

научный альманах  
**часть 2**



либрика



**ОКУДЖАВА**



**ВЫСОЦКИЙ**

**ГАЛИЧ...**

**ОКУДЖАВА.  
ВЫСОЦКИЙ.  
ГАЛИЧ...**

**Научный альманах**

*Книга 2*



**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. 2. —  
464 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 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

**Мария АЛЕКСАНДРОВА**

## НОСТАЛЬГИЯ ПО «ЗОЛОТОМУ ВЕКУ» КАК ФАКТОР ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

### **1. Понятие литературной репутации: актуальные аспекты**

Для современных исследователей очевидна необходимость «обратить пристальное внимание на проблему литературной репутации» Булата Окуджавы: этот фактор определил не только современные писателю литературно-критические прочтения, но и «ряд особенностей научной рецепции вплоть до настоящего времени»<sup>1</sup>.

Под литературной репутацией принято понимать «те представления о писателе и его творчестве, которые сложились в рамках литературной системы и свойственны значительной части её участников <...>. Литературная репутация в свёрнутом виде содержит характеристику и оценку творчества и литературно-общественного поведения писателя»<sup>2</sup>. Приближая понятие литературной репутации к «употребительному в социологии термину “социальный престиж”»<sup>3</sup>, А. Рейтблат сосредоточился на механизмах литературного успеха, закономерностях формирования литературной иерархии, а также колебаниях статуса писателя во мнении современников и потомков. Именно эти аспекты литературной репутации неизменно привлекают внимание на сломе исторических эпох, когда общество заново взвешивает сложившееся понимание национальных культурных ценностей; в этом

---

Глава из новой кн.: Александрова М. А. Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке». М.: Флинта: Наука, 2020. (В печати). Печ. с сокращениями.

<sup>1</sup> Бойко С. С. Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века. М.: РГГУ, 2013. С. 47.

<sup>2</sup> Рейтблат А. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социол. очерки о кн. культуре пушкин. эпохи. М.: Новое лит. обозрение. 2001. С. 51.

<sup>3</sup> Там же.

плане типологически соотносимы два переходных этапа — послереволюционный и постсоветский.

Провокативная формула «Как Пушкин вышел в гении», вынесенная в заглавие книги А. Рейтблата, отвечала настроениям рубежа тысячелетий (хотя в качестве рекламного хода вводила в заблуждение «простодушных любителей остренького»<sup>4</sup>). И. Н. Розанов в своей знаменитой книге «Литературные репутации» (1928) не прибегал к эпатажным приёмам, но опирался на революционную опоязовскую концепцию литературного движения как «борьбы и смены», рассматривал случаи «наиболее резких переходов от известности к славе и от славы к осмеянию»<sup>5</sup>.

Литературная критика и публицистика 1990-х годов зафиксировала колебания литературных репутаций «шестидесятников», в том числе Булата Окуджавы, чей уход в 1997-м символически завершил историческую эпоху. Ретроспективно Окуджава виделся то инакомыслящим (по крайней мере, на этапе творческой зрелости), то вполне советским, хотя и не ортодоксальным писателем. Одни полагали, что ход времени низвёл Окуджаву до рядового беллетриста в поэзии и прозе, другие уверенно отводили ему место «в ряду русских поэтических классиков» второй половины XX века<sup>6</sup>.

Согласимся с С. С. Бойко, что для современного исследователя большую ценность представляют «наблюдения не столько над известностью, сколько, так сказать, над качественными характеристиками лиц и творческого облика, которые в разные эпохи ложились в основу литературных репутаций»<sup>7</sup>. Так, И. Н. Розанов показал, что символисты «творили Пушкина каждый по своему образу и подобию»; для футуристов его имя было «знаменем ненавистной им литературной традиции и литературного застоя»<sup>8</sup>. Когда пушкинские юбилеи стали традиционными в России, попытку некоего энтузиаста благородного сословия чествовать «дворянина Пушкина» высмеяли в газетах: «Пушкин казался общенародным, общенациональным. После Октябрьской революции <...> Пушкин <...> стал восприниматься как представитель дворянской культуры»<sup>9</sup>, а впоследствии вновь обрёл статус, определяемый формулой А. А. Григорьева «наше всё».

