герасимова.

⁸ Туманишвили Михаил Иосифович (1935–2010) — актёр театра и кино, кинорежиссёр; заслуженный деятель искусств РСФСР (1991). Туманов — псевдоним его отца И. М. Туманишвили, Народного артиста СССР, главного режиссёра ряда московских театров, а с 1960-х годов — Кремлёвского дворца съездов и Большого театра.

которых я имею в виду как моих партнёров, когда я буду им играть и петь. Как моих слушателей, как моих оппонентов, — <кого> угодно. Я больше никого не держу у себя в уме, поэтому мне так легко, в общем, обходиться с моими персонажами, строчками. Потому что во мне нету внутреннего редактора: что я должен их буду напечатать, что это сразу выйдет на аудитории... Это первое.

А во-вторых, я никогда почти ничего точно не устанавливаю, кроме текста. Я работаю с белым листом, ручку держу в руках. Я не могу уже больше без листа писать. Хотя строчка крутится, песня живёт в тебе пока ты ходишь, гуляешь... Или стихи, — ты их крутишь, все варианты прикидываешь... Вдруг тебе понравилась чуть-чуть идея, а потом она не идёт и никуда не развивается. И ты её и так и <сяк> — ничего не выходит. И потом вдруг — бах! — через год она вернётся, — ты сел за пятнадцать минут её написал. А уже ритм е с т ь, уже в голове давно он вертится. Ты взял гитару, ритм установил — три-пять аккордов, я же очень примитивно играю на гитаре, — и так далее. А потом я начинаю <напевать> — спел ребятам один раз, другой, третий... и м е л о д и я... Вот этого почти тоже никто не знает, — и те же самые композиторы, которые меня когда-то клеймили (но теперь смирились малехо, хотя не очень тоже смирились). Но во всяком случае, они не знают, что я не пишу м у з ы к у как таковую. «Я написал музыку!» — я так никогда не говорю. Она у меня получается потом — через пятнадцать-двадцать исполнений сама по себе, и я о т в е ч а ю за то, что она оригинальна.

Может быть, кажется, что многие мои песни похожи одна на другую, потому что... нельзя же петь, там, шестьсот песен — и <про> шестьсот разных людей. Есть какие-то повторы в характерах, и так далее. Но, во всяком случае, я отвечаю за их первозданность. Это — моё, это я сделал. Это случилось даже иногда не из-за меня, а из-за моего контакта с моей аудиторией: сначала с друзьями, а потом с залом, на котором я пою. И если можно было бы проследить, записать, как <песня звучала> первый раз, когда я её спел, и потом, когда уже выкристаллизовалась мелодия, то это — две абсолютно разных вещи, и иногда даже не только по музыке, а и по смыслу, и по настроению. Из-за того, что поменялась музыкальная канва.

Понимаешь? Вот такие дела.

— А как ты относишься к Окуджаве?

— Я его очень люблю. Кроме того, что я его очень люблю... я ему обязан тем, что я начал делать такую же работу. В общем, в принципе я даже тебе так скажу: я, пожалуй, его считаю е д и н с т в е н н ы м.

Если говорить о других (даже не называю фамилий)... к некоторым из них я отношусь с уважением, к некоторым — без уважения,

некоторых... считаю, что они вообще не должны этого делать, потому что они очень всерьёз носятся со своим «творчеством». Не успел придумать — уже написал ноты, записал, напечатал; «я сегодня не в голосе»... Знаешь, это тогда уже такая... р а б о т а такая. Нет, это в общем-то <песни> «одногодки», — если не однодневки, то так, на маленький <промежуток времени>. А Булат — это классика. И ты понимаешь, в чём дело, — ведь век другой... Раньше в девятнадцатом веке только печатали, а теперь есть магнитофоны, — это тоже литература. Так что это — литература, это поэзия, — только из-за того, что так время движется. А может быть, в каком-нибудь, там, в двадцать восьмом мы сможем общаться телепатически — и тогда что, где цензоры будут?

Так что ну, «магнитофониздат» так называемый — это такое считается запрещённое слово. Это всё чушь. Что значит «магнитофон» и «издат»? Это люди х о т я т слушать и более оперативней, чем <это будет издано>, вот и всё. И я совсем не считаю, что только из-за того, что — ах! — нельзя печатать. Да ничего подобного! Я бы мог найти сто пятьдесят-двести произведений, которые можно печатать. Но *они* так долго будут решать, так долго будут обсуждать, мусолить строчки, высасывать и выискивать блох, и говорить, что там «чего-то есть»!..

Там есть то чего есть! И ничего другого. И я фигу в кармане не держу. Я говорю: «Что вы ищите фигу?! И так уже там в с ё е с т ь. Подтекст? Вы его видите, я его написал. А что... я там какую-то фигу, — да нету фиги! Я сказал (в этой вещи написано) — я не люблю это и не люблю это. Почему <песню> нужно корёжить, коверкать? Какой намёк! Где намёк? Там в с ё н а п и с а н о, в этой вещи. И самими словами, и за словами».

Вот, и я думаю, что когда-то мы сможем вот так общаться в поэзии, — через какие-то маленькие аппаратики. И это тоже будет литература. Только по-другому сделанная, — не (*хлопок в ладоши*)... не зафиксированная... А иметь дело <с редакторами>... Я несколько раз рыпнулся, и я понял, что я так много теряю времени, что лучше я за это время чего-нибудь напишу новое, чем шляться по редакциям.

И тут ещё какая, Оксана, вещь. Есть люди, которые правда х о т я т, чтобы это было, и хотят п о м о ч ь, и редакторы <в том числе>, — и очень х о т я т это <напечатать>... Но они сами уже находятся в таких рамках, что они н е м о г у т не редактировать, не подозревать, не вытаскивать строчки, не «работать с автором», — они обязательно всё это должны делать. Потому что они уже такую профессию имеют — глупую странную профессию «редактор», который <на самом деле> должен заниматься только корректурой: исправить где запятую, где чего. В общем. Да и то — нет, потому что поэт может поставить запятую где хочет.

Ну вот. И в результате получается, что я, <например>, написал на второй день после того, как умер Вася, — я приехал⁹ в Москву, и написал стихи, и принёс... У меня взяли в «Аврору» их. И потом я приехал через месяц — и мне присылают <их> вот в таком виде (*видимо, показывает жестом — в искорёженном*): «все ваши стихи, которые вы прислали». Во-первых, их раз в пять меньше. И потом: самое главное, ради чего я их писал, — этого нету ничего. Конечно я отказался!

А дальше начинаются какие-то странности — люди (из хороших побуждений) из «Авроры» отдали <их> вот в этот альманах поэзии. И кто-то их взял, без меня напечатал, — думая, что я буду счастлив. Не зная, что это уже не тот вариант. И значит, попали в этот альманах — стихи, под которыми я бы не подписался, — без первых четырёх строф¹⁰.

Вот, такие истории. Поэтому я бросил это занятие с печатанием. Да оно мне и неважно, если иметь в виду то, что я вам сказал недавно. Что я имею в виду своих друзей. Людей, которых я люблю, доверяю, и которых я в ы б р а л себе в друзья, — значит, себе в судьи и себе в адвокаты. Это — люди, которым я пишу. Ну, а если уже расширенно говорить и обобщать, то вот их шесть-семь, так скажем, — а потом оказывается, что их больше. Это уже независимо от меня.

Вот какие дела.

— Ты выступаешь на публике?

— Я выступаю, но опять, Оксана, это так... (*Закуривает.*) Я выступаю, выступаю. Иногда у меня аудитории по пять тысяч человек, я по четыре-пять раз в день пою по городам. Но это опять же из-за того, что там где-то нужно какой-то филармонии «погасить картотеки»¹¹... Ну, всякие такие дела. И потом, я выступаю «номером»¹², — я имею право, как актёр. Потом, я выступаю от «Знания»¹³, вроде бы я... в общем, делаю такую «лекцию». Она называется «Песенная поэзия в театре и кино». И я просто <излагаю> свои мысли о том, какое место

⁹ На похороны В. Шукшина Высоцкий приезжал на машине из Ленинграда во время гастролей Театра на Таганке в этом городе. Отсюда и попытка публикации стихов в ленинградском журнале.

¹⁰ В этом абзаце речь идёт о другом стихотворении из той же подборки, отданной автором в редакцию «Авроры». См.: *Высоцкий В.* Из дорожного дневника («Ожидание длилось...») // *День поэзии 1975.* М.: Совет. писатель, 1975. С. 139–140. Из текста публикации были исключены две строфы.

¹¹ Бухгалтерский термин, означающий ликвидацию задолженности.

¹² В сборных концертах.

¹³ Всесоюзное общество «Знание» — просветительская и пропагандистская организация, возникшая в 1947 г. в Советском Союзе, которая занималась лекционной и издательской деятельностью и которую с 1975 г. Высоцкий использовал в качестве официального прикрытия части своих концертных выступлений.

должна <занимать> песня, какую она должна нести нагрузку, почему она существует; что она делает в спектакле, как она работает в кино; для чего она нужна, как она может сократить время. Начал петь «Если друг оказался вдруг...» — <персонажи фильма> уже на вершине, прошло десять часов. А я спел <всего> две минуты песни. И не надо писать: «Прошло десять часов». Есть такие <примеры>. И просто как бы вставной номер, а в то же время — протяжённость во времени. И ну, много, много <такого>... Я знаю, в каких ипостасях работают стихи и музыка, или песня, — просто в театре и кино. И я об этом рассказываю и иллюстрирую это песнями своими. Такую форму мы придумали, потому что довольно долго я убеждал, что нужно в конце концов мне как-то... Но пока это всё глас вопиющего в пустыне (*смеётся*). Всё говорят: «Безусловно!» — говорят...

— *Кстати, насчёт кино. Я, правда, не смотрела многих твоих фильмов, но то, что смотрела, показалось мне не очень удачным для тебя.*

— Какие?

— «Вертикаль»... Там, собственно, и ролей не было. Но расскажи сам...

— Какие я люблю?.. Ну, «Плохой хороший человек» Хейфица, — вот я люблю...

— А «Четвёртый» ещё?

— Да нет, ну это — так... Работа-то неплохая, но к сожалению, очень по режиссуре это было не продумано...

— *Ну режиссура не очень выразительная. Даже и в «Плохом хорошем человеке».*

— Ну, почему «не очень выразительная»?.. Видишь, в чём дело... я же не могу судить, как там я работаю или играю (и потом я не люблю слов «как я играю», я это презираю в себе — «игрока», понимаешь, на сцене такого), — нет, как там я работаю, чего я там делаю, чего я хочу. Если это немножко вышло, — это мне хватит. Мне даже неважно, там, «как я сказал»... Меня не интересует — и г р а т ь.

— *Я это понимаю, но просто в театре, ты — очень яркая индивидуальность.*

— Ну, это шеф «виноват», он как-то...

— *А в кино... Это режиссура во всём виновата? Или слава богу, что это есть?*

— Оксана, пойми меня. Ну, что я тебе буду говорить. Ты уже не маленький ребёнок. Ты понимаешь, что чего я хочу — у меня не

всегда получается. У меня есть масса вещей, которые я мог бы сделать и которые мне просто люди, <отвечающие> за кино, — они мне просто не дают этого делать. Из-за этого у меня, там, пять-шесть работ — <не случились>, которые могли бы стать основными. Мои утверждения <на роль> каждый раз происходят бог знает где, — даже в того же «Арапа Петра Великого». Сколько было вот так... (*бьёт кулаком по столу*): нет, и всё! Да что там собственно?.. Оперетка...

Нет, у меня были роли замечательные, которых вы тоже не видели и не знаете. «Служили два товарища» у меня была б л и с т а т е л ь - н а я совершенно работа. «Служили два товарища».

— *Не смотрела...*

— Нет, то, что ты не смотрела, — не удивительно... Это Фрида и Дунского сценарий п р е к р а с н е й ш и й был. Снимал Женя Карелов. Просто у меня половина материала ушло под ножницы... Белого офицера я играл, поручика Брусенцова. Но дело в том, что просто так как, когда посмотрели, получился перевес, — они вынуждены были убрать самое основное, из-за чего я согласился сниматься в этой роли. Нет этого, — так чик-чик-чик...

Ну, «Интервенция» была у меня работа неплохая... Да, нет, ещё что-то было хорошее...

— *А ты вообще хотел бы работать в кино?*

— Наверное, хотел бы. Я думаю, что я хотел бы сам написать, сам поставить, сам сыграть. И ты понимаешь, у меня настолько (*вероятно, показывает жестом: ни на грамм*) нету киношного тщеславия, — я так равнодушен к тому, буду я сниматься или нет! Меня совсем <это> не интересует... Все актёры очень хотят сниматься, я — совершенно не хочу сниматься. Хотя я совершенно не против того, чтобы сниматься в интересном <кино>... Но вот просто с н и м а т ь с я — я не хочу больше, — я хочу работать кланом, со своими друзьями, где мы будем вариться в общем котле, ругаться, спорить, придумывать... Ну, одним словом — т в о р и т ь, а не заниматься ремеслом. Я ремесло не выношу больше, — как ремесло. Мне иногда хочется в середине «Гамлета», когда «не идёт» спектакль, когда даже и аудитория чувствует, что половина людей ничего не понимают и не хотят этого видеть (из-за любопытства пришли), — и такое бывает отчаянное настроение, что ты лицедействуешь как клоун, — что хочется взять в середине спектакля, выйти и сказать публике: «Извините, я больше не хочу», — и уйти. Я не люблю это больше как профессию... Но, понимаешь, очень во многих вещах творчество ушло, — и в театре, и в кино... Творчество. Творчество, авторство — самое главное, что есть вообще в искусстве. Авторство, — чтобы человек сам, л и ч н о с т ь, — чего он сам-то сюда

<Л. Шепитько
и Э. Климов, 1971>.
Автограф из семейного
архива А. Э. Климова.
Пётр — персонаж фильма
«Ты и я», которого в итоге
сыграл Ю. Визбор.
Вероятно, неверное написание
Высоцким своей фамилии
восходит к какому-то
известному адресатам
биографическому факту

Но мадам — сама Александр
Лариса
да не речую мировых
проблем
Но я хочу в Пётри к тебе,
Лариса!
или к тебе в раскатыны,
Элема!
Я скроюсь, сам фанась,
и боря по флотекч,
Вла рифми внове): Лариса
и Элема
Я встаню на долго Ваш,
Высоцкий,
А если заметитс, — насобсем
Высоцк

принёс... <Остались либо> исполнители — либо такие «постановщи-
ки», тоже в общем-то исполнители чьи-то.

— А у кого из режиссёров ты бы хотел сниматься?

— Да, у меня есть, у меня есть, я тебе вчера начал говорить. Я бы хотел сниматься у Андрея Тарковского, но у нас с ним в начале нашей судьбы произошли некоторые конфликты, в основном касающиеся там... Я сказал: «Знаешь, чтобы нам не портить наши отношения дружеские, давай не будем работать вместе». Я когда-то сказал. Я с ним работал, и должен был у него сниматься. Для меня была написана роль в «Рублёве», и — сделать с ним радио<спектакль>¹⁴... И всё мы прекратили — и больше никогда.

Вот. Но я бы хотел у него работать, — безусловно. Б е з у с л о в -
н о, потому что мне очень близко всё то, как он думает, чего он от этой жизни хочет... Просто т е о р е т и ч е с к и я хотел бы у него работать. Я бы практически хотел работать с Элемом Климовым (и з н а ш и х). Мне тоже <близка> вот эта его фантазмагоричность, и то, что он всё с ног на голову <ставит>. Вот он — автор, действительно. У него «свой глаз» хороший, злой, комедийный очень... И в то же время он очень

¹⁴ «Полный поворот кругом» по рассказам У. Фолкнера (Сценарист и реж. А. Тарковский. Запись 1964 г. Первый /ограниченный/ эфир — 14 апреля 1965 г.). Роль американского лётчика Богарта, которую репетировал Высоцкий, в итоге спонтанного конфликта между актёром и режиссёром досталась А. Лазареву.



Дарственная Р. Полански на пластинке: «Роману дружески».
Из собрания издательства «Либрика»

любит каких-то своих героев, умеет очень про них рассказать хорошо. Ну, там, ещё два-три человека... Может быть, с Ларисой Шепитько, — она хорошо работает с людьми... Опять же, если бы я работал кланом, если бы я ощущал, что я там так же на равных — в том смысле, что я не выполняю чью-то волю, а что я варюсь вместе с ними, мы вместе делаем дело. Я понимаю, что есть личность, которая организует, как Феллини, — у него актёры все приходят на площадку и сидят: а вдруг они ему понадобятся, хотя они не нужны. Или у Бергмана, — его любимые актёры не заключают договор, думая: «А вдруг он будет снимать кино в июле и, может быть, я ему понадобится», — и отказываются от других ролей. Вот, это для меня критерий.

Вот, а из тех, у кого бы я хотел сниматься, я ужасно люблю, что делает Роман Полански... И хотел бы — у него. Но видишь, какая история сейчас. Так что это, наверное, неосуществимо¹⁵.

Хотел бы, наверное, с Бертолуччи работать, с Феррери¹⁶ — из европейских.

— А ты знаешь его, Бертолуччи?

— Нет, немножко.

С Милошем Форманом безусловно.

— Ты с ним знаком?

¹⁵ В 1977 году Р. Полански был обвинён в изнасиловании несовершеннолетней, но 1 февраля 1978 г., до вынесения приговора, выехал из США. В дальнейшем жил в Англии, во Франции, в Швейцарии и в Польше.

¹⁶ Феррери Марко (Ferreri Marco; 1928–1997) — итальянский кинорежиссёр, актёр, сценарист. Менее известен в СССР, чем названные выше режиссёры.



С Милошем Форманом, август 1976 г.
Фото Л. Лубяницкого

— Знакомы мы. Ну, в общем, есть несколько человек, с которыми бы я хотел работать. Я, может быть, хотел бы один спектакль сыграть у Брука, — может быть (из театральных). Хотя уже меньше. Потому что Любимова мне хватит вполне, — так чего уж тут (*смеётся*) от добра добра <искать>...

— [*Вопрос о влиянии Любимова; нрзб.*].

— Да, ну, конечно... Так это можно судить даже по тем же песням, о которых ты затеяла разговор. Что в начале это были такие, так сказать, «выходы из двора», а потом всё равно как-то всё это преобразовалось и о б о с т р и л о с ь очень. Даже не только из-за него лично, хотя он имел и имеет свою позицию очень твёрдую, которую я приветствую и поддерживаю, — и в жизни и в искусстве. Он л и ч н о сам, конечно, произвёл на всех нас колоссальное впечатление, потому что мы — и подчинённые его, и младшие товарищи, и он нас учил, — и всё-всё вместе. Потом, он — наш работодатель. А ещё из-за того, что люди, которыми был окружён театр с самого начала (некоторые из них), — были безукоризненны в смысле своего поведения в жизни, и почти все очень достойно себя вели... Кроме того, что они были образованные,

интеллигентные люди, они все тоже имели позицию в жизни в искусстве, которая мне нравилась. И не только нравилась, — которая какое-то на меня влияние оказывала. И я хотел им не только подражать, — а во всяком случае тоже иметь такую же. Свою, но во всяком случае такую же.

— *Я хотела ещё спросить, когда ты начал у Любимова, этот театр оказал на тебя сильное формирующее мироощущение или ты уже пришёл к нему?*

— Да нет, ну как, что значит «формирующее»?

— *Ты был для него «мальчиком» или уже «мужем»?*

— Нет, Оксана. Да нет, я уже что-то делал, работал, что-то писал... Нет, ну как... Ну всё равно «мальчиком», конечно. Но я тебе уже объяснил, — то, что я сказал, это именно на этот вопрос ответ. Конечно, безусловно я формировался под его влиянием — дальше! — но я уже формировался и раньше (*смеётся*). Во дворах, с голубями... со своими проблемами, и среди своих друзей. Образовывался и формировался.

— *Сам себя делал...*

— Ну и сам себя. Меня друзья, может быть, мои старшие, — которые всегда были старше.

Ну что, хватит тебе? Я наговорил сегодня...

— *Сейчас, секундочку. Извини, пожалуйста.*

— Ну посмотри, посмотри, посмотри. Загляни в бумажку.

Д. Х.: — *<Нрзб. о фильме «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил»> ...для актёров вообще нет авторства?*

— Ну, кое в чём было, но на таком материале, что...

Д. Х.: — *<Нрзб.>*

— Не-е-ет, ну опять же, Дитмар, тут ещё пойми: между замыслом и предварительными товарищескими разговорами с режиссёром и так далее, и тем, когда это начинает воплощаться, и когда это уже закончено, — есть такая гигантская пропасть! Между тем, о чём мы говорили и что мы хотели вначале сделать, и из-за чего я подписался на это дело. И потом, когда мы начали снимать (не начали, а только приступали), я вдруг понял: что-то идёт совсем в другую сторону, — и начал ругаться. Потом почему-то по ложным таким дружеским соображениям решил <всё-таки> это делать. А когда уже снимались...

Ну, достаточно тебе сказать, что я с Миттой больше не общаюсь. Почти. Можешь себе представить? После такой работы. Потому что он-то думает, что он сделал грандиозное для меня какое-то дело; картину смотрели, там, семьдесят миллионов человек, всё. (Он, конечно, в основном считает, что из-за того, что он хорошо срежиссировал. Вот.)



С Александром Миттой на съёмках картины «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил». Фото <И. Гневашева>

Ну, а в общем-то <в фильме нет> ни черта из того, ради чего мы <его> делали... В общем-то идея какая была? Что даже за малейшее ослушивание и как бы преступление (так называемое преступление, с официальной точки зрения), неподчинение — вот такое (*видимо, показывает жестом*), — следует совершенно идентичное во все времена наказание. Когда у человека отнимают в сё: потихоньку — сначала работу, дом, заработок, друзей, — всё. Вот ради чего мы хотели делать это кино. Вот ради чего было!..

Ну, подумаешь! Ну и что?..

Но в принципе это так. И, кстати, как это ни удивительно, так и есть. Ведь Александр Сергеевич там написал, правда, историю женитьбы его¹⁷... Но у него это очень явно всё. Он [арап] сказал: «Не хочу жениться, потому что она меня не любит». — «Да ты что! Попал в эту страну!.. Не хочешь — ну, пошёл вон!» Вот такие дела.

Ну и он [Митта] сделал оперетту «Табачный капитан» (вторую)¹⁸. Я посмотрел по телевизору «Табачный капитан» — и говорю Митте:

¹⁷ Имеется в виду неоконченный роман «Арап Петра Великого», в котором А. С. Пушкин перенёс женитьбу арапа на более ранние по сравнению с реальностью времена.

¹⁸ «Табачный капитан» — лубочная музыкальная кинокомедия режиссёра И. Усова по мотивам пьесы Н. Адуева, созданная четырьмя годами ранее (1972) той же киностудией и практически на том же историческом материале, что и «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил».

«Ты что, с ума сошёл! Это же почти ваш сценарий!» Он говорит: «Да, а ты что думал? А ты что думал?! А почему я Петра гримирую как Симоннова¹⁹? А кто мне даст?..» — и так далее. Вот начинаются разговоры — «кто мне», «что мне»...

И то у него какие проблемы были! Ой, боже, чтобы не дай бог от общепринятого образа Пётр не отступил! Чтоб были хорошие офицеры — написана была сцена, где офицеры говорят, как они будут что-то строить... Ну чего рассказывать вам! Вы знаете, что такое кинематограф. Что, в общем, хотелось бы, — чтобы было побольше искусства всем вместе взятым... Но надо и меру знать.

Вот я сказал: я хотел бы работать с друзьями или по своим каким-то <проектам>...

— А у тебя есть что-то?..

— Да, есть кое-что... Есть. А может, будет ещё. Придумаем.

— А кто на тебя оказал влияние кроме друзей? Отец, например, твой...

— Нет. Совсем. Ни отец, ни мать... Дядя, может быть, мой... покойный, который... ну так... очень такая яркая личность.

— А ты вырос в Москве или в Германии?

— В Москве. Я был московский мальчик дворовый...

Д. Х.: — Какое место, какой район?

— Район Малюшенки²⁰. На Большом Каретном. Большой Каретный, — такой был переулочек, <сейчас> улица Ермоловой, около Центрального рынка. Там, где тюрьма малолеток была.

— Это тоже опыт...

— <Нрзб.> ..была тюрьма, в которой малолетние преступники содержались... и её окна выходили прямо на нашу школу (*общий смех*). Так что... бывшие школьники смотрели на настоящих... <Смешной> район был.

А потом — Проспект Мира, Первая Мещанская, Переяславка, — вот этот район. Но это совсем раннее детство. До шестнадцати лет я там жил, до семнадцати.

Д. Х.: — А начал ты писать в двадцать четыре?

— Не-е-ет, я писал всегда, я пацаном писал. У меня первые стихи, когда мне было восемь лет:

¹⁹ Заглавную роль в известном двухсерийном историко-биографическом фильме В. Петрова «Пётр Первый» (1927–1938), задавшем советский канон изображения той эпохи, исполнял Народный артист СССР Н. К. Симонов.

²⁰ Малюшенка — неофициальное историческое название криминального района между Большим Каретным переулком и Цветным бульваром.

Ausland

Wals 1974 Schukschin starb, verwies erst die unerwartete Anteilnahme der Bevölkerung auf die bis dahin von manchem nicht erkannte Popularität dieses Volksautors und -schauspielers, Wladimir Wyssozki hingegen war schon zu Lebzeiten eine Legende, die sich nun, seit der Todesnachricht, jedem knappen Beschreibungsversuch widersetzt. Mit seinen mehr als 600 Liedern, die von Tonband zu Tonband immer mehr Leute verschiedener sozialer Schichten erreichten, eroberte er sich die Zuneigung und Verehrung eines durch ihn sensibilisierten Millionenpublikums. Als er beispielsweise vor ein paar Jahren im KAMAS-Werk auftrat, nahmen seine elektrisierten Zuhörer nach dem Konzert sein Auto, in dem er zum Flugplatz gebracht werden sollte, auf ihre Schultern und trugen es zum Bestimmungsort, gefolgt von einem langen, spontanen Begeisterungszug.

Am Beerdigungstag war der Taganka-Platz, auf den viele Tausende Moskauer gekommen waren, um von ihrem Sänger Abschied zu nehmen, mit Blumen überschüttet.

In den Fußstapfen solcher Sänger wie Bulat Okudshawa hatte sich Wyssozki in den sechziger Jahren zu einem Sprecher der Nachkriegsgeneration gemacht, und viele sahen in ihm, nicht erst nach seinem Tode, einen neuen Jessenin.

Nach einer vaterlosen Kindheit in der Nachkriegszeit auf Moskauer Innenhöfen aufgewachsen, begann sich früh der Blick für die Realität und soziale Probleme auszuprägen. Noch bevor er am Künstlertheater Schauspiel studierte und schließlich von Jurij Ljabinow engagiert wurde, griff er zur Gitarre, textete und erarbeitete sich einen Balladenstil, der Elemente des Gajnerliedes, der Parodie mit der theatralischen Aktion eines exzentrischen Verwandlungsschauspielers verband. Seine Songs nahmen ihren Stoff direkt aus dem sowjetischen Alltag, ungekünstelt und so, als wäre er direkt von ihm erlebt. Mit seinem rauchigen Sprechgesang versetzte er sich jeweils in die Rolle seines Liedhelden, (er sang in der ersten Person Singular), sei es nun ein Heizer, Klemptner, Chauffeur, Trinker, Bauer. Er besang die Probleme von Leuten, die oft von ihren Mitmenschen unverständlich, eine Orientierung im Leben brauchten. Eben damit kamen seine Lieder einem Bedürfnis nach, sie begründeten das Ver-

trauen der Hörer zum Autor und nach und nach Wyssozkis tiefe Verwurzelung im gesellschaftlichen Bewußtsein.

Wyssozki stellte sich die Aufgabe, pro Woche zwei Lieder, meist konkret für seine Freunde, zu schreiben, als deren »gesellschaftlichen Auftrag« er sein Schaffen verstanden wissen wollte. Durch die Verbreitung einer Beobachtung, eines Gedankens würden seine Songs und Balladen so zu einem gesellschaftlich wirksamen Kommunikator. Und in diesem Sinne riß Wyssozkis Stimme, des »Taganka-Hamlet in olue jeans« — so schmerzlich die Nachricht aus der Nacht zum 27. Juli 1980 auch ist — nur bedingt ab.

Oksana Bulgakowa/Dietmar Hochmuth

AUSSAGEN

Ich habe nie gedacht, daß ich einmal Lieder schreiben werde. Ich habe immer Gedichte geschrieben und auf einmal gehört, wie Bulat Okudshawa singt; für mich war das so etwas wie eine Erleuchtung: Ich

Некролог в газете «Зонitag» (1980. 31 июля /№ 33/. С. 12).
 Фото Д. Хохмута из спектакля «Добрый человек из Сезуана»

Огни, огни, огни, а над Кремлём...

Нет!

Салют, салют, а над Кремлём
 огни летят струей,
 и сверху вниз они скользят
 сверкающей волной.

Видишь, какое содержательное стихотворение! «Сверкающей волной».

Да, нет, я писал всегда, — в школе, в училище. У меня такие целые большие тетради есть всяких экзерсисов.

— А когда ты ушёл из дома?

— А в общем почти никогда дома и не жил. Там так получилось — мои родители не жили вместе, я — то у матери, то у отца. А он <ещё> был в другом городе. Я, в общем, вырос у друзей у своих. В ы р о с действительно, потому что я с двенадцати лет... всё время был у них. Пацаном.

Ну, хватит. Оксана, я так много наговорил, что я думаю, что ты можешь сделать из этого много статей (смеётся).

— Книгу (смеётся).

— В основном, я думаю, для друзей. Да?

— Ага.

— Ну, хорошо.

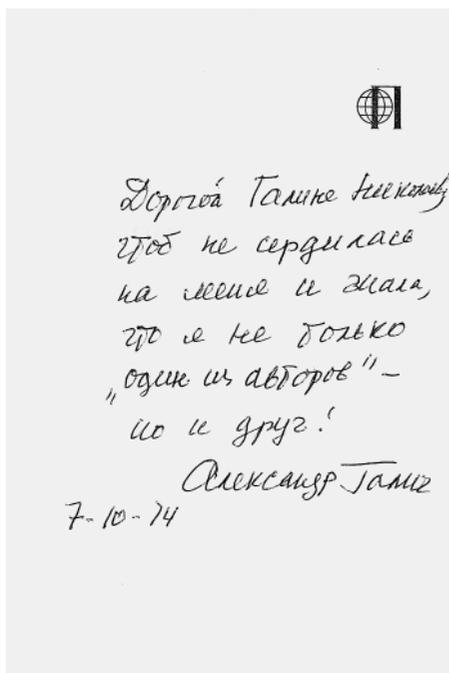
Беседовала Оксана БУЛГАКОВА,
 при участии Дитмара ХОХМУТА

Галина ЗОТОВА (Митина)

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С ГАЛИЧЕМ

ОТ РЕДАКЦИИ. *Это интервью Г. Зотова, по её же свидетельству в одной из радиопередач, взяла у Александра Галича «в середине октября» 1974 года. Мы не знаем, в какой точно последовательности писатель отвечал на вопросы корреспондента «Радио Свобода», оказавшись в Мюнхене. Мы даже не можем гарантировать полноту исходной записи, ибо в эфир она выходила частями. Публикуемые отрывки прозвучали в нескольких передачах «Культура. События. Люди» и «Обзор культурной жизни» РС. Произошло это соответственно 13, 20, 28 октября и 17 ноября. Если учитывать эти даты, то реально предположить, что первый эфир (о песне) состоялся через несколько дней после разговора. Прочие фрагменты того же интервью помещены в порядке, соответствующем логике беседы. Главная по содержанию и самая обширная из публикуемых частей — о вышедшей недавно книге — впервые прозвучала 28 октября (она печатается второй). За основу авторского предисловия взято вступление к сюжету, основной текст которого, наоборот, заключает нашу публикацию. Он, как это понятно из содержания передачи, прозвучал в эфире на следующий день после празднования пятидесятилетия поэта. Заглавие текста, получившегося в результате реконструкции, дано нами. (Подготовка текста и комментариев К. Андреева.)*

Когда альманах уже верстался, нам удалось практически достоверно датировать публикуемую беседу. В собрании мюнхенского библиофила А. Никитина-Перенского обнаружили две книги, которые, как потом оказалось, были подарены поэтом Галине Зотовой. Первая была надписана 7 октября 1974-го, другая — через два дня. Вполне логично было предположить, что сборник «Поколение обречённых» Александр Галич подарил журналистке при первой встрече, которая упоминается в авторском вступлении, публикуемом ниже, а тот самый — свежий — подарочный экземпляр «Генеральной репетиции» лежал на столе непосредственно во время беседы 9 октября.



Инскрипт Г. Зотовой на книге «Поколение обречённых» (Посев, 1972) напрямую перекликается с текстом её предисловия к беседе

— Когда из Советского Союза — было это 25 июня — уехал Александр Аркадьевич Галич, в норвежской газете «Арбайтербладет»¹ была помещена статья, автор которой писал: «Советские правители — странные люди: споря из-за каждого доллара, причитающегося им за сибирский газ, они в то же время щедро, совершенно бесплатно экспортируют лучших представителей советской культуры. Что ж, мы искренне и всерьёз благодарим советские власти за этот подарок. Как человек и художник, Галич бесценен для общества, в котором живёт».

Более трёх лет я веду передачу «Они поют под струнный звон».

Моими любимыми героями были всегда Булат Окуджава, Александр Галич и Владимир Высоцкий. И вот, я никогда не могла предположить, что в один прекрасный день я встречу Александра Аркадьевича Галича².

Более десяти лет я знакома с песнями Александра Галича. Знала его по фотографиям, зачитывалась его стихами и очень о нём беспокоилась. Выдержит ли он, думала я, преследования, которым подвергается на родине? Нет нужды говорить, кто такой Галич. Я полагаю, что сегод-

¹ «Arbeiderbladet» (ныне: «Dagsavisen») = «Рабочий клинок». Орган Норвежской рабочей партии; издавалась в Осло.

² Данный абзац добавлен нами из радиопередачи «Культура. События. Люди» от 13 октября.

ня в Советском Союзе нет уголка, где бы не слышали его песен, которые часто, потеряв авторство, стали как бы песнями народными. И вот недавно я встретила с Александром Аркадьевичем Галичем. Какой он? Высокий человек с грустными глазами. Необычайно приветливый. Спокойный, мягкий. Очень обаятельный. И такой знакомый, как будто знала я его десятки лет, как будто связаны мы были с ним и дружили с давних пор или, если верить в переселение душ, были с ним близки в прошлой жизни.

— Я вас поздравляла в прошлом году с днём рождения, — сказала я ему.

— Ах, так? — удивился он. — А я и не знал этого, не слышал. Дайте прочесть вашу передачу.

Оказалось, что я согрешила. Спутала год и месяц. Но за это Галич не обиделся на меня. Только сказал, чтобы в следующий раз я бы поздравила его вовремя. Сегодня я поздравляю Александра Галича своевременно. Девятнадцатого октября ему исполнилось пятьдесят пять лет. Желаю ему всего самого лучшего в его новой жизни.

Недавно я беседовала с Александром Аркадьевичем о его новой книге «Генеральная репетиция».

* * *

— Правда ли, — спросила я у него, — что жанр песен, который исполняется под гитару, вышел из моды, устарел?

— Этот вопрос довольно сложный, потому что его нужно разделить, что ли, на два вопроса и на два ответа. Что понимать под словом «жанр». Потому что, если, скажем, говорить о том, что мальчики и девочки с гитарами, которые пели разнообразные туристские песни, воспевающие трудности дорог ночью у костров и тому подобное... Но это — пение, и эти песни, это было, как бы вам сказать, в р е м я п р е п р о в о ж д е н и е м. То есть это так же как, можно сказать, что танцы... танцульки называются точно так же, как танцы, скажем, когда танцует Майя Плисецкая. И это танец и — танец. Правда? Но один танец — это есть прекрасное, очень милое, и ни в ком не вызывающее ни возражения, ни сомнения времяпрепровождение. В другом случае — это есть искусство. Так вот, следует различить времяпрепровождение под гитару, — оно действительно немножко отжило. Как-то перешли к более совершенным формам развлечения в виде магнитофонов с колонками и так далее, проигрывателей с пластинками. А т а к о й жанр «песни под гитару», то есть с т и х о т в о р е н и е, — он не может умереть, потому что тогда следовало бы говорить о том, что, скажем, перестала существовать поэзия. Но русская поэзия — она всегда играла огромную роль в жизни общества. И вдруг отказать ей в этой роли и сказать, что поэзия перестала существовать, — это же чепуха. Это же решительно просто... ну полная чушь.

— Но, до начала шестидесятых годов ведь эту поэзию никто не пел...

— Да, правильно. И в этом смысле огромная заслуга принадлежит, я бы сказал, первым — ветеранам этого жанра, — таким, как Булат Окуджава и Новелла Матвеева, которые первыми начали петь стихи. Правда, у них уже тоже была традиция. В России ещё Аполлон Григорьев пел под гитару свои стихи. И на западе тоже пели многие поэты — и Гарсиа Лорка, и Карл Сэндберг³, и так далее. Но для России шестидесятых годов это было открытием. Это было очень важным открытием. Потому что, оказалось, что песня — как бы песня — может вместить в себя огромное количество человеческой, нравственной, душевной информации, а не просто ограничиваться тем фактом, что «расцветали яблони и груши».

— А как теперь дело обстоит? Вот вы выехали — и, так сказать, я потеряла «клиента», простите. Одного. (Смеётся.) И <он> — самый главный в моей передаче.

— Во-первых, я не считаю свою деятельность законченной тем, что я переместился в пространстве. Я не переместился во времени, я по-прежнему собираюсь разговаривать со своими соотечественниками и согражданами и друзьями. И разговаривать с ними не только в жанре прозы, но и продолжать петь свои стихи под нехитрый гитарный аккомпанемент. Но кроме того, есть выдающиеся мастера этого жанра — такие, как Владимир Высоцкий, как Юлий Ким. Как значительно более молодые — там, скажем, Клячкин, Бережков и другие — может быть, имена которых пока ещё недостаточно и не так широко известны, — но которые бесспорно (я в этом не сомневаюсь) займут своё место в русской песенной поэзии. Вот остановимся на этом скромном, вместе с тем чрезвычайно ёмком определении этого жанра.

* * *

— Александр Аркадьевич, ваша книга, вот которая сейчас лежит передо мной, «Генеральная репетиция»⁴, это — первая ваша книга. Мы вас все знаем как поэта, как барда, так называемого, поэта-песенника, как драматурга, мы знаем, что вы киносценарист. Но это ваше первое, как бы литературное произведение, то есть в прозе вернее. И мне хочется вам задать вопрос: считаете ли вы, что были какие-то влияния литературные? И если да, то — кого?

— Вы знаете, о вопросе влияния вообще отвечать всегда очень трудно. Особенно, если ты уже насчитываешь столько лет, сколько их

³ Сэндберг Карл Август (*Sandburg Carl*; 1878–1967) — американский поэт, историк, романист и фольклорист.

⁴ См.: Галич А. Генеральная репетиция. Франкфурт н/М.: Посев, 1974.

насчитываю я. И считаешь себя до некоторой степени... не то чтобы открывателем новых жанров, но человеком, который поставил себе задачей — идти своим, единственно свойственным, что ли, характеру твоей работы и твоих способностей путём. И когда я писал эту книжку, я, откровенно говоря, не испытывал никаких трудностей... какие приходится испытывать, когда ты преодолеваешь чьё-то влияние и пытаешься из него выскочить. Тем более, что и задумана была книга как очень личная книга. Книга о себе, о своих переживаниях, книга до какой-то степени исповедь, книга-размышление. И подчиняться чьей-нибудь литературной традиции — было бы, вероятно, пагубно и губительно для этой книги. Это — рассказ о т с е б я, от первого лица, рассказ о с е б е.

Виктор Платоныч Некрасов, когда он прочёл эту книгу, в качестве единственной, что ли, формулы оценки, — которая, кстати, мне была очень дорога, — сказал: «Вот я хочу написать такую же книгу». То есть «такую же» не в смысле, естественно... качества, не, так сказать, конструкции, — но «такую же» в том смысле, что о б э т о м вот, о с е б е...

— *Вы читали книгу Владимира Максимова «Прощание из ниоткуда»⁵?*

— Да, конечно, я читал, и очень люблю эту книгу. Очень люблю и очень высоко её ставлю, считаю, что это замечательное произведение, в котором как бы собрались все те компоненты, которые существовали и в «Семи днях творения», и в «Карантине»... И тоже книга глубоко личная. Книга о собственном опыте.

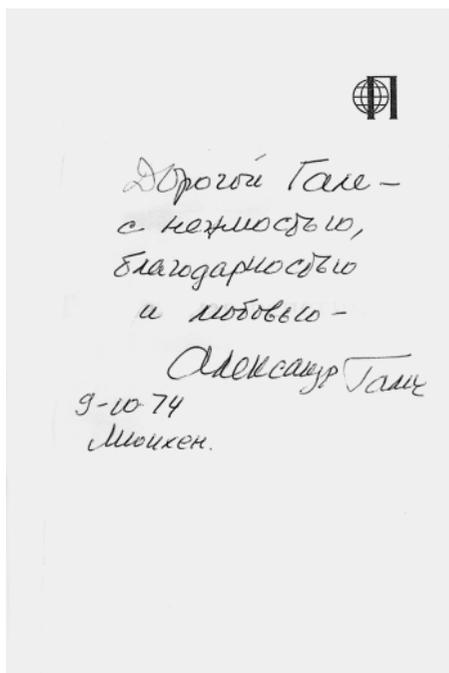
— *Вот я нашла, что она похожа построением на вашу книгу, потому что как и вы... или как и он, вы пишете, всё время меняя время, — то удаляясь в прошлое, то забегая вперёд...*

— Вы, знаете, очень смешно, но мы писали эти книги — Владимир Емельянович своё «Прощание из ниоткуда», я свою «Генеральную репетицию», — мы писали их в одно время. Я в это время жил за городом, в таком доме творчества Большого театра. Это такая деревянная дача, которая стоит на берегу Москва-реки в Серебряном бору. И Владимир Емельянович приезжал меня навещать. Вот мы с ним вдвоём там гуляли, разговаривали. И в это время он писал своё «Прощание из ниоткуда», я писал свою «Генеральную репетицию».

— *Скажите, я надеюсь, что наши слушатели услышат эту книгу, возможно даже в вашем исполнении⁶. Трудно рассказывать о ней. Она,*

⁵ Первая ред.: Максимов В. Прощание из ниоткуда. Франкфурт н/М.: Посев, 1974.

⁶ Главы повести были записаны в студии «РС» в авторском исполнении. Эти передачи выходили в эфир в течение первого полугодия 1975 г.



Первое издание повести «Генеральная репетиция» (Посев, 1974)
с надписью «Дорогой Гале...»

как вы сами сказали, носит автобиографический характер. Кроме того, в ней полностью дана вся пьеса «Матросская тишина», которая была запрещена для постановки. Я хотела бы, чтобы вы очень коротко рассказали сюжет «Матросской тишины» и почему она была запрещена.

— Ну, сюжет «Матросской тишины» рассказывать довольно затруднительно, потому что это не такая, так сказать, остросюжетная драма в таком подлинном значении этого слова, — это всё-таки х р о н и к а. Это хроника истории одной семьи, <которая> начинается с деда и кончается... от одного поколения ко второму, и потом к третьему поколению одной семьи — еврейской семье Шварцев. Собственно, эта пьеса была переломной... Запрещение её было переломным в моей жизни и сыграло огромную роль для меня лично. Потому что именно после запрещения этой пьесы я вернулся к поэзии и уже как-то нашёл себя в поэзии... как поэт. Ибо до этого, в общем, я как-то ещё надеялся что-то сделать в театре. Зоологическое начало, которое живёт в представителях власти...

— Антисемитизм.

— ...антисемитское начало, — оно не дало этой пьесе появиться на сценах театров. Хотя её взяли, когда она была разрешена (по ошиб-

ке) Главлитом, то её взяли очень много театров. Её репетировали и в Москве, и в Ленинграде, и в Киеве, и в Ташкенте, и в Алма-Ате... Эта пьеса очень широко разошлась по стране.

— Я прочла эту пьесу. На меня она произвела очень сильное, очень тяжкое впечатление. Пьеса написана замечательно. Нужно надеяться, что когда-нибудь она выйдет на подмостки, — где, я не знаю. Я хочу вам задать вопрос, Александр Аркадьевич, о финале этой пьесы. В финале Додик, внук старого Шварца, кричит: «Я буду жить!» В то время, когда <звучит> пластинка с исполнением мазурки Венявского, которую играет покойный его отец, тоже Додик, Давид. Каков финал вашей пьесы — он пессимистический или наоборот?

— Я думаю, что он не пессимистический. Я думаю, что он — наоборот, жизнеутверждающий. Потому что всякий народ бессмертен. И приговорить народ к исчезновению — даже если это делается путём душегубок или атомной бомбы — невозможно. Потому что духовные силы народа — они вечно возобновляются, вечно питаются новыми силами. И я не верю, что можно уничтожить народ.

Ну, в самой этой реплике не надо искать такого особенно глубокого философского смысла. Она продиктована и чисто театрально-психологическим, что ли, характером. Мальчик, который видит, в каком состоянии мать, хочет её утешить и находит для неё как в утешение фразу: «Знаешь, мама... Мне кажется, что я никогда не умру». Это для матери говорится фраза, для того чтобы как-то успокоить её слезы. Но, вместе с тем, конечно, и авторская мысль в этом присутствует.

— Вот у вас есть в вашей книге такая цитата о том, что были раньше крепостные актёры, крепостные. Помните, как у Грибоедова было, что «Зефиры и Амуры — все распроданы по одиночке»? И вы говорите вот в этой вашей книге новой — «Генеральная репетиция», — о том, что сейчас положение советских артистов, исполнителей, актёров, музыкантов — хуже крепостных. Это мысль, которая перекликается с Солженицыным.

— Да, это очень страшно... У меня много друзей актёров (я, в общем, сам прошёл театральную школу и всегда был близок к театру, и к музыкантам, и так далее) — и естественно, вот когда смотришь на этих людей, которых гоняют по границам для того, чтобы они зарабатывали валюту, и видишь этих девушек из Большого театра, которые приезжают, валясь в голодные обмороки от усталости, со стёртыми в кровь ногами, — то на это просто невозможно смотреть без ужаса, без сострадания. И ты понимаешь: ну, действительно, когда такие выходящие музыканты не могут решить, ни что они будут играть, ни когда они будут играть, ни где они будут играть, когда всё

за них решает руководство, представители государственной власти; когда они подчинены полностью (ну, может быть, они не живут как дворовые, понимаете, как крепостные времён Шереметева и князей Виельгорских, — они не живут, там, у них в домах), но по существу, свободы у них нету. Они закабалены, они закрепощены. Они вынуждены делать всё то, что им прикажут, не имея права самим ничего решить.

— *Несмотря на их высокое положение...*

— Несмотря на их высочайшее положение. Несмотря на то, что такими могут быть музыканты как Рихтер, Ростропович, Коган и так далее.

— *Гилельс.*

— Гилельс. Они ж никогда не могут играть то, что они хотят. Им запрещено это, потому что программу им будут утверждать. Они не могут договориться, что они поедут, скажем, туда-то, в такую-то страну, потому что без предварительного согласия, данного руководством, они никаких согласий давать не могут. И их свобода — по существу иллюзорная свобода. Только так кажется, что они — вот эти самые лучшие, самые выдающиеся музыканты и актёры — могут что-то решать от себя. Нет, они поедут куда им прикажут.

— *Но их положение лучше, чем положение творческой, скажем, интеллигенции. Всё-таки они — исполнители.*

— Они исполнители. У них в этом смысле хоть... Но, понимаете... но тоже трудно сказать, что значит «лучше». Вот я знаю, что, там, собирался и хотел сыграть Ростропович такой-то концерт, — ему не разрешили его играть. Хотел Гилельс приготовить новую программу из произведений современных композиторов, — им не дали этого играть. Хотел Рождественский играть симфонию Каретникова⁷, — ему не дали её играть.

— *Ну, сейчас вот из трёх названных вами имён, двое уже за границей⁸. Кроме Гилельса... Теперь, я хотела вас спросить. Ваша книга кончается словами: «Похоронить в Москве — трудно, убить — легко». Надежда Мандельштам в своей книге «Воспоминания» говорит фразу: «У нас в стране за стихи убивают». Вопрос мой к вам: убивают ли сейчас в стране за стихи, и если не убивают, то что делают за стихи в стране?*

⁷ Каретников Николай Николаевич (1930–1994) — композитор, один из крупнейших представителей отечественного послевоенного авангарда; крёстный отец Галича. Оставил воспоминания о нём: *Каретников Н.* Темы с вариациями. М.: Астрель: Corpus, 2011. С. 218–225.

⁸ Г. Н. Рождественский не был в эмиграции. В 1974–1977 гг. он выезжал дирижировать и руководить Королевским Стокгольмским филармоническим оркестром.



*А. Галич с женой в Осло. Декабрь 1974 г.
Фото А. Штромаса из архива В. Ковнера*

— Ну, видите, в стране по-прежнему убивают за стихи. Мы знаем, например, поэта Юрия Галанскова⁹. Мы знаем трагическую гибель человека, доведённого до такой степени отчаяния, что он не мог выбрать иного пути, — Ильи Габая¹⁰. Мы знаем отправленных в изгнание Бродского, Коржавина, Бетаки¹¹, Галича. То есть, ну, если убивают не всех, то других выгоняют из страны, делают их жизнь в стране невозможной. Так что, всё остаётся по-прежнему. Надежда Яковлевна Мандельштам, когда приводит эти слова (это цитата из высказывания самого Мандельштама), то она их приводит в горько-ироническом плане. Потому что он говорил, что в Советской России так в ы с о к о ценят стихи, и так... относятся к ним, как к такому важному делу, что за них даже убивают¹². Знаете, и мне когда-то пришла в голову тоже горькая шутка,

⁹ Галансков Юрий Тимофеевич (1939–1972) — поэт, диссидент. Умер в заключении.

¹⁰ Габай Илья Янкелевич (1935–1973) — педагог, поэт; диссидент. Покончил с собой в преддверии очередного ареста.

¹¹ О нём см. в разделе «Об авторах» в наст. вып.

¹² «Чего ты жалуешься, — говорил он, — поэзию уважают только у нас — за неё убивают. Ведь больше нигде за поэзию не убивают». И далее: «Но О. М. упорно твердил своё — раз за поэзию убивают, значит, ей воздают должный почёт и уважение, значит, её боятся, значит, она — власть...» (Мандельштам Н. Воспоминания / Текст подгот. Ю. Л. Фрейдин. М.: Книга, 1990. С. 149, 159).



но она, на мой взгляд, тоже в какой-то мере справедлива. Когда я сказал о том, что Россия — это единственная страна, где можно жить стихами. Но нельзя жить в этой стране.

* * *

— Почему так странно вёл себя Дмитрий Шостакович, когда в прошлом году была объявлена в Советском Союзе «охота за ведьмами» — травля академика Андрея Сахарова и писателя Александра Солженицына?

Многие известные деятели искусства выражали тогда своё возмущение якобы недостойным поведением Сахарова и Солженицына. И среди знаменитых имён мы с горечью увидели имена Арама Хачатуряна, покойного Давида Ойстраха и Дмитрия Шостаковича¹³, который сам — и не раз, нужно подчеркнуть, — подвергался критике, зажиму со стороны власть имущих. Многие произведения композитора были запрещены при Сталине, да и после Сталина. Странные трудности преследовали Шостаковича и с его Тринадцатой симфонией, и с оперой «Катерина Измайлова», не говоря уже о том, что его Третью симфонию и нынче в Москве приобрести невозможно. Ни партитуры, ни пластинок не найти.

В своём письме в защиту Солженицына, адресованном главным редакторам центральных газет, Ростропович писал (цитирую): «Я помню и хотел бы напомнить вам наши газеты 1948 года, сколько вздора

¹³ Текст письма см.: Позорит звание гражданина: [Письмо двенадцати композиторов и музыковедов / Д. Кабалевский и др.] // Правда. 1973. 3 сент.

писалось там по поводу признанных теперь гигантов нашей музыки: С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. Например: “Т. Д. Шостакович, С. Прокофьев, В. Шебалин, Н. Мясковский и др.! Ваша атональная... музыка органически чужда народу... Формалистическое трюкачество возникает тогда, когда налицо имеется немного таланта, но очень много претензий на новаторство... Мы совсем не воспринимаем музыки Шостаковича, Мясковского, Прокофьева”¹⁴.

...Почему Шостакович поставил свою подпись под письмом, осуждающим Сахарова и Солженицына за якобы антиобщественные, антисоветские, антигуманные, античеловечные поступки?

— Когда мы в советской России прочли это письмо и увидели под этим письмом подпись Шостаковича, скажу вам откровенно, мы испытали чувство глубокого огорчения и глубокой б е д ы, потому что только в обществе, где уже перестали существовать какие бы то ни было нормы этически-нравственные и моральные, возможен такой поступок; возможно, чтобы человек, имя которого столько раз и с таким глубоким уважением произносится во всех странах мира, — чтоб этот человек так з а м а р а л себя грязью, поставив свою подпись рядом с функционерами, которые не имеют никакого отношения к подлинному искусству и к музыке, чтобы он не подумал о том, как история оценит, как осудят его потомки, прочтя этот документ.

Мне пришлось когда-то работать над биографией Петра Ильича Чайковского¹⁵, и у меня был странный разговор с главным редактором академического издания сочинений Чайковского Виссарионом Яковлевичем Шебалиным¹⁶. И Шебалин мне сказал, что вот они готовят

¹⁴ Ещё 31 октября 1970 г. М. Ростропович написал открытое письмо в защиту А. И. Солженицына и разослал его в центральные газеты: «Правда», «Известия», «Литературная газета» и «Советская культура». Конечно, такое письмо в СССР не могло быть напечатано, а сам Ростропович надолго стал изгоем в своей стране, что неизбежно привело его к эмиграции в 1978 г. Впервые в России текст письма — в приложении к кн.: Вишневецкая Г. Галина: История жизни. М.: Новости, 1991. С. 535–537.

¹⁵ Речь здесь может идти о довольно длительном периоде. В 1948 г. Галич написал пьесу «Чайковский», которую впоследствии неоднократно перерабатывал в сценарий кф. (последовательно: «Мой Чайковский» / «Страницы жизни»/, 1960; «Раз!.. Два!.. Три!..», 1963; «И-и, раз, два, три!»; все ред. — совм. с М. Папавой). В 1965 г. на экраны вышел фильм «Третья молодость» о М. Петипа, одним из центральных персонажей которого также был П. И. Чайковский (экранизация романа П. Жильбера; совместное производство двух киностудий: советской «Ленфильм» и французской «Фильм-Алькам»; соавт. сценария П. Андреотта, реж. Ж. Древилль).

¹⁶ Шебалин В. Я. (1902–1963) — композитор, выдающийся педагог, профессор. Ректор Московской консерватории (1942–1948). Народный артист РСФСР (1947). Лауреат двух Сталинских премий первой степени (1943, 1947). Доктор искусствоведения (1941). Речь идёт о подготовке изд.: Чайковский П. И. Полное собр. соч. Литератур. произведения и переписка: В 17 т. М. Музгиз=Музыка, 1953–1981. При жизни Шебалина вышли тома 1–8.

к печати письма Чайковского, и что если располагать письма по да-там, — это <сделать> очень трудно, почти невозможно. Они решили, что лучше располагать — по адресатам. Потому что Чайковский в один и тот же день мог написать брату, скажем, Модесту Ильичу, — из Каменки, которая находится недалеко от Киева: «Знаешь, мне сообщили, что в Киеве находится эта скотина Юргенсон¹⁷. Я всё думаю, как бы мне сделать так, чтобы из Каменки мне как-нибудь проехать так, чтобы как-нибудь не встретиться с ним». И в тот же день он пишет Юргенсону: «Дорогой Петруша, узнал, что ты в Киеве. Конечно я сделаю всё возможное, чтобы повидать тебя, чтобы обнять тебя и поблагодарить тебя».

— *Такова натура человеческая.*

— Такова человеческая натура. Знаете, но это письма, <которые> не печатались на страницах центральных органов прессы; эти письма не были достоянием общественности и у себя в стране, и во всём мире. Эти письма носили глубоко личный характер, — это было свидетельство такой странной природы Петра Ильича Чайковского. Но когда подобное письмо с подписью Шостаковича красуется на страницах газеты «Правда», когда весь мир с ужасом, притаившись, ждёт, как развернутся события, связанные с травлей выдающегося русского писателя, и видит имя выдающегося русского музыканта под клеветнической грязной заметкой, — право же, ничего не остаётся сказать, <кроме> как знаменитые слова из «Гамлета» шекспировского: «Неладно что-то в Датском королевстве».

— *Александр Аркадьевич, скажите, пожалуйста, вы помните письмо Ростроповича в защиту Солженицына? Ведь Ростропович — вот совсем недавно, казалось бы, несколько лет тому назад, — напомнил о том, как преследовали самого Шостаковича. Как были запрещены его вещи, как его обвиняли в формализме... не знаю, бог знает в каких грехах. Как же он так сам забыл-то всё это?*

— Ну, да. Ну, это уже, вероятно связано где-то с человеческим характером. Потому что одних людей гонения, притеснения делают борцами, а у других они навсегда, на долгие годы, а может до конца их жизни, вселяют в душу страх, от которого эти люди никак не могут отделаться.

— *Ему можно только простить, мне кажется, за то, что его м у з ы к а — как раз вот хорошая. Музыка-то его как бы отражает жизнь*

¹⁷ Юргенсон Пётр Иванович (1836–1904) — музыкальный издатель. См.: Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном / Ред. и коммент. В. А. Жданова, Н. Т. Жегина: В 2 т. М.: Музгиз, 1938, 1952.

Советского Союза, настроение. Вот за это его можно как-то простить. Не правда ли?

— Ну да. Вероятно, существует какая-то внутренняя позиция, при которой он, так сказать, решил, что вот если он будет писать музыку и поставит себя в позицию человека, которому как бы ничто не может помешать п и с а т ь эту музыку и ничто не может помешать д о н о с и т ь эту музыку до слушателей, — то на всё остальное наплевать. Но я боюсь, что великий музыкант Дмитрий Дмитриевич Шостакович здесь глубоко заблуждается. Потому что и музыка становится хуже.

— «Гений и злодейство»¹⁸.

— «...две вещи несовместные».

Да тут, извините меня, тут даже не злодейство, — подлость.

* * *

Я спросила <юбиляра> о планах на будущее.

— Планы у меня чрезвычайно обширные. Мне очень хочется ещё попробовать свои силы в прозе¹⁹. Я, наверное, буду писать вторую книжку прозы. И если эта книга прозы — это как бы рассказ «роман пьесы», то следующие книги я хочу написать как бы «роман стихов», «роман песен». Причём тут особенно любопытно, поскольку много лет власти, руководство культуры — никак не могли сообразить, что я являюсь одним и тем же человеком: что Галич, который пишет стихи и песни, — это тот же самый Галич, который пишет сценарии. И поэтому я вёл такую очень странную двойную жизнь, где я был вполне благополучным, преуспевающим кинодраматургом... ответственным вполне, и в то же время, в общем, был Галичем, который собирал по домам аудитории и пел свои песни.

¹⁸ Лидия Чуковская 7 сентября 1973 г. в своём открытом письме «Гнев народа» писала: «Подпись Шостаковича под протестом музыкантов против Сахарова доказывает неопровержимо, что пушкинский вопрос решён навсегда: гений и злодейство совместны. Гений и предательство. Гений и ложь» (Чуковская Л. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Публицистика; отрывки из дневника, открытые письма и др. М.: Арт-Флекс, 2001. С. 524). «Этот пушкинский афоризм был особенно Шостаковичу близок, он часто его вспоминал. В своей подписи под антисахаровским письмом Шостакович глубоко раскаивался...», — свидетельствует, в свою очередь, С. Волков в книге «Шостакович и Сталин».

¹⁹ Первые публикации двух прозаических текстов см.: Галич А. Блошиный рынок: Почти фантаст., но не науч. роман / Поэты не умирают: [Крат. ред. предисл.] // Время и мы. Нью-Йорк, 1977. № 24 (дек.). С. 4–54; 1978. № 25 (январь). С. 4–54; Галич А. Ещё раз о чёрте: (Начало романа) // Галич А. Облака плывут в Абакан... / Сост. В. Бетаки. СПб.: Пенаты, 1996. С. 171–285.

Вот это такие основные планы. Ну, помимо того, что у меня готова новая книга стихов²⁰, которую я сейчас просто должен собрать и отредактировать, я собираюсь вернуться к театральной драматургии. Я, правда, не очень понимаю, что я с ней тут буду делать, но во всяком случае я её буду писать.

— *Может, соберёте театр, соберёте труппу...*

— Это моя мечта²¹.

— *Во всяком случае, возвращаясь вот к э т о й вашей первой книге «Генеральная репетиция», очень хотелось бы, чтобы наши слушатели когда-нибудь просто услышали её в вашем исполнении. И может быть, вы бы когда-нибудь нам её прочли.*

— Мне б тоже очень этого хотелось.

— *Я хочу вам пожелать всего самого наилучшего и успеха.*

— Спасибо, спасибо, Галина Николаевна.

— *Спасибо, Александр Аркадьевич. И до новых встреч в эфире.*

²⁰ В 1972 г., ещё на родине, Галич с помощью Л. Турчинского и Л. Пинского принял попытку собрать свою третью самиздатскую книгу, однако половина её рукописи была конфискована у последнего при обыске. Вероятно, именно этот замысел поэт и готовился воплотить в жизнь; однако, по-видимому, он не учёл того, что стихи из предполагаемого сборника уже были опубликованы «Посевом». И следующую поэтическую книгу ему удалось издать только в 1977 г., незадолго до гибели.

²¹ Мечта о собственной труппе, как и замысел новой пьесы, увы, не были осуществлены.

Новелла МАТВЕЕВА

ИНТЕРВЬЮ ДЛЯ РАДИОСТАНЦИИ «ЮНОСТЬ»

ОТ РЕДАКЦИИ. *Это интервью Новеллы Николаевны Матвеевой вышло в эфир 9 января 1976 года в передаче, ей посвящённой. Расшифровка фонограммы сохранилась в архиве собирателя Юрия Алексеевича Плевако. Тогда же аудитория радиостанции «Юность» услышала три сочинения в авторском исполнении: «Песню о морской раковине», «Песню Ассоль» и песню «Менуэт» из радиоспектакля «Принцесса на горошине», а также — «Про неизвестные страны» в исполнении Е. Камбуровой.*

Начиналась передача традиционно для тех времён — с цитирования писем радиослушателей.

* * *

Одесситка Лена Славина пишет: «Мне очень нравится Новелла Матвеева. Почему именно она. Да потому, что она пишет не только чудесные стихи, но и песни. И не только их пишет, но и сама их исполняет, а главное, потому, что она наша, юношеская. Её поэзия пропитана романтикой, почти каждая её песня — это бригантина, которая уносит в неведомо прекрасные странствия».

Вот ещё одно письмо. Бамовец Алексей Надеждин пишет: «Всякое произведение поэта — это сам поэт в более или менее явной форме. Но в стихах или песнях Новеллы Матвеевой ничего нет о ней самой. Можно лишь догадываться, а хочется не гадать, а знать о ней, и как можно больше. Её взгляды, мысли, её новые стихи и песни. Не можете ли вы встретиться с Новеллой Матвеевой или рассказать нам о ней, ведь она один из наших капитанов, “Юность”?»

Ну, что же, друзья, сегодня мы вам предлагаем встречу с Новеллой Матвеевой.

— Новелла Николаевна, мы хорошо знаем, что вы очень не любите, когда говорят о вас, и тем более не любите говорить о себе. Мы командированы именно для того, чтобы узнать о вас как можно больше и узнать именно от вас. Расскажите, пожалуйста, когда и как всё это началось?

— Как я стала писать стихи, вы хотите спросить? Стих как-то естественно так, мне просто очень захотелось писать обязательно, и вот



Новелла Матвеева. Фото М. Баранова

с тех пор я стала писать. Это так примерно лет с четырнадцати, более или менее последовательно.

— *А впервые когда вы напечатались?*

— А напечаталась впервые ещё, кажется, до 1958 года в какой-то нецентральной газете. А в 1958 году в «Комсомольской правде» и в других газетах¹.

— *А первый ваш сборник когда вышел?*

— Первый сборник вышел в 1960 году².

— *А сколько теперь сборников?*

— Всерьёз я назвала бы: «Кораблик», «Душа вещей» и «Ласточкина школа» — последняя книжка.

— *А когда вы начали писать песни? Когда появилась первая ваша песня?*

— Сначала я сочиняла только мелодии. Мне казалось, что я сочиняла бы так мелодии, если бы была композитором. А что касается тек-

¹ Первые публикации стихов Н. Матвеевой (после дальневосточных 1958 г.) увидели свет в газ. «Комсомольская правда» (1959. 1 нояб.; 10 дек.; 25 дек.; 1960. 17 янв.; 17 апр.).

² См.: Матвеева Н. Лирика: Первая кн. стихов. М.: Молодая гвардия, 1961.

стов, то они отстали сильно. Я только позже стала делать слова к этим мелодиям.

— *Значит, ваши песни рождаются не от стихов, а от мелодии?*

— Главным образом от мелодии. Бывает, что одновременно. Бывает, слова сначала, но это редко.

— *А почему вам недостаточно только мелодии, ведь мелодия также выражает определённое настроение, чувство, к чему ещё и слова?*

— Интересный вопрос. Потребность, наверное. Во-первых, невозможность закрепить мелодию, так как я хотела бы, потому что профессионализма у меня нет. Может быть, если бы я умела записывать мелодии, я бы из них делала не песни, а какие-нибудь пьески музыкальные. Я не знаю, что бы было, если бы было больше профессионализма... Но так как его нет, то я закрепляю мелодию словами. Ну и потребность в какой-нибудь картине. Так как мелодия мне рисует картину, я всегда что-то вижу, когда является мелодия, то, наверно, потому я и сочиняю.

— *Видимо, потому что музыка — это прекрасная абстракция, а слова — конкретность, которая наполняет её. Всегда ведь хочется какой-то определённости.*

— Я просто никогда об этом не задумывалась. Мне просто хотелось всегда писать песни, причём такие, которые хотелось бы мне петь. И я решила, что я должна сама себе в этом помочь.

— *Скажите, вот вы пишете стихи, песни. Всегда ли они создаются по вдохновению?*

— Когда как бывает. По вдохновению в том смысле, что они приходят откуда-то, неизвестно откуда, и неожиданно. Вот это, что касается мелодии. Мелодия уж подсказывает, о чём она, то есть какие должны быть слова. Слова более опосредованы, видимо. А мелодия, когда она удачна и вполне самостоятельна, потому что мелодии тоже разные бывают. В этих случаях мелодия, видимо, приходит по вдохновению.

— *Пушкин говорил, что «...искать вдохновение всегда мне казалось смешной и нелепой причудой. Вдохновение не същишь, оно само должно найти поэта». А вот Роден говорил, что «...вдохновения вообще не существует, и не надейтесь на вдохновение. Единственные добродетели художника — мудрость, внимательность, искренность и воля». А вот что же такое вдохновение? То ли это что-то такое свыше или, может быть, это награда за каждодневный будничный изнурительный труд писателя, поэта.*

— На мой взгляд, вдохновение — это подъём всех сил. Но так как для подъёма этих сил нужны особые условия, особое стечение обстоятельств, а это не всегда бывает, то приходится уповать на труд. По-

этому мне кажется, и Пушкин прав, и Роден прав. Но целиком Роден не прав, что его вообще не бывает, что без вдохновения можно обойтись. Ну, может быть, у кого-нибудь его и не бывает, я не отрицаю. На этом основании делать вывод, что его вообще не бывает ни у кого, — мне кажется ошибочным... Потом, мне кажется, что вдохновение является во время работы, так же как аппетит приходит во время еды — сравнение, может быть, грубое и не только, — это работа приходит во время вдохновения. То есть какие-то расчётливые приёмы — они могут придти за вдохновением, а вдохновение может придти за самой что ни на есть расчётливой спокойной работой.

— *И, наверное, вдохновение — это попутный ветер, а грести надо в любую погоду.*

— Да, если человеку есть что сказать человеку, он так или иначе должен работать. Вдохновение можно нагнать. Конечно, не нагнать его нарочно, ни в коем случае, потому что это смешно.

— *Это смешно не потому, что невозможно, это невозможно, это вообще какое-то кривляние. Странный человек — который думает, что можно выработать у себя вдохновение путём каких-то вспомогательных средств, а так многие думают, между прочим. Вот у вас бывали такие минуты, когда вы можете сказать: да, это было вдохновение?*

— Да, бывали.

— *Что это за ощущение? Ощущение всевозможности?*

— Ощущение, как будто что-то необыкновенное происходит: радость, лёгкость, всемогущество в той области, в которой работаешь.

— *Как часто можно слышать: ах, если бы я был поэтом!.. ах, если бы я был артистом!.. Восклицающие люди видят результаты творческой работы, — им кажется, что это нечто праздничное, нечто, между прочим, легко достижимое. Скажите, то нечто, что сопутствует творчеству, справедливо ли назвать муками, и насколько они мучительны?*

— Мне кажется, творчество не мучительно, если бы можно было всегда беспрепятственно работать, чтобы не было быта, всяких таких обстоятельств, которые мешают работать. Оно мучительно как раз тем людям, которые считают его лёгким, а такие трудности самого творчества внутри творчества — они и неизбежны, и они даже приятны, потому что их надо преодолевать, и когда удаётся — большая радость.

Песня «Синее море» написана к «Дикой собаке Динго»³, она мне во сне явилась, эта мелодия. Я заснула, она явилась, — я проснулась, стала её напевать, чтобы не забыть. Потом всё-таки забыла — и каза-

³ Радиоспектакль (авт. инсценировки и реж. Л. Веледницкая, 1971), исполнитель песни Е. Камбурова.

лось, что она у меня уже вылетела из головы, — потом вдруг она вспомнилась, даже лучше, чем во сне. Можно подумать, что пока я её забыла, пока её не вспомнила — она сама как будто бы немного уточнялась.

— *Наверное, поэзия — это совсем не обязательно стихи, и совсем не обязательно музыка. То есть люди могут воспринимать жизнь, окружающее как истинные стихи и в то же время не уметь сочинять музыку и писать стихи. Как вы считаете, что, по-вашему, такое — поэзия?*

— Поэзия, поэт — это характер, это склад природы. Поэтому сейчас вы правы: не обязательно поэт тот, кто пишет стихи, и наоборот, тот, кто не пишет стихи, — не поэт. Поэзия, она разлита как-то по разным людям и по разным явлениям, и нельзя, видимо, определить, в чём она есть, в чем её нет, — можно только чувствовать.

— *Это, наверное, какое-то особое восприятие окружающего.*

— Вообще, вся цель всех поэтов в том, чтобы человек стал прекраснее.

Беседу вёл Эмиль КОТЛЯРСКИЙ

Михаил АНЧАРОВ

ПИСЬМА ИЗ АРХИВА ПИСАТЕЛЯ

В архиве М. Л. Анчарова — писателя, драматурга, художника, одного из основоположников современной авторской песни — сохранились письма его читателей, друзей, коллег по литературной работе, а также письма самого Михаила Леонидовича.

Первую часть публикации составили три архивных текста 1945–1947 годов, один из которых точнее следовало бы назвать не письмом, а рапортом об увольнении. Все эти документы, по всей видимости, были отправлены автором и получены адресатами, но последние два не известны биографам писателя в окончательных редакциях.

Другие письма относятся к январю 1966 года. Они написаны в тот период, когда после выхода в свет в 1965 году повести «Золотой дождь», напечатанной в журнале «Москва», и романа «Теория невероятности» — в журнале «Юность», к Анчарову пришла литературная известность. Критики откликнулись положительными рецензиями на эти публикации, театры стали заказывать их инсценировки, а читатели стали отправлять в редакции журналов свои отклики, адресованные автору. В том же году вышла первая книга Анчарова «Теория невероятности» (М.: Молодая гвардия, 1966), в которую вошли названные повесть и роман, немного позже состоялась публикация новой повести «Сода-солнце». По каким-то причинам письма, составившие вторую часть подборки, были разложены в конверты, но не отправлены адресатам.

I. 1945–1947

* * *

24 августа 1945 г., Маньчжурия¹

Здравствуйте дорогие папа, мама и Илья!

Ещё пишу вам, что я пока жив и здоров. Собственно, и писать больше не о чем.

¹ Северо-восточная область Китая, оккупированная в 1931 г. Японией, образовавшей там марионеточное государство Маньчжоу-го. Советско-Японская война (9 августа – 3 сентября 1945 г.) завершилась полной капитуляцией Японии, включая победу советских войск над Квантунской армией в Маньчжурии.

До нас дошли слухи, что у вас был большой салют в честь победы; на этот раз не пришлось мне его повидать — сам воевал. Техника основная у японцев оказалась слабой. Японской авиации мы почти не видали. Все воздушные бои оказывались для них проигранными, танки у них не сильные. Я сам видал, как наш тяжёлый танк раздавил японский. Сейчас мы уже второй день стоим в одном городе — город был прежде чистый (в центральных кварталах), сейчас среди груд всякого барахла, раздавленных зловонных банок японских консервов бродят китайцы и роются — тащат к себе. Этот город долго не сдавался, и здесь здорово поработали «катюши».

Жара стоит страшнейшая, пыль дикая, мух столько, что хоть веслом разгребай. Вообще, запахи китайского города не забуду всю жизнь — это непередаваемая смесь вони, китайской водки, гари и старого тряпья.

Сегодня наконец помылись в бане.

Ну вот пока и всё. Целую вас всех крепко.

Ваш сын и брат Миша.

P. S. Письмо пойдёт с попутной машиной.

* * *

<Весна 1947 г., заместителю министра МГБ СССР Н. Н. Селивановскому>²

Товарищ заместитель министра, осмеливаюсь беспокоить вас нижеследующей просьбой.

С самого детства основным моим призванием и увлечением была живопись. Ещё в средней школе я без экзамена, по одним работам был принят в Изостудию ВЦСПС, где работал, видимо, неплохо, т. к. работы мои чаще других появлялись на юношеских выставках в Москве, на периферии, а также были отобраны на юношескую выставку в Брюсселе. По окончании Студии я должен был поступать в институт живописи, но тяжело заболел и, чтобы не терять года, поступил в Московский Архитектурный институт. Из 350 человек поступавших в ин-т только 7 человек получили оценку 5 по рисунку, в том числе и я.

Через год началась война, и я, не желая пользоваться бронью, сразу же направился в военкомат и изъявил желание служить в РККА.

² Черновик рапорта. После возвращения в Москву из освобождённой Маньчжурии осенью 1946 г. Анчаров служил в МГБ СССР, образованном в марте того же 1946 г. Среди заместителей министра числился и начальник Третьего главного управления МГБ Н. Н. Селивановский, в ведении которого находилась военная контрразведка.

Я получил направление в авиашколу, но затем почему-то решение было отменено, и я направлен на учёбу в ВИИЯКА³, по окончании которого был взят на работу в органы Кр. «Смерш» НКО⁴, откуда был переведён во вверенное вам Глав<ное> Управление. За участие в боевых действиях против Японии и приказом по войскам 1-го ДВФ⁵ был награждён орденом «Красная звезда», материалы о награждении которым были посланы уже 7 дней спустя после начала войны.

Излагаю всё это столь подробно единственно лишь из-за того, чтобы показать, что, будучи на службе в РККА и органах, я честно выполнял все поручаемые мне задания. В течение всей моей службы мне приходилось переламывать себя и бороться с собой потому, что мне не удавалось забыть, что я художник, что живопись с детства является моим призванием.

В последний же период времени страсть к живописи (я не боюсь произносить это слово) охватила меня с такой силой, что бороться с ней я оказался не в состоянии, не рискуя оказаться человеком надломленным и неполноценным работником и органов, и живописи. Однако чтобы разрешить последние сомнения, я обратился за заключением о моих работах к моему преподавателю живописи, видевшему меня в процессе работы⁶, и к незнакомому со мной народному художнику РСФСР, лауреату Сталинской премии В. Н. Яковлеву, мнение которого должно было быть особенно авторитетно и беспристрастно потому, что методы его живописи прямо противоположны всей моей выучке. После же того как эти два человека, не сговариваясь, дали в сущности одинаковую чрезвычайно высокую оценку моих работ и потенциальных возможностей с присовокуплением пожелания необходимо-

³ Военный институт иностранных языков Красной армии. После окончания в декабре 1944 г. восточного факультета ВИИЯКА мл. лейтенант М. Л. Анчаров участвовал в боевых действиях в Маньчжурии в составе войск 1-го Дальневосточного фронта.

⁴ Контрразведка «СМЕРШ» («Смерть шпионам») Наркомата обороны. Не путать с такими же по названию контрразведками при Наркомате Военно-Морского Флота и Наркомате внутренних дел. В задачи органов контрразведки «СМЕРШ» НКО входила борьба со шпионской, диверсионной, террористической и иной подрывной деятельностью в войсках Красной армии. О некоторых, возможно реальных, действиях представителей этой организации см. в повести Анчарова «Этот синий апрель».

⁵ Первый Дальневосточный фронт — один из фронтов РККА во время Советско-Японской войны 1945 года. С 9 августа по 2 сентября 1945 года фронт участвовал в стратегической Маньчжурской операции. 1 октября 1945 года фронт расформирован. На базе его войск и полевого управления образован Приморский военный округ.

⁶ Сведений о преподавателях детской группы показательной Изостудии ВЦСПС нами не найдено.

сти для меня систематической учёбы, все мои колебания кончились, и я понял, что единственная возможность не жить половинчатой жизнью, без действительного интереса к своей работе и не давая всего того, что в действительности могу дать, заключается для меня в живописи.

Я не делаю в рапорте упора на моей изрядной нервной изношенности, не подходящей для моего возраста, и некоторых других физических качествах, о которых я докладывал в своё время своим начальникам и которые могут сильно навредить мне при сложных условиях нашей работы. В связи со всем вышеизложенным я прошу освободить меня от работы в органах, чтобы я мог полностью посвятить себя своему призванию, в котором я готов перенести любые трудности, так как совершенно ясно, что меня ожидает во всех смыслах очень нелёгкая жизнь, за которой, кстати, я и не гонюсь.

Прошу Вас извинить меня за многословие, но я никогда ещё не обращался с личной просьбой так высоко и по такому серьёзному для меня вопросу.

Убедительно прошу Вас не отказать в моей просьбе.

* * *

<Москва, ноябрь 1947> В. Н. Яковлеву⁷

Здравствуйте, дорогой Василий Николаевич.

Пишет Вам человек, о существовании которого Вы, вероятно, успели и думать забыть, или, по крайней мере, воспоминания о нём отложили на полочку, которая отведена у Вас для всяких просящих и пропавших людей. Простите за такое витиеватое начало. Но иного выхода не вижу, поскольку, с одной стороны, не нахожу слов для благодарности Вам, с другой же стороны, Вы, мимоходом оказав мне огромную услугу, возможно, даже не знаете, кто такой Анчаров Михаил Леонидович.

А ведь Ваша характеристика о тех моих работах, которые я Вам показывал этой весной, которую попросил у Вас даже без моего ведома Вл. Д. Бонч-Бруевич⁸, освободила меня от военной службы, и вот уже неделя как я вольная птица⁹.

⁷ Яковлев Василий Николаевич (1893–1953) — советский живописец, реставратор, действительный член Академии художеств СССР, народный художник РСФСР. В 1948–1950 гг. преподавал в МГХИ им. В. И. Сурикова, в котором в 1948–1954 гг. учился Анчаров.

⁸ Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич (1873–1955) — партийный и государственный деятель, этнограф, писатель. Ближайший помощник и фактический секретарь Ленина. Инициатор создания и первый директор (1933–1945) Государственного литературного музея в Москве, в котором в годы его директорства работала К. Б. Сурикова, тёща Анчарова.

⁹ Анчаров демобилизовался в октябре 1947 г.

в моём лице упорного поклонника и пропагандиста Вашего творчества, — причём поклонника, мне кажется, не компрометирующего Вас своей глупостью и опасного в спорах, — то теперь Вы мимоходом приобрели лично Вам глубоко благодарного человека. Всё это и много подробнее мне очень хочется сказать Вам лично

Когда-то вы мне предложили приносить Вам свои работы, а главное разрешили говорить с вами откровенно. Пользуясь этим, и пишу попросту о том, что я до смерти соскучился о Вас, по Вашей мастерской, по Вашим разговорам, и если бы вы знали, как их мне недоставало всё это время.

Василий Николаевич, хотите Вы этого или не хотите, но я, не смея себя считать Вашим учеником, совершенно определённо считаю себя Вашим крестником. На то у меня есть веские основания. Если сейчас появился на свет божий, т<ак> сказ<ать>, новый живописный эмбрион, то появился он конечно по Вашему почину. Вы ведь сами знаете, как важно вовремя услышать ободряющее слово большого человека, — наверное ведь и у вас в жизни это бывало. Так вот до моей встречи с Вами на выставке я по-настоящему не писал. А не писал потому, что был растерян. То, что я видел, мне не нравилось, то, что нравилось, — объявлялось ересью. Разговаривая с искусствоведами, <я> убеждался, что это скорее набитые общими фразами и анекдотами о живописцах экскурсоводы. И тут я познакомился с Вами. Остальное Вам понятно.

Дорогой Василий Николаевич, мне бы очень хотелось Вас повидать, но я не знаю, как это сделать: говорят, телефона у Вас ещё нет. На всякий случай, мой адрес: Москва-4, Тет<еринский> пер<еулоч>, д. 12, кв. 28¹⁰. Анчаров М. Л. Тел. К-7-63-46. Если бы Вам не показалось это трудным, то Вы могли бы двумя словами назначить мне время, когда бы я Вас мог повидать.

Простите за длинное и сумбурное письмо.

Жму Вашу руку.

Уважающий Вас

М. А<нчаров>

II. Неотправленное, 1966

* * *

28 января 1966 г.¹¹, Н. Литвер, Малаховка, Моск. обл.

Уважаемый Н. Литвер!

¹⁰ Адрес квартиры К. Б. Суриковой.

¹¹ В дате, проставленной в письме, опечатка: 28.1.65, опровергаемая его содержанием.

Вы даже не написали, как Вас зовут. «Юность» передала мне Ваше письмо.

Большое спасибо за добрые слова о «Теории невероятности». Извините, что отвечаю с таким опозданием. Долго писать, почему так получилось, — и уезжал, и болел, и работал, и ещё многое другое личное. А главное, совершенно не был подготовлен к тому, что вообще придётся отвечать на письма. Пишу их медленно и плохо, мне проще написать этюд. Действительно, моя прежняя специальность — художник. Об этом есть в повести «Золотой дождь» (журнал «Москва» № 5 за 1965 г.). О прозе догадался только сейчас. Очень увлёкся. И это тоже причина молчания. Ещё раз извините.

Если Вам покажется занятным, то в «Фантастике 1965» выпуск 3, изд. «Молодая гвардия» напечатана повесть «Сода-Солнце»¹², а в «Неделе» № 44, октябрь 1965 — рассказ «Корабли».

Ещё раз спасибо за добрые слова. Жму руку.

[Подпись] М. Анчаров

P. S. Фамилия, увы, не псевдоним. Сам страдал от неё в школе.

С дружеским приветом

М. А.

* * *

28 января 1966 г., Лебедеву-Морскому В. А., г. Сумгаит

Уважаемый г. Лебедев-Морской!

Простите за такое сухое обращение, но Вы виноваты сами — не написали, как Вас зовут.

Спасибо за добрые слова о «Теории невероятности». Сами понимаете, как их приятно читать, особенно, если на них не рассчитывал.

Вы спрашиваете — что ещё напечатано из моих опусов?

В журнале «Москва» № 5 за 1965 г. — повесть «Золотой дождь» (о Косте Якушеве по прозвищу да-Винчи).

В сборнике «Фантастика 1965». Выпуск 3, изд. «Молодая гвардия» — повесть «Сода-солнце».

В «Неделе» № 44, октябрь 1965 г. — рассказ «Корабли».

Сейчас заканчиваю роман о Гошке Панфилове (Памфилии). Хочу, чтобы получилась трилогия о трёх приятелях и о Благуше. Если получится (тьфу-тьфу!), то наверно будет печататься (тьфу-тьфу!) в журнале «Москва». И ещё заканчиваю одну фантастическую повесть, тоже

¹² Третий выпуск альманаха «Фантастика 1965» подписан в печать 1 декабря 1965 г.

для «Молодой гвардии»¹³. Но об этом обо всём говорить ещё рано, чтобы не сглазить.

Театр им. Ермоловой ставит пьесу «Теор<ия> невер<оятности>».
Ещё раз большое спасибо за добрые слова. Жму руку.

[Подпись] М. Анчаров

* * *

29 января 1966 г., Ю. Саркисян, Ленинград

Дорогая Юлия!

Извините ради бога за то, что только сейчас отвечаю на Ваше письмо. Так сложились обстоятельства. Извините меня на этот раз, ладно? И спасибо за добрые слова о «Теории невероятности».

Читая Ваше письмо, я завидовал этому Анчарову, чей роман Вам так понравился, и не сразу понял, что этот Анчаров я сам. Потому что писать прозу я начал поздно, и для меня до сих пор удивительно, что это вообще кому-нибудь нужно.

Ещё раз спасибо и не сердитесь.

Мой адрес: Москва Ж-17, Лаврушинский пер., д. 17/19, кв. 34. Анчаров Михаил Леонидович.

Желаю удачи.