<sup>4</sup> Немзер А. С. Как Булгарин не вышел в гении: (А Пушкин послужил социологии литературы) // Ruthenia: [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/abram.html>: 16.04.2018.

<sup>5</sup> Розанов И. Литературные репутации. М.: Никитин. Субботники. 1928. С. 3.

<sup>6</sup> Новиков Вл. Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: Материалы Первой междунар. конф., посвящ. 75-летию со дня рожд. Булата Окуджавы; 19–21 ноября 1999 г., Переделкино. М.: Соль, 2001. С. 23–25.

<sup>7</sup> Бойко С. С. Указ. соч. С. 47.

<sup>8</sup> Розанов И. Указ. соч. С. 48, 42.

<sup>9</sup> Там же. С. 42.

Посмертная судьба писателя позволяет наблюдать подобные метаморфозы с высоты исторического опыта. Однако цель нашего исследования — осмысление места и роли Окуджавы в процессе мифологизации «золотого века» — требует обращения к прижизненной литературной репутации, установления общих предпосылок и конкретных причин её формирования. В связи с этим необходимо принимать во внимание следующие обстоятельства.

В отличие от многих писателей XX века, которые были вынуждены держать «в столе» свои заветные произведения, Окуджава не слишком пострадал от советской цензуры. Во-первых, его дар обусловил особый путь творческой реализации — устно-песенный; «магнитофонная революция» конца 1950-х позволяла обращаться к публике, минуя идеологические инстанции. Во-вторых, работа в жанре исторического романа оставляла возможность пользоваться общепонятным «эзоповым языком»; по свидетельству Н. И. Ивановой, современники воспринимали в качестве иносказания историческую тематику как таковую: «В самом жанре, избранном им <Окуджавой>, таилась загадка, было “двойное дно”»; жанр исторического романа «был для писателя, конечно же, приёмом — таким же приёмом, как и многие его “исторические” песни и стихотворения»<sup>10</sup>. В исследовании Л. Лосева показано, что главная функция иносказания — тайная победа над репрессивной властью, переживаемая совместно писателем и читателем<sup>11</sup>. Лиризм исторических романов Окуджавы многократно усиливал читательское чувство причастности к «тайному союзу» единомышленников, а сосредоточенность художника на первой половине XIX века подтверждала общность исторических пристрастий нескольких поколений либеральной интеллигенции.

Отсюда понятна активная роль в формировании литературной репутации Окуджавы рядовых современников, никем не уполномоченных для выражения общественного мнения; это были не только читатели и слушатели магнитофонных записей, но и публика неофициальных концертов. О значении таких контактов для профессиональных литературных критиков и для тех, кто стал в итоге профессиональным исследователем творчества Окуджавы, будут впоследствии вспоминать многие<sup>12</sup>. В атмосфере любви к Окуджаве переживала настоящий расцвет т. н. «читательская критика»: в стенных газетах филологических

<sup>10</sup> Иванова Н. Смена языка // Знамя. 1989. № 11. С. 227.

<sup>11</sup> Loseff L. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. München, 1984. P. 230.

<sup>12</sup> См. об этом: Новиков Вл. Счастливчик Окуджавы: О мемуарной повести Андрея Крылова: [Предисл.] // Крылов А. Е. Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ. М.: Булат, 2005. С. 5–10.

факультетов и клубов самодеятельной песни обнародовались статьи, рецензии, отчёты о концертах. Первое прижизненное собрание сочинений Окуджавы (11 томов в единственном экземпляре) было подготовлено в московском КСП к шестидесятилетнему юбилею писателя<sup>13</sup>. Некоторые любительские статьи об исторической прозе Окуджавы, сохранившиеся в личных и журнальных архивах, предвосхитили идеи будущих академических исследований<sup>14</sup>.

Уникальной была эмоциональность восприятия творчества Окуджавы. Вл. Новиков в статье 1986 года посочувствовал «хладнокровной филологии грядущих лет, которая, отойдя на достаточную хронологическую дистанцию, разберётся со всем этим научно и, что называется, без эмоций»<sup>15</sup>. Автор нескольких основополагающих для окуджавоведения работ имел полное право озаглавить своё предисловие к мемуарной книге А. Е. Крылова формулой «Счастливчик Окуджава», варьирующей название окуджавского стихотворения «Счастливчик Пушкин».

Тем не менее, как справедливо пишет С. С. Бойко, нет оснований говорить о соответствии между литературной позицией зрелого Окуджавы и его литературной репутацией<sup>16</sup>. Причины этого разрыва ещё предстоит уточнить.

Согласно А. Рейтблату, по мере развития литературы расширяется круг факторов, влияющих на мнение публики; вступают во взаимодействие — прямое и опосредованное — такие инстанции, как общепризнанные арбитры вкуса (в литературной системе современного типа эта роль достаётся представителям творческой элиты), профессиональные критики и литературоведы, официальные идеологи, цензоры и т. д.<sup>17</sup> Однако описанные исследователем процессы не всегда определяют «сложность» или «противоречивость» конкретной литературной репутации. Когда в ситуации идейного противостояния символом неких ценностей становится крупная литературная фигура, её отражения в зеркале общественного мнения подчас настолько не совпадают друг с другом, словно речь идёт о разных писателях. Именно таким было восприятие позиции Окуджавы в контексте общественного «запроса на прошлое», возникшего на излёте «оттепели» и сохранявшегося до конца советской эпохи. Одни современники считали поэта и рома-

<sup>13</sup> Крылов А. Е. Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ. С. 32–39; Юровский В. В единственном экземпляре: о юбилейном собрании сочинений Б. Окуджавы // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 5. М.: Булат, 2008. С. 353–367.

<sup>14</sup> См. об этом: Александрова М. А. Творчество Булата Окуджавы в неопубликованных статьях 1980-х годов // Голос надежды. Новое о Булате. Вып. 9. М.: Булат, 2012. С. 437–443.

<sup>15</sup> Новиков Вл. Тайна простых чувств // Лит. обозрение. 1986. № 6. С. 78.

<sup>16</sup> Бойко С. С. Указ. соч. С. 47–64.

<sup>17</sup> Рейтблат А. Указ. соч. С. 52.

ниста восторженным певцом «золотого века нашей поэзии, культуры, общественной мысли и воинской славы»<sup>18</sup>, другие — клеветником, посягнувшим на величие России<sup>19</sup>. У каждой общественной группы сложился свой образ «золотого века», но дискуссию о сущности идеализируемой эпохи подменили споры о «правильном» и «неправильном» её воплощении в литературе. Сама крайность мнений позволяет предположить, что к упрощению были склонны обе стороны.

История официально инспирированных кампаний против Окуджавы и обстоятельства «инициативных» выпадов со стороны идейных противников подробно освещены мемуаристами и исследователями<sup>20</sup>, логика предубеждённых интерпретаторов вполне ясна<sup>21</sup>. Многократно отмечались также аберрации восприятия, которые повлияли на добросовестные литературные разборы, но их типологическое сходство до сих пор не было осмыслено; вопрос о существенном различии культурно-исторического видения художника и его поклонников просто не был поставлен. Истинная парадоксальность литературной репутации Окуджавы открывается, с нашей точки зрения, именно в этой сфере.

## **2. Творческая позиция Окуджавы в авторском освещении**

Читатели, журналисты, литературные критики множество раз задавали Окуджаве вопрос из зала «Чем объясняется ваш интерес к истории?», ответ на который он полагал самоочевидным:

<sup>18</sup> Чупринин С. На ясный огонь: [Рец. на кн.: Булат Окуджава. Стихотворения. М.: Совет. писатель, 1984] // Новый мир. 1985. № 6. С. 261.

<sup>19</sup> Борьбу с «очернением прошлого» в исторических романах Окуджавы систематически вели В. Бушин, С. Плеханов, М. Лобанов и (в смягчённой форме) Ю. Минералов.