[Подпись] М. Анчаров

* * *

29 января 1966 г., Л. Г. Хохловой, Москва

Дорогая Лидия Георгиевна!

Извините ради бога, что с таким опозданием отвечаю на Ваше письмо. Так сложились обстоятельства, не всегда весёлые, что только сейчас смог вам ответить.

Не сердитесь, ладно?

Из всех писем, которые я получил после «Теории невероятности», Ваше, может быть, самое дорогое. У меня и рука не сразу поднялась называть «Лидией Георгиевной» девочку, которая училась со мной почти в одном классе и знает почти всех, о ком я пишу.

Вы только напрасно думаете, что мои герои взяты прямо с натуры. В каждом из них описаны минимум пять ребят, судьбы и облики которых слиты в один образ. Это не воспоминания и не хроника, это ро-

¹³ Повесть «Голубая жилка Афродиты» была опубликована в альманахе «Фантастика, 1966» (Вып. 3. М.: Мол. гвардия, 1966. С. 177–239); книга подписана в печать в 14.02.67.



Михаил Анчаров. Фото В. Аверьянова

ман со своей идеей, со своей биографией и даже географией, выросший на реальном материале жизни. И потому и Зина Дудаева, и Семёновская улица, и Ржановский, и Алёша Аносов, и Введенский народный дом — это всё один, для меня — гигантский, образ страны «Благуша», песенной страны моего и Вашего детства.

Потому что, кроме тех улиц, по которым мы с Вами ходили, и тех ребят, которых мы знали, были у нас в душе и мысли и мечты об этих улицах и ребятах, и это тоже целый мир нашего с Вами детства, и он тоже заслуживает описания. Я и дальше буду писать о «Благуше», и если Вам доведётся это прочесть, то не удивляйтесь расхождению в деталях. Расхождение это чисто внешнее. Вот, например, Зина Дудаева. Я никогда не ухаживал за ней, никогда не был в неё влюблён, но вот сейчас, через много лет я обнаружил, что из всех девочек нашего дома мне больше всего запомнилась именно она. И вот сейчас, оглядываясь назад, я вижу то, чего не видел мальчишкой, она была личностью. Интересно, что с ней, как сложилась её жизнь и, вообще, у всей семьи Дудаевых? Если Вы что-нибудь узнаете — напишите мне, хорошо? Как сложилась Ваша жизнь?

Большое спасибо за добрые слова о «Теории невероятности».

В 66 году она выходит отдельной книгой вместе с повестью «Золотой дождь».

Ещё раз извините за опоздание с ответом.

Мой адрес: Москва Ж-17, Лаврушинский пер., д. 17/19, кв. 34. Анчаров Михаил.

Напишите обязательно.

Ещё раз спасибо.

[Подпись] М. Анчаров

* * *

16 ноября 1966 г., Астровым¹⁴, Рига

Дорогой Аркашка!

Если бы ты видел сейчас мою покаянную морду, ты бы простил мне половину грехов. А если бы ты знал причину, по которой я тебе пишу, ты бы простил вторую половину. Дело в том, что никаких причин писать тебе именно сегодня у меня нет, а вдруг почувствовал недолимую потребность, и с полфразы отложил работу. Причина же внутренняя этой потребности у меня есть.

Дело в том, что, когда мне кисло и скучно, я забиваюсь в нору. Мне как-то больше нравится делиться радостями, а не бедами.

Аркашка, милый, только вчера ночью понял, что у меня есть пьеса. Написано много и, видимо, неплохо, и вместе с тем, всё равно мура. Не хватало какого-то последнего элемента. Я и сам измучился и всех окружающих измучил. Теперь всё стало на место. Только вчера я догадался, что если в пьесе, кроме всего остального важного, говорится о театре, то этот театр надо показать в работе, никуда не денешься. И я вспомнил важный кусок старой пьесы, и от этого куска всё сразу сдвинулось, получило свои причины, линии переплелись, и эпизоды слиплись. Пьеса ещё не написана, но она уже есть. А так как я начал не с конструкции и логики, а стихийно, то у меня куча свежего материала (и по форме и по внутри-эпизодной драматургии) и никакой дистрофии и рационал[нрзб.] и всё это симпатично бубнит и действует,

¹⁴ Астров Аркадий Павлович (1922–2004) — известный латвийский театральный актёр, режиссёр, педагог, художник и поэт; друг Анчарова. Лауреат двух республиканских конкурсов художественного чтения, лауреат-режиссёр Всесоюзного конкурса народных театров; автор четырёх сборников стихов. Эренбург Надежда Генриховна (1923–2004) — врач, жена А. П. Астрова. Их дочь: Астрова Стелла Аркадьевна — журналист и редактор, поэт, психолог, мастер художественного слова, с чтением поэзии выступала в дуэте с отцом.

а теперь ещё и развивается занятно и крупно. Если всё это не иллюзия, то недельки через две получишь экземпляр пьесы. Всё.

В пьесе ты узнаешь многое тебе знакомое, только перекрученное до состояния котлеты. Достаточно сказать, что главному актёру Градову Александру Аркадьевичу, работающему в прекрасном городе Риге, — 34 года. Но тут уж ничего не поделаешь. Всякий сюжет это, как ты понимаешь, не фото, а жизненный опыт, замаскированный под случай. Ещё в этом сюжете, если говорить о рижанах, действует милая печальная актриса Вика и совершенно очаровательная (все это говорят в один голос) дочь актёра Градова 14-ти лет по имени Майя, очень важная особа с отчётливыми взглядами на жизнь, которые у неё меняются постоянно. Все, кому я читал эпизоды, где действует эта девочка, — в неё влюблены, и считают её главным действующим лицом, и ждут её появления в эпизоде. Так и передай Стелле, и ещё передай, что если я по кому всерьёз соскучился, то это по ней. Я всё помню, и очень любил эту курносую, и завидую тебе, Аркашка, и Наде.

*

О, Стелла Аркадьевна, Вы совсем забыли меня. А это неправильно с Вашей стороны! Почему бы Вам не взять в лапу вечное перо и не написать мне совершенно отдельное личное письмо, тщательно отредактированное родителями? А то я ем толстую рижскую селёдку необыкновенной вкусноты, и плачу солёными слезами, и вздыхаю... !!!
[рисунку сердца] — В этом месте я уронил слезу.

Малыш, я правда соскучился.

*

Дорогая Наденька, ваш Аркадий мужик, грубая натура, поэтому только мы с Вами, как женщины, можем понять этих нежных чувств. Целую Ваши ручки и желаю счастья всему вашему дому.

Ребята, пишите мне, буду отвечать в срок и с толком, потому что я позавчера наконец отдал читать роман, и у меня осталась только возня с пьесой, сценарием и фантастической повестью, и я теперь свободный человек — такое у меня ощущение.

Аркадий, поэму не прислал, потому что она ещё в редакции, и будет всё по-другому. Как только закончу — вышлю. Песни давай только отмеченные, и вообще сообщи мне, как и что. Говорят, ты стал хорошо и просто играть и тебя все полюбили. Аркашка, милый, я счастлив, если это так, я всегда в тебя верил, и кроме того, ты обязан обеспечить мне счастливый финал в пьесе, хочешь не хочешь, я показываю там творческий взлёт Градова.

Целую всех скрозь.

Миша

СНИМКИ ИЗ ДОМАШНЕГО АРХИВА СЕМЬИ РЯЖСКИХ

Моя бабушка вспоминала и рассказывала про Высоцкого не очень охотно. Почему, стало понятно много лет спустя из очерка его одноклассника, кинодраматурга и режиссёра Владимира Акимова: «Кстати, о ботанике. Была у нас по этой науке учительница, имевшая, как и прочие учителя, своё прозвище. Дети всех времён и народов в этом деле мастаки, такой уж у них глаз — иронический и мудрый, тут обижаться грешно и неумно. Однако некоторые обижаются, да ещё как. Короче говоря, эта самая учительница дала нам задание на дом — вырастить на чём-либо плесень и принести в класс. Задание по тем временам сложное, почти невыполнимое, так как всё съедобное съедалось, не успев до заплесневелого состояния. В назначенный день Вовка Высоцкий, по-моему, единственный — если не считать записного отличника, приволокшего какую-то жуткую дрянь в аккуратной баночке, — принёс заплесневелую морковь. Дальнейший разворот событий я живописать не берусь, скажу только, что прозвище учительницы было Морковка».

То, что Морковка и Елена Сергеевна Ряжская — это одно лицо, мне подтвердил в личном разговоре другой одноклассник Высоцкого, поэт Игорь Кохановский¹.

РЯЖСКАЯ Елена Сергеевна родилась 1 апреля 1900 года в семье сельского священника Смоленской и Дорогобужской епархии Сергея Григорьевича Лызлова. В 1917-м окончила Смоленское женское епархиальное училище. В 1917–1921 годах работала учительницей приходской начальной школы села Николо-Ветлицы Бельского уезда.

С 1921-го — студентка Московского государственного университета, с 1923-го — учительница биологии в школах и детдомах г. Москвы.

¹ Тот же факт подтверждается также воспоминаниями ещё одного одноклассника Высоцкого: *Мохов В. С.* Такой вот он был весёлый растрепай // Высоцкий: Исслед. и материалы: В 4 т. Т. 2: Юность. Изд. 2-е, испр. М.: Либлика; ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2018. С. 214. — *Сост.*



Е. С. Рязжская. <1950-е>

В 1941–1943 годах в связи с войной выезжала из Москвы в г. Шацк Рязанской области, где работала заведующей учебной частью детской школы-интерната.

С 1944 года — учительница биологии в московской школе № 186 (Большой Каретный пер., д. 10а). В 1949-м была награждена орденом Трудового Красного Знамени. В начале 1950-х — несколько лет была классным руководителем В. С. Высоцкого.

На пенсии — с 1956 года. Умерла в 1982-м, похоронена на Пятницком кладбище г. Москвы.

*Публикация и предисловие
Ю. О. РЯЖСКОГО*

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ. Елена Сергеевна сохранила три фотографии, на которых изображён будущий поэт в составе 7Е, 8В и 9В классов. Все они уже известны исследователям, и их экземпляры из личных архивов В. В. Монахова и В. В. Акимова хранятся в Музее В. С. Высоцкого в Москве². Тем не менее мы публикуем сканы и этих отпечатков. Надпись на обороте одного из них сделана, скорее всего, рукой Е. С. Рязжской, и относится она, вероятно, к 1970-м годам. Последняя фотография публикуется впервые. На групповом снимке запечатлены учителя Высоцкого в московской школе № 186, многих из которых ещё предстоит опознать.

² См. соответственно: Высоцкий в фотографиях / Публ. Ю. А. Куликова // Там же. С. 302, 304, 306.



*Седьмой
класс
«Е», 1951.
Высоцкий —
за второй
партой
в среднем
ряду*



С учительницей французского языка Е. Н. Ферендино. Восьмой «В», 1953



Девятый класс «В» 25 февраля 1954 г. В первом ряду рядом Высоцкий и его классный руководитель



Педагогический состав московской 186-й мужской школы, <до начала 1956 г.> Е. С. Ряжская — вторая слева в первом ряду; четвёртая — директор школы Н. М. Герасимова; справа в конце того же ряда за Е. Н. Ферендино — вероятно, преподаватель литературы Т. В. Завьялова; с седыми усами — учитель математики Н. Т. Крюков; через четыре человека от него — физик М. Н. Зайчик; в конце того же ряда — учительница химии А. А. Гвяздецкая



*Двор школы в 1950-х, линейка 1 сентября.
Следующий класс после выпуска Высоцкого. Е. С. Рязская уже с девочками.
Здание в глубине снимка — обителище школьного сторожа*

ДАРСТВЕННЫЕ ИЗ АРХИВА ТУМАНОВЫХ

Вадим Иванович Туманов — человек-легенда, иногда даже человек-миф... В прошлом моряк, позже — сталинский сиделец, наконец старатель, преобразивший эту профессию. Его имя прочно связано с историей золотодобычи в России. Всю страну прошёл он со своими артелями: Колыма, Якутия, Дальний Восток, Приморье, Охотское побережье, месторождение Дарваз в Таджикистане, прииски Бодайбо, россыпи в Башкирии и на Приполярном Урале в Коми, Карелия и Европейский Север...

За время своего существования созданные Тумановым предприятия в общей сложности добыли сотни тонн золота. Плюс к этому — тысячи километров проложенных дорог и построенные в тайге посёлки.

А ещё он дружил с Владимиром Высоцким. И сохранились записи более тридцати песен, сделанные в основном Вадимом Тумановым-младшим, когда Владимир Семёнович бывал в гостях у Вадима Ивановича дома и в артелях. Сохранилась почти пятичасовая запись ночного разговора Туманова с Высоцким, в котором принял участие и уникальный человек Борис Барабанов, работавший тогда в артели у Туманова. Сохранившаяся запись не издана и вряд ли будет когда-то издана, так как это исключительно личная беседа трёх людей и рассказы о том, что двое из них — Барабанов и Туманов — пережили. Это одновременно и многочасовое повествование, и штрихи к будущей книге воспоминаний Вадима Ивановича Туманова «Всё потерять и вновь начать с мечты...», ставшей настоящим бестселлером: купить её четвёртое издание сегодня можно в книжном магазине «Москва» на Тверской, и только там.

— Высоцкого я слушал ещё в Магадане — его записи, — рассказывает Вадим Иванович. — А ещё до этого мне когда-то говорила о Володе Нина Шацкая. Она снималась в фильме «Белый рояль» в Душанбе, а меня попросили посмотреть там золотые месторождения. И там же в ресторане я познакомился с Ниной. Мы говорили, она рассказала о Володе... Когда я слушал Володиные песни, я думал, что этот парень где-то сидел, потому что всё так было написано, что прицепить-



С Вадимом Тумановым-старшим и его сыном в посёлке Чистые Ключи Иркутской области, июнь 1976 г. Фото Л. Мончинского

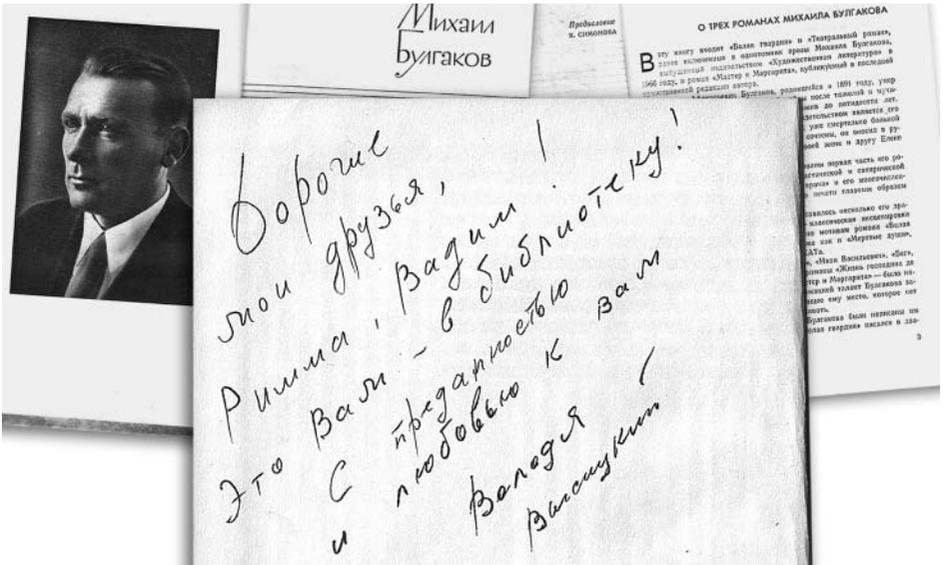
ся буквально не к чему. А она мне поведала, что никогда он не сидел, что сейчас он влюблён в Марину Влади. Она мне подробно рассказала о Володе. Это был 1968 год.

А познакомились мы с ним чисто случайно в 1973 году. Был такой свердловский режиссёр Борис Урецкий. Мы с ним пошли в ресторан в московском Доме кино. Входим, и в вестибюле — Высоцкий. Они не были друзьями, но, наверное, были в хороших отношениях, потому что обнялись и обрадовались друг другу... Так я познакомился с Володей Высоцким. Мы вместе просидели часа полтора. Ни я, ни Урецкий, ни Володя не пили, мы просто сидели и разговаривали. Так произошло наше знакомство. Мы обменялись телефонами, Володя просил позвонить через несколько дней. Я позвонил. И так мы с ним, как он говорил, «задружили». Дружба наша продолжалась, к сожалению, не очень долго — всего семь лет — до июля восьмидесятого, до последнего...

Вопреки надеждам высококоведов, оригиналов рукописей стихотворений Высоцкого у Вадима Ивановича нет и никогда не было. Но остались дарственные надписи на пластинках, книгах, в ежедневнике и даже в дипломате — студенческом чемодане Туманова-младшего. Одна из дарственных не известна даже знатокам, поскольку обнаружилась лишь при подготовке данного материала. Эту подборку мы и воспроизводим здесь, на страницах нашего альманаха.



С работниками Пятигорского телевидения после интервью 24 сентября 1979 г.
 Справа — диктор Римма Васильевна Дехта-Туманова; между ней и Высоцким —
 старший музыкальный редактор Е. С. Демидова и тележурналист,
 будущий исследователь биографии поэта В. К. Перевозчиков.
 Рядом с В. И. Тумановым — инженер Б. И. Куницын



На форзаце книги М. Булгакова «Театральный роман» и др.
 (М.: Худож. лит., 1973)

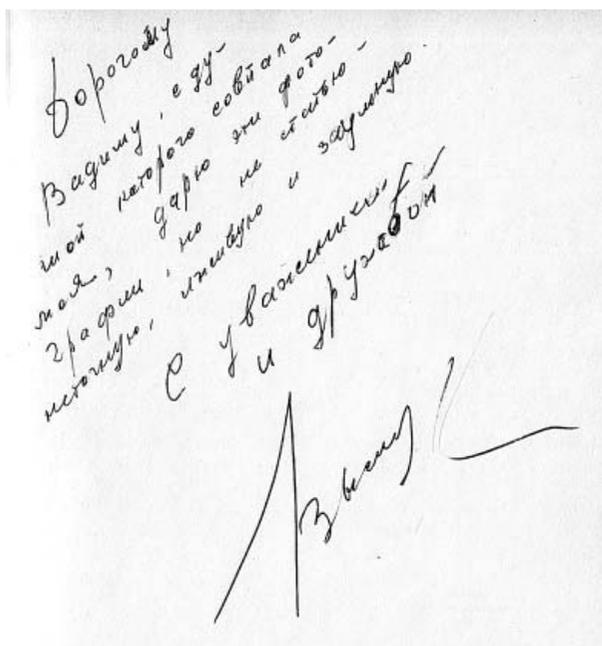


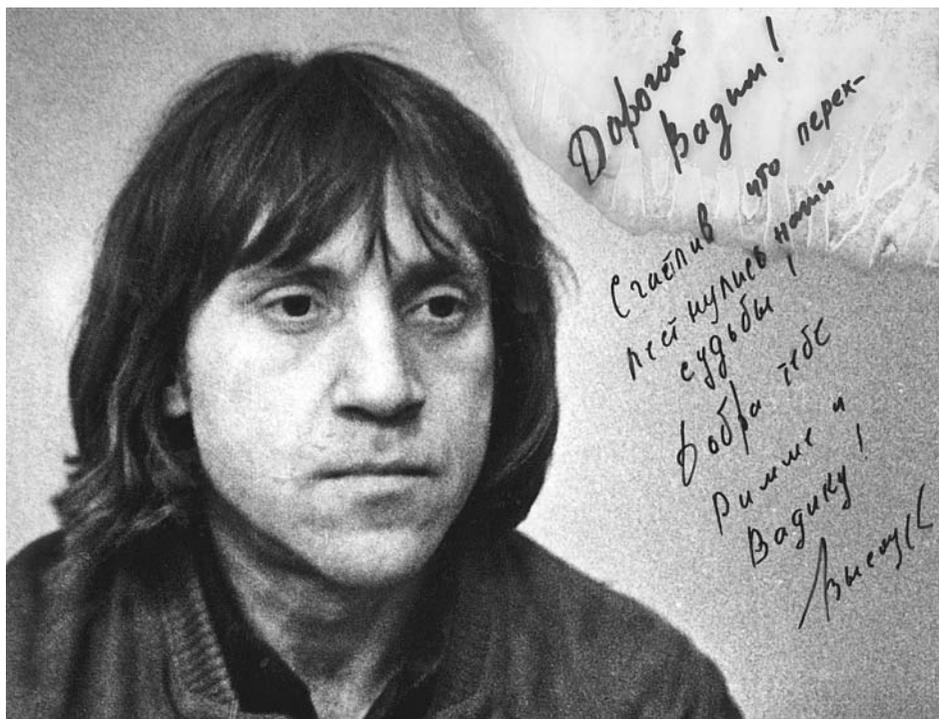
На конверте
гибкой
пластинки
№ Г62-
04737-38
«Владимир
Высоцкий.
Песни»
(Мелодия,
1975)

актеры советского кино

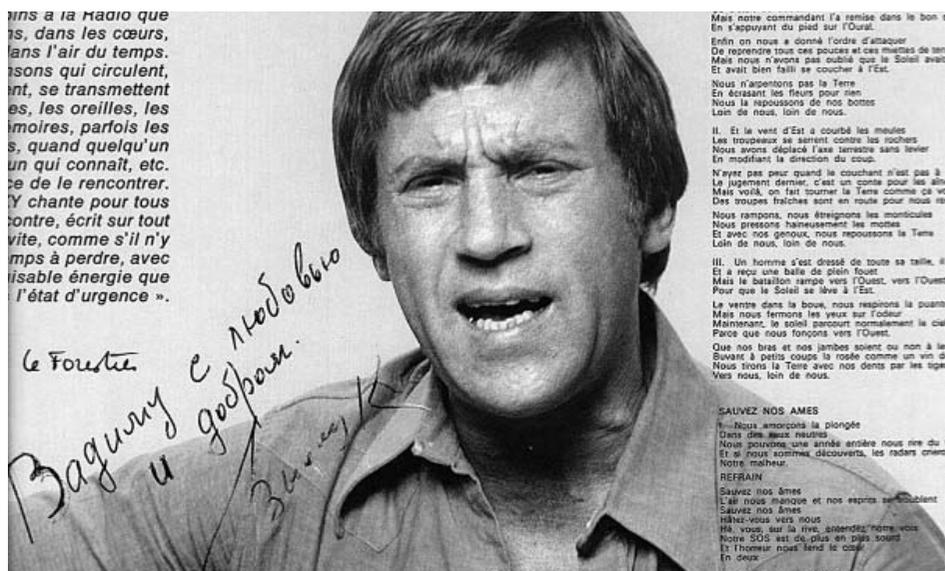
Шакен Айманов	Вахтанг Кикабидзе
Марк Бернес	Ирина Купченко
Наталья Бондарчук	Спартак Мишулин
Юозас Будрайтис	Юрий Соломин
Екатерина Васильева	Анатолий Солоницын
Владимир Высоцкий	Светлана Тома
Арчил Гомиашвили	Суйменкул Чокморов

На форзаце сборника
«Актёры советского
кино» (Вып. 11. М.:
Искусство, 1975)

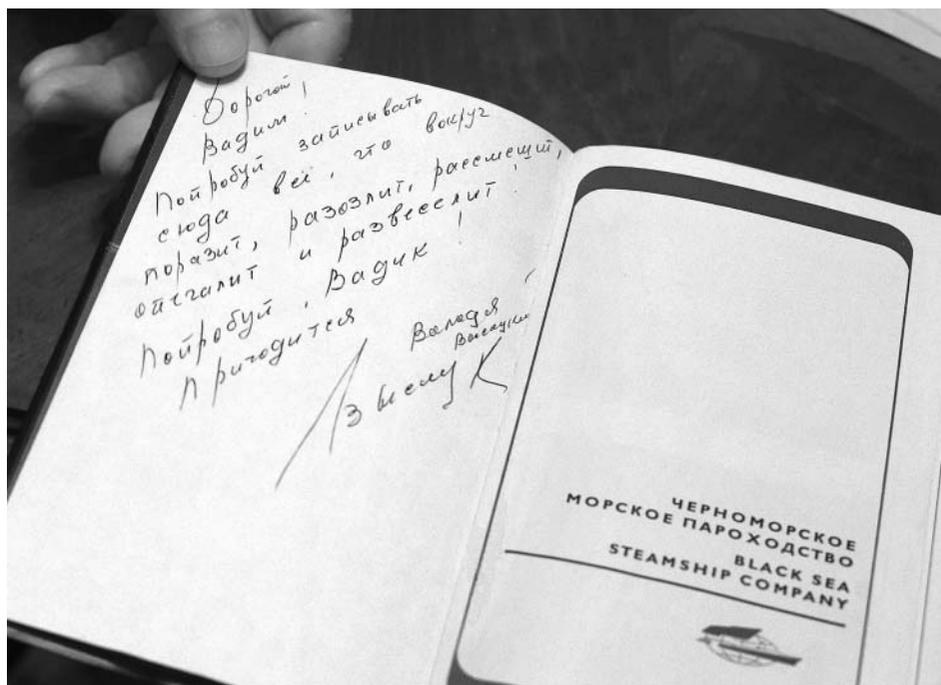




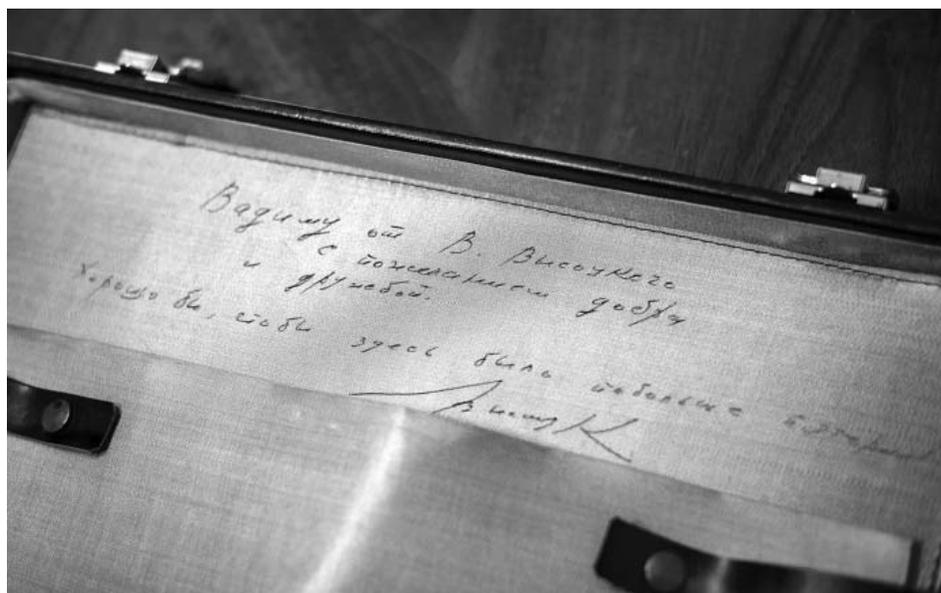
На фотографии В. Тарасенко, снятой 4 февраля 1976 г. в ДК «Родина» подмосковного г. Химки



На конверте французской пластинки фирмы «RCA», <1977>



Вадиму Туманову-младшему — студенту факультета журналистики МГУ на ежедневнике Черноморского пароходства, <1978>



Ему же на внутренней стороне подаренного дипломата с пожеланием:
«...Хорошо бы, чтобы здесь было побольше пятёрок!», <1979>

Русско-американские филологи М. Альтшуллер и Е. Дрыжакова в предисловии к своей книге, вышедшей в США в разгар советской Перестройки, обращали внимание на глубокое различие во взглядах наших и зарубежных учёных на советский литературный процесс:

«Послесталинская литература неоднократно являлась предметом внимания советских и западных литературоведов... Советские исследователи, как правило, намеренно не подчёркивают специфики этой литературы ни в идеологическом, ни в художественном аспектах. Для них существует единый исторический процесс развития литературы социалистического реализма...»

Западные слависты, напротив, проявляют особый интерес к произведениям, которые они ставят за пределы социалистического реализма, и обычно рассматривают эти отдельные феномены неконформистской литературы, не стремясь установить внутреннюю связь литературных событий и увидеть в них единоподчиненный, хотя и сложный процесс».

Эта характеристика, казалось бы, стала достоянием истории: и в России давно не сводят историю литературы к мутациям соцреализма, и западная славистика отошла от идеологической избирательности в восприятии советской литературной эпохи, не раз обновив свои методологические и идеологические ориентиры.

Но слияния двух подходов в осмыслении литературного процесса 1960–1970-х годов, двух «пейзажей» отечественной литературы — увиденного из метрополии и из заграничного далёка, — на наш взгляд, так и не произошло. Не в последнюю очередь это касается продолжающихся теоретических дискуссий вокруг бардовского искусства. Поэтому научные и критические штудии об авторской песне, увидевшие свет за границами СССР во времена идеологического противостояния или сразу после его падения, по-прежнему сохраняют своеобразную актуальность для российского читателя.

В 1999 году ежегодник «Мир Высоцкого» (Вып. III. Т. 1) перепечатал из русскоязычной эмигрантской прессы солидную подборку статей, посвящённых авторской песне, среди которых были работы Михаэля Бен-Цадока «Трубадуры против обскурантов» (впервые — 1971), Ю. Мальцева «Менестрели» (1976) и другие. В том же ряду необходимо рассматривать и главу «Магнитофонная революция» из книги Г. Свирского «На лобном месте» (1979)¹. С тех пор в «Мире Высоцкого»,

¹ В российском издании см.: Свирский Г. На лобном месте: Лит. нравств. сопротивления 1946–1986. 2-е изд., доп. М.: Крук, 1998. С. 355–376.

а также в альманахе «Голос надежды. Новое о Булате Окуджаве», журнале «Вагант-Москва» и (реже) других изданиях, было републиковано много подобных текстов. Но некоторые важные работы, в разные годы запечатлевшие взгляд на авторскую песню из-за идеологического «бугра», ещё остаются вне досягаемости отечественных исследователей и не учитываются ими. Газетно-журнальные статьи и книжные главы, собранные в настоящем разделе, существенно дополняют представление российских читателей о культурном резонансе авторской песни и её рецепции за границами СССР.

Возможно, некоторые из этих публикаций покажутся сегодняшнему взгляду во многом наивными и уж наверняка – неточными... Ведь информация из-за «железного занавеса» просачивалась к соотечественникам за рубеж медленно и частями. Только с середины 1970-х, с началом третьей эмиграции, сроки попадания новых бардовских песен на Запад значительно сократились. Достаточно вспомнить, что в первых публикациях «Нового русского слова» (1968) Высоцкий фигурировал под именем Виктор. Такая же путаница, как мы увидим, происходила с именем и фамилией Юза Алешковского, сама причастность которого к авторской песне до его эмиграции в 1979 году – бывало, оспаривалась. Поэтому не стоит с высоты современного знания судить авторов полувекковой давности за ошибки в деталях биографии Галича или того же Высоцкого. И тем не менее мы, не сомневаясь в высокой компетентности наших читателей, позволили не комментировать некоторые особо известные факты.

С другой стороны, статьи тамиздата, вероятно, позволят кому-то скорректировать своё представление об истории авторской (или как её вслед за фольклористами называли в 1960-х, самодеятельной) песни.

При перепечатке статей пунктуация и орфография оригиналов были приведены в соответствие с современными нормами. Для наглядности ошибочные песенные цитаты оставлены нами в том виде, в каком их узнали зарубежные читатели. Ошибки в написании имён собственных, за исключением упомянутого нами Ю. Алешковского, выправлены и оговорены в комментариях. Прочие опечатки исправлены без оговорок. Авторские сноски помечены звёздочками (). Пронумерованные сноски, а также дополнения к ним в квадратных скобках, если это не указано особо, принадлежат публикатору.*

Настоящее предисловие обращено к читателям двух последующих разделов, единых по сути, но различных по жанру (публикации Т. Субботиной).

АРГУС

БАРДЫ (I)

У Булата Окуджавы очень много подражателей. Его популярность вполне заслуженная.

Я большой поклонник Окуджавы. Однако не считаю его выдающимся поэтом. В моих глазах он поэт вполне посредственный. Зато он превосходный бард.

Поэт пишет стихотворения для литературы. Поэт-певец пишет стихи для исполнения их с эстрады. Разница огромная. Откройте любой песенник, и вы увидите, как хороши стихи, ставшие песнями после их появления в печати, и как плохи и жалки в сравнении с ними песни, специально созданные для того, чтобы их исполняли с эстрады.

Когда Пушкин писал «Я помню чудное мгновенье», когда Некрасов писал своего «Коробейника», когда Полонский писал «Мой костёр в тумане светит», им даже не снилось, что их стихотворения когда-либо будут распеваться в концертных залах, на вечеринках и на пикниках.

Хороши же эти песни потому, что они когда-то были стихотворениями, написанными для читательской публики. Читательская публика гораздо требовательнее публики, идущей послушать популярного исполнителя популярных песен.

Окуджава пишет стихи для эстрады. Он сам сочиняет музыку для своих стихов и сам их исполняет. Исполнитель он замечательный. Стихи-песни Окуджавы приобретают в его исполнении особенную остроту. На граммофонных пластинках они получают глубину и значение, которых, на мой взгляд, не имеют на журнальных или книжных страницах.

В печати стихотворения Булата Окуджавы много теряют. Они, по видимому, не созданы для печати, они обладают всеми недостатками искусственно написанных песен, в которых неизбежен определённый налёт банальности.

Но мы не имеем права предъявлять барду такие же требования, какие предъявляем поэту; это несправедливо.

Поэт пишет стихи. Бард их поёт.

Слухи и факты

БАРДЫ

У Булата Окуджавы очень много подражателей. Его популярность вполне заслуженная.

Я большой поклонник Окуджавы. Однако, не считаю его выдающимся поэтом. В моих глазах он поэт вполне посредственный. Зато он превосходный бард.

Поэт пишет стихотворения для литературы. Поэт - певец пишет стихи для исполнения

Но мы не имеем права предъявлять барду такие же требования, какие предъявляем поэту; это несправедливо.

Поэт пишет стихи. Бард их поет.

□

Искусство барда возрождается в современном мире.

Везде подвизаются поэты-певцы исполняющие ими же написанные песни. Они сами себе аккомпанируют на гитаре и пользуются огромной популярностью у публики, особен-

В этом и заключается ценность Окуджавы и его последователей. Правительство их ненавидит, а мы, поэтому, их любим. И советский народ их любит. Песни многих из них не имеют официальной жизни, но зато пользуются в стране широчайшей популярностью. Эту песен не найти в сборниках, их нет на грамофонных пластинках. Они переписываются из тетрадки в тетрадку, их напевают знакомым. Они переселяются из квартиры в квартиру, из города в город, из района в район.

Творчество известных и неизвестных советских бардов стало, очевидно, такой важной частью советской действительности, что два публициста, С.

* * *

Искусство барда возрождается в современном мире.

Везде подвизаются поэты-певцы, исполняющие ими же написанные песни. Они сами себе аккомпанируют на гитаре и пользуются огромной популярностью у публики, особенно у молодёжи.

Современные барды здесь почему-то называются «народными певцами», хотя в их произведениях почти ничего народного нет. В Америке поэты-певцы настроены в высшей степени революционно. Они против американского участия во вьетнамской войне. Они постоянно бичуют или высмеивают в своих песнях правительство, а в частности президента. Никакое пацифистское или антиправительственное собрание не обходится без хотя бы одного из таких «народных бардов».

Никто их здесь не преследует, никто им не мешает распевать свои революционные псевдонародные песни.

Удивительной особенностью свободного государства является то, что враги свободы в нём пользуются теми же правами, что и поборники свободы. Ничего не поделаешь!

* * *

В Советском Союзе положение иное. Советские барды, подобно своим западным коллегам, также настроены революционно и также никакой любви к своему правительству не питают.

Но в Советском Союзе власти взирают очень косо на революционные песни, которые не распевались при атаке Зимнего дворца. Окуджаве и его подражателям приходится маскировать свои мысли, говорить аллегориями, менять интонацию голоса и делать паузы, которые публике наглядно разъяснили бы смысл того, что барды пытаются ей внушить.

В этом и заключается ценность Окуджавы и его последователей. Правительство их ненавидит, мы — поэтому — их любим. И советский народ их любит. Песни многих из них не имеют официальной жизни, но зато пользуются в стране широчайшей популярностью. Этих песен не найти в сборниках, их нет на граммофонных пластинках. Они переписываются из тетрадки в тетрадку, их напевают знакомым. Они переселяются из квартиры в квартиру, из города в город, из района в район.

Творчество известных и неизвестных советских бардов стало, очевидно, такой важной частью советской действительности, что два публициста, С. Разгонов и Ю. Цибизов, сочли нужным посвятить ему особую довольно пространную статью. Статья, озаглавленная «Щемлящее чувство дороги...», появилась в номере «Советской культуры» от 10 октября прошлого года.

Авторы статьи отмечают, что «песни, самостоятельно появившиеся, вне программ, учёта и “вала”, вне официальной музыкальной жизни страны — эти песни наиболее охотно поют в стране».

Как и в Америке, песни-самоделки в СССР характерны тем, что их поют преимущественно под гитару. Поэтому гитара, долгое время считавшаяся признаком мещанства в Советском Союзе, стала самым популярным инструментом. Разгонов и Цибизов пишут: «Попробуйте сегодня купить гитару — не получится. Гитар нет в магазинах, они моментально расхватываются, за ними стоят в многомесячных очередях. Несомненно, это явление связано с распространением песен бардов, которые исполняются исключительно под гитару».

И тут авторы решительно заявляют: «Доказывать популярность этих песен нет смысла: достаточно оглянуться вокруг».

Интересна тематика песен современных советских бардов. Очень возможно, что она является правильным показателем настроений советских людей, особенно советской молодёжи. Разгонов и Цибизов отмечают: «Репертуар очень разнообразен. Поют и лирические песни, и сатирические, песни-шутки, песни-баллады, в ходу и старый музыкальный фольклор городских окраин. В песнях — калейдоскоп лиц, событий и времён: лейб-гусары и франтоватый одессит, «элегантный, как рояль»; хромой король и несгибаемые атланты; «болот огонь зелёный» и «белые сугробы заснеженного города».

Того и глади, в моду там войдёт и наша эмигрантская песня, которую пели и бежавшие из России лейб-гусары, и элегантные, как рояль, одесситы: «Замело тебя снегом, Россия!»

Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1968. 17 февр. С. 2

АРГУС

БАРДЫ (II)

Ничего удивительного нет в невероятной популярности советских бардов, особенно тех, кого клеймит тоталитарная власть. Записанные в подполье стихи и песни ходят по рукам. Люди, а особенно молодые люди, сходятся с разных сторон на выступления бардов. Их стихи и песни заносятся на пластинки и продаются из-под полы. Газеты обрушиваются на бардов и их поклонников с громовыми статьями, но это, очевидно, не помогает. Число бардов множится.

Россия уже больше двухсот лет увлекается запретными литературными произведениями. Легко себе представить, в скольких экземплярах разошлась рукописная копия лермонтовского стихотворения — «На смерть поэта», и на скольких собраниях и сходках на всём великом протяжении Российской империи оно читалось — и на скольких языках.

Далеко не все подпольные советские стихи и песни хороши, как далеко не все стихи и песни, писавшиеся в царское время, были хороши. Но они задевали слушателей и читателей за живое и в них трактовались запретные темы, а что больше нужно, чтобы сделать стихотворение, или песню, или любое литературное произведение легендарно популярным?

Мне было одиннадцать лет, когда я прочитал роман Горького «Мать», изданный в Берлине Ладыжниковым и неведомо каким путём попавший в Новгород. Мне тогда роман показался замечательным произведением русской литературы. Теперь я считаю его весьма посредственным, даже, я сказал бы, плохим. Только бездарная царская цензура могла наложить запрет на «Мать» Горького; сравните этот ро-

¹ Основная его статья о В.: *Аргус*. Зощенко в стихах // Новое рус. слово. 1968. 18 июля. См. её перепечатку: Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III: В 2 т. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. Т. 1. С. 320–324. См. также его отклик на известную статью в «Советской России» 1968 г. и его публикации со стихами Высоцкого в номерах «НРС» от 11 июня, 20 июля, 6 авг., 17 дек. того же года. — Здесь и далее коммент. сост.

Слухи и факты

БАРДЫ

Ничего удивительного нет в невероятной популярности советских бардов, особенно тех, кого склеймит тоталитарная власть. Написанные в подполье стихи и песни ходят по рукам. Люди, а особенно молодые люди, сходятся с разных сторон на выступления бардов. Их сти

огда я прочитал роман Горького «Мать», изданный в Берлине Ладьяжниковым и неведомо каким путем попавший в Новгород. Мне тогда роман показался замечательным произведением русской литературы. Теперь я считаю его весьма посредственным, даже, я сказал бы, плохим. Только бездарная царская цензура могла на-

тив грязный павлинь — «Песенку о мудесном уральском го роде Свердловске».

В этот самый Свердловск Ким летом приехал по приглашению группы студентов Уральского политехнического института. Остановился у двух ярых своих поклонников, братьев Аркадия и Бориса Фельдман. Аркадий и Борис Фельдман — юности тоже весьма противные. Особенно главный организатор выступления Кима — Борис. Он увлекается антисоветскими идеями. Восторгается его «кощунственной песенкой» о «мощах неизвестного солдата»: ка-

ман с солженицынским «В круге первом», и вы увидите разницу. Мне уже пришлось несколько раз писать о барде Высоцком¹. Теперь в СССР в моде другой менестрель, Галич. «В моде» значит, что его преследуют власти и обожает молодёжь. Советские цензоры, как и царские в своё время, невероятно тупы. Они атакуют писателей, тем самым создавая им популярность. Если бы они молчали, многие — и там, и здесь, за рубежом, — о них ничего не знали бы. Но отличительной чертой дураков является их неумение молчать. Есть анекдот: почему дурак не молчит? Если бы дурак молчал, он не говорил бы глупостей. Ответ: к сожалению, дурак не может молчать.

О Галиче я узнал из статьи в одной из советских газет и тотчас же начал искать его книгу, пока не нашёл: её издал в Мюнхене «Посев»². И очень хорошо сделал. Галич совсем не дурён, временами не хуже Высоцкого.

Сейчас «Советская Россия» обрушилась ещё на одного барда: Юлия Кима. Обратил на себя внимание цензоров новый советский бард в Свердловске, хотя начал он подвизаться ещё в Москве. О нём сообщает в корреспонденции из Свердловска собственный корреспондент «Советской России» Ю. Байдаков³. У советских журналистов очень интересный подход к инакомыслящим. Если человек настроен против власти, он награждается всяческими зловещими чертами характера. Он жулик, развратник, подлец, лентяй, лгун, фальшивомонетчик, сутенёр, поклонник рок-н-ролла, поклонник Америки, пьяница и даже — честное слово — свидетель Иеговы!

Таков, по описанию В. Байдакова, и бард Юлий Ким.

² Галич А. Песни. Франкфурт н/М.: Посев, 1969.

³ В оригинале — здесь и далее — ошибочные инициалы (разные). См.: Байдаков Б. Человек с двойным дном // Совет. Россия. 1969. 18 нояб.

Подлец. Жулик. Туняец. Лгун и фальсификатор. Поклонник Америки. Мелкая личность. Ненавистник советского народа и советского государства. Почти как Анатолий Кузнецов, хотя и не вполне, ибо Ким всё-таки живёт в Советском Союзе и благами гнилого Запада не прельстился. Ким имеет актёрский стаж⁴, снимался в фильмах «Улица Ньютона, 1» и «Семь нот в тишине». Сочинил, по утверждению «Советской России», «на популярный мотив грязный пасквиль — “Песенку о чудесном уральском городе Свердловске”⁵».

В этот самый Свердловск Ким летом приехал по приглашению группы студентов Уральского политехнического института. Остановился у двух ярых своих поклонников, братьев Аркадия и Бориса Фельдман. Аркадий и Борис Фельдман — юноши тоже весьма противные. Особенно главный организатор выступления Кима — Борис. Он увлекается антисоветскими идеями. Восторгается его «кошунственной песенкой» о «мощах неизвестного солдата»: какое нахальство со стороны барда «высмеивать замечательных воинов Советского Союза!»⁶.

Ким эту песенку спел на выступлении перед студентами Свердловского института, и «никто, — восклицает В. Байдаков, — не остановил пошляка, когда он глумился над самым святым в нашей жизни». (Замечу мимоходом, что это опасно делать и за рубежом: скажешь что-либо нелестное о красноармейце, и на тебя набросятся со всех сторон и обвинят в попытках оклеветать русского воина).

Борис Фельдман учится на последнем курсе политехнического института. Его поклонение Киму вызвало великое возмущение в институтской организации комсомола, и молодой студент предстал перед товарищеским судом.

— Общее впечатление от песен Кима, — заявил студент Зорин, — крайне неприятное, как будто тебе грязи в душу налили.

Борис Фельдман оправдывался: «Я, мол, не критик. Я только слушал».

«За политическую незрелость» бюро комсомольского комитета Уральского политехнического института исключило Фельдмана из комсомола, а ректорат на два года изгнал его из института.

⁴ Так здесь автор интерпретирует информацию из фельетона о киносюжетах, снятых при участии Кима и о нём (соответственно). Неточность в названии первого кинофильма перешла из опуса Байдакова.

⁵ Речь идёт о песенке «Появились в Свердловске // Майским утром золотым, // Как Есенин с Маяковским, // Мы — Колесников и Ким...». Опул. вместе с рассказом об этом событии: Горонков Е. Память, грусть, невозвращённые долги...: Барды в Свердловске 1965–1968. Екатеринбург: Б. и., 2002. С. 122–136, 157–194.

⁶ Автор воспроизводит слова фельетониста, приписавшего эти слова Киму. В оригинальной же песне «Разговор двух персон» кошунственные слова, как известно, произносятся одним из двух стукачей-провокаторов, которые на самом деле и высмеиваются.

Вы думаете, что Фельдман раскаялся? Нисколько! Его отправили в Пермскую область в Губахинский коксохимический завод. Но тунеец всегда остаётся тунеедцем. На благо родины он работать не захотел и всячески пытался улизнуть от исполнения своих гражданских трудовых обязанностей. Всякими неправдами он пролез в Губахинский комсомол, и теперь там ведётся его дело об исключении оттуда. Новое дело о новом исключении.

Корреспондент «Советской России» не говорит, что стало с бардом Кимом; вся последняя часть его репортажа посвящена патрону советского менестреля студенту Фельдману. Полагаю, что Ким никакими почестями не осыпается.

Было бы хорошо, если бы ему удалось бежать из России к нам на Запад. Хотя многие наши эмигранты, несомненно, считают, что такие люди, как Юлий Ким, должны остаться в СССР и петь там гласом вопиющего в пустыне.

Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1969. 12 дек. С. 2

Миша АЛЛЕН

СОВЕТСКИЕ ТРУБАДУРЫ

В прежние времена, русские менестрели-сказители обычно были людьми неграмотными, но одарёнными живостью ума и колоссальной памятью. Большинство таких певцов страдало каким-нибудь физическим недугом: врождённой слепотой или увечьем. Бродя из деревни в деревню вслед за мальчиком-поводырем, певцы зарабатывали себе на хлеб подавниями сердобольного российского народа. Сам факт их слепоты обострял их память и способность импровизировать на любую подсказанную тему из местной жизни, что приводило в восторг слушателей. Это было древнее, благородное искусство, умершее в наш век всеобщего образования и развития средств сообщения.

Новое поколение бардов в своих сатирических балладах отражает полное цинизма отношение жителей России к образу своей жизни, к насаждаемой путём притеснений и преследований со стороны власти идеологии. Современный трубадур уже не удовлетворяется прямым контактом с аудиторией, будь то в небольшом кафе, на квартире у друзей во время вечеринки или просто в пивной — нет, сын двадцатого века, он использует современное средство техники — магнитофон.

Не будет преувеличением сказать, что из всех достижений электроники, появившихся в Советской России за последние двадцать лет, самое большое влияние на жизнь интеллигенции и студенчества оказал именно он — магнитофон. Он позволил расширить аудиторию до невероятных размеров и сделать достоянием масс те произведения, которые в рукописях доходили лишь до незначительного числа читателей.

Ленты легко переписать, и этот способ размножения позволяет успешно избегать цензуры, которая была бы обязательна при изготовлении граммофонных пластинок.

Магнитофонные ленты позволяют заглянуть в советскую действительность гораздо глубже, и увидеть многое из того, что тщатель-

СОВЕТСКИЕ ТРУБАДУРЫ

В ПРЕЖНИЕ времена, русские манекенщи-скаутки обычно бывали людьми нетрадиционными, но одаренными женской уаи и колоссальной памятью. Большинство таких певцов страдало какою-нибудь физиологическим недугом: врожденной слепотой или увечьем. Бродя из деревни в деревню в поисках за мальчишком-поводырем, певцы зарывались себе на хлеб подражаниям сербальскому российскому народу. Сам фант их слесопы обстрига их память и способность импровизировать на любую подкажанную тему из местной жизни, что приводило в восторг слушателей. Это было древнее, благодарное искусство, ушедшее в наш век всеобщего образования и развития средств сообщения.

Новое поколение бардов в своем сатирических балладах отражает полное неимущество отношение жителей России к образованию и наследиям.

пучем притеснений и преследований со стороны власти идеологии. Современный трубадур уже не удовлетворяется простым контактом с аудиторией, будь то в небольшом кафе, на квартире у друзей во время вечеринки или просто в палатке — нет, сын двадцатого века, он использует современное средство техники — магнитофон.

Не будет преувеличением сказать, что из всех достижений электроники, появившихся в Советской России за последние двадцать лет, самое большое влияние на жизнь интеллигенции и студенчества оказал именно он — магнитофон. Он позволил расширить аудиторно до невероятных размеров и сделать доступным массе те произведения, которые в дуплетных дождях лишь до незначительного числа читателей.

Ленты легко перенести и этот способ размножения позво-

ляет успешно избежать цензуры, которая была бы обязательна при изготовлении грампластинок.

Магнитофонные ленты позволяют заглянуть в советскую действительность гораздо глубже, и увидеть многое из того, что тщательно и успешно скрывается в официально поощряемом советском искусстве и прессе.

Песни, записанные на магнитофонных лентах, доносят до нас живые голоса с самого «дна» советской жизни. В них поётся о тиранической бюрократии, которая заставляет советских людей возмечать предвзвешивать их вождей и клясться в верности идеям, в которые они не верят.

Песни и баллады о заключённых и тюремной жизни, полной безнадёжного отчаяния, — всегда были популярны в России. Советская власть пыталась создать впечатление, что то, о чём поётся в этих песнях — дело далёкого прошлого.

Советское руководство признает все усилия, чтобы спрятать постыдную действительность, отражённую в балладах современных «магнитофонных бардов». «При коммунизме таких проблем просто не существует: у нас нет хулиганства, проституции, воровства, убийств, насилий и т. д. — это всё пережитки прошлого или тлетворное влияние Запада.»

Новое поколение трубадуров разоблачает миф о «новом советском человеке очень эффективно. Поэтому они и навлекают на себя гнев «вышестоящих

которые предлагаются поощрим под паритетную лужку.

Разумеется, цензура не была изобретением советского периода. Цензура в России появилась одновременно с возникновением литературы.

Сам Ленин писал в 1903 году:

«Мы требуем немедленного и безусловного признания власти всеми рабочими, печать и также интеллигенции всех заключённых. До тех пор, пока не будет провозглашена свобода собрания, слова и печати — не исчезнет постыдная российская инквизиция, преследующая неофициальные вероисповедания, неофициальные мнения и доктрины...»

Однако, тот же Ленин после захвата власти заявил уже следующее:

«Мы не можем допустить свободу печати. Почему правительству, делающему то, что одобрительно является признательным, должно позволять критиковать в своей адрес?»

Да и сегодня в Советском Союзе невозможно распространить не одобренные правительством мнения. Однако, вместо типографской машины появились не менее эффективные средства распространения информации: магнитофон, широкоформатная пленка, печатная машинка, «Самиздат» и «Магнитоидат» прочно заняли свое место в культурной жизни России, как народный ответ «Гус-

советская цензура не а силах прекратить распространение песен трубадуров, не а состоянии отказать их от народа.

Наиболее знаменитым среди советских трубадуров, несомненно, является Бугай Окуджава. Немало настойчивости и терпения потребовалось поэту, чтобы завоевать признание советской публики, лишь немногие из его произведений были опубликованы в советской прессе, основная часть его творчества стала достоянием широкой массе слушателей именно через «магнитоидат». Уступая обществу мнению, советская цензура позволила издавать несколько малых книжечек: в частности неопубликованные произведения Окуджавы, почти полностью социального содержания.

Другой большой бард — Александр Галич, инженер по профессии. Он тоже известен на Западе, так как многие его произведения были изданы, как в переводе, так и в русском оригинале. Пласатино а интеллигентных им день еще пока нет.

Самым плодотворным и самым популярным — безусловно является Владимир Высоцкий. У него теперь в Советском Союзе самое большое число почитателей во всех слоях студенчества и интеллигенции. Поэт «открыл» свой положенный срок в трудовых советских лагерях, куда был еще молодой. Освобожденный в период хрущевской «оттепели», вернулся в Москву и работал в издательстве «Текст» на Татанке» же выступал и по сей день. Если поискать хо-

Певцы-поэты СССР

М. НОЖНИН

Солдаты



На рассвете, на рассвете началось,
Все летело и вертелось и вращалось.

но и успешно скрывается в официально поощряемом советском искусстве и прессе.

Песни, записанные на магнитофонных лентах, доносят до нас живые голоса с самого «дна» советской жизни. В них поётся о тиранической бюрократии, которая заставляет советских людей возмечать предвзвешивать предвзвешивать их вождей и клясться в верности идеям, в которые они не верят.

Песни и баллады о заключённых и тюремной жизни, полной безнадёжного отчаяния, — всегда были популярны в России. Советская власть пыталась создать впечатление, что то, о чём поётся в этих песнях, — дело далёкого прошлого.

Советское руководство прилагает все усилия, чтобы спрятать постыдную действительность, отражённую в балладах современных «магнитофонных бардов». «При коммунизме таких проблем просто не существует: у нас нет хулиганства, проституции, воровства, убийств, насилий и т. д. — это всё пережитки прошлого или тлетворное влияние Запада...»

Новое поколение трубадуров разоблачает миф о «новом советском человеке очень эффективно. Поэтому они и навлекают на себя гнев «вышестоящих инстанций».

Узник — этот образ был всегда дорог русскому сердцу. Вне зависимости от совершённого преступления, заключённый вызывал сострадание. Это отношение не изменилось и после падения царизма. Ярким доказательством тому является популярность записанных на магнито-

фонные ленты песен целой плеяды поэтов, никогда не печатавшихся и никоим образом не одобряемых властью.

Художественное достоинство этих произведений иногда не велико. Но не это главное. Значение этих песен — в их искренности и подлинности, как документов, отражающих самые сокровенные чувства советской молодёжи.

«Запрещённые песни» охватывают огромный круг тем, которые традиционно считаются табу для советского искусства. Здесь затрагиваются такие проблемы, как тяготение народа к религии, отвращение простого человека к вездесущим доносчикам-кагебистам, спекуляция, семейная жизнь руководящих кругов советского общества и, наконец — всепроникающая отравка ханжества и лицемерия. В этих песнях проводится чёткая граница между патриотизмом, истинной любовью к России, с одной стороны, и тошнотворной рекламой идеологии, оправдывающей существование отвратительного режима — с другой.

Новые трубадуры решительно отвергли культурную интервенцию со стороны советской власти и доказали, что подлинная человечность не идёт на компромиссы с фальшью и отвергает те привилегии, которые предлагаются поющим под партийную дудку.

Разумеется, цензура не была изобретением советского периода. Цензура в России появилась одновременно с возникновением литературы. Сам Ленин писал в 1903 году:

«Мы требуем немедленного и безусловного признания властями свободы собрания, печати и также амнистии всех политических заключённых. До тех пор, пока не будет провозглашена свобода собрания, слова и печати — не исчезнет постыдная российская инквизиция, преследующая неофициальные вероисповедания, неофициальные мнения и доктрины»...

Однако, тот же Ленин после захвата власти заявил уже следующее:

«Мы не можем допустить свободу прессы. Почему правительство, делающее то, что общепризнанно является правильным, должно позволять критику в свой адрес?..»

Да и сегодня в Советском Союзе невозможно распространять не одобренные правительством мнения. Однако, вместо типографской машины появились не менее эффективные средства распространения информации: магнитофон, шариковая авторучка, печатная машинка, «Самиздат» и «Магнитиздат» прочно заняли своё место в культурной жизни России, как народный ответ «Госиздату» и «Госполитиздату», к большому неудовольствию правительства.

«Руководящие инстанции» не упускают случая, чтобы периодически атаковать подпольных издателей и авторов, будь то Солженицын или очередной поэт-«бард», записывающий свои произведения на магнитофоне.

Так, например, в прошлом году был приговорён к заключению некий Макаренко по обвинению в «паразитизме и антиобщественном поведении»¹. Среди инкриминируемых ему поступков было приглашение певцов-трубадуров А. Галича и В. Высоцкого на выступление в Академгородок — закрытый посёлок для элиты советской науки. Макаренко был заведующим клубом — или кафе — в Академгородке, в обязанности которого входила организация подобного рода развлечений для проживающих в посёлке учёных и членов их семей.

В 1837 году молодой Лермонтов был арестован по царскому повелению за своё дерзкое стихотворение «На смерть поэта». Наказание ему было ссылка в далёкий кавказский полк, где ему пришлось дослуживать свою армейскую карьеру. Сто лет спустя замечательный русский поэт Манделштам удостоился неизмеримо большего наказания за своё критическое стихотворение в адрес «великого отца всех народов». Поэт был физически уничтожен. Как мы видим, методы цензуры и «порицания» значительно усовершенствованы со времён Николая Первого.

И тем не менее, сегодняшняя советская цензура не в силах прекратить распространение песен трубадуров, не в состоянии оторвать их от народа.

Наиболее знаменитым среди советских трубадуров, несомненно, является Булат Окуджава. Немало настойчивости и терпения потребовалось поэту, чтобы завоевать признание советской публики. Лишь немногие из его произведений были опубликованы в советской периодике, основная часть его песен стала достоянием широких масс слушателей именно через «магнитиздат». Уступая общественному мнению, советская цензура позволила издать несколько маленьких пластинок с наиболее невинными, лирическими песнями Окуджавы, почти лишёнными социального содержания.

Другой большой бард — Александр Галич, инженер по профессии. Он тоже известен на Западе, так как многие его произведения были изданы, как в переводах, так и в русском оригинале. Пластинок с напетых им лент ещё пока нет.

Самым плодотворным и самым популярным — безусловно является Владимир Высоцкий. У него теперь в Советском Союзе самое большое число почитателей во всех слоях студенчества и интеллигенции. Поэт «отбыл» свой положенный срок в трудовых советских лагерях,

¹ Макаренко Михаил Янович (1931–2007) — коллекционер, галерист и предприниматель; диссидент. Был на фронте, «сын полка»; создатель картинной галереи на базе Дома учёных в Новосибирском академгородке, на известном новосибирском фестивале вручал Галичу серебряную копию золотого гусиного пера, принадлежавшего Пушкину. В 1969–1977 гг. в заключении, выслан из страны в 1978 г., жил в США.

когда был ещё юношей. Освобождённый в период хрущёвской «оттепели», вернулся в Москву и работал в знаменитом «Театре на Таганке», где выступает и по сей день. Если поискать хорошенько, можно наверняка найти магнитофонные плёнки с песнями Высоцкого и в «приличных» домах высокопоставленных советских и партийных работников.

Высоцкий поёт о лагерях, тюрьмах, картёжниках и шулерах, об «антиобщественных элементах» — проститутках, спекулянтах и тому подобном. Некоторые его песни наполнены искренней любовью к Родине и болью и стыдом за уродливые явления советской действительности. Некоторое число песен Высоцкий посвящает достижениям советского спорта и науки, и, несмотря на их юмористический тон, мы ясно слышим нотки гордости и подлинного патриотизма. Возможно, именно за эти песни ему и прощается всё остальное его «безыдейное» творчество.

Четвёртым по счёту, но не менее популярным поэтом-певцом является Михаил Ножкин. Он тоже киноактёр, снимавшийся в многочисленных кинофильмах на «пионерскую» тематику. Так же как и Высоцкий, Ножкин всё своё «неофициальное» творчество посвящает осмеянию пороков «самого передового в мире строя». В молодёжных кафе и на эстрадах Михаил Ножкин превращается, как он сам выражается, в «шута-дурачка», поющего на совсем не шутовские темы, от которых порой и горько и больно.

Они разные, современные советские трубадуры. Но всех их объединяет одно: их сатира горька, как груба и горька сама правда.

Рус. мысль. Париж, 1971. 16 дек. С. 5

Р. ПОЛЧАНИНОВ

ИЗУЧЕНИЕ МАГНИТИЗДАТА В СССР И ЗА ГРАНИЦЕЙ Ответ читательнице

Роксана Андрейсен кончает в этом году Коннектикут колледж, в котором изучала русский язык и русскую культуру. В прошлом году она писала об Окуджаве, Галиче и Высоцком, пользуясь главным образом работой д-ра Джина Сосина «Магнитиздат: неподцензурные песни диссидентов», а также некоторыми моими статьями, опубликованными в своё время в «Новом русском слове»¹.

Теперь Роксане Андрейсен предложено написать снова о Магнитиздате, расширив рамки своей предыдущей работы, что является высокой оценкой её успехов по русским предметам. Она уже получила интервью у д-ра Джина Сосина, директора спецпроектов радио «Свобода», и у Юзефа Алешковского, а также обратилась ко мне с просьбой дать классификацию Магнитиздата и данные об изучении этой области русского фольклора в СССР и за границей.

Нелегко доставать за границей некоторые песни современных русских бардов, зато собирание этих песен не грозит коллекционеру какими-нибудь неприятностями, как в СССР.

В парижской газете «Русская мысль» от 23 августа 1979 г. опубликовано обращение к «Писателям, поэтам, музыкантам, деятелям культуры всех стран» с призывом защитить сорокавосемилетнего геолога Владимира Сквирского², одного из крупнейших коллекционеров и знатоков Магнитиздата. Он арестован 13 октября 1978 г., и при обы-

¹ В оригинальных статьях заглавие этой популярной американской русскоязычной газеты обозначается как «Новое Русское Слово» либо с помощью аббревиатуры «НРСлово». Здесь и далее отсылки к её названию нами унифицированы и приведены в соответствие с отечественной традицией. — Здесь и далее коммент. сост.

² Сквирский Владимир Ильич (1930–1993) — геолог, библиофил; самиздатчик, диссидент, организатор (1978) профсоюза СМОТ; в 1978–1987 гг. находился в ссылке и дважды в заключении.

ске у него изъяли книги, рукописи, магнитофонные ленты. Обращение заканчивалось словами: «Мы призываем деятелей культуры всех стран поднять свой голос в защиту Владимира Сквирского. Мы призываем культурную общественность всего мира спасти от уничтожения бесценную коллекцию».

Потом, из «Вечерней Москвы» от 12 июня 1979 г. стало известно, что В. Сквирский получил 5 лет ссылки якобы за «хищение государственного или общественного имущества, совершённое им путём мошенничества».

Недавно приехавший из Сов<етского> Союза специалист по Магнитиздату Рувим Рублёв³ сообщил мне, что коллекций не хуже, чем у В. Сквирского, есть немало в Советском Союзе, и кроме нескольких частных назвал мне замечательную коллекцию, которая принадлежит ленинградскому клубу песни «Восток».

В обращении, опубликованном в «Русской мысли», говорилось, что у В. Сквирского проводились концерты, вечера поэзии, семинары и диспуты по философским, религиозным, литературным, историческим и многим другим вопросам.

О тематике этих концертов, вечеров поэзии, семинаров и диспутов можно только догадываться. Несомненно, что они были более свободными, чем официальные лекции, устраиваемые в Московском клубе самодеятельной песни и в ему подобных подконтрольных местах.

Недавно я получил от одного приятеля ксерокопии входных билетов на десять лекций, составляющих «Цикл лекций о самодеятельной песне», которые с 30 января по 25 декабря 1978 г. проводил Московский клуб самодеятельной песни совместно с рядом других организаций, перечисленных на отдельном листке, приложенном к входным билетам: «Московская городская организация общества “Знание”, Киевский районный комитет ВЛКСМ города Москвы, Московский городской Дом художественной самодеятельности». Кроме того, в том же листке сказано, что это уже второй цикл лекций, проводимый Московским клубом самодеятельной песни, и далее говорится:

«В нём примут участие: Е. Бачурин, В. Берковский, Б. Вахнюк, А. Дольский, А. Иванов, В. Качан, Е. Клячкин, Ю. Кукин, И. Левинзон, Ю. Лорес, В. Луферов, А. Мирзаян, А. Перов, Д. Покровский, Д. Сухарев, А. Тальковский, Б. Щеглов. Лекции сопровождают ансамбли «Бе-

³ Рувим Рублёв — псевдоним Рудольфа Израилевича Фукса (Соловьёва; р. 1937) — ленинградского коллекционера музыкальных артефактов. Известен как автор стихов к песням, исполнявшимся А. Северным, М. Шуфутинским, ансамблем «Братья Жемчужные» и др. После эмиграции в США в 1979 г. перепрофилировал и наладил работу старой звукозаписывающей фирмы «Кисмет»; некоторое время под рубрикой «Записки коллекционера магнитиздата» печатал статьи в газете «Новое русское слово», доверять которым сложно. В России вышла его книга «Песни на “рёбрах”» (Сост. М. Кравчинский. Ниж. Новгород: Деком, 2010).

ВОСКРЕСЕНЬЕ 10 ФЕВРАЛЯ 1980 ГОДА

НОВОЕ РУССКОЕ СЛОВО

НО



**УГОЛОК
КОЛЛЕКЦИОНЕРА**

ОТВЕТ ЧИТАТЕЛЬНИЦЕ

Роксана Андрессен кончает в этом году Коннектикут колледж, в котором изучала русский язык и русскую культуру. В прошлом году она писала об Окуджаве, Галиче и Высоцком, пользуясь главным образом

самодельной песни, и далее говорится:

"В нем примут участие: Е. Бачурин, В. Беркобийский, Б. Вахнюк, А. Дольский, А. Иванов, В. Качан, Е. Клячкин, Ю. Кукин, И. Левинзон, Ю. Лорес, В. Луферов, А. Мирзаян, А. Перов, Д. Покровский, Д. Сухарев,

Обе эти статьи написаны на одну и ту же тему, но в разных странах и с разных точек зрения. Случайно или не случайно, в них нет повторений, и они полностью дополняют друг друга. Обе эти статьи являются первыми попытками исследования Магнитиздата, сложного по своей

рендеи»<, > под управлением Д. Покровского, дуэт Т. и С. Никитиных, «Жаворонки».

Насколько мне известно, в советской печати ни о первом, ни о втором цикле лекций ничего не писалось, а это очень жаль, так как судя по названиям, лекции второго цикла представляют как для советских, так и для зарубежных исследователей Магнитиздата исключительную ценность.

Вместо того, чтобы опубликовать тексты лекций, организаторы побеспокоились, чтобы никто из присутствовавших не смог записать их на магнитную плёнку, и категорически запретили вход в зал с магнитофонами.

Вот несколько названий лекций, носящих исследовательский характер: «У истоков народного творчества», «Самодельная песня середины 70-х годов», «Самодельная песня как современная форма фольклора», «Гражданская тема в самодельной песне», «Мир профессии в самодельной песне», «О лиризме в самодельной песне».

Из перечисленных шести названий лекций видно, что в СССР есть люди, серьёзно изучающие Магнитиздат, но результаты их трудов нам, за границей, недоступны. Не тратим ли мы время зря на изучение тех же вопросов, над которыми трудятся советские энтузиасты?

Думаю, что нет. Параллельное изучение одних и тех же вопросов в СССР и в свободном мире — не потеря времени. В некоторых случаях полезно задавать одну и ту же тему нескольким исследовательским группам, так как каждая из них подойдёт к вопросу по-своему, от чего исследовательская работа только выиграет.

Некоторая разница уже сейчас заметна в области терминологии. Слово «Магнитиздат» в Сов<етском> Союзе мало известно, так как оно

было введено в употребление зарубежным коллекционером Мишей Алленом и в СССР не имеет шансов на широкое применение по политическим причинам, из-за созвучия с гонимым Самиздатом.

Вместо Магнитиздата в Советском Союзе употребляется термин «самодеятельная песня», а вместо термина «бард», который появился в Сов<етском> Союзе в 60-х годах, сейчас введён громоздкий термин: «автор самодеятельной песни». Последний доклад упомянутого нами «Цикла лекций о самодеятельной песне» назывался: «Исполнительское мастерство авторов самодеятельной песни».

Термин «бард» был, вероятно, изъят из употребления тоже по политическим причинам, из-за аналогии с древними бардами, которые в большинстве случаев исполняли песни протеста.

Понятие «самодеятельная песня» несколько уже, чем Магнитиздат. За бортом этого термина остаются магнитные копии с западных пластинок джазовой и «поп» музыки, песни Лещенко⁴, так называемые передачи радио «Ереван»⁵ и многое другое, что переписывается с плёнки на плёнку или продаётся из-под полы на толкучках в Сов<етском> Союзе.

Мне известны только две исследовательские работы в области Магнитиздата. Одна принадлежит советскому коллекционеру Юрию Андрееву, опубликованная в ежемесячном журнале «Октябрь» № 1/1965 под названием «Что поют?» (стр. 182–192), и статья по-английски американца д-ра Джина Сосина в книге Рудольфа Тёкеса «Диссиденты в СССР» (1975 г., глава 8, стр. 276–309) под названием «Магнитиздат: неподцензурные песни диссидентов»⁶.

Обе эти статьи написаны на одну и ту же тему, но в разных странах и с разных точек зрения. Случайно или не случайно, в них нет повторов, и они полностью дополняют друг друга. Обе эти статьи являются первыми попытками исследования Магнитиздата, сложного по своей многогранности явления, указывающего пути для дальнейших работ в этой области.

Говоря об исследовательских работах, нельзя не упомянуть книги парижского издательства «ИМКА-Пресс», которое выпустило в 1977 г. три книги — «Песни русских бардов» с текстами 706 песен и в 1978 г. четвертую книгу — с текстами 221 песни. Хотя эти книги нельзя назвать в прямом смысле слова исследовательскими, в то же время это издание должно быть отмечено как огромный вклад в дело исследования Магнитиздата.

Новое рус. слово. 1980. 10 февр. С. 6

⁴ Речь идёт о П. К. Лещенко, зарубежные пластинки которого до 1980-х были запрещены к обороту в СССР.

⁵ Имеются в виду анекдоты из серии про «Армянское радио».

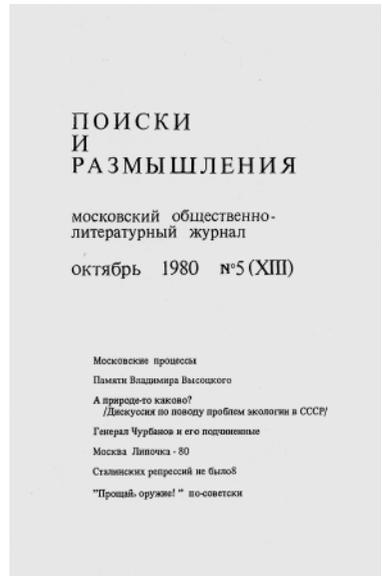
⁶ В русском анонимном переводе см.: Вагант-Москва. 2002. № 1–3. С. 76–81; № 4–6. С. 72–77; № 10–12. С. 78–84; 2003. № 1–3. С. 92–98; № 4–6. С. 78–85.

Н. Н.

ПАМЯТИ ТРЁХ ПОЭТОВ ПЕСЕННИКОВ

ОТ АВТОРА, 2019. После разгрома в 1979 году журнала «Поиски» Валерия Абрамкина¹, исходя из идеи кукиша в кармане, мы (или я) решили выпускать как бы его продолжение — оппозиционный журнал «Поиски и размышления». Техническое исполнение (пишущая машинка и печатание в пяти-восьми экземплярах) было моим. Один экземпляр через Льва Копелева и Раису Орлову передавался за границу (вероятно, к Синявским). Всего вышло, кажется, восемь или девять номеров. Скончавшийся недавно в Париже мой приятель Михаил Розанов, оказавшись во Франции, стал переиздавать их, но его номера журнала не соответствуют самиздатским: он отбирал статьи по своему вкусу.

Публикуемая заметка тоже была написана для одного из номеров самиздатского журнала. Конечно, она сильно устарела. И потому, что эти авторы проделали с того времени огромный путь, и потому, что изменился состав слушателей и исполнителей их песен, и потому что другим стал я, автор заметки. К моему большому удивлению, я стал намного больше, чем прежде, любить Высоцкого. Много у него, что воспринималось как приблатнённость, я стал рассматривать как своеобразную, но высокого уровня, пронизанную юмором поэзию. За эти годы сохранилась, а возможно даже возросла, слава этих поэтов и любовь к ним. Насколько



¹ Абрамкин Валерий Фёдорович (1946–2013) — инженер-химик, общественный деятель, социальный критик, правозащитник; член Московской Хельсинкской группы, борец за права заключённых и гуманизацию системы исполнения наказаний, один из инициаторов создания Московского КСП. С 1979 по 1989 г. в заключении и позднее в ссылке. — *Сост.*

я могу судить, эта любовь охватывает сегодня не только — а возможно, следует даже сказать не столько, — юношеские, но и средние и старшие поколения русскоговорящих людей. И представляется, что и через следующие полвека в наушниках наших внуков и правнуков будут звучать их песни.

С. МАКСУДОВ

Сейчас уже трудно сказать, с чего именно всё началось. Возможно, что с фельетонов «Плесень» и «Папина “победа”», опубликованных в «Правде», которые распространили проблемы моды на всю страну.

Странное это было время. Прогрессивные журналисты в центральных молодёжных газетах самым серьёзным образом доказывали, что морально-политическому облику комсомольца ширина брюк начинает вредить, лишь сократившись до 19 см, а до этого особого вреда не причиняет.

В провинциальных городах с 6 утра выстраивались очереди за хлебом.

Слово «джаз» считалось не совсем приличным.

Райжилкомиссии мучились с устройством реабилитированных.

Бригадмил (будущие дружинники) разрезал брюки отловленным стилягам.

А старшеклассники, отвергнув «сормовскую лирическую», по вечерам ловили музыкальную передачу «Голоса Америки» и разучивали запрещённый танец рок-н-ролл.

У моды, слова до того почти ничего не значащего, появился сладковатый привкус запретного плода, отношение к ней поделило страну на две части.

Заодно выяснилось, что само понятие моды, этого общественного заменителя индивидуального вкуса, распространяется не только на ширину брюк и танцы, но на всё на свете — и на книги, и на спектакли, и т. д. При этом мода обладала независимым, дерзким, «фрондирующим» нравом, и если и не затрагивала основ нашей жизни, то, скользя по поверхности, быстро разносила новые веяния по всей стране. Традиционным методом государственной пропаганды пришлось столкнуться с новым противником: общественными тенденциями, общественным мнением, общественным сознанием — короче, почти что с обществом. Правда, это общество, несмотря на упомянутую фронтонду, совсем не всегда и не во всём противостояло государству, его сознание не так уж далеко отходило от содержания пропаганды, однако куда оно повернёт, было совсем не очевидно и, главное, неконтролируемо.

Одно явление стало знаменем и выражением этого почти что общества — самодеятельная песня. В самом этом названии есть что-то странное. Ведь песня, по крайней мере в теории, и не может быть иной.

Но в мире искажённых понятий оно не более странно, нежели общественное мнение у жителей тоталитарного государства.

Три певца, или три поэта-песенника, или шансонье, или барда, как ни назови, выразили в своём творчестве весь путь общественного сознания, от его зарождения до его смерти. Конечно, бардов было больше, от известных — Кима, Клячкина, Новеллы Матвеевой, Визбора, до возможно, тысяч, и во всяком случае сотен безвестных.

Но Булат Окуджава, Александр Галич и Владимир Высоцкий были не только первыми, но и лучшими.

И самым первым был Булат Окуджава.

* * *

Нет, не то чтобы он первым в Советском Союзе сочинил песню не по заказу. После булганинской амнистии молодёжь самых разных слоёв оказалась заражена блатной лирикой, которой в самодеятельности не откажешь.

С той же лирики начал и Окуджава. Но в его исполнении даже такие откровенные стилизации, как «А нам плевать, ведь мы вразвалочку...» или «А за что Ваньку-то Морозова?» обретали неповторимое звучание, какую-то мягкость, доброту, нежность. И при этом на первых порах ему было свойственно удивительное разнообразие, граничащее с эклектикой. Ив Монтан, Марк Бернес, Жорж Брассенс, Франсуа Вийон — вот лишь немногие из авторов, повлиявших на ту или иную его песню. Но на самого Окуджаву — никто. Он самостоятельно прошёл весь свой творческий путь и даже в самом конце его сохранил отпечаток уникальности, хотя мир Окуджавы и был самым обыкновенным миром, миром арбатских переулков, ночных троллейбусов, бульварных скамеек. И удивительной популярностью пользовались и те его песни, что были интимными, личными до непонятности — и те, что были примитивны до фольклора.

Но и на те, и на другие немедленно обрушилась «Комсомольская правда». Их обвиняли в чём угодно — и непристойные, и кабацкий стиль, и бессмыслица, и всё, что хочешь. Кстати сказать, и сама эта «критика» была состряпана с непривычной для прессы ловкостью — в те годы в памяти всех был стиль постановлений 48-го года о журналах «Звезда» и «Ленинград», и статьи об Окуджаве отличались от них в лучшую сторону — в смысле убедительности.

Ну да что с того? Это нимало не помешало песням Булата Окуджавы — им ведь не нужны были ни хвалебные рецензии, ни Дом звукозаписи, ни гонорары. Они были в сути своей устным народным творчеством, фольклором.

* * *

С традиционного фольклорного стиля начал и незабвенный Александр Галич. Однако его фольклор — и это ощущается сразу — был несколько другого характера и тесно связан с такой этической категорией, как совесть, и с освещением ею недавнего прошлого страны. Их содержание явно было шире стиля. Это были уже не просто песни под гитару, за право на которые (вкуче с правом на узкие брюки и на интимную лирику) ратовали прогрессисты.

По меньшей мере сомнительным подтекстом обладают даже такие песни, как «Осенней ночью Леночка стояла на посту». И при этом Галичу совсем не была свойственна манера «кукиша в кармане», некого эзопова языка, свойственного ой как многим — тому же Окуджаве. Нет, ни скрытая символика «Песенки о метро», или «Чёрного кота», ни эфемизмы «Песенки американского солдата» Галичу не были ведомы. Он описывал не столько свой мир, сколько мир окружающих его людей, разнообразны не столько его песни, сколько его лирические герои — от депутатов горсовета и директоров антикварных магазинов до алкоголиков, стукачей, персональных шофёров. В его песнях мелькали слова как бы даже полупроизносимые: Елабуга и Сучан, зэка, и вертухаи, штрафбаты и детоприёмники для детей врагов народа — то есть все те реалии, которые к Булату Окуджаве как бы и не имели отношения.

При этом дерзость — в ту-то благословенную пору! — заключалась только в том, что он употреблял в песнях те слова, которые было принято употреблять лишь на страницах не слишком многотиражных изданий, и ничего более. В его песнях обретали плоть и кровь намёки и полунамёки официальной прессы, выходили за рамки толстых журналов герои Солженицына и Шаламова. Может быть из-за этого значительная часть его песен очень литературна, то есть порождена не столько жизнью, сколько уже сложившимся её отражением. Но талантлив он был настолько, что, не зная ничего о жизни благополучного сценариста и драматурга, автора пьесы «Вас вызывает Таймыр», можно счесть — по крайней мере «десятку» он «отгрохал», только неясно где, то ли в Караганде, то ли на Колыме.

Долго так продолжаться не могло. Но куда Александр Галич совершал свой путь от холла Дома творчества Малеевка до приёмной КГБ, своим путём проходных дворов и окраинных пивных шёл тот, кто может быть наилучшим образом отразил ту немислимую кашу, которая именуется советским сознанием, — Владимир Высоцкий.

* * *

Даже не столько отразил — он сливался с ним, он был им. Может быть, именно поэтому он так долго не мог оторваться от полублатно-

го стиля, так называемого полувцета, с которого начинал, — это стиль жизни массы молодёжи, выпускников ремеслук и техникумов, обитателей общаг, бараков и коммунальных квартир — в те годы мало кто избежал прямого или косвенного влияния блатной среды. Поэтому его песни и были так любимы даже теми, кто не знал имени и фамилии их автора, кто никогда не слышал о Театре на Таганке.

Даже некоторая исступлённость исполнительской манеры Высоцкого, порой возмущающая снобов, — это тоже исступлённость загнанного за решётку сознания, слишком простодушного, чтобы найти себе утешение в элегической грусти Окуджавы или опору в нарастающей гражданственности Галича. Грубый, порой полупьяный, жестокий мир, исполненный ненависти, неважно к кому, к евреям ли, к очкарикам, к владельцам «Жигулей» или к милиционерам, — голосом Высоцкого утверждал своё бытие.

Позднее Высоцкому пришлось отказаться от фени ради выражения более сложных ситуаций — «Но было поздно».

Но это потом, а покуда...

* * *

А покуда мода пробивала всё новые бреши в позициях консерваторов. Открывались молодёжные кафе и мюзик-холлы, ажиотаж, вызванный миниюбками, не шёл ни в какое сравнение с узкобрючными баталиями, а твист победно шествовал по стране, пропагандируемый газетой «Неделя». Но для этого потребовалось, чтобы пропагандистский аппарат резко изменил свою позицию, отказался от борьбы с модой и из противника сделал её своим союзником. Ведь не так уж страшен этот западный чёрт, как его малюют, особенно если ввести его в государственное стойло. И советская культура оказалась способной включить в себя очень многое, почти что стриптиз и порнографию*, о чём свидетельствуют телепередачи в Пасхальную ночь². А уж интимная хрипотца в голосе и гитара давно перестали быть монополией самодеятельной песни. Оказалось, что чуть приглажено, чуть оркестровано можно почти что всё, кроме «само...».

* Рубеж стриптиза оказался преодоленным в социалистической Венгрии, и там в ночных клубах девицы раздеваются под рассказы об успехах бригад социалистического труда на заводе Чепеля. На недоумённые замечания о несовместимости венгры испуганно шикают: «Тише! Слава Богу, хоть так разрешают!»

² Для отвлечения молодёжи от Крестного хода в предпасхальную ночь негласным обычаем в СССР стал показ по телевидению специальных эстрадных программ: «Волшебный фонарь» (1976), «Бенефис Людмилы Гурченко» (1978) и им подобных; нехарактерным для того времени было не только неурочное для ТВ время их премьер, но и непривычные (расширенные) рамки дозволенного как в текстах, так и в видеоряде.

А какой актёр или шансонье не мечтает об аудитории, которую может предоставить ему Апрельевский завод грампластинок? Да и к тому же договор с сатаной совсем не выглядит страшным, он вроде бы даже на пользу добру, к тому же напротив тебя — не тупица цензор, а внимательный музыкальный критик, интеллигентный человек, который жаждет от тебя только одного: большего совершенства, большего профессионализма, большего блеска.

Так гитара на верёвочке сменялась радиолой «Ригонда» в полном соответствии с ростом благосостояния, а склеенные уксусной эссенцией плёнки самодеятельных певцов — компактными кассетами с записями московского концерта «Бонни М»* — в соответствии с техническим прогрессом и политикой разрядки.

* * *

Александр Галич от компромисса отказался. Увещевания в Союзе писателей не привели к желанным результатам. То прошлое, против которого восставала его совесть, несмотря ни на какие колебания моды, оказалось не таким уж прошлым. Но и разговоры на Лубянке возымели действие, противоположное ожидаемому: на смену слегка фрондирующему литератору явился человек, противопоставивший свой талант и себя всесилию тоталитарного государства и его органов безопасности.

И рамки песни ему становились тесны. Он всё чаще отказывался от музыки, всё более превращаясь из шансонье в Поэта с большой буквы. И соответственно сужался круг его слушателей. Этот процесс сопровождался другим, тем, что отражён в его стихах, от «Уезжаете? — Уезжайте!» до «Когда я вернусь». И нам известен его грустный конец, ставший, увы, почти типичным для русского поэта.

* * *

А тем временем в арбатских переулках на месте тополей и пыльных дворишков с патефоном вырастали облицованные польской керамикой дома с пятикомнатными отдельными квартирами и чёрными «Волгами» у подъездов, а Булат Окуджава начал писать ура-патриотические песни по заказу «Мосфильма», в традиционном маршевом ритме и стилетворящие романтический миф о священной войне. В них уже не было и намёка на индивидуальность, они были похожи на все песни советского кино шестидесятых–семидесятых годов, поэтому их нель-

* Три поколения министров культуры в гробу перевернулись от осквернения негритянскими грудями белых риз советского телевидения. А что было бы с ними (не с грудями, а с министрами), случись такое в их время — даже подумать страшно! А нынешний — ничего, хоть бы хны.

зя было счастье маленькой личной победой над цензурой. Не были они и выражением тоски по фронтовой романтике, вполне искренне звучащей порой у Высоцкого (который сам для фронта был слишком мал). Нет, Булат Окуджава по личному опыту знает, что война — вещь неромантическая, и всеми своими прежними песнями и повестью «Будь здоров, школяр» немало сделал для развенчания этого мифа.

Не были эти песни и случайностью, а были вполне нормальным сотрудничеством, можно даже сказать — плодотворным в профессиональном смысле. Творчество Окуджавы как бы даже выиграло: исчез налёт дилетантизма, любительская неуклюжесть; музыкально и поэтически его песни стали более совершенны, они всё более приближаются к тому уровню, которого достигли тем временем мастера советской эстрады, он всё ближе к Эдуарду Хилю и Расулу Гамзатову.

Что ж, он сделал свой выбор, и не нам его за это судить. К тому же он ещё радуется время от времени сидящих перед стереофоническим проигрывателем слушателей щемяще-тоскливой нотой, напоминающей своей неизбывной грустью русские песни времён крепостного права, вроде «Не клонись же ты, головушка».

И на том ему спасибо.

* * *

Владимир Высоцкий от выбора упорно уклонялся. Практически почти вся его деятельность была призвана уравновесить явную неудобоваримость его песен в глазах власть предержащих. Он был ведущим актёром самого модного столичного театра, снимался в бредовых ролях бредовых телесерий, был женат на французской кинозвезде, не гнушался выступать для семей членов ЦК. Но с каждым годом балансировать на проволоке становилось всё труднее.

К тому же «свой в доску парень» не очень-то и нужен в районах крупноблочного строительства, его песни перестают быть голосом обнадёженных, а лишь острой приправой для строителей коммунизма в одной отдельно взятой квартире. Постепенно образ канатоходца вытесняется из его песен образом загнанного зверя, который становится почти навязчивым. Вот он переходит в образ затравленного волка, он ещё огрызается публикацией текстов своих песен на страницах самиздатского альманаха, но уже стоят на номерах охотники, и всё вокруг обвешано красными флажками. И какая разница — догнала ли его пуля, остановил ли на бегу капкан или свалила сердечной спазмой отравленная приманка.

Поиски и размышления:

Моск. обществ.-лит. журн. [Самиздат], 1980. № 5 (окт.).

ПРИМЕЧАНИЕ РЕДАКЦИИ³. Автор эссе не просто пристрастен к Булату Окуджаве, он, по нашему мнению, и глубоко несправедлив по отношению к нему, пытаясь «списать» его вслед за двумя до времени ушедшими бардами. Как раз в последние годы с грамофонных пластинок и магнитофонных лент вновь зазвучал его неповторимый, изменившийся, но по-прежнему такой же близкий слушателям голос. «Виноградную косточку», «Давайте восклицать», «Батальное полотно» и многие другие песни Окуджавы слушаешь с таким же замиранием сердца, как когда-то «Троллейбус» и «Шарик».

Вероятно, читатель не всегда согласится и с другими утверждениями и оценками, содержащимися в рецензии. На наш взгляд, автор статьи ошибается. Но мы уверены, что он имеет полное право высказывать своё мнение. И рады ему в этом помочь.

³ Примечание Западной редакции журнала «Поиски и размышления», как и текст статьи, печ. по типографскому (тамиздатскому) изданию: Вып. 3. [Б. м.: Б. г.]. С. 14–20. Там же на с. 12–13 опубликованы стихи Б. Окуджавы, Н. Дубинкина и [И.] Помазова, посвящённые памяти В. Высоцкого. — *Сост.*

Е. Н. ДРЫЖАКОВА

БУЛАТ ОКУДЖАВА

Первые поэтические опыты хрущёвской «оттепели» (Б. Слуцкий, О. Берггольц, К. Ваншенкин) были столь неискусны и робки, что они всего лишь смогли напомнить людям о существовании поэзии. После почти двадцати пяти лет искоренения её и замены рифмованной пропагандой мы привыкли говорить о поэзии только в прошлом. Поэтому неудивительно, что «воскресшие» Пастернак, Ахматова, Цветаева бесконкурентно завладели нашими сердцами в середине 50-х. Однако к концу десятилетия положение в поэзии меняется. Новое молодое поколение поэтов, родившихся в 30-е и, стало быть, ещё не успевшее испытать на себе силу всё перемалывающего сталинского психоза, начинает постепенно привлекать к себе внимание. Конечно, они тоже не были так искусны, как наши великие классики «Серебряного века», но зато их темы и образы оказались ближе, доступнее более широкому кругу любителей поэзии, они волновали своим человеческим сопереживанием. Так начинался поэтический ренессанс 60-х годов — как его теперь часто называют.

Главной фигурой этого ренессанса суждено было стать Евгению Евтушенко, ранее других вышедшему к широ-



Фрагмент раздела «Поэтический авангард» главы 3 «На гребне хрущёвского либерализма». Из кн.: *Альтшуллер М., Дрыжакова Е. Путь отречения: Рус. лит. 1953–1968.* Терафл: Эрмитаж, 1985. С. 70–75. Заглавие настоящей публикации дано составителями.

кой молодёжной аудитории. Андрей Вознесенский чуть поотстал в тени Пастернака, но зато потом его поэтическая слава держалась дольше и в более престижной инженерной аудитории, в то время как Евтушенко был поэтом молодёжныхстроек, где обманутые советской «романтической» пропагандой советские комсомольцы рабочего и колхозного происхождения впервые в жизни услышали в стихах человеческие слова об их действительных и горьких судьбах¹.

Почти одновременно с Евтушенко и Вознесенским в русскую поэзию пришли и другие молодые поэты, чьё творчество составило заметный вклад в поэтическое наследие ренессанса 60-х. Теперь многие из них, совершив своё, уже отходят на второй план, забываются или более или менее успешно уходят в другие жанры. Но одно имя по-прежнему живёт среди нас, и поэзия его вот уже более двадцати пяти лет волнует сердце глубиной премудрости, открытой в простоте и в добром слове. Это Булат Окуджава, теперь всемирно известный бард, переведённый на десятки языков, сохранивший своё поэтическое бытие и в живых концертах, и на магнитофонных плёнках, в то время как он сам всё более уходит в прозу.

Булат Окуджава родился в 1924 году и был сыном партработника, расстрелянного в 1937. В 18 лет Булат ушёл на войну и был ранен, но не убит, как большинство его ровесников. После войны он закончил университет в Тбилиси и потом работал учителем в Подмосковье. Стихи, наверное, начал писать уже на фронте. Первые публикации 1953–1955 годов ничем не обращают на себя внимания: официально и поэтически беспомощно. В 1955 году вступил в КПСС, в 1956-м в областном издательстве в Калуге выходит первый сборник Окуджавы «Лирика», прошедший почти незамеченным. Да и второй сборник «Острова» (1959), выпущенный московским издательством и подвергнутый критиками снисходительной проработке, содержит мало удачных стихов. Есть и искренность, и доброта, и любовь к людям, и правда в описании трагических утрат войны, но мало поэзии! Стих подчас неуклюж («Я ухожу от пули...»), подчас примитивен («Тамань»), а иногда грешит и фальшивыми нотами:

А если на шаг всего опередив,
достанет меня пуля
какая-нибудь,
сложите мои кулаки на груди
и улыбку мою
положите на грудь.

¹ Подробному анализу творчества Е. Евтушенко и А. Вознесенского посвящены следующие два раздела настоящей главы. [Здесь и далее в статье нумерованные сноски принадлежат её автору. — *Сост.*].

Чтобы видели враги мои и
 знали бы впредь,
 как счастлив я за землю мою
 умереть!

(«Не вели, старшина...»)²

Сборник «Острова» похвалил в «Новом мире» А. Синявский вместе со своим соавтором А. Меньшутиним. Обнаружили они в стихах Окуджавы не только «нежность к людям», «лиризм» и «романтику», но и «богатство полутонов», «оттенки» переживаний... Однако читающие эту статью тогда без труда улавливали, что Синявский хвалит Окуджаву не за стихи, которые он цитирует и которые читатели нашли в сборнике «Острова». Критик восхищается поэзией Окуджавы, которой нет в сборнике и которую ленинградская и московская публика уже хорошо знала в 1960. Это были молниеносно распространявшиеся в магнитофонных записях песни Окуджавы. Именно к ним и может быть отнесён следующий абзац статьи Меньшутина и Синявского: «Окуджава очень чуток к интонационному звучанию не только строфы или строки, но отдельного слова, которое в его стихах как бы перенимает тембр и теплоту произносящего это слово г о л о с а и — в силу такого подчёркнутого п р о и з н е с е н и я — наполняется широким, хотя и не высказанным до конца, подразумеваемым значением»³. Вот так умели писать в 60-е: разбирать одно, иметь в виду другое! Читатели отлично понимали, что Синявский и Меньшутин хвалили п е с н и Окуджавы, хотя их не было в сборнике «Острова».

Вообще вокруг имени Булата Окуджавы в 1961 году не на шутку скрестили шпаги сторонники официальной догматической литературы и так называемые тогда «либералы», проводящие линию отречения от сталинизма.

В «Тарусских страницах» Окуджава напечатал автобиографическую повесть «Будь здоров, школяр», где искренне и просто рассказал о своих первых военных страданиях*. И вот тут-то официальная крити-

² Мы не указываем страницы при цитировании стихов. Читатель легко может найти текст по заглавию стихотворения и названию сборника.

³ Меньшутин А., Синявский А. За поэтическую активность // Новый мир. 1961. № 1. С. 239–240. [Выделено автором публикуемой статьи. — *Ред.*]

* См. также фрагмент раздела «Тарусские страницы» той же главы (с. 67–68): «Прежде всего отмирали и отбрасывались за ненужностью фальшивые, давно потерявшие цвет и вкус идеологические формулы (“деревянными словами” назвала их в очерке, опубликованном в “Тарусских страницах” Фрида Абрамовна Вигдорова / Вигдорова Ф. Глаза пустые и глаза волшебные // Тарусские страницы. Калуга, 1961. С. 151/). // Этих “деревянных слов” начисто лишена маленькая повесть Булата Окуджавы “Будь здоров, школяр”. Школяр ни в какое военное училище не ходил, а прямо из девятого класса добровольцем отправился на фронт.

ка, кисло, но всё же снисходительно принявшая «Острова», буквально ополчилась на молодого литератора, чьи песни, несомненно, уже тоже принимались во внимание.

А. Л. Дымшиц, известный проработчик («Паршиц» по удивительно удачному каламбуру Б. М. Эйхенбаума), напечатал в «Октябре» донос на Окуджаву⁴. Он обвинил его в клевете на тех молодых советских «воинов», которые «убеждённо сражались за великие наши идеи и идеалы». Окуджава, по интерпретации Дымшица, «оскорбил» советскую молодёжь, стоявшую на «страже отчизны», и сделал своего Школяра похожим на «антигероя» Холдена из идеологически чуждой нам повести империалистического писателя Сэлинджера... Сейчас подобная фразеология и «логика» может вызвать только смех, но в начале 60-х всё это ещё было в большом ходу, тем более, что А. Дымшиц занимал крупный партийный пост на идеологическом фронте. Любопытно отметить, что, отчитывая Окуджаву, а заодно и других молодых писателей за «чуждую нам идеологию» (В. Аксёнова за «Звёздный билет», Е. Евтушенко за стихотворение «Нигилист»), Дымшиц приводит в пример, как носителя «истинного патриотизма» и «высокой художественности», некоего Е. Яρμοгаева, его повесть, тоже о молодом фронтовике, — «Время нашей зрелости». Дымшиц пророчит этому писателю большое будущее.

Однако откройте «Краткую литературную энциклопедию»: ни в 8, ни в 9 томе нет никакого Яρμοгаева. Зря так старался товарищ Дымшиц. Его собственное имя, конечно, попало в Энциклопедию, но даже по краткой и, казалось бы, беспристрастной заметке любой неискушённый аспирант вычислит его роль сталиниста-погромщика, писавшего то ли по должности, то ли от души критические доносы на всё молодое и талантливое.

Он воюет, как может, набираясь понемногу опыта, честно делает свою фронтовую работу, но, как и всякий нормальный человек, он не хочет умирать: «Помогите мне. Спасите меня. Я не хочу умереть. Маленький кусочек свинца в сердце и голову, и всё? И моё горячее тело уже не будет горячим?» (с. 54). Отсутствие громких слов, псевдопатриотической трескотни возмутило ортодоксальных критиков: «патологический страх смерти», «эгоист и индивидуалист», «начисто лишён общественных идеалов», — вопили они /Дымшиц Ал. Человек и общество: Ст. в письмах // Октябрь. 1962. № 7. С. 183/. // Маленькая повесть Окуджавы была симптомом нового поворота военной темы, в которой всё громче начали звучать нравственные, морально-этические ноты. А каков на самом деле человек на войне? Что он на самом деле чувствует и думает? Можно ли, нужно ли быть на войне жестоким? Имеет ли право, даже на войне, даже командир распоряжаться бездумно чужой человеческой жизнью?» — *Сост.*

⁴ Дымшиц Ал. Человек и общество. [См. также в подборке: Вспомним их поимённо: Совет. критика нач. 60-х о повести «Будь здоров, школяр» / Публ. и коммент. К. Андреева // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М.: Булат, 2005. С. 253–258].

А молодое и талантливое шло и шло. Окуджава, конечно, чувствовал себя неуютно после проработки Дымшица, но и повести продолжал писать, и пел песни... Сначала он пел лишь на вечерах у друзей и близких знакомых. Первый публичный концерт состоялся в Ленинграде в Доме кино в 1960-м. Вскоре после этого было выступление на «вечере отдыха» в московском Доме кино. Там, по признанию самого поэта, произошёл неприятный эпизод: когда Окуджава начал петь одну из лучших своих песен «Вы слышите, грохочут сапоги...», из зала кто-то крикнул: «Пошлость!» Поэт обиделся и ушёл не допев. После этого начались гонения на песни Окуджавы. Почему? Ну, пусть, по их интерпретации, «пошлость» — но ведь тысячи действительно пошлых шлягеров бытовали в концертных репертуарах совершенно беспрепятственно. Ничего политического или антисталинистского в песнях Окуджавы не было. Чем же они так раздражали партийные круги, что слушать и петь песни Окуджавы считалось «бытовым разложением», и за это могли наказывать комсомольцев по всей строгости комсомольского устава? Попробуем разобраться.

Одна из любимых и очень популярных тогда песен — «Ах война, что ты подлая сделала...» Что в ней было «непатриотичного», «упаднического» или «пошлого», как дружно клеймила её официозная пресса? Ведь всё в ней, как приказывал товарищ Сталин: «мальчики» «повзрослели до поры» и «ушли — за солдатом солдат», а потом и «девочки» ушли туда же, на фронт, защищать свою советскую родину. Что же не нравилось товарищам коммунистам? А вот рефрен: «постарайтесь вернуться назад!» Это ужасное самовольное «постарайтесь». Советская официальная военная лирика (Суркова, Лебедева-Кумача, Симонова и др.) требовала от солдат смерти за Родину — в этом и была романтика. Тон был задан ещё в Гражданскую:

Смело мы в бой пойдём
За власть советов
И, как один, умрём
В борьбе за это...

А Окуджава, действительно знавший, что так и было, что почти никто из его ровесников не «вернулся назад», произнёс это горькое, безнадежное, но действительно желанное «постарайтесь». В этом слове оказалось столько эмоциональной информации, что даже глухие к поэзии номенклатурные чиновники ясно ощутили её. Не нравился им и Лёнька Королёв, хотя он-то уж точно погиб на войне. Но не так погиб, не с теми словами: не «за Родину и за Сталина», а как-то слишком индивидуально: «кепчонку, как корону», зачем-то сдвинул «набекрень». И песенка «О пехоте» им не нравилась: почему это она «неразумна» и почему «шагом неверным по лестничке шаткой спасения нет»?

Но чем больше разглагольствовали партийные идеологи, тем больше росла популярность песен Окуджавы. Он сумел привлечь к себе сердца всех слоёв советского общества: от девушек-работниц в грязных общежитиях, которые, с трудом покинув свои обездоленные деревни, поели впервые досыта белого хлеба, до профессоров-словесников, исследующих на примерах из песен Окуджавы сущность поэтических повторов⁵.

Не только песни, «неправильно» изображавшие войну, беспокоили А. Дымшица и ему подобных. Не меньшую тревогу вызывали у них и просто лирические песни Окуджавы: «Полночный троллейбус», «Опустите, пожалуйста, синие шторы», «Часовые любви» и др. Мы же с одинаковой любовью принимали как тревожные, грустные размышления поэта о нас самих, затерянных в пугающей напряжённости нашей непонятной ещё общественной эволюции, так и шуточные, но полные глубокого философского самопознания песенки о Ваньке Морозове, о «голубом шарике». Более всего ценили мы в Окуджаве трогательно бережное отношение к личности, к любой, может быть, и совсем не одухотворённой. Беда была над всеми нами, у каждого своя, личная, но все мы были связаны общей бедой нашего народа, нашей земли, пострадавшей под страшными сталинскими сапогами. Окуджавя не даёт анализа произошедшего, не прокликает его, не предлагает отречься от прошлого декларативно, не призывает даже искать истину — он зовёт только к человеческой доброте. У него нет надежд на скорые перемены ни сверху, ни снизу, нет никакой идейной программы: ни борьбы за демократию, ни «коммунизма с человеческим лицом», ни надежд на религиозное возрождение — есть только любовь к человеку... Его юмор редко бывает злым. Даже о «Чёрном коте», в котором многие видели Иосифа Сталина, Окуджавя говорит шуточно и не страшно.

Песни Окуджавы пела вся Россия, а тексты их не были напечатаны ни в сборнике «Острова», ни в следующем: «Весёлый барабанщик» (1964). Лишь некоторые были включены туда и в сборники «День поэзии». Многие лучшие песни так и переписывались с магнитофона на магнитофон два десятилетия. Третий сборник, «Март великодушный» (1967), уже выходил в иной обстановке. Лучшие песни Окуджавы были напечатаны в «Гранях» в составе «Синтаксиса» (1965), и за последующие 7-8 лет в издательстве «Посев» вышло четыре или пять изданий поэзии и прозы Булата Окуджавы. Это подстёгивало советских издателей, сильно поумневших в 70-е годы: лучше мы издадим, чем они «оттуда» у спекулянтов купят. Так в сборнике «Арбат, мой Арбат» (1976) был специальный раздел «Мои песни», в котором были

⁵ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике: Тр. по знаковым системам. Вып. 1. Тарту, 1964. С. 79–80.

напечатаны такие «крамольные» тексты, как «До свидания, мальчики», «Песенка о ночной Москве» («Когда внезапно возникает ещё неясный голос труб...») и др. При этом нельзя не прибавить, что многие новые стихи Окуджавы 70-х годов оказались слабее и не снискали былой популярности. На концертах сам поэт чаще исполняет старые песни. Из поздних наиболее интересны «Песенка о Моцарте» и «Франсуа Вийон». Моцарт для Окуджавы — символ свободы в поэзии. Её роль в жизни человечества — вечно хранить духовные ценности, независимо от времени и политики. В молитве Франсуа Вийона — целая жизненная философия: каждый получает и получит по справедливости, у каждого своя неотвратимая судьба. На фоне подписантских репрессий и диссидентских арестов всё это приобретало своё актуальное звучание, так же как и проза Булата Окуджавы: «Фотограф Жора», «Бедный Авросимов», «Мерси, или похождения Шипова», «Путешествие дилетантов» и др. Всё это воспринималось уже на фоне другой эпохи, эпохи 70-х, когда отречение от сталинизма закончилось и перед русской литературой встали другие, более сложные в своём многообразии проблемы, выдвигаемые процессом самопознания, в который включались всё более и более широкие круги мыслящей интеллигенции.

Песни Окуджавы в течение года пронесли по всей России, потому что кустарно изготовленная магнитофонная запись оказалась куда более эффективной, чем государственные книгоиздательства и книготорговля. <...>

Руфь ЗЕРНОВА

РУССКАЯ ГИТАРНАЯ ПОЭЗИЯ

Издательство «Индиана Университи Пресс» (Блумингтон) выпустило книгу английского слависта Джералда Стэнтон Смита о русской гитарной поэзии. Название книги, в буквальном переводе — «Песни под семиструнную», подзаголовок — «Русская гитарная поэзия и советская “массовая песня”»¹.

Итак, первая книга о русской гитарной поэзии вышла в США, и написал её английский профессор-славист и музыкант. На родине этой поэзии такой книги нет и, вероятно, долго ещё не будет.

Книга Дж. Смита — это серьёзное исследование: откуда «пошла быть», как развивалась и какую высоту заняла в двадцатилетие 1960–1980 русская гитарно-песенная культура. В ней много переводов — из Окуджавы, Высоцкого, Галича, Городницкого, Новеллы Матвеевой, Алешковского, Ахилла Левинтона и др. — не стихотворных, а подстрочных, потому что переводчик «стремился быть верным оригиналу насколько это возможно».

Книга состоит из двух частей: исторической, исследующей источники гитарной поэзии («Песенный спектр»), и монографической — о «Трёх Великих», как Смит их называет, — об Окуджаве, Высоцком и Галиче.

«Песенный спектр» — состоит из трёх разделов: «Песни на государственной службе»; «Промежуток» и «Подпольная песня».

Песни на государственной службе всем нам хорошо знакомы — под них мы, можно сказать, росли и мужали. Патриотические ура, и патриотические сентиментальные, с берёзкой; и одобренные начальством песни про любовь, и гимны городам, и тематические — о геологах, пекарях, монтажниках, и — со слезой — о матери! В общем, если вы о них забыли, то можете освежить свою память с помощью сборника «Русские советские песни, 1917–1977», который, по словам составите-

¹ *Smith G. S. Songs to Seven Strings: Rus. Guitar Poetry and Soviet «Mass Song».* Bloomington: Indiana Univ. Press, 1984.

6 ПЯТНИЦА 28 МАРТА 1986 ГОДА

НОВОЕ РУССКОЕ СЛОВО-Russian Daily-NOVOYE RUSSKOYE SLOVO

Издательство «Индиана Юниверсити Пресс» (Блумингтон) выпустило книгу английского слависта Дэвидда Стэгсона Смита о русской гитарной поэзии. Название книги, в буквальном переводе — «Песни под семиструнную», подзаголовок — «Русская гитарная поэзия и советская «мажорная песня»».

Итак, первая книга о русской гитарной поэзии вышла в США и написан ее английский профессор-славист и музыкант. На родине этой поэзии такой книги нет и, вероятно, долго еще не будет.

Книга Дж. Смита — это серьезное исследование: откуда «пошла быть», как развивалась и какую высоту заняла в двадцатилетие 1960-1980 русская гитарно-песенная культура. В ней много переводов — из Окуджавы, Высоцкого, Галича, Городничего, Новеллы Матвеевой, Алешковского, Ахилла Левитана и др. — и стихотворных, а подстрочных, потому что переводчик стремился быть верным оригиналу насколько это возможно.

Книга состоит из двух частей: исторической, исследующей источники гитарной поэ-

зии, возмущаются музыкальными самодельками с примитивной мелодией и бессмысленным текстом.

Отвалялись и поэты: Исаковский, Ващенко, Ошанин. Исаковский винил одно и то же: лиризм и подражание Западу, и вообще все находили, что на песенном фронте пора менять порядок... Принимались меры, работала спецкомиссия по песенной продукции, но гитары размножались, и гитарные песни тоже. Меж-

Окуджава. В 1965 г. три номера «Синтаксиса» появились на Западе. «С тех пор, — пишет Дж. Смит, — проливание и публикация на Западе магнитофонных текстов были не прерывными». В 1964 г. там вышел первый сборник Окуджавы, а в 1969 г. — первый сборник Галича.

Глава об Окуджаве начинается так: «Булат Окуджава — патриарх русской гитарной поэзии». «...Все остальные вышли из его гитары, как про-

тектельстве «Аранс», в США. Как бы то ни было, это стихотворное авторское, и потому самое авторитетное издание песни Высоцкого.

Разбирает Смит и песни, — «Метрополь», «Антисекс», «Спортивные песни», «Спортивные песни, которые похастались быть записанными, и шепсел — «Песенку про Сергею Фомину». «Это классическая баллада... совершенная стилистически, с развитием сюжета и финалом,

тельную, но все-таки более предпочтительную. Она основана на индивидуальном, а не коллективном; в этой системе правосудие осуществляется быстро и без посредников — между злодеем и жертвой. Для советского человека, который чувствует себя во власти безудшной машины, этот коллектив имеет свою притягательность, — заключает Дж. Смит.

Может быть, здесь слеповадо бы прибавить еще кое-что исследователя: предельно остро осуждается всегда, но всех случаях и бесповоротно.

Вероятно, Высоцкий не так близок англичанину-автору, как Окуджава и Галич. Он не сомневается, что Высоцкий был голосом своего поколения и что этот голос вместе с поколением может постареть. Но что он был истинно народным артистом, чья жизнь и творчество давно уже стали фольклором — у него нет сомнения.

О Галиче Дж. Смит написал целую книгу, вышедшую в 1983 г. в издательстве «Ардис», где дал стихотворный перевод почти всех его песен. Для Смита Галич — это создатель человеческой комеди-

Руфь Зернова

РУССКАЯ ГИТАРНАЯ ПОЭЗИЯ

ду тем, основная борьба с «любителем» и «классиком стандарта» велась именно по линии «промежуточной» песни, которая не испровергалась, но просто не принималась в расчет официальные лозунги. И «промежуточника» выжили: кое-что забилось, кое-

завки XIX в. из голговерской «Ижил». Он получил широкое признание как крупный русский поэт, в котором общественное мнение отказывает Высоцкому и Галичу; но один из очень немногих, кого равно признает и его страна и заграница, кто получил и официаль-

после которого в магнитофонных записях публика всегда смущенно загибает». «Эта песня — советская по материалу, а-советская в смысле круглора героя и антисоветская по значению. Почему же, однако, автор «Сергею Фомину» не только «никого не

ля, даёт «историю страны в песнях», и, пожалуй, если говорить об официальной истории, то так одно и есть.

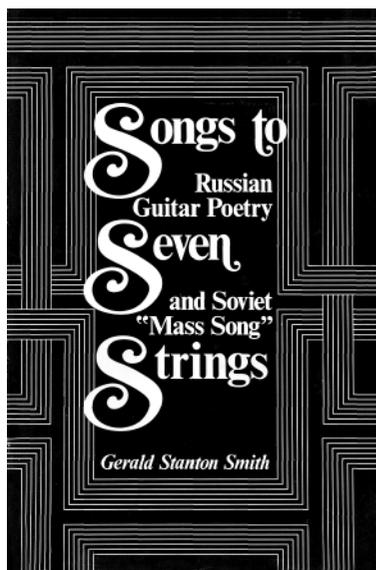
По мнению Смита, гитарная поэзия росла и из этого сора.

Между «государственнотружущими» и «подпольными» песнями, — между тем, что начальство активно продвигает, и тем, что оно активно преследует, — находится «промежуток». Притом, что лозунг «кто не с нами, тот против...» никогда не забывается, и идеологический нейтралитет в СССР неприемлем, объясняет своему английскому читателю Дж. Смит, всё-таки власти когда более, когда менее терпят стихи и песни, которые не «против». По мнению Дж. Смита, именно эта «промежуточная», или, если угодно, средняя поэзия, с её сознательным бегством от партийных лозунгов на тропинки интимных переживаний и чувств, и составляет теперь основной корпус, тело советской поэзии. Сюда попадает и Смеляков² — «Если я заболую», и анонимный «Глобус» (помнится, считали, что автор — Светлов³), и когановская «Бригантина», которая выбралась в официальные примерно на двадцатом году жизни; тут и Городничий («Атланты») и Новелла Матвеева («Дельфиния»). Авторы — не профессиональные поэты-песенники, а любители, как и упоминающиеся далее Визбор, Якушева, Кукин, Клячкин и др. В середине шестидесятых годов они уже получили название «барды и менестрели», и о них, точнее, об их праве на существование начались споры в печати.

Литературоведы, приходя к выводу, что с традиционным фольклором эти песни ничего общего не имеют, всё-таки вручали им аттестат

² Подразумевается песня Ю. Визбора по стихам Я. Смелякова.

³ Стихи М. Львовского на мелодию песенки М. Светлова.



«благонадёжности» и объявляли, что они заслуживают не менее серьёзного изучения, чем традиционный фольклор. Отмечался новый феномен: автор слов одновременно и композитор, и исполнитель своих песен.

Официальный мир — особенно официально-профессиональный — был всем этим растревожен. Смит приводит в изложении статьи композиторов — Держинского, Табачникова, Мокроусова, Соловьёва-Седого, — все они возмущаются музыкальными самоделками с примитивной мелодией и бессмысленным текстом.

Отозвались и поэты: Исаковский, Ваншенкин, Ошанин. Исаковский ви- нил радио и телевидение в подражании Западу, и вообще все находили, что «на песенном фронте» пора навести порядок... Принимались меры, работала спецкомиссия по песенной продукции, но гитары размножались, и гитарные песни тоже. Между тем, основная борьба с «любительщиной» и «низкими стандартами» велась именно по линии «промежуточной» песни, которая не ниспровергала, но просто не принимала в расчёт официальные лозунги. И «промежуточники» выжили; кое-что забылось, кое-что стало достоянием основного корпуса советской поэзии; наиболее разительные примеры — Окуджава и Матвеева.

Так или иначе, уже в 1969 г. была выпущена антология «Как надёжна Земля» (немедленно перепечатанная на Западе под названием «Школа Окуджавы»⁴), где представлены популярные «барды», от Окуджавы до Дулова. Однако, справедливо замечает Дж. Смит, эти песни никак нельзя отнести к «массовому» официозу. В более поздний сборник «Русские советские песни 1917–1977» из всех бардов этой антологии, не считая Окуджавы и Матвеевой, попал только Михаил Ножкин, с патриотической песней «Россия»; таким образом, их участие в литературной истории страны никак не признаётся. (Дж. Смит объясняет это тем, что среди них были и будущие диссиденты.)

Темы «промежутка» — любовь и её печали, бегство от повседневности, размышление; официальной риторики тут нет вовсе. Сатиры тоже нет — есть лишь мягкий юмор.

⁴ Как надёжна Земля: Песенник / Сост. Д. Соколов. М.: Музыка, 1969. 128 с. Пиратское факсимильное воспроизведение сборника с оригинальной обложкой — см.: Школа Окуджавы. London: Flegon Press, 1971.

Наконец — «подпольные», неотъемлемая часть подпольной русской культуры. Это — самый широкий спектр, от пародий на официальные тексты — «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью» — и до «цыганщины».

Все эти жанры живут в едином клубке: цыганщина тесно связана с настоящим, не пародийным жестоким романсом; подлинная блатная песня — почти всегда жестокий романс или баллада, и т. д. Но Дж. Смит вычленил из этих жанров то, что пригодилось «большой гитарной поэзии»; из цыганщины — сольное, эмоционально-свободное исполнение, из жестокого романса — ветхий и ставший самопародийным набор литературных приёмов, из блатной песни — иную шкалу этических ценностей (я сказала бы — романтическую, ещё от Шиллера и Пушкина идущую); из лагерных — тематику, вообще исключённую из официальной литературы.

Не забывает он и западных влияний: Брехт, Ведекинд⁵ и немецкое кабаре кажется мне для пятидесятых-шестидесятых годов сомнительным, зато влияние французского шансонье, если не на авторов, то на воспринимающую публику, бесспорно; так же бесспорно влияние — и на публику и на певцов, — Вертинского и Лещенко. Но как его считать? Западным? Исконно русским? Задача для будущих исследователей. Но это уже особый разговор. Главная задача автора книги — показать, «из какого сора, не ведая стыда», выросла гитарная поэзия. Он это показал. И, показав, перешёл к исследованию творчества «Трёх Великих».

В начале шестидесятых годов началась в СССР эра «магнитиздата» — были выпущены первые советские магнитофоны, или «маги», как их ласково тогда называли. И первым, кто с плёнки попал в самиздатскую печать — в «Синтаксис» 1960 года, изданный Александром Гинзбургом, — был Булат Окуджава. В 1965 г. три номера «Синтаксиса» появились на Западе. «С тех пор, — пишет Дж. Смит, — проникновение и публикация на Западе магнитиздатных текстов были непрерывными». В 1964 г. там вышел первый сборник Окуджавы, а в 1969 г. — первый сборник Галича.

Глава об Окуджаве начинается так: «Булат Окуджава — патриарх русской гитарной поэзии. ... Все остальные вышли из его гитары, как прозаики XIX в. из гоголевской “Шинели”». Он получил широкое признание как крупный русский поэт, в котором общественное мнение отказывает Высоцкому и Галичу; он один из очень немногих, кого равно признаёт и его страна и заграница, кто получил и официальное, и неофициальное признание.

⁵ Ведекинд Франк (Wedekind Benjamin Franklin; 1864–1918) — немецкий поэт и драматург, предшественник экспрессионизма.

Три темы — улица, война и любовь, — переплетаются в его песнях. Окуджава — моралист, и не скрывает этого, но его мораль — это мораль благородства. Песенки, несомненно, вызывающие политические ассоциации, — «Чёрный кот», «Римская империя» — идут в мягком, шутовском ключе. Лирический герой Окуджавы — маленький человек, но он пришёл не из литературы, или не только из литературы, а из реальной биографии школяра, прошедшего войну и ставшего московским муравьём. Песни о нём, или его песни никого не должны обидеть...

Лучшими из всех Дж. Смит считает «Чудесный вальс» («Музыкант в саду под деревом...») — песня, которую невозможно оторвать от её странной и восхитительной мелодии, прекраснейшей из всех, созданных гитарными поэтами; «Молитва Франсуа Вийона» — опять-таки совершенно не связанная с советской реальностью. Смит восхищается тем, как Окуджава разрушает шаблоны, не выворачивая их в парадоксы, т. е. «шаблоны наоборот»: «дай передышку щедрому», «трусливому дай коня» — и жалуется, что нет возможности передать по-английски «Каину дай раскаяние».

Третья, по мнению Смита, самая лучшая песня Окуджавы — «Девочка плачет, шарик улетел...». Значение этого образа остаётся неразгаданным. Тройное повторение плачущей женщины разрушается четвёртым куплетом, где меняется глагол («вернулся» вместо «летит») и откуда ни возьмись появляется эпитет. И дальше Дж. Смит пишет: «И, как мы не раз видели у Окуджавы, в хвосте песни кроется бархатное жало. Это не заключение, это новый поворот, открытие нового горизонта, которое никак не могло быть предугадано из предшествовавшей текста... Это одно из самых универсальных стихотворений на русском языке, шедевр лирической чистоты».

Гитарные поэты, следовавшие за Окуджавой, все ему обязаны, но использовали его нововведения каждый в своей поэтической системе. Высоцкий (о котором Смит говорит, что он всего ближе к западному понятию «суперзвезды», но являет нечто гораздо большее) до сих пор вызывает споры: настоящий ли он поэт. Сам Высоцкий о себе говорит: «Я начал писать свои песни потому, что услышал Окуджаву. В самом деле, я считаю его своим крёстным отцом». Дж. Смит указывает, что всё биографическое о Высоцком вышло на Западе, а на родине его поклонники по-прежнему знают только легенды и слухи.

Рассказывая об удивительной судьбе Владимира Высоцкого, о его легендарной славе, Дж. Смит обращается к анализу девятнадцати песен Высоцкого, им самим отобранных и опубликованных в знаменитом аксёновском альманахе «Метрополь», напечатанном, разумеется, не на родине, как предполагалось, а в издательстве «Ардис», в США.

Как бы то ни было, это единственное авторское, и поэтому самое авторитетное издание песен Высоцкого⁶.

Разбирает Смит и песни, в «Метрополь» не вошедшие, — «Наводчицу», «Антисемиты», «Спортивные песни», которым посчастливилось быть записанными, и шедевр — «Песенку про Серёжку Фомина». «Это классическая баллада ... совершенная стилистически, с развитием сюжета и финалом, после которого в магнитофонных записях публика всегда смущённо затихает». «Эта песня — советская по материалу, а-советская в смысле кругозора героя и антисоветская по значению. Почему же, однако, автору “Серёжки Фомина” не только “ничего не было”, но даже разрешалось выступать?

Во-первых, многие его песни поддерживают партийную линию данного момента — например, о китайской культурной революции. Для распространения неподходящей была их форма, а не содержание. Даже когда Высоцкий выражает народное отношение к происходящему в разрезе “русского шовинизма”, очень для иностранцев обидного, — замечает Смит, — его стиль не соответствует обязательному лингвистическому радиодекоруму».

Но существовало что-то вроде договора с дьяволом между ним и советским начальством. Партия и правительство признавали в нём «своего» — беспокойного, непочтительного, иной раз и мятежного, но своего, который говорит на их языке об их жизни. Галич был чужак со стороны, Высоцкий был их бардом.

Он сам отдавал себе в этом отчёт; свидетельство — его песня о том, как он поёт начальству свою «Охоту на волков» («Песни русских бардов»⁷). И сознавая, этим мучился до надрыва.

«Ключ к “личным” песням Высоцкого, — пишет Дж. Смит, — он всегда “на пределе”». В этом он противоположен Окуджаве и не похож на Галича, у которого, даже когда он по-настоящему рассержен, звучит смягчающая нота сомнения в себе. Высоцкий — экстраверт, максималист... В песне «По горло сыт»⁸ истерическое напряжение. Единственно можно выдержать не более дюжины его песен. Он редко бывает тонок: чаще он роскошно, преувеличенно вульгарен. Но всегда

⁶ См.: Метрополь: Лит. альм. Ann Arbor: Ardis, 1979. В российских переизданиях: Метрополь: Лит. альм. / Сост.: В. Аксёнов, А. Битов, В. Ерофеев. М.: Текст, 1991; То же: М.: Подкова: Деконт, 1999; М.: Зебра Е, 2001. Подборка стихов Высоцкого в этом издании не может считаться авторской, поскольку источником текстов послужил принадлежавший ему самиздатовский сборник, а их подборка осуществлена составителями.

⁷ Подробно об этом изд. см. ниже в наст. разделе.

⁸ «Сыт я по горло...». Здесь и далее: погрешности обратного перевода с английского.

восхищаешься его юмором, «таким ярким, чистым цветовым пятном на мрачной карте литературы брежневской эпохи».

Даже плодовитость Высоцкого работает против него. Из 500 песен, созданных за пятнадцать лет, далеко не все выдержали испытание временем. Высоцкий был расточителен и в творчестве, и в жизни; он не мог не надорваться. После его смерти его песни начали публиковать на родине.

Вопрос о том, «настоящий поэт Высоцкий или нет», Дж. Смит не решает, да и не придаёт ему значения. Но он подчёркивает, что самого Высоцкого этот вопрос мучил, и сам вопрос «рождён глубиной русской традиции». Ибо, объясняет своим читателям автор, «русская литература, как официальная, так и неофициальная, чтобы стать высокой и народной, должна учить жизни». Но ведь лучшие песни Высоцкого — «Серёжка Фомин», «Антисемиты», «Диалог» и др. — очень далеки от высокой литературы. Жизнь там грубая, «какая есть» — смех, драки, водка и секс; юмор — от абсурдного до самого чёрного; нет там никакой официальной идеологии; есть зато ясное понимание и сочувствие. «Это социалистический реализм на уровне высокой художественности», — заключает Дж. Смит.

Но и блатные, и бытовые песни дают этическую систему, противостоящую официальной, не слишком назидательную, но всё-таки более предпочтительную. Она основана на индивидуальном, а не коллективном; в этой системе правосудие осуществляется быстро и без посредников — между злодеем и жертвой. Для советского человека, который чувствует себя во власти бездушной машины, этот кодекс имеет свою притягательность, — заключает Дж. Смит.

Может быть, здесь следовало бы прибавить ещё кое-что немаловажное: предательство осуждается всегда, во всех случаях и бесповоротно.

Вероятно, Высоцкий не так близок англичанину-автору, как Окуджава и Галич. Он не сомневается, что Высоцкий был голосом своего поколения и что этот голос вместе с поколением может постареть. Но что он был истинно народным артистом, чья жизнь и творчество давно уже стали фольклором — у него нет сомненья.

О Галиче Дж. Смит написал целую книгу, вышедшую в 1983 г. в издательстве «Ардис», где дал стихотворный перевод почти всех его песен⁹.

Для Смита Галич — это создатель «человеческой комедии»; его лирические вещи нравятся Смицу меньше: он находит в них избыточную сентиментальность. Галич, по его мнению, непревзойдён в «бытовых

⁹ Galich A. Songs and Poems / Transl. and edited by G. S. Smith. Ann Arbor: Ardis, 1983. Об этой книге Руфь Зернова также писала: Зернова Р. Галич по-английски // Рус. мысль. Париж, 1984. 5 апр. С. 12. См. перепечатку в российском издании: Зернова Р. Иная реальность: [Сб.]. Новосибирск: Свиньян и сыновья, 2013. С. 472–481.

песнях» — где нет «я», нет лирического героя, а есть драматизированное повествование. В этих песнях силён элемент гротеска, и нередко присутствует одновременно несколько повествовательных планов. Главное в них — это действующие лица. Персонажи. Характеры. Галичевская песня даёт весь спектр советского общества. Он был профессиональным подцензурным драматургом, и остался драматургом в своих неподцензурных песнях.

Дж. Смит объясняет своему читателю, что такое Клим Петрович Коломийцев, и его жена Дарья, и товарищ Парамонова со своим покаявшимся супругом, и что такое герой «Тонечки» (в Москве эта песня называлась «Аджубеечка»). Он показывает, как у Галича, рядом с героем, или с антигероем, непременно возникает протагонист: у того, кто смотрит, как плывут «Облака» — пенсионер-гебешник на Чёрном море; у «Той другой», не продавшей и не простившей — кассирша, прибитая жизнью. «Мир Галича», в отличие от официозного социалистического мифа — это мир, где человек одинок, где идёт волчья борьба за существование и циничная эксплуатация, где есть элита, у которой и власть, и имущество, — и угнетённые массы, у которых нет ничего, кроме их нищеты — но и те, и другие отвратительны. «И нет выхода из этого мира, кроме самоубийства (“Гиньоль”) и алкоголя». Из человека изгнано всё человеческое. И поэтому, заключает Дж. Смит, идея его ранних песен несовместима ни с коммунистическими, ни с христианскими идеалами. (Нам кажется, что Галич своих персонажей жалеет — даже мужа Тонечки, даже тех, кто страдает, не сознавая того.)

Галич, однако, не пишет об угнетённых с некой моральной высотой: он сам сознаёт, что совесть его нечиста, что в том, как сложился этот уродливый мир, есть и его соучастие. Он страдает оттого, что не страдал, когда другие страдали, не сидел, когда другие сидели: даже прозрев, он не мог решиться на разрыв с режимом... По мнению Дж. Смита, разлад с самим собой, муки совести были плодотворны для творчества Галича; шестидесятые годы, когда он ещё принадлежал к «эстаблишменту» — это время, когда были созданы его лучшие песни.

Для Дж. Смита Галич — главный выразитель настроений, мыслей и чувств диссидентов шестидесятых годов. «“Эрика” берёт четыре копии! <Есть> магнитофон <системы> “Яуза”...» «Им всем, — пишет Дж. Смит, — свойственна была вера в то, что моральным сопротивлением и правдивым свидетельством можно добиться хоть какого-то прогресса; урок, который они извлекли из сталинской эпохи, был тот, что молчание — это соучастие» (см. «Старательский вальсок»).

Что такое гитарная поэзия как литературный жанр? Этому посвящена последняя глава книги Дж. Смита. Всё, что он тут пишет, чрез-

вычайно важно для интеллигентного англоязычного читателя — неинтеллигентный и не обременённый накопленными за двадцатый век клише, наверное, и сам всё поймёт, как понимает русский слушатель магнитиздата, живущий в сотнях километров от ближайшей железной дороги.

Но интеллигентному англоязычному читателю многое надо объяснить. И прежде всего то, что гитарная поэзия в России — это Поэзия, что между песенкой и стихами для чтения нет бездны. Что в песне поэта-исполнителя, столь непохожей на современную западную, фактически бессловесную, слушатель находит то, чего, по определению Марка Бута, он ищет в поэзии вообще: «личное столкновение поэта с реальностью, запечатлённое правдиво и тонко в единственной языковой конструкции».

Дж. Смит отмечает, что, обогащая свои песни за счёт разговорного языка, никто из главных поэтов-гитаристов, в отличие от эмигрантских прозаиков, не соблазнился, не стал ошарашивать слушателя непечатной лексикой. И другой крайности — высокого, «непонятого массам» языка — там нет тоже; гитарная поэзия, которая, как её определил Галич, есть «крик о помощи», стремится быть понятой.

И снова Дж. Смит повторяет английскому читателю: конечно, смешно представить себе Роберта Лоуэлла, который пел бы под гитару свои стихи. И Боб Диллан кажется англоязычным слушателям ненастоящим, не серьёзным поэтом: зачем поёт? Но русского поэта песня не унижает; для своих современников он — серьёзный поэт, и то, что он хочет сказать, очень важно. Гитарная поэзия, отказавшаяся от официального стиля, формы, тематики, неразрывно связана с литературой русского диссидентства. У Высоцкого и Галича она говорит естественным языком о реальной жизни; у Окуджавы и у того же Высоцкого даёт мифический, платонический выход из этой жизни. И вместе всё это давало и даёт утешение.

«Похоже, — заключает Дж. Смит, — время гитарной поэзии теперь кончилось — в СССР певцы-диссиденты ищут вдохновения в западной рок-музыке. Похоже, что гитарная поэзия отойдёт в историю, вместе с людьми, которые её творили, и теми, кто так жадно её воспринимал в шестидесятые и семидесятые годы».

Так ли это? Ведь жив Окуджава, и каждая новая его песня по-прежнему для всех нас праздник. Живёт и поёт в Париже Алексей Хвостенко¹⁰, поэт, который напоминает Галича юмором, а Окуджаву вне-

¹⁰ Хвостенко Алексей Львович (1940–2004) — известен как поэт андеграунда, автор ряда сборников стихов; эмигрировал в 1977 г., в год своей смерти возвратился в Россию.

запным лиризмом. И живёт в Чикаго Валерий Скоров¹¹, начинавший как подражатель Высоцкого, но обретший в эмиграции собственную поэтику и собственные темы.

И всё-таки, возможно, Дж. Смит прав, и мы воспринимаем и Скорова, и Хвостенко, и самого Окуджаву элегически, ностальгически, как, вероятно, воспринимали Фета и Тютчева их старшие современники. Иные времена — иные песни: у них был Беранже в переводах Курочкина, у нас — рок-музыка. Но тем и хороша гитарная поэзия — и это доказал Дж. Смит, — что она никогда не умирает, а только временно уходит с поверхности жизни.

Новое рус. слово. 1986. 28 марта. С. 6, 9

¹¹ Скоров Валерий Васильевич (1941–2001) — выпускник географического факультета Ленинградского университета, родом из Новосибирска. С 1980 по 1993 гг. находился в эмиграции, жил в Чикаго. Известности в среде любителей бардовской песни не приобрёл ни на Западе, ни вернувшись в Россию.

Василий БЕТАКИ

ГЛАВЫ О ПОЮЩИХ ПОЭТАХ

В 1987 году на Западе вышла книга Василия Бетаки «Русская поэзия за 30 лет». Четыре её главы были посвящены классикам авторской песни — Булату Окуджаве, Александру Галичу, Новелле Матвеевой и Владимиру Высоцкому¹. Этот томик был издан небольшим тиражом, и отечественный читатель с его содержанием практически не знаком.

Весной 2010 года автор закончил вторую, исправленную и дополненную редакцию этой книги. Часть её обновлённых глав некоторые читатели могли прочесть в Живом Журнале писателя. Часть глав была напечатана в нескольких номерах альманаха «Белый ворон», выходящего в Нью-Йорке². С любезного разрешения Елены Кассель, вдовы писателя, мы печатаем указанные фрагменты этой работы — впервые в России.

Особо требуется сказать про главу о Высоцком. Она по причинам, в полной мере ведомым одному лишь автору, не вошла во вторую редакцию книги. Мы не будем строить догадок об этих причинах, просто констатируем, что такова была авторская воля. Соответственно глава и не была переписана, хотя переписать там было чего. Стоит помнить, что в 1980-е — в условиях информационной блокады вокруг имени Высоцкого — о нём было известно несравнимо меньше, чем сейчас. Это нынче каждому доступны все черновые варианты и все редакции его поэтических произведений, а тогда...

Между тем глава «Спасите наши души...» в 1987 году уже стала литературным фактом. И мы, следуя традиции альманаха, печатаем её в том же виде, в каком она была опубликована, — но в качестве приложения. И в качестве документа времени, который мы предлагаем расценивать как ещё один отклик на первое — подцензурное и потому действительно неудачное — издание стихов Высоцкого на его родине. Мы позволили себе лишь внести в текст небольшую, но необходимую стилистическую правку.

¹ Бетаки В. Дежурный по апрелю; Опера нищих; Ученица Фата-Морганы; Спасите наши души... // Бетаки В. Русская поэзия за 30 лет: (1956–1986) // Orange: Antiquary, 1987. P. 93–96; 97–101; 182–187, 192–196.

² Главы об Окуджаве и Галиче см.: 2013. № 4 (окт. – дек.). С. 233–236, 238–241.

Завершая новую рукопись в 2010-м году, Василий Бетаки написал:

«Книга о поэтах закончена.

Хочу в заключение сказать несколько слов, хоть наверняка и повторюсь: что-то я говорил в комментах, что-то в предисловиях к разным главам.

Я не литературный критик и не историк литературы, и книга эта возникла из радиопередач, из программы «Поэт говорит о поэзии», которую я почти двадцать лет вёл на радиостанции «Свобода». Я не пытался быть объективным, я считаю, что само название цикла предполагает субъективность.

Те, кто видел напечатанную книгу, знают, что статей в ней больше, чем я поместил в журнал. Часть статей вошло в книжку «С неводом по берегу Леты», а часть я не хочу сейчас печатать, потому что на многих поэтов я совершенно изменил точку зрения. Переписывать книгу, приняв во внимание изменение моих точек зрения или появление новых стихов у поэтов, о которых я пишу в последней части книги, мне не хочется, именно потому что я не критик. Итак, эта публикация по сути просто второе слегка переработанное издание книги, написанной 25 лет тому назад.

Вот, собственно, и всё».

ДЕЖУРНЫЙ ПО АПРЕЛЮ (Булат Окуджава)*

Когда в 1957 году стали появляться плёнки (огромные бобины тогдашних магнитофонов) с записями песен Булата Окуджавы, мало кому из нас приходило в голову, что в русской поэзии рождается новый жанр. Конечно, романсы и песни сами по себе — не новость, даже романсы Вертинского — поэта, композитора и артиста одновременно, но полвека спустя после него возникший Окуджава оказался явлением особым.

Песни, разве что за исключением старых народных, имели текст «попроще», без глубокой образности, без особой сложности ассоциаций, метафор — короче без всего того, что делает стихотворный текст поэзией.

* Эта статья, как и большинство в этой книге, сделана из радиопередачи по «Свободе», а передача — результат наших с Окуджавой разговоров в разные годы.



Песня имела всего лишь «слова». И слова эти были обычно примитивными, доходчивыми, работали на элементарные рефлексy, а никак не <на> те «центры», которые воспринимают поэзию.

Это считалось законом жанра. А пошлость считалась неизбежными «издержками производства» — редко можно прочесть «слова» какой-либо песни и не поморщиться от пошлости, или в лучшем случае — от банальности.

Такова была, да и осталась «массовая песня», или «шлягер».

Песни Булата Окуджавы поразили слушателей прежде всего тем, что они вовсе не делали этой «уступки жанру».

Они посмели и без музыки всё равно остаться поэзией.

Вот, видимо, в чём и состоит главное новаторство Окуджавы. Стало ясно, что музыка совсем и не требует, чтобы поэзия при ней обязательно становилась третьесортной...

Из конца в конец апреля путь держу я.
 Стали звёзды и крупнее и добрее...
 Мама, мама, это я дежурю,
 Я — дежурный по апрелю.

Неожиданное словосочетание — одно! — смещает привычный мир, и новый странный мир вдруг оказывается хорошо знакомым: он скрыт внутри того, который для нас обычен настолько, что мы его не замечаем уже. И вдруг видим: этот странный, добрый, горьковатый лирический мир и в нас самих, и вокруг нас. Он в данном случае оказывается на Арбате — в его вовсе не романтических переулках.

Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем,
 У каждой эпохи свои подрастают леса,
 А всё-таки жаль,
 Что нельзя с Александром Сергеевичем
 Поужинать в Яр заглянуть хоть на четверть часа...

Связь с пушкинской эпохой у Окуджавы органична. Ведь и проза его по большей части и по времени описываемому, и даже по языку близка началу пушкинского столетия. А язык — это образ мысли, свойственный людям каждого времени... И когда язык Окуджавы кажется нам сугубо сегодняшним, даже тем разговорно-скороговорочным, который жужжит по всей Москве, — вслушаемся, и поймём сразу, что за самой современной песенкой ведь тоже «Александр Сергеевич прогуливается». Неявно, может, но тут как тут он!

Мостовая пусть качнётся, как очнётся.
 Пусть начнётся, что ещё не началось,
 Вы рисуйте, вы рисуйте, вам зачтётся,
 Что гадать нам — удалось — не удалось...
 Вы как судьи, нарисуйте наши судьбы...

Ощущение назначения художника, его сути и судьбы — тут пушкинское:

«Ты сам свой высший суд...
Всех строже оценить сумеешь ты свой труд!»

Один из главных мотивов лирики Окуджавы — особое, вроде бы давно забытое обращение поэта с женщиной: в стиле опять-таки той дальней эпохи, по крайней мере, в соответствии с нашими представлениями о том времени, от которого нас отделяет уже два века. Степень романтизации, впрочем, всегда прямо пропорциональна отдалённости во времени! За внешним обликом «типичной москвички» у Окуджавы всегда почти просматриваются красавицы пушкинских времён, словно сошедшие с портретов работы Тропинина...

«Зачем мы перешли на ты»... «Женщина, Ваше величество, как решились сюда?» Сюда — это не только в арбатскую кухню, где десять разных кастрюль на плите, это вообще в наше время...

Призрачным выглядит у Окуджавы мир коммуналок с чёрными котами на грязных лестницах, мир серых улиц XX века... А реальным оказывается вневременной образ Женщины из истинного праздничного мира, романтического и вечного.

Она в спецовочке, такой промасленной,
Берет немислимый такой на ней...

Да нет же, нет: «не обращайтесь вниманья, маэстро» — это только ослиная шкура, а на самом деле

Ах, Надя, Наденька, мы были б счастливы,
Куда же гонишь ты своих коней?

И даже та, про которую «наболтают, накукуют, а она на нашей улице живёт» — та тоже на самом деле нездешняя, а уж скорее блоковская.

За декорацией современности, за внешним убожеством и серостью, за этим потёртым пальтишком Окуджава видит Ту, непреходящую — ну хотя бы Лавинию из «Путешествия дилетантов»! Или Наденьку, лихо гонящую коней, а обречённую промасленным спецовочкам!

Тусклое здесь электричество,
С крыши сочится вода...
Женщина, Ваше величество,
Как вы решились сюда?

В эту тёмную и скорее всего просто не существующую в действительности Москву?

Не бродяги, не пропойцы
За столом семи морей...

Эти две строчки состоят полностью из тех речевых оборотов, что знакомы нам по стихам Киплинга.

Вы слышите, грохочут сапоги,
И птицы ошалелые летят...

— по собственным словам Окуджавы: «вот стихотворение, слепившееся как-то странно из киплингвской “Пыли”».

Да и многие другие его стихи о войне — ну, хоть например:

А что я сказал медсестре Марии,
Когда обнимал её:
А знаешь, ведь офицерские дочки
На нас, на солдат, не глядят...

(Кстати, Томми Аткинс³, видимо, точно так при случае и сказал своей девчонке:

Не бродяги, не пропойцы
За столом семи морей...)

— напоминают ещё о том, что «очи синие бездонные цветут на дальнем берегу»⁴.

Ну да:

Просто нужно очень верить
Этим синим маякам,
И тогда неожиданный берег
Из тумана выйдет к нам.

Это те женщины, которые «перепутали улицу, город и век», они и есть источник мужества для мужчин, которые скидывают тут же свои прозаические пиджачки, призрачные тоже прозаические маски, и — вот-вот сверкнут эполеты. И шпоры.

Поручик Амилахвари — вот ведь чей голос мы слышим в мягком и совсем не героическом голосе:

Когда трубач над Краковом
Возносится с трубою,
Хватаюсь я за саблю
С надеждою в глазах.

Это Агнешке Осецкой? Не только. Это Польше вчерашней — Польше восстаний, Польше Костюшки, Мицкевича и Чарторыжского. Но это и Польше шестидесятых годов XX века, когда мы все хватались «за саблю с надеждою в глазах»: «Потёртые костюмы сидят на нас прилично», но только пока не затрубил краковский Трубач. Костюмы эти «нестойкие колдовские» исчезают, и перед глазами сверкают эполеты декабристов.

Если вспомнить повесть «Будь здоров, школяр» — видно, что и под серой шинелькой «школяра», — чуть повзрослеть ему — обнаружится мундир гвардейского поручика.

³ Чаще просто *Томми*, — прозвище простых солдат войск Великобритании (ср. с русским *Иван* и немецким *Фриц*).

⁴ Отсылка к строкам «Незнакомки» А. Блока.

Маскарад современности тленен, минутен. Суть мужества — вечна. Не страшно кажущееся убожество:

Кларнет пробит, труба помята,
Фагот, как старый посох, стёрт,
На барабане швы разлезлись,
Но кларнетист красив, как чёрт...

Хочешь разглядеть за призрачной серостью современного быта — истинное, вечное. Вслушайся в серый сумрак — «сквозь бессонницу, и полночь, и туман» — слушай Барабанщика!

Самое трудное — не соблазниться видимостью, которая на каждом шагу кричит, что она, и только она есть реальность!

Скинула лягушка свою шкуру, а под ней — «Женщина, Ваше Величество». И весь мир преобразится через неё...

«Полночный троллейбус» тоже лягушечья шкура, реален не он, а корабль, не московские пассажиры — а матросы, ибо суть человеческих отношений определяется не законами толпы в уличном транспорте, а законами матросской солидарности...

Не верьте пехоте,
когда она бравые песни поёт.

В стихотворении «Чёрный мессер» идёт речь не о подвиге, а о ежедневном мужестве, о мужестве жить:

Каждый вечер, каждый вечер
У меня штурвал в руке,
Я лечу ему навстречу
В довоенном ястребке.

Итак, блоковское «и вечный бой». Жужжание чёрного шмеля, а этот мессер притворяется шмельём, но видимый мир ведь только маска, и сражение бесконечно возобновляется...

И опять я вылетаю, побеждаю и опять,
Вылетаю, побеждаю... Сколько ж можно побеждать?

Человек, не умеющий победить раз навсегда. И потому обречённый на «вечный бой». «Покой нам только снится» — прирождённый дилетант, неспособный усвоить правила профессионально жить. Это Князь Мятлев, поручик Амилахвари, «бедный Авросимов», школяр...

И этот же не герой в «Молитве» (Франсуа Вийона? По парадоксальности похоже, что и Вийона тоже...)

Пока земля ещё вертится, пока ещё ярок свет,
Господи, дай же ты каждому, чего у него нет:
Умному дай голову, трусливому дай коня,
Дай счастливому денег... И не забудь про меня.

ОПЕРА НИЩИХ **(Александр Галич)**

1.

Среди русских стихотворцев с гитарой есть, как я думаю, только три поэта: Галич, Высоцкий и Окуджава.

Окуджава был первым, он появился не столько в литературе, сколько вообще в культурной жизни тогдашней России:

«Полвека все гитары были ржавы,
Традиция пошла от Окуджавы»⁵.

На мой взгляд, из этих трёх поэтов самый значительный — Александр Галич. Более того, посмею утверждать, что он (и безо всяких гитар) — один из самых крупных поэтов своего поколения. В начале семидесятых в журнале «Время и мы» появилась статья Натальи Рубинштейн о Галиче, которая называлась «Выключите магнитофон. Поговорим о поэте»⁶.

Поэзия Александра Галича — энциклопедия советской жизни. Если у Окуджавы советский быт — только призрак, а за ним — настоящее — созданное бескрайним романтизмом Окуджавы, то у Галича советский быт, вся советская жизнь — на вполне прозаической скамье подсудимых. Каждая песня — судебный процесс. Трагедия и сатира, лиризм и пророчество в этой поэзии истинно ренессансного масштаба, неразделимы. Грандиозный трибунал.

Не судите, да не судимы...
Так вот, значит, и не судить?
.....
Я не выбран. Но я — судья!

Свидетели обвинения — 60 миллионов погибших в лагерях и тюрьмах, сколько-то выживших... А на скамье подсудимых кто? Вот толпы членов Союза писателей, современников Пастернака, которые гордятся «что он умер в своей постели». Убийцы — не колесованьем, а голосованьем...

Нет, никакая не свеча:
горела люстра,
Очки на морде палача
сверкали шустро...
Мы не забудем этот смех
и эту скуку,

⁵ Эпиграмма принадлежит самому В. Бетаки. Эти строки входят в черновые варианты его поэмы «Герой 1960-х годов. Недороман».

⁶ См.: Рубинштейн Н. Выключите магнитофон — поговорим о поэте // Время и мы. Нью-Йорк, 1975. № 2 (дек.). С. 164–177. В российском переиздании см.: Загливание Добра и Зла / Сост. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1991. С. 202–215.

Мы поимённо вспомним всех,
кто поднял руку!

Трещина в сердце каждого русского человека, отделяющая палача от жертвы, всё время блуждает. Каждый, даже если он жертва, судит в себе палаческую свою часть... Каждый, кто не стал ни палачом, ни жертвой — примеряет на себя и тоже судит.

Это ключ к сложнейшей поэме о жутком вневременном споре Сталина с Христом. Начинается она со зловещего появления в вертепе Сталина в облике Ирода, с того, что «столетья, лихолетья и мгновенья» смешиваются, «и нет больше времени». А когда «загремели на пятнадцать суток поддавшие на радостях волхвы» — этот анахронизм сразу и фактический, и языковой, он не для сатирического эффекта сделан — времена и верно смешались в «бесконечное кольцо». И биография одного из безымянных мучеников — современных пророков — завершает поэму. И как времена смешаны, так и стили смешаны в поэме. В одной только последней части — текст строфы написан густым жаргоном, а рефрен — прозрачным пушкинским языком:

Упекли пророка в республику Коми,
А он и — перекинься башкою в лебеду.
А следователь-хмурик получил в местком
Льготную путёвку на месяц в Теберду...

А вот рефрен:

А Мадонна шла по Иудее,
И всё легче, тоньше, всё худее
С каждым шагом становилось тело,
А кругом шумела Иудея,
И о мёртвых помнить не хотела...

Первая книга Галича, вышедшая на Западе незадолго до его эмиграции, называется «Поколение обречённых»⁷. Это не только по песне, а ещё и потому, что — «Уходят, уходят, уходят друзья, одни — в никуда, а другие — в князья».

Выбор неизбежен — в палачи или в жертвы? Потому что первооснова всей государственной демагогии — «была бы только санкция, романтики сестра». Слова эти напоминают о трагедии Багрицкого — первого, кстати, поэта, предсказавшего Галичу, своему ученику, «блестящее будущее»...

Но ведь и те, кто поддался, как сам Багрицкий, на «нехитрую грамматику небитых школяров», они, кажется, ни в чём и не виноваты, но и они на скамье подсудимых, потому что это они честно говорят о себе, что

⁷ В своих трудах В. Бетаки последовательно — и отчасти справедливо — предпочитает игнорировать первую «посебовскую» книгу А. Галича «Песни» (1969), ведя счёт его авторских сборников от «Поколения обречённых» (1972).

...не веря ни сердцу, ни разуму,
 Для надёжности спрятав глаза,
 Сколько раз мы молчали по-разному,
 Но не против, конечно, а за...

Трудно ответить на вопрос «кто сумасшедший?». Ещё труднее — найти выход из мира монстров, предателей, «старателей», знающих, что «молчание — золото». Всё живое обречено в этом мире вести «необъявленную войну», если оно действительно живое:

По детдомам, как по штрафбатам,
 Что ни сделаем, всё — вина.
 Под запрятанным шла штандартом
 Необъявленная война!

И те, кто «похоронены где-то под Нарвой», и те, кто видит, как ночью «бронзовый генералиссимус шутовскую ведёт процессию», тоже обречены, и выход из этой лжи и крови видится Галичу один:

Только есть на земле Миссолонги,
 Где достанется мне умереть!

Так и умер Александр Аркадьевич Галич, как Байрон до последнего мига не забывший «о несносной своей правоте». Внутреннюю свободу, выбранную свободу, надо проявить в действии. Чтобы Миссолонги стали подтверждением твоего права судить эпоху.

И всё так же, не проще
 Время пробует нас:
 Смеешь выйти на площадь?
 Можешь выйти на площадь
 В тот назначенный час?
 Где стоят по квадрату
 В ожиданье полки
 От Синода к Сенату
 Как четыре строки!

2.

А может быть, вовсе и не зал суда — а пивная, шалман, кабак...

За несколько дней до смерти Галича вышла вторая его книга стихов.

Открывается она песней, которая стала классической ещё до книжки, сразу после первого исполнения её в семьдесят четвёртом году. Эта песня — «Когда я вернусь»⁸ и дала название книге.

В этой книге впервые публикуется миниатюрная поэма «Письмо в семнадцатый век», где на тесном пространстве в сотню строк соседствуют глубочайший лиризм и хлёсткая памфлетность. Двадцатый век

⁸ Песня «Когда я вернусь» написана ещё в России в конце 1973 года.

с его пошлыми «светилами из светил» и семнадцатый, в котором поэт видит свою Прекрасную Даму — девушку с картины Вермеера. Причудливое переплетение времён, и сплетение того реального мира, в котором обитатели «государственных дач» страшны своей неистребимой пошлостью, с миром красоты, условно отнесённым автором на триста лет назад...

Я славлю упавшее в землю зерно,
И мудрость огня,
За всё, что мне скрыть от людей не дано,
Простите меня!

А есть ли что-нибудь страшнее, чем стыд за свой век и свою страну? Поэмы Галича — философские. «Поэма о бегунах на длинные дистанции» (она же поэма о Сталине), что она по жанру? Мистерия? Фарс? Памфлет? Историсофские стихи? Бытовые новеллы? Лирика? Сатира? Всё вместе! Летят в тартарары все единства, начиная с единства приёма.

То же можно сказать и о поэме «Кадиш», посвящённой легендарному польскому педагогу и писателю Янушу Корчаку. При всём диапазоне, от лирических пронзительных песен («Когда я снова стану маленьким») и до притчи (о князе, захотевшем закрасить грязь), от иронического и жуткого блюза и до новеллистического повествования, вся поэма содержит тот нравственно-философский заряд, который заставляет читателя и слушателя воспринимать её как лирико-философское произведение, в котором фрагмент за фрагментом в последнюю ночь проходит перед героем вся его жизнь.

Такой же монтаж кинокадров, перебрасывающий нас от Себастьяна Баха в московскую коммуналку и обратно к Баху, и стихи «Ещё раз о чёрте» — с их антифаустовским фарсом, и наконец, кафкианский жуткий фарс «Новогодней фантазмагории», где страшным контрастом миру сегодняшних московских квартир возникает белый Христос — который «не пришёл, а ушёл в Петроградскую зимнюю ночь» (полемика с Блоком) — Галич совершил невозможное, немислимое: соединил воедино «песенку» и философскую поэзию, гитару и молитву, жаргон и язык пророков.

Вся вторая книга, от цикла «Серебряный бор» до цикла «Дикий Запад» — история жизни поэта.словно биографическая поэма с множеством отступлений. Они называются «Упражнения для левой и правой руки» — это короткие стихи, лирико-сатирические миниатюры, они порой и эпиграфы.

Когда после строк «Промотали мы своё прометейство, проворонили своё первородство» канареечка жалобно свистит бессловесный гимн бессловесного государства, а затем идёт «Песня об отчем доме», становится ясна связь интермедий с основными песнями цикла.

Персонаж, именуемый тут «некто с пустым лицом», узурпировал право определять, кто в стране сын, а кто — пасынок. Для Галича же этот «некто» представляет страну не больше, чем вышеуказанная канареечка.

Логически завершает книгу поэма «Вечерние прогулки». Вот она-то и открывает нам, что мы сидим в кабаке.

И становится понятно, что творчество Галича в целом напоминает «оперу нищих», жанр поэзии, родившийся в начале восемнадцатого века вместе с музыкальной комедией Джона Гея, так и называвшейся.

Полифоническая поэма, состоящая из монологов разных людей. Собравшиеся в таверне бродяги, разные фигуры с разных уровней социального дна, в песенках, куплетах, монологах спорят, исповедуются, хвастаются...

Поэмы этого жанра, сохраняя традицию, писали после Гея Роберт Бёрнс, Эдуард Багрицкий, переделывая Бёрнса, Бертольд Брехт и Вацлав Гавел.

Сравним поэму Галича хотя бы с поэмой Бёрнса «Весёлые нищие». У Бёрнса — вор, солдат, маркитантка, кузнец, цыган — всё это люди за бортом жизни. Все — «бывшие». У Галича — «два очкастых алкаша», работяга, буфетчица, партийный чиновник... По сути всё советское общество присутствует в шалмане — и партия, и рабочий класс, и интеллигенция... Только вот колхозного крестьянства тут нет!

А главное, вот в чём перевернул Александр Галич традиционный жанр: не бродяги, собравшиеся в таверне, а всё общество, вся советская действительность оказывается за бортом жизни!

Работяга (тут он вроде, как антипод Клима Петровича Коломийцева!) — главный герой поэмы и классический резонёр. Его монологи выражают авторское отношение и к людям в шалмане, и к самой реальности «большого шалмана» — там, за пределами этого, «малого». В том большом шалмане все хозяева — вроде того «партийного хмыря», что помер, не выдержав дерзостей работяги.

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

В операх нищих не обходилось без драк. В этом шалмане не переворачивают столы! Тут дерутся словом...

И обрамление поэмы — тоска по классической лирике — только усиливает гротескность изображённой тут реальности. Это не автор пишет гротеск, это действительность сама гротескна. Воистину «мы рождены, чтоб Кафку сделать былью». Поэма эта завершает не только вторую — и последнюю — книгу поэта. Если проследить внимательно, то многие песни-баллады Галича оказываются частями, отдельными

монологами той самой оперы нищих, словно ждавшими, чтобы поэт под конец жизни собрал их все в одну страшную буффонаду, в одну «метапоэму», которую Александр Аркадьевич писал всю жизнь. Со всем незадолго до случайной смерти он начал обдумывать эту метапоэму, как грандиозный спектакль-мюзикл, который хотел он поставить в Париже.

Р. С. В 2006 г. в «Новой библиотеке поэта» в Петербурге вышла подготовленная мной книга Галича.

УЧЕНИЦА ФАТА-МОРГАНЫ (Новелла Матвеева)

Все помнят барда Новеллу Матвееву, начавшую петь в шестидесятых, но я уверен, что значительная часть тех, кому нравились её песни, даже и не подозревают, что она писала стихи, которые не пелись и часто были совсем не похожи на её песни.

Когда Максим Горький ещё был писателем, он как-то сказал, что романтики в литературе появляются от серости окружающей жизни.

Новелла Матвеева — один из поэтов, принадлежащих той разновидности романтизма, которая прежде всего — протест против серой действительности, ходила по заоблачным тропам.

Пристальный взор находит в обычном экзотику, а в экзотическом — нечто знакомое каждому, узнаваемое. Вот что Новелла Матвеева пишет в своей первой книжке о самом обыкновенном перце.

Орден кухни, герб кладовых,
Южных блюд огнедышащий флаг.

И называется это стихотворение «Ода перцу».

Цепочка ассоциаций ведёт под пыльный навес, «где серьгою трясёт продавец», а у входа в лавку висят «связки перца, как связки ключей от запальчивых южных сердец».

Попугай болтает на языке когда-то истреблённого племени, на языке, что весь поместился «как семечко в маленький клюв и может ещё расцвести»... Поэтому попугай привык на мир «сверху смотреть снисходительно, когда назовут дураком».

В рисунке трещин на стене Матвеева видит тициановские полотна.

И — наоборот: в наивной трогательной песенке «Девушка из таверны» сквозь декоративное условное название проглядывает такая обычная, молчаливая, жертвенная любовь...

Когда же ты уходил к другой,
Или просто был неизвестно где,
Мне было довольно того, что твой
Плащ висел на гвозде.

И когда уже и от гвоздя следа не осталось, она всё равно помнит и любит, и гордо говорит: «а что я с этого буду иметь — того тебе не понять». В этой простенькой песенке апология романтизма в его крайнем выражении.

Борьба романтизма с «реализмом» для Матвеевой равна борьбе духовности с прагматизмом. В стихах о Рембрандте, о жизни его то роскошной, то нищенской, находит она точные слова для выражения этих крайностей:

...Его схоронили с оглядкой на кладбище нищих,
Его, короля светотени!
Пылится палитра, паук на рембрандтовой раме
В кругу паутины распластан,
На кладбище нищих, в старинном седом Амстердаме
Лежит император контрастов!

Этой ярчайшей в крайностях света и тени жизни противопоставлена египетская мумия, её серый не меняющийся мир. Мумия для неё философский символ окружающей жалкой жизни, в которой ничего не происходит, той, о которой и говорил когда-то Горький...

Зачем ты в наших днях?
Послом какого дела?
Зачем лишь тело — след твоей души,
В том мире, где душа должна быть следом тела?

Но ведь на то она и мумия, чтобы предлагать потомкам только созерцание «праха в твёрдом виде», вместо вечных творений духа, чтобы по её примеру каждый захотел «в ничтожестве навеки укрепиться». Скатиться к примитивности, обыденности, бездуховности минерального существования — и как удобно тогда жить будет!

Ибо путь от Платона к планктону,
И от Фидия к мидии прост.

Путь духовного подъёма куда сложнее. И Матвеева обращается к реалисту с просьбой:

Ну не шли к отдалённой звезде
В серебристую дымку инстинкты
И бурчанье в твоём животе!

Бездуховность и безмыслие — мишень её романтической иронии байроновского типа.

Есть у этой иронии и более конкретный адресат, ведь Матвеева писала не в безвоздушном пространстве, и демагогические разговоры о доступности и понятности искусства велись официальными лицами на страницах газет и журналов.

Пусть зовут к «простоте», разумея её как синоним примитива, пусть демагогически требуют «общепонятности и доступности» (сами там где-то решая, что кому доступно и нужно, а что не доступно

и не нужно). Истинное искусство не рассчитано на кретингов. Оно требует напряжения, освоения, соучастия, и в этом освоении и соучастии и есть обогащение духа.

Для Матвеевой органичен один из сложнейших жанров европейской поэзии — сонет (не форма, а именно — жанр!). Сложность сонета — не изыск, это скорее отражение многогранности и прежде всего диалектичности философско-поэтической мысли.

И если он врасплох мою строку обрубит —
Я — не поэт. А он — поэтов любит!

Так пишет Матвеева в своём сонете о сути сонета.

Таков её вклад в традиционную в русской поэзии тему. Пушкинское «Суровый Дант не презирал сонета» — тоже разработка этой темы... И афористичность иных сонетных формул есть одно из главных достоинств этого жанра.

Не чёрта я боюсь, а трафарета:
Он глуп, смешон, но в нём — кончина света!

Так пишет она в другом сонете, под названием «Штамп».

Живописная экзотичность Матвеевой противостоит обязательной теории конца сороковых годов: «пиши только о том, что видел, остальное советскому читателю не нужно» (читателя, разумеется, не спрашивали — опросы в СССР вообще не проводились!).

Интерес к экзотике мог пробудить у читателей несанкционированное государственно-опасное любопытство: вдруг ещё потянет их за пределы «одной шестой», или не дай бог в историю, не регламентированную советским учебником!..

В поэзии Матвеевой очень сильна тоска по дальним странам, очень остро выражена потребность вырваться за пределы повседневности. И она обращается к Киплингу, к поэту, который с экзотикой на ты, возможно, даже не осознавая, что для него, выросшего в Индии, экзотика — это самая что ни на есть повседневность. Вот как характеризует она Киплинга:

Ты, нанёсший без опаски нестареющие краски
На изъеденные временем холсты.

Матвееву душит обыденность, она раздвигает мир воображением.

В одной из самых характерных своих песен, в «Караване», чтобы выйти из непонимания, из людской неконтактности, из мирка, наполненного «здравым смыслом», она опять выбирает сугубо романтический путь:

Право уйду! Наймусь к Фата-Моргане,
Буду шутом в волшебном балагане,
И никогда меня вы не найдёте:
Ведь от колёс волшебных нет следа!

Одна из лучших книг Матвеевой — «Река» — представляет собой некий поток образов-ассоциаций, впечатлений, которые чем дальше уведут нас от первотолчка, от первообраза, тем больше эмоционального и живописного богатства они в себе несут.

Эта вот зависимость яркости произведения от степени отдалённости окончательного текста от первоначального «материала» и есть один из главных законов романтизма вообще. Когда незначительный повод рождает «Я помню чудное мгновенье», мы вправе говорить о романтическом типе личности поэта и можем сознательно игнорировать сугубо классицистическую и никак не романтическую стилистику и лексику этих пушкинских стихов.

Вот строки из стихотворения Матвеевой «Душистый горошек». Сколько тут самых неожиданных, самых, казалось бы, из ничего расцветших образов!

Душистый горошек, дешёвая роскошь,
Весны королевич босой,
Цветущая иллюминация плосек,
Сияющих только росой,
Таинственный, вещей, нахмуренный бархат
Тех курток и воротников,
Который так гордо — но впроголодь носят
Художники многих веков...

В простом цветке на окне — целый мир с его красками, судьбами, но цепочка ассоциативных метафор ведёт нас дальше и дальше, и каждый образ занимает своё место в этой мозаике и что-то добавляет к тому, что нам только что нарисовали... Цветок дразнит пышные и самодовольные георгины — ах, какие они снобы! — дразнит жалкие, запуганные мхи... Неуправляемая личность, жизнь без компромиссов, это —

И мнится в беретах, в потёртых вельветах
С единой морщиною лба
Шумя, надвигается к нам с горизонта
Художников вольных толпа.

...И всё это представляется, когда вглядываешься в цветы душистого горошка:

Душистый горошек из племени крошек,
Бедняк, пострелёнок, гамен,
Хохочет, из пальчиков делает рожки...

Эта негромкая, но победительная красота вызывает из небытия своего героя — Художника. На протяжении ста с лишним строк этой сверкающей лирической поэмы он всё ярче и ярче обрисовывается и в последних строках — его живое явление.

Мелодия стиха — тяжёлый марш, ритм, контрастирующий с образом маленького невесомого цветка. Марш роковой неизбежности: законы красоты побеждают жалкий закон нищенского прагматизма.

Эта возникающая почти из ничего яркая феерия образов косвенно объяснена в одном небольшом стихотворении из той же книги: такая живопись возможна именно потому, что

Я более свода люблю впечатление свода.

Что ж, впечатления бывают и точнее, чем пощупанная пальцами реальность...

В книгу «Закон песен» Новелла Матвеева парадоксально не включила ни одной из своих песен, но в этой книге множество сонетов. Причём сонеты тут более чем традиционные. Поэты XX века, когда обращались к сонетам, писали их, в основном, энергичным пятистопным ямбом. Матвеева же возвращается к допушкинскому сонету, к длинной шестистопной строке с цезурой, классически делящей строчку на два полустишия:

Боготпротивная, дрянная вещь тоска.
Три вида есть у ней, самым грехом творимых:
Тоска ни по чему, тоска из пустяка,
Тоска по случаю причин непоправимых.

Даже лексика вслед за ритмом становится несколько архаической, а отсюда и образная система вместо современных многослойных метафор, сюрреалистически сдвинутых эпитетов даёт нам единую развёрнутую метафору, заполняющую весь сонет. Конечно, архаичность тут — это архаичность сегодняшнего всё же поэта, но язык Матвеевой в её более поздних стихах максимально очищен от неологизмов, от употребления слов в их жаргонном, «сдвинутом» смысле.

Следуя традиции пушкинских времён, Матвеева пишет и свой «Поэтический трактат». Такая попытка создать сегодняшнее «Искусство поэзии», теоретическую поэму, перекликающуюся с трактатом Буало, или Чеслава Милоша, вполне удаётся Матвеевой. Но в отличие от французского классициста и начётчика, как и в отличие от польского поэта, она никого не поучает, а только утверждает свою творческую позицию в полемике.

Содей же, о, Зоил, ты действие благое:
Отстань — весь в молниях, весь в тучах — площадной
Учитель скромности, дай мне на миг покоя,
Что толку ментором работать надо мной?

И лексика, и ритм, близкий к александрийскому стиху Буало, тут нарочито архаизированы, но всё, как всегда у неё, пронизано иронией. Классицистическая внешность оказывается шутовским, карнавальным нарядом, в котором легче «истину с улыбкой говорить».

Эта поэма отстаивает право поэта на наследие всей мировой культуры, то самое, которое советские малообразованные критики яростно отрицали, объявляя «литературщиной, которая не нужна народу».

Но тщетно столь гневит, столь возмущает сноба
Музейной темою подшибленный поэт,
Что для глупца «музей», пылица, двери гроба,
Для человечества — бессмертной мысли свет.

Полемизируя с властвующим невежеством, ведущим свой род ещё от пролеткультов, Матвеева пишет:

Поэты Фермопил, певцы горящей Трои,
Заметь, художники и есть мои герои.

Отрицает Матвеева и русский «верлибр», в котором не видит и следов стиха. Надо сказать, что русский верлибр — явление странное. Ведь английский верлибр обладает чрезвычайно богатой звукописью, держится в огромной степени на внутренних аллитерациях, разнообразных звуковых переключках, которые русскому языку отнюдь не свойственны. И в результате свойств самого языка русский верлибр чаще всего оказывается очень беден.

В кругу полубогов есть боги-квартироны.
Парнас для них не дописал законы,
Проста или сложна,
Да будет рифма вновь такой, какой придётся,
Одна лишь просьба к ней: пусть рифмой остаётся —
Дочь Эха, а не дочь анархии она.

И небольшой певучий романтический голос Матвеевой, смело отстаивающий хоть право современной поэзии на сонет, хоть право её на рифму, остался в русской поэзии.

P. S. Я очень давно не читал Матвеевой. Говорят, что в постсоветское время она пополнила собой ряды кликушествующих патриотов. Грустно, если это так... Но поэта надо судить по взлётам и быть благодарным за то хорошее, что уже написано. Это хорошее с нами, даже если читая, трудно отрешиться от ужасного сегодняшнего...

ПРИЛОЖЕНИЕ⁹

СПАСИТЕ НАШИ ДУШИ...

(В. Высоцкий)

За последние двадцать лет многие поэты взяли в руки гитары. К большой же поэзии из них... можно отнести лишь четверых: Окуджаву, Галича, Матвееву и Высоцкого.

⁹ Глава в поздней редакции отсутствует. Печатается по изданию 1987 года.

Профессия актёра наложила свой отпечаток на поэзию Высоцкого. Высоцких — четыре. Четыре разных поэтических индивидуальности. Но — один актёр. Цикл его спортивных песен, его песни-антисказки, песни о войне, и — лучшая часть его творчества, то что сам он называл «песни беспокойства», различаются меж собой так, словно написаны разными поэтами. А исполняются одним певцом, актёром, перевоплощающимся в каждого из четырёх.

О трагической судьбе артиста — «Песня микрофона»:

По профессии я — усилитель,
Я страдал, но усиливал ложь!

И когда взбунтовался, взвыл, его заменили...

Тот, другой, он всё стерпит и примет,
Он навинчен на шею мою...
Часто нас заменяют другими,
Чтобы мы не мешали вранью!

Его песни беспокойства — отчаянная, яростная, как его голос, борьба за единственную человеческую ценность — сохранение души.

И когда «порвали парус!» — отняли душу, что остаётся? Поэтому — «Многая лета, // тем кто поёт во сне!» — это и значит, наперекор жизни сохранять свою душу!

*Перережьте горло мне, перережьте вены,
Только не порвите серебряные струны!*

Как парус — не порвите! А действительность старается нивелировать человека, а не удаётся — отбросить его и — «мало ли кто выпадает // с главной дороги за борт!» С той главной дороги, по которой идут все строем... К великой цели, конечно: «Вперёдсмотрящий смотрит лишь вперёд, // ему плевать, что человек за бортом!»...

В обществе, построенном таким манером, нетрудно задушить искусство — «разбрелись все от бед в стороны, // певчих птиц больше нет — вороны» (хотя эта песня и на иную тему...).

Во имя того, чтобы «вознеслись бетон, стекло, металл», уничтожается старый дом вместе с его таинственной душой — частицей истории. Душа эта стонет, когда дом рушат — она тоже — порванный парус.

И поэт уже не в роли, уже сам кричит:

Сыт я по горло, сыт я по глотку,
Ох, надоело петь и играть,
Лечь бы на дно, как подводная лодка,
И позывных не передавать!

Судьба творческой личности — это судьба Кассандры — уж крикнуть, что это она виновата во всех бедах, демагогов хватит.

...Но ясновидцев, как и очевидцев,
Во все века сжигали люди на кострах.

Этот мотив у Высоцкого повторяется в самых разных песнях, и чаще всего с той обнажённостью, которая не оставляет места различиям:

Так оно и есть, словно встарь, словно встарь,
Если шёл вразрез — на фонарь, на фонарь,
Если воровал — значит сел, значит сел,
А если много знал — под расстрел, под расстрел.

Потому-то и видит он город «Без людей, без людей», в котором —
Бродят тени людей, на людей непохожих...

Среди этой толпы винтиков, где страшней всего быть не похожим на всех, — одинокий человек, личность — как подводная лодка в минном поле. Образ задыхающегося человека — один из основных, самых частых в песнях Высоцкого — это символ человека в тисках светлой и прогрессивной нашей действительности:

Услышьте нас на суше,
Наш СОС всё глуше, глуше,
И ужас режет души
Напополам!!!

Эта жизнь — отверженность штрафников, которые, как поэты, вытолкнуты из общества, превращаемого в толпу мещан или роботов, — может только переломать крылья, порвать парус, разорвать серебряные струны...