<sup>20</sup> См. об этом: Оскоцкий В. О первой любви, и не только о ней // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате. 2-е изд., испр. и доп. Ниж. Новгород: ДЕКОМ, 2004. С. 137–139; Соловьёв В. Поэзия ходячих истин: Из мемуар. романа «Записки скорпиона» // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. [Вып. 1]. М., 2004. С. 37–38; Корнилов В. Воспоминаний писать не буду // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 3. М., 2006. С. 16–17, 20; Босенко В. «Ату его!», или Окуджава как объект общественно-политической травли // Миры Булата Окуджавы. Материалы Третьей междунар. научн. конференции 18–20 марта 2005 г. Переделкино. М.: Соль, 2007. С. 55–61; Красухин Г. Портрет счастливого человека: Книжечка о Булате. М.: Булат, 2012. С. 76–80; Фрумкин В. Ещё раз о Булате // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 8. М., 2011. С. 38–39; Бойко С. С. Указ. соч. С. 60–64; а также: Окуджава Б. III. «Я никому ничего не навязывал...»: [Ответы на записки и уст. вопр. во время публич. выступлений 1961–1995 гг.] / Сост. А. Петраков. М.: Кн. маг. «Москва», 1997. С. 111, 112, 118, 191, 207. (Б-ка журн. «Вагант-Москва»; Вып. 205–213).

<sup>21</sup> Впервые она была раскрыта ещё в ходе полемики о романе «Путешествие дилетантов»: Оскоцкий В. Д. Памфлет или пасквиль? // Лит. Грузия. 1980. № 1. С. 154–171.



— Тем же, чем и *ваш*<sup>22</sup>;

В другой раз на похожий вопрос «Как вы лично пришли к исторической прозе?» писатель ответил:

— *И я не избежал общей участи*<sup>23</sup>.

Декларируя позицию «как все», Окуджава последовательно уклонялся от её конкретизации. Откровенность писателя не простиралась дальше признания, что он давно привык сводить к единственному тезису все возможные рассуждения о значении для современности любимого им XIX века:

*Об этом можно много говорить. Но я себе придумал такую формулу. <...> Она, на мой взгляд, очень удобная и очень лаконичная: это время не столь далеко, чтобы казаться недостоверным, и — в то же время — не столь далеко, чтобы потерять загадочность. Вот я и стараюсь там, в этих временах, обитать*<sup>24</sup>.

И он действительно повторял *такую формулу* многократно, что зачастую выглядело как намеренный уход от обсуждения темы.

Например — на вопрос: «Расскажите, пожалуйста, чем ваш интерес привлекло преимущественно <девятнадцатое> столетие?»:

— *XIX век мне особенно интересен. Во-первых, он не столь далёк, чтобы казаться недостоверным, а во-вторых, не столь близок, чтобы не таить загадок*<sup>25</sup>.

«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*<sup>26</sup>.

Или: «Вероятно, не случайно действие ваших трёх романов происходит в рамках нескольких десятилетий прошлого века. Как вы любили это время?»

— *Я увлёкся историей внезапно и бурно. Читал мемуарную литературу, дневники, письма, мне нравился их язык и стиль. Мне нрави-*

<sup>22</sup> Окуджава Б. Ш. «Я никому ничего не навязывал...». С. 93.

<sup>23</sup> Окуджава Б. «Минувшее меня объемлет живо...» / Беседу вёл Ю. Болдырев // Вопр. лит. 1980. № 8. С. 127.

<sup>24</sup> Окуджава Б. Ш. «Я никому ничего не навязывал...». С. 100. Здесь и далее выделено в цитатах — нами.

<sup>25</sup> Окуджава Б. «Минувшее меня объемлет живо...». С. 131.

<sup>26</sup> Окуджава Б. Крик: [Интервью А. Жебровской для варшав. еженедельника «Политика»]. Цит. по: Окуджава Б. «Мы всё реже задумываемся о чести, честности, человеческой порядочности...» / [Обрат.] пер. с пол. Л. Шатунова // Рус. мысль. Париж, 1983. 24 нояб. С. 11–12. См. также с. 81 наст. альманаха.