Когда я вижу сломанные крылья,
Нет жалости во мне! И неспроста
Я не люблю насилья и бессилья!
Вот только жаль распятого Христа!

Так называемые «спортивные песни» в сущности несут ту же тему. Это во всех песнях такого рода — непримиримость между нивелировкой и личностью. Понимание антагонистических понятий равенства и свободы. Чем больше одного, тем меньше другого.

Уравнение — всегда места¹⁰ винтика, завидующего всем, кто...

Не страшны дурные вести:
Мы в ответ бежим на месте,
В выигрыше даже начинающий,
Красота! Среди бегущих
Первых нет и отстающих,
Бег на месте — обще-примирия-ю-щий!

В этой «шутке» — основа всей нашей социальной системы.

¹⁰ Так в тексте книги.

Как писал в автобиографии Н. Коржавин: «Уравнивание тех, кто может и знает, с теми, кто не может и не знает, — на этом замешена советская власть».

Ну зачем нужен спорт тому бедняге, что мечет молот? «Приказано метать, и я мечу!» А сам думает, что хорошо бы этот молот закинуть

Ужасно далеко, куда подальше,
И лучше б — если раз и навсегда!

Но автоматизм, вбитый в голову этого «бесхитростного» парня, заставляет на вопросы журналистов отвечать «как надо», естественно, голосом робота:

...мне помогли, — им отвечаю я, —
Взобраться по крутой спортивной лестнице
Мой коллектив, мой тренер и моя семья.

Слова эти ровно ничего не значат ни для самого спортсмена, ни для журналистов, ни для тех, кто прочтёт это в газете, но так положено — ритуал нарушить — хуже, чем суть...

Человек не на своём месте. Вот что такое спортсмены в этих песнях. Как боксёр, заявляющий: «бить человека по лицу я с детства не могу!».

У Высоцкого, прекрасно знающего ту жизнь, в которой «лишь мгновение ты наверху, // и стремительно падаешь вниз», настолько разнообразна психология всей галереи характеров спортсменов, что ею исчерпывается всё разнообразие психологии советских людей. И прежде всего — двоемыслие. И когда открыто кто-то отстаивает своеобразие — этот кто-то уже нетерпим, тренер никогда так и не поймёт, «что у всех толчковая — левая, // а у меня толчковая пра-ва-я!!!»

И настоящим гимном свободной личности звучит песня «Горизонт» (впрочем, к спортивным её, видимо, относить едва ли стоит...):

Меня ведь не рубли на гонку завели,
Меня просили: миг не проворонь ты,
Узнай, а есть предел там, на краю земли,
И можно ли раздвинуть горизонты?

В «Антисказках» — своё право на самобытность герои отстаивают тем, что поступают как раз наоборот сказочной традиции. Король навязывает дочку стрелку в жёны, вместо того чтобы препятствовать этому браку, нечисть в Муромских лесах вместо того, чтобы погибнуть от руки витязя, «билась грудью в груди // и друг друга извела»... Ну уж о Лукоморье и говорить нечего: стремление всё уравнивать и всё оmettere — самая заразная болезнь масс, и прежде всего вождей, из этих масс вышедших, — дядька морской хамит, как бюрократ, кот пропивает казённую цепь... Всё что составляло душу народа — испоганено. Остались «массы». Народа нет:

Выходили из избы
Здоровенные жлобы,
Порубили все дубы на гробы...

И так все сказки — все под один припев подходят:

Если это — присказка,
Значит, дело дрянь!

«Навели хрестоматийный глянec», сказал как-то Маяковский о пушкинистах. Такой же глянec, но куда вульгарнее стали наводить посмертно на Владимира Высоцкого. Издательство «Современник» выпустило книгу (первую книгу поэта!). Назвали её — «Нерв»¹¹. Составитель сборника Роберт Рождественский путём грубой хирургии постарался изобразить Высоцкого поэтом, писавшим казённые песни для кино. Но если так — почему столь советского и правоверного, не печатали поэта при жизни? Почему <его концерты были «закрытыми»>, что приравнивало его поэзию к валютным проституткам или товарам в «Берёзке»? Почему, наконец, «истеблишмент», советская верхушка с присными, которую поэт не жаловал, предъясвляет на него монополию?

И делается это руками казённого из самых казённых. В предисловии Р. Рождественский пишет: «Давно уже замечено, что когда умирает известный человек, то число его посмертных друзей сразу же начинает бешено расти, в несколько раз превышая количество друзей реальных». Сказано точно, но вот самого себя причислить к этим посмертным друзьям Рождественскому следовало бы! И тех, кто приказал ему исказить поэта до неузнаваемости, и снабдить предисловием в стиле поцелуя Иуды.

Но мало того, что состав однобокий, тексты иные искажены: так утверждая, что из вариантов он выбирал «наиболее совершенные в художественном отношении», составитель приводит стихотворение «Аисты». Названия такого у Высоцкого не было! Что же это? А это, оказывается, известная песня, да только вороны в ней заменены:

Разбрелись все от бед в стороны,
Певчих птиц больше нет — вороны!

Текст этот оставлен только в первой строфе, а во всех прочих появились аисты, и рифма, соответственно изменена... Что там от вариантов в рукописи автора, что — от лука... (простите, от составителя!)¹²

Из истинно трагических военных песен Высоцкого не вошло ни одной, а вошли только те, что похожи на какого-нибудь Луконина...

Короче, соорудили из Высоцкого оптимистическую трагедию...

¹¹ См.: *Высоцкий В. Нерв*. М.: Современник, 1981.

¹² Очевидно, что автор главы на момент публикации был знаком лишь с ранней редакцией песни.

Почему же те заказные песни, что писал поэт ради хлеба насущного, выдавать за вершины его творчества? Или так поэта «заменяют другими», «чтоб не мешал вранью?»

Порой доходит до смешного: в книге нет знаменитой «Охоты на волков». Почему? Ясно: «Мы затравленно мчимся на выстрел, // и не пробуем через запрет!» Но в книге есть другая песня, где сказано с насмешкой: «Меня зовут к себе большие люди, // чтоб я им пел “Охоту на волков”»... Вот так и представляют поэта новым поколениям читателей, в надежде, что плёнки с записями уже поистёрлись и самого популярного из поэтов России удастся присвоить, схватить лапами всяких Роботов...

К этой книге уместно было бы поставить эпиграфом строчки Александра Галича из песни «Памяти Пастернака»:

А у гроба встали мародёры
И несут почётный караул!

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА. Первые три тома этого издания были задуманы и подготовлены к печати Владимиром Аллоем¹ за полгода с осени 1976-го по весну 1977 года. Впрочем, правильнее будет говорить о трёх наборах аудиокассет с записями российских бардов — по десять часовых кассет в каждом. Книги же — с подзаголовком «Тексты» — были приложением к этому звучащему собранию, а не наоборот. В этой связи и песенные стихотворения, включая заглавия, приведены в тех редакциях, фонограммы которых были отобраны по соображениям качества записи. Основой для собрания послужила коллекция фонограмм, переданная В. Аллою из СССР.

Распространялось собрание по подписке, объявленной через популярные русские газеты двух континентов — «Русская мысль» и «Новое русское слово». В работе, по свидетельству составителя, участвовали также переехавший в Париж художник В. Нусберг (обложка) и известный коллекционер В. Ковнер (редактура второго издания), — оба, как и Аллой, ленинградцы. Ни один из них, включая составителя, в книгах не обозначен. Второе издание готовилось сразу после первого, и плюс к 1978 году фонограмм набралось ещё на одну серию, — так, соответственно, появился и четвёртый том.

«Наезжавший в Париж Володя Высоцкий очень радовался выходу Собрания — впервые и наиболее полно (более четырёхсот песен) представившего его творчество. Ликовал и Александр Аркадьевич, после неудачи с посевовским диском² потерявший надежду увидеть все свои песни изданными. Он сам выверял тексты (непоправимо уродуя вёрстку, поскольку вносил поправки гигантским фломастером), прослушивал записи, рассказывая при этом массу сопутствующих баек и веселясь, как ребёнок», — так писал в своих воспоминаниях составитель собрания³.

¹ Аллой Владимир Ефимович (1945–2001) — учился на физическом и филологическом факультетах, увлекался философией, работал сторожем в Зоологическом музее; писал авторские песни. В 1975 году эмигрировал во Францию, где занялся издательской и архивной деятельностью. Выпускал многотомные исторические альманахи «Минувшее» и «Память»; работал в издательстве ИМКА-Пресс, возглавлял его, а позднее — издательство при газете «Русская мысль».

² «Посево́вским» диском автор называет пластинку, вышедшую в Норвегии в 1974 г.

³ Аллой В. Записки аутсайdera // IN MEMORIAM: Сб. памяти Владимира Аллоя / Сост.: Т. Б. Притыкина, О. А. Коростелёв. СПб.: Феникс; Париж: ATHENEUM, 2005. С. 105.



Тем, кто интересуется подробностями создания четырёхтомника, советуем обратиться к воспоминаниям упомянутого выше В. Я. Ковнера «Золотой век Магнитиздата»⁴, опубликованным на разных сайтах.

В этой подборке мы собрали известные нам рецензии на этот четырёхтомник.

⁴ См. также: Ковнер В. Золотой век Магнитиздата // Жизни жгучие печали...: Записки и воспоминания / Сост.: М. Минаев, А. Толчинский. Бостон: M-Graphics, 2009. С. 289–337.

Галина КУЗНЕЦОВА

ГОЛОСА ВНЕ ЭФИРА

Для человека, совсем недавно жившего в Советском Союзе, эти три разноцветные книжки, как только их открываешь, начинают звучать. Если в памяти голоса не всех авторов, если не все мелодии вспоминаются сразу, то на помощь приходят кассеты и возвращают прежние дни и вечера, комнаты и палатки, и лица людей, с которыми вместе их слушал.

20 лет уже этому жанру; уже не только ледком затянулись, но и быльём поросли прогалины оттепели, из которых вышли первые песни, а они всё поются, поются не по трансляции, и всё же распространяются со скоростью радиоволн. Сначала слушатели узкого авторского круга пели их своим друзьям, а те своим, и если везло, и песня шла через «слушачей», то и во Владивостоке можно было услышать, как правильно выводят девочки из местного пединститута кукинское «Ты что, мой друг, свистишь?». Это потом уже ширпотреб широко простёр руки свои, и стали мы ездить по экспедициям с магнитофонами. И всегда уговор: у кого что есть из плёнок, чтобы не дублировать и взять как можно больше.

Всё время пишутся новые песни, и новые приходят авторы, и среди бардов уже есть свои лирики, философы, сатирики, а старые песни не мешают и мирно соседствуют, и вместе поются. Почему так резко схлынул интерес начала шестидесятых годов к вечерам поэзии, а песни, написанные тогда же, остались и живут? Я говорю даже о самых простеньких, незатейливых, получивших общее название «геологических», песнях, написанных, к примеру, Клячкиным, Нахамкиным, Визбором. Они доступны, ритмичны, массовы, удовлетворяют тягу к «своему» искусству и снимают оскомину, набитую радиостанциями «Юность» и «Невская волна». Правда, вчерашние их любители, кото-

Голоса вне эфира

Для человека, совсем недавно жившего в Советском Союзе, эти три разноцветные книжки, как только их открылаешь, начинают звучать. Если в памяти голоса не всех авторов, если не все мелодии вспоминаются сразу, то на помощь приходят кассеты и возвращают прежние дни и вечера, комнаты и палатки, и лица людей, с которыми вместе их слушал.

и поговорить о поэте. Энциклопедия не дает пока нам нужного определения слова «бард» приходится придумывать на ходу. Бард — это, как правило, собственные стихи, это почти всегда своя мелодия, это обязательный гитарный аккомпанемент, но самое главное — авторское исполнение, авторский темперамент, актерский талант, акценты и интонации, в конечном счете

бардам не относятся. Однако их исполнению свойственны та же искренность и неподцензурность, что и самим авторам, и трактовка их представляет, по моему, большой интерес.

Песни бардов, пасынки официальной культуры, не звучат в советском эфире, и к ним неодобительно относятся профессиональные его наполнители. К услугам этих песен при бегают иногда лишь вешающая

рым сейчас уже под сорок, покупавшие плёнки с записями Дунаевского и на них переписывающие Городницкого и Клячкина, нынче выросли и снисходительно поглядывают на пройденный ими путь, потеряв вкус к прежним любимцам и ценя теперь новых — Бачурина, Хвостенко с Волохонским... А «геологические» песни просто ушли дальше, к следующему поколению, их по-прежнему поют у костра, в электричках, на зимовках и «на картошке». Коллектор нашей экспедиции в Прибалхашье имел, как водится, с собой гитару и две песни в репертуаре: битовую «Money can't buy me love»¹ и песню Валентина Глазанова «Я расскажу тебе много хорошего»². Таким ребятам ещё предстоит узнать и полюбить спокойные и мудрые песни Евгения Бачурина, трогательно-лирические — Александра Дольского, отчаянные и страстные — Бориса Алмазова, оригинальные и глубокие, с виртуозной игрой слов песни, написанные совместно Алексеем Хвостенко и Анри Волохонским. Главное, что почти любая из этих песен была создана и напета для друзей, для круга единомышленников, знакомых и не знакомых, но ожидаемых и предвиденных; написана без оглядки на цензуру, даже внутри себя, и поэтому обладает самым важным притягательным свойством — искренностью. Недавно в Париже состоялся рекламный «Вечер советской поэзии», где семь штук поэтов продемонстрировали дружбу народов, единодушные с партией, веру в светлое будущее и т. д. — всё, кроме искусства³. И когда после этой трескотни к микрофону подошёл Булат Окуджава и даже не спел, а только тихим голосам про-

¹ Широко известная песня «Битлз» «Любовь не купишь».

² Песня написана В. Вихоревым.

³ Речь идёт о выступлении группы советских поэтов в Париже 26 октября 1977 г.

чёл «На фоне Пушкина снимается семейство. Как обаятельны для тех, кто понимает...», то все в зале, битком набитом гошистами⁴ и командированными, ахнули от такого контраста.

Я хочу как можно меньше цитировать строчки стихов — это не песня. Цитировать бардов можно только одним способом — включив магнитофон, но нельзя отложить его и поговорить о поэте. Энциклопедия не даёт пока нам нужного определения слова «бард», приходится придумывать на ходу. Бард — это, как правило, собственные стихи, это почти всегда своя мелодия, это обязательный гитарный аккомпанемент, но самое главное — авторское исполнение, авторский темперамент, актёрский талант, акценты и интонации, в конечном счёте — жизненный опыт. Бард это не певец, не музыкант, не поэт и не композитор, но всё сразу. Все барды — разные, один лучше владеет пером, другой голосом, третий гитарой. Городницкий обычно прибегает к помощи друга-аккомпаниатора, Дольский блестяще профессионально играет на гитаре, а Юлий Ким обладает такой музыкальностью и поёт с таким весёлым артистизмом, что перед ним не устаивают даже закоренелые ипохондрики. Совсем нет нужды рекомендовать слушателям трёх крупнейших наших бардов, имена которых давно и хорошо известны далеко за пределами родины, — Булата Окуджаву, Владимира Высоцкого и только что погибшего Александра Галича. Естественно, что их песни занимают львиную долю собрания, и правильно, что составители постарались не дублировать вышедшие за последние годы пластинки. Имена этих трёх бардов известны — без преувеличения — каждому человеку в России. Но и другие авторы так прочно срослись в сознании слушателей со своими песнями, что эксперимент профессора Роуза⁵ удался бы здесь в лучшем виде, на все сто процентов: Генкин? — «Вышка», Глазанов? — «На Соловецких островах», Городницкий? — «Геркулесовы столбы», Кукин? — «А я еду за туманом, за туманом...». Песни бардов нельзя слушать в другом исполнении. Когда их поёт не автор — разница репродукции и оригинала, настольного футбола и поля в Лужниках, картонных груш бутафора и фруктового рынка. Даже лучшие из бардов не могут петь песни друг друга. Что уж говорить о профессиональных певцах! Никто просто не признал окуджавских песен в исполнении Майи Кристалинской и Татьяны Дорониной, а ведь слова и мелодия были почти в точности сохранены. Как настоя-

⁴ Странники французского леворадикального движения 1960-х – нач. 1970-х гг., включавшего в себя анархистское, маоистское и троцкистское направления, а также их различные сочетания, нередко перетолкованные в духе революционного романтизма.

⁵ Речь идёт о ближайших ассоциациях. См. рассказ Карела Чапека «Эксперимент профессора Роусса».

щая хорошая пародия воспринималась вполне серьёзно задуманная «новая песня Матвея Блантера “Пиджак”, на слова Окуджавы», эдакий мажорный, бодряческий шлягер, словом — я работаю волшебником и могу перекрыть всё иначе... Примеры неавторского и тем не менее отличного исполнения редки, как редки и сами таланты. Я вообще знаю только два (две песни, два исполнителя — Павел Луспекаев и Нина Ургант). Поэтому включённые в собрание два дуэта — москвичек Л. Фрайтор и Т. Комиссаровой⁶ и артистов ленинградского ТЮЗа А. Хачинского⁷ и В. Фёдорова — в строгом смысле слова к бардам не относятся. Однако их исполнению свойственны та же искренность и неподцензурность, что и самим авторам, и трактовка их представляет, по-моему, большой интерес.

Песни бардов, пасынки официальной культуры, не звучат в советском эфире, и к ним неодобрительно относятся профессиональные его наполнители. К услугам этих песен прибегает иногда лишь вещающая только на границу радиостанция «Голос Родины», пекущаяся о заблудших своих гражданах по сю сторону занавеса и прекрасно понимающая, что тоненький голосок Новеллы Матвеевой действует куда более «ностальгически», чем сочное меццо Людмилы Зыкиной, которым потчуют своё, прочно запертое, население. Но количество плёнки с записями бардов на территории Советского Союза огромно, возможно, больше всего её запасы в Комитете по радио и телевидению, песни расходятся по стране одна за другой, и сдержать этого, по-видимому, уже нельзя. Но — бережёного Бог бережёт: собрание «Песен русских бардов», выпущенное издательством «ИМКА-Пресс», уже надёжно сохранило нам это не совсем обычное свидетельство — живые голоса, каждый из которых выражает образ мыслей и чувств многих и многих людей. Конечно, в собрание вошло далеко не всё, но это первое издание такого рода — 30 часов звучания, более 700 песен 18 авторов — может дать полное представление о целом пласте культуры. Пусть специалисты судят, высокое оно или низкое, искусство бардов. Эти песни — про нас. Мы их слушали, мы их пели.

Новое рус. слово. 1978. 24 февр. С. 6

⁶ Здесь и далее в статье (вслед за написанием в т. 3) ошибочно: Л. Фрайтер и Н. Комиссарова. Под именем этого дуэта в книге приведены тексты исполнявшихся ими песен А. Дулова, В. Егорова, И. Левинзон, Л. Нахамкина, С. Никитина и др. авторов.

⁷ Здесь и далее в статье (вслед за написанием в т. 2) ошибочно: Хачинский. Выступал в дуэте с актёром Виктором Фёдоровым-Вишняковым (не путать с бардом Виктором Фёдоровым). В собрание вошли четыре песни из спектакля «Наш цирк» Ленинградского ТЮЗа: три — Н. Матвеевой и одна на стихи Э. Успенского. Как и в предыдущем случае, без указания истинного авторства.

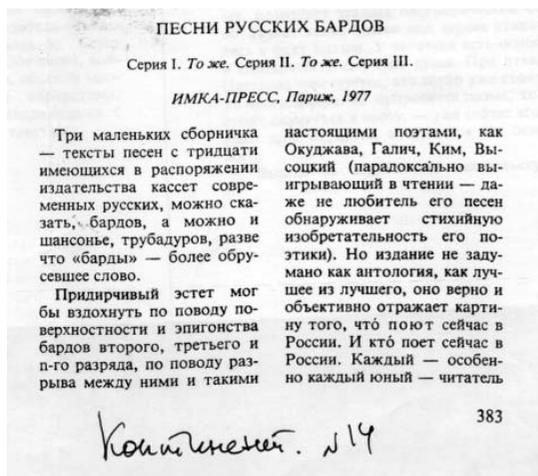
ПЕСНИ РУССКИХ БАРДОВ

Серия I. То же. Серия II. То же. Серия III. ИМКА-ПРЕСС, Париж, 1977

Три маленьких сборничка — тексты песен с тридцати имеющихся в распоряжении издательства кассет современных русских, можно сказать, бардов, а можно и шансонье, трубадуров, разве что «барды» — более обрусевшее слово.

Придирчивый эстет мог бы вздохнуть по поводу поверхностности и эпигонства бардов второго, третьего и n-го разряда, по поводу разрыва между ними и такими настоящими поэтами, как Окуджава, Галич, Ким, Высоцкий (парадоксально выигрывающий в чтении — даже не любитель его песен обнаруживает стихийную изобретательность его поэтики). Но издание не задумано как антология, как лучшее из лучшего, оно верно и объективно отражает картину того, что поют сейчас в России. И кто поёт сейчас в России. Каждый — особенно каждый юный — читатель сам разберётся, что ему нравится, что он сам запоёт, зная теперь точный текст и подыгрывая себе на гитаре, или подпоёт одной из подобных же кассет. Кажется, особенно полезно будет это издание для «эмигрантских детей»: даже у бардов малого калибра они найдут сегодняшней, живой, иногда забористый, насыщенный уличным жаргоном русский язык.

Одно обидно: кассетные барды полностью отождествлены с текстами, которые они поют. Только одному Хлебникову повезло: над песней Евгений Бачурина «Как по речке по Ирану» написано — «стихотворенье Велимира Хлебникова» (вероятно, эти слова взяты прямо с плёнки, все остальные песни Бачурина — на его собственные тексты). Но Бертольт Брехт и Иосиф Бродский, Борис Слуцкий и Андрей Вознесенский, прелестный детский поэт Эдуард Успенский и совершенно офольклоренный Юрий Алешковский — вот первые попавшиеся имена не удостоенных упоминания авторов текстов. Даже «Очи чёрные» и «Утро туманное, утро седое» попали в песни Высоцкого, раз уж он их спел и записал. Конечно, не всегда легко установить реальное авторство некоторых песен, но стоило, во-первых, сделать это во всех поддаю-



щихся определению случаям, во-вторых, поместить хотя бы краткое издательское примечание о том, что наличие песен на кассетах того или иного барда не всегда означает авторство текстов. К слову, об авторстве двух песен, то признаваемых за лагерный фольклор, то оспариваемых разными авторами. Уже упомянутому Алешковскому принадлежит написанная в начале 60-х годов песня «Товарищ Сталин, вы большой учёный». Знаменитая песня «Стою я раз на стрёме» сочинена в 1946 году ленинградским филологом-германистом Ахиллом Левинтоном¹, который в тот момент отнюдь не предполагал, что и ему придётся скитаться по тюрьмам, но вскоре получил свои двадцать пять (свидетель обвинения — провокатор Север Гансовский*). Обе песни, войдя в фольклор, обросли многочисленными вариантами, не всегда совпадающими с начальным текстом.

Континент. Вып. 14. Париж, 1977. С. 383–384. Без подп.

¹ Левинтон Ахилл Григорьевич (1913–1971) — литературовед, переводчик.

* «От редакции: Хотелось бы поправить ошибку в редакционной заметке о «Песнях русских бардов» («Континент», № 14). В дополнительных исторических сведениях, связанных с авторством песни «Стою я раз на стрёме...», свидетелем обвинения на ленинградском процессе 1949 г. назван писатель-фантаст Север Гансовский. На самом деле им был специалист по научной фантастике Евгений Брандис. С. Гансовский выступил в аналогичной роли много позднее, в 1960 г., по делу ленинградского писателя Кирилла Косцинского» (Континент. Вып. 18. Париж, 1978. С. 353).

Р. ПОЛЧАНИНОВ

О ДРЕВНИХ И СОВРЕМЕННЫХ БАРДАХ

Просматривая статьи в советских и зарубежных газетах и журналах, невольно замечаешь, что у нас до сих пор нет общепринятого определения для понятия «современный русский бард».

В неподписанной рецензии на три книжки, выпущенные в 1977 г. издательством ИМКА-ПРЕСС в Париже под названием «Песни русских бардов», в парижском журнале «Континент» № 14 высказываются такие мысли: во-первых — «можно сказать бардов, можно и шансонье, трубадуров, разве что барды более обрусевшее слово» и, во-вторых, — «Однако обидно: кассетные барды полностью отождествлены с текстами, которые они поют».

Мне не известно, кто является составителем книжек «Песни русских бардов», но предполагаю, что он (или она) принадлежат к третьей эмиграции, так же как и рецензент из журнала «Континент».

По вопросу о бардах имеются разные точки зрения. Среди моих вырезок из советских газет самое раннее упоминание слова «бард» я нашёл в «Литературной газете» от 15.4.1965 г. в статье Л. Переверзева, которого редакция «Литературки» представила читателям как собирателя современного песенного фольклора, инженера и музыковеда. Л. Переверзев назвал свою статью «О современных “бардах” и “менестрелях”» и разбирает в ней творчество «нынешних бардов, менестрелей, ашугов, акынов, миннезингеров, трубадуров, труверов или как там их называют...» Если придерживаться хронологического порядка, то следующая статья на эту тему в моей папке Магнитиздата взята из «Недели» № 1/1966 г. — еженедельного приложения к «Известиям». Там сказано: «Творцов таких песен называют “бардами и менестрелями” — это довольно точно в смысле исторических параллелей, но излишне высокопарно и экзотично»¹.

¹ Песня — единая и многоликая: Беседа за круглым столом / Вели: А. Асаркан, Ан. Макаров // Неделя. 1966. Янв. (№ 1). С. 20–21.



УГОЛОК КОЛЛЕКЦИОНЕРА

ПЕСНИ РУССКИХ БАРДОВ

«Эти три разноцветные книжки, как только их открываешь, начинают звучать...» Трудно дать более точное определение, чем эти слова, которыми начинается свою рецензию на сборник «Песни русских бардов», изданный ИМКА-Пресс в Париже в 1977 г., Галина Кузнецова в НРСлове от 24 февраля — «Голоса вне эфир».

Галина Кузнецова пишет, что такое чувство испытывают люди, совсем недавно жившие в Советском Союзе, а я берусь утверждать, что и среди первой и второй

включено 27 песен, напетых дуэтом москвичек, и 4 песни, исполненных ленинградцами. Если я правильно понял Галину Кузнецову, то все эти (31) песни написаны другими. Признаюсь, что авторы песен, за исключением одной — «Бабий Яр...», слова которой написал Евгений Евтушенко, мне не известны.

На это обстоятельство обратил внимание и неподписавшийся автор рецензии на сборник «Песни русских бардов» в журнале «Континент» № 14, 1977 г. Он так сказал: «Одно обидно: кассетные барды полностью отомждествлены с

Относительно последней сказано, что она была написана в начале 60-х годов. Мне кажется, что автор рецензии в «Континенте» № 14 ошибается. На пластинке «Неизданные песни русских бардов», выпущенной в Израиле в 1974 г., упомянут Юзеф Олешковский, а не Юрий Алешковский, а человек, лично его знавший, сказал мне, что авторство песни «Товарищ Сталин...» принадлежит Юзефу Олешковскому, человеку, сдавшему при Сталине в концлагере, якобы написавшему это стихотворное письмо при жизни Сталина, т. е. до 1953 г. Эта песня, на

линград был переименован в Волгоград. Сам Олешковский этой песни никогда не пел и, следовательно, его нельзя считать бардом.

Олешковский живет в Москве и пишет стихи для детей, но я нигде в детской литературе не встречал его имени. Нет его имени также среди членов союзов советских писателей и журналистов. В сборнике III «Песни русских бардов» эта песня приписана Высоцкому. Мне кажется: утверждать, что именно Олешковский автор слов «Товарищ Сталин, вы большой ученый» и нельзя и не надо.

Теперь относительно вариантов не только офольклоренной песни «Товарищ Сталин...», но и некоторых других. До сих пор выявление и классификация вариантов были делом исследов. Теперь, когда у коллекционеров оказались в руках тексты 706 песен поиски вариантов, вероятно, пойдут более успешно. В этом тоже ценность ника «Песни русских бардов» сле-

Достоинств у сборников много, а что касается ошибок, то их не делают только те, кто ничего не делает. Известно также, что первый шаг — самый трудный. Составитель (или составители) сбор-

Сурен Кочарян² в статье «Из ничего песня не рождается» в «Комсомольской правде» от 28.4.1968 г. пишет: «Они называют себя бардами, труверами, менестрелями...»

Современные барды и менестрели упоминаются ещё в нескольких статьях, появившихся в 1965–1968 годах в советской печати, но с тех пор, когда заходила речь о самостоятельных песнях, их авторах и исполнителях, то их больше так не называли. В то же время, в разговорной речи, до сих пор певцов, поющих свои и чужие песни под аккомпанемент гитар, чаще всего называют бардами. Пока не появились книги «Песни русских бардов» — никто особенно не задумывался над определением точного значения этого слова.

В связи с этим я решил поговорить с одной недавней москвичкой, знавшей лично многих бардов, о «Песнях русских бардов», изданных ИМКА-ПРЕСС, и о рецензии, появившейся в «Континенте». Я задал собеседнице вопрос:

— Кто такие барды?

— Неужели не знаете? Это Окуджава, Галич, Высоцкий, Ким и другие.

— Как по-вашему, все ли попавшие в книжки «Песни русских бардов» являются таковыми?

— Те, кого я знаю, бесспорно являются бардами, о тех, кого я не знаю, я не берусь судить, но я бы не назвала все песни, которые попали в эти сборники, песнями бардов. В этом отношении я согласна с «Континентом», что «Очи чёрные» и «Утро туманное» нельзя считать

² В оригинале ошибочно: Кочерян.

песнями бардов, даже если их когда-то и где-то пел Высоцкий. Так как составитель сборников поместил их вместе с прочими песнями Высоцкого без всякого пояснения, то у читателей создаётся впечатление, что он приписывает их авторство Высоцкому.

Продолжая обсуждать тему, я предложил считать бардами только тех, которые сами пишут тексты песен, сами подбирают музыку и сами поют эти песни под собственный аккомпанемент на гитаре. Так мы и договорились.

Другой знаток Магнитиздата предлагал называть тех, которые поют свои песни, бардами, а тех, которые поют чужие песни, — менестрелями. Я этой точки зрения не разделяю, во-первых, потому, что она не получила признания в Союзе, а во-вторых, если взять историческую параллель, то менестрели, певцы при дворах феодалов в средневековой Франции и Англии, были не только исполнителями, но в то же время и поэтами. Что касается бардов, то в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона о них сказано: «Так называли, начиная уже со II века до Р. Х., известных римлянам певцов гальских и других кельтских народов...» Эти певцы, как говорится, «воспевали деяния богов и героев при богослужениях и во время пиров князей и знати, под аккомпанемент арфы, возбуждали войска к подвигам, во время битв шли впереди войск...», барды «повсеместно образовали наследственные цехи, которые были образованы наподобие ордена и имели значительное влияние на народ и князей».

Барды у кельтов, как гуслеры у славян, были хранителями исторических преданий, а во времена гнёта иностранных завоевателей — будителями национальной гордости, призывавшими к сопротивлению. Поэтому, когда англичане при короле Эдуарде I покорили в 1282 г. Уэльс, барды неоднократно подвергались преследованиям. Та же участь постигла и ирландских бардов, преследовавшихся англичанами по мере захвата ирландской территории (начиная с вторжения Генриха II в 1171 г.), и шотландских, после покорения Шотландии в 1303 г.

Борьба англичан с местными бардами продолжалась в течение нескольких столетий. Уступая народному сопротивлению, англичане иногда даже разрешали устраивать состязания в пении и поэзии — эйстедфоды.

Статья о бардах в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона, выпущенном в 1891 г., заканчивается словами, что «в новейшее время» — следовательно в конце XIX в. — «благодаря возродившейся любви к древненациональному кельтскому эпосу, образовалось несколько обществ или ферейнов, которые возобновили эйстедфоды».

Вопрос точного определения нового значения слова «бард», которое оно получило в русском языке, должен был бы разрешаться не в «Уголке коллекционера»³ в «Новом русском слове», а в Институте русского языка Академии Наук СССР. Одной из обязанностей института является регистрация новых слов и толкование новых значений для старых. В 1973 г. институт выпустил словарь-справочник «Новые слова и значения» — «по материалам прессы и литературы 60-х годов». Чего там только нет... Есть, например новое значение слова «сердитые» — «Критически настроенная молодёжь в Англии...» или для слова «серебро» — «О серебряной медали (серебряных медалях) за второе место в спортивных состязаниях...». А слова «бард» нет.

Невольно напрашивается историческая параллель при определении нового значения этого слова.

Новое рус. слово. 1978. 5 февр. С. 6

³ Название традиционной рубрики, под которой печатались статьи Р. Полчанинова.

Р. ПОЛЧАНИНОВ

ПЕСНИ РУССКИХ БАРДОВ

«Эти три разноцветные книжки как только их открываешь, начинают звучать...» Трудно дать более точное определение, чем эти слова, которыми начинает свою рецензию на сборник «Песни русских бардов», изданный ИМКА-Пресс в Париже в 1977 г., Галина Кузнецова в «Новом русском слове» от 24 февраля — «Голоса вне эфира».

Галина Кузнецова пишет, что такое чувство испытывают люди, совсем недавно жившие в Советском Союзе, а я берусь утверждать, что и среди первой и второй эмиграций есть немало любителей и знатоков Окуджавы, Галича, Высоцкого, Кима и других русских бардов. Многочисленные любители и серьёзные исследователи этой области искусства давно уже ждали появления сборников с текстами песен бардов. Надо отдать должное составителю (или составителям): запись текстов 706 песен — гигантская работа. Знаю по собственному опыту, как трудно записывать на слух тексты песен с магнитных плёнок, как нужно иногда три-четыре раза прослушивать одно и то же место, чтобы разобраться, а то и отложить в сторону какую-нибудь замечательную песню из-за невозможности её полной расшифровки.

Что касается названия рецензии Галины Кузнецовой, то оно верно только отчасти. Конечно, как правило, песен бардов советские радиостанции не передают, но зато зарубежная станция радио «Свобода», как сообщил мне д-р Сосин, специалист по вопросам Магнитиздата, в особой передаче «Они поют под струнный звон» несколько раз в неделю посылает песни русских бардов в эфир.

О песнях «простеньких, незатейливых... написанных Клячкиным, Нахамкиным, Визбором», Галина Кузнецова пишет, что они получили общее название — «геологических». Возможно, что среди геологов они известны именно под таким названием, но более широкие круги собирателей Магнитиздата называют их «туристскими». Думаю, что при классификации песен бардов будет лучше присоединить песни «гео-



УГОЛОК КОЛЛЕКЦИОНЕРА

ПЕСНИ РУССКИХ БАРДОВ

«Эти три разноцветные книжки, как только их открываешь, начинают звучать...» Трудно дать более точное определение, чем эти слова, которыми начинала свою рецензию на сборник «Песни русских бардов», изданный ИМКА-Пресс в Париже в 1977 г., Галина Кузнецова в «НСоюзе» от 24 февраля — «Голоса вне эфира».

Галина Кузнецова пишет, что такое чувство испытывают люди, совсем недавно жившие в Советском Союзе, а я беру ее утверждать, что и среди первой и второй эмиграции есть немало любителей и знатоков Окуджавы, Галича, Высоцкого, Кима и других русских бардов. Многочисленные любители и серьезные исследователи

включено 27 песен, напетых дуэтом москвичек, и 4 песни, исполненных ленинградцами. Если я правильно понял Галину Кузнецову, то все эти (31) песни написаны другими. Признаюсь, что авторы песен, за исключением одной — «Бабий Яр...», слова которой написал Евгений Евтушенко, мне не известны.

На это обстоятельство обратил внимание и неподписавшийся автор рецензии на сборник «Песни русских бардов» в журнале «Континент» № 14, 1977 г. Он так сказал: «Одно обидно: кассетные барды полностью отождествлены с текстами, которые они поют. Только одному Хлебникову повезло: над песней Евгения Бачурина «Как по речке по Ирану» написа-

Относительно последней сказано, что она была написана в начале 60-х годов. Мне кажется, что автор рецензии в «Континенте» № 14 ошибается. На пластинке «Неизвестные песни русских бардов», выпущенной в Израиле в 1974 г., упомянут Юзеф Олешковский, а не Юрий Алешковский, а человек, лично его знавший, сказал мне, что авторство песни «Товарищ Сталин...» принадлежит Юзефу Олешковскому, человеку, сдвинутому при Сталине в концлагере, якобы написавшему это стихотворное письмо при жизни Сталина, т. е. до 1953 г. Эта песня, на неизвестно кем написанный мотив, широко распространилась именно в начале 60-х годов, в то время когда, как сказано в «Ведомостях

Ленинград был переименован в Волгоград. Сам Олешковский этой песни никогда не пел и, следовательно, его нельзя считать бардом.

Олешковский живет в Москве и пишет стихи для детей, но я нигде в детской литературе не встречал его имени. Нет его имени также среди членов союзов советских писателей и журналистов. В сборнике III «Песни русских бардов» эта песня приписана Высоцкому. Мне кажется: утверждать, что именно Олешковский автор слов «Товарищ Сталин, вы большой ученый» и нельзя и не надо.

Теперь относительно вариантов не только офольклоренной песни «Товарищ Сталин...», но и некоторых других. До сих пор выделение и классификация вариантов были делом исследов. Теперь, когда у коллекционеров оказались в руках тексты 706 песен поиски вариантов, вероятно, пойдут более успешно. В этом тоже ценность ника «Песни русских бардов» сле-

Достоинство у сборников много, а что касается ошибок, то их не делают только те, кто ничего не делает. Известно также, что первый шаг — самый трудный. Составитель (или составители) сборника «Песни русских бардов» сделали большой, трудный шаг и за это им и издательству ИМКА-Пресс большое спасибо.

логические» к «туристским» и не создавать для них отдельной группы или подгруппы.

706 песен русских бардов принадлежат 22 певцам. Я нарочно не употребил слова «авторам», так как Галина Кузнецова в своей рецензии написала: «Поэтому включённые в собрание два дуэта — москвичек Л. Фрайтор и Т. Комиссаровой, и артистов ленинградского ТЮЗ-а А. Хочинского и В. Фёдорова — в строгом смысле слова к бардам не относятся». В сборнике включено 27 песен, напетых дуэтом москвичек, и 4 песни, исполненных ленинградцами. Если я правильно понял Галину Кузнецову, то все эти (31) песни написаны другими. Признаюсь, что авторы песен, за исключением одной — «Бабий Яр...», слова которой написал Евгений Евтушенко, мне не известны.

На это обстоятельство обратил внимание и неподписавшийся автор рецензии на сборник «Песни русских бардов» в журнале «Континент». № 14, 1977 г. Он так сказал: «Одно обидно: кассетные барды полностью отождествлены с текстами, которые они поют. Только одному Хлебникову повезло: над песней Евгения Бачурина «Как по речке по Ирану» написано — стихотворение Велимира Хлебникова (вероятно, эти слова взяты прямо с плёнки, все остальные песни Бачурина — на его собственные тексты). Но Бертольд Брехт и Иосиф Бродский, Борис Слуцкий и Андрей Вознесенский, прелестный детский поэт Эдуард Успенский и совершенно офольклоренный Юрий Алешковский —

вот первые попавшиеся имена не удостоенных упоминания авторов текстов. Даже “Очи чёрные” и “Утро туманное, утро седое” попали в песни Высоцкого, раз уж он их спел и записал».

С этим нельзя не согласиться, но нельзя не поставить в заслугу составителю сборников, что если он не знал авторского названия песни, то не придумал его сам, а как полагается в подобных случаях, давал первые слова песни с многоточием. К сожалению, многие коллекционеры не придерживаются этого принципа и дают песням свои собственные, часто нелепые названия. Правда, было бы лучше, если бы список во всех без исключения случаях был составлен по первым словам песен, а то получилось так, что, например, песни Галича почти все даны по авторским названиям, не всегда всем известным, что затрудняет поиски нужных текстов. Конечно, ещё лучше было бы, если бы в конце последнего сборника имелся алфавитный указатель всех 706 песен, в котором можно было бы легко найти любую песню, как по авторскому названию, так и по первым словам. Для этого пришлось бы песни с авторским названием, которых, в общем, не так уж много, давать в указателе дважды — первый раз по авторскому названию, с указанием в скобках первых слов, а второй раз наоборот.

Очень жаль, что в рецензии в «Континенте» № 14 названы авторы слов только двух песен: «Стою я раз на стрёме» Ахилла Левинтона и «Товарищ Сталин, вы большой учёный» Юрия Алешковского. Относительно последней сказано, что она была написана в начале 60-х годов. Мне кажется, что автор рецензии в «Континенте» № 14 ошибается. На пластинке «Неизданные песни русских бардов», выпущенной в Израиле в 1974 г., упомянут Юзеф Олешковский, а не Юрий Алешковский, а человек, лично его знавший, сказал мне, что авторство песни «Товарищ Сталин...» приписывается Юзефу Олешковскому, человеку, сидевшему при Сталине в концлагере, якобы написавшему это стихотворное письмо при жизни Сталина, т. е. до 1953 г. Эта песня, на неизвестно кем написанный мотив, широко распространилась именно в начале 60-х годов, в то время когда, как сказано в «Ведомостях Верховного Совета СССР», по требованию трудящихся, город Сталинград был переименован в Волгоград. Сам Олешковский этой песни никогда не пел и, следовательно, его нельзя считать бардом. Олешковский живёт в Москве и пишет стихи для детей, но я нигде в детской литературе не встречал его имени. Нет его имени также среди членов союзов советских писателей и журналистов. В сборнике III «Песни русских бардов» эта песня приписана Высоцкому. Мне кажется, утверждать, что именно Олешковский автор слов «Товарищ Сталин, вы большой учёный» и нельзя и не надо.

Теперь относительно вариантов не только офольклоренной песни «Товарищ Сталин...», но и некоторых других. До сих пор выявление и классификация вариантов были делом нелёгким. Теперь, когда у коллекционеров оказались в руках тексты 706 песен, поиски вариантов, вероятно, пойдут более успешно. В этом тоже ценность <...сбор>ника «Песни русских бардов» сде-<...>¹

Достоинств у сборников много, а что касается ошибок, то их не делают только те, кто ничего не делает. Известно также, что первый шаг — самый трудный. Составитель (или составители) сборника «Песни русских бардов» сделали большой, трудный шаг, и за это им и издательству ИМКА-Пресс большое спасибо.

*Новое рус. слово. 1978. 19 марта. С. 6
Там же напечатана песня «Товарищ Сталин, вы большой учёный...»
с комментарием и ошибочным написанием фамилии:
«Слова приписываются Юзефу Олешковскому»*

¹ Вероятно, при вёрстке две строки набора выпали из текста.

В. БЕТАКИ

ГАЛИЧ И РУССКИЕ БАРДЫ

**Александр Галич. Когда я вернусь. «Посев», Франкфурт-на-Майне, 1977.
Песни русских бардов. I-III. ИМКА-Пресс, Париж, 1977.**

В конце 50-х годов много неожиданного объявилось в нашей жизни. Новый жанр русской поэзии — поэзия бардов — как снег на голову свалился, и любители классификаций почувствовали себя неуютно, стали искать полочку — куда бы это явление поместить?.. Кто прищипливал новое явление литературы к фольклору, особенно блатному, кто тщился доказать, что это душа Вертинского вселилась в Окуджаву, а уж от него всё и «пошло есть», а находились и такие, что выводили родословную «бардов» прямо из советской песни... Только в песне текст потому и называется так скромно — текстом, что он у музыки в подчинении. А тут появилась поэзия, не уступающая ни крохи своей сложности, ни грана глубины, ни единой возможной ассоциации.

Песенный текст обязан был, казалось, быть примитивным — этого вроде бы требовал жанр. Не знаю, действительно ли так или это «текстовики», от первых оперных и до нынешних «доризо»¹, придумали в оправдание бездарности. Песни «бардов» сразу заявили себя не песнями в традиционном смысле этого слова, а стихами, связанными с музыкальным сопровождением. В потоке современного поэтического сознания поэзия бардов вошла в число факторов, определяющих весь характер поэтики второй половины века.

Создатели жанра — два крупнейших русских поэта нашего времени: Булат Окуджава и Александр Галич. Появились они почти одновременно (Окуджава немного раньше), и уже в самом начале шестидесятых записи их песен звучали по всей стране — распространение лимитировалось лишь количеством и стоимостью магнитофонов.

¹ Имеется в виду Доризо Николай Константинович (1923–2011) — поэт, песенник; с 1959 г. до 1990-х годов — секретарь Союза писателей РСФСР.

Довольно быстро появилось множество и авторов собственных, и исполнителей чужих стихов под гитару, и таких, что пели вперемешку своё и чужое... Ю. Ким, А. Городницкий, Ю. Визбор, М. Анчаров, Е. Клячкин, Ю. Кукин... На этом фоне довольно быстро выделился талантливейший актер и блестящий поэт Владимир Высоцкий.

И вот, когда несколько отстоялось это взбаламученное море, стало ясно, что само по себе явление дало не столь уж много имён, действительно вошедших в мозаику нашей литературы, — по моему глубокому убеждению, поэзия Окуджавы, Галича, Матвеевой и Высоцкого некой незримой стеной отделилась от самодеятельности — пусть порой и талантливой, но самодеятельности — остальных «бардов».

Особенно это хорошо видно, когда возьмёшь в руки трёхтомник «Песни русских бардов». В этом сборнике, каждый том которого включает в себя понемногу песен каждого, принцип расположения материала по исполнителям не всегда даёт возможность проследить за поэтической индивидуальностью того или иного автора. Но если одновременно слушать коллекцию кассет, приложением к которым, собственно, и являются изданные тексты, то можно получить представление о той или иной поэтической индивидуальности, тем более, что исполнители почти всегда оговаривают случаи, когда стихи принадлежат не им, и называют авторов. И если оставить в стороне песни «туристского» типа, а также многочисленные использованные стихи Киплинга, Бродского, Вознесенского и другие — как русские, так и переводные, то окажется, что немногие из «бардов» порой выходят за пределы самодеятельного искусства, — что не мешает любить, слушать и петь их песни, ставшие частью живой, неофициальной культуры.

Однако если судить с точки зрения поэзии как таковой, то в её молодом жанре уже создалась естественная пирамида, на вершине которой названные мною Окуджава, Матвеева, Высоцкий и Галич. И творчество Галича в рамки жанра уже не укладывается.

Взглянем на самые, казалось бы, внешние, формальные признаки: у Галича — и только у него — есть большие полифонические поэмы, которые немислимо назвать не только песнями, но даже циклами песен. Эта чисто внешняя сторона его творчества обусловлена внутрен-

Критика и библиография

ГАЛИЧ И РУССКИЕ БАРДЫ

В конце 50-х годов много неожиданного объявилось в нашей жизни. Новый жанр русской поэзии — поэзия бардов — как снег на голову свалился, и любители классификаций поучествовали себе неуютно, стали искать полочку — куда бы это явление поместить?!. Кто приписывал новое явление литературе и фольклору, особенно близкому, кто тянулся доказать, что это душа Бургинского воскресла в Окуджаву, а уж от него всё и «пошло еста», а находились и такие, что выводили родословную «бардов» прямо из советской песни... Только в песне текст потому и называется так скромно — текстом, что он у музыки и подчинен. А тут появилась поэзия, не уступающая ни крохи своей сложности, ни грава глубины, ни единой возможной ассоциации.

Песенный текст обязан был, казалось, быть примитивным — этого вроде бы требовал жанр. Не известно ли так или это «текстовики», от первых оперных и до нынешних «дорез», придумали в оправдание бездарности. Песни «бардов» сразу заявили себя не песнями в традиционном смысле этого слова, а стихами, связанными с музыкальным сопровождением. В потоке современного поэтического сознания поэзия бардов вошла в число факторов, определяющих весь характер поэтики второй половины века.

Создатели жанра — два крупнейших русских поэта нашего времени: Булат Окуджава и Александр Галич. Появились они почти одновременно (Окуджава немного раньше), и уже в самом начале шестидесятых записи их песни звучали по всей стране — распространение лимитировалось лишь количеством и стоимостью магнитофонов.

Довольно быстро появилось множество и авторов собственных, и исполнителей чужих стихов под гитару, и таких, что пели вперемешку свое и чужое... Ю. Ким, А. Городниц-

Александр Галич. Когда я вернулся. «Песни», Фридрихсбург-на-Майне, 1977. Песни русских бардов. I-III. ИМКА-Пресс, Париж, 1977.

ней сутью: большие поэмы Галича — произведения прежде всего философские. Сочетание таких понятий, как философия и гитара, выглядит на первый взгляд дико, но факт остаётся фактом: «Поэма о бегунах на длинные дистанции» — о безумном и вневременном споре Сталина с Христом, споре за души людские — что это? Мистерия? Фарс? Pamфлет? Историософские стихи? Бытовые новеллы? Лирика? Сатира? Всё вместе. Тут нет места ни классификации, ни классицизму. Летят в тартарары все единства, начиная с единства приёма.

Не менее разнообразна — при строжайшей лирической внутренней цельности — и поэма «Кадиш», посвящённая памяти Януша Корчака. При всем диапазоне, от лирических пронзительнейших песен («Когда я снова стану маленьким») и до притчи (о князе, желавшем закрасить грязь), от иронически жуткого блюза и до повествования вполне новеллистического — вся она содержит тот нравственно-философский заряд, которым заставляет читателя или слушателя воспринимать её как лирико-философское произведение и одну из вершин гражданской поэзии.

Монтаж кинокадров, перебрасывающий нас от Себастьяна Баха в московскую коммуналку и обратно, «Ещё раз о чёрте» и лирически горькое, сатирически беспощадное «Письмо в XVII век», наконец — кафкиански жуткий фарс «Новогодней фантазии», где страшным контрастом бездуховному миру возникает образ белого Христа, который «не пришёл, а ушёл... в Петроградскую зимнюю ночь» (полемика с Блоком), — всё это говорит, что Галич совершил немыслимое, невозможное: соединил «песенку» и философскую поэзию, гитару и молитву, жаргон и язык пророков.

Это же видно и в самой композиции его последней книги «Когда я вернусь».

Книга построена как единое произведение. От цикла «Серебряный Бор» и до цикла «Дикий Запад» — это история жизни поэта, словно биографическая поэма с множеством, как и положено поэме, лирических «отступлений». И не отступления они совсем, эти «упражнения для правой и левой руки», эти короткие лирико-сатирические миниатюры, — они всё в той же линии рассказа «о времени и о себе». Но в отличие от остальных стихов они бессюжетны, они — как эпитафии, они — обобщения того, о чём весь цикл: «Промотали мы своё прометейство, проворонили своё первородство». И когда после этих строк и после «Канареечка жалобно свистит: “Союз нерушимый республик свободных”...» — сразу идёт «Песня об отчем доме», то ясна связь интермедий с самими песнями, составляющими цикл. Ведь именно персонаж, именуемый тут «некто с пустым лицом», претендующий на право определять, кто сын своей страны, а кто — пасынок или вообще чужой, именно этот кафкианский «некто» узурпировал и прометейство и первородство.

Для поэта сей «некто» — просто никто и представляет страну не больше, чем канареечка, жалобно свистящая бессловесный гимн бессловесного государства...

А последние два раздела книги как бы представляют всё наше общество: сначала — как и полагается — столпы, а затем и вся его пестрота. Столп — Клим Петрович Коломийцев. Впервые в этой книге он — в полный рост, уже не три, а шесть повестей о нём, вся его личность, вся жизнь как на ладони. И ясно, что на таком «столпе» может удержаться лишь общество небезызвестного города Ибанска².

Поэма «Вечерние прогулки» логически завершает книгу — это и есть вся пестрота наша. От спившегося работяги до «действительного члена» КПСС, от «очкастых» до блатных, от бывшей учительницы до... Это напоминает «оперу нищих», жанр, родившийся в начале XVIII века, когда появилась музыкальная комедия Джона Гея³ под этим названием. Она и определила сам жанр как полифонический: собравшиеся в таверне бродяги, разнообразные фигуры с разных «уровней» социального дна спорят, исповедуются, похваляются друг перед другом в песенках, монологах, куплетах. Но сравним поэму Галича хотя бы с «Весёлыми нищими» Бёрнса — поэмой того же жанра. У Бёрнса вор, кузнец, маркитантка, солдат, цыган — аутсайдеры общества, каждый из них — «человек за бортом». У Галича «два очкастых алкаша», работяга, партийный чиновник и другие — советское общество присутствует в шалмане почти в полном составе (кроме разве что крестьянства): и партия, и рабочий класс, и интеллигенция. И вот главное, в чём перевернул Галич традиционный жанр: всё общество, вся советская действительность в лице своих представителей оказывается в его поэме за бортом жизни...

И работяга — по сути дела, главный герой поэмы — тут антипод Клима Петровича, именно его монологи выражают авторское отношение и к собравшимся в шалмане, и к самой действительности за пределами этого «малого шалмана», в том «большом шалмане», хозяева которого вроде того хмыря, что не выдержал монологов работяги и помер. Помер от простой правды.

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

² В этом вымышленном «никем не населённом пункте» происходит действие известного романа-антиутопии А. Зиновьева «Зияющие высоты», который был впервые опубликован на Западе в 1976 г.; роман описывает общество «реального социализма».

³ Поэт и драматург XVIII в., автор балладной «Оперы нищих» (композитор И. К. Пепуш).

В романтических операх нищих не обходилось без драк. В шалмане уже не переворачивают столы — это вам не таверна XVIII века! Тут дерутся — словом, страшнейшим оружием XX века. И обрамление поэмы — тоска по классической лирике — ещё усиливает гротескность изображённой в ней реальной жизни. Это не автор пишет гротеск — это действительность, перещеголявшая все фантазии. Воистину «мы рождены, чтоб Кафку сделать былью».

Эта поэма завершает не только книгу — если проследить внимательно, многие песни-баллады Галича окажутся только частями той самой «оперы нищих», словно ждавшими, чтобы поэт собрал их все вместе, в одну страшную буффонаду, которую Галич писал всю жизнь.

Именно единство, связывающее многие песни Галича в большие циклы, наличие поэм, состоящих вроде бы из отдельных песен, но связанных воедино, скомпонованных часто по принципу, сходному с киномонтажом, философское содержание этих «систем» и «метасистем» — от цикла до книги — всё это выводит поэзию Галича за пределы собственно «поэзии бардов», хотя происхождение её от этого жанра несомненно.

Континент. Вып. 16. 1978. С. 349–353

Джерри СМИТ

ПОДПОЛЬНЫЕ ПЕСНИ

ОТ АВТОРА, 2019. Я начал серьёзно заниматься изучением современной русской песенной поэзии под гитару в середине 1960-х. Эта намеренно неуклюжая фраза подсказывает, что в то время я не знал, как лучше назвать её, — ни по-русски, ни по-английски. Тогда не было публично доступных материалов; были только частные записи, и я провёл много часов, транскрибируя их с помощью русских друзей. (До сих пор я дорожу машинописью «Милицейского протокола» Высоцкого, совместно подготовленной для меня И. Грековой и Р. Зерновой, и памятью об их комментариях в ходе работы.) Вообще говоря, мои университетские коллеги смотрели на это занятие как на недостойное отвлечение от моей «серьёзной» работы, в центре которой в то время стояла эволюция стихосложения русской поэзии XVIII века. Я считал, что их отношение исходит из старомодного интеллектуального снобизма. На этом фоне я и среагировал с благодарностью и вместе тем с некоторым разочарованием, когда появилось издание «Песни русских бардов». Рецензия, которую я дал в журнал «Index on Censorship» в конце 1977-го, представляет собой самую раннюю мою попытку сформулировать общее представление об этом предмете, приведшее в конце концов к моей книге 1984-го года «Songs to Seven Strings». С тех пор в моих глазах сам объект изучения претерпел непредставимую трансформацию с точки зрения доступности материалов, изобилия дискуссий, отражающих не менее непредставимую трансформацию исто-

books

Underground songs Gerry Smith

Песни русских бардов 10 cassette recordings and three books of texts. YMC&P Press, Paris 1987

Songs of the Russian Barbs, a subcritical edition by the vocal Prosa, brings into the public arena a body of creative work that forms a vital component of the bourgeois unofficial Russian literature of the last twenty years. Of all the great variety of genres in this literature, the underground song is the least familiar to audiences outside the USSR, for obvious reasons. Besides the problems of translation connected with verse forms and the fact that these songs only achieve their full impact in song performance, there is in the context of these songs an intimate and delicately nuanced connection with the realities of Soviet life that can be beyond the full comprehension of anyone who has not experienced that society at first hand and on a intimate. Furthermore, a significant part of their meaning is contained within the system of literary controls these songs lose much of their vital resonance. Whilst the case, however, the underground song is probably the most genuinely popular of all the varieties of unofficial culture, only the sub-literary genre of the anecdote can rival it. The term 'bard', which appears in the title of the collection, is as unfortunate as the equally evasive 'minors' and 'characterist'. The authors of these songs are few in number, but their work is of a quality and originality that has earned them the status of national and international icons. The names of these authors are well known to those who are interested in the history of Soviet literature and the history of the USSR. The names of these authors are well known to those who are interested in the history of Soviet literature and the history of the USSR.

of trying to find and use honest language as an alternative to the diluted language of these media. These songs are disseminated by means of tape recordings, a process known as 'self-publishing' ('publishing by tape recorder'), by analogy with amateur 'self-publishing'. The recordings are made from performance by the singer-poets, and recorded from recordings of such performances broadcast from outside the USSR (radio). As with all amateur (literary) published outside the USSR, the vocal publication leaves one with the feeling that it is being made available to the people that need it least, but in the case of these songs, this feeling would lead to new feelings contrary to those with other underground literary genres. For while the number of copies of any 74x50 Golsch-Avshynskaya that penetrates to its suburban reading public will be small, even with the help of relatives, these songs are carried in the hands of thousands of people and can be retransmitted orally. In the case of Alexander Galich, the greatest circle poet of antiquity, we know from his own words that he deliberately chose the medium of the song to ensure that his message would achieve the maximum of memorability and popular impact. We on the outside should therefore try to look at the vocal publication primarily as a historical document that runs down against the day when independent historians of culture will be able to make an objective assessment of their own traditions. Let us, therefore, examine *Songs of the Russian Barbs* from this point of view and try to estimate the society and representativeness of the picture it gives of the underground song as a whole. On the basis of the material contained in the collection it is possible to form a general idea of the characteristic thematic range of the underground song. There are two positions: the official and the free. It is without doubt the material polarity that marks the situation and that will endure as the most important expression of this very large body of material. The lyrical song, it must be admitted, contains a real representative of the genre; these pieces are recognizable in their own right, one would have thought, primarily

рического контекста. Ближе к сегодняшнему дню мои встречи с этим предметом происходили в связи с переводом поэзии моего покойного приятеля Льва Лосева. Я помню, как меня озадачило его двустилишие «...наших бардов картонные копыя // и актёрскую их хрипоту» и как меня задела его стихотворения «Спой ещё, Александр Похмельч» и «Высоцкий поёт оттуда». Я должен был указать ему, что мне давно знакомо такое отношение свысока и что я никогда не буду в состоянии разделить его. Для меня, эти песни никак не потеряли той языковой живучести и человеческой глубины, которыми они впервые привлекли меня более пятидесяти лет тому назад.

* * *

Песни русских бардов. 30 кассет записей и три книги текстов. УМСА Press, Paris. 1 300 F

Подписное издание «Песни русских бардов» делает всеобщим достоянием собрание произведений, являющихся важнейшей частью быстро развивающейся неофициальной русской литературы последних двадцати лет. Из большого разнообразия жанров этой литературы, подпольная песня, по очевидным причинам, наименее знакома кругу читателей и слушателей за пределами СССР. Кроме проблем перевода рифмованных стихотворений и того факта, что эти песни достигают полного эффекта только когда поются, в содержании этих песен есть тесная и очень тонкая связь с реалиями советской жизни, которая не даёт возможности полностью понять и оценить эти песни тем, у кого не было собственного опыта этой жизни, как у советских людей. Более того, существенная часть их смысловой нагрузки связана с контекстом; за пределами системы подконтрольной литературы эти песни теряют большую часть их жизненно важного резонанса. Однако, в Советском Союзе подпольная песня — вероятно, самое воистину популярное явление из всего разнообразия неофициальной культуры; только сублитературный жанр анекдота может соперничать с ней. Термин «бард», стоящий в заголовке данной коллекции, настолько же неудачен, как в равной степени общепринятые «менестрель» и «шансонье». Авторы этих песен — не артисты эстрады, не шоумены, не проводники официально разрешённых культурных традиций; прежде всего и главным образом, они поэты, наследники сатирических и лирических напевов в русской поэзии, которые всегда были не в ладах с правящими кругами своего времени. Использование этих заимствованных терминов, чтобы объяснить их функцию в советском обществе, обманчиво намекает на западные параллели и западных предшественников, — хотя форма их песен и манера исполнения происходит в конечном итоге не из русских источников, на западе нет параллелей к социальным и художественным функциям обсуждаемых подпольных песен. В общем,

эти песни разделяют с самиздатом¹ задачу поддерживать жизнь тех тем, которые «выбрасываются» цензурой из средств массовой информации; и одновременно с этим они пытаются найти и использовать подлинный, правдивый язык как альтернативу испорченному, засорённому языку средств массовой информации.

Эти песни распространяются посредством магнитофонных записей, — процесс, известный как магнитиздат (‘публикуемый/издаваемый с помощью магнитофона’ по аналогии с самиздатом, ‘издаваемый самим автором’). Записи сделаны на выступлениях певцов-поэтов, и часто с перезаписей таких выступлений, передаваемых по радио извне СССР (радиздат²). Так же как весь тамиздат (материал, опубликованный за рубежом СССР, т. е. «там»), издание «УМСА» оставляет у нас чувство, что оно становится доступным для тех, кто менее всего в нём нуждается; хотя, что касается подпольных песен, это чувство тоже должно вызывать у слушателей ярость, рождающую больше надежд, чем другие подпольные литературные жанры. Дело в том, что в то время как число копий, скажем, «Архипелага Гулаг», которое попадёт в руки настоящей читающей публики, будет маленьким, подпольные песни — даже с помощью только радиздата, — переносятся в головы тысяч людей и могут передаваться из уст в уста. В случае Александра Галича, величайшего гражданского поэта магнитиздата, он сознательно, как мы знаем из его собственных слов, выбрал песню как средство информации, чтобы быть уверенным, что его обращение, призыв к людям достигнет максимума запоминаемости и воздействия на публику.

Мы — за пределами СССР — должны, следовательно, смотреть на эту публикацию в первую очередь как на исторический документ, который фиксирует данную здесь информацию до того дня, когда отечественные историки культуры получат возможность сделать объективную оценку своих собственных традиций. Следовательно, давайте рассмотрим «Песни русских бардов» с этой точки зрения и попытаемся оценить точность и представительность предлагаемой картины подпольной песни как единого целого.

На базе материала, собранного в данной коллекции, можно сформулировать обоснованный вывод о характерном тематическом диапазоне подпольной песни. Здесь есть два полюса: сатирический и лирический. Без сомнения, сатирический полюс — это то, что больше всего привлекает внимание и то, что выживет как наиболее важный компонент этого очень большого собрания. Лирические песни, надо при-

¹ Русскоязычные термины *самиздат*, *магнитиздат*, *радиздат*, *тамиздат* и *авторские песни* автор приводит в транслитерации и выделяет курсивом.

² Термин, употребляемый автором, не прижился ни в среде западных исследователей авторской песни, ни тем более в России.

знать, содержат довольно высокую пропорцию шлама; вполне можно подумать, что эти произведения не публикуемы в стране их происхождения в первую очередь потому, что ни один уважающий себя советский литературный редактор не пропустит их из чисто литературных соображений. Оторванные от авторского исполнения и появившиеся в напечатанном виде, некоторые из текстов подпольных лирических песен едва разнятся со множеством вялых, сентиментальных стихов, вытекающих потоком из-под советских печатных прессов. Отличительная черта всех этих песен, однако, — меланхолия; а как мы знаем, слишком много меланхолии — это опасная вещь по официальным советским стандартам. Неприятность заключается в том, что от неё можно очень легко опуститься до нытья и жалости к себе.

Выпущенное собрание составлено исключительно из песен известных авторов (по-русски это звучит как «авторские песни»). Это означает, что оно не включает сочинения из двух сфер, составляющих существенный процент всего объёма подпольных песен. Первая из них состоит из большого количества песен, связанных с опытом трудовых лагерей; их авторство забыто и стало истинным фольклором; стоит собраться вместе двум-трём людям — эти песни поются. Вторая группа — официальные песни из прошлого. Как мы знаем, нет ничего в советской культуре любого рассматриваемого времени так бунтарски антиправительственного, как официальная культура ранних периодов. Пожалуй, самый известный пример такого рода — это советский партийный гимн, подлинные (первоначальные) слова которого датировались 1936 годом и в наше время стали карикатурно эффектны, как слова любой подпольной песни, сочинённой с целью проклясть культ Сталина. Сейчас советский гимн оснащён свежим текстом, сопровождающим новую Конституцию, и больше не может быть известен под своим неофициальным названием, какое было у него в течение многих лет, — «Песня без слов». Как бы то ни было, указание на эти два вида подпольных песен, — это не критика представленного собрания. Возможно, сейчас собиратель мог бы обратить своё внимание на сбор дополнительной коллекции анонимных и старых официальных песен.

Издание «Песни русских бардов» содержит 729 текстов, а общее количество представленных авторов — 22, включая шесть работающих вместе дуэтов. Один значимый автор, работы которого опущены, — это Александр Варди³, известный на Западе своей замечательной книгой лагерных мемуаров «Подконвойный мир», опубликованной изда-

³ Варди Александр Аронович (1901–1983) с 1936 года провёл три года в заключении; вышел по бериевской амнистии 1939 года. Фронтовик. В 1950-м был вновь арестован и приговорён к 10 годам; освобожден в 1955-м. В 1957 г. выехал в Польшу, позднее переехал в ФРГ; работал в Мюнхене на «Радио Свобода». С 1980-х жил в США. Сбирал лагерный фольклор. О его авторских песнях нам не известно.

тельством «Посев» в 1971 году и ещё не переведённой на английский язык. Ему также принадлежит авторство поразительной серии песен, более близких к русской народной традиции, чем к подпольной песне в целом, с её характерными чертами. Варди — эмигрант, и его творчество в СССР практически не известно, но здесь было бы кстати. Надо сказать, что независимо от отсутствия Варди, количественный показатель песен того или иного автора не является свидетельством его важности в контексте магнитиздата. Очевидно, что собиратель включил весь фономатериал достаточно высокого качества, который ему удалось добыть и предложить публике. Результат этого таков, что, хотя представительство авторов и не произвольно выбранное, оставляет желать лучшего.

Есть три неоспоримых гиганта в этой области, и два из них, к сожалению, представлены недостаточно, вероятно по той очевидной причине, что тексты их песен и магнитофонные записи их выступлений были давно доступны публике за пределами СССР. Речь идёт об Александре Галиче и Булате Окуджаве. Здесь 105 песен Галича, включающие некоторые из знакомых шедевров, таких, как «Песни Клим Петровича», и несколько песен, которые до сих пор не были включены в собрания его сочинений. Более серьёзен, с точки зрения представительности данного собрания, а также и его литературного качества, тот факт, что в него входят только две дюжины песен Булата Окуджавы — пионера этого жанра, а также крупнейшего лирического поэта. Эти две дюжины песен — странная смесь знакомого и незнакомого; но они едва ли включают что-то из многочисленных песен этого автора, ставших классикой русской поэзии.

Значительная ценность данной коллекции обусловлена тем, что она впервые показывает в одном собрании песни третьего гиганта — Владимира Высоцкого. 209 песен Высоцкого наконец-то дадут возможность непосвящённым получить представление о поистине кипящем таланте этого экстраординарного человека, которого эмигрировавший русский художник Шемякин назвал «вулканом русской души». Так как до этого издания работы Высоцкого никогда не были собраны вместе, вызывает внутренний протест утверждение, будто степень, с которой он доминирует в собрании «УМСА», преувеличивает его статус в масштабах этого жанра в целом; на данное собрание его песен надо смотреть в контексте всего творчества Окуджавы и Галича, а не только с учётом впечатления, полученного от представленной в данном собрании кучей доли объёма их произведений. За то, что мы узнали Высоцкого, мы должны выразить благодарность анонимному собирателю этой коллекции и молить о том, чтобы её появление не вызвало дополнительных затруднений в уже головокружительной карьере Высоцкого.

Кроме произведений этих трёх гигантов, здесь в полную силу зазвучали авторы «второго ряда»: нам представили 80 песен Кукина,

48 — Алмазова, 39 — Визбора, 41 — Бачурина, 30 — Клячкина и по 20 — Городницкого и Кима. Из этих авторов Ким достоин особого внимания; он блестяще одарённый поэт с неповторимым саркастическим юмором.

Если принять за данность, что у составителей не было намерения дать полную или хотя бы репрезентативную подборку произведений Галича и Окуджавы по причине их доступности и без этой коллекции, всё же придётся с сожалением признать, что в ней отсутствуют некоторые из самых популярных и представительных песен магнитиздата. В частности, назовём три песни, которых нет в собрании и которые являются вершинами этого жанра: «Песня о Серёжке Фомине» Высоцкого, представляющая собой наиболее совершенное произведение в духе лаконичной баллады; «Разговор африканского принца и инженера Петухова» Визбора — её припев стал поговоркой («Зато мы делаем ракеты, // И перекрыли Енисей, // И даже в области балета // мы впереди планеты всей») и «Коктебель» Кима, злой сатирический рассказ о членах Союза писателей, развлекающихся на их Черноморском курорте.

Более серьёзным недостатком этого собрания, чем выше упомянутые упущения, является то, в каком порядке издатели собрали эти песни вместе. Полностью отсутствует чёткий принцип работы как в собрании в целом, так и во внутренней организации песен отдельных авторов. Похоже, что они были просто размещены в том порядке, в каком были записаны на магнитофонных лентах — источниках работы. Для тех, кто разделяет духовный интерес к этому жанру, нет ничего более неприемлемого, чем академические принципы редактирования и методы изучения письменных текстов, но, тем не менее, требуется большая редакторская работа над этим изданием, чем была проделана. Существуют два резонных принципа составления собраний подобного рода: хронологический порядок или тематика. Вероятно, никогда не будет возможности осуществить издание таких песен на основе хронологического принципа, если только среди гигантского множества советских фольклористов не найдётся просвещённая душа, «работающая в стол». Но было бы полезно и создало бы старт для будущего, если бы нашлось какое-то руководство по датам создания песен, даже самого проблематичного типа. Вполне вероятно, что большая часть этого материала — десяти-пятнадцатилетней давности, а самые недавние песни созданы где-то около 1975 года.

Подобно этому, отсутствие какой-либо биографической информации об авторах — ещё один вызывающий сожаление недостаток. Фактически, как только было принято решение опубликовать произведения этих авторов на Западе и их имена были обнародованы (предположительно без их разрешения), — представление известных биографических сведений о них не принесло бы им никакого дальнейшего вреда;

на самом деле, подобная информация может скорее воспрепятствовать карательным мерам, чем спровоцировать их.

Организация собрания песен в тематическом порядке дала бы большое преимущество, в частности, в случае произведений Высоцкого, и более того, позволила бы слушать песни в непрерываемой последовательности. Трудно поверить, что при расположении тех или иных песен рядом у редактора была сознательная цель их стилистического сопоставления. Но что было нужно больше всего — это контроль качества редактирования; даже в случае Высоцкого, часто бывает, что его предельно мощная работа зажата между недолговечными песенками-однодневками, едва достойными воспроизведения.

Три тома текстов, сопровождающих магнитофонные записи, представляют собой монументальный труд транскрибирования (текстовой расшифровки пения), проделанный неизвестным героем. Это совсем нелегко даже для чрезвычайно сообразительного русскоговорящего человека аккуратно транскрибировать то, что слышится на плёнках часто плохого качества. Магнитофонные песни покрывают очень широкий спектр лингвистических регистров, но доминирует безусловно — разговорный, требующий исключительного внимания и такта при транскрибировании. Расшифровщик аудиозаписей слегка подшлифовал тексты, избегая таких вещей как фонетические транскрипции нестандартных форм, и это была достойная похвалы аккуратная работа. Кое-какие опечатки забрались в тексты, но их очень мало, учитываемая огромную массу обработанного материала. Несколько песен представлены в искажённых вариантах, иногда, возможно, без пары строк⁴, но, в общем, стандарт высок. Тексты в книгах фотографически скопированы с машинописных отпечатков, и хотя размер шрифта мелкий, читаются достаточно легко; единственный недостаток — непрофессиональное расположение текстов на странице, с частыми переносами (со страницы на страницу) иногда даже в середине строфы.

Независимо от этих мелочей, есть один крупный вызывающий сожаление недочёт в записи текстов. По неизвестным причинам, и за исключением только песен Галича, названия других полностью пропущены. Это не мелкий недостаток, так как названия часто являются интегральной частью текста. Пожалуй, наиболее серьёзные упущения касаются двух песен Кима: «Мороз трещит, как пулемёт» (*Кн. III. С. 58*) должна иметь название «Подражание Высоцкому», и следующая песня «Мы об Марксе твердим и об Ленине» должна называться

⁴ Здесь, видимо, требуется подчеркнуть: автор рецензии не учёл того, что книги в этом собрании имели вспомогательную функцию по отношению к коллекции магнитофонных записей и поэтому содержали редакции текстов, которые соответствовали содержащимся на кассетах авторским фонограммам. С другой стороны, и необходимые пояснения на сей счёт в собрании отсутствовали.

«Подражание Галичу». Обе песни — мастерские сатирические пародии, и текстуально, и в их авторской интерпретации, но, за неимением названий, обе теряют большую часть своего смысла. Отсутствие названий песен Высоцкого вызывает наибольшее сожаление. При исполнении он так же, как и Галич, и Окуджава, — придаёт большое значение комментированию песен (как закладывают основу здания), давая детали, касающиеся обстоятельств их сочинения (как например, «Эта песня была сочинена для фильма, который был снят, но не показан»), событий, на которые он ссылается и т. д.

Вступления иногда могут длиться дольше и быть смешнее или острее, выразительней, чем сама песня, и очень жаль, что расшифровщик текстов не счёл нужным включить их.

Встречаются неприятные случаи неверно установленного авторства. Одна из классических песен этого жанра «Товарищ Сталин, вы большой учёный» опять приписана Высоцкому, хотя общеизвестно, что она сочинена Юзиком Алешковским⁵. Тот факт, что песня «На Тихорецкую состав отправится» (*Кн. III. С. 14*) написана не Высоцким, а Михаилом Львовским, менее известен, и скорее практически неизвестен факт, что песня «Стою я раз на стрёме» (*Кн. III. С. 21*), с названием «Жемчуга стакан» была сочинена более тридцати лет тому назад ленинградским учёным Ахиллом Григорьевичем Левинтоном. И опять мы должны верить в этого гипотетического фольклориста, работающего «в стол». Поразительным доказательством догутенберговской природы всего, что наиболее жизненно важно в современной российской культуре, является существующая проблема атрибуции такого современного материала, как этот.

Вся эта суровая критика тем не менее блекнет под воздействием песен Высоцкого, в таком щедром количестве, и мы можем объективно взглянуть на необыкновенное собрание его песен. Высоцкий — чрезвычайно плодотворный, возможно, слишком плодотворный автор, и его репертуар имеет огромный диапазон. Выше было отмечено, что собрание песен Высоцкого в том виде, как оно представлено здесь, страдает отсутствием какой-либо тематической систематизации. Такого рода классификация имеет максимальное значение для понимания того, как работают песни магнитиздата. Дело в том, что в отношении значительной доли его репертуара Высоцкий вовсе не подпольный автор, а лицензированный шут, дурак⁶. «Официальная» часть его репертуара состоит из очень большого количества песен, сочинённых для не-

⁵ Вслед за Р. Полчаниновым (см. выше в наст. разделе) автор даёт ошибочное написание Олешковский, восходящее к израильской пластинке «Неизданные песни русских бардов» (1974).

⁶ В английской литературной традиции: *лицензированный шут* — человек, смело говорящий всё, что ему взбредёт в голову без оглядки на последствия.

ограниченных публичных выступлений и распространения средствами массовой информации. Некоторые были выпущены на пластинках в СССР. Примерами таковых в собрании «УМСА» являются песни из фильма «Вертикаль» (*Кн. III. С. 44–45*). Слова и музыка одной из них, «Только он не вернулся из боя» (*Кн. I. С. 25*), были опубликованы в популярной нотной серии (*Лирические песни. № 4. Ленинград, 1974*). Между прочим, в собрании «УМСА» отсутствует одна из самых очаровательных песен из этой части репертуара Высоцкого, «Утренняя гимнастика», ужасно смешная для тех, кто знаком с ежедневной оздоровительной программой на московском радио, озвученной голосом школьного воспитателя и сопровождаемой бездушным фортепианным аккомпанементом. Эта песня была выпущена на советской пластинке в 1976 году.

После этого вида песен, следующими по шкале официальной приемлемости идут песни Высоцкого, написанные для театральных пьес. Они годами исполнялись перед большими аудиториями, но никогда не были опубликованы для более широкой публики. Затем следует ещё одна группа песен, которые в совершенстве выражают официальную позицию, но используют стиль, не совместимый с педантичным лингвистическим декорумом советских средств массовой информации. Типичными примерами такого рода песен являются песни о Китае — такие как «Возле города Пекина» (*Кн. III. С. 1*) и «Мао Цзэдун — большой шалун» (*Кн. I. С. 19*). Пожалуй, лучшая из них — песня о канадской хоккейной команде (*Кн. II. С. 7*), в которой богатым разговорным языком излагается официально продвигаемый миф о беспринципном профессионализме канадцев и любительской игре русских. Эту песню нужно сравнивать с песней Галича об участии советских футболистов в международной игре (*Кн. I. С. 115*). В эту же категорию попадает большая часть песен Высоцкого о Второй мировой войне, о спорте и различных профессиях. В песнях этого типа Высоцкому успешно удаётся сформулировать популярные предубеждения, соответствующие принципам официальной позиции; обычно они имеют корни в том повальном русском шовинизме, который так оскорбителен западным наблюдателям. Именно эта часть репертуара Высоцкого гарантирует его живучесть. Противовесом этой группы песен должен быть сегмент кривой, который кончается в экстремально противоположной группе песен, предназначенных для выступлений перед небольшими и более тщательно отобранными аудиториями, которые и делают Высоцкого истинным автором для магнитиздата. Эти песни могут быть разделены на три обширные группы. Первая состоит из тех произведений, которые представляют собой беспощадно реалистичные эпизоды из каждодневной жизни советских граждан и рисуют эту жизнь грубой, жестокой, не затронутой официальной идеологией и облегчаемой только дикими экскурсами в алкоголь и секс. Пожалуй, шедеврами этого типа

песен являются «Милицейский протокол» (Кн. II. С. 49), в которой пьяный работяга спорит с милиционером, подобравшим на улице его и его засыпающего дружка, а также бестолковый разговор мужа и его жены перед экраном телевизора «Ой, Вань, смотри, какие клоуны» (Кн. II. С. 37–39). Эти песни поданы со здравым пониманием обыкновенных людей и с сочувствием, с состраданием к ним, что находится абсолютно вне реалий официально одобренных литературных сочинений. Это — социальный реализм высочайшего художественного порядка, и он раскрывает, что на самом деле представляет собой разрушительная профанация официальной догмы соцреализма.

С этой точки зрения, кроме неприемлемо правдивой картины каждодневной жизни, которую они представляют, эти песни находятся за пределами официальной терпимости по причине использования в них истинного просторечия во всём его безнравственном тлетворном ореоле. Это еще один фактор, способствующий непереводимости сочинений Высоцкого. Двигаясь дальше в область подпольной песни, обнаруживаем песни Высоцкого из жизни уголовников и трудовых лагерей. В то время как песни о повседневной жизни бросают вызов официальной догме, провозглашая несовместимость одобренной идеологии с жизнью обычных людей, песни уголовников предлагают альтернативную идеологию. Эта идеология зиждется на отказе от цивилизованных условностей и прибегает к бешено агрессивному, конкурентоспособному духу беспощадного индивидуализма; он обнаруживается за пределами СССР в литературной поросли гангстеризма, Дикого Запада и комиксов. И наконец, в подпольной составляющей репертуара Высоцкого есть сравнительно небольшое количество песен, в которых он от своего имени, как член советской культурной элиты, рассказывает о личном и профессиональном давлении, которое навлекает на него его статус. В общем и целом, Высоцкий — это самое близкое явление к тому, что в СССР называется поистине народным артистом, и актёры с номинальным званием «Народный артист» должны дрожать от стыда при одной мысли о нём.

Smith G. Underground Songs // Index on Censorship. 1978. № 2. P. 67–72⁷

Перевод с английского В. Ковнера

⁷ Публикацию сопровождает краткий постскрипtum: «АЛЕКСАНДР ГАЛИЧ. С глубокой печалью мы узнали о внезапной кончине 15 декабря в Париже Александра Галича, великого русского художника, человека честного и цельного, и нашего личного друга. Его концертные выступления на Западе после его эмиграции в 1974 году завоевали ему совершенно новую аудиторию для его остроумных и сатирических песен и поэм. Его будут помнить с любовью и благодарностью». Автором этого сообщения, как выясняется, был редактор журнала Майкл Скамелл, принимал участие в организации конференции о неофициальной литературе Восточной Европы как части Венецианского бьеннале в декабре 1977-го. Выступление там Галича, на котором вместе с сотрудниками журнала присутствовал и Дж. Смит, оказалось последним.

Р. ПОЛЧАНИНОВ

«ПЕСНИ РУССКИХ БАРДОВ — ТЕКСТЫ — СЕРИЯ IV»

Мне кажется, что на появление в сентябре 1977 г. первых трёх сборников текстов песен русских бардов наша зарубежная печать не обратила должного внимания. Была небольшая неподписанная рецензия в «Континенте», № 14 и две рецензии в «Новом русском слове» — и это, кажется, всё. Вместе с тем, появление текстов, как я подсчитал — 706 песен — большой и нужный труд, за который надо было бы воздать должное и составителю и издательству. В ноябре 1978 г. к трём сборникам прибавился четвёртый, и общее количество песен достигло внушительной цифры — 927.

В первых трёх сборниках были хорошо представлены только Высоцкий (209 песен), Галич (106) и Кукин (80), а Окуджава почему-то был представлен слабо — всего 24 песнями. В своей предыдущей рецензии («Новое русское слово», 10.3.1978) я этого вопроса не касался, так как подбор песен был сделан по вкусу составителя, а о вкусах спорить не принято. К тому же и название — «серия» — ни к чему составителя не обязывало. Он свои «серии» даже не назвал «сборниками текстов». Такое название я условно дал этим книжкам для удобства изложения собственных мыслей. Другое дело, если бы составитель назвал свои «серии» «антологией» или «полным собранием» — тогда можно было бы ему предъявить кое-какие требования.

Некоторые свои мысли относительно сборников текстов песен я высказал в прошлой рецензии, и если составитель не принял их во внимание, то не вижу смысла повторяться. Единственно, о чём я считаю нужным снова упомянуть, так это о названиях песен в оглавлении. Как правило, все песни имеют в качестве названия слова первых строк, но в некоторых случаях — авторские названия, что усложняет поиск нужной песни в общей массе.

Отсутствие введения, данных об авторах и указателя не только в первых трёх сборниках, но и в недавно вышедшем — четвёртом, го-



УГОЛОК КОЛЛЕКЦИОНЕРА

«ПЕСНИ РУССКИХ БАРДОВ» — ТЕКСТЫ — СЕРИЯ IV»

Мне кажется, что на появление в сентябре 1977 г. первых трех сборников текстов песен русских бардов наша зарубежная печать не обратила должного внимания. Была небрежно неподписанная рецензия в "Континенте", № 14 и две рецензии в Новом Русском Слове — и это, кажется, все. Вместе с тем, появление текстов, как я подсчитал — 706 песен — большой и нужный труд, за который надо было бы воздать должное и составителю и издателю. В ноябре 1978 г. к трем сборникам прибавился четвертый и общее количество песен достигло внушительной цифры — 927.

В первых трех сборниках были хорошо представлены только Высоцкий (809 песен), Галич (106) и Куджава (20), а Окуджаву почему-то был представлен слабо — всего 24 песнями. В своей предыдущей рецензии (НРС, 10.3.1978) и этого вопроса не касался, так как подбор песен был сделан по вкусу составителя, а о вкусах спорить не принято. К тому же и название — "серия" — ни к чему составителя не обязывало. Он свои "серии" даже не назвал "сборниками текстов". Такое название и условно дал этим книжкам для удобства изложения собственных мыслей. Дру-

зья можно далеко не всех бардов и далеко не все их песни. Слово "бард" уже давно не применяется в Советском Союзе к авторам, поющим свои песни под аккомпанемент гитары. Думаю, это потому, что в древности у покоренных народов барды были певцами протеста и вдохновителями вооруженных восстаний против поработителей, и у власти имущих в СССР это слово вызывает неприятные ассоциации.

Что касается слова "Магнитиздат", — то оно придумано было за границей Мишей Алесю. Оно постепенно проникает в Сов. Союз, но особенно громко там не приложится из-за созвучия со словом "Самиздат" и из-за тематической близости ранних магнитиздатских песен с самиздатской тематикой.

Советские барды конца 70-х годов потеряли свой былой боевой пыл и переквалифицировались на лирическую и туристскую тематику. Сегодняшнее положение Виктора Некрасова в своей статье "В нашем полку прибыло" (НРС, 8.1.1978) охарактеризовал так: "Перешло свой апогей застывшее всю страну вранья наших бардов. Перейдя на "возрастную" прозу, умолк Окуджав, не слышно Кима, навски ушел Саша Галич".

Несмотря на это "самодетельные песни" сейчас хоть и не преследуются, но и не поощряются. У их авторов и исполнителей мало надежд увидеть свои песни в грамзаписи, так как всеобщая фирма грампластинок "Мелодия" их игнорирует, а других фирм, выпускающих грампластинки, в Советском Союзе нет. Остается попрежнему все тот же Магнитиздат. Правда, Окуджаве удалось выпустить одну маленькую пластинку с четырьмя песнями в собственном исполнении, одну "гигантскую" (по сов. терминологии) в Париже и одну в Москве (фрагмент "Мелодия") и включить одну песню в собственном исполнении в пластинку, выпущенную в Варшаве, а Высоцкому — четыре маленькие в "Мелодию" (16 песен), одну "гигантскую" в Болгарии и три в Париже. Третий бард, попавший на пластинку "Мелодия" — Новелла Матвеева. По моим сведениям в Сов. Союзе было выпущено всего две ее пластинки — одна средняя и одна малая (14 песен) и это все, что мне известно. В первой "серии", изданной ИМКА-Пресс из семи ее песен, шесть были с этих пластинок, а одна из Магнитиздата. Поэтому надо отметить, что все 15 песен, включенные в "серию 4", Магнитиздатные. Матвеева — тонкий лирик

и из всех бардов только она, Галич и Окуджава были упомянуты в советской "Литературной энциклопедии". Для многих зарубежных коллекционеров Магнитиздата, может быть даже для большинства, песни в "Серии 4" ранее не были известны. Отмечу попутно, что у Матвеевой несколько песен посвящено Америке, и поэт она об Америке с теплыми дружескими чувствами.

Кроме уже упомянутых бардов в последний сборник попали 16 песен Галича (вместе с предыдущими — 132), Кима — 27 (56), Говкина — 8 (9) и еще двух, попавших впервые. Это 4 лирические песни Ариадны Якушевой и 14 песен Александры Дулова, среди которых имеются и конщиперные, и геологические, и теплые лирические, и даже сатирические.

Если говорить о песнях бардов только как о песнях протеста, то тогда можно было бы согласиться с Некрасовым, что "звезда наших бардов пережила свой апогей", но барды пели и поют разные песни. С тех пор как Окуджава в 1957 г. впервые исполнил некоторые свои песни под собственный аккомпанемент на гитаре, прошло более двадцати лет — целая эпоха в жизни советской молодежи. Эта эпоха, связанная с явлениями политическими, литературными и фольклорными, вероятно, войдет в историю России как время бардов и Магнитиздата. Эпоха бардов и Магнитиздата еще не кончилась и невозможно предсказать, чем она кончится и во что выльется.

Многочисленные любители Магнитиздата здесь и там, среди которых немало крупных специалистов, изучают материалы, связанные с этим явлением, и четыре "серии" "Песни русских бардов" будут для них настоятельными книгами.

Надо надеяться, что четвертая "серия" не окажется последней и что за ней последуют дальнейшие "серии" кассет и текстов.

Р. ПОЛЧАНИНОВ

ворит, что составитель ставил перед собой самую скромную цель — снабдить покупателей кассет со звукозаписями текстами песен, как это теперь делается при выпуске грампластинок и кассет. Правда, некоторые фирмы дают на обложках альбомов пластинок всестороннюю информацию об авторах, исполнителях, инструментах и т. д., но это делают далеко не все, и парижская ИМКА-Пресс в этом отношении не исключение.

Судя по тому, что после выпуска в 1977 г. трёх «серий» в прошлом году была выпущена четвёртая «серия», можно предположить, что любители Магнитиздата приобрели первые три «серии» в достаточном количестве, чтобы обеспечить выпуск четвёртой «серии».

В четвёртой «серии» ведущее место занимает снова Высоцкий — 85 песен. Вместе с песнями в предыдущих сборниках это составляет 294 песни, что, вероятно, составляет добрую половину всех его песен. На втором месте в четвёртой «серии» — Окуджава с 53 песнями. Вместе с песнями в предыдущих сборниках это составляет 77 песен, что, конечно, далеко не всё, но всё же по этим песням человек, изучающий творчество Окуджавы, может себе составить о нём полное впечатление и как о поэте, и как об исполнителе.

В США сейчас трудно встретить студента, изучающего в университете русскую культуру и не слышавшего хотя бы песен Галича, Окуджавы и Высоцкого. Думаю, что такое же положение и в других университетах на Западе, в которых существуют кафедры русской культуры. В то же время и в СССР существуют группы, изучающие «самодеятельные песни», как они там официально именуется, на вполне научном уровне. Конечно, в СССР изучать официально можно далеко не всех бардов и далеко не все их песни. Слово «бард» уже давно не применяется в Советском Союзе к авторам, поющим свои песни под аккомпанемент гитары. Думаю, это потому, что в древности у покорённых народов барды были певцами протеста и вдохновителями вооружённых восстаний против поработителей, и у власть имущих в СССР это слово вызывает неприятные ассоциации.

Что касается слова «Магнитиздат», — то оно придумано было за границей Мишей Алленом. Оно постепенно проникает в Сов<етский> Союз, но особенно громко там не произносится из-за созвучия со словом «Самиздат» и из-за тематической близости ранних магнитиздатских песен с самиздатской тематикой.

Советские барды конца 70-х годов потеряли свой былой боевой пыл и переключились целиком на лирическую и туристскую тематику. Сегодняшнее положение Виктор Некрасов¹ в своей статье «В нашем полку прибыло» («Новое русское слово», 8.1.1978) охарактеризовал так: «Перешло свой апогей захлестнувшее всю страну время наших бардов. Перейдя на “возрастную” прозу, умолк Окуджава, не слышно Кима, навеки ушёл Саша Галич».

Несмотря на это, «самодеятельные песни» сейчас хоть и не преследуются, но и не поощряются. У их авторов и исполнителей мало надежд увидеть свои песни в грамзаписи, так как всесоюзная фирма грампластинок «Мелодия» их игнорирует, а других фирм, выпускающих грампластинки, в Советском Союзе нет. Остаётся по-прежнему всё тот же Магнитиздат. Правда, Окуджаве удалось выпустить одну маленькую пластинку с четырьмя песнями в собственном исполнении, одну «гигантскую» (по сов<етской> терминологии) в Париже и одну в Москве (ф<ир>ма «Мелодия») и включить одну песню в собственном исполнении в пластинку, выпущенную в Варшаве, а Высоцкому — четыре маленькие в «Мелодии» (16 песен), одну «гигантскую» в Болгарии и три в Париже. Третий бард, попавший на пластинки «Мелодии», — Новелла Матвеева. По моим сведениям, в Сов<етском> Союзе было выпущено всего две её пластинки — одна средняя и одна малая (14 песен),

¹ В оригинальной публикации — двойная опечатка: имя и фамилия приведены в родительном падеже.

и это всё, что мне известно. В первой «серии», изданной ИМКА-Пресс из семи её песен, шесть были с этих пластинок, а одна из Магнитиздата. Поэтому надо отметить, что все 15 песен, включённые в «серию 4», магнитиздатные. Матвеева — тонкий лирик, и из всех бардов только она, Галич и Окуджава были упомянуты в советской «Литературной энциклопедии». Для многих зарубежных коллекционеров Магнитиздата, может быть даже для большинства, песни в «серии 4» ранее не были известны. Отмечу попутно, что у Матвеевой несколько песен посвящено Америке, и поёт она об Америке с тёплыми дружескими чувствами.

Кроме уже упомянутых бардов в последний сборник попало 16 песен Галича (вместе с предыдущими — 132), Кима — 27 (56), Генкина — 8 (9) и ещё двух, попавших впервые. Это 4 лирические песни Ариадны Якушевой и 14 песен Александра Дулова, среди которых имеются и концлагерные, и геологические, и тёплые лирические, и даже сатирические.

Если говорить о песнях бардов только как о песнях протеста, то тогда можно было бы согласиться с Некрасовым, что «время наших бардов перешло свой апогей», но барды пели и поют разные песни. С тех пор как Окуджава в 1957 г. впервые исполнил некоторые свои песни под собственный аккомпанемент на гитаре, прошло более двадцати лет — целая эпоха в жизни советской молодёжи. Эта эпоха, связанная с явлениями политическими, литературными и фольклорными, вероятно, войдёт в историю России как время бардов и Магнитиздата. Эпоха бардов и Магнитиздата ещё не кончилась, и невозможно предсказать, чем она кончится и во что выльется.

Многочисленные любители Магнитиздата здесь и там, среди которых немало крупных специалистов, изучают материалы, связанные с этим явлением, и четыре «серии» «Песен русских бардов» будут для них настольными книгами.

Надо надеяться, что четвёртая «серия» не окажется последней и что за ней последуют дальнейшие «серии» кассет и текстов.

Новое рус. слово. 1979. 18 февр. С. 6

О. А. ФОМИНА

МЕТРИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР АВТОРСКОЙ ПЕСНИ: ОКУДЖАВА, ВЫСОЦКИЙ, ГАЛИЧ

Окуджаву, Высоцкий и Галич давно признаны основателями и классиками авторской песни. В научных работах, посвящённых изучению феномена этого жанра, даже сложился специальный термин — **ОВГ**. Как известно, он был введён в 1999 году Вл. И. Новиковым, который предложил проект исследования «Окуджаву — Высоцкий — Галич» и выделил ключевые направления в изучении этой темы¹. Одним из важнейших среди них названо стихосложение (метрика, ритмика, строфика, рифма, а также звуковая организация стиха). Сегодня существует достаточно большой пласт научной литературы, где творчество трёх ведущих представителей жанра рассматривается в самых различных аспектах, но работы, касающиеся стиха авторской песни, оказываются единичными². Особо следует выделить статью Джераль-

¹ Новиков Вл. И. Окуджаву — Высоцкий — Галич: Проект исслед. // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. Т. 1. С. 233–240.

² См.: Фомина О. А. Стихосложение В. С. Высоцкого и проблема его контекста: дис. ... канд. филол. наук. Оренбург, 2005; Жукова Е. И. Рифма и строфика поэзии В. С. Высоцкого и их выразительные функции: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2006; Бойко С. С. «О минуте возвышенной пробы...»: Поэзия Булата Окуджавы. М.: Кругъ, 2010; Бойко С. С. О некоторых теоретико-литературных проблемах изучения творчества поэтов-бардов // Мир Высоцкого. [Вып. I]. М., 1997. С. 343–351; Абельская Р. Ш. Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург: УГТУ — УПИ, 2008; Абельская Р. Ш. Авторская песня как стихотворная форма: Некоторые особенности строфики и ритмики на примере пес. лирики Б. Окуджавы // Мир Высоцкого. Вып. V. М., 2001. С. 550–558; Ковалёв П. А. Творчество В. С. Высоцкого и проблема песенного стиха // Высоцковедение и высоцковидение. Орёл: ОГПУ, 1994. С. 56–66; Баевский В. С., Попова О. В., Терехова И. В. Художественный мир Высоцкого: Стихосложение // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. С. 181–186; Каюмова В. Ф. Некоторые замечания о четырёхстопном ямбе Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. V. С. 237–243 и др.

да Смита, исследовавшего метрический репертуар «русской гитарной поэзии» на материале антологии «Песни русских бардов», изданной в Париже в 1977–1978 годах в четырёх томах³. Ценность проведённого анализа и сделанных выводов несомненна, однако, как отмечает сам автор, полученные данные не могут считаться исчерпывающими, что обусловлено спецификой издания. Во-первых, антология включает лишь малую часть текстов Окуджавы, Высоцкого и Галича. Во-вторых, Дж. Смит называет этот источник «дилетантским», имея в виду прежде всего «произвол в типографском оформлении текстов», что может привести к искажению реальных показателей⁴. Сделанные учёным замечания повышают актуальность проведения исследования стиховых форм классиков жанра авторской песни на репрезентативном материале — по авторитетным, текстологически точным изданиям.

В настоящей статье тема «Окуджава — Высоцкий — Галич» рассматривается с точки зрения метрики. Статистические данные по метрическому репертуару Окуджавы излагаются впервые и сопоставляются с нашими данными по стиху Высоцкого и Галича, полученными ранее. Обращаясь к типологическому анализу стиховых форм трёх классиков жанра, мы ставим задачу выявить общие стиховые особенности, которые могут выступать как жанровые черты авторской песни. В свою очередь, выявленные различия будут отражать индивидуальный стиль каждого из поэтов.

Анализ выполнен по авторитетным и репрезентативным изданиям⁵. Рассмотрено **736** текстов⁶ (**15381** строка) Б. Ш. Окуджавы, **532** произведения (**21651** строка) В. С. Высоцкого и **183** текста (**8953** строки) А. А. Галича. Полученные результаты осмыслены в контекстах «книжной» и «песенной» поэзии⁷, в качестве которых выступают данные

³ Смит Дж. Метрический репертуар русской гитарной поэзии // Смит Дж. Взгляд извне: Ст. о русской поэзии и поэтике / Пер. с англ. М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачёвой. М.: Яз. славян. культуры, 2002. С. 323–342.

⁴ Вот только один из примеров, на которые обращает внимание автор: «Например, многие данные, приводимые ниже, существенно изменятся, если «длинные строки» будут разбиты на короткие: скажем, 7-ст. ямб (Я7), нередкий в гитарной поэзии размер, распадётся на более привычные 4-ст. и 3-ст. ямб (Я4, Я3)». См.: Смит Дж. Указ. соч. С. 324–325.

⁵ Окуджава Б. Ш. Стихотворения / Сост.: В. Н. Сажин, Д. В. Сажин. СПб.: Академ. проект, 2001; Высоцкий В. С. Сочинения: В 2 т. / Сост. А. Е. Крылов. М.: Локид-Пресс, 2001; Галич А. А. Песня об Отчем доме: Стихи и песни с нот. прилож. / Сост. А. Н. Костромин. М.: Локид-Пресс, 2003.

⁶ Укажем, что в данном издании насчитывается 724 произведения, каждое из которых пронумеровано. Однако при проведении статистического анализа стихотворения Окуджавы, объединённые в цикл, учитывались нами как отдельные тексты, поэмы — как один текст. Таким образом, исследовано 736 текстов.

⁷ О проблеме стихового контекста см.: Фомина О. А. Указ. соч. С. 6–9; Фомина О. А. Проблемы стиховедческого анализа текста авторской песни В. С. Высоцкого //

по метрике XVIII–XX вв. М. Л. Гаспарова, П. А. Руднева, К. Д. Вишневецкого, В. Е. Холшевникова, С. А. Матяш, Е. К. Озмителя и Т. С. Гвоздиковой, Дж. Смита и других стиховедов.

Исследование метрики Окуджавы, Высоцкого и Галича осуществляется по традиционным в стиховедении параметрам: 1) соотношение классических (КЛ) и неклассических (НКЛ) форм; 2) метрический репертуар (набор и частотность метров и размеров); 3) соотношение монометрии (МК) и полиметрии (ПК).

Пропорции **классического и неклассического стиха** представлены в следующей таблице:

Табл. 1

Соотношение КЛ и НКЛ
(данные в процентах от общего количества текстов)

	Окуджава	Высоцкий	Галич
КЛ	85,6	88	70,5
НКЛ	14,4	12	29,5
Всего	736 текстов = 100%	532 текста = 100%	183 текста = 100%

Как видно из Таблицы 1, у всех трёх авторов преобладают классические формы, но показатели отличаются. У Окуджавы классический стих составляет **85,6%**, а неклассический — **14,4%**. У Высоцкого доля классических форм выше — **88 %**, а НКЛ занимает **12%**. А у Галича процент КЛ снижается до **70,5%**, и более востребованными оказываются НКЛ — **29,5%**. Во второй половине XX века, по данным М. Л. Гаспарова, преобладала силлабо-тоника⁸. Тем не менее, согласно результатам исследования Е. Озмителя и Т. Гвоздиковой, в поэзии данного периода НКЛ используются с различной степенью интенсивности: от 2% у Дудина до 83,4% у Р. Рождественского⁹. На общем фоне стихосложения Окуджава, Высоцкий и Галич выглядят поэтами, в целом отражающими тенденции своей эпохи, поскольку у них преобладает классический стих и разрабатываются неклассические формы. Однако у трёх представителей авторской песни показатель НКЛ выше, чем

Текст: Теория и методика в контексте вузовского образования: Сб. науч. тр. и материалов II Междунар. конф. Тольятти: ТГУ, 2006. С. 209–213.

⁸ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Фортуна Лимитед, 2002. С. 270.

⁹ Озмитель Е., Гвоздикова Т. Материалы к метрическому репертуару русской лирической поэзии (1957–1968) // Науч. тр. филол. ф-та. Фрунзе: КиргГУ, 1976. С. 113–121.

у многих поэтов-современников. А Галич гораздо в большей мере, чем Окуджавы и Высоцкий, оказывается приверженцем неклассического стиха. Таким образом, обращение к НКЛ можно интерпретировать как одну из стиховых примет авторской песни, а степень интенсивности использования неклассических размеров трактовать как проявление индивидуального стиля в жанровом.

Рассмотрим **метрический репертуар** трёх авторов. При формально-статистическом анализе у Окуджавы насчитывается **43** размера (не считая различных модификаций разноstopных и вольных форм), у Высоцкого — **36**, у Галича — **23**. Для сравнения укажем, что при аналогичном подходе, по данным М. Ю. Лотмана и С. А. Шахвердова, у Пушкина — 29 размеров¹⁰. Таким образом, Галич оперирует меньшим набором стиховых форм, в арсенале Высоцкого — гораздо более широкая и разнообразная метрическая палитра, а репертуар Окуджавы настолько богат, что (как будет показано ниже в ходе детального анализа метрических групп) представляет собой своего рода «стиховую энциклопедию» разноплановых размеров. Статистические данные по метрическому репертуару приведены в Таблице 2.

Как видно из Таблицы 2, лидерами метрического репертуара у Окуджавы и у Высоцкого оказываются **ямбы** (соответственно **32,7%** и **20%**). У Галича — картина иная: ямбы составляют **11%** и перемещаются на второе место, а преобладают неклассические **дольники (12,6%)**. Контекст классической поэзии показывает, что Окуджавы и Высоцкий отражают закономерности общей стиховой культуры, в которой с середины XVIII в. и вплоть до наших дней ямбы являются основой метрического репертуара. Согласно данным стиховедов, в советский период ямбы занимают в среднем 50%. У представителей авторской песни, в сравнении с «книжной» поэзией, этот показатель снижается. Наличие разных лидеров метрического репертуара демонстрирует индивидуальные предпочтения представителей жанра: Окуджавы и Высоцкий оказываются более классическими поэтами, а Галич с его дольниковой ориентацией — поэтом XX века.

Второе место по частотности употребления у Окуджавы занимают **3-сложные размеры — 28%**, на третьем месте находятся **хореи — 19,6%**. У Высоцкого также 3-сложники занимают второе место — **12,8%**, за ними следуют хореи — **11,3%**. И у Галича тоже 3-сложники (**11%**) обгоняют хореи (**8,7%**). Такое соотношение необычно для русской поэзии, поскольку и в эпоху Пушкина, и даже в эпоху Некрасова (с которого, как принято считать, начинается активное освоение 3-сложных

¹⁰ Лотман М. Ю., Шахвердов С. А. Метрика и строфика А. С. Пушкина // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике. М.: Наука, 1979. С. 148.

Табл. 2

Метрический репертуар
(данные в процентах от общего количества текстов)

	Окуджава	Высоцкий	Галич
Ямб	32,7	20	11
Хорей	19,6	11,3	8,7
Анапест	11,1	7,9	5,5
Амфибрахий	11,7	3,6	5,5
Дактиль	5,2	1,3	-
Всего 3-сложников	28	12,8	11
Дольник	2,2	2	12,6
Тактовик	2,9	3,6	3,8
Акцентный стих	6,8	3	4,4
Свободный стих	0,3	-	0,5
Логаэд	1,1	2,3	6
3 ПА	1,1	1,1	2,2
Всего НКЛ	14,4	12	29,5
ПМФ	1,9	5	2,7
ПК	3,4	38,9	37,1
Всего	736 текстов = 100%	532 текста = 100%	183 текста = 100%

размеров), и у многих поэтов XX века сохраняется классическая последовательность: на первом месте — ямбы, на втором — хорей, на третьем — 3-сложники. На этом фоне представители авторской песни оказываются поэтами 3-сложниковыми. Особенно это касается Окуджавы, у которого 3-сложные размеры дают очень высокий процент. Пристрастие к этим стиховым формам, с одной стороны, может свидетельствовать о влиянии на авторов некрасовского стиха, с другой стороны — обусловлено песенной природой их поэзии, поскольку 3-сложники генетически связаны с музыкальными жанрами. По данным К. Д. Вишневского, в XVIII веке 74,5% произведений, написанных 3-сложными размерами, были так или иначе связаны с музыкой (это арии, куплеты, дуэты, трио, хоры волшебных и комических опер, драм, балетов, кантат, прологов и т. п.). Кроме того, 3-сложники «...охотно употреблялись в песнях и романсах»¹¹. Как показывает исследование Дж. Смита, традиция употребления 3-сложников в музыкальных жанрах сохраняется

¹¹ Вишневский К. Д. Становление трёхсложных размеров в русской поэзии // Русская советская поэзия и стиховедение. М.: МОПИ им. Крупской, 1969. С. 209–210.

в песенной поэзии последующих эпох¹². Отметим, что связь 3-сложных размеров с музыкальными жанрами обнаруживается и у Окуджавы, и у Высоцкого, и у Галича, причём, во многих случаях указание на жанр выносится в название (ср.: «Песенка Льва Разгона», «Песенка о моей душе», «Песенка о Моцарте» Окуджавы и «Песня о времени», «Городской романс» Высоцкого; «Русские плачи», «Старательский вальсок» Галича). Таким образом, высокий показатель 3-сложников является специфической стиховой приметой авторской песни.

Рассмотрим подробнее каждую из выделенных метрических групп в традиционной для отечественного стиховедения последовательности: ямбы, хореи, 3-сложники. Для детального анализа нами были составлены таблицы со статистическими данными по метрическим формам каждого из поэтов. Кроме того, были выведены суммарные данные по трём авторам. В ходе дальнейшего изложения материала мы будем руководствоваться частотностью употребления каждого размера (от максимальной — к минимальной).

Среди **ямбов** наибольший суммарный показатель по трём авторам дает **5-стопный ямб (Я5)**. В основном, за счёт Высоцкого, у которого этот размер оказывается явным лидером в данной метрической группе. У Окуджавы и Галича Я5 занимает второе место (ср.: «Я не люблю», «Песня про стукача» Высоцкого; «Песня о солдатских сапогах», «Нева Петровна, возле вас — всё львы...» Окуджавы; «Песня о Тбилиси», «Слава героям» Галича). Такие предпочтения в целом отражают стиховые закономерности эпохи: в поэзии советского периода 5-стопный ямб возрастает и практически сравнивается по употребительности с 4-стопным. То есть, в данном случае наблюдается совпадение тенденций: Я5 является востребованным как в современной «книжной» поэзии, так и у представителей авторской песни.

На втором месте по суммарным данным трёх поэтов находится **4-стопный ямб (Я4)**. При этом он лидирует среди ямбов сразу у двух авторов — у Окуджавы и Галича, а у Высоцкого отступает на четвёртое место (ср. «Ванька Морозов», «Песенка кавалергарда», «Шарманка старая крутилась...», «Всё глуше музыка души...» Окуджавы; «Падение Парижа», «Счастье было так возможно» Галича и «Памяти Василия Шукшина», «Я был душой дурного общества» Высоцкого). Как известно, этот излюбленный размер Пушкина в русском стихосложении стал «ведущим размером всех эпох». Стихovedы связывают успех 4-стопного ямба в русской поэзии с тем, что он соответствует «нормальному ритму русской речи»¹³. По данным М. Л. Гаспарова, Я4 сохраняет своё влияние и в поэзии советского периода, оставаясь универсаль-

¹² Смит Дж. Указ. соч. С. 328.

¹³ Лапина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И. Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. М.; Л.: *Academia*, 1934. С. 20.

ным, жанрово нейтральным¹⁴. Отдавая предпочтение 4-стопному ямбу, Окуджавы и Галич с одной стороны, следуют классической традиции, с другой — отражают тенденции своего времени. А Высоцкий проявляет индивидуальность, снижая интерес к 4-стопному ямбу.

Следующим по суммарным данным трёх представителей авторской песни оказывается **разностопный ямб** (ЯРз). Этот размер занимает третье место среди ямбов у Окуджавы и Высоцкого, а в метрическом репертуаре Галича отсутствует. Как отмечает М. Л. Гаспаров, в поэзии советского периода разностопные урегулированные размеры «оскудевают»: из разностопных двусложников в употреблении остаются только размеры с урегулированным чередованием 4-стопных и 3-стопных строк, более контрастные сочетания редки¹⁵. На этом фоне Галич, отказываясь от ЯРз, не противоречит тенденциям эпохи, а Окуджавы и Высоцкий предстают экспериментаторами. Так, Окуджавы использует самые разнообразные модификации разностопного ямба, чередуя строки разной длины: 6-ти и 5-стопные («Прогулки фрайеров»), 8-ми и 6-стопные («Ещё один романс»), 4-х и 7-стопные («Ах, трубы медные гремят...»), 5-ти и 2-стопные («Мне всё известно. Я устал всё знать...»), 5-ти и 3-стопные («Мне русские милы из давней прозы...») и др. У Высоцкого также разрабатываются редкие формы: Я4242 («Дурацкий сон, как кистенём...»), Я5252 («Я думал — это всё, без сожаленья...»), Я446446 («О моём старшине»), Я7575 («О фатальных датах и цифрах») и др.

Все три автора достаточно активно используют **вольный ямб** (ЯВ). Высокая доля ЯВ в авторской песне создаётся преимущественно за счёт Высоцкого, у которого этот размер занимает второе место среди ямбов¹⁶. У Галича ЯВ оказывается на третьей позиции в указанной метрической группе, у Окуджавы — на четвёртой (ср.: «Мне каждый вечер зажигают свечи...» Высоцкого; «Опыт прощанья» Галича; «Ленинградская элегия» Окуджавы). В контексте стихосложения второй половины XX века эти показатели выглядят необычно, поскольку вольные размеры в данный период «сходят на нет»¹⁷. По данным стиховедов, вольный ямб отсутствует у Ю. Левитанского¹⁸, его процент незначителен

¹⁴ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 272.

¹⁵ Там же. С. 273.

¹⁶ Подробнее о вольном ямбе Высоцкого см.: Фомина О. А. Вольный ямб В. С. Высоцкого: вопросы структуры и жанровых тенденций // Научные исследования русской словесности: (К юбилею проф. С. А. Матяш). Сб. науч. тр. Оренбург: ОГУ, 2019. С. 28–35.

¹⁷ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 273.

¹⁸ Салханова Ж. Х. Стих Ю. Левитанского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1994. С. 11.

у С. Кирсанова¹⁹, однако ЯВ достаточно часто употреблялся Б. Слуцким²⁰, Н. Заболоцким²¹, А. Кушнером²². Проследив картину эволюции этого «необычного», «самого свободного размера силлабо-тонической системы», автор первого в отечественном и зарубежном стиховедении масштабного монографического исследования вольного ямба С. А. Матяш отмечает, что «на протяжении длительной истории вольный ямб не покидает метрического пространства русской поэзии: перемещаясь из центра на периферию метрического репертуара, он неизменно остаётся в его пределах»²³. Характеризуя этот размер, стиховеды называют его «своеобразной стиховой конструкцией», обладающей «обилием модификаций, способных создавать и “образ прозы», и образ “возвышенной поэзии”»²⁴. Наш анализ показал, что классики жанра авторской песни используют ЯВ с чередованием строк разной длины для выражения интонационных перепадов речи, маркировки динамики развития образа, усиления драматизма:

Я9 По миру люди маленькие носятся, живут себе в рассрочку, —

Я7 Плохие и хорошие, гуртом и в одиночку.

Я4 Хороших знаю хуже я —

Я3 У них, должно быть, — крылья!

Я4 С плохими — даже дружен я, —

Я3 Они хотят оружия,

Я5 Оружия, оружия

насилия!

(Высоцкий, «Баллада об оружии»)

В приведённом фрагменте «Баллады об оружии» Высоцкого чередуются строки 9-стопного, 7-стопного, 4-стопного, 3-стопного и 5-стопного ямба. Отметим, что включение в вольный ямб «сверхдлинных» (7-стопных и более) строк — яркая особенность стиха XX века. По данным стиховедов, такие примеры нередки у В. Маяковского, а также у В. Брюсова, С. Чёрного и других поэтов XX века. По нашим наблюдениям, использование в вольном стихе (и, в частности, в вольном ямбе)

¹⁹ Догалакова В. И. Стих С. Кирсанова: Теоретические предпосылки и поэтическая практика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1989. С. 10.

²⁰ Ивлева Т. А. Проблема стиля Б. Слуцкого и особенности его версификационной системы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1992. С. 14–15.

²¹ Царькова Т. С. Метрический репертуар Н. А. Заболоцкого // Исследования по теории стиха. Л.: Наука, 1978. С. 127.

²² Лалетина О. С., Луцок И. В., Тверьянович К. Ю. Метрика и строфика А. С. Кушнера // Петербургская стиховая культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербург. поэтов. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 517–634.

²³ Матяш С. А. Вольный ямб русской поэзии XVIII–XIX вв.: жанр, стиль, стих. СПб.: Филолог. фак. СПбГУ, 2011. С. 14.

²⁴ Тимофеев Л. И. Вольный стих XVIII в.: Сб. ст. / Под ред. М. А. Петровского, Б. И. Ярхо. Ars poetica. II. М.: ГАХН, 1928. С. 73.

сверхдлинных строк является характерным стиховым приёмом Окуджавы. Например, в «Ленинградской элегии» поэт сочетает строки 9-стопного, 7-стопного, 5-стопного, 6-стопного и 8-стопного ямба:

- Я9** Я видел удивительную, красную, огромную луну,
Я9 подобную предпраздничному первому помятому блину,
Я7 а может быть, ночному комару, что в свой черёд
Я5 легко взлетел в простор с лесных болот.

Я8 Как будто гаснувший фонарь, она качалась в бездне синей
Я6 туда-сюда над Петропавловской скользья..
Я7 Но в том её огне казались мне мои друзья
Я5 ещё надёжней и ещё красивей.
 (Окуджава, «Ленинградская элегия»)

Следующую позицию по суммарному показателю занимает **3-стопный ямб** (Я3). Этот размер у всех трёх авторов характеризуется сдержанным употреблением (ср. «Песенка о художнике Пиросмани» Окуджавы, «Баллада о цветах, деревьях и миллионерах» Высоцкого и «Баллада о сознательности» Галича). Популярный в классической поэзии **6-стопный ямб** (Я6) у Окуджавы и Высоцкого оказывается периферийным размером, а у Галича — отсутствует (ср.: «Пожелание друзьям» Окуджавы и «Она была в Париже» Высоцкого). Как отмечает М. Л. Гаспаров, в советское время интерес к 6-стопному ямбу снижается, и в данном аспекте представители авторской песни отражают закономерности «книжной» поэзии данного периода.

На последних позициях в этой метрической группе оказываются сверхдлинные ямбы — **8-стопный** (Я8), **7-стопный** (Я7) и **9-стопный** (Я9). Этот показатель фактически формирует Окуджава, поскольку у Высоцкого встречается единичный случай Я7, а у Галича нет сверхдлинных ямбов. Как известно, интерес к сверхдлинным размерам появляется в XX веке. По данным М. Л. Гаспарова, у ряда поэтов, в частности, С. Чёрного, В. Брюсова, И. Эренбурга, Б. Пастернака сверхдлинные размеры (и сверхдлинные строки в вольном стихе) являются периферийными формами, носят характер стиховых экспериментов. Развитие этих размеров стиховеды связывают с именем Маяковского²⁵, у которого они становятся частотной формой и узнаваемой приметой его стиля. Таким образом, активно используя сверхдлинные размеры²⁶ (не только ямбы, но и, как будет показано ниже, хорей

²⁵ Как отмечает Б. В. Томашевский, «...стих с неопределённым количеством стоп (по обыкновению стихи длинные, так что даже трудно иначе, как по пальцам, считать) — типичный размер Маяковского» (Томашевский Б. В. Стих и язык: Филолог. очерки. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. С. 184–185).

²⁶ Отметим также, что сверхдлинные размеры активно использовал К. Бальмонт, в связи с чем исследователи характеризуют его стих как «певучий и непрерывный»,

и 3-сложники), а также сверхдлинные строки в вольном стихе, Окуджава продолжает традицию Маяковского²⁷ («Московский муравей» — Я7; «Вот постарел, и стало холодно, и стало тихо на земле...» — Я9; «Не верю в Бога и в судьбу, молюсь прекрасному и высшему...» — Я8):

Не верю в Бога и в судьбу, молюсь прекрасному и высшему
предназначенью своему, на белый свет меня явившему...

Чванливы черти, дьявол зол, бессилен Бог — ему неможется...

О, были б помыслы чисты! А остальное всё приложится.

(Окуджава, «Не верю в Бога и в судьбу...»)

Для полноты обзора укажем на факт использования **2-стопного ямба** (Я2) — он встречается только у Высоцкого («Песня про снайпера»).

Проведённый анализ ямбов показал, что стиховая палитра наиболее разнообразна у Окуджавы, который использует 9 форм (фактически она ещё богаче за счёт многочисленных модификаций разностопных и вольных ямбов). В репертуаре Высоцкого — 8 форм, а Галич употребляет только 4 формы. Типологическое сближение трёх поэтов в данной метрической группе заключается в высоких показателях 5-стопного ямба и вольного ямба. Но если рост доли популярного в современной поэзии Я5 объясняется тенденциями эпохи, то активное обращение к ЯВ выглядит необычно: в авторской песне оказывается востребован, казалось бы, несвойственный песенной поэзии размер, в котором неурегулированное чередование строк разной длины создаёт ритмические перебои и приводит к появлению говорных интонаций. Типологическое расхождение трёх авторов в области употребления ямбов обнаруживает следующие индивидуальные особенности каждого из поэтов. Отдавая предпочтение 4-стопному ямбу, Окуджава и Галич выступают продолжателями классической традиции, а Высоцкий снижает интерес к самому популярному размеру русской поэзии. Окуджава и Высоцкий активно используют редкий для поэзии данного периода

«музыкальный поток», стихи «плавные и мерные, как качалки и турецкие диваны» (См.: *Ляпина Л. Е.* Сверхдлинные размеры в поэзии Бальмонта // Исследования по теории стиха. Л.: Наука, 1978. С. 118; *Ляпина Л. Е.* Метрический и строфический репертуар К. Д. Бальмонта // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984. С. 182). Эти образные определения индивидуального стиля Бальмонта, на наш взгляд, вполне могут быть применимы к ряду произведений Окуджавы, написанных сверхдлинными размерами (см.: «На берегу великого океана» — Я8; «На улице моей беды стоит ненастная погода...» — Я8; «Вот постарел, и стало холодно, и стало тихо на земле...» — Я9).

²⁷ Нам уже приходилось отмечать, что Маяковский по ряду стиховых параметров (и в частности, в области использования сверхдлинных размеров) оказал влияние и на Высоцкого, см.: *Фомина О. А.* Стихосложение В. С. Высоцкого в контексте традиции В. В. Маяковского // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. № 11. Оренбург: ГОУ ОГУ, 2006. С. 20–25.

разностопный ямб, а Галич, следуя существующим тенденциям, отказывается от этого размера. Окуджава разрабатывает получившие развитие в XX веке сверхдлинные ямбы, что становится яркой особенностью его индивидуального стиля.

Среди **хореев** на первом месте по суммарным данным трёх представителей авторской песни оказывается **4-стопный хорей** (X4). Высокой долей этот размер обязан Окуджаве, у которого он является явным лидером. У Галича X4 занимает второе место, а у Высоцкого отступает на четвёртое. Тенденции времени в данном аспекте отражает Высоцкий: в поэзии советского периода пристрастия к этому размеру не сохраняет почти никто, а если сохраняет (как, например, Тарковский, Жигулин), то тем самым подчёркивает следование классической традиции²⁸. В отечественном стиховедении установлена генетическая связь 4-стопного хорей с народно-песенной традицией: начиная с XVIII века, опорой этого размера была песня²⁹. Анализ показал, что все три автора продолжают эту традицию, поскольку используют 4-стопный хорей³⁰ в песнях и в ряде случаев выносят указание на жанр в название (ср.: «Песенка про чёрного кота», «Песенка о белой крови», «Песенка про маляров» Окуджавы, «Песня о госпитале», «Песня о вольных стрелках» Высоцкого и «Песенка о Диком Западе» Галича). Нам уже приходилось отмечать, что у Высоцкого 4-стопный хорей связан с военной темой³¹. Подобная семантическая окраска X4 обнаруживается и у Окуджавы, в чём проявляется типологическое сближение двух поэтов (ср.: «Реже, меньше ноют раны...», «Песня о госпитале» Высоцкого и «Шла война к тому Берлину...», «Военные портняжки», «Чаепитие на Арбате», «От войны войны не ищут...», «Ехал всадник на коне...» Окуджавы). На наш взгляд, связь 4-стопного хорей с военной темой у представителей авторской песни является «оглядкой» на известную поэму А. Твардовского «Василий Тёркин» — произведение, ставшее народным. Таким образом, X4 сохраняет жанровый ореол народно-песенного размера.

На втором месте по суммарному показателю находится **разностопный хорей** (XPз). Он лидирует у Высоцкого, у Окуджавы занимает второе место, у Галича отсутствует. Самым востребованным

²⁸ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 272.

²⁹ Там же. С. 68, 120.

³⁰ Укажем, что 4-стопный хорей Окуджавы является предметом специального рассмотрения в статье С. В. Свиридова, который исследует этот размер в контексте литературной традиции. См.: Свиридов С. В. Хорей Окуджавы: Пушкин, Орбелиани, Твардовский и другие // Альтернативный текст: версия и контрверсия: Сб. ст. Вып. 2. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. С. 20–29.

³¹ Фомина О. А. Средства выражения военной темы в поэзии Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. V. С. 204–209.

у Высоцкого становится ХРз с урегулированным чередованием 4-стопных и 3-стопных строк («Частушки», «Мишка Шифман», «Здравствуй, “Юность”, это я...»). Помимо этой наиболее распространённой в русской поэзии формы, поэт использует и редкие модификации: с чередованием 5-стопных и 2-стопных строк («Я уверен, как ни разу в жизни...»), 6-стопных и 7-стопных («Что же ты, зараза, бровь себе подбрела...»), 7-стопных и 5-стопных («Помню, я однажды и в “очко”, и в “стос” играл...») и др. Окуджава тоже употребляет в разностопном хорее редкие сочетания строк разной длины: 2-х и 7-стопные («Раз и два...»), 8-ми и 7-стопные («К потомкам»), 6-ти и 8-стопные («Весёлый барабанщик»), 6-ти и 5-стопные («Солнышко сияет, музыка играет...») и др.

Следующую позицию по суммарным данным трёх поэтов занимает **5-стопный хорей** (Х5). Он преобладает среди хореев у Галича, у Высоцкого оказывается близким к лидеру в этой метрической группе и находится на втором месте, а у Окуджавы опускается на четвёртое. Стиховые закономерности эпохи отражают Галич и Высоцкий, так как этот размер — один из самых популярных хореев в поэзии советского периода (достаточно назвать известные произведения этого времени — «Широка страна моя родная» В. Лебедева-Кумача и «Катюша» М. Исаковского)³². По данным стиховедов алма-атинской школы, 5-стопный хорей доминирует среди хореев у Б. Слуцкого³³, у Ю. Левитанского³⁴. Как известно, этот размер активно входит в русскую поэзию, начиная с М. Ю. Лермонтова. Его знаменитое стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» вызвало целый ряд «вариаций на тему», явилось истоком традиции, согласно которой 5-стопный хорей связан с «динамическим мотивом пути», противопоставленным «статическому мотиву жизни»³⁵. Как отмечает К. Ф. Тарановский, во многом популярность этого произведения вызвана тем, что «...оно было положено на музыку <...> и вошло в народный обиход в качестве песни, не только в городской, но и в крестьянской среде, и используется до наших дней». В дальнейшем семантика 5-стопного хорей расширяется. М. Л. Гаспаров выделяет 5 основных мотивов, создающих «семантический ореол» этого размера: дорога; ночь; пейзаж; жизнь и смерть; любовь³⁶. Наш анализ показал, что мотивы дороги и пейзажа присутствуют у всех трёх авторов

³² Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 272.

³³ Ивлева Т. А. Указ. соч. С. 14.

³⁴ Салханова Ж. Х. Указ. соч. С. 4.

³⁵ Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. М.: Яз. рус. культуры, 2000. С. 381.

³⁶ Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном механизме культур. памяти. М.: Изд-во Рос. гос. ун-та, 2000. С. 242.

в написанных 5-стопным хореем произведениях, например: «Священная весна», «Посошок бы выпить на дорожку...» Галича; «В дорогу», «Картли» Окуджавы; «К вершине» Высоцкого:

Ты идёшь по кромке ледника,
Взгляд не отрывая от вершины.
Горы спят, вдыхая облака,
Выдыхая снежные лавины.
(*Высоцкий*, «К вершине»)

Также у трёх поэтов разрабатываются мотивы жизни и смерти (ср.: «Переселение душ» Галича, «Енгибарову от зрителей» Высоцкого, «Свадебное фото» Окуджавы); мотив любви (ср. «Я любил и женщин, и проказы...» Высоцкого; «И когда под вечер над тобою...» Окуджавы; «Жуткое столетие» Галича). Детальный анализ показал, что если Галич, сохраняя тематическую закреплённость 5-стопного хореев, укладывается в традицию, то Высоцкий и Окуджава расширяют семантический ореол этого размера: у Высоцкого он связан ещё и с женскими образами («Катерина, Катя, Катерина...»), с темой протеста («Подымайте руки...»), несправедливости («Песня завистника», «Потеряю истинную веру...»). У Окуджавы Х5 ассоциируется с темами судьбы («Русского романса городского...»), родины («Ничего, что поздняя поверка...», «После посещения немецкой тюрьмы»); у обоих поэтов — с темой борьбы (ср.: «Жерех» Окуджавы и «Бег иноходца» Высоцкого). Таким образом, сложившаяся в классической поэзии традиция не только продолжается, но и обогащается в авторской песне.

На следующей позиции оказывается **8-стопный хорей** (Х8), но этот показатель формирует Окуджава, у которого Х8 входит в тройку лидеров в данной метрической группе. У Высоцкого встречается единичный случай использования 8-стопного хореев, а у Галича Х8 отсутствует. По данным М. Л. Гаспарова, активное освоение этого сверхдлинного размера начинается в XX веке: 8-стопный хорей с членением стиха цезурами на полустушия и с использованием внутренних рифм популяризировал Бальмонт, переведя им в начале своего пути «Ворона» Э. По, а в конце — «Витязя в тигровой шкуре» Руставели³⁷. Анализ показал, что Окуджава также употребляет 8-стопный хорей с внутренними рифмами:

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

³⁷ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 219.

Нам уже приходилось отмечать, что эту стиховую форму также использовал Высоцкий («Пародия на плохой детектив»). Но если у Высоцкого внутренние рифмы стали яркой приметой его стихосложения, то у Окуджавы обращение к ним, скорее, можно считать периферийным стиховым экспериментом.

Все три автора обращаются к **вольному хорю** (ХВ): у Высоцкого и Галича он оказывается на третьем месте, у Окуджавы — на шестом. По данным М. Л. Гаспарова, в русской поэзии ХВ характеризуется сдержанным употреблением, краткий взлёт приходится на 1890–1935 годы. Вольный хорей использовал В. Маяковский в произведениях «Товарищу Нетте», «Сергею Есенину» и др.³⁸ Вслед за В. Маяковским к ХВ обращаются С. Кирсанов³⁹, а также Л. Мартынов⁴⁰. Рекордный показатель вольного хорей в советской поэзии принадлежит Б. Слуцкому, у которого он в два раза выше, в сравнении с Л. Мартыновым⁴¹. В целом же в советской поэзии вольные хорей не получили развития, и на этом фоне Высоцкий, Галич и Окуджава предстают поэтами, учитывающими экспериментальный опыт Маяковского и его последователей (ср.: «Лукоморья больше нет», «Жил-был добрый дурачина-простофиля...» Высоцкого; «Песня про несчастливых волшебников, или «Эйн, цвей, дрей!» Галича; «Осень», «Человек стремится в простоту...» Окуджавы).

Для полноты обзора укажем, что только у Окуджавы востребованы **6-стопный хорей** («Песенка о Фонтанке»; «Мы стоим с тобой в обнимку возле Сены...») и **7-стопный хорей** («Берегите нас, поэтов, берегите нас...», «Житель Хевсуретии и белый корабль»).

Анализ показал, что стиховая палитра хореев наиболее богата у Окуджавы, который использует 7 форм, у Высоцкого встречаются 6 форм, у Галича — только 3. У каждого из поэтов в этой метрической группе разные предпочтения: избирая лидером 4-стопный хорей, Окуджава предстаёт продолжателем классической традиции. Высоцкий и Галич, активно используя 5-стопный хорей, следуют тенденциям времени. Окуджава отражает тенденции эпохи, популяризируя редкий сверхдлинный 8-стопный хорей, развитие которого началось в XX веке. Окуджава и Высоцкий разрабатывают разностопный хорей в самых разных модификациях, демонстрируя индивидуальность на общем фоне стихосложения эпохи. Типологическое сближение трёх

³⁸ Гаспаров М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 62.

³⁹ Догалакова В. И. Указ. соч. С. 10.

⁴⁰ Савченко С. В. Стих Леонида Мартынова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1987. С. 9.

⁴¹ Ивлева Т. А. Указ. соч. С. 14.

поэтов проявляется в использовании вольного хоря — размера, не характерного для песенной поэзии. Кроме того, представители авторской песни следуют классической традиции, сохраняя жанрово-семантические ореолы 4-стопного и 5-стопного хореев.

Пропорции **3-сложников** у трёх поэтов различны. Как видно из Таблицы 2, Окуджава отдаёт предпочтение амфибрахию, близкий показатель даёт анапест, третье место занимает дактиль. У Высоцкого лидирует анапест, на втором месте — амфибрахий, на третьем — дактиль. У Галича одинаковые доли имеют анапест и амфибрахий, а дактиль отсутствует. Контекст современного стихосложения показывает, что у всех трёх авторов отражена тенденция снижения в этот период интереса к дактилю⁴². Самым продуктивным в XX веке становится анапест, который набрал силу позже других 3-сложников (в эпоху Некрасова)⁴³, что наиболее отчётливо отражается в предпочтениях Высоцкого. Например, его знаменитая «Баллада о борьбе» написана 4-стопным анапестом:

Средь оплывших свечей и вечерних молитв,
Средь военных трофеев и мирных костров
Жили книжные дети, не знавшие битв,
Изнывая от детских своих катастроф.

А Окуджава избирает лидером самый популярный 3-сложник эпохи Жуковского и Пушкина — амфибрахий, в чём проявляется связь с классической традицией:

— Мой конь притомился. Стоптались мои башмаки.
Куда же мне ехать? Скажите мне, будьте добры.
— Вдоль Красной реки, моя радость,
вдоль Красной реки,
до Синей горы, моя радость, до Синей горы.
(Окуджава, «Ночной разговор»)

В данном примере Окуджава обращается к сверхдлинному 3-сложному размеру — 5-стопному амфибрахию. По мнению Л. А. Левиной, «Ночной разговор» Окуджавы является одним из первых образцов «страшной баллады» в авторской песне⁴⁴. Для нас оказывается важным тот факт, что эта баллада и приведённая выше «Баллада о борьбе» Высоцкого написаны 3-сложными размерами. Как известно, 3-сложники получили в русской поэзии «балладную экспрессию»: начиная

⁴² Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 273.

⁴³ Как отмечает М. Л. Гаспаров, именно в эпоху Некрасова «в массиве трёхсложных размеров происходят перераспределения составных частей: анапесты начинают теснить остальные метры» (Там же. С. 179).

⁴⁴ Левина Л. А. «Страшно, аж жуть!»: Страш. баллада у А. Галича и В. Высоцкого // Галич: Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов. [Вып. 1]. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. С. 23–31.

с В. А. Жуковского и вплоть до наших дней, они тяготеют к произведениям балладного жанра⁴⁵. Нам уже приходилось отмечать, что к 3-сложным размерам в балладах обращался и Галич («Новогодняя фантазмагория»). Таким образом, использование 3-сложников в балладах — следствие влияния классической поэзии и общая стиховая особенность авторской песни.

Среди **анapestов** по суммарным данным явным лидером оказывается **3-стопный анапест** (АнЗ) — он преобладает в данной метрической группе у всех трёх авторов (ср.: «До свидания, мальчики», «...И когда удивительно близко...», «У поэта соперников нету...» Окуджавы; «День на редкость — тепло и не тает...», «Песня о Земле», «Банька по-белому» Высоцкого и «Песня о последней правоте», «Понеслись кувырком, кувырком...», «Так жили поэты» Галича). АнЗ становится популярным, начиная с Некрасова, и остаётся одним из самых употребляемых 3-сложников в поэзии советского периода. И в данном случае в современной «книжной» поэзии и авторской песне наблюдается совпадение тенденций.

На втором месте находится **разностопный анапест** (АнРз). Этот высокий показатель формируют Окуджава и Высоцкий, у которых АнРз занимает вторую позицию среди анапестов по частотности употребления (ср.: «Песенка о Сокольниках», «Благородные жёны безумных поэтов...», «Чёрный ворон сквозь белое облако глянет...» Окуджавы и «Мы вращаем Землю», «Он не вернулся из боя», «Случай в ресторане» Высоцкого). А Галич не использует данный размер, что не противоречит закономерностям времени: в советской поэзии доля АнРз заметно сокращается.

На следующей позиции по суммарным данным — **4-стопный анапест** (Ан4). Он занимает третье место у каждого из поэтов, однако частотность обращения к Ан4 значительно выше у Окуджавы. У Высоцкого доля 4-стопного анапеста совпадает с анапестом вольным и 2-стопным, а у Галича случай употребления Ан4 является единичным (ср. «Я люблю эту женщину...», «Слишком часто простор голубого экрана...» Окуджавы; «Мне судьба — до последней черты, до креста...», «Корабли постоят — и ложатся на курс...» Высоцкого и «Как могу я не верить в дурные пророчества...» Галича).

У всех трёх авторов встречается **вольный анапест** (АнВ). У Галича он оказывается на втором месте, у Высоцкого — на третьем, а у Окуджавы — на пятом. В советской поэзии АнВ становится редким. По утверждению стиховедов, вольные 3-сложные размеры стали использоваться, начиная с Некрасова. Как пишет В. Е. Холшевников,

⁴⁵ Вишневский К. Д. Указ. соч. С. 217.

3-сложники Некрасова разнообразны ритмически и интонационно, содержат как песенные, так и разговорные интонации⁴⁶. И представители жанра авторской песни следуют за своим предшественником: вольный анапест оказывается востребованным в произведениях, полных драматизма, который во многом создаётся неурегулированным чередованием строк разной длины, что приводит к появлению говорных интонаций (ср.: «Марсинель» Окуджавы, «Прощание» Галича и «Сколько павших бойцов полегло вдоль дорог...» Высоцкого):

Сколько павших бойцов полегло вдоль дорог —
 Кто считал, кто считал!..
 Сообщается в сводках Информбюро
 Лишь про то, сколько враг потерял.
 (Высоцкий, «Сколько павших бойцов полегло вдоль дорог...»)

Следующим по суммарному показателю является **5-стопный анапест** (Ан5). Он встречается у всех трёх поэтов, но более востребованным оказывается у Окуджавы. Использование этого размера является приметой стиха XX в. Сверхдлинные 3-сложные размеры разрабатывали С. Чёрный⁴⁷ и К. Бальмонт, у которого число стоп в таких формах доходило до восьми⁴⁸. Как подчёркивает Ж. Х. Салханова, сверхдлинные 3-сложники (в частности, Ан5) — яркий признак идиостиля Ю. Левитанского («Время белых стихов, белизна, тихий шаг листопада...»). В таких текстах он часто использовал деление одного стихового ряда на подстроичия, что создавало многоступенчатую графику, напоминающую «лесенку» Маяковского⁴⁹. Этот стиховой приём встречается и у представителей авторской песни:

Я люблю! Да, люблю!
 Без любви я совсем одинок.
 Я отверженных вдоволь встречал,
 я встречал победителей.
 Но люблю не столицу,
 а Пески, Таганку, Щипок,
 и люблю не народ,
 а отдельных его представителей.
 (Окуджава, «Я люблю! Да, люблю!..»)

Ожидание длилось,
 а провода были недолги —

⁴⁶ Холшевников В. Е. Стих второй половины XIX в. // Мысль, вооружённая рифмами: Поэт. антол. / Сост. В. Е. Холшевников. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. С. 214–215.

⁴⁷ Павлова М. М. Метрический и строфический репертуар Саши Чёрного // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984. С. 194.

⁴⁸ Ляпина Л. Е. Метрический и строфический репертуар К. Д. Бальмонта. С. 180–181.

⁴⁹ Салханова Ж. Х. Указ. соч. С. 7.

Пожелали друзья:
 «В добрый путь! Чтобы всё без помех!»
 И четыре страны
 предо мной расстелили дороги,
 И четыре границы
 шламбаумы подняли вверх.
 (*Высоцкий*, «Из дорожного дневника»)

Вот полковник желает исполнить романс «Журавли»,
 Но его кандидаты куда-то поспать увели.
 И опять кто-то ест, кто-то пьёт, кто-то плачет навзрыд...
 — Что за праздник без песни?! —
 мне мрачный сосед говорит.
 — Я хотел бы, товарищ, от имени всех попросить:
 Не могли б вы, товарищ, нам что-нибудь изобразить?..
 (*Галич*, «Новогодняя фантазмагория»)

В приведённых примерах Окуджава и Высоцкий используют лесенку на протяжении всего текста, симметрично разбивая стихотворную строку на подстроchia, а Галич применяет этот графический приём для маркирования диалога.

Для полноты обзора укажем, что **2-стопный анапест** (Ан2) больше востребован у Высоцкого, а у Окуджавы и Галича случаи обращения к нему единичны (ср.: «Величальная отцу» Высоцкого, «Переулоч Божественным...» Окуджавы и «Русские плачи» Галича).

Проведённый анализ показал, что палитра **анapestов**, как и в предыдущих метрических группах, более разнообразна у Окуджавы: он использует 7 форм, Высоцкий — 6, Галич — 5. Типологическое сближение трёх авторов выражается в преобладании 3-стопного анапеста и использовании вольного анапеста. Но если лидерство Ан3 совпадает с предпочтениями «книжной» поэзии, то интерес к вольному анапесту противоречит стиховым закономерностям эпохи и демонстрирует своеобразие стиха авторской песни. Типологическое расхождение выявляет следующие индивидуальные особенности авторов: у Окуджавы и Высоцкого востребован редкий для поэзии данного периода и нехарактерный для песенного жанра разностопный анапест. У Окуджавы обретает популярность 5-стопный анапест — сверхдлинный размер, получивший развитие в XX веке.

Среди **амфибрахий** по суммарным данным трёх авторов преобладает **3-стопный амфибрахий** (Ам3). Высокий показатель фактически обеспечивает Окуджава, у которого доминирует Ам3 («Моё коленье», «Нужны ли гусару сомненья...»). У Высоцкого он отступает на третье место («Сорок девять дней», «Марш аквалангистов»), у Галича занимает второе («Салонный романс», «Кошачьи лапы вербы...»). По данным М. Л. Гаспарова, этот популярный в классической

поэзии размер после периода снижения к нему интереса вновь демонстрирует рост в советской поэзии. И представители авторской песни (прежде всего, Окуджава, у которого доля АмЗ особенно высока), активно используя 3-стопный амфибрахий, отражают и классическую традицию, и современные тенденции.

На втором месте оказывается **разностопный амфибрахий** (АмРз). Он лидирует у Высоцкого («Братские могилы»), у Окуджавы занимает второе место («Послание литераторам»), у Галича — третье («Я в путь собирался всегда налегке...»). Как известно, данный размер активно употреблялся в романтических балладах. Эту традицию продолжает Высоцкий, используя разностопный амфибрахий в «Песне о вещем Олеге», имеющей жанровые признаки баллады:

Как ныне собирается вещей Олег
Щита прибавать на ворота,
Как вдруг подбегает к нему человек —
И ну шепелявить чего-то.
«Эх, князь, — говорит ни с того ни с сего, —
Ведь примешь ты смерть от коня своего!»

Интересно, что и у Галича есть пример вариации на тему пушкинской «Песни о вещем Олеге»:

Полмира в крови и в развалинах век,
И сказано было недаром:
«Как ныне собирается вещей Олег
Отмстить неразумным хазарам...»
И эти звенящие медью слова
Мы все повторяли не раз и не два.
(Галич, «Съезду историков...»)

В приведённых примерах оба поэта используют амфибрахий с чередованием 4-стопных и 3-стопных строк. Но у Высоцкого строки предсказуемо повторяются в каждой строфе (образуя АмРз), а у Галича они чередуются произвольно, формируя амфибрахий вольный⁵⁰. Именно **вольный амфибрахий** (АмВ) является лидером у Галича в данной метрической группе. А у Высоцкого и Окуджавы этот размер отсутствует.

На третьем месте по суммарному показателю находится **5-стопный амфибрахий** (Ам5). И эта высокая доля формируется Окуджавой, у которого Ам5 занимает третье место («Ленинградская музыка», «Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем...»). У Высоцкого есть единичный случай обращения к 5-стопному амфибрахию («Чёрные башлаты»), а Галич не использует данный размер.

⁵⁰ Добавим, что, трагедизируя знаменитое классическое произведение, Галич следует за Высоцким: если песня Высоцкого написана в 1967 году, то произведение Галича — в 1972-м.

На следующей позиции — **4-стопный амфибрахий** (Ам4). Он находится на втором месте у Высоцкого, у Окуджавы — на четвёртом, а у Галича (как и последующие формы этой группы) не встречается. Как пишет М. Л. Гаспаров, в XX веке имел успех 4-стопный амфибрахий с графическим дроблением на два полустипа. Такое дробление делало подвижным этот «длинный и тяжеловесный» размер⁵¹. Высоцкий производит членение 4-стопного амфибрахия за счёт использования графически маркированных внутренних рифм, ставших узнаваемым стиховым приёмом поэта («Вот я выпиваю, потом засыпаю...», «Приехал в Монако какой-то вояка...»):

Приехал в Монако
какой-то вояка,
Зашёл в казино и спустил капитал,
И внутренний голос
воскликнул, расстроясь:
«Эх, ёлки-мotalки, — опять проиграл!»
(*Высоцкий*, «Приехал в Монако какой-то вояка...»)

У Окуджавы также встречается Ам4 с разбивкой на подстроичия, но без использования внутренних рифм:

Мужья на войне:
им пиши — не пиши.
В горах
городок, тишиной занесённый;
он в самой глуши,
а в домах — ни души.
Стоят у ворот одинокие жёны.
(*Окуджава*, «Возвращение»)

В завершении анализа данной метрической группы укажем, что только у Окуджавы востребованы сверхдлинные **6-стопный** — Ам6 («Прощайте, стихи, ваши строки и ваши намёки, и струны...») и **7-стопный амфибрахий** (Ам7):

Он был худошав и насвистывал старый, давно позабытый мотив,
и к жёсткому чубчику ежеминутно его пятерня прикасалась.
Он так и запомнился мне на прощанье, к порогу лицо обратив,
а жизнь быстротечна, да вот бесконечной ему почему-то казалась.
(*Окуджава*, «Мой отец»)

Как показало исследование, палитра **амфибрахийев** богаче у Окуджавы — он использует 6 форм, Высоцкий — 4, Галич — 3. Типологическое сближение трёх поэтов проявляется в использовании 3-стопного амфибрахия, что соответствует как классической традиции, так и тенденциям эпохи. Более неожиданным является факт активного обра-

⁵¹ *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 274.

щения представителей жанра к нехарактерному для песенной поэзии разностопному амфибрахию. Причём, этот размер активнее разрабатывает Высоцкий, учитывая классическую традицию употребления АмРз в балладах. Выявленные расхождения обнаруживают следующие особенности: у Галича оказывается востребованным вольный амфибрахий — редкий в современной поэзии и несвойственный песенному жанру размер, вызывающий интонационные перепады. Окуджава проявляет особый интерес к сверхдлинным амфибрахиям, что становится одной из заметных стиховых примет его индивидуального стиля.

Дактиль встречается у Окуджавы и Высоцкого, а у Галича он не употребляется как самостоятельный метр. По данным М. Л. Гаспарова, доля дактиля во второй половине XX века стремительно падает, и Галич в данном случае не противоречит тенденциям времени. По суммарному показателю в этой группе лидирует **4-стопный дактиль** — Д4. Он преобладает у Окуджавы («Старый дом», «Песенка о Моцарте», «Как хорошо, что Зворыкин уехал», «Впечатление»), что совпадает с существующими приоритетами, так как в поэзии советского периода «почти половина всех дактилей — 4-стопники»⁵². У Высоцкого есть только один пример использования Д4 («Весёлая покойницкая»).

На втором месте — **3-стопный дактиль** (Д3), и тоже благодаря Окуджава, а у Высоцкого только одно произведение написано этим размером (ср.: «Тьмою здесь всё занавешено...», «Ласточка, звонкая птица...», «Державин» Окуджавы и «Про любовь в эпоху Возрождения» Высоцкого).

На третьей позиции по суммарным данным — **разностопный дактиль** (ДРз). Он лидирует у Высоцкого, а у Окуджавы занимает третье место. У обоих поэтов в основном употребляется ДРз с чередованием 4-стопных и 3-стопных строк — именно эта форма разностопного дактиля чаще других используется в поэзии того времени (ср.: «Как улыбается юный флейтист», «Как научиться рисовать» Окуджавы и «Есть на земле предостаточно рас...», «Грезится мне наяву или в бреде...» Высоцкого).

Кроме того, Окуджава обращается к сверхдлинным дактилям: **5-стопному** («Мой почтальон», «Сладкое бремя, глядишь, обернётся копейкою...») и **6-стопному** («Летняя бабочка вдруг закружилась над лампой полночной...», «Что-то сыночек мой уединением стал тяготиться...»). У Высоцкого встречается один случай Д5 («Притча о Правде и Лжи»). У обоих поэтов есть единичные примеры короткого **2-стопного дактиля** (ср.: «Витя, сыграй на гитаре...» Окуджавы и «Парня спасём...» Высоцкого).

⁵² Там же. С. 273.

Анализ показал, что вопреки сложившейся тенденции снижения интереса к дактилю, Окуджава, по сути, стремится возродить этот размер. В его метрическом репертуаре насчитывается 7 форм. У Высоцкого (при значительно меньшем показателе частотности употребления) — 5 форм. А Галич — в духе времени — отказывается от редкого для советской поэзии дактиля. Типологическое сближение Окуджавы и Высоцкого проявляется в обращении к разноstopному дактилю. Индивидуальность Окуджавы выражается в богатстве и разнообразии стиховой палитры, как и в предыдущих метрических группах.

В области использования **неклассических форм** (НКЛ) каждый из представителей авторской песни демонстрирует разные предпочтения. Из Таблицы 2 видно, что Окуджава и Галич используют 6 форм (дольник, тактовик, акцентный стих, логоэд, 3-сложники с переменной анакрузой, свободный стих), Высоцкий — 5 (свободный стих у поэта отсутствует).

Как отмечалось ранее, НКЛ наиболее активно разрабатывает Галич — их показатель более чем в два раза выше, чем у Окуджавы и Высоцкого. Доминирующий у Галича в этой группе **дольник** является лидером метрического репертуара поэта («Песня о Прекрасной Даме», «Песня о синей птице», «Облака»):

Облака плывут, облака,
Не спеша плывут, как в кино.
А я цыплёнка ем табака,
Я коньячку принял полкило.
(Галич, «Облака»)

Именно дольники, по данным М. Л. Гаспарова, оказываются самыми популярными среди НКЛ в поэзии второй половины XX в. На этом фоне другие представители жанра проявляют индивидуальность: эта тоническая форма у Окуджавы отступает на третье место, а у Высоцкого — на четвёртое (ср. «Под копытами снег голубой примят...» Окуджавы и «Песня о звёздах» Высоцкого).

Лидером среди НКЛ у Окуджавы оказывается самая свободная тоническая форма — **акцентный стих**. Причём, он является одним из преобладающих размеров в метрическом репертуаре поэта (занимает IV место, уступая только наиболее популярным в русской поэзии классическим размерам: 4-стопному и 5-стопному ямба и 4-стопному хорю). Высокий показатель акцентного стиха не соответствует тенденциям эпохи, поскольку во второй половине XX века интерес к этой форме падает. Как отмечает М. Л. Гаспаров, сферой употребления этого неклассического размера являлась народная говорная поэзия (свадебные приговоры, балаганские зазывания и др.): свободное чередование междуударных интервалов способствовало уплощению прямого потока разговорной речи. Такую же роль акцентный стих вы-

Все три представителя жанра авторской песни уделяют внимание **логаэдам**. Эта особая форма неклассического стиха, представляющая собой урегулированное чередование стоп разного метра в стихе (или стихов разного метра в строфе), особенно распространена у Галича — занимает второе место. Отметим, что «необычайно высокий процент лобаэдов у Галича» выявляет в своём исследовании и Дж. Смит⁵⁵. При этом, по его подсчётам, у Окуджавы лобаэды отсутствуют, а у Высоцкого дают совсем небольшой процент. Эти показатели расходятся с нашими данными, полученными на более объёмном материале. У Высоцкого лобаэды тоже используются достаточно активно — находятся на третьем месте среди НКЛ, а у Окуджавы — на четвёртом. Интерес поэтов-бардов к этой форме во многом объясняется тем, что, как замечает М. Л. Гаспаров, поддержкой для сложных сочетаний стоп и строк был музыкальный мотив, и поэтому лобаэды были особенно популярны в песнях (ср. «Песня про острова» Галича, «Романс миссис Ребуса» Высоцкого и «Песенка о моей жизни» Окуджавы):

А как первая любовь — она сердце жжёт.
 А вторая любовь — она к первой льнёт.
 А как третья любовь — ключ дрожит в замке,
 Ключ дрожит в замке, чемодан в руке.

(Окуджава, «Песенка о моей жизни»)

3-сложники с переменной анакрузой у всех трёх авторов находятся на периферии стиховой системы (ср. «Большая перемена» Окуджавы, «Куплеты нечистой силы» Высоцкого, «Опыт ностальгии» Галича). **Свободный стих** встречается только у Окуджавы («Медсестра Мария») и Галича («Песня про счастье»).

В завершении типологического анализа метрического репертуара представителей жанра авторской песни укажем, что, как видно из Таблицы 2, к **переходным метрическим формам** (ПМФ) значительно чаще обращался Высоцкий, реже — Окуджава и Галич (ср.: «Моя цыганская» Высоцкого, «Чудесный вальс» Окуджавы, «<Последняя песня>» Галича). ПМФ — явление XX века, однако его развитие прогнозировали ещё поэты-классики. Например, у Пушкина зафиксировано 16 случаев использования переходных метрических форм⁵⁶. В XX веке ПМФ разрабатывал Л. Мартынов, благодаря чему его стих, наполненный однострочными инометрическими вкраплениями, «как бы “взрывчат” изнутри»⁵⁷. К ПМФ часто обращался Б. Слуцкий с целью расшатывания традиционной ритмической схемы, появления разговорных интонаций⁵⁸. Таковую же роль ПМФ играет и в авторской песне.

⁵⁵ Смит Дж. Указ. соч. С. 333.

⁵⁶ Лотман М. Ю., Шахвердов С. А. Указ. соч. С. 180–181; С. 226–230.

⁵⁷ Савченко С. В. Указ. соч. С. 13.

⁵⁸ Ивлева Т. А. Указ. соч. С. 17.

В качестве примера приведём одну из песен Высоцкого к спектаклю «Десять дней, которые потрясли мир», где используется переходная метрическая форма от вольного ямба к полиметрии (ПМФ ЯВ→ПК) — чередуются ямбические строки разной длины и вклиниваются строки другого метра — хорей, что создаёт ритмические перебои:

Я7 Войны и голодухи натерпелися мы всласть,

Я5 Наслушались, наелись уверений, —

Я7 И шлёпнули царя, а после — временную власть, —

Х5 Потому что кончилось их время.

(Высоцкий, «Войны и голодухи натерпелися мы всласть...»)

Обращение к контексту классического и современного стихосложения показывает, что ПМФ — явление, подготовленное всей русской поэзией. Представители жанра авторской песни улавливают эти тенденции развития русского стиха и разрабатывают переходные метрические формы, что приводит к появлению говорных интонаций, взаимодействующих с напевными.

Статистические данные по соотношению **монометрии** (МК) и **полиметрии** (ПК)⁵⁹ приведены в следующей таблице:

Табл. 3

Соотношение МК и ПК

(данные в процентах от общего количества текстов (строк))

	Окуджава	Высоцкий	Галич
Монометрия (МК)	96,6 (96,3)	61,1 (54,9)	62,9 (42,6)
Полиметрия (ПК)	3,4 (3,7)	38,9 (45,1)	37,1 (57,4)
Всего текстов (строк)	736 (15381) = 100%	532 (21651) = 100%	183 (8953) = 100%

Нам уже приходилось писать о том, что Высоцкий и Галич являются яркими полиметрическими поэтами⁶⁰. Как видно из Таблицы 3, доля полиметрии у Высоцкого составляет **38,9%** по статистике текстов и **45,1%** по статистике строк, у Галича, соответственно, **37,1%** и **57,4%**.

⁵⁹ Поясним, что монометрическая композиция (МК) характеризуется наличием в произведении одного стихотворного размера, а полиметрическая (ПК) — использованием в одном стихотворном тексте нескольких метров и /или размеров (см.: Руднев П. А. О соотношении монометрических и полиметрических конструкций в системе стихотворных размеров А. Блока // Русская советская поэзия и стиховедение / Материалы межвуз. конф. М.: Обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской, 1969. С. 227).

⁶⁰ См.: Фомина О. А. Стихосложение В. С. Высоцкого и проблема его контекста. С. 156, 167–179; Фомина О. А. Полиметрия Галича и Высоцкого: опыт типологического анализа // Галич: Новые статьи и материалы / Сост. А. Е. Крылов. Вып. 3. М.: Булат, 2009. С. 128–143.

Увеличение показателей по статистике строк объясняется тем, что полиметрия зачастую востребована в больших по объёму текстах. Особенно это касается Галича, использующего ПК в произведениях крупной формы, которых у него больше, чем у Высоцкого (см. поэмы Галича «Кадиш», «Вечерние прогулки», «Размышления о бегунах на длинные дистанции»). Но если у двух представителей жанра полиметрия занимает значительное место в стиховой системе, то у Окуджавы, напротив, доля ПК составляет всего **3,4% (3,7%)**⁶¹. Контекст «книжной» поэзии показывает, что закономерности эпохи в большей мере отражает Окуджава. По данным П. А. Руднева, у А. Блока полиметрические композиции занимают 2,4%, у В. Брюсова — 2,6%⁶². Процент полиметрии, согласно исследованиям В. С. Баевского, сохраняется на том же уровне и в середине XX века⁶³. По подсчётам Е. К. Озмителя, Т. С. Гвоздиковской, из 59 поэтов XX века лишь у 15 встречаются полиметрические произведения: от 1% у Р. Рождественского до 8,7% у А. Вознесенского. Но если Окуджава следует тенденциям «книжной» поэзии того времени, то Высоцкий и Галич, имеющие очень высокий процент ПК, воплощают другую традицию — «музыкальной полиметрии». По данным стиховедов, появление полиметрии в русском стихосложении генетически связано с жанрами, ориентированными на музыкальное сопровождение (полиметрия опер, кантат, речитативов комических опер)⁶⁴. Названная ранее работа Джеральда Смита, в которой исследована «гитарная поэзия» ряда авторов, содержит обобщение: «полиметрия — важный признак песенной поэзии в целом»⁶⁵. Таким образом, тот факт, что все три представителя жанра обращаются к полиметрии, говорит о её востребованности в авторской песне. Од-

⁶¹ Укажем, что в исследовании Дж. Смита говорится, что «Окуджава <...> полностью избегает полиметрических структур». Этот вывод обусловлен спецификой издания и небольшим корпусом текстов, среди которых не оказалось примеров ПК (См.: *Смит Дж.* Указ. соч. С. 327).

⁶² *Руднев П. А.* Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX века (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Брюсов, Блок) // *Теория стиха.* Л.: Наука, 1968. С. 117–119.

⁶³ *Баевский В. С.* Типология стиха русской лирической поэзии: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Тарту, 1974. С. 16–17.

⁶⁴ О традиции «музыкальной» полиметрии см.: *Матяш С. А.* Из истории полиметрии 18 века: Стиховая форма комич. оперы Попова «Анюта» // *Studia metrica et roetica:* Сб. ст. памяти П. А. Руднева. СПб.: Академ. проект, 1999. С. 84–85; *Матяш С. А.* Полиметрические композиции в стиховой системе В. А. Жуковского // *Проблемы поэтики.* Алма-Ата: КазГУ, 1980. С. 78–89; *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 77–79; *Попов А. Н.* Полиметрические композиции в русской литературной кантате второй половины XVIII — первой половины XIX вв. // *Славянский стих VII: Лингвистика и структура стиха /* Под ред. М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачёвой. М.: Яз. славян. культуры, 2004. С. 47–58.

⁶⁵ *Смит Дж.* Указ. соч. С. 327.

нако степень интенсивности использования ПК является проявлением индивидуального стиля в жанровом.

Анализ **метрической структуры** показал, что с одной стороны, полиметрия каждого из поэтов отражает ряд закономерностей монометрического творчества. Так, у Высоцкого в ПК и в МК лидирует ямб. Галич и Окуджава используют и в полиметрии, и в монометрии как классические, так и неклассические формы. Окуджава в ПК сохраняет интерес к сверхдлинным размерам. С другой стороны, полиметрия трёх авторов имеет свои приоритеты. В частности, Высоцкий в полиметрии отказывается от НКЛ и оперирует классическими размерами. Если в монометрии Высоцкого 3-сложники опережают хорей, то в ПК частотность употребления хореев значительно возрастает, и выстраивается классическая последовательность: на первом месте — ямбы, на втором — хорей, на третьем — 3-сложники. В полиметрии Галича происходит смена лидера метрического репертуара: это уже не дольник, как в монометрии, а хорей. У Окуджавы также резко увеличивается показатель хореев — они сравниваются с ямбами и делят с ними первое место в ПК. Таким образом, рост хореев, приводящий к усилению песенного начала, — общая особенность полиметрии Окуджавы, Высоцкого и Галича.

В том, что полиметрия для каждого из представителей жанра становится пространством для экспериментов, убеждает факт использования в ПК размеров, отсутствующих в монометрии. Например, у всех трёх авторов только в полиметрии появляется 3-стопный хорей (ср.: «Сказка» Окуджавы, «Старый дом» Высоцкого, «Право на отдых...» Галича). Высоцкий в ПК внедряет 1-стопный ямб (см.: «В куски разлетелась корона...»). У Галича в полиметрических произведениях появляется дактиль, который не использовался в монометрии («Летят утки»); разрабатываются разностопные ямб и хорей (см. соответственно: «Больничная цыганочка» и «Колыбельный вальс»), а также короткие размеры — 2-стопные ямб и хорей (см.: «Кумачовый вальс», где встречаются оба размера). У Окуджавы в ПК насчитывается самое большое количество — 7 размеров, не используемых в МК: это Я1, Я2, Х1, Х2, Х3, Ам2, Ан1 («Ангелы», «Сказка»). Получается, что при самом низком показателе ПК Окуджава активнее других представителей жанра экспериментирует в этой области, внедряя новые размеры.

С точки зрения **композиции** у всех трёх авторов разрабатываются два основных типа полиметрии: кусковая (макрополиметрия)⁶⁶ и раз-

⁶⁶ Поясним, что полиметрия с кусковым принципом композиции (по П. А. Рудневу) или «макрополиметрия» (по М. Л. Гаспарову) представляет собой «сочетание больших разномерных звеньев». «Разлитая» (в терминологии П. А. Руднева) или «микрополиметрия» (в терминологии М. Л. Гаспарова) состоит «из очень малых разномерных звеньев с очень частыми переменаами стиховой формы» (см.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 223).

литая (микрополиметрия), но пропорции различны. Кусковая полиметрия преобладает у Галича:

АнЗ Я научность марксистскую пестовал,
Даже точками в строчке не брезговал.
Запятым по пятам, а не дуриком,
Изучал «Капитал» с «Анти-Дюрингом».
Не стесняясь мужским своим признаком,
Наряжался на праздники «Призраком»,
И повсюду, где устно, где письменно,
Утверждал я, что всё это истинно!

Я4 От сих до сих, от сих до сих,
Я2 От сих до сих,
Я4 И пусть я псих, а кто не псих?
Я2 А вы не псих?

(Галич, «Баллада о прибавочной стоимости»)

В приведённом примере в куплетах используется 3-стопный анапест с дактилическими окончаниями, а в припевах — разностопный ямб с чередованием 4-стопных и 2-стопных строк⁶⁷. Именно с целью выделения припевов и рефренов кусковая полиметрия чаще всего используется у всех трёх авторов (ср.: «Прощание с гитарой», «Фарс-гиньоль» Галича; «Охота на волков», «Песня о нотах» Высоцкого и «Песенка о комсомольской богине», «Старый флейтист» Окуджавы). Но если доминирование ПК с кусковым принципом композиции у Галича — представителя жанра авторской песни — вполне объяснимо, то гораздо более неожиданным оказывается тот факт, что у Высоцкого и Окуджавы активно разрабатывается микрополиметрия с частой сменой размеров:

Ан 2 — А куда ваш полёт?
Х2 — В небо, в небо,
Акц в проходящие облака...
Ан2 — Чем вы живы, красавицы?
Х2 — Негой, негой:
Ан2 Так сулили века...
Ан4 И теперь, лишь Нева непогодкой расплещется,
Ан4 или вскинется крик проходящего катера,
АнЗ или шорох шагов по траве, —
Акц белым статуям непременно мерещится
АнЗ помутневшее небо над Питером
Ан2 и такая теплынь
Ан2 из-под жёстких бровей.

(Окуджава, «Летний сад»)

В приведённом фрагменте смена размера происходит буквально в каждой строке. Ритмические перебои приводят к появлению говорных

⁶⁷ Отметим, что в данном произведении Галич использует даже прозаическую вставку — текст «сообщения из-за границы». См.: Галич А. А. Указ. изд. С. 111.

интонаций. Всего в произведении «Летний сад» Окуджава использует 7 размеров. Нам уже приходилось отмечать, что аналогичные случаи разлитой ПК с очень частыми переливами стиховой формы встречаются у Высоцкого (например, в песне «Посадка», где разлитая полиметрия выполняет функцию маркирования диалогов, насчитывается 9 размеров)⁶⁸.

Макро- и микрополиметрия являются полярными композиционными формами. Однако у всех трёх поэтов есть тексты, представляющие собой переходные формы, когда в пределах макрополиметрии отдельные звенья представляют собой микрополиметрию (ср.: «Один музыкант объяснил мне пространно...» Высоцкого, «Заклинание» Галича и «Песенка про старого гусака» Окуджавы).

Проведённый анализ позволяет сделать следующие выводы.

1. Типологическое сближение Окуджавы, Высоцкого и Галича заключается в следующих общих особенностях стихосложения: преобладание классических форм; увеличение (в сравнении с «книжной» поэзией) показателя НКЛ; снижение (в сравнении с классической и современной поэзией) доли ямбов; высокий процент 3-сложников и доминирование 3-сложных размеров над хореем; сохранение сложившихся в классической поэзии жанрово-семантических ореолов 3-сложников, 4-стопного и 5-стопного хореев; обращение к разностопным и вольным размерам; употребление логздов; использование полиметрии. Наличие общих черт, с одной стороны, может говорить о возможных взаимовлияниях поэтов друг на друга, а с другой стороны, являться результатом обращения к музыкальному сопровождению (жанру авторской песни).

2. Типологическое расхождение Окуджавы, Высоцкого и Галича проявляется в следующем: стихосложение трёх поэтов характеризуется наличием разных лидеров метрического репертуара (у Окуджавы и Высоцкого — это классические ямбы, а у Галича — неклассические дольники); полиметрия трёх авторов имеет разные пропорции (Галич отдаёт предпочтение разработанной в русской поэзии «кусовой» ПК, а у Высоцкого и Окуджавы увеличивается показатель «разлитой» полиметрии, получившей развитие в XX веке); у Галича значительно возрастает доля неклассических форм, которые активно используются и в монометрии, и в полиметрии. Таким образом, Окуджава и Высоцкий оказываются более «классическими» поэтами, а Галич — поэтом XX века.

3. Несмотря на то, что у Окуджавы, Высоцкого и Галича много общих черт и они представители одного метаянра, масштаб их таланта

⁶⁸ См.: Матяш С. А., Фомина О. А. Полиметрия Высоцкого // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сб. ст. / Под ред. В. П. Скобелева, И. Л. Фишгойта. Самара: Дом печати, 2001. С. 26.

обеспечивает им яркую индивидуальность, которая характеризуется следующими особенностями стихового почерка каждого из авторов:

— Окуджава имеет наиболее богатый и разнообразный метрический репертуар, в котором удивительным образом переплавляются как классические традиции, так и современные тенденции развития поэзии XX века. С одной стороны, представитель авторской песни наследует от традиционной «книжной» поэзии интерес к самым популярным классическим размерам — 4-стопному ямбу, 4-стопному хорю, 3-стопному амфибрахию, 3-стопному анапесту (которые преобладают у него внутри метрических групп). К тому же, поэт возрождает практически забытый, «устаревший» в XX веке дактиль. С другой стороны, Окуджава улавливает ритмоощущение эпохи и развивает стиховые формы XX века: активно разрабатывает акцентный стих; экспериментирует, используя редкие модификации разностопных и вольных стиховых форм; уделяет повышенное внимание сверхдлинным размерам, которые становятся узнаваемой приметой его стихотворной техники.

— Высоцкий, следуя классической традиции, избирает лидером метрического репертуара ямба, но — в духе времени — отдаёт предпочтение не классическому 4-стопному, а популярному в советской поэзии 5-стопному ямбу, который становится для поэта главным — именно этим размером написаны «программные» произведения автора. Высоцкий проявляет повышенный интерес к вольному ямбу, к разностопным и вольным размерам с чередованием строк разной длины, активнее других осваивает переходные метрические формы. Является ярким полиметрическим поэтом, причём, использует не только характерную для песенной поэзии кусковую ПК, но и смело экспериментирует в области разлитой полиметрии.

— Галич оказывается самым «неклассическим» поэтом из трёх представителей жанра, поскольку избирает лидером метрического репертуара дольник и имеет наиболее высокий показатель НКЛ. Наряду с этим определяющей особенностью стиховой системы поэта является большой процент полиметрии, в которой он разрабатывает как классические, так и неклассические размеры.

4. Как известно, именно Окуджава, Высоцкий и Галич формировали авторскую песню. Таким образом, с учётом наиболее значительных и ярких совпадений, можно говорить о следующих её стиховых приметах: **преобладание классических форм и вместе с тем — достаточно активное употребление неклассических размеров, обилие 3-сложников и доминирование их над хорейми, использование полиметрии и логаязов, обращение к разностопным и вольным размерам, освоение переходных метрических форм.** Следует особо подчеркнуть, что у трёх ведущих представителей жанра активно разрабатываются, казалось бы, несвойственные для песенной поэзии разностопные и вольные размеры, НКЛ и ПМФ, разлитая ПК — стиховые формы, в которых ритмические перебои приводят к сочетанию напевных и говорных интонаций. Этот факт является уникальной жанровой приметой и ярко характеризует специфику стиха авторской песни, во многом объясняя её феномен.

Р. Ш. АБЕЛЬСКАЯ

ЧЕРТЫ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА В ТВОРЧЕСТВЕ БАРДОВ: СОЧЕТАНИЕ НЕСОЧЕТАЕМЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

Рассуждая об авторской песне, исследователи подчёркивают её синтетическую природу: речь идёт о синтезе поэзии с музыкой (в творчестве Берковского, Никитина), театром (например, у Высоцкого, Галича), прозой (у Галича или Анчарова), о синтезе музыкальных жанров.

В основе настоящего исследования лежит идея о том, что поэтика авторской песни представляет собой результат синтеза не жанров или видов искусства, а «высоких» и «низких» элементов определённых, в первую очередь песенных и поэтических, жанров. Мы ограничимся здесь рассмотрением песенно-поэтической составляющей авторской песни, как наиболее значимой для формирования её жанровых черт.

Формирование авторской песни происходило в годы «оттепели» путём синтеза поэтико-музыкальных структур «уличных» песенных жанров с романтическими советскими идеологемами, возвышенными образами русской поэзии, мифопоэтическими образами Библии. Подобное взаимодействие этих конкретных «высоких» и «низких» элементов, на наш взгляд, является главным маркером жанровой принадлежности, а также маркером своеобразия и опознаваемости произведений, принадлежащих к авторской песне.

Проблема жанрового синтеза в лирике обсуждается, начиная с 1960-х годов, в теоретических работах В. Д. Сквозникова¹. Учёный защищает концепцию, согласно которой на определённом этапе литературного процесса возникают условия для размывания традиционных классических жанров, приводящие не к образованию новых жанровых форм,

¹ См.: Сквозников В. Д. Лирика // Теория литературы: Основные проблемы в истор. освещении: Роды и жанры лит. М.: Наука, 1964. С. 173–237; Сквозников В. Д. Лирический род литературы // Теория литературы. Т. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 394–420.