лись люди не озлобленные, бескорыстные, думавшие о благе отечества. Это было время надежд и чистых помыслов. Оно не столь далеко от нас, чтобы казаться недостоверным, но и не столь близко, чтобы потерять загадочность<sup>27</sup>.

Иногда удобная формула варьировалась и сопровождалась ироническим комментарием:

*Прошлое состоит из устоявшихся фактов и представляет собой весьма привлекательную почву для размышлений <...>. Так мне кажется. Но я не смею настаивать на этом<sup>28</sup>.*

Предельная скупость ответов «по существу» контрастировала с оценкой любого своего произведения (лирического и повествовательного, исторического и современного по материалу) как исповедально-го; тем самым читателю предлагалось искать авторскую позицию в текстах, где всё сказано единственно возможным для художника образом:

*Я постоянно во власти одного недуга — потребности рассказать о себе, поделиться с окружающими своими представлениями о жизни. Видимо, что-то во мне должно совпасть с чем-то в истории: слово, жест, поступок, столкновение... Остальное возникает потом, в зависимости от моих способностей и объёма пережитого;*

*Для литератора моего склада исторический факт, событие — всего лишь побуждающая причина, тем более что во все века и времена главная задача искусства заключалась в том, чтобы рассказать о своём;*

*Мне ближе авторы, для которых история не самоцель<sup>29</sup>;*

*...Я ещё писал о себе: мне хотелось высказаться как-то. И получились эти исторические произведения, как я их называю, эти «исторические фантазии». <...> Конечно, это не пособие для изучающих историю<sup>30</sup>.*

Авторские определения, принятые литературной критикой в качестве ориентиров, толковались на разные лады. К примеру, заглавие статьи М. Н. Бойко «Этот близкий неразгаданный век» (1979) — парафраз приведённой выше удобной формулы; «исторические фантазии» стали для многих эквивалентом жанрового определения романов Окуджавы, неотделимых от его «ретроспективной» лирики.

Как поющий поэт, для которого неофициальный концерт долгое время был основной формой контакта с публикой, Окуджава мог наблюдать само формирование и упрочение своей литературной репутации. Хотя многочисленные поклонники Окуджавы «оказались не фа-

<sup>27</sup> Окуджава Б. Года суровой прозы / Беседу вела Т. Шохина // Московские встречи: Сб. / Сост. Л. Гушин. М.: Моск. рабочий, 1984. С. 175.

<sup>28</sup> Окуджава Б. «Минувшее меня объемлет живо...». С. 127.

<sup>29</sup> Там же. С. 129, 133, 136.

<sup>30</sup> Окуджава Б. III. «Я никому ничего не навязывал...». С. 122.

натичной толпой, а высоким интеллигентным сообществом»<sup>31</sup>, неизбежным было возникновение «общих мест», даже стереотипов, определявшихся ностальгическими установками современного сознания.

Окуджава не оставил этот эффект без комментария:

*Я слышал утверждения, что моё пристрастие к истории происходит из примитивной склонности идеализировать прошлое. Я никогда не идеализировал варварство, крепостничество, тиранию, но у меня в силу душевных свойств постоянная ностальгия по умиротворённым ритмам, по рыцарству, по людям, сеющим доброе, вечное, не подозревая об этом, по умению, наконец, писать настоящие письма <...> и пр., и пр., и пр.*<sup>32</sup>

Оборванная фраза — симптом раздражения, накопившегося за годы вынужденных объяснений того, что сам художник считал очевидным. Об идеализации «золотого века» в лирике и романах Окуджавы писали и говорили исключительно его доброжелатели: «Легендарный XIX век <...> становится опорой его мечты, надежды»<sup>33</sup> и т. п. Следовательно, упрощением своей позиции — досадным упрощением — писатель считал именно то восприятие, которое принесло ему огромную популярность. Окуджаваское любование прошлым «сквозь ностальгическую дымку»<sup>34</sup> (согласно трактовке литературного критика) и описание самим Окуджавой ностальгии по утраченной гармонии оказываются чем-то глубоко несходным — при формальном совпадении опорного понятия «ностальгия». Ключ к этой «омонимии» даёт реакция писателя на заданный ему вопрос о сентиментализме:

*Ощущаю, конечно <влияние сентиментализма>. Конечно, ощущаю. Тем более, что я очень привержен к началу XIX века и сейчас все мои мысли находятся там<sup>35</sup>, и я себя даже начинаю ощущать представителем той эпохи, <...> я пытаюсь перевоплощаться каким-то образом и ощущаю на себе благотворное влияние вот этого направления в искусстве<sup>36</sup>.*

Глубинное родство Окуджавы с сентиментализмом, а также освоение этого литературного опыта в разные периоды его творчества — большая, многогранная тема, с недавних пор разрабатываемая современным литературоведением<sup>37</sup>. Нам представляется особенно важным следующее. Место, которое занимал обобщённый образ сентимента-

<sup>31</sup> Новиков Вл. Счастливчик Окуджава. С. 6.

<sup>32</sup> Окуджава Б. «Минувшее меня объёмлет живо...». С. 145.

<sup>33</sup> Бойко М. Этот близкий неразгаданный век // Лит. обозрение. 1979. № 10. С. 44.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Речь идёт о работе над романом «Свидание с Бонапартом».

<sup>36</sup> Окуджава Б. III. «Я никому ничего не навязывал...». С. 96.

<sup>37</sup> См. об этом: Дубшан Л. С. О природе вещей: [Вступ. ст.] // Окуджава Б. Стихотворения. СПб.: Академ. проект, 2001. С. 33–34; Биткинова В. В. Карамзинский код

лизма в культурной памяти ностальгирующего поколения, было маргинальным: снисходительную иронию вызывал и стилевой архаизм, и «наивность» идей, и «ограниченность» идеалов. Напротив, Окуджаву воспринял сентиментализм как особую точку зрения на эпоху великих потрясений, как наиболее гуманную позицию, ценность которой подтвердилась в исторической перспективе.

Несомненно, он создавал всю остроту парадокса: в качестве отечественного «золотого века» был идеализирован исторический период, вместивший целую серию войн, восстание декабристов, преждевременную гибель великих поэтов. Апеллируя к сентиментализму, Окуджаву нашёл тот ракурс видения прошлого, который существенно отличался от общепринятого. Особое положение Окуджавы среди ровесников, пришедших в литературу с фронтовым опытом, точно определил Давид Самойлов: «Мы [ифлийцы. — М. А.] были классицистами, — ну, а Окуджаву... он — сентименталист»<sup>38</sup>. Продолжая историко-литературную аналогию, можно назвать Окуджаву сентименталистом среди романтиков-шестидесятников. Именно этим скрытым диссонансом обусловлены многие проблемы интерпретации его творчества.

Так, М. Н. Бойко, автор одной из лучших для своего времени статей об исторической прозе Окуджавы<sup>39</sup>, поверяла его персонажей героико-романтическим идеалом, успевшим воплотиться в период между 1812-м и 1825-м годами:

Русская культура первой трети прошлого столетия сформировала тип человека, великолепно развернувшего свою человеческую сущность. Внутренняя независимость и забота об общем благе, широта умственных интересов и благородство чувств, отвага и внешний блеск, отточенная выразительность поведения — всё это не были тогда свойства разрозненные, отвлечённые и недостижимые. <...> Недаром П. В. Анненков назвал декабристов «оптиматами, высшей людской породой». Эти высшие образцы опирались на довольно широкую культурно-историческую основу. И хотя оптиматом был не каждый, хотя уровень общества вскоре ощутимо понизился, отблеск идеала ещё долго лежал на вкусах, нравах, понятиях времени. Выработанный тип личности сохранил свою общечеловеческую ценность<sup>40</sup>.

Этот любовно созданный исторический портрет может быть спроецирован только на Михаила Бестужева из ранней пьесы Окуджавы «Глоток свободы» (1964). Однако сам автор считал первый опыт ос-

---

в романе Б. Окуджавы «Свидание с Бонапартом». Ст. 1: «Арина из девичьей» // Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Сер. Филология. Журналистика. 2016. Т. 16. Вып. 2. С. 164–173; Ст. 2: Лиза Свечина // Там же. Вып. 3. С. 306–316.

<sup>38</sup> Цит. по: Дубшан Л. С. О природе вещей. С. 34.

<sup>39</sup> Здесь, в частности, прослежены культурно-исторические корни важного для Окуджавы понятия «дилетантизм», мотивировано его высокое место в системе ценностей «золотого века».

<sup>40</sup> Бойко М. Указ. соч. С. 43.

мысления декабризма неудачным, творчески преодоленным уже в повести «Бедный Авросимов» (1969). Как покажет дальнейший ход нашего обзора, процитированная статья — один из многочисленных примеров заворожённости прошлым, определявшей суждение о современном произведении: «готовые» образы культурной памяти незаметно для интерпретатора подменяют реальность текста.

Окуджава, буквально переселявшийся в мир прошлого, достигавший внутреннего отождествления с людьми изображаемой эпохи («И не хватает мелочи, пожалуй, // чтоб слиться с этим миром навсегда»<sup>41</sup>), выбрал в качестве исторического двойника отнюдь не романтического героя, предназначенного войти в легенду и внушать потомкам восхищение. Когда польская журналистка Анна Жебровска спросила Окуджаву, кем он предпочёл бы родиться в XIX столетии, последовал ответ:

*Тогда я хотел бы родиться богатым барином. Но я был бы либеральным помещиком и занимался бы **распространением просвещения среди простого народа***<sup>42</sup>.

Сравним у Карамзина:

Просвещённый земледелец! — Я слышу тысячу возражений, но не слышу ни одного справедливого. <...> Я поставлю в пример многих швейцарских, английских и немецких поселян, которые пахут землю и собирают библиотеки; пахут землю и читают Гомера и живут так чисто, так хорошо, что музам и грациям не стыдно посещать их<sup>43</sup>.

Немаловажно, что о своей консервативной («карамзинской») позиции Окуджава сказал польской собеседнице, а через неё — польскому читателю: «Мы связаны, поляки, давно одной судьбою...» /297/; «Польша — моя первая любовь»<sup>44</sup>. Поэт тонко чувствовал польскую традицию шляхетской героики, сложившуюся в особых исторических обстоятельствах, но ставшую эмоционально созвучной отечественному культу «благородного прошлого». В этой атмосфере Окуджава декларирует свою личную утопию — утопию современного сентименталиста, противопоставляя реальности героического дворянского века ностальгию «по людям, сеющим доброе, вечное»<sup>45</sup>. При этом

<sup>41</sup> Окуджава Б. Стихотворения. СПб.: Академ. проект, 2001 / Сост.: В. Н. Сажин, Д. В. Сажин; Примеч. В. Н. Сажина. С. 413. (Новая б-ка поэта). Далее поэтические тексты Окуджавы цитируются по этому изданию с указанием номера страницы в косых скобках. Ссылки на другие издания оговариваются специально.

<sup>42</sup> Окуджава Б. «Мы всё реже задумываемся о чести, честности, человеческой порядочности...». С. 14.

<sup>43</sup> Карамзин Н. М. Нечто о науках, искусствах и просвещении // Карамзин Н. М. Избранные сочинения в двух томах. Т. 2. М.; Л.: Худож. лит., 1964. С. 122–142.

<sup>44</sup> Окуджава Б. «Мы всё реже задумываемся о чести, честности, человеческой порядочности...». С. 11.

<sup>45</sup> Окуджава Б. «Минувшее меня объемлет живо...». С. 145.

персонажи его «исторических фантазий» обречены жить в ситуации либо «тревожного перемирия», либо «открытой войны»<sup>46</sup>, из которых складывается XIX век; поэтому любой личный выбор оказывается трагическим<sup>47</sup>. Таким образом, в жертву исторической трезвости художник принёс собственную мечту.