а к рождению некой «универсальной», «синтетической», «свободной» формы лирического выражения. По мнению учёного, современные тенденции подтверждают «историческую атрофию жанрового мышления в поэзии»².

Эта концепция казалась почти безальтернативной вплоть до конца XX века, так как поддерживалась многими исследователями. Так, например, В. С. Баевский говорит о том, что с уходом классицизма «система жанров стала разрушаться. При Пушкине и Лермонтове она и во все распадётся. Но цепкая память жанров сохранится навсегда и будет придавать стихам дополнительные краски»³.

Во второй половине 1990-х и позднее в ряде работ было обосновано возвращение к парадигме жанрового мышления, отнюдь не утратившего своей актуальности в лирике. В работах О. В. Зырянова и С. И. Ермоленко речь идёт не об окончательном распадении жанровой системы в поэзии Нового времени, а о её перестройке, отказе от канонов классицизма в пользу более сложных, синтетических жанровых форм⁴; в труде Н. Л. Лейдермана — о «жанровых единствах», которые основываются на общем «образе мира», общем типе «миропереживания»⁵.

В работах И. Г. Минераловой, посвящённых синтезу в русской литературе, говорится о переходных эпохах вообще — об их «чувстве перемен и преобразований», «отзывчивости к такому явлению, как синтез», и «побудительных механизмах к его осуществлению»⁶.

М. Бахтин назвал «чувство стремления к переменам и преобразованиям» в переходные эпохи «карнавализацией сознания»: «Карнавальное мироощущение... освобождает человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей. Вот почему большим переворотам... всегда предшествует, подготавливая их, известная карнавализация сознания»⁷.

С учётом процитированных исследований, можно сформулировать нашу идею следующим образом: в переходные эпохи, в отличие от более спокойных времён, происходит не постепенное «размывание»,

² Сквозников В. Д. Лирический род литературы. С. 418.

³ Баевский В. С. История русской поэзии: 1730–1980. Компендиум. М.: Новая шк., 1996. С. 54.

⁴ См.: Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: Феноменологический аспект. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. 548 с.; Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: Жанровые процессы. Екатеринбург: АРГО, 1996. 420 с.

⁵ См.: Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. 904 с.

⁶ Минералова И. Г. Идеи синтеза и интеграции в истории русской литературы // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы X науч.-практ. конф., посвящ. памяти А. Ф. Лосева. М.: Литера, 2010. С. 23–24.

⁷ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1965. С. 57.

а революционное разрушение старых и возникновение новых лирических жанров из «обломков» и «щепочек» прежних жанров, которые до этого казались несочетаемыми. Авторская песня является именно таким синтетическим лирическим жанром (или, точнее, «жанровым единством»), сформировавшимся в переходную эпоху (период «оттепели»), когда в обществе происходили «тектонические» сдвиги, диктовавшиеся потребностью обновления. Эти сдвиги в общественном сознании были не менее значимыми, чем перемены рубежа XVIII–XIX или XIX–XX веков, которые в культуре привели, в первом случае, к возникновению романтизма, во втором — к появлению модернистских и авангардистских течений. Так, в огне Гражданской войны из элементов уличного фольклора и революционных гимнов рождалась советская массовая песня⁸, а в более позднюю эпоху, во время «оттепели», по такой же жанровой модели формировалась авторская песня.

В терминах Бахтина, авторская песня, в процессе становления своих жанровых черт, «повенчала» карнавальный «низ» с сакральным «верхом».

На наш взгляд, логично рассматривать авторскую песню как «карнавальный» жанр, появившийся в период революционного общественного обновления путём синтеза из элементов нескольких «высоких» и «низких» жанров, а именно, высокой, в том числе библейской, поэзии и советских массовых песен, с одной стороны, — и «уличных» песенок и романсов, с другой.

Чтобы проанализировать структуру авторской песни как синтетического жанра, необходимо сначала поставить более общий вопрос: как возникают синтетические жанровые формы, каков механизм их образования на основе уже существующих, утвердившихся жанровых структур?

Анализ природы и форм синтетических жанровых образований предложила С. И. Ермоленко в своих исследованиях, посвящённых лирическому творчеству Лермонтова⁹. Её классификация включает три типа синтеза, которые исследовательница охарактеризовала на примерах лирики поэта.

Первый тип — «контаминация», когда один жанр, не исчезая, переходит в другой — как в стихотворении «Умирающий гладиатор», где первая часть выдержана в духе балладного повествования, а вторая — в духе гневной инвективы.

⁸ Абельская Р. Ш., Кацман С. И. Советская песня как карнавальный жанр: (К концепции преподавания истории лит. совет. периода) // Дискуссия. 2015. № 9 (Окт.). С. 116–124.

⁹ Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы; Ермоленко С. И. Границы жанра и жанровый синтез в лирике // Вестн. Нижегород. ун-та. 2013. № 4(2). С. 49–53.

Второй тип — «ассимиляция», когда один жанр, являясь «основанием» синтеза, «поглощает» в себя другой жанр или один из его компонентов, который «напоминает» о себе в структуре «большого» целого мотивом, настроением, ритмом, элементом сюжета. Примером «ассимиляции» может служить стихотворение «Валерик», где «основанием» синтеза является послание, включающее структуры, восходящие к элегии, монологу, стихотворному очерку.

Третий тип жанрового синтеза исследовательница определяет как «смешанный», сочетающий в себе и «контаминацию», и «ассимиляцию». Такова «Смерть поэта», где взаимодействуют жанровые структуры элегии и инвективы.

Чтобы воспользоваться классификацией С. И. Ермоленко, нам придётся включить в неё четвёртый тип синтеза, с учётом специфики авторской песни. Этот тип синтеза — назовём его «интеракция» (взаимопереплетение), — характеризуется, в нашей версии, взаимопроникновением на равноправной основе жанровых структур, принадлежащих к оппозиционным, то есть контрастным, противопоставленным друг другу жанрам, что не исключает «контаминации» (соединения) и «ассимиляции» (поглощения), как дополнительных средств синтеза.

Применительно к авторской песне речь идёт о жанрах, которые можно назвать несочетаемыми или противопоставить как «высокие» и «низкие». Как правило, произведения, относящиеся к авторской песне, представляют собой результат синтеза, с одной стороны, элементов определённых «низких» жанров, таких как поэтико-музыкальные структуры «уличных» песен и романсов, с другой — «высоких» поэтических и музыкальных элементов, а именно: возвышенных образов русской поэзии, библейских образов и сюжетов, романтических образов и ритмомелодических оборотов советских массовых песен.

Эта идея в том или ином виде ранее уже находила отражение в исследованиях, посвящённых авторской песне, как правило, касаясь лишь отдельных произведений или творчества конкретного автора.

Пример подобного синтеза приводит И. Ничипоров, анализируя творчество М. Анчарова, в частности, песни «Цыган-Маша» (1959) и «Баллада о парашютах» (1964). В этих и других произведениях барда исследователь обнаруживает «парадоксальное переплетение сниженного изобразительного ряда и высокой романтической героики»; указывает на «неожиданное соединение в языке баллад Анчарова далёких стилевых регистров — от сниженно-разговорного, “блатного”, “профессионального” языка до высокой патетики»¹⁰.

¹⁰ Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг.: Твор. индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, лит. связи. М.: МАКС Пресс, 2006. С. 265, 274.

Действительно, в произведениях Анчарова, одного из создателей жанра авторской песни, особенно ярко видны приметы поэтики жанрового синтеза, присущей бардовской поэзии.

В «Балладе о парашютах» души погибших в бою десантников, и среди них бывший обитатель городского дна, благушинский атаман Гошка, — предстают перед Богом. Образ Гошки соответствует канонам «уличного» жанра:

Он грешниц любил,
А они — его,
И грешником был он сам.

Однако, несмотря на прошлые грехи, десантники, по указанию Бога, попадают в Рай:

И сказал Господь:
— Эй, ключари,
Отворите ворота в Сад!
Даю команду —
От зари до зари
В рай пропускать десант.

Подвиг десантника оценивается столь высоко, что превосходит деяния святого Георгия:

Так отдай же, Георгий,
Знамя своё,
Серебряные стремяна, —
Пока этот парень
Держит копьё —
На свете стоит тишина¹¹.

Показательно, что именно у Анчарова, родоначальника бардовского жанра, на конкретных примерах можно проследить рождение жанровой структуры, синтезирующей образы «уличной» песни и евангельского мифа.

Справедливые замечания И. Ничипорова, касающиеся конкретных произведений конкретного автора, приложимы и к авторской песне в целом, так как подобные примеры синтеза «высоких» и «низких» элементов обнаруживаются и у других создателей авторской песни.

Оппозиционные по отношению друг к другу элементы при анализе песни В. Высоцкого «О фатальных датах и цифрах» (1971) рассматривали в ином, чем мы, ракурсе А. В. Скобелев и С. М. Шаулов. Их концепция предполагает наличие мировоззренческого конфликта двух голосов (сознаний) — авторского и ролевого, при этом авторский голос

¹¹ Цит. по: *Анчаров М.* Сочинения: Песни. Стихи. Интервью. Роман / Сост. В. Юровский. М.: Локид-Пресс, 2001. С. 63.

серьёзен и говорит о высоком, а ролевой — это ёрничающая маска, выражающая «обыденное сознание»¹².

Эти голоса отчасти соответствуют «высокой» и «низкой» составляющим в нашем исследовании, что указывает на реальность существования темы, продуцирующей разные подходы.

Ещё один взгляд на проблему, также относящийся к частному случаю, представлен в работах А. В. Кулагина: «Так, если говорить о... Пушкине, то своеобразным посредником между стихами Высоцкого и, скажем, “Русланом и Людмилой” или “Пиковой дамой” оказался уличный фольклор двадцатого века»¹³.

На наш взгляд, всё поэтическое творчество Высоцкого построено на синтезе «высоких» и «низких» элементов, о чём мы уже говорили в своих прежних работах¹⁴. Повторим разбор одного из приведённых там примеров, а именно, упоминавшейся выше песни «О фатальных датах и цифрах», которая строится на синтезе высокого поэтического образа, пришедшего из классической поэзии, и песенно-фольклорных средств выразительности, принадлежащих «уличному» творчеству. В качестве «высокой» составляющей здесь фигурируют образы самих Художников.

Произведение содержательно делится на две части, где первая представляет собой поэтический мартиролог великих имён и трагических смертей, а вторая — одновременно и внутренний спор поэта с самим собой о судьбе поэтов-современников, и спор с «обывательским мнением» о несоответствии поэтов благополучной эпохи 1960-х критериям принадлежности к *истинным поэтам*.

Ряд поэтических имён выстроен в соответствии с хронологией даты ухода из жизни, всегда безвременного и трагического. Лермонтов и Есенин ушли *на цифре 26*, Пушкин и Маяковский *подгадали под цифру 37*, в этом же возрасте — к 37 годам — *легли и Байрон, и Рембо, — // А нынешние — как-то проскочили*¹⁵. Пантеон, представленный Высоцким, показывает вектор его предпочтений в поэзии — Есенин

¹² См.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. Уфа: Изд-во БГПУ, 2001. С. 44, 45.

¹³ Кулагин А. В. «Люблю тебя сейчас...» Высоцкого в поэтическом контексте // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. ст. Коломна: МГОСГИ, 2010. С. 151.

¹⁴ См.: *Абельская Р. Ш.* В. Высоцкий: высокие поэтические образы в «уличной» аранжировке // Владимир Высоцкий: поэт, актёр, певец: Сб. науч. ст. / Под ред. Т. Е. Автухович. Гродно: Гос. ун-т, 2019. С. 103–113; *Абельская Р. Ш.* «Памятник» В. Высоцкого: высокие поэтические образы средствами «уличной» поэтики // «Как он дышит, так и пишет»: Сб. науч. тр. к 60-летию проф. А. В. Кулагина / Отв. ред. В. А. Викторovich. Коломна: ГСГУ, 2018. С. 111–121.

¹⁵ *Высоцкий В. С.* Сочинения: В 2 т. / Сост. А. Е. Крылов. Т. 1. Екатеринбург: У-Фактория, 1997. С. 280.

и Маяковский стоят в одном ряду с бесспорно великими — Пушкиным и Лермонтовым, Байроном и Рембо.

Самому барду в год создания песни исполнилось 33 года, поэтому имя Христа в этом хронологическом ряду — между Есениным и Пушкиным — появляется не случайно. Христос, помещённый в этот ряд в качестве поэтического и этического идеала, возносит образы великих поэтов на ещё более недостижимую высоту, вмняя им не только художественное, но и нравственное совершенство. Одновременно упоминание возраста Христа протягивает нить к двойнику автора, лирическому герою песни.

Если в качестве «высокой» составляющей, в данном случае, логично рассматривать образы великих поэтов, овеянные светом трагической гибели, то «низкими» можно назвать ряд песенно-фольклорных элементов, как бы аранжирующих эти образы.

Во-первых, это набросанный несколькими штрихами — в сниженной стилистике — коллективный портрет поэтов-современников:

Дуэль не состоялась или — перенесена,
А в 33 распяли, но — не сильно,
А в 37 — не кровь, да что там кровь! — и седина
Испачкала виски не так обильно¹⁶.

Коллизия отказа от нравственной позиции обыграна в иронико-пародийном, сатирическом ключе, — и это взгляд лирического героя, чья ирония обращена и к *друзьям-поэтам*, и отчасти к себе самому — в будущем. Иронизируя над современниками, герой произведения тем самым определяет их место как неизмеримо более скромное в поэтической иерархии, чем место ушедших *в точный срок* великих поэтов.

Правда, заканчивается песня предсказанием, открывающим поэтам — друзьям Высоцкого — путь в бессмертие:

Срок жизни увеличился — и, может быть, концы
Поэтов отодвинулись на время!¹⁷

В результате образы поэтов-современников Высоцкого, прежде всего, двойника самого автора — если рассматривать произведение в дискурсе времени, — перестают однозначно относиться к категории «низких», окрашиваются трагическим отсветом преждевременной гибели.

Во-вторых, это «словечки» и речевые обороты городских низов, иными словами, разговорная и просторечная лексика и фразеология, которые используются в качестве выразительного средства в поэтической речи. Скобелев и Шаулов приводят некоторые из этих «словечек» и оборотов, относя их к «речевой маске обыденного сознания»: это

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 281.

«ёрническое “в петлю слазил”», а также «черты огласовки, свойственные маске (“Убьёшь — везде найду, мол”, “чтоб чего не сотворил”)¹⁸. К этому можно добавить ещё множество подобных выражений — например, «а нынешние — как-то проскочили», «распяли, но не сильно», «а в 37 — не кровь, да что там кровь! — и седина...», «слабо стреляться» и т. п., — но дело в том, что весь текст песни принадлежит стихии разговорной речи, пришедшей в поэзию Высоцкого «с улицы» и составляющей её сущностную черту и подоплёку её притягательности.

В-третьих, это стиховая структура произведения, генетически восходящая к строфике и метроритмике «уличных» песен. Фольклорные истоки песенной строфы становятся явными, если цезуру в первом стихе интерпретировать как рудимент, указывающий на характерный для «уличных» песен 6-строчник:

Кто кончил жизнь трагически, √ тот — истинный поэт...

Если записать первую строфу песни с учётом этой цезуры, то получится 6-строчная строфа того же типа, что и строфа песен «С одесского кичмана» или «Мурка»:

Кто кончил жизнь трагически,
Тот — истинный поэт,
А если в точный срок, так — в полной мере:
На цифре 26 один
Шагнул под пистолет,
Другой же — в петлю слазил в «Англетере».

В одной из своих работ, посвящённой «одесской» песне (как разновидности «уличной» песни), мы назвали эту стиховую структуру, в связи с её упорядоченностью и распространённостью именно в «уличных» песнях, «классической блатной строфой» и описали её следующим образом: «...6-строчная строфа с рифмовкой типа abcdec. <...> Строфу [этого] образца можно описать как П2, П2, П3, П2, П2, П3 — буквой П здесь и далее обозначен пеон (независимо от типа)¹⁹.

В следующих строфах цезура начинает «плавать», а то и вообще исчезает, но стиховая структура, заданная в первой строфе, хранит «память» о жанровой модели «одесской» песни.

Наконец, в-четвёртых, манера исполнения Высоцкого — его «хрипота» (даже если она — лишь поэтический образ), интонационная экспрессия, своеобразная «уличная» мужественность — уходят своими корнями в «городской» («уличный», «дворовый», «блатной», «одесский») песенный фольклор. Эта манера, этот стиль как бы «низово-

¹⁸ Скобелев А. В., Шаулов С. М. Указ. соч. Там же.

¹⁹ Абельская Р. Ш. «Одесская» песня: генезис и жанровая модель // Изв. Урал. гос. ун-та. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2011. № 3(92). С. 165.

го» уличного исполнения органично соединяется в песнях Высоцкого с «высокими» поэтическими образами.

В другом произведении — песне «Райские яблоки» — поэт сталкивает «лагерную» и «библейскую» художественную реальность, — его герой, попав в рай, оказывается в лагерной зоне:

Прискакали — гляжу — пред очами не райское что-то...

 И среди ничего возвышались литые ворота,
 И огромный этап — тысяч пять — на коленях сидел²⁰.

Библейский образный ряд представлен в балладе Высоцкого, во-первых, фигурой плачущего апостола Петра с ключами то ли от Рая, то ли от лагерной зоны, во-вторых, горстью *бледно-розовых яблок*, украденных героем из райского сада. Отметим, что и здесь в каждом образе синтезируются «высокие» и «низкие» элементы: в первом случае — Святой Пётр превращается в лагерного охранника, во втором — соединяются библейский символ райского сада (яблоки) и образ лихого уркагана, укравшего яблоки у самого Бога (!), чтобы подарить их возлюбленной.

Исследователи творчества Александра Галича уже в 1960–1970-е годы обнаружили в его песнях синтез «высоких» и «низких» элементов, считая это «парадоксальной» чертой, характерной именно для его поэзии. Об этом писала, например, И. Грекова: «Галичу присуще парадоксальное умение достигать художественного эффекта, сталкивая между собой самые, казалось бы, несовместимые элементы: сатиру — с патетикой, речевые вульгаризмы с высоким словесным рядом»²¹.

В. Фрумкин, цитируя в качестве фона высокие поэтические строки Галича, отмечал «уличный» (низкий) характер его мелодий: «Александр Галич... выступил со своей интонацией, которая... опиралась... на фольклор преступного мира, уличную частушку, русско-цыганский пляс, на напевы и наигрыши исчезнувшего, но не забытого шарманочного репертуара, наконец, на русский эстрадный романс начала века...»²².

Примеры «карнавализации» у Галича — в отличном от нашего «жанровом» контексте — приводятся в работе О. Карпушиной, которая называет художественное пространство его произведений «карнавальным оксюмороном, сравнением и сочетанием несочетаемых элементов, комбинацией священнодействия и богохульства»²³.

²⁰ Высоцкий В. Указ. соч. С. 475.

²¹ Грекова И. Несколько слов о творчестве Александра Галича // Заклинание Добра и Зла / Сост. Н. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 25.

²² Фрумкин В. Не только слово: Вслушиваясь в Галича // Там же. С. 218.

²³ Карпушина О. В. На перепутье жанров: Жанровый монтаж Галича // Галич: Новые ст. и материалы. Вып. 3. М.: Булат, 2009. С. 103.

В творчестве Галича, действительно, можно найти примеры, иногда полемичные по отношению к евангельскому учению («Вот пришли и ко мне седины...»), иногда наполненные пафосом евангельской любви («А мадонна шла по Иудее...»), — где «евангельские» элементы поэтической структуры переплетаются с «уличными» или «лагерными». Такова вся «Поэма о бегунах на длинные дистанции», где Сталин спорит с младенцем Иисусом, а алкаши в винном отделе беседуют о Боге; такова баллада «Королева материка», где Млечный Путь и *вшивый путь* образуют космический крест; такова песня «На сопках Маньчжурии», героиня которой буфетчица Тамарка являет собой образец евангельской доброты.

Некоторые стихотворения-песни Галича построены на другой позиции «высокого» и «низкого» — создании возвышенного образа, связанного с творчеством кого-либо из великих русских поэтов с помощью поэтико-музыкальных приёмов «уличного» фольклора. Ярким примером подобного органического соединения противостоящих друг другу элементов может служить «Цыганский романс», в котором поэтика цыганского романса и «уличной» песенки соединяется с возвышенными образами стихов А. Блока.

«Цыганский романс» построен на контрастном противопоставлении трёх стихотворных метрик: дольника на основе трёхстопного анапеста, частушечного хоря и «цыганских» двустиший с длинной строкой и цезурой.

Изысканный дольник — голос автора с присущими ему трагическими интонациями:

Повстречала девчонка бога,
Бог пил мёртвую в монопольке...

Хореические строфы передают ритм разгульной плясовой песенки:

Ах, как пилось к полночи,
Как в башке гудело...

.....
Вместо водочки — вода,
Вместо пива — пена!..

Наконец, двустишия стилизованы под цыганские хоровые здравицы и припевки:

Ай да Конавэлла, гран-традела,
Ай да йорысака палалховела!..

На фоне кабацкого разгула, «в чертовне и чаду попойки» возникают знакомые небесные образы блоковских стихов:

И про поле, и про дорогу,
И про сумерки, и про зори,
И про милых, ушедших в море...

В завершающем песню двустиишии — своеобразной коде — лёгкий дольник превращается в полновесный анапест, призванный поставить весомую точку в противостоянии «высокого» и «низкого» и таким образом знаменовать рождение «жанрового единства»:

Этот тоненький голос в трактирном чаду
Будет вечно звенеть в «Соловьином саду»²⁴.

Одним из создателей окуджавоведения Вл. Новиковым отмечена такая черта поэтики Окуджавы, как умение сочетать несочетаемые вещи в одной строке или даже образе. Он назвал это явление смысловым «сдвигом»: «Характерно само название песни (“Сентиментальный марш”. — Р. А.), оно являет собой оксюморон... Важен сам этот сдвиг — от “маршевости” к “сентиментальности”, от идеологичности к человечности, от приоритета общего — к приоритету личного»²⁵.

Соединение героических образов советских песен довоенного времени, таких как «Орлёнок» (сл. Я. Шведова, муз. В. Белого), «Прощание» (сл. М. Исаковского, муз. Дм. Покрасса), «Гренада» (сл. М. Светлова, муз. К. Листова), с «музыкой арбатского двора», мы рассматривали в одной из своих работ на примере песни Б. Окуджавы «Комсомольская богиня»²⁶. В ней «высокие» элементы (романтические образы Гражданской войны, «подтекстованные» маршевыми интонациями и ритмами советских массовых песен — в припеве) переплетаются с «низкими» («дворовыми» интонациями и ритмами фокстрота — в запеве).

Образ героини этого произведения, судя по нескольким словесным портретам в автобиографической прозе Б. Окуджавы, повторяет черты матери поэта.

Противопоставленность контрастирующих элементов, которые предстают здесь как «высокие» и «низкие», проявляется и на идейном, и на поэтико-музыкальном уровне. Название песни, как и в случае «Сентиментального марша», является оксюморомом, что также впервые отмечено Вл. Новиковым: «“Комсомольская” репрезентирует всё советское, молодое, непримиримое к идейному “старью”, “богиня” — всё “старорежимное”, дряхлое, отжившее, т. е. именно “старье”»²⁷.

В поэтико-музыкальной ткани песни чётко противопоставлены запев в фокстротном ритме, вызывающий ассоциации с музыкой арбатского двора, и припев в маршевом ритме войны и судьбы — ритме «Ор-

²⁴ Цит. по: Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М.: Локид: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 131–133.

²⁵ Новиков Вл. И. Авторская песня // Авторская песня. М.: АСТ: ОЛИМП, 1997. С. 30.

²⁶ Абельская Р. Ш. «Ах, это, братцы, о другом...»: Совет. песня и её значение для формирования поэтики Б. Окуджавы // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы Третьей междунар. науч. конф. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003. С. 274.

²⁷ Новиков Вл. И. Указ. соч. Там же.

лёнка», «Прощания» и «Гренады». При этом последний стих припева переводит песню не только в мирный план из военного, но и в личный из партийного и общественного:

Но комсомольская богиня...
Ах, это, братцы, о другом!²⁸

Песня написана в разгар «оттепели», после развенчания культа личности, когда любой слушатель мог легко догадаться, какая судьба ждала комсомольскую богиню в 1937-м. «Ах, это, братцы, о другом!» — волнующая горечь этих слов рождала чувство общности у многих, переживших личные трагедии, подобные той, что подразумевалась автором этих строк. Но *о другом* не сказано прямо, личная трагедия скрыта в подтексте — и именно этот личный подтекст делает песню общественно значимой²⁹.

На том же принципе «взаимопереплетения» (интеракции) построена и другая известная песня Окуджавы — «Король» («Во дворе, где каждый вечер всё играла радиол...»)³⁰.

С одной стороны, «Король» обладает всеми признаками «уличной» песенки³¹. В основу произведения положен «бродячий» сюжет «уличного» фольклора о жизни и трагической гибели лихого уркагана. В «Короле» осталась только эта сюжетная структура: рассказ о «блатных» подвигах и благородстве героя заканчивается сообщением о его безвременной трагической смерти. С другой стороны, подвиги героя изложены в романтической трактовке советских песен, обещающей герою бессмертие:

...всё мне чудится, что вот за ближайшим поворотом
Короля повстречаю опять.

Потому что на войне, хоть и правда стреляют,
не для Лёньки сырая земля.
Потому что (виноват), но я Москвы не представляю
без такого, как он, короля³².

Помимо сюжета и центрального образа, синтез «уличного» фольклора и высокой поэзии осуществляется у Окуджавы в приёмах стихосложения. Метрический репертуар «уличной» песни представляет собой набор расшатанных до тактовика классических размеров.

²⁸ Окуджава Б. Стихотворения / Сост. В. Н. Сажин, Д. В. Сажин. СПб.: Академ. проект, 2001. С. 150. (Новая б-ка поэта.)

²⁹ См.: Абельская Р. III. Указ. соч. С. 274–277.

³⁰ Окуджава Б. Указ. изд. С. 139.

³¹ См.: Абельская Р. «На мне костюмчик серый-серый...»: Поэтика Б. Окуджавы и блат. песня // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. [Вып. 1]. М.: Булат, 2004. С. 146–165.

³² Окуджава Б. Указ. изд. С. 140.

В конкретных образцах «уличных» текстов этот репертуар представлен, в основном, разноstopными хорями и ямбами. Встречаются и трёхсложники, тоже сбивающиеся на тактовик за счёт пропуска слогов или появления в строке лишних слогов, располагающихся случайным образом. Если это диктуется музыкальным ритмом, в лишних слогах редуцируются или полностью усекаются гласные, а недостающие слоги компенсируются мелодическим распевом. Этот наивный способ фольклорного автора «уложиться в размер» использован поэтом в «Короле», оборачиваясь поэтической смелостью и владением сложной стихотворной техникой. Первые две строки «Короля»:

Во дворе, где каждый вечер всё играла радиола,
где пары танцевали, пыля...

— обещают строчный логаядический метр, в основе которого лежит пеон III. Но в 3-й и 4-й строке метрические ожидания нарушаются: сложный логаядический размер превращается в «уличный» тактовик; 4-я строка укладывается в размер только в том случае, если редуцируется третий гласный *и* в 1-й пеонической стопе: «и присво[й]ли ему звАнье короля». Постепенно от строфы к строфе метрика становится строже, её «разболтанность» исчезает, и в двух последних строфах стихотворный размер постепенно превращается в строго выдержанный строчный логаяд: нечётные строки в строфе — пеон III с мужской цезурой после 2-й стопы, чётные — 3х-стопный анапест. Благодаря этому, последние две строфы приобретают строгость траурного марша, что возвращает нас к советской стилистике воздавания почестей герою.

Мы взяли в качестве примера ранние оруджавские творения, так как в них вид синтеза, который мы назвали интеракцией, продемонстрирован явно, в отличие от более поздних, где его сложнее обнаружить. Однако и в них остались следы, позволяющие восстановить процесс первоначального формирования жанра в эпоху «оттепели».

Таким образом, в песнях Оруджавы, как и у других бардов, можно наблюдать синтез оппозиционных элементов: в данном случае, на идейном уровне — «общественного» и «личного», на образном — «героического» и «обыденного», на музыкальном — ритмов марша и фокстрота (или «уличной» песенки).

Опираясь на рассмотренные примеры, можно сказать, что, независимо от участия той или иной «высокой» составляющей, ритмомелодической основой авторской песни изначально является уличный песенный фольклор XX века.

Как видим, приведённые примеры — отражающие объективные жанровые особенности авторской песни — выявляют её «карнавальную» художественную структуру, показывают генеалогию её возникновения и механизм, посредством которого в ней синтезируются «высокие» и «низкие» элементы определённых песенных и поэтических жанров.

Мария АЛЕКСАНДРОВА, Леонид БОЛЬШУХИН

О ВОЗМОЖНОМ ПРЕТЕКСТЕ СТИХОТВОРЕНИЯ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ «Я ПИШУ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН»

Общепризнано, что стихотворение «Я пишу исторический роман» — важнейшее для Окуджавы высказывание о природе творчества, а поэтическая формула, ставшая рефреном в песенном варианте текста, считается наиболее ёмкой характеристикой творческого дара и литературной позиции автора:

Каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить...¹

Он — который *дышит, как пишет* — традиционно отождествляется с уникальным авторским *я*. Между тем Окуджава обращается здесь к опыту *к а ж д о г о*, не претендуя быть выделенным из ряда: со времён романтизма метафора *творчества-дыхания* возникает, в той или иной форме, у многих писателей. Закономерно, что не только смысловые переключки с афоризмом Окуджавы, но даже буквальные словесные совпадения обнаруживаются (и ещё будут обнаружены) при поисках в разных направлениях; об этом свидетельствуют накопленные окуджавоведением наблюдения, которые стимулируют дальнейший поиск: «Нам всем <...> всегда казалось, что эти строки не могут не иметь претекста. И мы его искали»².

Показательно, что никто из исследователей не счёл возможным рассматривать в качестве «ключа» к тексту посвящение Василию Аксёнову. Из комментария Аксёнова следует, что песня «Я пишу истори-

¹ Окуджава Б. Стихотворения. СПб.: Академ. проект, 2001. С. 356. Далее стихи Окуджавы цитируются по этому изданию с указанием номера страницы в косях скобках.

² Крылов А. Е. Из запасных файлов // Вопр. лит. 2012. Вып. 1 (янв. – февр.). С. 405.

ческий роман» не просто посвящена ему, но само её рождение связано с романом «Ожог»³. Окуджаву упомянут в гротескном повествовании Аксёнова как голос, звучащий вопреки и в отпор окружающему мороку. Посвящение стало ответным жестом благодарности, но каких-либо следов впечатлений об «Ожоге» в тексте Окуджавы нет⁴. Иначе говоря, этот факт литературных отношений Аксёнова и Окуджавы характеризует только бытование песенного стихотворения. Сформулированная поэтом универсальная творческая заповедь может быть отнесена и к Аксёнову — но лишь наряду со многими другими художниками.

С. С. Бойко предположила, что Окуджаву процитировал стихотворение футуриста и лэфовца Петра Незнамова — мадригал Николаю Глазкову⁵:

Он пишет,
 словно дышит.
Он время
 славно слышит, —
Не связан
И не скован, —
Вздохнёт,
 потом подпишет
Фамилией
 ГЛАЗКОВА⁶.

Преимственность, казалось бы, налицо:

Сравним ряды глаголов в стихотворениях предшественника и последователя. У Незнамова дышащий тем самым воспринимает время:

писать > дышать > слышать время > дышать > писать.

У Окуджавы «каждый слышит, как он дышит». Восприятие, как и творчество, обусловлено личностью, и это мыслится в качестве закона природы («так природа захотела»):

писать > слышать (2 раза) > дышать (2 раза) > писать⁷.

Но принять идею С. С. Бойко о «предшественнике и последователе» мы, вслед за А. Е. Крыловым, не можем. В. Е. Ветловская в работе о проблеме «источников» и генезиса художественного произведения

³ Песня «была... сочинена и посвящена мне после прочтения тогда тайного “Ожога”» (Аксёнов В. Господи, прими Булата // Аксёнов В. Зеница ока. М.: Вагриус, 2005. С. 55).

⁴ Для сравнения: стихотворение «Нужны ли гусару сомненья?..», посвящённое Юрию Давыдову, также не представляет собой творческого диалога с ним; в качестве исторического писателя Давыдов обращался к иной, нежели Окуджава, эпохе и разрабатывал другую проблематику.

⁵ Бойко С. С. «Судьба судьбы»: Борис Пастернак — Николай Глазков — Булат Окуджава и другие // Голос надежды. Вып. 6. М.: Булат, 2009. С. 172–175.

⁶ Воспоминания о Николае Глазкове: [Сб.]. М.: Совет. писатель, 1989. С. 110.

⁷ Бойко С. С. Указ. соч. С. 173.

констатирует: история литературы изобилует примерами буквальных совпадений, которые считаются отсылками к претексту; однако даже «по-видимому, бесспорные случаи могут оказаться или сомнительными, или неверными»⁸. Было ли прочитано Окуджавой стихотворение Незнамова, хранившееся в архиве адресата? А. Е. Крылов приводит веские доводы против такой возможности: «не будучи знакомым с Глазковым (этот факт установлен), Окуджава мог узнать текст посвящения Незнамова, только если б оно ходило в самиздате или от третьих лиц из глазковского окружения, вздумавших заучить этот текст наизусть»; сам же Незнамов погиб в московском ополчении осенью 1941 года, и вплоть до появления в 1989-м сборника воспоминаний о Глазкове не было «ни одной посмертной публикации, кроме воспоминаний о Маяковском»⁹, которая в 1960–1970-е годы могла бы привлечь внимание Окуджавы к полузабытому поэту¹⁰. Зато их свела посвящённая Глазкову книга, поэтому мы вправе пофантазировать о впечатлении, произведённом строками Незнамова на Окуджаву. В «Речитативе» Глазков назван так и не встреченным собратом по арбатскому детству: «Друг друга мы не знали совершенно, // но, познавая белый свет блаженно, <...> мы ощущали близость наших душ» /336/. И вот неведомый тебе Незнамов представляет эту легендарную личность как будто твоими собственными словами...

А. Е. Крылов предлагает искать корни подобных «общих» строк в самой русской речи: отправной точкой для обоих поэтов

...могло быть элементарное мнемоническое правило «как слышится — так и пишется». Недаром такие школьные «запоминалки», как «Уж замуж невтерпёж», а иногда рифмованные, типа спрягательной «Гнать, держать, терпеть, обидеть, видеть, слышать, ненавидеть...», — прочно сидят у нас в голове. Не говоря уже об активной памяти Булата Окуджавы, учителя-словесника. <...> Вот и здесь оба поэта, вложившие новый смысл в знакомые с детства «парные» глаголы, продолжили рифмованный глагольный ряд словом *дышится*. На этом пути и могла возникнуть у двух поэтов независимо друг от друга простейшая цепочка рифм *слышит — дышит — пишет*¹¹.

И всё же дальнейший поиск претекста стихотворения Окуджавы представляется оправданным. Целью является не только установление фактов, необходимых для комментирования текста, но и уточнение характера связей поэта с предшествующей традицией, отношения к современной ему литературной идеологии. Окуджава был крайне скуп

⁸ *Ветловская В. Е.* Проблема источников художественного произведения // Рус. лит. 1993. № 1. С. 103.

⁹ *Незнамов П. В.* Маяковский в двадцатых годах // Маяковский в воспоминаниях современников. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963.

¹⁰ См.: *Крылов А. Е.* Указ. соч. С. 407.

¹¹ *Крылов А. Е.* Указ. соч. С. 409. Здесь и далее в цитатах курсив наш. — М. А., Л. Б.

на самоанализ и автокомментарии, поэтому реконструкция системы контекстов во многих случаях является основным исследовательским инструментом.

Для поколения, которое заново открыло отечественный «золотой век», камертоном суждений о творчестве стали отточенные формулы современников Пушкина. Батюшков в статье «Нечто о поэте и поэзии» привёл латинскую поговорку «Речь людей такова, какой была их жизнь» (*Talis hominibus fuit oratio, qualis vita*) и сформулировал «первое правило» истинных поэтов: «<...> Живи как пишешь, и пиши как живёшь. <...> Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы»¹². Жуковский признавал идеальным творческим состоянием юношескую слитность переживаний: «...И для меня в то время было // Жизнь и Поэзия одно»¹³. Грибоедов (герой лирики Окуджавы, благоговейно упоминаемый князем Мятлевым в «Путешествии дилетантов») декларировал: «Я как живу, так и пишу свободно и свободно»¹⁴. Среди всех пушкинских высказываний на тему «дело и жизнь поэта» едва ли не чаще всего цитируются и варьируются другими поэтами юношеские строки: «Любовь и тайная Свобода // Внушали сердцу гимн простой...»¹⁵ Формальная красота классических афоризмов соответствует их «внутренней форме»; целое и производит неотразимое впечатление гармонии. Можно ли сказать подобное о ключевом образе *дыхания-творчества* в стихотворении Окуджавы? Ответ не столь очевиден, как это может показаться на первый взгляд.

Необходимость понять смысл простого, по видимости, высказывания снова обращает нас к вопросу о рифме. Слова, опорные для стихотворения Окуджавы, у поэтов «золотого века» тоже неоднократно оказывались в рифменной позиции, поскольку глагольная (шире — морфемная) рифма неизбежна даже для самого изобретательного версификатора, а классики изысканные созвучия ценили, но вовсе не абсолютизировали.

В «Горе от ума» позиция Чацкого, вторящая грибоедовской декларации свободы, получает характерное рифменное оформление:

Чацкий
Вольнее всякий дышит
И не торопится вписаться в полк шутов.
Фамусов
Что говорит! и говорит, как пишет!¹⁶

¹² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М.: Наука, 1977. С. 22.

¹³ Жуковский В. А. Собрание соч.: В 4 тт. Т. 1. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. С. 367.

¹⁴ Грибоедов А. С. Сочинения. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. С. 558.

¹⁵ Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 16 тт. Т. 2. Кн. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. С. 65.

¹⁶ Грибоедов А. С. Указ. изд. С. 29.

У Лермонтова рифма *дышит* — *слышит* встречается 10 раз¹⁷. Подчас именно простейшие созвучия обеспечивали афористичность стиха: «С кого они портреты пишут? // Где разговоры эти слышат?» («Журналист, читатель и писатель»)¹⁸. Разумеется, в XIX веке избегали такого скопления «банальных» рифм, которое сопоставимо с намеренно выстроенной глагольной цепочкой *пишет* — *слышит* — *слышит* — *дышит* — *дышит* — *пишет*. Однако суть дела не в количественных параметрах. «Элементарный» рифменный приём Окуджавы имеет содержательное значение, ставшее возможным только в поэзии XX века.

На конечные слова стиха обычно падает смысловое ударение, которое, по замечанию С. Я. Маршака, компенсирует пресловутую «бедность» или однообразие морфемных рифм; в статье «О хороших и плохих рифмах» рассмотрены случаи приращения смысла рифмующихся слов благодаря внутреннему контексту строфы¹⁹. Подключение к внешнему контексту (памятным литературным произведениям, специфическому словоупотреблению в живой или письменной речи и т. п.) даёт сходный эффект. В стихотворении «Я пишу исторический роман» однообразная рифма выделяет «обыкновенные», расхожие слова, вошедшие в состав идеологических клише.

Исследователями отмечена чуткость Окуджавы к советскому «новоязу», который становится в его лирике парадоксальным выразительным средством²⁰. Настойчивое повторение триады *пишет* — *слышит* — *дышит* не принадлежит к самым очевидным примерам идеологической диглоссии, поскольку в данном случае альтернативные языки различаются не на лексическом уровне. Эта «омонимия» проясняется в контексте эпохи. С. С. Бойко комментирует строку Незнамова «Он время славно слышит» как общее место соцреалистической литературы (наследие лефовских доктрин), неприемлемое для зрелого Окуджавы²¹. Подобных впечатлений у Окуджавы было достаточно и помимо Незнамова: советская рифмованная и нерифмованная публицистика изобиловала вариациями блоковского призыва «Слушайте революцию!» и метафоры Маяковского «Это время гудит телеграфной струной». Роль активного фона играл, по всей видимости, и специфический со-

¹⁷ Словарь рифм М. Ю. Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Совет. энцикл., 1999. С. 679.

¹⁸ Лермонтов М. Ю. Собрание соч.: В 6 т. Т. 2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 147.

¹⁹ Маршак С. Я. Воспитание словом. М.: Совет. писатель, 1964. С. 116–121.

²⁰ См. об этом: Бойко С. С. «Новояз» в поэзии Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. С. 269–278; Кулагин А. В. Поэзия Булата Окуджавы. 2-е изд., перераб. М.: Булат, 2019. С. 136–138.

²¹ См.: Бойко С. С. «Судьба судьбы». С. 173.

ветский жанр «наставление писателю»: авторы газетных статей и ораторы на собраниях «инженеров человеческих душ» твердили о необходимости «слышать, чем дышит советский народ». Показательно использование этого оборота речи наиболее «передовыми» читателями 1930-х годов в письмах к М. М. Зощенко²². В раннем стихотворении Давида Самойлова «Элегия» (1948, 1956) советизм *чем он дышит* иронически перевернут; соседи поэта, его будущие читатели недоумевают: «О чём он там пишет? И чем он там дышит?» Если у Незнамова рифмуются (в прямом и переносном смысле) принципы *слышать время* и *писать, как дышишь*, то Самойлов показывает наглядно судьбу заветной для поэта метафоры *дыхания*: в современной ситуации она становится амбивалентной²³. Всё это позволяет представить смысловой объём окуджавской формулы творчества, реконструировать её эмоциональный подтекст. Мы полагаем, что именно самойловская «Элегия» может быть рассмотрена как претекст стихотворения «Я пишу исторический роман».

Окуджава, несомненно, знал стихотворение Самойлова с момента публикации и — вполне вероятно — хорошо его помнил в середине семидесятых. «Элегия» вошла в первую книгу поэта «Ближние страны» (1958), причём этому тексту отведено композиционно «сильное» место — финал книги. Повторно опубликованная лишь в двухтомнике 1989 года, «Элегия» оставалась на слуху благодаря рефрену: «Любовь завершается браком, и свет торжествует над мраком». В качестве крылатого выражения эта фраза получила остро иронический характер, сблизившись со знаменитой банальностью чеховского персонажа: «Волга впадает в Каспийской море». Но в контексте «Элегии» смысл двустушия гораздо сложнее, он колеблется между банальностью и последней истиной, что само по себе сродни поэтике Окуджавы.

Многолетнее приятельство двух поэтов, их переписка, упоминания Самойлова в стихах шестидесятых-семидесятых годов («На углу у гастронома...» /333/, «Я маленький, горло в ангине...» // (Так Дезик однажды писал)...») /373/, множество самойловских реминисценций в лирике Окуджавы, выявление которых только начато исследователями, — всё это делает правомерной гипотезу о творческом отклике на «Элегию».

²² Письма читателей к Зощенко. Рукописный отдел ИРЛИ РАН. Ф. 501. Оп. 3. Д. 395. См. подборку, подготовленную М. Котовой для интернет-проекта Arzamas: <https://arzamas.academy/mag/319-zoshchenko>: 02.07.19.

²³ Об актуальном контексте функционирования метафоры *дыхания* свидетельствует также стихотворение Твардовского 1966 года: «Я сам дознаюсь, доищу // До всех моих просчётов. // Я их припомню наизусть, — // Не по готовым нотам. // Мне проку нет, — я сам большой, — // В смешной самозащите. // Не стойте только над душой, // Над ухом не дышите» (Твардовский А. Т. Стихотворения. М.: Современник, 1975. С. 429).

Аргументом в пользу творческого диалога может служить необычная для Самойлова, привлекающая внимание система рифмовки. Признанный мастер стиха, автор «Книги о русской рифме» (1973), Самойлов построил «Элегию» исключительно на парных рифмах (и отнюдь не в традиции классических «александрин»), на созвучиях откровенно «бедных», причём эффект «бедности» нарастает по мере приближения финала: последняя строфа, итожащая авторскую рефлексию о творчестве, вся выдержана в духе рифменного «примитива». В непесенном варианте стихотворения Окуджавы исключительно «бедные» созвучия (*пишет — слышит — дышит, захотела — дело, угодить — судить*) также венчают текст, оформляя творческую декларацию.

Но важнейшим основанием для сопоставления стихотворений является статус лирического героя, тип проживаемой им ситуации: в обоих случаях размышляет о творчестве *поэт*, сочиняющий *прозаический роман*.

Самойлов вынашивал замыслы романной прозы много лет. Так, 22 октября 1942 года во фронтовом дневнике появляется запись о третьей части задуманной трилогии — романе «Поколение сорокового года»; через год сделано признание: «Свобода чувств настала поздней осенью 42-го года вместе с замыслом романа и привычкой к суровой жизни солдата»; в период нестройной службы после ранения «вымышленный мир романа становится <...> действительнее <...> бытия». Тогда же поэт-солдат собирается «упорядочить планы», и первым номером в его списке значится роман «Поколение сорокового года»; проясняются эстетические контуры замысла: «Стоит ли заботиться о фабуле, об интриге? Роман — это чистая композиция, то есть соразмерность идей». После войны, в год написания первой редакции «Элегии» (1948), Самойлов мечтает: «Жить снова в большом мире, в котором жил, в котором блуждают до сих пор мысли моего романа. <...> Роман, <...> повесть о Пушкине и декабристах». В 1956-м он думает о «романе-поэме» — и тогда же существенно перерабатывает «Элегию»²⁴; в 1957-м констатирует: «План романа, его концепция всё более укрепляются во мне»; 4 сентября того же года зафиксировано важное событие: «Сегодня написал первую страницу романа»²⁵. После этого понятие «роман» исчезает из творческих планов Самойлова, в дневниках всё чаще упоминается внежанровая «проза». В конце 1960-х начата работа над «Памятными записками», где изложена и отрефлексирована длинная история «устной эпопеи», пересказаны фрагменты ненаписанного романа²⁶. Рассказ о не-

²⁴ Тумаркин В. И., Немзер А. С. Примечания // Самойлов Д. Стихотворения. СПб.: Академ. проект, 2006. С. 660.

²⁵ Самойлов Д. Поденные записки: В 2 т. М.: Время, 2002. Т. 1. С. 157, 165, 170, 173, 189, 194, 256, 284, 285, 294.

²⁶ Самойлов Д. Памятные записки. М.: Время, 2014. С. 285–288, 290–291, 294, 297, 300–301.

сбывшемся замысле «Поколения сорокового года» озаглавлен «Роман про себя», что является, по-видимому, игрой слов: «роман про себя самого» и «роман, который так и не был прочитан вслух» — факт внутренней биографии автора.

Были ли известны перипетии романного замысла в кругу Самойлова до публикации «Романа про себя» в 1990 году? Слышал ли Окуджава от автора хотя бы заглавную формулу, совпадающую с его собственным комментарием к «Путешествию дилетантов»²⁷? Для осмысления предполагаемого отклика на «Элегию» всё это не столь важно. Сам текст стихотворения Самойлова достаточно много говорил тому, чья работа над заветным романом оказалась — по своим причинам — долгой.

В «Элегии» поэт представил доведённым до финала то, что осталось невоплощённым в реальности: «Садитесь, прочту вам роман с эпилогом». Весьма избирательно публикуя ранние вещи, Самойлов дорожил «Элегией», вероятно, как напоминанием о творческом долге перед самим собой. В разгар работы над «Путешествием дилетантов» Окуджава вряд ли планировал эпилог, который в стихотворении предстаёт (как и у Самойлова) прежде всего символом завершения важной для автора книги.

В первой строфе (пространной у Самойлова, краткой у Окуджавы) быт выступает как метафора «прозаического» состояния мира. Основная смысловая нагрузка ложится на детали, принадлежащие одновременно двум контекстам: точные в качестве предметных реалий времени и места, они представляют собой также традиционные поэтические иносказания.

В эпоху советской скудости горожанин украшал свой домашний обиход подручными средствами, и роль «красивой вещи» зачастую играл хлам в буквальном смысле слова — то, что не выброшено²⁸. Таковы букеты из опавших листьев в стихотворении Самойлова и пивная бутылка, заменившая вазу для окуджавской розы:

Дни становятся всё сероватей.
Ограды похожи на спинки железных кроватей.
Деревья в тумане, и крыши лоснятся,
И сны почему-то не снятся.
*В кувшинах стоят восковые осенние листья,
Которые схожи то с сердцем, то с кистью
Руки. И огромное галок семейство,
Картаво ругаясь, шатается с места на место.
Обычный пейзаж!*²⁹

²⁷ «...Я написал роман о них, но в их лице // о нас: ведь всё, мой друг, о нас с тобой» /395/.

²⁸ См. об этом: Бойм С. Общие места: Мифология повседнев. жизни. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 192–199.

²⁹ Самойлов Д. Стихотворения. С. 76. Далее «Элегия» цитируется по этому изданию (с. 75–77).

В склянке тёмного стекла
Из-под импортного пива
роза красная цвела
гордо и неторопливо /355/.

Функциональная близость деталей становится очевидна на фоне классической элегии: брэнность символизируют и осенние листья, и розы, в том числе цветущие («минутные розы», как сказано Пушкиным). Контекстуальный смысл иносказания также близок: в обоих случаях это нераздельность прозаического и поэтического в самой жизни. Герой Самойлова созерцает осенние листья под ругань птиц; у Окуджавы вечная красота розы оттенена советской «эстетикой дефицита» — сберегаемой импортной склянкой.

У Самойлова сходство осенних листьев *то с сердцем, то с кистью руки* означает приобщение человека к природному круговороту. В стихотворении Окуджавы параллелизм «роза — поэт» намечается в первой строфе и сопровождает развитие лирического сюжета. Пишущий сверяет законы творчества с природными, и *неторопливое* цветение розы определяет неспешное — *понемногу* — сочинение романа:

...роза красная цвела
гордо и *неторопливо*.

Исторический роман
сочинял я *понемногу*,
пробиваясь как в туман
от пролога к эпилогу /355/.

Сравним в «Элегии» Самойлова:

Так хотелось бы неторопливо
Писать, избегая наплыва
Обычного чувства пустого неверья
В себя, что всегда у поэтов под дверью
Смеётся в кулак и настойчиво трётся,
И чёрт его знает — откуда берётся!

Многочисленные переключки текстов объединяет «внешняя» тема — создание поэтом романа, и тема «внутренняя» — коллизия реальности и творческого воображения, прозрений художника и ожиданий читателя. В решении этих вопросов высший ориентир для обоих поэтов — творчество Пушкина. В стихотворении Окуджавы иерархию ценностей устанавливает прямая отсылка к миру Пушкина — *роза красная*, образ совершенства, символ единства природы и культуры³⁰. «Элегия» Самойлова пронизана пушкинскими реминисценциями. При этом

³⁰ См. об этом: *Александрова М. А.* Поэт и роза: к теме творчества в лирике Булата Окуджавы // *Голос надежды: Новое о Булате*. Вып. 4. М., 2007. С. 319–335.

трудно найти более несходных между собой пушкинианцев, чем Окуджава и Самойлов.

В «Элегии» угадывается аллюзия к болдинской осени, когда Пушкин «писал, как давно уже не писал»³¹:

*Обычная осень! Писать, избегая неверья
В себя. Чтоб скрипели гусиные перья
И, словно гусей белоснежных станицы,
Летели исписанные страницы...*

Поэт советской эпохи поставлен в иные отношения с реальностью, нежели великий предшественник; *неверье в себя* усиливается недоверчивым любопытством читателей:

Но в доме, в котором живу я — четырёхэтажном, —
Есть множество окон. И в каждом
Виднеются лица:
Старухи и дети, жильцы и жилицы,
И смотрят они на мои занавески,
И переговариваются по-детски:
— О чём он там пишет? И чем он там дышит?
Зачем он так часто взирает на крыши,
Где мокрые трубы, и мокрые птицы,
И частых дождей торопливые спицы?

Герой Самойлова заочно уличён в элегической «ереси», шире — в рефлексии, душевной сложности, тогда как мерой «правильного» отношения к жизни был для советской эпохи пресловутый «простой человек». Читатели, которые *переговариваются по-детски*, невольно вторят пушкинским персонажам, противостоящим поэту, отличаясь от них лишь интонацией своих претензий; сравним: «На стройный мир ты смотришь смутно; // Бесплодный жар тебя томит; // Предмет ничтожный поминутно // Тебя тревожит и манит»³²; «Зачем так звучно он поёт? // Напрасно ухо поражая, // К какой он цели нас ведёт? // О чём бренчит? чему нас учит?»³³ Изначально отсылка к Пушкину была даже более явственной — и отчётливо полемичной:

А может быть вовсе они не об этом,
Но кажется вечно поэтам,
Что всё к ним имеет своё отношенье
И всем они служат удобной мишенью.

И хватит ли духу ответить на это:
Ступайте, не троньте, оставьте поэта!³⁴

³¹ Пушкин А. С. Указ. изд. Т. 14. 1941. С. 133.

³² Там же. Т. 8. Кн. 1. 1948. С. 269.

³³ Там же. Т. 3. Кн. 1. 1948. С. 141.

³⁴ Самойлов Д. Стихотворения. С. 577.

В первом варианте «Элегии» отношения поэта и читателей развивались по контрасту с пушкинской максимой: «Подите прочь — какое дело поэту мирному до вас! <...> Во градах ваших с улиц шумных // Сметают сор, — полезный труд! — // Но, позабыв своё служенье, // Алтарь и жертвоприношение, // Жрецы ль у вас метлу берут?»³⁵ Герой Самойлова как раз и брался за *полезный труд*, откладывая собственное творческое дело: по просьбе старухи «отписывал» к её сыну-агроному в далёкий колхоз, сочинял для соседа-строителя заметку в газету... Когда эти штампы соцреализма в окончательной редакции «Элегии» исчезают, становится возможен полноценный диалог с Пушкиным. Теперь коллизия «поэт и читатели» может быть разрешена без отказа от пушкинских ценностей и без уступки «толпе»: в своей творческой позиции Самойлов ищет синтеза старинной аристократической независимости и нового демократизма.

«Элегия» — одна из ранних попыток новой (постклассической) культуры выстроить нетривиальную модель отношений с миром, предполагающую разные возможности воспринимать реальность; это опыт пребывания в двух мирах — в мире запечатлённых Пушкиным универсальных ценностей и в современности. Тот же диалектический принцип реализован на жанровом уровне: название стихотворения определяет не сам жанр, а лишь одну из мировоззренческих установок; лирический герой должен не просто творчески оправдать свою элегическую позицию, но «перерасти» её — создать роман.

В основу сюжета стихотворения положен рассказ о смене художественной точки зрения при контакте с реальностью. Герой «Элегии» сознательно подвергает себя испытанию читательским непониманием:

А что, если вдруг постучат в мои двери
и скажут: — Прочтите.
Но только учтите,
Читайте не то, что давно нам известно,
А то, что не скучно и что интересно...
— А что вам известно?
— Что нивы красивы, что люди счастливы,
Любовь завершается браком,
И свет торжествует над мраком...
— Садитесь, прочту вам роман с эпилогом.
— Валяйте! — садятся в молчании строгом.
И слушают.
Он расстаётся с невестой.
(Соседка довольна. *Отрывок прелестный.*)
Невеста не ждёт его. Он погибает.
И зло торжествует. (Соседка зевает.)

³⁵ Пушкин А. С. Указ. изд. Т. 3. Кн. 1. С. 142.

Исповедальный характер ироничного текста освещает автоцитата из фронтального дневника: «Даже роман предстаёт в виде маленьких *отполированных отрывков*»³⁶. Хотя биографический подтекст очевиден, излагаемые поэтом фрагменты фабулы романа, предельно универсальные, естественно проецируются на исторические события — прежде всего восстание декабристов³⁷; напомним, что декабристский идеал определял рефлексию Самойлова о миссии своего поколения³⁸. Недаром параллельно с романом «Поколение сорокового года» обдумывалась «повесть о Пушкине и декабристах»³⁹. Связь с XIX веком заложена также в самой структуре *романа с эпилогом*: эпилог почти обязателен для больших повествовательных форм классической эпохи.

Именно заветные замыслы оставляют предполагаемого читателя равнодушным. Трагикомизм взаимного непонимания автора романа и публики подчёркнут опять-таки рифмой, которая становится — благодаря утروению — «бубнящей», а следующее за ней двустипшие выделяет слова мёртвого казённого языка, усвоенные «простым человеком»:

Невеста не ждёт его. Он *погибает*.
И зло торжествует. (Соседка *зевает*.)
Сосед заявляет, что так не *бывает*,
Нарушены, дескать, моральные *нормы*
И полный разрыв содержания и *формы*...

Убогий заёмный язык как раз и демонстрирует *разрыв содержания и формы*, поскольку читатель искренне пытается выразить что-то важное для себя:

— Пойдите, пойдите! Но вы же просили...
— Просили! И просьба останется в силе...
Но вы же поэт! К моему удивленью,
Вы не понимаете *сути явлений*,
По сути — любовь завершается браком,
А свет торжествует над мраком.

Читательское пожелание вникнуть в *суть явлений* тут же оборачивается пародией на типичный роман соцреализма:

Сапожник Подмёткин из полуподвала,
Положим, пропойца. Но этого мало
Для литературы. И в роли героя
Должны вы его излечить от запоя

³⁶ Самойлов Д. Поденные записи. Т. 1. С. 183.

³⁷ «Невеста не ждёт его. Он погибает. И зло торжествует» — это «конспект» судьбы Каховского, который будет упомянут в стихотворении Самойлова «Ялуторовск» (1978). Связь текстов может стать темой отдельной работы.

³⁸ 26-м декабря 1945 года датирована запись: «Совершенный тип человека *нашего времени* — тип декабриста; но декабриста, пришедшего к власти, дошедшего до переходного периода» (Самойлов Д. Поденные записи. Т. 1. С. 226).

³⁹ Самойлов Д. Поденные записи. Т. 1. С. 256.

И сделать счастливым супругом Глафиры,
Лифтёрши из сорок четвёртой квартиры.

Однако поэт вслушивается в наивный голос, присматривается к «материалу», требующему преобразования. И вновь рифма, «бедная» по форме и прозаическая по смыслу, с оттенком комизма, выполняет главную функцию — передаёт будничные ход жизни, совершающийся пока без участия поэта:

На улице осень... И окна. И в каждом *окошке*
Жильцы и жилицы, старухи, и дети, и *кошки*.
Сапожник Подмёткин играет с утра на *гармошке*.
Глафира выносит очистки *картошки*.
А может, и впрямь лучше было бы в мире,
Когда бы сапожник женился на этой Глафире?

В итоге слово лирического героя освобождается от иронических призывов. Определение *сути явлений* остаётся двухголосым, сохраняет память о чужой наивности, но в устах поэта звучит со всей серьёзностью. Финальное четверостишие лишь по форме вопросительно:

А может быть, правда — задача поэта
Упорно доказывать это:
Что любовь завершается браком,
А свет торжествует над мраком.

На фоне целой системы отсылок к пушкинскому творчеству 1830-х годов двустишие Самойлова воспринимается как сжатая до афоризма идея «Повестей Белкина» или «Капитанской дочки».

В общеэстетическом плане такой финал «Элегии» означает потребность классического «завершения», «оцельнения» художественного мира. Это результат *понимания сути явлений*, о чём твердит поэту «посторонний» (на деле — его собственный) голос. Итоговый смысл не приносится в реальность извне, но совпадает с её объективным законом, который, впрочем, только поэту и дано выразить. Творческое освоение мира позволяет я соединиться с универсумом и с народным сознанием.

Ставя вопрос об эстетических отношениях искусства к действительности как наследник классической литературы, Самойлов тем самым противостоял идеологии соцреализма, с её «готовой» моделью изображения жизни. В идеологическом контексте эпохи «Элегия» в целом (а не только её пародийные строки) имеет полемический смысл.

В контексте творческого пути Самойлова «Элегия» — рубежное произведение, отразившее рефлексию автора о своём полифоническом даре. Поэт, для которого настаёт творческая зрелость («болдинская осень»), считает себя призванным овладеть языками многообразной жизни, вступать в диалог едва ли не с любым собеседником. Перестаёт ощущаться как бремя даже идеологический диктат эпохи, о котором внятно напоминают и пародия на соцреализм, и казённые слова в речи

читателя, и двусмысленная формула *чем он дышит*. Для внутренне свободного художника нет внешнего стеснения.

«Элегия» предвещает пушкинианство Самойлова, воплотившееся в лирике и поэмах 1960–1970-х годов. Этим Самойлов был бесконечно дорог Окуджаве, но (подчеркнём ещё раз) его самоопределение по отношению к традиции и к современной литературе — иное. Два текста разделяет целая эпоха, что во многом определило характер отклика Окуджавы на «Элегию»; однако нам представляется, что взгляд из другого времени послужил главным образом катализатором осознания своей «инаковости» по отношению к другу-поэту.

Идущая от Пушкина мощная традиция, олицетворённая в Самойлове, как будто не имеет власти над творческим сознанием Окуджавы. Всю проблематику самойловской «Элегии» он отменяет одним жестом — для себя, оставляя право всякому другому художнику держаться собственных представлений о творчестве. На формулировку *задачи поэта* в «Элегии» Окуджава отвечает своими вопросами, не требующими ответа. Проследим этот путь к финальной декларации.

Автор «Элегии» исходит из чувства целостности мира, который ждёт объективного творческого осмысления. Напротив, в стихотворении Окуджавы роман строится автором субъективно — буквально «из себя»:

Были дали голубы,
было вымысла в избытке,
и из собственной судьбы
я выдёргивал по нитке.
В путь героев снаряжал,
наводил о прошлом справки
и поручиком в отставке
сам себя воображал /355/.

Герой «Элегии» погружался в «прозаический» мир, чтобы преодолеть осеннее уныние, *neverье в себя*, разлад с читателями, причём даже непонимание читателей вдохновляло поэта: с этой коллизии начиналось его приобщение к полифонизму жизни. Напротив, лирический герой Окуджавы окружён безлико-враждебной, сопротивляющейся ему реальностью. Персонажи «Элегии» ждали от автора романа яркого вымысла («Читайте не то, что давно нам известно...»); герой Окуджавы вынужден парировать обвинение в обмане:

Вымысел — не есть обман.
Замысел — ещё не точка.
Дайте дописать роман
до последнего листочка.
И пока ещё жива
роза красная в бутылке,
дайте выкрикнуть слова,
что давно лежат в копилке... /356/

Было бы логично соотнести адресата этого монолога с властью, от которой исходил негласный запрет на публикации Окуджавы, снятый как раз в 1975 году⁴⁰ (стихотворение, впрочем, увидело свет только в 1977-м). Но темой стихотворения является само рождение романа, а не его дальнейшая судьба, поэтому ситуация крупнее и драматичнее: положение художника определяется надличными причинами — историческим тупиком, духом безвременья. В романе «Путешествие дилетантов», который может служить развёрнутым комментарием к стихотворению, Окуджава последовательно развивает идею всеобщей беспомощности: в плен безвременья попал даже главный гонитель влюблённых, и потому не на кого возложить последнюю ответственность; отчаянный крик *Господибожемой* переходит от Александрины к Мятлеву, от Мятлева к Лавинии, от Лавинии к умирающему императору. Герои романа могут дышать только в дороге, в побеге, словно бы выпав из современности, автор же находит спасение в создании этой хрупкой дорожной утопии: «В путь героев снаряжал...». Когда историческая духота угрожает самой возможности творить по образу и духу своему, лирический герой срывается на крик — такой же «безадресный», как романное *Господибожемой*.

Автор стихотворения «Я пишу исторический роман» предстаёт художником монологического склада — по сути своего дара и по обстоятельствам. Хотя эта модель отношений поэта с миром обусловлена исторической обстановкой, близко напоминающей эпоху «Путешествия дилетантов», сама повторяемость ситуации даёт Окуджаве право на вневременное обобщение. Обратим внимание на построение фразы, охватывающей третью и четвёртую строфы:

И пока ещё жива
роза красная в бутылке,
дайте выкрикнуть слова,
что давно лежат в копилке:

каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить.
Так природа захотела.
Почему?
Не наше дело.
Для чего?
Не нам судить /356/.

⁴⁰ См. об этом: «Процесс исключения», 1972 / Материалы разд. подгот. А. Крылов // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 5. М., 2008. С. 268–318; *Босенко В.* «Ату его!», или Окуджава как объект общественно-политической травли // *Миры Булата Окуджавы: Материалы Третьей междунар. науч. конф.*; 18–20 марта 2005 г., Переделкино. М.: Соль, 2007. С. 56–57.

Итак, финальная строфа освещает цель всего высказывания, и смысл главных слов оказывается дерзновенно прост: единственный общий для всех закон — это покровительство природы всему естественному. По воле природы существует множество субъективных, но вовсе не «обманых» миров (*Вымысел не есть обман...*). Идея стихотворения объективно расходится с той классической, идущей от Пушкина эстетической концепцией, согласно которой реальный мир, единый в самом разнообразии, может быть постигнут универсальным творческим сознанием и воссоздан во всей его полноте.

Хотя главные слова нужно *выкрикнуть*, смысл реплики Окуджавы заведомо не категоричен; высказывание и обрывается на открытом вопросе: *Почему? Для чего?* В подобном размышлении необходимым собеседником оказывался именно Самойлов, столь близкий к пушкинскому универсальному типу поэта. Знак диалога — и повторение «элементарной» рифмы, и перефразировка вопросов к герою «Элегии»: «О чём он там пишет? И чем он там дышит?»

Продолжением диалога с Давидом Самойловым стало, на наш взгляд, стихотворение «Прогулки фрайеров» (1982). По-прежнему ни с кем не полемизируя, настаивая лишь на праве быть собой, Окуджава развил одну из тем «Элегии»: обретение читателя. Читатели «Путешествия дилетантов» (немногочисленные, по убеждению скромного автора) фактически созданы любимым романом, по крайней мере, собраны им вместе:

По прихоти судьбы — Разносчицы даров —
в прекрасный день мне откровенья были.
Я написал роман «Прогулки фрайеров»,
и фрайера меня благодарили.

Они сидят в кружок, как пред огнём святым,
забытое людьми и богом племя,
каких-то горьких дум их овевает дым,
и приговор нащёптывает время /394/.

Герой «Элегии» считал себя призванным найти место в романе для условного «сапожника» и быть понятым его коллективным прототипом — народом. Сдержанно-ироническое напоминание о персонажах самойловского «конспекта романа» Окуджава приберёт к финалу стихотворения:

Когда в прекрасный день Разносчица даров
вошла в мой тесный двор, бродя дворами,
я мог бы написать, себя переборов,
«Прогулки маляров», «Прогулки поваров».
Но по пути мне вышло с фрайерами /395/.

С. В. СВИРИДОВ

ВИНА VS БЕДА
Герой Высоцкого
в фокусе описывающих текстов

Авторская песня «классической» эпохи самоопределялась в конфликте со стереотипами официального искусства и позднесоветской культурной моделью в целом. Противопоставление строилось вокруг оппозиции правды и лжи. Независимое искусство выступало с императивом абсолютной правдивости, «искренности», сурово уравнивая полуправду с ложью. В этом авторская песня была верна ценностям реформаторского общественного сознания «оттепели». Такая позиция, преобразующая этическое в эстетическое, должна была вызвать вопрос о творческом субъекте, обладающем безупречным чувством правды. До определённого времени, на раннем этапе «бардовской» поэзии, данный вопрос не возникал, поскольку художник-гражданин по умолчанию мыслился обладателем чуткой совести. Но эта идеализированная предпосылка оказалась уязвимой. Трудно было не замечать, что сам субъект в этой структуре проблематичен. А картина — продукт видения, текст — продукт языка. И если «правда» — тот или иной рассказ о прошлом и настоящем (что в целом верно для литературы), если она текстуальна, то споры о «правде» выводят к вопросу о языке в широком смысле — то есть о правилах описания, его дискурсе и жанре.

...А память, как колодец, глубока:
 Попробуй заглянуть — наверняка
 Лицо — и то — неясно отразится /2; 129/¹

— пишет Высоцкий в одном из поздних стихотворений. Сложность и опасность прикосновения к истории связана с тем, что *неясно* различается в ней *лицо*. «Разглядеть, что истинно, что ложно, // Может только

¹ Произведения Высоцкого цит. с указанием тома и страницы в тексте по изд.: *Высоцкий В. С. Сочинения: В 2 т.* Екатеринбург: У-Фактория, 1997.

беспристрастный суд» /2; 129/ — но вершитель этого суда неизвестен, и уж точно к его роли не готов субъект, не видящий собственного лица.

Так проблема понимания и описания мира оборачивается проблемой самопонимания, вопросом о языке описания человека.

В этом смысле интересно взглянуть на песенную трилогию В. Высоцкого «История болезни», которая в самом очевидном плане интерпретирует феномен советской «карательной психиатрии», но в другом не менее важном ракурсе оказывается лирически оформленным, драматизированным, разыгранным по ролям рассуждением о т е к с т е.

1.

Название цикла — не что иное, как жанровый маркер текста, выполняющего дескриптивную функцию. *История болезни*, или медицинская карта больного, — специфический жанр со своим когнитивным статусом, содержанием, своими правилами и функционалом. Альтернативой ему выступает в трилогии другой описательный жанр деловой речи — следственное «дело». Герой вынужден выбирать между ними, решая вопрос, в каком жанре должна описываться жизнь человека и вся история страны.

Как известно, цикл Высоцкого, написанный в 1975–1976 годах, состоит из трёх песен: «Ошибка вышла», «Никакой ошибки» и собственно «История болезни». По периодизации А. Кулагина, трилогия стоит в начале завершающего этапа творчества Высоцкого — «периода синтеза», для которого характерна реактуализация элементов раннего творчества: во-первых, возврат к старым темам; во-вторых, создание, как сказали бы сейчас, «сиквелов» к старым песням². И «уголовная» тема, и тема психиатрических клиник были разработаны Высоцким ещё в произведениях 1960-х годов. И хотя «История болезни» не продолжает какую-либо раннюю песню, трилогия в полной мере представляет ту тенденцию к циклическому укрупнению формы, которая характеризует позднее творчество Высоцкого.

Ряд из заглавий трёх песен, составивших цикл, может восприниматься как пунктир некоего повествования. В нём дважды фигурирует понятие *ошибка*, обнаруживающее, таким образом, ключевой мотив трилогии. «Сюжет» заглавий как будто говорит о некоем разрешённом сомнении: сначала *ошибка вышла*, потом она ликвидирована, а итогом становится выбор *истории болезни* как релевантного текста-описания³.

² Кулагин А. В. Пoesия Высоцкого: творческая эволюция. 3-е изд., перераб. Воронеж: Эхо, 2013. С. 163 и далее.

³ В них также можно увидеть подобие гегелевской триады, где история болезни становится результатом синтеза противоположных суждений об ошибочности и, наоборот, верности восприятия жизни в категориях вины.

Соответствует ли это впечатление содержанию песен? Да. В первой части герой попадает на врачебное обследование, но по ошибке думает, что оказался на пыточном допросе в милиции. В конце недоразумение разъясняется. Во второй части он проходит психиатрическое обследование, на этот раз понимая, что находится в руках врачей. Он надеется, что в «психушку» он попал случайно, однако ему определяют диагноз *паранойя*, то есть выходит, что в подозрениях врачей не было *никакой ошибки*. По сути же этот диагноз является приговором, то есть если герой воспринимает госпитализацию как внесудебное преследование, то и в этом *никакой ошибки нет*⁴. Больничная карта отменяет следственное дело, но не его результат. В третьей части герой протестует против карательного диагноза, а доктор поясняет в ответ, что даже состояние, принимаемое за норму, на самом деле — болезнь, просто болен весь мир, а существовать в больном мире и остаться здоровым невозможно, поэтому описанием жизни человека, как и жизни всеобщей, должна быть именно *история болезни*.

Казалось бы, герой уверенно движется по пути познания, и в итоге если не торжествует над противником, то по крайней мере обретает новое понимание мира. Но «героическая» интерпретация этой песни выглядела бы упрощённой и даже произвольной; критика давно заметила глубокую противоречивость «Истории болезни»⁵. Иллюзия благополучного исхода не соответствует сложному смыслу трилогии, причём не только в третьей части, но даже в первой. Да, в её сюжетной развязке недоразумение разъясняется. Но снимается ли конфликт? Ведь испуг героя — не комическая ошибка, а страх перед историей, симптом сознания, неизлечимо виктимного, навсегда искажённого прессом тоталитарной угрозы. Врач оказался врачом, а документ — медицинской картой, но от этого не исчезли бесправие человека и пыточные камеры. Трудно сказать, имел ли это в виду автор, но на фоне inferнальных видений героя, с их литературными коннотациями⁶, успокоившая его латынь может быть понята и как атрибут инквизиции или дьявольщины. Герой пытается сохранить знание того, «что лживо, а что свято», удержать азимуты абсолютных ценностей, даже декларирует достиже-

⁴ Диагноз «сутяжно-паранойяльное развитие личности» в СССР часто использовался для преследования инакомыслящих без возбуждения уголовного дела, проведения следствия и суда.

⁵ «Кровь и плоть героя, сама его жизнь бесполезны. Силы растрочены попусту. И это не менее страшная трагедия, чем, скажем, трагедия античная» (*Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск: КГПУ, 1995. С. 191*).

⁶ От «Фауста» до Мориса Дрюона; подробнее см.: *Рудник Н. М. Указ. соч. С. 169–174; Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М.: Булат, 2010. С. 295.*

ние этой цели, но фактически ни в какой момент сюжета не добивается стабилизации своего мира. Цикл «История болезни» — в равной мере история протеста и история приятия.

2.

Итак, описанием жизни человека, как и истории человечества должна быть именно *история болезни*.

В данном итоге важно увидеть сопоставленные альтернативы: история человека и всех людей — НЕ биография, НЕ история преступлений, а медицинское описание.

Следственное дело видит человека в категориях вины/невиновности и искупления, больничная карта — в категориях здоровья/болезни и излечения, но обе дескрипции в итоге отрицают свободу, ведут к заключению в неволю. Герой извлечён из биографии и помещён в фокус текста оценочного и судящего, стремящегося вменить человеку то или иное качество, от которого далее будет зависеть его судьба. И всё же, несмотря на сходство, описания альтернативны и образуют ценностную оппозицию. Она связана с типичным для судебной практики выбором между вменяемостью и, значит, подсудностью и невменяемостью — неподсудностью.

Подследственный, желающий избежать тюрьмы, мог бы попытаться «закосить» под ненормального. Но герой — напротив, всеми силами доказывает медикам, *что умственно здоров* /1; 418/: «У меня мозги за разум не заходят — верьте слову»; «Подтвердят, что не душевно, а духовно я больной!» /1;416/.

Род мой крепкий — весь в меня, —
Правда, прадед был незрячий;
Шурин мой — белогорячий,
Но ведь шурин — не родня!

«Доктор, мы здесь с глазу на́ глаз —
Отвечай же мне, будь скор:
Или будет мне диагноз,
Или будет приговор?» /1; 416–417/

Приговор менее страшен, чем диагноз, потому что юридический дискурс обращается к человеку как субъекту свободной воли и имплицитно несёт представление о мире, в котором человек независим и поэтому ответствен за свои решения и поступки. Следственное дело, имея своим предметом нарушение закона, говорит о законе, содержит его и даёт возможность надеяться на его регулятивную, упорядочивающую силу. Язык закона строго кодифицирован, его «грамматика» общедоступна, его функционирование защищено от произвола, поэтому герой верит, что в законе можно найти защиту даже от его служителей:

«От протокола отопрись // При встрече с адвокатом!» /1; 415/. Больница не оставляет подобных надежд. Медицинский «язык» скрыт от глаз непосвящённых, в том числе тех, кого он делает объектом описания. Проверить его дефиниции невозможно. Соответственно, он узаконивает произвол. *Всё зависит в доме оном* от того, кто манипулирует языком медицинских карт. В роли защиты оказывается не «настоящий» адвокат, а гротескные живые портреты — симулятивные знаки, которые на глас вопиющего ответят лишь румянцем смущения перед обманутым простаком («И ощёчки на цепочке как бы влагою покрылись, // У отца желтухи щёчки вдруг покрылись белизной» /1; 417/) — да и стыдно им скорее за него, чем за себя. Врач — властитель языка, и он ничем не ограничен в своём произволе назначать одного больным, другого здоровым.

Вот палата на пять коек,
Вот профессор входит в дверь —
Тычет пальцем: «Параноик», —
И пойди его проверь! /1;416/

Да, больница деактуализирует морально-правовые понятия вины и искупления. Здесь нет виноватых и вроде нет наказания, но — любой под подозрением, и очиститься от подозрения невозможно. Болезнь, в отличие от вины, нечем измерить, поэтому нельзя поставить предел и «искуплению» — больничной «отсидке». Нестроение жизни здесь оказывается нескончаемым.

Возможность оправдаться, отстоять себя принципиально важна для героя Высоцкого. В сюжетном плане это — желание защититься от «клейких ярлыков» пугливого общественного мнения, от благообразной тирании заурядного. В эстетическом плане — это стремление героя к з а в е р ш а ю щ е м у его форму «диалогу на пороге»⁷, к ценностному определению под взглядом из пространства «внеаходимости» (М. Бахтин), — в сущности, под взглядом «автора»: бога, творца, держателя кодов и смыслов («Мне есть что спеть, представ перед всевышним, // Мне есть чем оправдаться перед ним» /2; 155/).

Поэтому нормальным, здоровым Высоцкому казался мир с прочными морально-оценочными ориентирами. «Легко скакать, врага видеть, // И друга тоже — благодать!» /1; 468/.

⁷ Диалог на пороге — термин, которым М. М. Бахтин назвал особый речевой жанр (дискурс), в истории возводимый к «сократическому диалогу»: диалог в экстремальной ситуации жизненного рубежа, на грани жизни и смерти, «очищающей слово от всякого автоматизма и объектности, заставляющей человека раскрывать глубинные пласты личности и мысли» (Бахтин М. М. Вопросы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Рус. словари: Яз. славян. культуры, 2002. С. 126); в литературе Средних Веков такой диалог часто происходит у врат рая или преисподней, а собеседником выступает страж этих врат (см.: Там же. С. 131, 134 и др.).

Я от суда скрываться не намерен,
 Коль призовут — отвечу на вопрос!
 Я до секунд всю жизнь свою измерил —
 И худо-бедно, но тащил свой воз /2; 143/.

Отметим здесь характерную потребность в измерении, исчислении жизненных задач и достижений, которое в конце концов должно помочь человеку, когда он предстанет перед судом, принять свою меру вины — свою, но не большую. В контексте процитированных стихов «Мой чёрный человек в костюме сером...» суд воспринимается, конечно, как высь и суд, посмертное воздаяние. Но на этом фоне в особом свете представляется «уголовная» тема песен Высоцкого. Персонажи, судимые или осуждённые по уголовным статьям, все наказаны в соответствии с законом, пусть даже сами они считают, что *сгорели по недоразумению*. (Другое дело — «политические» арестанты, но сейчас речь не о них). Ранняя песня «Уголовный кодекс» в этом плане может показаться «нулевой» частью трилогии.

Нам ни к чему сюжеты и интриги:
 Про всё мы знаем, про всё, чего ни дашь.
 Я, например, на свете лучшей книгой
 Считаю Кодекс уголовный наш /1; 51/.

УК лучше всех книг потому, что *в нём всё* — он служит универсальным описанием того мира, в котором живёт герой, в тех категориях, которые актуальны для героя. Кодекс — это и есть свод законов, код, в корневом значении. Он страшит, но он же внушает уверенность в том, что мир устроен по правилам и предсказуем. Вероятно, в окружении героя нет человека, которого УК не касался бы. Поэтому Кодекс становится книгой об универсальности вины, и в то же время о её измеримости, конечности («Вот только что я прочитал об этом: // Не ниже трёх, не выше десяти» /1; 51/). Читатель Кодекса видит в нём книгу судебных, причём не тайную, а явную. Зная *свою* статью (читай: свою вину), он знает свою жизнь и судьбу. И не страх тюрьмы вызывает его катарсический трепет, а именно лицезрение судьбы, как в античной трагедии. Мир, в котором *сердце бьётся раненою птицей*, является прочным, как и бытие человека в нём. И сколь отличается от этого другой мир, где кодекса нет, но наказание есть («диагноз — паранойя... значит — пара лет» /1; 417/).

Песня «Уголовный кодекс» выглядит шуткой, и слова её ролевого героя воспринимаются как наивная попытка философии. Но в авторской прагматике мотив судебного воздаяния уже приобретает осязаемую метафорическую тень. А. Кулагин отмечал, что для позднего творчества Высоцкого характерно не только «оживление» ранних, казалось бы отработанных тем и мотивов, но часто и их перекодирование в духе

философского обобщения⁸. С эволюцией поэтики Высоцкого тема суда всё более открыто демонстрирует символично-философские значения, приближаясь (вплоть до слияния) к ситуации «диалога на пороге». В цикле «История болезни» по ходу сюжета метафоричность мотивов *вины и суда (болезни и обследования)* становится всё более очевидной, отбрасывая первоначальную анекдотическую оболочку.

Таким образом, герой напрасно радовался, узнав, что на него *просто завели историю болезни*. Его благодущие — *ошибка*. Именно истории болезни следовало бояться. Потому что в ней человек не виновен — но и не оправдан, не ответствен — но наказан, а судьба его беззащитна перед силой⁹.

Однако различия медицинского и милицейского описаний становятся несущественными, когда они сопоставляются с биографией как способом дескрипции человека.

3.

И *история болезни*, формирующая *диагноз*, и следственное «дело», венчаемое *приговором*, определяют человека только его классифицирующими чертами, отсекая черты дифференцирующие, индивидуальные. Оба эти описания закрывают человека — и как вопрос, и как свободно-гражданина — тоже «закрывают» (в тюрьму или психушку). На этом моменте фокусируется песня «Гербарий», созданная почти одновременно с трилогией «История болезни»: классификация означает неволю и укрощение, освободиться можно только взбунтовавшись против классифицирующей номенклатуры. Человек не исчерпывается своим местом в таксономии. Человек — это вечный нескончаемый вопрос и нескончаемая индивидуальность. Это всегда *casus*, «особый случай», и его история не завершается даже смертью (по крайней мере, в мире Высоцкого).

Альтернативой обоим классификациям могла бы стать *б и о г р а ф и я* как описание, выявляющее не типические, а индивидуальные

⁸ Кулагин А. В. Указ. соч. С. 179.

⁹ Конечно, усматривая в «Истории болезни» философское обобщение, нельзя не замечать того, что цикл, а особенно его вторая часть, обладает конкретным смыслом гражданского высказывания. Высоцкий, конечно, говорит о «карательной психиатрии», обличая её как практику, поставленную вне правового поля, соответственно закрытую для правозащитного противодействия. Именно поэтому в песне «Никакой ошибки» особо выделена оппозиция «следственное дело / больничная карта». Как верно отмечает А. Кулагин, герой песни, видимо, находится на судебно-психиатрическом освидетельствовании (Указ. соч. С. 176), а в её сюжете отразились рассказы М. Шемякина, прошедшего через «психушку» перед отъездом из СССР.

черты человека. Биография представляет жизнь как ряд взаимосвязанных событий, расположенных в хронологическом порядке. Это текст, в котором человек равен себе, а его жизнь первостепенна, это описание человека под знаком воли, усматривающее в жизни каузальность и целенаправленность, превращающее её в «путь», и в итоге — наделяющее её смыслом. Поэтому в цикле «История болезни» биография конфликтует с обоими соперничающими досье — *делом и картой*.

Биографические фрагменты есть во второй и третьей песнях цикла. Оба раза они появляются в диалоге героя с врачом, то есть противопоставляются *истории болезни* как жизнеописанию. В песне «Никакой ошибки» герой предъявляет в свою защиту крепкое здоровье родственников /1; 416/, то есть затрагивает семейную историю, относящуюся, конечно, к биографическому дискурсу. Более развёрнутый его фрагмент включён в третью часть:

...Я был здоров — здоров как бык,
Как целых два быка, —
Любому встречному в час пик
Я мог намять бока.

Идёшь, бывало, и поёшь,
Общаешься с людьми,
И вдруг — на стол тебя, под нож, —
Допелся, чёрт возьми! /1; 419/

Это, конечно, не полное *curriculum vitae*, а лишь малый отрывок. Но на фоне фантазмагии и гротеска «больничных» песен он выглядит примером нормального рассказа о жизни человека. Причём заметим: именно здесь герой максимально сближается с автором. Читатель наверняка соотнесёт эти строки с самим Высоцким или с лирическим героем его ранних песен как условным «образом автора». Рассказ о болезни тоже носит автобиографические черты¹⁰, хотя этого слушатель-современник, вероятно, не знает.

«Биографизм» текста трилогии нарастает по ходу сюжета вместе с метафоричностью центрального мотива вины-болезни. Герой первой песни — это «характерная роль», выходец из раннего творчества; я второй песни, оставаясь ощутимо ролевым, уже не является «маской» какого-либо социального типа, оно в большей степени психологично и индивидуализировано (песня «Никакой ошибки» — пересказ конкретного опыта, пусть и чужого); третья часть основана на собственном опыте, и её субъект минимально дистанцирован от автора. Таким образом, цикл движется от ролевой заданности к индивидуальной

¹⁰ О биографическом контексте трилогии см.: *Влади М.* Владимир, или Прерванный полёт. М.: Прогресс, 1989. С. 25–28; *Рудник Н. М.* Указ. соч. С. 165; *Новиков Вл. И.* Высоцкий. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 266–268.

биографии. Одновременно в жанровом плане он эволюционирует от «новеллы» к «параболе». Заключительная песня использует мотивы болезни в духе символического обобщения, сближаясь с «притчами» Высоцкого, в которых, как отмечает Л. Кихней, лирическое я оказывается «наиболее адекватным внутреннему “Я” автора», будучи тесно связанным «с экзистенциальным переживанием автора, его личным жизненным выбором»¹¹.

Итак, в речевом жанре биографии как будто бы найдена альтернатива объективирующим формам официального описания человека. Но, увы, и этот вариант не надёжен.

Биография обозначает жизненный путь поворотными событиями-вехами. Некоторые из них представляются как неизбежные, диктуемые природным витальным циклом, другие — как непредсказуемые, зависящие от свободной воли человека или от случая. Архетипически первые могут быть сопоставлены с событиями и обрядами перехода, вторые — с ситуациями внешнего («божественного») вмешательства. В итоге нельзя не заметить, что биография строится по законам литературного сюжета, комбинируя элементы двух сюжетных архетипов — циклического и линейного¹².

Но если так, то биография, столь выгодно отличающаяся от бо-
 льничной и с т о р и и, сама оборачивается олитературиванием жизни, описанием её в духе нарративного схематизма. Это не собственно факты, а их интерпретация при помощи заданной структуры. Будучи по сути своей рассказом, биография оказывается зависима от прагматических обстоятельств и от описывающего сознания б и о г р а ф а. Она усыпляет иллюзией правды, на деле приводя к заданности и зависимости на новом уровне. Биограф относится к своему реальному герою как автор — к герою литературному, то есть эстетически з а в е р ш а е т его. Сам же человек не может выступить в роли «самому-себе-биографа», поскольку для него невозможна авторская в н е н а х о д и м о с т ь. Автобиография всегда не завершена. И даже если бы внезапность самому себе (предположим на минуту) была возможна, это не сделало бы автобиографию свободной от структурных, дискурсивных, прагматических условий жанра.

¹¹ Кихней Л. Г. Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж: ВГПУ, 2009. С. 29.

¹² См.: Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. М.: Яз. славян. культуры, 1999. С. 206–210. Ср.: «Перевод мифологического текста в линейное повествование обусловил возможность взаимовлияния двух полярных видов текстов — описывающих закономерный ход событий и случайное отклонение от этого хода. Взаимодействие это... определило дальнейшие судьбы повествовательных жанров» (Там же. С. 219).

Трилогия «История болезни», включающая лишь краткие эпизоды автобиографического дискурса, не позволяет анализировать взгляд Высоцкого на биографию как жизнеописание. Но можно обратиться к близкому авторскому контексту. Вернёмся к стихотворению «Мой чёрный человек в костюме сером...» и перейдём от самого стихотворения — к его знаменитому литературному источнику, поэме С. Есенина «Чёрный человек»¹³. В центре её сюжета находится текст-жизнеописание. Бессонной ночью к герою является незванный гость, чтобы читать ему принесённую с собой *мерзкую книгу*, в которой жизнь героя описывается как цепочка неудач и постыдных поступков.

Чёрный человек
Водит пальцем по мерзкой книге
И, гнусава надо мной,
Как над усопшим монах,
Читает мне жизнь
Какого-то прохвоста и забулдыги,
Нагоняя на душу тоску и страх¹⁴.

Это в полном смысле биографическое описание. Гость начинает с детства, с родного села и семьи, переходит к «карьере» (поэтическому творчеству), затрагивает личную жизнь...

...В одном селе,
Может, в Калуге,
А может, в Рязани,
Жил мальчик
В простой крестьянской семье,
Желтоволосый,
С голубыми глазами...
И вот стал он взрослым,
К тому ж поэт,
Хоть с небольшой,
Но ухватистой силою,
И какую-то женщину,
Сорока с лишним лет,
Называл скверной девочкой
И своею милою¹⁵.

¹³ Другим источником образа «чёрного человека» у Высоцкого является драма Пушкина «Моцарт и Сальери» (см.: Кулагин А. В. Бесы и Моцарт. Пушкинские мотивы в поздней лирике поэта // Кулагин А. В. Высоцкий и другие. М., 2002. С. 78–88). Но у Пушкина этот персонаж выступает вестником судьбы, у Есенина — самозванным судьёй; для стихотворения Высоцкого актуально второе значение, так как *министр, домуправ, офицер* заказчиками творчества героя-поэта не выступают, но считают должным его судить.

¹⁴ Есенин С. А. Стихотворения и поэмы. Л.: Совет. писатель, 1956. С. 293.

¹⁵ Там же. С. 296–297.

«Создавая сюжетные тексты, человек научился различать сюжеты и в жизни и, таким образом, истолковывать себе эту жизнь»,¹⁶ — пишет Ю. Лотман. Биография, как сюжетный текст, является и с т о л к о в а н и е м, поэтому может быть тенденциозной. Книга Чёрного человека — это биография с обвинительным уклоном, она должна оправдать наносимые моральные удары. У Высоцкого были причины сопоставлять свою жизнь с жизнью Сергея Есенина, и его наверняка преследовали обвинительные тирады («вокруг меня кликуши голосили» /2; 142/), сходные с теми, которые мучили Есенина в последний год его жизни и подобие которых звучит в речах злого гостя.

Собирательный *чёрный человек* Высоцкого — это лицемерные гонители, привыкшие бить исподтишка. Но их клевета заверена авторитетом «документальной» формы, облечена в одежду из фактов (украденную у Правды, как мы помним). «Мерзкая книга» — это формально исправный, но функционально вывихнутый текст. Она фальсифицирует биографию как документ, демонстрирует её нарративную манипуляторность. Характерно, что герой Есенина отказывается узнавать себя в человеке из «мерзкой книги». Исповедальный герой Высоцкого, проецируя на себя сюжет «Чёрного человека», ощущает себя объектом подобного подлога и гневно отбрасывает его как бесчестную и злую практику. Но тень фикциональности, ненадёжности ложится в результате на любое биографическое описание, даже самое лояльное, какое составили бы друзья и какое человек, быть может, пожелал бы для себя сам.

Преобразование человека в образ, жизни — в рассказ всегда таит в себе опасность прагматического искажения. Характерно, что, создавая свой «Памятник» в 1971 году, Высоцкий обратился не к традиции Горация и Пушкина, — традиции доверия будущим хранителям памяти, — а к традиции недоверия, представленной Маяковским («Юбилейное») и Цветаевой («Стихи к Пушкину» — 1). В её свете памятник — образ посмертной несвободы человека и художника от произвола интерпретаторов его жизни. Произведения этого ряда художественно совмещают живое с неживым, человека с его скульптурным подобием («Пушкин — в роли монумента»¹⁷), задавая таким образом острый конфликт живого/подвижного и мёртвого/неподвижного. Гротескная ситуация нахождения человека в каменном «теле» сама по себе определяет ценностные акценты: монумент есть неволя. Памятник в песне Высоцкого — сугубо комплиментарный, «лакировочный», но всё равно он тюрьма, если в него заточён живой дух. Герой мучительно страдает от нормализующей и стерилизующей прагматики этого скульптур-

¹⁶ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 238.

¹⁷ Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Л.: Совет. писатель, 1990. С. 411.

ного величания, в сущности означающего *литу ю цепь почёта* /2; 71/. В песне частотны мотивы меры, ограничения (*мерка, рамки, вбили, распрямили, стесали*) и мотивы покрова, оболочки (*кожа, железные рёбра, гранитное мясо, покрывало, саван*). Так создаётся образ тесного пространства без выхода, эквивалент больничного или тюремного «сидения». *Привычные рамки* — это структура описания, нормализующего и завершающего живое, неповторимое явление человеческой жизни. Конфликт по-экспрессионистски накаляется тем, что в метафорический ряд Высоцкий помещает не только одежду, но и телесные покровы человека («не стряхнуть мне гранитного мяса», «падая — вылез из кожи» /1; 346, 348/). Ложная интерпретация навязывается человеку как фальшивая природа, как подменная плоть — темница для духа. Но если плоть вещественную фантастический герой Высоцкого может, взбунтовавшись, содрать с себя, то сделать это с плотью словесной — увы, сложнее.

Бегство от сковывающей интерпретации — частотный мотив поэзии Высоцкого. В сюжетных ситуациях такого рода поэт реализует художественную модель *выход из повиновения*¹⁸ (в частности, и в «Памятнике» и в близких к нему стихах «Когда я отпою и отыграю...»). Этот бунтарский жест всегда совпадает с композиционным переломом, «пуантом» новеллистического сюжетного строя¹⁹, в частности в стихотворении о чёрном человеке: «И лопнула во мне терпенья жила, // И я со смертью перешёл на ты» /2; 143/. В контексте биографии Есенина это опасный шаг, не правда ли? Но для героя Высоцкого это шаг не к самоубийству, а прочь от «стреноживающих» характеристик, дескриптивных *рамок*, в которые не может не *всаживать* человека общество. Он ведёт к онтологическому барьеру, к *сгибу бытия*, где альтернативой кодифицированной клевете становится «д и а л о г н а п о р о г е», апелляция к венаходимому собеседнику, обладающему в отношении в с е г о м и р а в с е з н а н и е м а в т о р а.

Ценностное отношение Высшего собеседника определяется в этих стихах как с у д, но не д е л о. В универсуме Высоцкого трансцендентный диалог не навязывает человеку никакой искусственной формы, а одаривает его безотносительным смыслом, при этом не завершая, не отнимая свободы бытия (*в гости к богу* — значит не навсегда).

¹⁸ См.: *Кихней Л. Г.* Указ. соч. С. 26–27.

¹⁹ Более чем характерная структура для песен Высоцкого, вспомнить хотя бы: «Делать было нечего, и я его прибрал» /1; 62/; «за флажки — жажда жизни сильней» /1; 465/; «застонал я — динамики взвыли» /1; 274/, — герой избавляется от необходимости, разрушая систему, в которой она возникла. То есть, в сущности избавляется от предписываемого кодом (языком), отбрасывая этот код (язык). Выход из повиновения — это остранение безусловного, побег из рамок языка, внутри которых этот язык — единственная реальность.

Высоцкий хочет верить, что мир существует в пространстве смысла, регулируется абсолютной моралью и обещает человеку воздаяние без опосредования искусственными оценочными системами, создаваемыми обществом ради нивелирования человека и стерилизации его свободы и силы.

4.

Зная эти константы поэтического мира Высоцкого, мы понимаем, что «История болезни» — произведение безрадостное, лишённое лазеек для оптимизма. Герой признаёт себя больным, добровольно ложится под нож, и даже последнее слово в сюжете достаётся не ему, а «резиденту» больничного мира, этому серому ангелу-утешителю.

И в то же время «История болезни» не кажется читателю капитуляцией. Потому что герою известен четвёртый путь, сулящий бегство от любых заданных описаний, и герой успеет если не ступить на него, то хотя бы сказать о нём.

Обратим внимание, что в заключительной песне цикла субъект дважды характеризует себя одним и тем же качеством — как певца: в дискурсе лирического субъекта и в его же прямой речи. В словах, обращённых к врачу, это сказано просто: «Идёшь, бывало, и поёшь, // Общаешься с людьми» /1; 419/, — а в первичной речи субъекта пение обличено в жуткую метафору — изрыгание крови²⁰. Образ неожиданный и парадоксальный: горловое кровотечение — болезнь, а не дар, не искусство, и вообще не сознательное деяние. Но герой как будто по своей воле открывает этот страшный источник: «Я им всё же доказал, // Что умственно здоров!» /1; 418/; «Я сам кричу себе: “Трави! — // И напрягаю грудь, // — В твоей запёкшейся крови // Увязнет кто-нибудь!”» /1; 418/. В описании приступа нет ни одного предложения, где на позиции деятеля была бы «кровь» (типа «кровь идёт»), почти во всех случаях синтаксический субъект — человек (*залью хоть всю Россию; напрягаю грудь; я б мог... всю землю окровавить; травлю и др.* /1; 417–418/).

Казалось бы, этот эпизод должен однозначно попадать в ведение медицинской к а р т ы, но в её языке нет терминов для описания болезни как акта самовыражения. Происходящее в операционной — н е о п и с у е м о. Протест героя принимает форму, отсутствующую во врачебных номенклатурах. Он граничит с антиповедением, вечно оппозиционным «необходимости (в лице предписаний, запретов, норм и традиций)»²¹.

²⁰ Если учесть, что *песня, певец* — устойчивые метафорические поэтизмы, означающие стихосложение, то образ проходит две ступени метафоризации, тем самым кардинально расширяя своё значение.

²¹ Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – нач. XX вв.). СПб.: Лет. сад, 2003. С. 26.

Это одна сторона ситуации. С другой стороны, Высоцкий всё же выбирает для свободного жеста героя язык болезни, а не язык преступления, и герой сам соглашается на операцию.

...Врезайте с богом, помолясь,
Тем более бойчей,
Что эти строки не про вас,
А про других врачей!..

.....
И вся история моя —
История болезни /1; 419/.

Врач больше не является противником, по крайней мере после первой протестной вспышки, когда больной ощутил злую ловкость и чуть не побил оборудование. Как-никак, герой оказался на сгибе бытия, и доктора спасают ему жизнь. Так что психологически сближение больного с врачом здесь достоверно. Герой видит перед собой медика-спасителя, а не медика-притеснителя («эти строки... про других врачей»). Когда перед погружением в наркоз герой просит хирурга выслушать его, сцена похожа на исповедь умирающего:

Хирург, пока не взял наркоз,
Ты голову нагни, —
Я важных слов не произнёс —
Послушай, вот они... /1; 418/.

И речь героя в жанровом отношении была бы похожа на исповедь, если бы он заговорил о грехах, а не бедах. Врач — не противник, он — собеседник на пороге. Убегая от всевозможных прокрустовых дефиниций и *деревянных мерок* доброжелателей, герой трилогии сам переступает бытийный рубеж (полный наркоз — эквивалент временной смерти), и медик — тот, кто встречает его у черты.

Происходящий здесь диалог открывает базовые структуры художественного мира Высоцкого, его поэтические инварианты и имманентную авторскую мифологию.

Метасюжет, объединяющий многие произведения Высоцкого, говорит о поиске смысла и ценностного определения личности²². Сюжет этот родствен мифологическому архетипу: герою необходимо выйти из пространства своей жизни во внешний (вне- или сверхреальный) мир, чтобы восполнить мучающий его дефицит смысла, как сказочную «недостачу»; там он встречается с представителем чудесного мира и, вступая с ним в контакт (эквивалент мифологических испытаний героя), получает недостающее знание; в итоге герой возвращается в свой

²² См. подробнее: Свиридов С. В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003.

мир обновлённым для свершения земной миссии человека. Сюжетный выход за предел может быть совмещён с движением вверх или вниз²³. Верхний путь — *в гости к богу*, он даёт возможность высшего суда, сулит встречу с абсолютным смыслом и семантическое обновление жизни. Нижний путь — в больничную палату, он сулит не суд, а лишь диагноз, не ответы, а излечение от вопросов, не смысл, а в лучшем случае утешение. Первое — победа героя в его человеческой миссии любви и творчества, второе — если не крушение, то унылая ничья как жизненный итог.

Оппозиция этих двух вариантов эксплицирована в позднем стихотворении «И снизу лёд, и сверху — маюсь между...» /2; 155/. Лёд — это две границы мира житейской данности, и герой уверенно выбирает путь вверх, к богу как всезнающему автору (заметим, что взято его «пространственное» именование: *Всевышний*), к его суду в поисках оправдания (*есть чем оправдаться перед ним*), которое дало бы герою духовные силы для жизни — любить, творить, дарить себя (стихотворение адресовано Марине Влади, делавшей последние попытки удержать Высоцкого от беды²⁴). Характерно, что текст написан после пребывания в парижской клинике и хронологически примыкает к «больничному» циклу стихотворений 1980 года²⁵.

Колебание между «верхом» и «низом» становится одной из главных характеристик поэзии Высоцкого периода «синтеза».

С одной стороны, поэт моделирует ситуации предельной ценностной ясности, в которых, вопреки хитросплетениям жизни, абсолют очевиден. Подобные стихи — как заверения в том, что семантические ориентиры имманентно принадлежат человеку, даже если кажутся потерянными. Примеры — прежде всего, песни, написанные для фильмов «Стрелы Робин Гуда» и «Ветер надежды»²⁶, ср. также не раз уже упомянутые стихи «Мой чёрный человек...» («Но знаю я, что лживо, а что свято... Мне выбора, по счастью, не дано» /2; 143/); песню «Пожары» («Легко скакать, врага видать // И друга тоже — благодать!» /1; 468/), стихотворения «Мне судьба — до последней черты, до креста...», «Дурацкий сон, как кистенём...», «Я спокоен — он мне всё поведал...», «И снизу лёд, и сверху — маюсь между...».

С другой стороны, не менее обширная группа текстов периода «синтеза» выражает противоположную позицию эпистемологической неуве-

²³ См.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа: Изд-во БГПУ, 2001. С. 85–87.

²⁴ В начале июня 1980 г. См.: Влади М. Указ. соч. С. 160–162.

²⁵ См.: Перевозчиков В. Правда смертного часа; Посмертная судьба. М.: Политбюро, 2000. С. 108–109.

²⁶ Характерно, что в последнем цикле снимается оппозиция «верха» и «низа» (Скобелев А. В., Шаулов С. М. Указ. соч. С. 86–87), поскольку эпистемологическая уверенность героя делает ненужным выбор пути.

ренности и тревоги, рисует ситуацию смысловой энтропии, когда выход из абсурда неизвестен, полюса оппозиций смешаны, смыслы неясны. К этому разряду принадлежит цикл «История болезни», песни «Разбойничья», «Гербарий», «Притча о Правде и Лжи», «Письмо в передачу “Очевидное-невероятное”...», «Открытые двери...», «Лекция о международном положении...», «Конец “Охоты на волков”, или Охота с вертолётов», стихотворения «Когда я об стену разбил лицо и члены...», «Меня опять ударило в озноб...», «Общаюсь с тишиной я...» и другие.

В текстах второй группы человеку оказывается доступным только «нижний путь», на подъём ему не хватает душевных сил. Слабость, изъян, болезнь — исходное состояние входящего сюда героя, даже когда он не понимает этого. Потому столь частотными здесь оказываются больничный локус и мотивы коммуникативной слепоты, доводящей от ужасного до смешного. Так, составители письма с «Канатчиковой дачи», убегая от неприятного статуса «психических», пропадают в миражах поп-культуры и принимают за высшее сознание — «Спортлото», а за высший магический мир — Бермудский треугольник. Вдохновенный самозванец из «Лекции о международном положении...» фактически радуется возможности стать кем угодно, не замечая, что из своей неволи он смог выйти лишь в галлюцинаторный космос «диванного политолога». В других случаях путаница трагична. Но в какой бы образ ни облеклось смутное «нижнее» пространство — больницы, тюрьмы или «участка», — здесь нельзя встретить автора-творца, подателя абсолютных смыслов. И герой обречён в роковой миг припасть к той руке, до которой он может дотянуться.

В сущности, «ненормальное» поведение героя — это попытка преувеличить самого себя, преодолеть исходное состояние неудачи, недовольности, невыраженности своего я, состояние, в котором человек может исчерпываться неким описанием. В своём антиповедении герой предъясняет то, что вообще не является дискурсом, а скорее может быть названо жестом. Предъясняет непосредственный знак жизни как стихии, не подлежащей никакой кодификации. В «Истории болезни» этим жестом становится изрыгание крови, в другом важнейшем тексте позднего периода «Общаюсь с тишиной я...» — им становится смех; в обоих случаях эти проявления — неостановимые и неопишуемые. Антинормативное поведение, являющееся для врачей непонятным и пугающим симптомом, для героя — выход из повиновения, побег из пространства жанров и структур. В этом смысле бунтующий больной даже на «нижнем пути» становится хотя бы на миг победителем («доказал, что умственно здоров», «Вы — втихаря хихикали, // А я — давно вовсю» /2; 152/). Но именно на миг, потому что в о з в р а щ е н и я к жизни из этих краёв не будет, далее они готовят человеку сон без пробуждения.

Остановимся подробнее на стихотворении «Общаюсь с тишиной я...», которое интересно нам, как «близкородственное» «Истории болезни». Эти стихи принадлежат к «больничному» циклу 1980 года и оказываются «возвратом к теме» (А. Кулагин), только не очень старой, не из «протеического» периода, а из 1976 года. Герой так же попадает в больницу с «неотложным» состоянием, он так же реагирует на расспросы врачей неопишуемым поведением — безудержным смехом. Врач так же составляет «опись» симптомов, то есть *историю болезни*. Совпадают даже некоторые частные образы, ср. «Я был... здоров, как бык» /1; 419/ и «Не сплю — здоровье бычье» /2; 151/. Но главное, герой стихотворения ощущает себя на грани жизни и смерти, *на сгибе бытия*, и доктор оказывается тем, кто сопровождает его на этом пороге. В стихах 1980 года у врача нет длинных монологов, он произносит только одну реплику «Да что же вы смеётесь?» /2; 151/. Но ответная речь героя является таким же последним самовысказыванием, как и в других случаях «диалога на пороге»²⁷. Характерно, что с самой первой строки ситуация характеризуется через понятие *общения*. Диалог с тишиной, как можно понять из дальнейших строф, — это вопрошание самого себя, которое приводит к цельному видению своей жизни как *отграниченного текста*²⁸.

Жизнь — алфавит: я где-то
Уже в че-це-ше-ще,
Уйду я в это лето
В малиновом плаще /2; 151/.

Алфавит в этом случае предстаёт не парадигмой символов (чем он является в языке), а синтагмой, текстом, описывающим жизнь как хронологический ряд, то есть текстом биографическим. Герой снова, как и в «Истории болезни», противопоставляет биографию врачебной «описи», только более энергично. Потому что этот герой вообще более силён и настойчив, чем герой «Истории болезни» и — как ни странно это прозвучит — более здоров. Но если алфавит — биография, то такая, которую невозможно интерпретировать, исказить: азбука не имеет вариантов и не нуждается в изложении, она являет сама себя и не нуждается в повествующем дискурсе. Алфавит виден человеку пример-

²⁷ В произведениях, реализующих сюжетный инвариант *ухода-возвращения*, определяющую характеристику герой чаще всего произносит сам, но для *самовысказывания* нужно предстать перед внеаходимым собеседником («Мой чёрный человек в костюме сером...», «И снизу лёд, и сверху — маюсь между...»). Длинный монолог собеседника в «Истории болезни» нарушает это правило.

²⁸ «Отграниченность», наличие начала и конца — один из определяющих признаков текста, по Ю. Лотману (Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 2000. С. 61–63).

но так, как жизнь человека видна богу, а жизнь героя — автору. Текст-алфавит — это текст подлинный и однозначный, это жизнь-биография в истинном свете, в её действительном, не спекулятивном смысле.

Именно такая биография выступает настоящей «книгой жизни», — описанием не классифицирующим, а индивидуальным, и скорее даже не описанием, а выявлением. «Но придержусь рукою я // В конце за букву “я”» /2; 151/ — речь идёт, конечно, не только о последней букве алфавита, но и о местоимении первого лица.

В обоих рассмотренных произведениях герой защищает своё право на биографию отчаянным жестом, перформативом, разрушающим условность дискурсов, выводящим субъект и его речь в сферу безусловного. И отверстое тело (мотив горлового кровотечения), и смех «вообще» — варианты освобождения от завершённых заданных форм, от «монологической цельности» мирообраза в рамках той поэтики, которую М. Бахтин называл карнавализованной²⁹. Это способы «побеспокоить», смутить распорядителя ярлыков явлением неклассифицируемой, живой жизни. Включая себя, своё несовершенное я в сферу универсальной болезни или в сферу универсальной комедии, герой Высоцкого достигает мыслимого идеала честности. Высота этого идеала легитимирует его речь, даёт право говорить и смеяться *вовсю*. Право «беспокоить» — взывать к живой душе в человеке, разрывать цельность и завершённость образа мира, который составили для себя другие. Для героя уйти от классификаций, низводящих человека на уровень насекомого, отстоять свою «несравнимость живущего», — значит быть если не оправданным, то хотя бы непобеждённым.

5.

По наблюдению А. Житенёва, универсалии модернизма в XX веке эволюционировали от «греха» к «травме», и «если “грех” заставлял верить в возможность “благодатного” возвышения над человеческой конечностью, то “травма” соотнесена с мыслью об отсутствии транс-

²⁹ Н. Рудник склонна воспринимать героя трилогии как вариант карнавального шута, а её сюжет — как оригинальное развитие образа гротескного тела (*Рудник Н.* Указ. соч. С. 183–194). По-своему сближает трилогию с гротескным образом тела и А. В. Кулагин (*Указ. соч. С. 177*). Признавая ценность подобных сближений, нужно помнить, что гротескное тело бахтинского к а р н а в а л а — становящееся, сообщающееся с внешним миром, космическое, родовое, а в к а р н а в а л ь н о м с м е х е преобладает амбивалентность — одновременное отрицание и утверждение. Насколько эти характеристики подошли бы к «Истории болезни» Высоцкого? Карнавал снимает трагизм человеческого бытия, растворяя его в бытии всеобщем, а поэтический мир Высоцкого всё-таки акцентирован как личностный и трагичный. Вероятно, модель карнавала и мениппеи в данном случае полезный инструмент интерпретации, но ограниченный в своей эвристической силе.

цендентного адресата, о невозможности обретения душевного мира»³⁰. Заявляя устами персонажей, что *история моя, и страны, и человечества* суть болезнь и беда, Высоцкий как будто присоединяется к голосу своей позднемодернистской эпохи.

Да, трилогия знаменует момент, когда концепция «травмы» одолевает концепцию «вины» и вынуждает человека принять утешение моральной летаргии. Но для читателя этот вердикт освещается и корректируется сверх-текстом песенного мира Высоцкого. Рядом с другими художественными высказываниями поздних лет «История болезни» — не капитуляция, а скорее эксперимент бесстрашного ума: «Что если?..» — опыт воображения худшего. И он позволяет заметить ещё как минимум две вещи, важные для понимания мира Высоцкого.

1) Подлинный художник стремится к самопроявлению бытия, способному победить любую несвободу, в частности преодолеть ложь и плен нормализованных языков общества и тех практик, которыми оно нивелирует индивидуальность человека. Модель как инструмент познания обнаруживает не только реальность/возможность своего «предмета», но и его обусловленность, его границы. Границей тотальной *болезни* оказывается человек, потому что он способен преодолеть *больницу* и вырваться из плена личного и общего травматического опыта. Трилогия вместе с кругом тематически примыкающих к ней текстов выражает надежду на способность человека к бунту против искусственной необходимости — к предельной концентрации своего уникального и свободного бытия, прорывающегося к естеству из системы императивных готовых форм.

2) *История моя* и *история страны* составляют органическое целое, но эта связь амбивалентна, она может отступать перед свободой человека. В поэзии Высоцкого сюжет антропологического поиска определяется социологическим корнем питающих его вопросов и ведёт к преодолению социально-исторической зависимости. Исходно для Высоцкого, как представителя поколения «шестидесятников», вопрос, что есть *история моя*, неотделим от вопроса, что есть *история страны*. Вместе с другими молодыми современниками двадцатого съезда Высоцкий усвоил образ семантически раздвоенного мира, требующего делать выбор из двух вариантов интерпретации фактического «слоя» истории (включая вопрос о круге фактов, включаемых в текст памяти)³¹.

³⁰ Житенёв А. От «греха» к «травме»: к вопросу о динамике эстетических универсалий в поэтике модернизма // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер.: Гуманитар. науки. 2009. № 8. С. 254.

³¹ Нейтральная позиция при этом морально не допускается, называется бесплодной. Ср. критику «золотой середины» у Высоцкого в песне «Целую зная в пропылённый шёлк...», ср. также у Окуджавы: «нет ничего опасней середин» (*Окуджавва Б. Ш. Чаепитие на Арбате. М.: PAN, 1996. С. 217*).

Со временем этот взгляд перешёл и на оценку человека, его ценностей, целей и свершений. Много раз отмечалось, что в искусстве Высоцкого убежденность сочетается с пониманием чужой, противоположной правды. Может, поэтому он мучительно понимал и реальность противоположной *неправды* — её дьявольское правдоподобие. «Разницы нет никакой между Правдой и Ложью, — // Если, конечно, и ту и другую раздеть» /1; 441/. Неправда умеет быть формально столь же верной, как и правда, и разоблачить её без выхода за пределы наличной логики невозможно. Именно здесь преградой между разумом и истиной становится система готовых форм описания/осмысления мира и человека, в которых кодифицируется и канонизируется социальный опыт. Порвать с ними значит выйти из зависимости от этого опыта, не надеяться на поверку вещей теми или иными оппозиционными «правдами». Гораздо вернее фантастическая надежда на самовыявление истины вне дискурсов и форм. Характерно совпадение образов, к которым прибегает Высоцкий, говоря об этом самовыявлении в общей жизни (истории) и индивидуальной жизни (биографии):

Время эти понятия не стёрло,
Нужно только поднять верхний пласт —
И дымящейся кровью из горла
Чувства вечные хлынут на нас.

(«Баллада о Времени» /1; 399/)

Кровь из горла — это высказывание жизни самой, в котором «вещество существования» заменяет слово и является словом (знаком). Такой порыв за пределы общепринятого культурного семиозиса напоминает о критике символа у А. Галича³² и, вероятно, обозначает путь мысли, характеризующий не только Высоцкого, но и некий его художественно-эстетический круг, границы которого мы пока не можем определить. Но очевидно, по крайней мере, что недоверие стереотипным дискурсам, поиск иного, истинного способа высказывания стали и этическим, и эстетическим принципом Высоцкого. Можно предположить, что этот принцип многообразно реализован в его творчестве, в различных сферах и формах. Но их анализ — уже вопрос отдельного исследования.

³² См.: Свиридов С. В. Песенный обелиск // Галич: Новые ст. и материалы. М.: Булат, 2009. Вып. 3. С. 228–247.

А. В. КУЛАГИН

ДРЕВНЯЯ РУСЬ В ПОЭЗИИ ГАЛИЧА

Поэзия Александра Галича отличается необычайно широким диапазоном историко-культурных ассоциаций. Будучи очень начитанным человеком, он обращался в своём творчестве к античности, пушкинской эпохе, Серебряному веку, европейской живописи и музыке... Эта особенность его поэтической работы уже не раз становилась предметом внимания исследователей¹. Между тем, есть в творческом сознании Галича грань, специального внимания в науке о нём пока не привлекавшая, но представляющаяся нам очень значительной, — Древняя Русь. Попытаемся очертить круг ассоциаций такого рода в наследии поэта и увидеть закономерности творческого диалога его с историческим и культурным наследием отечественного средневековья. В поле нашего внимания попадут мотивы, навеянные историческими (пусть даже полулегендарными) фактами и древнерусской литературой и иконописью. Конечно, понятие древнерусской культуры должно бы включать в себя и классический фольклор, но касаться фольклорных (как и библейских) мотивов мы, во избежание очевидного в этом случае расширения темы, не будем — за исключением случаев, когда они неотделимы у Галича от мотивов, обозначенных нами выше.

К Древней Руси Галич обращается уже в первые годы своего серьёзного песенно-поэтического пути. Так, в песне «Закливание» <1963?>, героем которой является приехавший отдохнуть на Чёрное море и тоскующий по сталинским временам бывший энкавэдэшник, саркастически звучит житийный мотив: «И блаженней блаженного во Христе,

¹ См., например: *Крылов А. Е.* Галич — «соавтор». М.: Благотворит. фонд В. Высоцкого, 2001; *Свиридов С. В.* «Литературские мостки»: Жанр, слово, интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1] / Сост. А. Е. Крылов. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. С. 99–128; *Зайцев В. А.* В русле поэтической традиции: О цикле Галича «Читая Блока» // Зайцев В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003. С. 235–264; *Кулагин А. В.* Эпиграф в поэзии Галича // Кулагин А. В. Слово семь заветных струн...: Ст. о бардах, и не только о них. Коломна: ГСГУ, 2018. С. 145–154.

// Раскурив сигаретку “Маяк”, // Он глядит, как ребятушки-вохровцы // Загоняют стихию в барак!»² Такими мотивами сопровождается и смерть героя: «И лежал он с блаженной улыбкою <...> // Коридорная Божия свечечку // Над счастливым зажгла палачом...» Палач *счастлив* тем, что в его сместившемся сознании морская стихия утихомирена — *загнана в барак*. Соответствует «житийной» тональности и рефрен песни, тоже саркастический, но при этом ещё и горький, акцентирующий контраст между жизнью истинного блаженного праведника и жизнью (и смертью) героя песни: «Помилуй мя, Господи, помилуй мя!» В таком контексте особую выразительность получает и использование поэтом имён библейских героев, в другом случае звучавших бы как общепоэтическое место, а здесь включённых в христианскую ауру произведения: «Ой, ты море, море, море, море Чёрное, // Ты какое-то верчѐное-кручѐное! // Ты ведѐшь себя не по правилам, // То ты Каином, а то ты Авелем!»³

В песне «Ошибка» <1964>, творческой истории которой посвящены уже несколько статей⁴, возникает поэтический мотив, возможно, восходящий к «Задонщине»: «...Только однажды мы слышим, как будто, // Как будто, как будто, // Только однажды мы слышим, как будто // Вновь трубы трубят» (92). Напомним текст древнерусского памятника, с именно таким плеоназмом: «Трубы трубят в Серпухове»⁵. Цитируемое место — одно из самых известных, широко вошедшее в культурное сознание («Кони ржут на Москве. Бубны бьют на Коломне. Трубы трубят в Серпухове. Звенит слава по всей земле Русской»), хотя, конечно, уже многократно опосредованное в языковой практике. Н. А. Богомолов, кстати, замечает, что аналогичный плеоназм прозвучал у Галича в «официальной» песне «Протрубили трубачи тревогу»⁶. Повод слы-

² Галич А. Песня об Отчем Доме: Стихи. Песни. Ст. Интервью. Ноты / Сост. А. Костромин. М.: Локид-Пресс, 2003. С. 89–90. Далее произведения поэта цитируются и даты их написания приводятся нами по этому изданию, с указанием в тексте (в круглых скобках) только номера страницы.

³ Нам доводилось отмечать в этих строках — и в лирическом сюжете песни вообще — традицию пушкинского «Медного всадника». См.: Кулагин А. В. «Медный всадник» и поэзия Галича [2002] // Кулагин А. В. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб. ст. Коломна: МГОСГИ, 2015. С. 164–165.

⁴ См. наш обзор: Кулагин А. В. Песня Александра Галича «Ошибка» и вопросы её изучения // Палимпсест: Литературовед. журн. Ниж. Новгород: ННГУ, 2019. № 2. С. 53–64.

⁵ Задонщина / Выбор, подгот. и коммент. А. А. Зимица. Тула: Приок. кн. изд-во, 1980. С. 30.

⁶ См.: Богомолов Н. А. К вопросу о литературных источниках песни А. Галича «Ошибка» // Богомолов Н. А. Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Азбуковник, 2019. С. 477 (сн. 7). См. также в раннем стихотворении Галича «Путѐм войны» <1942>: «Не Дантова ль ада трубы // Меня призывают вновь?» (37), — а также в позднейших произведениях — песне «Уходят друзья»: «И, как спятивший трубач, спозаранок // Уцелевших я друзей созываю» (71); «Неоконченной

шать в «Ошибке» реминисценцию из «Задонщины» даёт выразительный контраст между высокой жертвенностью воинов Куликовской битвы и ненужностью подвига, на который готовы погибшие солдаты, обманутые звуком трубы. Оказывается, это не призыв России к *своим мёртвым* — это всего-навсего *по пороше трубят егеря*, созывая высокопоставленных участников охоты, цинично устроенной там, «где полегла в сорок третьем пехота, без толку, зазря...»

Наверное, можно считать древнерусским мотивом и упоминание Херсонеса в песне «Всё не вовремя» <1965?>, героев которой, заключённых, ведут на расстрел, и один из них, как мы понимаем, был до ареста археологом: «А первый зэка, он с Севастополя, // Он там, чёрт чудной, Херсонес копал, // Он копал, чумак, что ни попадя, // И на полный срок в лагеря попал» (115). Этот древний греческий город возле нынешнего Севастополя, сейчас представляющий собой музеефицированные руины, имеет отношение и к истории Древней Руси. Согласно одной из версий, именно там произошло крещение князя Владимира, открывшее собой историю христианства на Руси⁷; в «Повести временных лет» и «Слове о полку Игореве» Херсонес («Корсунь») упоминается и безотносительно к этому событию⁸. Кстати, Херсонес ассоциировался у Галича с собственным детством (напомним, что семья недолгое время жила в Севастополе), что отразилось в позднейшей песне «Опыт ностальгии» <1973>: «...И таинственный спуск в Херсонесскую каменоломню, // И на детской матроске — / Эллады певучая пыль» (431).

Зато уж несомненно древнерусское наполнение строк песни той же поры «Мы не хуже Горация» <1965>, в которой обласканным властью советским «мастерам искусств» противопоставлены истинные творцы, не имеющие никаких привилегий и зачастую просто бедствующие: «Бродят между ражими Добрынями // Тунейдцы Несторы и Пиме-

песне» <1966>: «А мальчишки трубят: “По коням!”» (151); «Черновике эпитафии» <1966?>: «А вела меня в бой судьба, // Как солдата ведёт труба...» (178).

⁷ См.: Повесть о разорении Рязани Батыем // Памятники литературы Древней Руси [Кн. 3]: XIII век / Сост. и общая ред.: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачёв. М., 1981. С. 177–178.

⁸ См.: Повесть временных лет / Подгот. текста: Д. С. Лихачёв; Пер.: Д. С. Лихачёв и Б. А. Романов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. (Лит. памятники). С. 234, 275; Слово о полку Игореве / Сост. и подгот. текста: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачёв. Л.: Худож. лит., 1967. (Б-ка поэта. Большая сер.) С. 46. Здесь уместно привести свидетельство Г. Шерговой о семейной паре Галичей как дополнительное, пусть даже почти курьёзное, подтверждение интереса поэта к древнерусской тематике: «Звонок по телефону, мрачный Нюшин голос: “Мы с Сашей разводимся”. Перепуганная, мчусь на Черняховского. Оказывается, Галичи не сошлись во взглядах на крещение Руси» (Шергова Г. ...Об известных всем: [Воспом.]. М.: Астрель: АСТ, 2004. С. 66).

ны» (129). Добрыня знаменит как персонаж киевских былин, между тем это историческое лицо — воевода при князе Владимире и даже его дядя, насильно крестивший Новгород⁹. То есть — фигура, причастная к власти, политике. Это обстоятельство Галич мог для себя отмечать. Добрыне противостоит древнерусская «интеллигенция» — летописцы. Любопытно, что в один ряд поставлены поэтом фигуры подлинная и вымышленная: если знаменитый монах Киево-Печерского монастыря Нестор — один из составителей «Повести временных лет», то Пимен — литературный персонаж, созданный творческой фантазией автора трагедии «Борис Годунов». Пушкинская пьеса для Галича, кстати, тоже имела биографическую привязку: в своё время, перебравшись в Москву, семья будущего поэта жила в Кривоколенном переулке, в доме Веневитинова, где Пушкин когда-то читал своего «Годунова». По случаю столетия этого чтения дядя Саши Гинзбурга, профессор-филолог Л. С. Гинзбург, устроил прямо в квартире своих родных литературный вечер. В автобиографической повести «Генеральная репетиция» Галич вспоминает о сильнейшем впечатлении, произведённом на него монологом Пимена в исполнении актёра Качалова. Мальчик «выучил наизусть чуть не всего “Бориса Годунова” и, вышагивая по <...> тёмному коридору, декламировал, безуспешно подражая качаловским интонациям...»¹⁰ Кстати, пушкинский Пимен воплощал собой тип независимого, не подвластного политической конъюнктуре хранителя исторической памяти: «Всё тот же вид смиренный, величавый. // Так точно дьяк, в приказах поседельный, // Спокойно зрит на правых и виновных, // Добру и злу внимая равнодушно, // Не ведая ни жалости, ни гнева»¹¹. В этом контексте «равнодушие к добру и злу» воспринимается как положительное качество. Благодаря образу Пимена, так воспринимается в культурном сознании нового времени и фигура летописца вообще. Это и позволило Галичу поставить реального Нестора и вымышленного Пимена в один ряд. Мотив тунеядства же в песне 1965 года прозрачно намекает на судьбу недавно, в 1964-м, осуждённого именно за «тунеядство» Бродского.

Теперь мы перемещаемся в конец десятилетия, ещё более заостривший и без того ощутимую социальную и этическую позицию

⁹ Сводку и анализ данных см.: Рапов О. М. О времени и обстоятельствах крещения населения Новгорода Великого // Вестн. Моск. ун-та. История. 1988. № 3. С. 51–65.

¹⁰ См.: Галич А. «...Я вернусь...»: Киноповести. Пьесы. Автобиогр. повесть / Сост. А. А. Архангельская-Галич. М.: Искусство, 1993. С. 340–341. Об отголосках «Бориса Годунова» в поэме Галича «Размышления о бегунах на длинные дистанции» см.: Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг. М.: Макс Пресс, 2006. С. 361–364.

¹¹ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. / Под ред. Д. Д. Благого и др. М.: Худож. лит., 1974–1978. Т. 4. 1975. С. 193.

поэта-нонконформиста. Напомним, что в 1968 году прошёл процесс над правозащитником Александром Гинзбургом, были написаны письма представителей интеллигенции в его поддержку, в печати развернулась травля Высоцкого, была подавлена пражская весна... В день ввода советских войск в Прагу — 21 августа 1968 года — в Советском Союзе, по замечанию авторов книги о той эпохе, «досрочно закончились шестидесятые и начались — никакие»¹². Именно это событие привнесло в поэзию Галича новый древнерусский мотив. В «Балладе о чистых руках» <1969>, наполненной поэтической рефлексией по поводу пражских событий («А танки идут по вацлавской брусчатке // И наш бронепоезд стоит у Градчан!») возникает реминисценция из самого знаменитого литературного памятника Древней Руси — «Слова о полку Игореве»:

Когда-то шумели, теперь поутихли,
Под старость любезней покой и почёт...
А то, что опять Ярославна в Путивле
Горюет и плачет, — так это не в счёт.
Уж мы-то рукав не омочим в Каяле,
Не сунем в ладонь арестантскую хлеб.
Безгрешный холуй, запасайся камнями,
Разучивай загодя праведный гнев! (258)

Напомним текст «Слова...»: «На Дунае Ярославнин голос слышится, кукушкою безвестной рано кукует. “Полечу, — говорит, — кукушкою по Дунаю, омочу шёлковый рукав в Каяле-реке, оботру князю кровавые его раны на могучем его теле”. Ярославна рано плачет на забрале города Путивля...» (пер. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачёва и О. В. Творогова)¹³. Героиня «Слова...» оказывается у Галича символом сострадания, чуждого большинству его современников, с их «безгрешным холуйством». И. А. Соколова видит в строках Галича о Ярославне «пример наполнения новым смысловым содержанием привычных знаковых образов и строк»¹⁴. Оригинальную, но при этом ничуть не противоречащую подходу И. А. Соколовой, интерпретацию этого мотива

¹² Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека. М.: Новое лит. обозрение, 1998. С. 310.

¹³ Слово о полку Игореве. С. 64.

¹⁴ Соколова И. А. «У времени в плену»: Одна из вечных тем в поэзии Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1]. С. 69. Заметим, что примерно в таком же ракурсе предстаёт женский образ в стихах Галича этой же поры, связанных с фольклорной традицией: «Вот он скачет, витязь удалой, // С чудищем стоглавым силой меряясь, // И плевать на ту, что эту перевязь // Штопала заботливой иглой. // Мы не пели славы палачам, // Удержались, выдержали, выжили... // Но тихонько, чтобы мы не слышали, // Жёны наши плачут по ночам» («Вот он скачет...» <1968?>; 218).

предлагает А. Е. Крылов. Он ставит «Балладу о чистых руках» в контекст скрытого полемического диалога Галича с Окуджавой, который казался ему (Галичу) поэтом, ступившим на путь компромиссов («Когда-то шумели, теперь поутихли...»). Исследователь связал строки Галича со стихотворением Окуджавы «Прощание с Польшей» (1964): «...и плачут наши сёстры, как Ярославны, вслед...»¹⁵

Между тем, «Баллада...» — точнее, сопровождавший её автокомментарий поэта — добавляет к нашей теме любопытный штрих. Автокомментарий воспроизведён в издании, на которое мы опираемся, следующим образом: «...в “Балладе о чистых руках” два эпиграфа. Первый: “Омочу багрян рукав к Каяле-реке...” из плача Ярославны. Второй эпиграф: “Взвейтесь кострами, синие ночи...” — пионерская песня» (258). О контрасте этих цитат в контексте песни пишет И. А. Соколова (см. сн. 10); нас же сейчас интересует определение к слову *рукав*. На фонограмме оно звучит не так, как воспроизведено в книге: не «багрян», а «бобрян»¹⁶. В оригинале «Слова...» же читаем: «бобрянъ рукавъ»¹⁷. Слово *бобрянъ* имеет в древнерусском языке два значения: бобровый (то есть относящийся к животному) и шёлковый¹⁸. Стало быть, Галичу знаком древнерусский текст. Не было ли это связано у него со школьной программой? По-видимому, нет. В программе 1933 года (кстати, легшей в основу изучения литературы в течение всей советской эпохи), к введению которой как раз и подоспел переход будущего поэта в восьмой класс¹⁹, предусматривалось изучение фрагментов «Слова...» — в том числе и плача Ярославны — на русском языке (то есть не в оригинале)²⁰. Но выход начитанного подростка Саши Гинзбурга за рамки школьной программы и не удивляет. Неважно, что Галич произносит слово неверно (вместо *e* — *o*): это немудрено, тем более что чисто лексически, вне контекста «Слова...», «превращение» шёлкового платья Ярославны в шубу из бобра, как мы видим, и не является ошибкой²¹.

¹⁵ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: Пан, 1996. С. 208. См.: Крылов А. Е. О двух «окуджавских» песнях Галича // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 3]. 2009. С. 310–312.

¹⁶ См.: Галич А. МРЗ коллекция: В 4 CD. 2007. CD 1. RMG 3248 МРЗ.

¹⁷ Слово о полку Игореве. С. 54.

¹⁸ См.: Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»: В 6 вып. М.; Л.: Наука, 1965–1984. Вып. 1 / Сост. В. Л. Виноградова. 1965. С. 42–43.

¹⁹ Галич указал в автобиографии, что пошёл в первый класс в 1926 году (см.: За-кливание Добра и Зла: [Сб.] / Сост. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1991. С. 100).

²⁰ См.: Программы средней школы (городской и сельской) 5–8 года обучения. Вып. 3: История. Рус. язык. Литература. Иностр. язык. М.: Учпедгиз, 1933. С. 73.

²¹ Полагаем, что и публикуемый А. Петраковым вариант галичевского эпиграфа с русским переводом «шёлковый» («Омочу шёлковый рукав в Каяле-реке...»; см.: Галич А. Сочинения: В 2 т. М., 1999. Т. 1 / Сост. и коммент.: А. Петраков. С. 56) тоже

В том же 1969 году Галич пишет ещё две песни, в которых обыграны, прямо или опосредованно, древнерусские мотивы. Одна из них — «Ещё раз о чёрте», в которой ситуация продажи души дьяволу развёрнута в современном поэту контексте. По замечанию комментатора песни П. В. Матвеева, чёрт здесь, «предлагая искушаемому подписать контракт на продажу его души обыкновенными чернилами, действует как заурядный советский страховой агент»²².

Напомним текст концовки песни:

Тут чёрт потрогал мизинцем бровь
И придвинул ко мне флакон.
И я спросил его:
— Это кровь?
— Чернила — ответил он!.. (261)

«Советский страховой агент», впрочем, напоминает и сотрудника КГБ, вербующего героя песни; такая ситуация встречается позже в прозе Галича, в его незавершённом романе с таким же названием — «Ещё раз о чёрте», над которым писатель работал в эмиграции. Очевидно, что главный источник мотива — фаустовский сюжет²³, да Галич и сам назвал своё произведение поначалу (в автографе) «Ещё раз читая “Фауста”», а первое название песни, попавшее на магнитофонную плёнку, звучало чуть короче: «Читая “Фауста”» (сообщено текстологом авторской песни А. Е. Крыловым). У Гёте Фауст скрепляет сделку с Мефистофелем, по условию последнего, кровью. Но для современного человека этот мотив в любом случае пропущен как «общее место» европейской культуры через различные источники-посредники²⁴. Так, Т. И. Кондратова, автор специальной статьи по теме, обращает внимание на то, что мотив подписания договора с дьяволом чернилами вместо крови зву-

не вполне корректен: Галич так не произносил, да и поэтическое обаяние оригинала при этом теряется. Заметим к слову: поступи Галич в школу на год позже — он мог бы обратить внимание на цитату из «Слова...» с лексическими пояснениями в вышедшем уже в 1934 году первом учебнике для восьмого класса по стабильной программе: «Полечу, рече (говорит), зегзицею по Дунаеви, омочу беврянъ (бобровый) рукав...» и т. д. (Абрамович Г., Головенченко Ф. Русская литература: Учеб. для средней шк.: Восьмой год обучения. М.: Учпедгиз, 1934. С. 15). Впрочем, одно из переизданий этого учебника могло оказаться в руках Галича благодаря тому, что по нему учился его младший брат Валерий.

²² Матвеев П. В. Комментарии // Галич А. Когда я вернусь: Стихотворения и поэмы. СПб.: Вита Нова, 2016. С. 443.

²³ «Фаустовские мотивы, наложенные на суровый ритм киплингских баллад, снижаются тут безмерной иронией последней строки, и эта неожиданность делает сюжет более жутким» (Бетаки В. Примечания // Галич А. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академ. проект, 2006. С. 343).

²⁴ См.: Эткинд Е. «Человеческая комедия» Александра Галича // Заклинание Добра и Зла. С. 88.

чит в драме Мережковского «Павел Первый», а также на текстуальное сходство песни Галича и сцены у Мережковского²⁵.

Так вот, мотив продажи души дьяволу (и подписания, пусть и не кровью, соответствующего документа) встречается и в древнерусской литературе. Эта ситуация лежит в основе сюжета двух известных литературных памятников XVII столетия — «Повести о Савве Грудцыне» и «Повести о Горе-Злочасти» (второй из них имеет фольклорное происхождение). Особенно близка песня Галича «Повести о Савве Грудцыне», герой которой, попав под власть дьявола и вступив в греховную связь с женой приютившего его купца, подписывает по бесовскому наущению «богоотметное писание». В уговорах беса звучит мотив преуменьшения ответственности: дескать, это не страшно, от тебя ничего не потребуется. Савва же был готов отдать ему товары и имущество отца ради возможности «по-прежнему любовь имети с женою оною». Бес отвечает: «...отец мой (то есть “князь тьмы” — А. К.) седмерицею богаче отца твоего. *И что ми будет в товарех твоих?*» (курсив здесь и далее наш — А. К.). Сравним в песне Галича: «*И кому оно нужно, это добро, // Если всем дорога — в золу?! // Так давай же, бери, старина, перо // И — вот здесь распишись, в углу*». Конечно, речь идёт о разном *добре*, но показательно интонационно-синтаксическое сходство двух выделенных нами фраз. Любопытно, что в тексте «Повести о Савве Грудцыне» чернила упомянуты тоже: «...бес вскоре изъём из очпага (кармана — А. К.) чернила и хартию, даёт юноши и повелевает ему немедленно написать писание»²⁶. А ещё в песне, как и в «Повести о Савве Грудцыне», акцентирован мотив греха: «Но зато ты узнаешь, как сладок грех...» Не будем утверждать, что «Повесть о Савве Грудцыне» была непосредственным источником лирического сюжета Галича — уж слишком широк в данном случае её (песни) общекультурный «фаустовский» фон. Но она, думается, входит в этот фон. Заметим, что как раз в 1969 году из печати вышел посвящённый древнерусской словесности том в популярной, бывшей в те годы предметом широкого читательского внимания и, при тогдашнем книжном дефиците, престижа, серии «Библиотека всемирной литературы» (том подписан к печати 25.03.69). «Повесть о Савве Грудцыне» была включена в этот том (мы и цитируем её по нему). Возможно, он не прошёл мимо внимания поэта. Но текст «Повести...», конечно, мог быть известен ему и из более ранних изданий. Чтение — или перечитывание — её могло освежить в творческом сознании поэта классический фаустовский сюжет.

²⁵ См.: Кондратова Т. И. Образ чёрта в творчестве Галича // Галич: Новые ст. и материалы. Вып. 3. С. 90–92.

²⁶ «Изборник»: (Сб. произведений лит. Древней Руси). М., 1969. С. 613, 614 (текст «Повести...» подготовлен Ю. К. Бегуновым).

В том же 1969 году написана «Фантазия на русские темы...» — одно из самых сложных произведений Галича. Песня обладает насыщенным историко-культурным фоном, включающим и русский фольклор, и распространённый музыкальный жанр «фантазии на русские темы», и «Камаринскую» Глинки (Галич обыгрывает её мелодию в строках «...Он не цыган, не татарин и не жид, // Он надёжа мой — камаринский мужик!» и далее²⁷), и повесть «Чёрные доски» современника поэта, Владимира Солоухина, который и стал скрытым адресатом галичевского «антипосвящения»²⁸. В песне Галича, напомним, два героя — бывший зэк, ныне сторож в леспромхозе, и бывший (возможно, что не только бывший) «стукач», разъезжающий теперь на начальственной «Волге» (ср. с более ранним «Желанием славы» <1967>, где выведена аналогичная пара персонажей). Первый сбывает второму за бесценок — за выпивку и закуску — вошедшие в моду к концу шестидесятых годов иконы, хотя и прекрасно понимает суть происходящего: («Что ж, хихикайте, падлы, // Что нашли дурака!»). Но герою не до выбора:

Нету рая спасённым,
Хоть и мёртвый, а стой!
Вот и шнырю по сёлам
За хурдою-мурдой (264–265).

Так вот, и на сей раз «московскую сволоту» ожидает добыча: «Николай Мирликийский // Запелёнут в пакет!..» Случайно ли поэт выбрал для своей песни образ именно этого святого? Думаем, что нет.

Во-первых, Николай Мирликийский является, по православной традиции, в частности покровителем заключённых (Николай спасает несправедливо приговорённых к смертной казни²⁹). В песне этим акцентируется прошлое героя, о котором он рассказывает: «Всех непомерших брали — // И в тайгу, в лагеря. // “Четвертак” на морозе, // Под охраной, во вшах...» А во-вторых, один из эпизодов его жития гласит, что на Первом вселенском соборе в Никее (325 год) «святитель Николай, не стерпев богохульства Ария, в присутствии всех ударил этого еретика по щеке. Отцы Собора сочли такой поступок излишеством ревности <...> и самого заключили в одну башню. Но вскоре, убеждённые в правоте такого поступка <...>, освободили его из заключения, возвра-

²⁷ О музыкальности поэзии Галича см.: Фрумкин В. Уан мэн бэн(н)д // Фрумкин В. Певцы и вожди. Изд. 2-е, доп. и испр. Оттава, 2017. С. 226–252.

²⁸ См.: Крылов А. Е. «За хурдою-мурдой»: О четвёртом «антипосвящении» Галича // Галич: Новые ст. и материалы. Вып. 2. 2003 [на тит. листе ошиб.: 2001]. С. 40–52.

²⁹ См.: Житие святителя Николая чудотворца и слава его в России. Киев: Свято-Троицкий Ионинский монастырь, 2010. С. 61 (и др.). Этот сюжет лёг в основу известной картины Репина «Николай Мирликийский избавляет от смерти трёх невинно осуждённых».

тили ему прежний сан и почтили его, как великого Угодника Божия»³⁰. Этот эпизод предвосхищает строки Галича, в которых герой, раздражённый желанием заезжего москвича-стукача «беседовать... о спасенье Руси» (отметим здесь замечательную аллитерацию и игру слов: «И гочет, как кочет, // Хоть святых выноси!»), мысленно восклицает:

Вертухаево семя,
Не дразни, согрешу!
Ты заткнись про спасенье,
Спи! Я лампу гашу!

Глагол *согрешу* (вновь, кстати, звучит христианский в своей основе мотив греха) не есть ли поэтическая реплика (она же — эмоциональная кульминация песни) на житийный эпизод? Герой готов ударить своего оппонента («Мне б с тобой не в беседу — // Мне б тебя на рога!»), и мы ему этот «грех» тоже простили бы... Думается, появление в песне образа именно Николая Мирликийского объясняется не только тем, что он упомянут (и не раз) в повести Солоухина «Чёрные доски» (на это обратил внимание А. Е. Крылов), но и возможностью отмеченных нами аллюзий. Трудно утверждать с полной уверенностью, что Галич был знаком с содержанием жития святого Николая, но дочь поэта, А. А. Архангельская-Галич, в ответ на наш вопрос сообщила, что у него были книги (в том числе и «старые» — то есть дореволюционные) по истории Древней Руси, что он вёл беседы на эти темы с Ю. Нагибиным. Среди книг могло быть и многократно переиздававшееся до Октября «Житие Николая Мирликийского». И конечно, зная о том, что в начале 1970-х годов Галич примет крещение, можно предположить, что в 1969-м он мог уже интересоваться христианством и углубляться в его историю. Между тем, в повести Солоухина перечислены клейма иконы Николая из собрания Третьяковской галереи, отражающие основные эпизоды жития святого, в том числе — «Избавление трёх мужей от казни» и «Избавление от темницы трёх колодников»³¹. Так что лагерные ассоциации на почве образа Николы могли возникнуть у поэта от одного только чтения повести Солоухина.

Кстати, в этой песне есть и ещё один мотив, который можно условно назвать древнерусским. Напившись и «свесив сальные патлы, гость завёл “Ермака”», то есть народную песню на стихи Рылеева (дума «Смерть Ермака»: «Ревела буря, гром гремел...»). В контексте «Фантазии...» Галича такое пение есть знак поверхностного, мнимого пристрастия гостя — как, по мнению поэта, и того же Солоухина, в ко-

³⁰ Там же. С. 54.

³¹ См.: Солоухин В. Чёрные доски: Записки начинающего коллекционера // Москва. 1969. № 1. С. 168.

того метит песня Галича, — к русской старине и культуре³². Не ему бы владеть иконой Николая Угодника, «беседовать о спасенье Руси» и петь о погибшем в водах Иртыша — кстати, в Сибири (напомним строку Галича: «...И в тайгу, в лагерь») — Ермаке. По-настоящему всё это должно принадлежать его оппоненту, но тот всего-навсего, увы, — «в леспромхозе... в сторожах». Сходная антитеза появится у Галича в песне «Письмо в семнадцатый век» <1973>, где саркастически изображённому номенклатурному благополучию будет противопоставлен не только сюжет картины Вермеера «Девушка, читающая письмо», но и православный храм, и судьба героя будет тоже включена в эту оппозицию: «Направо — Лыковская Троица, // Налево — дача номер пять. // На этой даче государственной // Живёт светило из светил, // Кому молебен благодарственный // Я б так охотно посвятил!..» (405–407).

Семидесятые годы открывают в поэзии Галича новый поворот древнерусской темы — подобно тому как новый, драматичный, поворот произошёл в эту пору в его судьбе. Нам думается, что они связаны между собой. Но — обо всём по порядку.

В 1971 году Галич пишет песню «Памяти Живаго» — одно из трёх произведений поэта, связанных, прямо или косвенно (в данном случае — прямо), с именем Бориса Пастернака³³. Напомним, что в стихотворении речь идёт об Октябрьском восстании 1917 года в Москве, завершившемся поражением сторонников Временного правительства:

Опять над Москвою пожары,
И грязная наледь в крови.
И это уже не татары,
Похуже Мамаю — свои! (354)

Октябрьское восстание считают началом гражданской войны. Отсюда и мотив *своих*, которые, оказывается, *похуже Мамаю*. Очевидно, что под ними подразумеваются большевики: стихотворение написано с позиций противостоящих им *юнкеров*. Нетрудно соотнести эту оценку с обстоятельствами биографии самого поэта в 1971 году: исключение его из Союза писателей состоится в самом конце года (29 декабря), но то, что тучи над головой сгущаются, он почувствовал ещё в 1968 году, после новосибирского фестиваля. *Свои* готовились к расправе.

³² Ср. с песней «Плач Дарьи Коломийцевой...» <1973>, в которой рабочий с номенклатурным «оттенком» Клим Петрович Коломийцев, выпив, «поёт про Стеньку Разина с персидской княжной» (333). Здесь обыгран сюжет ещё одной песни «на русские темы», авторство стихов которой принадлежит Д. Садовникову. О националистических настроениях в советском обществе см.: Янов А. Русская идея: От Николая I до Путина: В 2 кн. М.: Новый Хронограф, 2014. Кн. 2: 1917–1990.

³³ См.: Архипочкина О. О. Пастернак в творческом восприятии Галича // Галич: Новые ст. и материалы. Вып. 2. С. 117–127.

Литературный фон песни Галича включает в себя, возможно, ещё и цикл Блока «На поле Куликовом». Можно допустить, что скрытая в интонации полемичность: *И это уже не татары* — как раз к Блоку и отсылает. Мол, у него — *татары* (хотя смысл блоковского цикла был, конечно, шире, *Мамай* там был поводом для поэтического осмысления современности), а теперь — *свои*. Напомним, что в романе Пастернака блоковский ассоциативный фон вообще очень важен («Вдруг Юра подумал, что Блок это явление Рождества во всех областях русской жизни...»³⁴ и проч.). Для нас важно то, что Живаго воспринимает поначалу революцию «по-блоковски», в духе известной его фразы «слушайте революцию»: «Это была революция в том понимании, <...> какое придавала ей учащаяся молодёжь девятьсот пятого года, поклонявшаяся Блоку»³⁵. Постепенно доктор расстаётся с «революционностью», согласно которой и стихи «На поле Куликовом» («Доспех тяжёл, как перед боем. // Теперь твой час настал. — Молись!»³⁶) должны были восприниматься как предвестие революционных потрясений. Очевидно, что лирический герой песни Галича в этом раскладе солидаризируется с трезвой оценкой «позднего» Живаго, а не с «учащейся молодёжью девятьсот пятого года». Революция для него и есть *Мамай*.

Древнерусская история содержала в себе, между тем, ещё одну фигуру, которая точно вписывалась в контекст условного со- или противопоставления *своих* и *чужих*. Этой фигурой был князь Олег, по прозвищу Вещий. Его имя появляется в двух песнях Галича последних лет жизни — то есть семидесятых годов. Такой «дубль» уже позволяет предположить особую значимость — а может быть, и ключевое место — князя Олега в комплексе древнерусских мотивов у Галича.

Первая песня — «Съезду историков» <1972>, представляющая собой пародию на «марксистский подход к старине»³⁷, распространённый советской идеологией на весь «социалистический лагерь». Олег оказывается сквозным «персонажем» этой песни, каждое новое упоминание его означает и новый поворот поэтической мысли:

Полмира в крови, и в развалинах век,
И сказано было недаром:
«Как ныне сбирается вещий Олег
Отмстить неразумным хазарам...»

³⁴ Пастернак Б. Доктор Живаго. М.: Панорама, 1991. С. 83.

³⁵ Там же. С. 155.

³⁶ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. / Под общей ред. В. Н. Орлова и др. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1963. Т. 3. 1960. С. 253. О творческом восприятии Галичем поэзии Блока см.: Зайцев В. А. В русле поэтической традиции; Пименов Н. И. [Альшиуллер В. Б.]. Белая тень: Блок и Галич: «александрийские заметки» // Галич: Новые ст. и материалы. Вып. 2. С. 76–97.

³⁷ Ср. с более ранней «Балладой о прибавочной стоимости» <1964>: «Я научность марксистскую пестовал...» (108).

И эти звенящие медью слова
 Мы все повторяли не раз и не два.
 Но как-то с трибуны большой человек
 Воскликнул с волнением и жаром:
 «Однажды задумал предатель Олег
 Отмстить нашим братьям хазарам!..»
 Приходят слова и уходят слова,
 За правдою правда вступает в права.
 Сменяются правды, как в оттепель снег,
 И скажем, чтоб кончилась смута:
 Каким-то хазарам какой-то Олег
 За что-то отмстил почему-то!.. (382)

Конечно, летописный рассказ из «Повести временных лет» пропущен у Галича через пушкинскую традицию — через знаменитую «Песнь о вещем Олеге», ритмика и строфика которой, не говоря уже о прямой цитате, здесь использованы. В. А. Фрумкин замечает, что, помимо текста «Песни о вещем Олеге», Галич использует мелодию старой солдатской песни на эти пушкинские стихи³⁸. Такая музыкальная «цитата» усиливает необходимое поэту «милитаристское» наполнение сюжета.

Предмет же галичевского обличения в этой песне — идеологическая конъюнктура, согласно которой одно и то же историческое лицо может получать совершенно противоположные оценки в зависимости от того, какая именно требуется *сейчас*. «За правдою правда вступает в права» — стоит оценить эту игру слов, потому что здесь не только две (а может быть и больше) *правды*, но ещё и *права* — слово с тем же корнем, добавляющее особую краску в саркастическую картину царящей в исторической «науке» двусмысленности. Проще и надёжнее всего, с тем же сарказмом резюмирует поэт, сказать неопределённо, чтобы не ошибиться: *каким-то хазарам какой-то Олег...*

Между тем, исторический Олег, деяния которого зафиксированы в «Повести временных лет», в самом деле даёт некоторые основания для неоднозначного толкования его фигуры, хотя и уже на другом уровне. Минуя стихотворение «Говорят, пошло с Калиты...» <1973?>, в котором к эпохе правления известного московского князя возводится неистребимый русский порок — воровство³⁹, мы подошли к централь-

³⁸ Фрумкин В. Не только слово: вслушиваясь в Галича // Заклинание Добра и Зла. С. 224. О восприятии фигуры Олега в русской культуре см.: Пчелов Е. Олег Вещий. М.: Молодая гвардия, 2018. (Сер. «Жизнь замечат. людей».) С. 157–185.

³⁹ «Говорят, пошло с Калиты, // А уж далее — из рода в род, // То ли я сопру, то ли ты, // Но один, как часы, сопрёт! // То ли ты сопрёшь, то ли я, // То ли оба мы на щите... // С Калиты идёт колея — // Все воры — и все в нищете!» (424). Вероятно, поэт обыграл здесь «денежную» репутацию этого князя, его грабительскую внутреннюю политику при сборе дани.

ному для нашей темы произведению Галича — песне «Русские плачи» (1974). Она написана за два с половиной месяца до его отъезда из страны и наделена очень широким, включающим не только древнерусские мотивы, историко-культурным содержанием. Кстати, к традиции Древней Руси отсылает нас уже название, немедленно вызывающее в сознании слушателя ассоциации с плачем Ярославны (см. выше), с плачем московских и коломенских жён в «Задонщине» (и, само собой, с фольклорным жанром плача вообще). Имя интересующего нас исторического героя появляется уже в зачине песни:

На степные урочища,
 На лесные берлоги
 Шли Олеговы полчища
 По немирной дороге.
 И, на марш этот глядячи,
 В окаянном бессильи,
 В голос плакали вятичи,
 Что не стало России! (438)

Речь идёт о событиях рубежа девятого — десятого веков: князь Олег, соплеменник Рюрика, призванного, согласно «Повести временных лет», править славянскими землями, — будучи князем новгородским, захватывает Киев, переносит туда столицу и подчиняет себе славянские племена. Однако, поэт допускает анахронизм: непокорные вятичи в состав древнерусского государства при Олеге не входили, они будут завоёваны позже, во второй половине X века⁴⁰. Галич, выбирающий из всех славянских племён именно это, по-видимому, был знаком с текстом «Повести временных лет» или с каким-либо популярным изложением событий древней истории и знал о том, как сложно складывались отношения Киева с этим племенем. Но почему в роли покорителя вятичей оказывается у него именно Олег?

Можно предположить, что на этот выбор поэта повлиял другой (хрестоматийный) летописный эпизод — возвращение Олега после покорения Царьграда (оно, напомним, обыграно и в песне «Съезду историков»), на ворота которого символически повешен щит князя: «И сказал Олег: “Сшейте для Руси паруса из паволок, а славянам полотняные”. И было так! <...> И подняла Русь паруса из паволок, а славяне полотняные, и разодрал их ветер. И сказали славяне: “Возьмём свои простые паруса, не дались славянам паруса из паволок”»⁴¹. Налицо предпочтение, которое отдаёт Олег своим соплеменникам, воинам варяжского происхождения («Русь»); славяне же, которым приказано поднять паруса из материи худшего качества, выглядят здесь как люди второго сорта.

⁴⁰ См.: Повесть временных лет. С. 244.

⁴¹ Там же. С. 221–222.

Между тем, в приведённых выше строках песни интересен и другой анахронизм: упоминание *России*, которой *не стало*. Слово «Россия» появилось в русском языке только в петровскую эпоху — до того была «Русь». Подмена названия в стихах тем неожиданнее, что «Россию» оплакивают вятичи, противостоящие «Руси» (варягам или их потомкам). Объяснение этому даёт, как нам думается, весь последующий лирический сюжет песни, в которой разворачивается сквозная поэтическая панорама русской истории и русской жизни, соединяющая разные эпохи — в том числе и современный для поэта день (об этом — ниже).

Мы можем соотнести строки об Олеге в «Русских плачах» со строкой о Мамае и татарах в стихотворении «Памяти Живаго». Их роднит общий мотив: *свои как чужие*. В широком культурном сознании князь Олег не воспринимается как чужой: летопись создавалась с киевских позиций, а уж русская литература — в лице того же Пушкина или, скажем, Рылеева, автора думы «Олег Вещий» — и подавно содействовала национальному «присвоению» этой фигуры. У Галича же, читавшего и Пушкина и (не сомневаемся) Рылеева и исторически уже знающего, что Олег — *свой*, последний подан при этом как *чужой*. Можно было бы добавить, в духе стихов о Живаго: «похуже половцев или печенегов».

Этот мотив влечёт за собой другой, для поэзии Галича не менее характерный, мотив вины и ответственности за то, что происходит вокруг тебя, на твоей земле. Он отчётливо звучит и в «Балладе о чистых руках» («И нечего притворяться — // Мы ведаем, что творим!»; 259), и в «Бессмертном Кузьмине» («А чья вина? Ничья вина? // Не верь ничьей вине...»; 248), в стихотворении «Занялись пожары» («Горят и дымятся болота — // И это не наша забота!»; 382) и во многих других произведениях. В «Русских плачах» он развивается в рамках интересующей нас древнерусской темы:

И живые, и мёртвые —
 Все молчат, как немые.
 Мы — Иваны Четвёртые,
 Место лобное — в мыле!
 Лишь босой да уродливый,
 Рот беззубый разиня,
 Плакал в церкви юродивый,
 Что пропала Россия!

Пользуясь исторической аналогией, поэт объединяет своих соплеменников общим для них попустительством тирании, одновременно означая превращение в тиранов их самих. Дескать, от того, что мы молчим *как немые*, мы сами же и становимся убийцами, казнящими других: «Мы — Иваны Четвёртые...» Ассоциация с Грозным, с эпохой oprичнины звучит, в частности, как аллюзия на репрессии двадцатого

века. И кажется, здесь Галич вновь вспоминает пушкинского «Бориса Годунова»⁴². В тексте трагедии тоже есть мотив молчания толпы, поначалу равнодушно принимающей нового правителя, пусть даже это «царь Ирод», а затем в ужасе «безмолвствующего» при новом убийстве, через которое перешагивает следующий претендент на престол. *Юродивый* у Галича напоминает, конечно же, о пушкинском юродивом Николке — единственном, кто говорит царю правду в лицо: «...нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит»⁴³. И дальше лирический сюжет вбирает ассоциации уже позднейшие, выстраивающие общую трагическую нить русской истории: «от Петровской неметчины (кстати, опять — смешение *своего* и *чужого!*) до нагайки казачьей» и до «чрезвычайки в Лефортово», в которую, будто в страшном фарсе, превратилась гоголевская «птица вещая трючка» (игра словом «тройка»)⁴⁴. Отметим, что мотив иконы появляется и в этой песне, и здесь он тоже символизирует подлинные ценности русской жизни — в противовес тому, что её искажает: «Осень в золото набрана, // Как икона в оклад... // Значит, всё это наврано, — // Лишь бы в рифму да в лад?!» В этот же ряд попадает у Галича и христианский мотив смирения, связанный с воображаемой картиной истинной Руси, «где рождаются счастливыми и отходят в смиреньи...» Если мы заговорили о христианских мотивах, то отметим и антитезу греха и покаяния: «Уродилась, проказница — // Всё бы век ей крушить, // Согрешивши — покаяться // И опять согрешить! // Барам в ноженьки кланяться, // Бить челом палачу! // ...Не хочу с тобой каяться // И грешить не хочу! // Переполнена скверною // От покрывки до дна... // Но ведь где-то, наверное, // Существует — Она?!» Нам слышится здесь новая переключка с Блоком — с его стихотворением «Грешить бесстыдно, непробудно...», в котором родная страна предстаёт поэту именно в греховном своём облике, но таящей в себе и способность к покаянию и очищению: «Грешить бесстыдно, непробудно, // Счёт потерять ночам и дням, // И, с головой от хмеля трудной, // Пройти сторонкой в божий храм»⁴⁵.

⁴² Не скрывает ли упоминание имени печально известного опричника Грозного («Вот стою я, прямо злой, как Малюта»; 336) в песне «О том, как Клим Петрович восстал против экономической помощи слаборазвитым странам» <1971> намёк на причастность, пусть косвенную, героя песни, «идейного» рабочего, мастера произносить написанные обкомовскими чиновниками речи — к советской репрессивной системе?

⁴³ Пушкин А. С. Собрание соч. Т. 4. С. 242.

⁴⁴ Источником этого мотива могло быть стихотворение Евтушенко «Возрождение»; см.: Крылов А. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. № 3. С. 329–330.

⁴⁵ Блок А. Собрание соч. Т. 3. С. 274.

И хотя лирический герой Галича *каяться* вместе с Русью отказывается, ибо не принимает её привычку *бить челом палачу*, — верить в национальный идеал ему всё-таки хочется. Об этом говорит и финальный образ песни — легендарный град в нижегородской земле, скрывшийся под воду «чудесно, Божьим повеленьем, когда безбожный царь Батый <...> пошёл воевать Русь Китежскую. <...> А на озере Светлом Яре <...> слышится по ночам глухой, заунывный звон колоколов китежских»⁴⁶. Так сказано об этом в романе Мельникова (Печерского) «В лесах», благодаря которому легенда вошла в широкое культурное сознание. Впрочем, у «Русских плачей» есть и более близкий источник — маленькая поэма Максимилиана Волошина «Китеж», навеянная событиями гражданской войны. О том, что песня Галича возникла под впечатлением от этого произведения, свидетельствует Н. Каретников⁴⁷. К поэме Волошина восходят и историческая панорамность композиции, где одна кровавая эпоха сменяет другую (Галич «продлевает» её до своего времени), и отдельные поэтические мотивы, и концовка песни. У Волошина читаем: «На дне души гудит подводный Китеж — // Наш неосуществлённый сон!»⁴⁸ У Галича это звучит так:

Я молю тебя:
— Выдюжи!
Будь и в тлени живой,
Чтоб хоть в сердце, как в Китеже,
Слышать благовест твой!..⁴⁹

Если *благовест* Руси не звучит, увы, в реальной русской жизни — последним пристанищем его, *искоркой, точечкой*, не позволяющей ему заглохнуть окончательно, остаётся сердце поэта. Усиление христианских мотивов связано у Галича, по-видимому, с принятием крещения,

⁴⁶ Мельников П. И. (Андрей Печерский). Собрание соч.: В 6 т. / Под ред. М. П. Ерёмкина. М.: Правда, 1963. Т. 2. С. 7–8. См. об этом подробно: Комарович В. Л. Китежская легенда: Опыт изучения местных легенд. СПб., 2013 (работа 1936 г.).

⁴⁷ См.: Каретников Н. Темы с вариациями. М.: Киноцентр, 1990. С. 88–93. См. также: Аронов М. Александр Галич: Полная биография. М.: Новое лит. обозрение, 2012. С. 436–437.

⁴⁸ Волошин М. «Средоточье всех путей...»: Избр. стихотв. и поэмы; Проза, критика, дневники / Сост.: В. П. Купченко, З. Д. Давыдов. М.: Моск. рабочий, 1989. С. 93. Кстати, в волошинском «Китеже» упоминается и Иван Калита в ракурсе, который мог заинтересовать Галича как автора стихотворения «Говорят, пошло с Калиты...» (см. сн. 39): «Усобицы кромсали Русь ножами. // Скупые дети Калиты // Неправдами, насильем, правежами // Её собирали лоскуты» (Там же. С. 91).

⁴⁹ Местоимения «Тебя» и «Твой» в этом четверостишии записаны поэтом с прописной буквы; фотовоспроизведение автографа см.: Каретников Н. Темы с вариациями. С. 92.

которое, в свою очередь, было моральной опорой в нараставшем противостоянии поэта советскому режиму и советскому менталитету⁵⁰.

Итак, мотивы истории и культуры Древней Руси встречаются в поэзии Галича довольно часто. Как художник, которому присущ острый социальный и этический пафос, Галич использует эти мотивы в иносказательном, ассоциативном ключе; они дают ему возможность сказать о каких-либо болевых точках современной российской (советской) жизни. Конечно, в поэтическом мире художника двадцатого века мотивы средневековой словесности преобразуются в соответствии с законами этого поэтического мира. Но, во-первых, поэт демонстрирует хорошее знание принадлежащего другим эпохам материала, не теряющего — при всей своей иносказательности — связи с эпохой, которой он (материал) изначально принадлежит. А во-вторых, Галич поневоле наследует публицистический дух древнерусской литературы, ставший праосновой знаменитой максимы, сформулированной младшим современником героя нашей статьи: «поэт в России больше чем поэт».

⁵⁰ Песня «Русские плачи» и другие произведения Галича вызвали очевидно субъективное обвинение поэта со стороны Солженицына в «подчёркнутом “русопятском” звучании» в пользу «чувства еврейского сродства и еврейской боли» (см.: *Солженицын А. И. Двести лет вместе: В 2 ч. М., 2001–2002. Ч. 2. С. 448–453*). Вместе с тем, оппонент поэта уловил в самом выборе последним псевдонима, созвучного названию старинного русского города, «общий интеллигентский поворот и подпор», возможное обращение к «глубинному славянскому запасу» (там же. С. 448). Об отношении Галича к Солженицыну см.: *Крылов А. Е. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича. С. 331–343*.

В. А. ГАВРИКОВ

МОТИВ КАННИБАЛИЗМА В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ

Мотив каннибализма в художественной словесности часто актуализируется через несколько относительно устойчивых фраз, связанных с «людоедством». Это и «поедает глазами» (как правило, объектом поедания выступает женщина), и «людоедские порядки», и опасение, что «он меня с потрохами съест»... Нередко подобные фразы имеют смеховые коннотации. Однако есть и корпус текстов, где каннибализм не связан с юмором, наоборот, тема даётся в, условно говоря, балладной «огласовке». Соответственно, и в песенной поэзии тема людоедства представлена текстами двух типов: шуточными и страшными.

Начну со смеховых контекстов, где самым, пожалуй, известным произведением является комическая песня Высоцкого: «Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука». Эта песня сделана в излюбленной Высоцким трагестийной манере с использованием ряда приёмов, которые можно назвать визитными карточками поэта.

Обращает на себя внимание, что как поэтический текст, так и исполнительский несут на себе отпечаток ролевой лирики, песня поётся как бы от лица некоего «недалёкого» рассказчика. Его интеллектуальный и социальный статус выявляется в ряде разговорных и просторечных маркеров: *друга дружку, ихний, нету, этой Австралии* (вместо *этой*). Любопытен последний произносительный маркер, который не фиксируется в печатных сборниках. Между тем, на нём сходятся важные смыслы: *этой Австралии* это омоним, в котором прячутся слова *эта* и *етая*, то есть *еденная*. То, что это не случайная игра артикуляции, можно доказать двояко: во-первых, через микроконтекст (перед нами песня о «поедании»), во-вторых, через макроконтекст (известна особая чуткость Высоцкого к игре с созвучиями, омонимами, даже омофонами).

В связи с тем, что произносительный текст упакован в просторечно-разговорную «обёртку», возникает вопрос: нет ли в песне двойной иронии? Ирония над гибелью Кука очевидна, но не надсмехается ли

трансцендентный текст автор над примитивным сознанием своего рассказчика? В самом деле, не издёвка ли такое объяснение случившегося: «Мне представляется совсем простая штука: // Хотели кушать — и съели Кука».

Можно здесь, конечно, попытаться найти и третий, на сей раз серьёзный, даже трагический — философский подтекст с антитоталитарными коннотациями... Ведь не сочувствие, а именно издёвку вызывает трагическое происшествие у рассказчика (а он, повторю, автономизирован от авторской позиции за счёт речевых маркеров). Конечно, антитоталитарный подтекст, скрытый несколькими слоями иронии, трудно выявить, но и полностью его отвергнуть тоже было бы ошибкой.

К смеховой традиции может быть отнесён и «Гимн болотных геологов» (стихи Вячеслава Лейкина, музыка Александра Дулова; 1966¹). На первом плане здесь издёвка в адрес традиционной «бардовской романтики»: травестированию подвергаются штампы «походных» произведений авторской песни. Но есть, как мне кажется, и более широкий иронический контекст: в песне высмеивается и вообще вся советская ура-патриотическая песенность оптимистического склада (ассоциативно вспоминается Башлачёв с его «По радио поют, что нет причины для тоски, // И в этом её главная причина»).

Хотя, конечно, речь идёт лишь об исследовательской интерпретации, возможно, В. Лейкин так глубоко не копал. И всё же он травестирует не произведение коллеги-«барда», а песню эстрадную, то есть прошедшую литовку, а значит, скажем так, официальную. Речь идёт об известном «Гимне геологов» или «Песне геологов» (Гребенников–Пахмутова; 1959), по-советски восхваляющей романтику «дальних странствий».

У Лейкина–Дулова финал геологической истории такой: «Мы мужчины, не потому ли // Мы упрямо идём к своей цели? // Правда, трое вчера потонули, // А четвёртого, толстого... съели!» Собственно вся песня — о голоде, а не о болоте, как может показаться, если прочесть название. Причём сюжетная канва построена так, что кульминацией становится именно «акт каннибализма». Этот своеобразный «желудочный катарсис», впрочем, не слишком спасает, героя ждёт не желанная сытость, а «сыпь и рвота»...

Примечательно, что тема телесного, по крайней мере у Высоцкого и Галича, согласно недавним исследованиям, встречается не так часто: «Тело в творчестве классиков авторской песни редко представляет собой объект подробных описаний (прежде всего, в силу ограничений, вызванных спецификой жанра, в котором работали оба поэта)»².

¹ Далее цит. по: Антология бардовской песни: 100 бардов, 600 песен / Авт.-сост. Р. Шипов. М.: Эксмо, 2005. С. 325–327.

² Osiewicz В. Тело в творческом восприятии двух классиков жанра авторской песни — Александра Галича и Владимира Высоцкого // *Wielkie tematy kultury w*

Если этот тезис верен, то тем более важными кажутся те редкие случаи, когда песенные поэты обращаются к телесной семантике. В этой связи интересно рассмотреть песни Александра Галича («Новогодняя фантазмагория») и Геннадия Жукова («Письма из города. Трапеза»), имеющие множество точек пересечения. Приведу фрагмент, где речь идёт о людоедстве, из первой песни:

И тогда я улягусь на стол на торжественный тот
И бумажную розу засуну в оскаленный рот,
И под чей-то напутственный возглас, в дыму и в жаре, —
Поплыву, потеку, потону в поросычем желе...

Это будет смешно, это вызовет хохот до слёз,
И хозяйка лизнёт меня в лоб, как признательный пёс.

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.

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.
И позёмка, следы заметая, мела и мела...

...А хозяйка мила, а хозяйка чертовски мила!

Зазвонил телефон, и хозяйка махнула рукой:
— Подождите, не ешьте, оставьте кусочек-другой! —
И уже в телефон, отгоняя ладошкой дым:
— Приезжайте скорей, а не то мы его доедим!

И опять все смеются, смеются, смеются до слёз...

...А за окнами снег, а за окнами белый мороз,
Там бредёт моя белая тень мимо белых берёз... /302/³

Прежде чем перейти к анализу этого произведения, несколько слов скажу о контексте, в который можно вписать интересный нам мотив. В рассматриваемой песне гости просят героя, чтобы он сыграл им на гитаре, после чего и происходит акт каннибализма. Вероятно, здесь присутствует связь между искусством и людоедством (поеданием поэта). Перед нами даже не «потребительское отношение» к искусству, а скорее апелляция к древней формуле «хлеба и зрелищ!». Поющий поэт, который ублажает собравшуюся за столом компанию, представляет собой одно из блюд, переходя из разряда «зрелищ» в разряд «хлеба». Как тут не вспомнить фрагмент из «Кадиша»:

literaturach słowiańskich. 9: Ciało / Pod red. A. Matusiak. Slavica Wratislaviensia CLIII. Wrocław, 2011. S. 390. (Acta Univ. wratislaviensis; № 3277).

³ Здесь и далее стихи А. Галича цит. по изд.: Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М.: Локид: ЭКСМО-Пресс, 1999. Номера страниц указаны в тексте статьи в косых скобках.

Вы жрёте, пьёте и слушаете,
И с меня не сводите глаз,
И поёт мой рожок про дерево,
На котором я вздёрну вас! /307/

Мне кажется, что в двух текстах речь идёт об одном и том же: поэт вынужден «выворачивать нутро» на потребу публике, которая вовсе не ради высокого катарсиса слушает эти песни, а ради потехи. Полузапрещённый исполнитель подаётся здесь в качестве «пикантного блюда». То есть песни диссидента — «престижное угощение» (было даже такое выражение «угостить песнями»).

В «Новогодней фантазмагории» просто этот факт «защит» в балладную ткань с устойчивыми библейскими ассоциациями. Первая из них связана с фразой: «не мечите бисер перед свиньями». В данном случае, она как будто инвертирована: сам герой оказывается поросёнком, хотя «бисер» мечет именно он. Второй евангельский намёк, конечно, связан с Евхаристией. Он становится тем очевиднее, что в тексте фантазмагии есть отсылка к блоковскому Христу из «Двенадцати». В произведении Галича много косвенных отсылок к этому претексту, но есть как минимум одна прямая: «в петроградскую Белую Ночь» (ночь не ленинградская и не петербургская).

Есть и ещё один контекст — антитоталитарный (не случайно ногу лирическому субъекту отрезает именно полковник). В песне Галича «Ночной Дозор» присутствует строчка: «Им бы, гипсовым, человечины — // Они вновь обретут величие!» /104/. Речь идёт о марширующих памятниках Сталину. А эта тематика притягивает уже inferнальные коннотации, которые, к слову, проявляются и эксплицитно хотя бы во фразе: «а хозяйка чертовски мила!». Есть все основания вернуть здесь переносное значение к изначальному прямому.

По моему мнению, Галич в своей фантазмагии задействует целый спектр балладных кодов, одним из которых становится мотив двоимирия, сатанинской подмены. Это в чём-то напоминает сюжетные ходы «Мастера и Маргариты», где в финальных эпизодах прочитывается отчётливое «выворачивание наизнанку» узнаваемых христианских мотивов, которое производит Воланд со своей свитой (к Блоку и Булгакову при анализе фантазмагии отсылает и Л. А. Левина⁴).

То есть у Галича как бы — Евхаристия наоборот, бесовское жертвоприношение, где на тёмный алтарь кладётся тело поэта, в образе которого метафорически зашита истерзанная его душа и её поруганные богатства — в первую очередь песни. То есть телесное оказывается

⁴ Левина Л. А. «Страшно, аж жуть!»: Страш. баллада у А. Галича и В. Высоцкого // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1]. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. С. 23–31.

изоморфным душевно-духовному, а смерть предстаёт освобождением как того, так и другого. При этом лирический субъект Галича сораспирается Христу — он следует за Ним в белую вечность, о чём свидетельствует последняя строка.

Л. А. Левина считает, что «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». Здесь речь идёт не только о раздвоении мира и героя, но и об отделении души и оставлении тела: «Там бредёт моя белая тень мимо белых берёз...»⁵.

Кроме того, этот ход с поеданием человечины вместо поросятины Л. А. Левина справедливо соотносит с повестью Кафки «Превращение». Разница, на мой взгляд, лишь в том, что у Кафки превращение было действительным, а у Галича субъект всё же остаётся человеком: это пирующие думают о нём как об изысканном «гастрономическом блюде», а этот образ уже домысливается автором, превращаясь в развёрнутую метафору каннибализма.

Поругание и ритуальное жертвоприношение, совершённое компанией каннибалов, и итоговое освобождение также можно соотнести с пафосом песни «После вечеринки», где есть то же застолье, та же чертовски милая хозяйка и тот же властный гость, Иван Петрович (почему бы ему не быть и полковником?), тот же выход лирического субъекта в вечность («Бояться автору нечего, // Он умер сто лет назад...» /304/).

Что же касается Геннадия Жукова, то его имя не так известно среди учёных и ценителей авторской песни. Хотя, на мой взгляд, по масштабам таланта он не уступает тому же Галичу. Жуков не писал юмористических вещей (по крайней мере, мне они не известны), почти нет у него и сарказма, а сфера поэтических интересов — так называемые «вечные темы», античность, экзистенциальные рефлексии. В текстах поэта отчётливо выражено трагедийное, балладное начало. Не исключение здесь и песня «Письма из города. Трапеза» (также даю фрагмент, связанный с каннибализмом):

Я гость за трапезным столом,
где рвут мой чёрный труп.
Я озираю этот дом, где я стекаю с губ,
сочусь по выям, по локтям и по горжеткам дам
кровавым соком /202/⁶.

⁵ Там же. С. 25–26.

⁶ Здесь и далее тексты Г. Жукова цит. с указанием номеров страниц в косых скобках по изд.: Жуков Г. Не ходи сюда, мальчик / Ред.-сост. Е. Моисеенко. М.: [Миттель Пресс], 2009.

Я стократ разорван пополам,
и пополам ещё сто раз. Я в дом зашёл на час
и непрожёванным куском в зубах его увяз.
Клянусь, что это всё со мной,
всё наяву, всё здесь.
Клянусь, что правду говорю, и буду землю есть.
И род людской, что Землю ест, не умеряя прыть,
обязан — пусть с набитым ртом — но правду говорить.
А правда жёстче горных руд и горестней песка,
а правда соли солоней трясин солончака:
здесь некто мыслил о птенце, а сотворил толпу.
И мы беснуемся в яйце и гадим в скорлупу /203/.

Тексты Галича и Жукова связаны множеством явных и имплицитных нитей. Конечно, образ христианского Причастия у Жукова проявлен не так очевидно, но есть некий творец (см. последние две строки), одна из смысловых эманаций которого, конечно, связана с Богом-творцом.

Следующий важный момент можно найти в строках, предшествующих приведённому выше фрагменту:

Я гость на пиршестве немых, собравшихся галдеть,
они ревели над столом, а мне велели петь
и заглушать вороний ор оголодавших душ.
...А лестница вела во двор, и там играли туш! /202/

Это четверостишие почти в точности соотносится с произведением Галича, где тоже речь идёт о поэте и толпе, считающей его творчество лишь одним из блюд. То есть перед нами тот же изоморфизм «хлеба» и «зрелищ». Здесь же есть мотив чужого дома, который, в случае с Жуковым, является метафорой Земли, человечества, даже всей вселенной: «беснуемся в яйце и гадим в скорлупу».

Как видим, оба поэта выводят акт каннибализма к онтологическим обобщениям. Хотя у Галича всё же художественный ракурс локализован вокруг советского строя или шире — тоталитарных обществ, похожих на сталинский СССР. Ракурс же Жукова более широкий. Перед нами противостояние творца и общества потребления, что является одной из важных тем в наследии младшего поэта. Здесь можно вспомнить, например, песню «Урок кармы», где лирический субъект отворачивается от

культуры, что шляется взад и вперёд,
парфюмерных низин, фурнитурных высот,
дамских трусиков, мужеских шляп и колгот... /173/

Есть и ещё одна тема, которая связует оба текста — тема правды, ответственности за свои слова. У Галича она скрыта в подтексте, однако воочию явлена во множестве других произведений.

Кроме того, толпа у обоих поэтов нема, желает петь, но не может.
У Галича:

Вот полковник желает исполнить романс «Журавли»,
Но его кандидаты куда-то поспать увели...

У Жукова:

Я гость на пиршестве немых, собравшихся галдеть,
они рвели над столом...

Вполне возможно, что именно на претекст Галича и ориентировался Жуков, создавая свою балладу-фантазмагорию. Если же продолжать разговор о преемственности, то нечто похожее есть и у самого старшего нашего поющего поэта — Вертинского, которого Галич, к слову, весьма высоко ценил и гордился личным знакомством с ним.

В песне Вертинского «Dancing girl» есть такие строки:

И под дикий напев людоедов,
С деревянною маской лица,
Вы качаетесь в ритме соседа
Без конца, без конца, без конца...

Здесь интересна не только тема людоедства, но и масштабное дво-емирие, проходящее через всю художественную ткань. На одном полюсе: гимназия, влюблённость, «юности Белая Птица» (обратим внимание и на семантику цвета), золотые лампы и церковные ограды... На другом: пляска на потеху «людоедам», кабаки, «насмешки презрительных губ»...

Отметим, что здесь актуализировано значение, типичное для начала XX века: «людоедами» называли всех представителей примитивных культур, «дикарей». В поп-культуре сложился образ злого, зубастого человекоподобного существа с преувеличенными чертами лица и тела, питающегося человечиною. Вертинский имеет в виду джаз, который в то время ассоциировался с культурой негритянского населения Америки, его исполняли чернокожие оркестранты. В связи с этим дикарскими, «людоедскими» называли ритмические танцы, в противоположность бальным — «культурным» и «белым».

И всё же главное в упомянутом образе из песни Вертинского — искусство как деликатес для прожорливой толпы (правда, танец героини, скорее всего, нельзя назвать высоким искусством). Почти все эти приметы, в том или ином облики встречающиеся в песне Галича, могли выплыть и из культурной памяти. Быть может, младший поэт развернул запомнившийся ему «каннибалистический» образ из Вертинского в самостоятельное произведение, что Галич делал с классикой не так уж редко?

Итак, в песенной поэзии намечается линия текстов, темой которых становится противопоставление поэта и толпы, истинного искусства и ложного (забавы на потеху публике). Тема эта облечена в метафору «поедание человеческой плоти как потребительское (хищническое) отношение к духовным и душевным богатствам». Естественно, поедание толпой творца ассоциативно соотносится с Причастием, хотя первое вовсе не евхаристическое таинство, а сатанинское жертвоприношение, подобное Распятию. И даже в лёгкой, юмористической песне Высоцкого про Кука можно отыскать косвенную причастность к этой теме, хотя и запрятанную глубоко в подтекст.

В. В. БИТКИНОВА

ТВОРЧЕСТВО ПОЭТОВ-БАРДОВ В РЕЦЕПЦИИ ВИКТОРА СОСНОРЫ

В отличие от Д. Самойлова или А. Кушнера, В. Соснора не отрицал бардовскую поэзию как особое искусство, в частности, связывая её с традицией «народной» песенной лирики (И. Никитин, А. Кольцов, И. Суриков)¹.

Он сам был автором нескольких известных песен. А. Городницкий в своих мемуарных книгах отмечает:

Интересно, что именно на рубеже 1950–1960-х годов, как раз в то время, когда в Москве появились песни Булата Окуджавы и Новеллы Матвеевой, ленинградские поэты тоже активно начали писать песни, хотя и недолго. Кроме песен Глеба Горбовского и Нонны Слепаковой широкой популярностью пользовались шуточные песенки Виктора Сосноры (их называли «фишки»). Неоднократно, собираясь в разного рода поэтических застольях, мы дружно распевали лихую песню Виктора:

Летел Литейный в сторону вокзала.
Я шёл без денег и без башмаков...²

Эта песня вместе с тремя другими («Шахматная баллада», «Вечер солнце зарыл...» и «У майора жена...») в 1992-м была опубликована в рубрике «Стихи-песни» журнала «Аврора». Примечательно, что публикатор, Л. Левинский, подаёт их как примеры «городского романа 50–70-х годов» и добавляет: «Сразу подумалось о Горбовском, о Сосноре...»³. Предваряя подборку, Левинский вспоминает об исполнении «Литейного...» автором и восприятии этой песни слушателями-студентами:

С Виктором Соснорой кто-то познакомил меня в университете. Давно это было, во второй половине пятидесятых <...>

¹ См.: Овсянников В. Прогулки с Соснорой. СПб.: Скифия, 2013. С. 343.

² Городницкий А. «Атланты держат небо...»: Воспоминания старого островитянина. М.: Яуза: Эксмо, 2011. С. 152–153.

³ Левинский Л. «Но поют люди...» // Аврора. СПб., 1992. № 2. С. 108.

Помню один из вечеров в общежитии филфака. В комнате, в центре, на стуле у стола, уставленного по-студенчески скромной <...> снедью, сидит в расстёгнутой рубашке темноволосый, загорелый, подтянутый, тонкий, как джигит, Соснора <...> На четырёх койках — впритык — обитатели этой и других комнат, и ещё на стульях, на подоконнике — кто где.

<...> Виктор берёт гитару⁴, касается струн и начинает петь:
Летел Литейный в сторону вокзала <...>

И несмотря на всё нарастающую дерзость припевов, которых мы ждём, затаив дыхание, пока Виктор поёт куплет, чтобы залихватски пропеть в очередной раз: «Ушёл я круто...», — как вся эта песня грустна, и вся про нас <...>

Перед последним куплетом абсолютная тишина воцарялась в тесной комнате общежития. И после паузы, тихо, хором, мы начинали: «Шатаюсь, как (снова пауза и — уже во всю мощь молодых голосов) устои государства...». И столько было в этом юного озорства, бесшабашной удалы и... фронды. Вот по всему по этому это была наша песня — о нас, про нас.

Далее следуют рассказанная Соснорой «предыстория» песни «Летел Литейный...», а также размышления поэта о своём собственном и своего поколения песенном творчестве:

Её пели долго последующие полки хиппи и студентов. Так что любовный мотив тут несуществен, это скорее тризна, плач по собственному покрою юности и о наступлении волюнтаризма в одежде, еде, любви, в книгах и в вине <...>

А моды на авторскую песню тогда не было, пели песни советских композиторов, не было ещё Булата Окуджавы, был один Глеб Горбовский с его «Фонариками», и их пела вся страна, вообразя в них нечто старинное, из кинофильма или из цыганского хора.

Я не только не работал над песнями, но даже не записывал их. Вообще-то мы тогда легко относились к авторству. Я видел свои песни под другими фамилиями, если хотят — могу подарить <...>

Я не «песенник», у меня штук десять их, да и то тридцати-сорокалетней давности, да и неинтересны они мне, так, для архива времени. Из этого жанра до сих пор кое-как живёт среди солдат «Вечер солнце зарыл». Остальные почти исчезли. Да в Канаде поют мой «Марш белой гвардии», но это я писал специально для театра Ленинского комсомола (спектакль «Дни Турбиных»).

Сейчас я песен не пишу, потерял слух, и читать партитуры разучился.

Судьба жанра бесперспективна, как рисунки на песке. Но поют люди...

О музыкальной составляющей своих песен Соснора говорил так:

В моих романах музыка полузаимствованная, она на бывший мотив или смесь из разных, так «Летел Литейный...» — вариация «Аргентинского танго» Чарли Чаплина и мой мотив⁵.

На стихи Сосноры писали песни А. Мирзаян (в том числе целый цикл по мотивам «Слова о полку Игореве»), Н. Новиков, А. Дулов,

⁴ Г. Зяблова, включившая воспоминания Левинского в свою «книгу», утверждает, что «вычитывая текст, Соснора поправил: на гитаре он никогда не играл, это были маленькие треугольные гусли» (Зяблова Г. Страна Соснория: Отр. из будущей кн. // http://obtaz.com/galina_zyablova_sosnora-land.htm: 19.12.19).

⁵ Здесь все цитаты: Левинский Л. Указ. соч. С. 108–111.

Е. Логвинова и другие⁶. «Музыкальность стиха и музыкальность песни — совершенно разные вещи, — записал за Соснорой в 2003 году В. Овсянников. — На мои стихи сочинено немало песен. Мирзаян, Валерий Воскобойников. И у того и у другого издано по книге песен на мои стихи»⁷. «Настоящие музыканты городских песен, — по мнению Сосноры, — только Булат Окуджава, Новелла Матвеева и Александр Мирзаян, у остальных — конечно же, не музыка, а напев, это может сочинить (и сочиняет!) почти каждый»⁸.

В эпистолярной, печатных и устных высказываниях Сосноры присутствуют оценки творчества наиболее заметных поэтов-бардов, с некоторыми из них он был знаком лично. В процессе подготовки данной статьи наиболее детально были проработаны переписка Сосноры с Л. Брик 1962–1978 годов и книга В. Овсянникова «Прогулки с Соснорой», где собраны записанные по памяти беседы составителя с «учителем», ведшиеся на протяжении тридцати лет (с 1978 по 2008 годы)⁹. Это тексты, не предназначенные изначально для публикации и обращённые к близким людям, что отчасти объясняет резкость оценок, а также отсутствие развёрнутой аргументации. Во второй части статьи рассмотрены отдельные случаи поэтической рефлексии Сосноры — в основном над произведениями Окуджавы.

Итак, первым в переписке Сосноры с Брик упоминается Ю. Ким, но только в биографическом контексте.

17 июля 1967 года Брик сообщает:

Вчера Юлик Ким расписался с Петиной [Петра Якира — В. Б.] дочкой. Собирались справить это достойным образом. Я говорила с Юликом по телефону, он рад-радёшенек.

На что Соснора 24 июля откликается:

⁶ На персональной странице Сосноры на интернет-портале Bard.ru.com указано 42 песни, 13 авторов музыки. И этот список явно неполон: во-первых, в нём нет песен самого Сосноры; во-вторых, последнее обновление портала происходило 9 декабря 2016 г., так что можно предполагать пополнение (См.: http://bard.ru.com/php/bards_song.php?name=%D1%EE%F1%ED%EE%F0%E0_%C2:22.12.19).

⁷ Цит. по: Овсянников В. Указ. соч. С. 484. В тексте, как и в статье Л. Левинского (см. след. цитату), ошибочное написание фамилии: Мирзоян.

⁸ Левинский Л. Указ. соч. С. 111.

⁹ О том, насколько точно тексты, представленные Овсянниковым, отражают авторскую волю Сосноры, существуют разные мнения. Во всяком случае, сам публикатор утверждает, что учитель одобрял составление подобной книги и знал её содержание. С другой стороны, в предисловии Овсянников предупреждает, что не может «претендовать на дословность и буквальную точность передачи <...> высказываний. Я так их услышал и так их записал. Неизбежно получается моя авторская интерпретация, моя авторская призма» (Овсянников В. Указ. соч. С. 8. Курсив автора книги. — В. Б.).

Поздравьте, пожалуйста, от моего имени Петю, Валю, Юлика и его юную супругу. Я им написал поздравление, но не знаю, перепутал, может быть, адрес /1; 172–173/¹⁰.

Поэзию В. Высоцкого Соснора, очевидно, не воспринимал, поэтического мастерства не видел: «бесталанен <...> как стихослагатель» (1973) /3; 132/; «Высоцкий — знаменитый бард. В тексте это совершенно не читается» (1994)¹¹; «тексты его, то, что он сочинял и напечатали потом, — нуль полный, ничего там нет» (2001)¹². Но в переписке с Брик и позднейших высказываниях встречаются интересные оценки Высоцкого-актёра и исполнителя собственных песен.

Брик в своих письмах делится впечатлениями от спектаклей Театра на Таганке. В первую очередь, конечно, «Послушайте!». Одну из «ипостасей» Маяковского в этом спектакле представлял Высоцкий, но Брик его не выделяет, в письме от 22 августа 1967 года она отмечает только, что «Маяковского играют (читают?) 5 актёров без грима». Для неё важнее сам факт постановки и то, что «в конце публика забрасывает сцену цветами. Актёры ловят и подбирают их и складывают под портретом М<аяковско>го <...> Оказалось, что М<аяковско>го любят» /1; 174/.

В письме от 13 февраля 1970 года сообщается о премьере спектакля «Берегите ваши лица», по стихам А. Вознесенского: «Это — эстрада. Монтаж. Был большой успех, но, вероятно, тем дело ограничится, так как ближайшие, уже проданные спектакли уже отменены или заменены другими» /2; 136/. В «Берегите ваши лица» впервые публично прозвучала песня Высоцкого «Охота на волков», но Брик её тоже отдельно не отметила. Как и в процитированном ранее письме, она сосредоточена на человеке, к которому проявляет особое участие, в данном случае — Вознесенском (как автор снятого с репертуара спектакля, он, безусловно, такого участия заслуживал). Кроме того, Вознесенский

¹⁰ Соснора В., Брик Л. Переписка... / Публ. Я. Ананко // Звезда. 2012. № 1–3. Здесь и далее цит. с указанием в косых скобках номеров журнала и страницы. Во время личной беседы с Ю. Кимом я попросила его прокомментировать это письмо и рассказать о знакомстве с Соснорой. Юлий Черсанович ответил, что даже не подозревал о поздравлении. Он рассказал историю знакомства Брик с Петром Якиром и историю собственного знакомства с ними обоими (с Лилией Юрьевной — в процессе работы над спектаклем по пьесе В. Маяковского «Клоп»): «Она была как бы хозяйкой салона. Она всегда была хозяйкой салона, и таким образом я сподобился с ней познакомиться <...> И Соснора тоже оказался в её орбите. Но у неё мы с ним не пересекались. Я просто знал, что и Соснора там, в её салоне, бывает. Соснора бывал и в орбите Петра. Раза два он оказывался в этой гостеприимной квартире. И это всё, что я о нём помню: что был такой немножко замкнутый человек <...> близко с ним познакомиться не удалось» (Беседа с Ю. Кимом 15.11.19 // Личный архив автора статьи).

¹¹ Зяблова Г. Указ. соч.

¹² Цит. по: Овсянников В. Указ. соч. С. 311.

был общим знакомым Брик и Сосноры, а в частной переписке естественно уделять таким людям внимание в первую очередь.

В результате из актёрских работ Высоцкого в переписке Сосноры с Брик фигурирует только Гамлет, причём именно в письме Сосноры: «Гамлет с голым брюхом» /3; 132/. Негативная оценка связана не с неприятием как таковых авангардных, эпатирующих трактовок классических образов — творчество самого Сосноры изобилует подобными примерами, это один из наиболее характерных приёмов сосноровской интертекстуальности. В данном случае раздражение во многом объясняется контекстом. Брик, извиняясь за «чтение нотаций», но искренне заботясь о талантливом авторе, пишет 24 марта 1973 года: «Не берусь судить, но уверена, что Вам надо лечиться от пьянства. Вылечился Высоцкий, вылечился Наровчатов, а как пили!» /3; 129/ На это Соснора 28 марта отвечает:

Вы пишете, что Наровчатов или Высоцкий (скажем, плюс Петя Я. [Якир — В. Б.]) и т. д. — «как пили» и вот вылечились <...> Так вот: у меня никогда не было «как пил!» /3; 130/.

Пьянству он противопоставляет другие, настоящие, на его взгляд, «болезни» писателей — «графомания, самомнение, карьеризм и т. д.» /3; 131/. И среди других людей, утративших, как он считает, свой талант, Соснора упоминает Высоцкого:

Да не пожелайте мне такого «излечения», как вылечился Высоцкий, который и в пьяном-то виде был пошл, бесталанен и как певец и как стихослагатель, балаганный развлекатель «левующей» интеллигенции, а уж после — Гамлет с голым брюхом, — о господи! «Лучше уж от водки умереть, чем от скуки» /3; 132/.

Несмотря на намеренную резкость оценок и отсутствие аргументации, можно попытаться выделить и понять суть взгляда Сосноры на сценическое творчество Высоцкого. Ближайший контекст цитаты из стихотворения Маяковского «Сергею Есенину» говорит о том, что, по мнению Сосноры, настоящая смерть поэта наступает от насильственного или добровольного включения в любую систему: будь то внешне идеологизированные, но по сути — пошло-обывательские представления («заменить богему классом») или столь же внешне перодовые, но, в сущности, властно-подавляющие структуры («приставить кого из напостов»¹³). В большей степени эти ситуации накладываются (причём практически точно) на упомянутых в том же письме Г. Горбовского («вылечился», бросил пить и каждый день пишет по одному стихотворению и по одной песне для Соловьёва-Седого») и С. Наровчатова («теперь руководит самыми омерзительными “делами” Союза

¹³ Обе цит.: *Маяковский В. В. Сергею Есенину // Маяковский В. В. Полное собр. соч.: В 13 т. Т. 7. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 101.*

писателей» /3; 131/). Однако и характеристики творчества Высоцкого: «пошлость», «балаганное развлекательство», поверхностный эпатаж («Гамлет с голым брюхом»), — скорее всего, также говорят о том, что Соснора видит в нём угождение вкусам публики. Примечательно то, каким ему представляется социальный состав этой публики — ««левующая» интеллигенция», то есть люди, внешне (и показно) претендующие на независимость политических и элитарность эстетических взглядов, а в сущности, тоже некая группировка, масса.

После смерти Высоцкого, отвечая на вопросы о его наследии и месте в культуре, Соснора не слишком сильно корректирует своё мнение. Так, 10 марта 1987 года В. Овсянников записывает за ним:

Высоцкий? Его сделали национальным героем, а он лишь кассетный певец. И артист он неталантливый¹⁴.

29 марта 1994 года в зафиксированном Г. Зябловой интервью в Музее Анны Ахматовой (Фонтанном доме) Соснора говорит о необходимости правильного ракурса при оценке писателя:

У нас всё страшно централизовано, всё сужено (я говорю о понятиях). Евтушенко был замечательным фельетонистом <...> а его сделали великим поэтом. Отсюда его трагедия. Высоцкий — знаменитый бард <...> Существует множество жанров и правила жанра диктуют¹⁵.

Только в одном аспекте и уже в новом веке сценическое творчество Высоцкого получает высокую оценку Сосноры. В зафиксированных Овсянниковым разговорах 6 июня, 28 августа и 23 ноября 2001 года в связи с вопросом о «магии» исполнения стихов — того, что помимо слов — он вспоминает произведшую на него «сильное впечатление» статью Ф. Г. Лорки об испанском духе искусства дуэнде. Лорка объяснял:

...Дуэнде — это мощь, а не труд, битва, а не мысль <...> один старый гитарист говорил: «Дуэнде не в горле, это приходит изнутри, от самых подошв». Значит, дело не в таланте, а в сопричастности, в крови, иными словами — в древнейшей культуре, в даре творчества.

...Дуэнде влечёт бездна, разверстая рана, влечёт туда, где формы плавают в усилии, перерастающем их очертания.

Приближение дуэнде знаменует ломку канона и небывалую, немислимую свежесть...

Очень важно, что, по мнению Лорки,

Дуэнде возможен в любом искусстве, но, конечно, ему просторней в музыке, танце и устной поэзии, которым необходимо воплощение в живом человеческом теле...¹⁶

¹⁴ Цит. по: Овсянников В. Указ. соч. С. 666.

¹⁵ Зяблова Г. Указ. соч.

¹⁶ Все цитаты: Лорка Ф. Г. Дуэнде, тема с вариациями / Пер. Н. Малиновской (проза), А. Гелескула (стихи) // Лорка Ф. Г. Избранные произведения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2. С. 392, 399, 395 соответственно.

И вот в качестве примера «русского дуэнде» Соснора все три раза приводит пение Высоцкого:

Это дуэнде было чуть-чуть у Высоцкого, когда он себя заводил этим своим хрипом.

У Высоцкого иногда вырывалось это дуэнде. Ведь ни голоса, ни гитарист, так, бряканье, ни поэт, ни актёр, ни то ни сё. А вот как ударится в этом своём хрипе, в энергии этой, с яростью, как заведётся!..

Скажем, когда выступал Высоцкий. Тут ведь всё важно: и как стоит, и лицо, напряжение, этот его хрип, который он сознательно делает ещё хрипче, и удар голосом, страстью. Он весь отдавался, выкладывался полностью. Вот у него было такое русское, дикарское дуэнде¹⁷.

А. Городницкий в многочисленных мемуарных книгах, выступлениях и интервью называет Соснору своим «другом», «любимым поэтом»¹⁸ и т. п.

В воспоминаниях барда подробно рассказывается о ленинградских ЛИТО и других поэтических кружках 1950-х годов, а также об авторах, которые вышли из этих объединений. В числе других упоминается пользовавшееся большой популярностью

...ЛИТО при ДOME культуры трудовых резервов, которым руководил Давид Яковлевич Дар. Именно оттуда пришёл Глеб Горбовский, там занимались в те годы Виктор Соснора <...> и другие поэты и прозаики.

Сам Городницкий посещал организованное в Горном институте в 1953 года ЛИТО Глеба Семёнова, а после окончания института и вынужденного ухода оттуда Семёнова в 1957-м его «питомцы» перебрались

...В его ЛИТО в ДOME культуры им. Первой пятилетки, которое он вёл в последующие годы. Там на занятия <...> приходили Александр Кушнер, Яков Гордин <...> Виктор Соснора, Анатолий Пикач <...> и многие другие, прочно вошедшие позднее в ленинградскую литературу.

Городницкий вспоминает, что молодой Соснора «поразил всех удивительными стихами» и, прежде всего, поэмой «Слово о полку Игореве», вспоминает пародию Нонны Слепаковой на «ставшие уже знаменитыми <...> строчки из “Слова”», отразившую невесёлую жизнь поэта, работавшего тогда на заводе:

И сказал Кончаку Гза —
Ты смотри, как идёт фреза!
Мы понизим токарёнку разряд —
Не платить же ему деньги зазря!

¹⁷ Все цитаты по: Овсянников В. Указ. соч. С. 311, 330, 359 соответственно.

¹⁸ См., например: *Городницкий А. Я* — русский поэт с еврейской кровью / беседу ведёт Т. Бек [Электронный ресурс] // Лехаим. 2004. № 12 (152). URL: <https://lechaim.ru/ARHIV/152/bek.htm>: 30.10.18.

Стихи молодого Сосноры выделял из других и высоко ценил Николай Асеев, ходивший в то время в классиках. Несмотря на широкую известность Виктора как поэта, а начиная с конца 80-х и как прозаика, большая часть из написанного им долгое время оставалась ненапечатанной¹⁹.

Будучи, по определению Н. Эйдельмана, поэтом-историком, Городницкий всегда живо откликался на научные труды и художественные произведения о прошлом, часто посвящая стихотворение автору заинтересовавшего его текста. Сосноре он посвятил песню «Пётр III» (1987), объясняя: «Песня навеяна не очень, может быть, достоверной, но очень хорошо написанной повестью моего друга ленинградского литератора Виктора Сосноры о конце Петра Третьего»²⁰. Речь идёт о повести-эссе «Спасительница отечества», созданной в 1968-м, но опубликованной только в 1984 году в журнале «Нева». При всей любви к историческим «апокрифам», Городницкий не мог полностью принять рассчитанную на эпатаж сосноровскую концепцию образа Петра III как парадоксалиста, свободной творческой личности. Показательным для его видения неудачливого императора является стихотворение «Пётр III» (1977):

Немецкий принц, доставленный в Россию,
Где груб народ, напитки и закуски,
В солдатики играл, читал Расина
И не учился говорить по-русски²¹.

Однако в песне основой ключевого афоризма, концентрирующего суть авторской позиции (приём, характерный для лирики барда), стал гротескно поданный Соснорой исторический факт увлечения Петра игрой на скрипке:

Император Пётр Третий играл на скрипке. Жест, достойный римского консула: с 10 часов утра и до 10 часов вечера, без передышки, Пётр играл на скрипке, наутро следующего дня подписал отречение от престола.

Он повсюду с собой возил скрипку. Он не расставался с ней, иногда забывал шпагу, но скрипку — никогда. Он и спал со скрипкой <...>

Когда адъютанты его свиты сообщили, что императрицы нет во дворце, что они — обмануты, император ничего не сказал, он взял скрипку, ушёл в сад, в беседку, сел, заиграл и играл не переставая, до последней минуты...²².

В песне Городницкого этот образ превратился в афористичный рефрен:

Император играет на скрипке, —
Государство уходит из рук²³.

¹⁹ Все цитаты: *Городницкий А.* «Атланты держат небо...». С. 127, 135, 144, 145 соответственно.

²⁰ *Городницкий А.* Сочинения: Стихотворения. Поэмы. Песни. М.: Локид, 2000. С. 634.

²¹ Там же. С. 238.

²² *Соснора В.* Спасительница отечества: Повесть // Нева. Л., 1984. № 12. С. 102.

²³ *Городницкий А.* Сочинения. С. 326–327.

Характеристики творчества Городницкого в рассмотренных мною высказываниях Сосноры не обнаруживается. Можно предположить, что рациональная поэтика барда ему не близка. Однако в записанном Овсянниковым разговоре 4 марта 2007 года Соснора цитирует, правда, не совсем точно, песню «На материк» (1960). Поводом стали размышления о возможной близости смерти:

Доживу ли я до весны, — сказал он, стяхивая сырой снег с зонта. — Это как у Городницкого в песне: «Не доживу когда-нибудь я до весны, до корабля. Не пухом будет мне земля, а камнем ляжет мне на грудь». Это он написал, когда он ещё ходил в геологические экспедиции, в шестидесятые годы. А теперь ему семьдесят один, он мой ровесник. Мне два месяца осталось до семидесяти одного. Не верится, как это я дожил до такого возраста. Ведь я жил с жутким напряжением всегда, саморазрушение. Видно, железный организм, природа такой дала, раз всё это выдержал²⁴.

На самом деле Городницкий на три года старше Сосноры, и на момент записанной «прогулки» ему было почти семьдесят четыре. Но ошибка поэта представляется показательной: он думает о своём поколении, сравнивает свой жизненный путь с тем, как прожили все эти годы другие, и поэтому «выравнивание» возраста приобретает почти статус приёма.

Б. Окуджаву, Н. Матвееву и А. Мирзаяна Соснора называл не только «настоящими музыкантами городских песен», но и «глубоко талантливыми, настоящими» песенными поэтами. Однако 12 октября 2001 года Овсянников записывает:

Из них Новелла Матвеева самая талантливая, у неё почти нет слюней. У Окуджавы полно. То, что говорят: за душу хватает. Действительно: хватает. Раз схватит, второй, а потом — тошнотворно.

Последние слова намечают причину расхождения и неприятия Соснорой Окуджавы. Ещё раньше, 16 июня 1992 года, на прощальном заседании своего ЛИТО, отвечая на вопросы учеников, в частности, о возможностях перевода, Соснора сказал:

Окуджава, этот слащавый песенник для народа, этот мещанин, взялся переводить безумца Аполлинера. Так что же ждать?²⁵

Сейчас известно, что переводы Гийома Аполлинера, подписанные именем Окуджавы²⁶, принадлежат Ю. Даниэлю²⁷, однако, говоря о

²⁴ Цит. по: Овсянников В. Указ. соч. С. 600.

²⁵ Обе цит.: Там же. С. 343, 705.

²⁶ См.: Аполлинер Г. Избранная лирика. М.: Книга, 1985. С. 88–91, 189–199, 297–303, 311–313, 367–368. А также: Стрфы века — 2: Антология мировой поэзии в рус. переводах XX века / Сост. Е. В. Витковский. М.: Полифакт, 1998. С. 591–592. (Итоги века. Взгляд из России).

²⁷ Об этом со ссылкой на работы В. С. Сербского пишет, например, Р. Р. Чайковский: Чайковский Р. Р. Булат Окуджава как переводчик поэзии (об одном переводе Булата Окуджавы с украинского языка) // Вестн. Мос. гос. обл. ун-та. Сер.: Лингвистика.

субъективной рецепции Сосноры, этого можно не учитывать. При всей резкости оценок, в них есть и своеобразная точность, и, как ни странно, «общие места»²⁸. Сопоставление же Окуджавы с «безумцем» сюрреалистом Аполлинером подчёркивает всё ту же неприемлемую для Сосноры ориентацию на вкус публики, и даже не мнимо-избранной, как у Высоцкого, а самой массовой, обывательской: «мещанство», «слащавое» песенное творчество «для народа». В речи на международной конференции писателей «Изгнание и литература» (1988) Соснора утверждал, что для настоящего поэта («эстетика») «ни о каком диалоге с обществом не может быть и речи, общество пишет и читает само себя. Но есть души, и они ждут слов». Соприкосновения с обществом («просветы быта <...> чтоб смотреть на людей») в прямом смысле слова губительны для поэта: «Аполлинер искалечен и умер от ран <...> Лорка расстрелян фашистами, Есенин, Маяковский и Цветаева берут две петли и пулю» и т. д. А вот среди тех, кто «пишет для людей» и, таким образом, не имеет никакого отношения к литературе, называются, в частности, «и играющий свои бледные и слабые слова под гитару, и кричащий их хрипло и надрывно — и это не литература»²⁹.

В рамках личностной и творческой полемики с Окуджавой примечательна трактовка Соснорой образа *муравья*. И. В. Остапенко, детально рассмотревшая «природно-пейзажный универсум» поэзии Сосноры 1960–1980-х годов, пишет: «“Роза”, “стрекоза”, “соловей”, “сова”, “муравей”, “ёж” — это зооморфные образы, постоянно возникающие в картине мира В. Сосноры, относящиеся к числу ядерных (а в контексте темы субъектных воплощений, можно даже сказать, к числу “тотемных”)³⁰».

2014. № 4. С. 151, 152. Хотелось бы отметить, что уверенность в принадлежности этих переводов Окуджаве могла поддерживаться и перекличкой тематики (любовной, военной), а также ряда ключевых образов переведённых произведений и оригинального поэтического мира барда (например, мужчины, у каждого из которых *роза в руке*, вообще образ *розы* и др.)

²⁸ Лучше всего (с иронией) их обозначил сам Окуджава, например, в автобиографической повести «Подозрительный инструмент» (1988): «Я всё же вернусь к гитаре, инструменту по тем временам подозрительному, ибо он олицетворял, как предполагалось, мещанские, обывательские пристрастия и не вписывался своей душеспасательностью в бодрое поступательное движение вперёд»; «Ивана Иваныча лихорадило от приятных комплиментов, расточаемых благожелательными людьми, и суетливая мыслишка о том, что вот он нашёл какую-то такую важную струнку, действующую на сердца <...> шевелилась в его разгорячённой голове» (Окуджава Б. Заезжий музыкант: Проза. М.: Олимп: ППП, 1993. С. 267, 276).

²⁹ Соснора В. Изгнание и литература: Речь на междунар. конф. писателей «Изгнание и лит.» (Белград, 1988 г.) // Ленингр. литератор. 1990. 2 февр. То же: Соснора В. Вторая проза. СПб.; М.: РИПОЛ классик: Пальмира, 2018. С. 321–323.

³⁰ Остапенко И. В. Природа в русской лирике 1960–1980-х годов: от пейзажа к картине мира. Симферополь: АРИАЛ, 2012. С. 319.

Все природные образы могут выступать у Сосноры как в конкретно-эмпирическом, так и в метафоризованном и даже символическом плане, актуализируя самые разные культурные традиции. И образ *муравья* в ряде произведений имеет более или менее открыто явленную окуджавскую генеалогию, как правило — с негативным или полемическим значением.

В пьесе «Хутор», входящей в книгу 1969 года «Пьяный Ангел», автопсихологический персонаж, Ангел, в первом же монологе противопоставляет себя двум условным фигурам — знакам иных жизненных позиций:

Ничуть не легче
атланту или муравью /С463/³¹.

Отсылка к поэтическим мирам Городницкого с его песней «Атланты» (1963) и Окуджавы с «Песенкой о московском муравье» («Мне нужно на кого-нибудь молиться...», 1959) представляется очевидной. На реминисцентную природу указывает не только объединение этих контрастных образов в единое смысловое целое, но и включённость в монолог, в начале которого упоминается гитара. Реминисценция из Городницкого (образ *атланта*) не получает заметного развития в пьесе, другое дело — история *муравья*. Вряд ли Соснора выстраивал свой текст как последовательно полемический по отношению к окуджавскому, но разная направленность поэтических миров двух авторов делает сюжеты «Пьяного ангела» и «Песенки о московском муравье» зеркальными.

В обоих произведениях действуют авторепрезентативный герой и героиня. В последней настойчиво подчёркивается земная природа: сосноровская Девушка сама себя называет «простой», и в обрамляющих «действие», произносимых Автором ремарках как ключевая характеристика звучит «простое платье, волосы распущены» /С462/, «Девушка — в простом платье» /С471/; у окуджавской героини — «пальтишко лёгкое», «обветренные руки», «старенькие туфельки»³². Но собственно *простота* у Окуджавы является самохарактеристикой лирического героя, причём также ключевой, сюжетообразующей: «Подумайте, простому [в песенном исполнении это слово ритмически выделяется ещё сильнее. — В. Б.] муравью // вдруг захотелось в ноженьки валиться». Таким образом, выступая *создателем, по образу и духу своему*, своей

³¹ Здесь и далее при цитировании стихов В. Сосноры в косых скобках с индексом «С» даются ссылки на страницы кн.: *Соснора В.* Стихотворения. СПб.: Амфора, 2011.

³² Здесь и далее стихи Б. Окуджавы цит. без ссылок на страницы по кн.: *Окуджавы Б.* Стихотворения / Сост.: В. Н. Сажин, Д. В. Сажин; Примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Академ. проект, 2001. С. 183. (Новая б-ка поэта). Названия и датировки произведений приводятся также по этому изданию.

богини, он, тем не менее, создаёт именно *богиню*. А способность к уничижению (*в ноженьки валиться, целовал <...> старенькие туфельки её*) становится залогом вознесения обоих (*красивые и мудрые, как боги*).

Герой Сосноры тоже уничтожается, причём, по-видимому, гораздо сильнее: сравним — валящийся *в ноженьки* муравей и Ангел, падающий даже ниже земли. Некогда в числе тринадцати «посланцев Неба к Сатане» он спустился с божественной лирой в ад, но, в отличие от других, не улетел с пира, приобщился адского вина. Пытавшийся соединить в брачном, «святом союзе» Небо и ад, пожертвовавший Божественным знаком (разбивший лиру) и как будто даже преодолевший смерть («Я вырвал сам себя из смерти // и в смерти сам себя воздвиг»), он предстаёт в пьесе ослабевшим, проснувшимся в колодце, пьяным и ищет спасения в жалости Девушки, просит хоть малого места в мире. Для этого он готов уменьшиться от «всё» до «ничто», «унизиться» до человеческих страстей и слабостей — именно такой смысл имеет монолог, начинающийся словами «Меняю лиру на гитару», включающий узнаваемые образы современников-бардов и оканчивающийся восклицанием: «Меняю весь Род человеческий // на душу малую мою!» /С462–465/. При этом Пьяный Ангел ощущает себя полноправным обитателем неба, ставя себя даже выше собственно ангельского чина: в благодарность за помощь он обещает вознести избранницу, преподнося это решение как исключительно свою волю:

Ангел:
Я послан за твоей душой.

Девушка:
Кем послан?

Ангел:
Сам собой, невеста /С467/.

Трагедия заключается в том, что Девушка не верит Ангелу. Причём, отказывая в жалости, она отказывает ему именно в желаемом унижении («Жалеть — унизить»). В итоге приговор: «Не существуй!» /С469/. Неверие превращает «простую» Девушку в «Святую простоту!» — возглас Ангела, вызывающий в памяти крылатое выражение, обращённое сжигаемым еретиком к верующему, который в религиозном рвении подбрасывает в костёр хворост³³. Только позже, перевернув уснувшего, как ей кажется, чудака, Девушка видит: «А КРЫЛЬЯ — БЫЛИ!» /С470/. В этот момент она признаёт в нём не просто Ангела, но и своего «брата». То есть, по Сосноре, только смерть Ангела (он же Поэт) может убедить в его правоте и заставить «простую» Девушку посмотреть на Небеса и вспомнить о Душе.

³³ См.: Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 384.

Атланты и *муравьи* появляются также в других текстах Сосноры. Например, в книге «Темы» (1965) есть стихотворение «Прощай, Париж!»³⁴ со словами «Атлантов убаюкали моллюски» /С403/, а в следующем за ним стихотворении «Письмо» фигурируют «с красными щитами муравьи» /С404/. Книга не зря называется «Темы». Она состоит из отдельных стихотворений и циклов по 3–4 произведения (в контексте сквозного мотива музыкальности их можно назвать «вариациями»), сами названия которых отсылают к прецедентным текстам: «Баллада Оскара Уайльда», «Февраль», «Парус», «Цыгане», «Фауст и Венера», «Фонтан слёз», «Два стихотворения в Михайловском» и т. д., — внутри же интертекстуальный пласт ещё насыщенней, и значительная часть реминисценций принципиально узнаваема. Поэтому ассоциации с «Атлантами» Городницкого и «Песенкой о московском муравье» Окуджавы закономерны, однако в указанных текстах Сосноры они, как представляется, не актуализированы.

В символике образа *муравья* одним из главных традиционно считается мотив коллективизма, коллективного труда и защиты общего жилища. Окуджава его не подчёркивает; окуджавский *муравей* чаще всего предстаёт одиноким, хотя и не противопоставляет себя другим «маленьким» жителям планеты, готов к объединению с ними (достаточно вспомнить «Полночный троллейбус», 1957). А вот Соснора в негативных или полемических метафорических и символических контекстах данный мотив актуализирует.

В стихотворении «Муравьиная тропа» из цикла «Хроники Ладоги» (1963–1964) над муравьём устраивается самый настоящий суд. И то, что персонаж «направился в суд» «в рабочей рубашке», и его попытки оправдаться тем, что «все шли муравьиной» тропой, а он, кроме того, «шёл муравьиной, но всё же не волчьей», ни к чему не приводят; формально оправдательный приговор «суда мира животных и мира растений», в сущности, является обвинением — по своей ничтожности муравей просто недостоин смерти («расстрела»). Все симпатии автора (и предполагаемого читателя) на стороне «других» — которые «погибли в лавинах» /С367–368/. Не так декларативно, но тоже с неприятием (по крайней мере, для автора) «муравьиность» показана в стихотворении «Посмертное». Оно занимает предфинальную позицию в книге «Хутор потерянный» (1976–1978) — название, отсылающее, в частности, к пьесе «Хутор».

Я умру: не желаю ни розой, ни муравьём, ни львом <...>

Муравей: гражданин-миллиметр, труженик-миллиграмм, имя им — миллион, муравейник твой — колокол коллектива, треугол Архимеда, вулкан во века!.. /С634/.

³⁴ Современный бард Владимир Новиков написал на него песню.

Те же самые метафорика и смысл, но уже с открытой отсылкой к Окуджаве: песням «Мне нужно на кого-нибудь молиться...» и «Три сестры» («Опустите, пожалуйста, синие шторы...», 1959), — содержатся в эссе Сосноры «Не печалуйся! — о муравьях» из условно автобиографической книги «Дом дней» (1986). Муравейник в этом тексте —

Пирамида живых, бегущих, у них там книга расцвета царств, сверх-Египет, Эллада и римляне со штандартами, на крылатых лошадках (крылатоконны!). Как пышно шевелилось!

Когда муравейник загорелся,

В тесноте неслись полчища, геометрическими фигурами, толпой в одиночку — всё бежало по пирамиде, тысячи несли яйца, спасая, но — куда? От огня — НА ВЕРШИНУ! Никто, ни один муравей не бежал от огня, от дома, наоборот — с лесов, со всех ног неслись к своим, в огонь!

А «после Огня через 6 лет» автобиографический повествователь на том же месте обнаруживает:

Утёса нет, углей нет. Руины вычищены. Муравейник маленький, скорее шири, чем высь, а был — выше роста лося-короля! /П731–732/³⁵

Возможно, «Не печалуйся!» содержит и другие окуджавские реминисценции. «Крылатоконная» муравьиная армия вызывает в памяти образы «Батального полотна»:

Красная попона. Крылья за спиною,
как перед войною (1973),

— а также «Песенки о молодом гусаре»:

И летят они в райские кущи
на конях на крылатых своих (1983).

А мотив смерти в огне, заведомо губительной, по-видимому героической, но на деле напрасной жертвы заставляет сравнивать эссе Сосноры с «Бумажным солдатиком»:

В огонь? Ну что ж, иди! Идешь?
И он шагнул однажды,
и там сгорел он ни за грош (1959).

Кроме того, названия некоторых других глав-эссе «Дома дней» — не содержащих никаких следов сознательного диалога с Окуджавой! — тем не менее уплотняют в целом «окуджавский слой» книги: «О белой простыне, в её защиту» (в «Трёх сестрах» — «белым флагом струится на пол простыня»), «Надежда» (одна из «героинь» тех же «Трёх сестёр», а также многих других произведений барда), «От обид. Нака-

³⁵ При цитировании прозы В. Сосноры здесь и далее в косых скобках с индексом «П» даются ссылки на страницы кн.: *Соснора В.* Проза. СПб.; М.: РИПОЛ классик: Пальмира, 2018.

нуне (отрывок)» (в «Новом утре» — «Не клонись-ка ты, головушка, // от невзгод и от обид», 1957), «Очарованный рабочий» (в «Мне нужно на кого-нибудь молиться...» — «поверить в очарованность свою»)³⁶.

Необходимо отметить, что приём реминисценций у Сосноры отнюдь не предполагает вовлечения всей фабульной или смысловой полноты цитируемого текста. Часто это просто обыгрывание почему-либо заинтересовавшего автора словесного оборота. Возможно, так было и с необычной формой глагола, вынесенного в название «Не печалуйся!». Однако привлечение всего комплекса мотивов, связанных в творчестве Сосноры с образом *муравья* и окуджавскими реминисценциями, открывает в этом эссе гораздо более широкие интерпретационные горизонты.

Итак, муравей у Сосноры принципиально мал и неиндивидуален, при этом он — лишённая собственной воли и даже инстинкта самосохранения часть системы, огромной, библейского масштаба, Империи. Ни то, ни другое для крайнего индивидуализма Сосноры, естественно, неприемлемо. И поскольку, по его мнению, Окуджава — «песенник для народа», то и он оказывается частью этой массовости. Мало того, на нём, как на «певце», лежит ответственность за санкционирование и поддержку искусством самолюбования малостью и жертвенностью малых. В финале эссе появляется противопоставление Нерона и Сенеки. В событийном плане с Нероном ассоциируется повествователь, поджегший Рим-муравейник. Однако, в представлении Сосноры, отражённом в других произведениях, Нерон — творческая личность, поэт (он даже разыскивал его стихотворения, желая их переводить). Сенека — хуже: «Сенека и есть Нерон, но в худшем варианте, тот, кто учит, — это от бездарности» /П732/.

Если муравей у Сосноры является репрезентирующим образом Окуджавы, то авторепрезентирующие образы построены на противоположных мотивах и приёмах. Муравей мал, а образ автора часто основан на гиперболе. Так, в «Не печалуйся!» он — сначала «Гулливер», «с удовольствием» наблюдающий «возню (годы!)» муравьиного царства, затем — «помощник иных миров», а в конце вообще — само божество, «некто с сигареткой и ликёром во рту» /П732/, устроившее пожар и разрушение империи даже не в гневе, а случайным жестом, в безразличии. Сопоставляя «Не печалуйся!» с «Тремя сёстрами», в таком поджоге можно увидеть почти кошунственное травестирирование окуджавского мотива *неземного* — с точки зрения героя-*муравья* — пламени.

В авторепрезентациях Соснора использует гротеск, образность, ломающую привычные (и, добавим, комфортные) представления.

³⁶ Курсив в названиях мой. — В. Б.

А муравей заведомо предсказуем. В стихотворении «Солнце знает свой запад» (из книги «Одиннадцать стихотворений» 1966 года), иронически претендующем на краткое (2 катрена), но исчерпывающее описание устройства мироздания, говорится: «Муравей знает своё завтра <...> Все знают: <...> муравей — карликовое животное» /С411/.

В творчестве Сосноры полемическое освещение получают ключевые для образа окуджавского *муравья* мотивы — гуманизма, творчества, возвышенных стремлений. В стихотворении «Бодлер» из книги «Знаки» (1972) лирический герой прямо заявляет:

Я не люблю, простите, муравьёв.
Их музыка — лишь мусор (вот — восторг
труда! вот — вдохновение моё!).
Тропинкой муравьиной на восток,
обобществляя всякий волосок,
Моралью Мира объявляя храм
жратвы и жизни. Или, скажешь, драм
добра? /С516/.

В «Муравьиной тропе» «гуманизм» героя: «Я шёл муравьиной, но всё же не волчьей», — жалок, это не жизненная позиция, а попытка оправдаться перед судом (кстати, волк у Сосноры — одна из саморепрезентаций). В «Бодлере» он уже развенчивается как ложь: то, что превозносится муравьями как «Мораль Мира», «драмы добра», оказывается на поверку культом «жратвы и жизни», то есть тем самым «мещанством». А в «Не печалуйся!» «гуманизм» «учителя» (Сенеки), проповедовавшего самопожертвование, но сожалеющего о погибших, просто отвратителен: «"Сколько миллионов трагедий!" — сказал он блудословно» /732/.

Муравьиные порывы к возвышенному у Сосноры тоже, если не дискредитируются, то значительно снижаются. Перефразируя Окуджаву, можно сказать, что Соснора отказывается *поверить в очарованность муравья* (лирический герой его эссе «Очарованный рабочий» представляет себя совсем в иных масштабах, изначально творцом, изменяющим мир, а не созерцателем:

Я умру рано, чтоб создать под землёю псевдохудожественный круг <...>
Я — как ходячий рабочий, безостановочен. Самолёт оттолкну ногой и
полечу в сторону другую, бескрылую <...>
Пока я хожу по Земле, я её заметно утрамбовал /П741–742/).

Уже название эссе «Не печалуйся! — о муравьях» построено на контрасте, эффекте обманутого ожидания: после архаизированного, стилистически возвышенного, да ещё и восклицательного призыва следует «пояснение» — неожиданно прозаическое обозначение заведомо малого и приземлённого «предмета» рассмотрения (сравним в окуджавском претексте: «Не грусти, не печалуйся, о моя Вера!», «Не грусти, не пе-

чалуйся, мать Надежда!», и даже обращённые к лирическому герою слова *Не грусти, не печалуйся* произносятся Любовью и сохраняют возвышенное звучание: «Я себя раздарила во имя твоё»). Подчёркивание коллективной природы само по себе исключает возможность любви — чувства индивидуалистического. Окуджавский бумажный солдатик, кроме всего прочего, «переделать мир хотел, // чтоб был счастливым каждый», а у Сосноры результатом гибели в огне миллионов муравьёв становится то, что другие, такие же, начинают строить такой же муравейник на том же месте. То есть *Надежда* (или *Вера*) оказывается связанной лишь с инстинктивным восстановлением статус кво. Автопсихологический герой Сосноры отличается от муравьёв своей причастностью к небу — как Пьяный Ангел или лирический герой стихотворения «Посмертное», который «не желает» воплощения в муравье, в частности, потому что они «Лишь Луны — лишены... Я — лунатик» /С634/ (освещённая /и освящённая/ луной белая простыня в эссе Сосноры — отнюдь не флаг капитуляции, даже перед Верой, Надеждой и Любовью, а знак избраннычества новорождённого Поэта /лирического героя/):

Луна и снег, вот двое белых. Если положить луну на снег, они не сольются, а станут заметней. <...> летит луна, а простыня в свету, на коврах жёлтые лыжи заката. Куда лучше, чем пейзаж с женщиной. Вообще, небесные светила лучше женщин. А простынь — белей <...> Я на ней рождён, и видно было, кто я /П633/).

В стихотворении «Уже не слышит ухо эха...» из книги «Одиннадцать стихотворений» возникает мотив муравьиной молитвы. Вполне возможно, что здесь тоже присутствуют окуджавские реминисценции. В этом произведении весь мир насекомых гиперболизируется и приобретает мифологичность: «маленькие звёзды леса» светлячки «мигали, как огни огромных // и вымышленных государств», «гусеницы, как легенды, распространялись по деревьям», «белокаменные храмы // грибов / стояли с куполами // из драгоценного металла». И только муравьи не просто остаются маленькими, а становятся «малюсенькими», и снова подчёркивается их коллективизм:

...так мультипликационно
шли на вечернюю молитву
малюсенькие муравьи... /С408/.

Возможно, реминисцентен и отсылает именно к Окуджаве следующий образ стихотворения:

...над молитвой муравьиной
смеялся спичечный кузнечик,
но голос у него был мал,
увы,
совсем не музыкален /С408/.

Образ *кузнечика* в возвышенной своей интерпретации — как символ Поэта — восходит к Античности и имеет большое значение и в художественном мире Окуджавы («О кузнечиках», 1960; «В детстве мне встретился как-то кузнечик...», 1964; «Ну чем тебе пограть, мой кузнечик?», 1985; поэма «Полдень в деревне», 1982; роман «Путешествие дилетантов», 1971–1977³⁷), и в художественном мире Сосноры («Кузнечик», 1963; и др.). Их типологическое сравнение могло бы составить интереснейшее исследование. В стихотворении «Уже не слышит ухо эха...» примечательны, необычны для Сосноры «малость» и «немузыкальность» голоса *кузнечика*, «смеющегося» над муравьиной молитвой, что вполне могло быть вызвано ассоциациями с исполнением Окуджавы. Если же автор их не подразумевал, то тем более примечательна вписанность образа *кузнечика* из «Уже не слышит ухо эха...» в систему образно-мотивных оппозиций, отражающую спор Сосноры с Окуджавой. Кузнечику в этом стихотворении противопоставляются бабочки — играющие «на белых крыльях <...> как на белых арфах» /С408/. Образ бабочки также часто выполняет у Сосноры функцию саморепрезентации, причём не только в художественных текстах, но и в письмах. То же самое можно сказать о крыльях и арфе — достаточно вспомнить Пьяного Ангела.

Подводя предварительные итоги, можно сказать, что, конечно, рецепция, да ещё такая субъективная, как у Сосноры, больше говорит о реципиенте, чем о тех, кого он оспаривает. Выбор ключевого образа — муравья и последовательная система антитез (намеренно реминисцентных или просто типологически совпадающих образов) позволяет с уверенностью говорить о том, что Соснора не принимал гармонизирующую тенденцию творчества Окуджавы и возвышение «малых сих». Намного ближе Сосноре тип личности Высоцкого, и это отмечено в высказываниях о «русском дуэнде». А вот почему он не видел поэтического мастерства, высокой и даже прихотливой стихотворной техники барда, об этом можно только догадываться. Думается, что дальнейший сравнительный типологический анализ одноимённых образов и мотивов Сосноры и Окуджавы, Сосноры и Высоцкого, Сосноры и Городницкого откроет гораздо больше соответствий, чем непримиримых расхождений.

³⁷ См. об этом: Бойко С. О кузнечиках // Вопр. лит. 1998. № 2. С. 343–348; Ильинская Н. И. Анакреонтический мотив цикады/кузнечика в поэзии Булата Окуджавы // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. Вып. 16. Киев: Логос, 2012. С. 4–14.

С. М. ШАУЛОВ

«СЛУЖИЛИ ДВА ТОВАРИЩА...»: КОНТЕКСТ И ПОДТЕКСТ

Предлагаемая вниманию читателя статья имеет целью дополнить мысль о барочной типологии концепции человека в лирике Высоцкого, давно (1999) автором высказанную, но оставшуюся, среди прочего, коротким абзацем из «Высоцкого» барокко», без изменений переходившим в разные издания¹. В качестве такого дополнения предлагается рассмотреть контекстно-подтекстовые связи одного события из относительно недавней истории нашей культуры и — в творческой биографии поэта.

Коротко, концепция, о которой идёт речь, состоит в том, что в определённых сюжетно-лирических состояниях человек Высоцкого так же, как «человек барокко, обнаруживает несводимость собственной личности к себе»²: «кажется мне — // Это я не вернулся из боя»³, «дострелил меня, — // Убив того, который не стрелял»⁴, «когда ты без кожи останешься вдруг // Оттого, что убили — его, не тебя»⁵ и т. п. Иными словами, человек в друг чувствует, что его личность не ограничена его собственным, единичным, существованием. Само по себе это переживание внутреннего человека, «бесконечно превосходящего» (Паскаль) себя внешнего, имеет глубокие христологические и мистико-философские корни в европейском культурно-историческом процессе, но мы затронем временной слой около 400 лет. Нас продолжает интересовать давно поставленный и как будто частный вопрос, — откуда эта концепция у Высоцкого, но и, как водится, — сто-

¹ См., напр.: *Шаулов С. М.* «Высоцкое» барокко // Скобелев А. В., Шаулов С. М. Наш Высоцкий: Работы раз. лет. Уфа: ARC, 2012. С. 172–173.

² Там же. С. 173.

³ *Высоцкий В. С.* Сочинения. В 2 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 265.

⁴ Там же. С. 425.

⁵ Там же. С. 498.

ит приподнять «занавес за краешек», как обнаруживается, какая это «старая, тяжёлая кулиса».

Проще всего в поисках ответа на вопрос указать на факт прямой инъекции этого кода в нашу культуру и в читательское сознание второй половины прошлого века в виде эпитафии из Джона Донна к роману Хемингуэя «По ком звонит колокол». Но и в этом случае важно, чтобы привнесённое извне не оказалось чужеродным и встретило готовность принимающей стороны впитать, усвоить и отозваться на эту генетическую коррекцию. Не возвращаясь к высказанной не раз аргументации, попытаемся рассмотреть контекстологию и подтекст того эпизода истории культуры, участником которого стал Высоцкий: не скрыт ли в нём имманентно и, по крайней мере, рудиментарно, этот код.

В 1968 году режиссёр Евгений Карелов по сценарию Юлия Дунского и Валерия Фрида снял фильм «Служили два товарища», в котором Высоцкий сыграл роль белого офицера Брусенцова. Фильм назван первой строкой песни, которая стала его лейтмотивом и звучит уже на титрах. А потом её то и дело напевает герой Олега Янковского боец Некрасов, к неудовольствию его напарника по заданию Ивана Карякина (актёр Ролан Быков). Идеино безупречный, но недалёкий и суеверный Иван опасается, что песенка эта накличет беду, как, собственно, и происходит по сюжету фильма, который, таким образом, выстраивает действие, параллельное песенному. А вот ту самую *пулю*, которая *пролетела, и ага*, — посылает в спину Некрасову герой Высоцкого. Фильм о Гражданской войне и без того представляет её финальный эпизод (отвоевание Крыма) в довольно необычном ракурсе (история неудачной киноразведки с воздуха) и предстаёт как повествование об истоке советской кинодокументалистики, но сверх того это старый, как война, рассказ о потере боевого товарища, пережитой его оставшимся в живых спутником и другом, — о слепом выборе солдатской судьбы.

В разных публикациях одноимённая фильму песня в разной степени фольклоризирована: от *в одном и тем полке* до почти вполне литературного *в одном и том полку*, и от *тады* до *тогда*. Из редакций, которые можно встретить в интернете, мы выберем «народный» вариант, две первые строфы которого совпадают со звучащими в фильме (третья строфа в нём опущена):

Служили два товарища, а-га.
Служили два товарища, а-га.
Служили два товарища в одном и тем полке.
Служили два товарища в одном и тем полке.
Вот пуля пролетела и а-га.
Вот пуля пролетела и а-га.
Вот пуля пролетела и товарищ мой упал.
Вот пуля пролетела и товарищ мой упал.

Тады ему я руку протянул.
 Тады ему я руку протянул.
 Ему я руку протянул — он руку не берёт.
 Ему я руку протянул — он руку не берёт.

Текст, естественно, не имеет канонической редакции. То в него вставляется отдельным стихом «За мной! Вперед! Ура!», то повторяются первые строфы, то после третьей добавляются ещё несколько гротескных строф в духе народного чёрного юмора. Заметно, что текст был воспринят как фольклорный и как таковой приспособлялся и дополнялся. Но в приведённом нами виде этот текст выказывает наибольшую степень соответствия оригиналу, вольным переложением которого он, безусловно, является:

Ich hatt' einen Kameraden,
 Einen bessern findst du nit.
 Die Trommel schlug zum Streite,
 Er ging an meiner Seite
 In gleichem Schritt und Tritt.

Eine Kugel kam geflogen,
 Gilt's mir oder gilt es dir?
 Ihn hat es weggerissen,
 Er liegt mir vor den Füßen,
 Als wär's ein Stück von mir.

Will mir die Hand noch reichen,
 Derweil ich eben lad.
 Kann dir die Hand nicht geben,
 Bleib du im ew'gen Leben,
 Mein guter Kamerad!

Связь нашей песни с этим стихотворением Людвиг Уланда никем не оспаривается, но говорить о п е р е в о д е, как это иногда делается, едва ли корректно: слишком значительны различия как в проработке лирических мотивов, так и формально-стиховые. Стоит, однако, обратить внимание на соответствие оригиналу количества строф и распределения в них мотивов в приведённом нами варианте песни: в первой строфе сообщается о *товарище* (хотя в русском варианте о них обоих сообщается от лица рассказчика), во второй — о *пуле и гибели* товарища (уже — *моего*, как в оригинале, — меняется повествовательная точка зрения), в третьей — о невозможности *рукопожатия*.

Близость текста Уланда к разговорной народно-поэтической стихии выражена достаточно скупой, но определённо: сокращения согласного (*hatt', gilt's, wär's, ew'gen*), объяснимое и маршевым ритмом, просторечно-диалектальное *nit* вместо *nicht*, незарифмованность первого стиха во всех трёх строфах. В остальном язык стихотворения вполне литературен. И если бы мы имели в русской песне только начальные

две строфы (как в фильме), где содержание первых строф немецкого оригинала укладывается в два стиха («Служили два товарища в одном и тем полке» и «Вот пуля пролетела и товарищ мой упал»), то и говорить об этой связи текстов, пожалуй, не имело бы смысла: оба по-разному высказывают общий и вневременный солдатский опыт.

Но вот третья строфа с её мотивом невозможного рукопожатия намекает на то, что текст Уланда всё же был учтён первым автором русской версии, хотя и с этим мотивом произошла аналогичная редукция: «Ему я руку протянул — он руку не берёт», — нет обстоятельств боя, и инициатива рукопожатия перешла от погибающего товарища («Will mir die Hand noch reichen»⁶) к носителю речи. Наконец, первый стих второй строфы: «Eine Kugel kam geflogen» ([одна] пуля *прилетела*) действительно переведён. Оба стихотворения — об одной (случайной, «шальной») пуле, прилетевшей и вырвавшей *моего товарища* из строя живых. Лирическое сознание заворожено таинственной предназначенностью прилетевшей пули: «Gilt's mir oder gilt es dir?» ('Мне предназначена или тебе?'), — вопрос, которым Уланд словно приостанавливает её полёт, — ушёл в русском стихотворении в подтекст, оставив мгновенное, обескураживающее и такое русское — *и а-га*, смысловая ёмкость которого неизмерима и невыразима.

Романтический поэт Людвиг Уланд (1787–1862) написал своё стихотворение в пору освободительных войн, в 1809 году, когда по приказу Наполеона союзная ему армия Бадена подавляла антифранцузское Тирольское восстание. Симпатии молодого поэта раздваивались, он был не в состоянии принять ту или иную сторону, а стихи возникли после гибели его друга в рядах тирольцев. И вот уж кому, наверное, действительно было не дано предугадать, как его слово отзовется, так это автору текста песни «Хороший товарищ». Стихотворение совершенно индифферентно каким бы то ни было политическим или официозным смыслом, оно целиком только о гибели товарища и являет, — ввиду необходимости продолжать бой, — мужественное обуздание носителем речи естественной реакции на это событие. Нет в стихотворении признаков героизации гибели солдата, — героически здесь выглядит, скорее, поведение носителя речи (в том числе — внутренней), подчиняющегося логике событий (надо заряжать ружьё) и оставляющего умирающего товарища на попечение вечной жизни. Как всё стихотворение, и этот финальный момент почти безэмоционален:

⁶ «Ещё хочет подать мне руку».

Will mir die Hand noch reichen,
 Derweil ich eben lad.
 Kann dir die Hand nicht geben,
 Bleib du im ew'gen Leben,
 Mein guter Kamerad!⁷

Одним словом, нет ничего, что намекало бы на будущее превращение этого стихотворения в немецкую солдатскую песнь, которая вплоть до наших дней остаётся частью траурного воинского церемониала и строки из которой высекаются на солдатских надгробиях. Разве что в заключительных стихах второй строфы мы расслышим очертания того самого культурного кода, о котором сказано выше, а онто как раз очень глубоко и органично встроен в национальную поэтическую традицию:

Er liegt mir vor den Füßen,
 Als wär's ein Stück von mir⁸.

И это чувство общности и нерасторжимости живого и мёртвого как раз и способно возвышать поэтическое высказывание до катарсического переживания. Как, например, мы это чувствуем уже в стихах, где лирическое сознание ещё только идёт к постижению того, что *это я не вернулся из боя*:

Наши мёртвые нас не оставят в беде,
 Наши павшие — как часовые...⁹

В стихотворении Уланда эта самоидентификация носителя речи с умирающим товарищем проявляет давно к его времени освоенную немецкой лирикой антропологическую модель внутреннего и внешнего человека, восходящую к Евангелию¹⁰ и глубоко и разнообразно развитую христианскими мистиками XVI–XVII веков. Это в своём роде эпохальное фоновое знание о несводимости личности к частному («частичному», — Я. Бёме) существованию и о тождестве человека (сущности человека) во всех частных проявлениях — рождает в поэзии многочисленные медитативные и риторические версии лирической субъектности, на которые нам неоднократно приходилось обращать внимание (в том числе) в связи с «высоцким» барокко.

Вот близкий дискурсу этой статьи пример — одно из ранних стихотворений будущего классика немецкого барокко: студент-медик

⁷ Дословно: «Ещё хочет подать мне руку, // Когда я как раз заряжаю. // Не могу дать тебе руку, // Оставайся ты в вечной жизни, // Мой добрый товарищ!».

⁸ Дословно: «Он лежит у моих ног, // Как будто часть меня».

⁹ *Высоцкий В. С.* Указ. изд. С. 265.

¹⁰ Ср.: «<...> если *внешний* наш человек и тлеет, то *внутренний* со дня на день обновляется» (2 Кор 4: 16). Здесь и далее курсив в цитатах наш. — С. III.

Пауль Флеминг (в который раз именно он служит нам примером!) оказывается рядом с умирающим старшим, шестью годами, другом и соседом по студенческой келье Георгом Глогером («свидетелем моей поэзии»), укрепившим молодого поэта в призвании. Дело происходит в 1631 году, за десять лет до смерти самого поэта.

<...> Ach! wo, wo läßt du dich,
Dein' Augen, deinen Mund und was noch mehr, wo mich,
*Mich, deinen andern Dich?*¹¹

Чувство утраты себя мотивируется сознанием того, что человек жив в стольких и таких образах, сколько людей и как его воспринимают. Вместе с безвременно уходящим другом поэт оплакивает и свой, — самый дорогой из всех своих, — образ:

Ihr Augen, die ihr mich durch euer Freundlichsehn
Zur Gegenliebe zwingt, nun ists um euch geschehn
Und auch *um euren Mich*¹².

Речь идёт, однако, не только и не столько о впечатлении, которое поэт оставлял в глазах друга, к которым обращается, сколько и прежде всего о подлинности существования в этом *вашем Мне*: лирическое *я*, обретающее себя отражённым в «прекрасной душе» друга, чувствует себя теперь оставленным без жизни и без смысла, умирающим в нём и с ним.

Солдат, носитель речи в стихотворении Уланда, разумеется, безмерно далёк и от подробностей умирающего, с которыми встречается читатель в стихотворении будущего магистра медицины, и от риторической изощрённости и смысловой игры¹³ великого поэта всечеловеческого тождества. Но переживает этот солдат примерно то же, и студенческая келья вполне способна предстать поэтическим аналогом землянки, где *места хватало вполне*, а то и *кожаночки* из песни Александра Галича¹⁴, особенно в эпоху Тридцатилетней войны, когда люди остро понимают, что, собственно, их связывает. Таков, в общих чертах, историко-поэтологический подтекст одного стиха в оригинальном стихотворении, послужившем импульсом к возникновению русской солдатской песни «Служили два товарища...».

¹¹ Fleming P. Gedichte / Hrsg. v. J. Tittmann. Leipzig, 1870. S. 29. («<...> Ах, где, где ты оставляешь себя, // Твои глаза, твой рот и, что ещё больше, где — меня, // Меня, твоего второго Тебя?».)

¹² Ebd. («Вы, глаза, которые своим дружеским видением // Понуждаете меня к ответной любви, вот это и случилось с вами // И с вашим Мной тоже».)

¹³ Подробнее об этом: Шаулов С. М. Истоки национального своеобразия немецкой поэзии: Реформа Мартина Опица и философия Якоба Бёме. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publ., 2011. С. 137-140.

¹⁴ Ср.: «Мы ж с ним вместе под этой кожаночкой // Ночевали не раз и не два».

В XX веке, в эпоху «второй Тридцатилетней войны» (И. Р. Бехер), стихотворение Уланда, положенное на музыку в XIX веке, не только становится популярной песней среди участников всех германских войн (начиная, как представляется, с франко-прусской 1870 года), но в разных немецкоязычных странах и не только для армии (пожарные, полиция) приобретает то ритуальное значение и вес, о которых мы сказали выше.

Можно предположить, что и в русскую солдатскую среду оно попадает в первую мировую войну, на фронтах которой уже с 1915 года измученные окопной войной солдаты то там, то здесь устраивали «братания» через линию противостояния. С другой стороны, текст Уланда имеет в русской словесности и вполне литературную, хоть и не богатую, переводческую историю, в которой наиболее примечательным является перевод В. А. Жуковского, выполненный, как предполагают, ещё в 1826 году, но впервые опубликованный в третьем томе Полного собрания сочинений под редакцией А. С. Архангельского 1902 года, — то есть, — вполне поспевает ко времени, о котором мы говорим. Но выглядит он так, что вы сразу понимаете: к автору (инициатору) солдатской песни («Служили два товарища») он едва ли имеет отношение:

Был у меня товарищ,
Уж прямо брат родной.
Ударили тревогу,
С ним дружным шагом, в ногу
Пошли мы в жаркий бой.

Вдруг свистнула картеча...
Кого из нас двоих?
Меня промчалось мимо;
А он... лежит, родимый,
В крови у ног моих.

Пожать мне хочет руку...
Нельзя, кладу заряд.
В той жизни, друг, сочтёмся;
И там, когда сойдёмся,
Ты будь мне верный брат.

При всей точности и бесспорной лирической ценности этого перевода, несколько озадачивает отказ Василия Андреевича от лежащего на поверхности (именно поэтому?) варианта с *пулей* — «Вдруг пуля прилетела (просвистела¹⁵)» и замена её на *картечь*, тем более, что стих

¹⁵ Зачин со *свистящей* пулей возник и в песне, родившейся в русской рок-культуре в начале 80-х гг., которая в рамках нашего дискурса интересна, пожалуй, лишь тем, что проявляет факт сохранения на слуху старой солдатской песни, которая всё ещё провоцирует появление новых версий. Ср.: «Вот пуля просвистела, в грудь попала мне» (https://zen.yandex.ru/media/russian_rock/vot-pulia-proletela-i-aga-5da5d3ef43fdc000adac7af6: 20.10.19).

не требует рифмы. Можно предположить, что более продолжительный с в и с т картечи представлялся ему и более правдоподобным рядом с вопросом в следующем стихе, — разрыва картечи ж д у т, прислушиваясь к свисту, пуля же не оставляет времени задаться этим вопросом.

А второй жертвой перевода пал как раз интересующий нас мотив — *как будто часть меня*, ритмически столь же очевидный и, кажется, возможный. Но — загнанный, несомненно, намеренно, в подтекст ввиду своей сухой философичности и прямооты, готовности в смысле «готового слова» (термин А. В. Михайлова), которое некогда у Пауля Флеминга, формируясь в риторических упражнениях, ещё полно непосредственности и трепета лирического переживания, а здесь явно выпадает из эмоционального строя русского сентиментального переложения, в котором именно это переживание и вынимается из подтекста стихотворения Уланда.

Читатель может наблюдать, как Жуковский стремится компенсировать эту потерю, начиная уже со второго стиха («Уж прямо брат родной» вместо «Лучшего ты не найдёшь») и далее в каждом — такое же лирическое обогащение: «*дружным шагом*», «*в жаркий бой*», «*лежит, родимый, // В крови*», — ничего этого нет в оригинале. В нём как раз этот лиризм намеренно упрятан в подтекст: барабан бьёт не *тревогу*, а *к бою*; пошли — просто — *в ногу*, о д и н а к о в ы м ш а г о м, что важно как знак не столько объединяющего боевого одушевления, сколько — н е о б у с л о в л е н н о с т и ф а т а л ь н о г о в ы б о р а п у л и.

Наконец, вместо скупого и мужественного *оставайся в вечной жизни* — трогательное прощание на три стиха с упованием на свидание там, в той жизни, где *сочтёмся, сойдёмся* — как знаки того же единства и т о ж д е с т в а. И снова: *друг, верный брат*, — несколько раз на протяжении стихотворения по-разному назван погибший товарищ. В оригинале — дважды, в первом стихе и в последнем, одним и тем же словом *Kamerad*, относящимся к с о л д а т с к о й лексике. Переводчик стремится, насколько это возможно, полнее о б о з н а ч и т ь, и н о с к а з а т ь этот *Stück von mir* («*часть, кусок меня*»), но избегает точного и ритмически возможного выражения смысла.

Парадоксальным образом, в подтексте образуется тот самый узел несказуемого переживания, которое лишает рассказчика речи: *и а-га, и печки-лавочки!*, — и вдруг, почему-то, до слуха доходит шум в *больничных корпусах*, а «*всё теперь // Фактически до лампочки...*». И неважно теперь, «кто же прав был из нас // В наших спорах без сна и покоя», и одно воспоминание о *кожаночке и спиртыге из чайника* перевешивает всё рассказанное о начальнике, потому что то была жизнь р а с с к а з ч и к а, и она закончилась с е г о д н о м.

Разумеется, это переживание приходит в современную нам поэзию не только из литературы и фольклора прошлого, нашим поэтам оно, что называется, «дано в ощущении» и лишь подтверждает истинность старинных мистических прозрений в части антропологии: «Я жив, но жив не я» (Флеминг). Мы же сравниваем исторически оставленные нам ф о р м ы в ы р а ж е н и я этого откровения. И нам в рамках заявленного в начале статьи дискурса остаётся лишь посмотреть, выразилось ли оно в фильме о двух товарищах, в котором сыграл Высоцкий. Пересмотрите финальную сцену, в которой Иван Карякин, герой Ролана Быкова, сдаёт неприкаемую после гибели Некрасова кинокамеру, — что говорит герой и что играет актёр, — там, в его с м у щ е н и и, оттого, *что убили его* (а ‘вообще-то’, ‘по всему’, ‘должно было... меня’), просвечивает именно это. И фильм о гражданской войне, разведке, документальном кино, противоречивой и неравной дружбе и ссорах, о боевом товариществе, наконец, — в о с х о д и т к этому коду культуры.

Составители благодарят

Р. Джагалова, А. Коваленко, В. Ковнера,
М. Ковнера, Ю. Куликова, И. Некрасова, К. Рязанова,
А. Самарову, Г. Суперфина, А. Уклеина, Г. Шакина
за помощь в подготовке материалов книги

Альманах состоит из двух книг со сквозной нумерацией страниц,
каждая книга является неотъемлемой частью издания.
При перепечатке отдельных материалов согласование с автором
и ссылка на альманах — обязательны.

СОДЕРЖАНИЕ

КНИГА ПЕРВАЯ

<i>От составителей</i>	4
МЕМУАРИСТИКА	
Алексей Симонов. О Булате и о Саше	11
Джин Сосин. Александр Галич. Из книги «Искры свободы». <i>Пер. с англ. О. Поленовой и И. Толстого</i>	29
Юлия Вишневская. Избранник «Свободы». <i>Воспоминания об Александре Галиче</i>	38
Магнус Юнгрен. Булат Окуджава: впервые в Швеции. <i>Авториз. пер. И. Матыциной, Е. Буггесков, В. Ковнера</i>	49
Анна Жебровска. Чутьочку поляк. Встречи с Окуджавой. <i>Интервью в обратном пер. с пол. Л. Шатунова</i>	71
ПРЯМАЯ РЕЧЬ	
Хелен фон Сахно. «Поэзия всегда возникает из протеста». <i>Разговор с советским поэтом Булатом Окуджавой.</i> <i>Обратный пер. с нем. С. М. Шаулова</i>	87
Александр Алейник. «Я — легкомысленный грузин». <i>Окуджава в Нью-Йорке</i>	91
Владимир Высоцкий. ...Я мечтаю о клане! <i>Интервью для еженедельника</i> <i>«Sonntag». Беседовала О. Булгакова при участии Д. Хохмута.</i> <i>Подгот. текста и коммент. К. Андреева</i>	99
Галина Зотова (Митина). Первая встреча с Галичем. <i>Подгот. текста и коммент. К. Андреева</i>	120
Новелла Матвеева. Интервью для радиостанции «Юность». <i>Беседу вёл Э. Котлярский</i>	134
Михаил Анчаров. Письма из архива писателя. <i>Публ. и коммент. В. Ш. Юровского</i>	139
ИСТОЧНИК	
Снимки из домашнего архива семьи Ряжских. <i>Публ. и предисл. Ю. О. Ряжского</i>	150
Дарственные из архива Тумановых	157

ИЗ ТАМИЗДАТА

(Подготовка текстов и комментарии Т. Субботиной)

Аргус. Барды (I)	165
Аргус. Барды (II)	168
Миша Аллен. Советские трубадуры	172
Р. Полчанинов. Изучение магнитиздата в СССР и за границей	177
Н. Н. Памяти трёх поэтов песенников. <i>Предисл. С. Максудова</i>	181
Е. Н. Дрыжакова. Булат Окуджава <i>(Из книги «Путь отречения»)</i>	189
Руфь Зернова. Русская гитарная поэзия	196
Василий Бетаки. Главы о поющих поэтах <i>(Из книги «Русская поэзия за 30 лет»)</i>	206

«ПЕСНИ РУССКИХ БАРДОВ»

(Подготовка текстов и комментарии Т. Субботиной)

Галина Кузнецова. Голоса вне эфира	230
Песни русских бардов (<i>«Континент»</i>)	234
Р. Полчанинов. О древних и современных бардах	236
Р. Полчанинов. Песни русских бардов	240
В. Бетаки. Галич и русские барды	244
Джерри Смит. Подпольные песни. <i>Пер. с англ. В. Ковнера</i>	249
Р. Полчанинов. «Песни русских бардов — тексты — серия IV»	259

ШТУДИИ

О. А. Фомина. Метрический репертуар авторской песни: Окуджава, Высоцкий, Галич	263
Р. Ш. Абельская. Черты жанрового синтеза в творчестве бардов: сочетание несочетаемых элементов	293
*Мария Александрова, Леонид Большухин. О возможном претексте стихотворения Булата Окуджавы «Я пишу исторический роман»	306
*С. В. Свиридов. Вина vs беда. <i>Герой Высоцкого в фокусе описывающих текстов</i>	322
А. В. Кулагин. Древняя Русь в поэзии Галича	342
*В. А. Гавриков. Мотив каннибализма в авторской песне	360

КОНТЕКСТ

*В. В. Биткинова. Творчество поэтов-бардов в рецепции Виктора Сосноры	368
С. М. Шаулов. «Служили два товарища...»: Контекст и подтекст	386

* Здесь и далее так обозначены статьи, основанные на докладах, которые были прочитаны на научной конференции «Классика жанра. Окуджава, Высоцкий, Галич» (Калининград, 5–6 ноября 2018 г.).

**ЧИТАЙТЕ
В КНИГЕ ВТОРОЙ:**

НЕПЕСЕННОЕ

- *Мария Александрова.** Ностальгия по «золотому веку»
как фактор литературной репутации Булата Окуджавы 403
- *А. Е. Крылов.** Окуджава. Жизнь с театром. Начало 425
- Георгий Бородин.** Анимационная драматургия А. А. Галича 439

«ДНЕВНИКИ. ЗАМЕЧАНИЯ. ТЕТРАДКИ»

- Нина Бялосинская.** Булат Окуджава в дневниках, письмах и рабочих
записях... Публикация, предисловие и комментарии Вл. Орлова 474
- Анатолий Жигулин.** Беседы с Булатом. (Из дневника...)
Публикация, предисловие и комментарии В. В. Колобова 517

СОБЫТИЯ

- ОВГ** в Калининграде 548
- Мария Александрова.** В Доме Булата 550
- Василий Гронский.** Высоцкий. «Натянутый канат» 563
- Дмитрий Кастрель.** «Навсегда отстегните ремни» 569
- Н. Пименов.** Продолжается действие.
О спектакле «Право на отдых» 572

НОВЫЕ ДИССЕРТАЦИИ

- Наталья Матвеева.** Способы репрезентации семантического
поля «музыка» в стихотворных текстах Булата Окуджавы 576
- А. И. Кабанков.** Миромоделирующий потенциал
прецедентного мира В. Высоцкого
и его семантико-аксиологическое наполнение 598
- С. А. Кадочникова.** Заимствование черт журналистских текстов
и их пародирование в произведениях жанра авторской песни
как художественный метод 612

КРУГ ЧТЕНИЯ

- В. Биткинова.** «Глазами литературоведа» 627
- И. А. Соколова.** «Словно семь заветных струн...» 639
- В. Беломоров.** Минус монография 657
- Е. Н. Басовская.** О языковой личности 661
- С. В. Свиридов.** Калужанин Окуджава 666
- Т. И. Дронова.** Окуджава и Блок: плодотворность традиции 674
- Яков Никитский.** Биографический калейдоскоп 680
- А. Кулагин.** «Нужно провести глубокий поиск...».
По страницам высококоведческого журнала 695

Дечка Чавдарова. Творчество Высоцкого в ракурсе исследователя барокко	711
И. Б. Ничипоров. Белорусский сборник о творчестве В. Высоцкого	728
Хайнрих Пфандль. Новый орловский сборник по высококоведению	734
В. Ш. Юровский. Всё о Высоцком в Грузии	740
С. М. Шаулов. Работа над памятником. <i>По поводу толкования поэтики</i>	753
Виталий Гавриков. Руда и алмазы	762
Александр Костромин. Мир Александра Галича?	769
А. Крылов, Г. Шакин. Острова невезения Александра Галича	783
Е. Л. Стафёрова. Портрет на фоне эпохи	799
Л. П. Быков. А мы вспоминаем — поэта	813
СПРАВОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ	
Напечатано в 2018–2019	820
Об авторах	837
Именной указатель	843

ОКУДЖАВА. ВЫСОЦКИЙ. ГАЛИЧ...

Научный альманах

Книга 1

Научное издание

Составители А. Е. Крылов, С. В. Свиридов

Редактор И. А. Соколова

Корректор А. А. Коваленко

Вёрстка Д. Дзюба

Мнения авторов сборника могут не совпадать с мнением редколлегии

При перепечатке разрешение правообладателей
и ссылка на альманах — обязательны

Подписано в печать 11.05.2021.

Формат 70х100/16. *Бумага офсетная*

Гарнитура Октава. *Печать офсетная. Усл. печ. л.* 28,72

Усл.-изд. л. 23,56. *Тираж* 500 экз.