При обсуждении проблем исторической прозы, в том числе ретро-спективного изображения той действительности, которая уже знакома по литературе XIX века, Окуджаве был задан вопрос: «Чем вам помогает прежняя литература, чем, может быть, мешает?» Он ответил парафразом легендарного изречения: «Все мы вышли из “Шинели” Гоголя» — и тем самым перевёл проблему на другой уровень: «“Прежняя” литература — это тоже мой опыт. Она существует во мне, и я *выхожу* из неё»<sup>48</sup>. «Вторая реальность» классического искусства мыслится как точка отсчёта в осмыслении прошлого, но заведомо не связывает художника своей «классичностью»: об этом внятно говорит метафора «выхода», «исхода». Ещё более определённо высказался Окуджава в конце жизни, отвечая в очередной раз на вопрос о «золотом веке», с которым во мнении современников так прочно соединилось его имя.

«Существует ли сейчас среди литераторов России тоска, ностальгия по Золотому веку русской литературы?» — спросили его.

— *«Золотой» — вы имеете в виду XIX век?.. <...> Я не думаю, что ностальгия может быть у серьёзного <писателя>. Нет, я не думаю... Не думаю...*

*А разве в пушкинские времена говорили о том, что это — Золотой век? Конечно, это потом ведь. Это потом. Господь скажет, какой это век*<sup>49</sup>.

### **3. Миф о мифотворце: литературная критика как зеркало ностальгирующей эпохи**

В истории рецепции творчества Окуджавы были периоды замалчивания, идеологического отторжения, политических доносов под видом литературного разбора; тогда неофициальное общественное мнение находило минимальное отражение в печати. Но к 1980-м годам общую тональность печатных отзывов начали определять именно поклонни-

<sup>46</sup> Опорные формулы лейтмотивов в романе «Свидание с Бонапартом».

<sup>47</sup> См. об этом: Бойко С. С. Четыре свидания с Окуджавой: «Внутр. опыт» писателя как основа историзма в романе Б. Окуджавы «Свидание с Бонапартом» // XX век и русская литература. Alba Regina Philologiae: Сб. науч. ст. М.: РГГУ, 2002. С. 202–222.

<sup>48</sup> Окуджава Б. «Минувшее меня объемлет живо...». С. 134.

<sup>49</sup> Окуджава Б. Два дня в беседах с «музыкальным человеком» / [Беседовали] М. Эпельзафт, А. Мазин; [1995] // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 7. М., 2010. С. 155.

ки поэта и романиста; в год его шестидесятилетнего юбилея сложился «персональный» литературно-критический канон, остроумно описанный Вл. Новиковым:

...Читая искренние, порывистые, вдохновенные критические статьи об Окуджаве, появившиеся в последние годы, невольно воспринимаешь их не то как заготовку предисловия к будущим одномомникам и двухтомникам, не то как вступительное слово на вечере поэта. Все слушают речь критика с уважением и чувством солидарности, взволнованно предвкушая тот момент, когда зазвучит голос самого поэта, декламирующего или поющего.

Да и критик, в общем-то, уже готов сойти со сцены в зал и слиться — не с толпой, нет — с братством единомышленников. <...>

При таком раскладе критик выступает сегодня не как исследователь, а как корифей некоего хора, выразитель общего чувства аудитории<sup>50</sup>.

Коллективная культурно-историческая ностальгия о «золотом веке» занимала важнейшее место среди причин, затруднявших анализ поэтики и проблематики Окуджавы, как лирической, так и романной. Ностальгические настроения 1980-х выражены изящной стилизацией Генриха Сапгира («Черновики Пушкина», 1985):

Счастливый Пушкин! век твой зыбкой,  
Век балов, баловней, карет,  
Казалось, жизни знал секрет,  
О чём твой стих поёт с улыбкой<sup>51</sup>.

В позднесоветское время ностальгия существует рядом с альтернативным ей историзмом, причём зачастую две установки совмещаются одним и тем же сознанием. Так, в юбилейной статье С. И. Чупринина «На ясный огонь» (1985), представившей Окуджаву соавтором «боготворимого предания», отношения современников с прошлым отнюдь не исчерпываются ностальгической идеализацией. С одной стороны, показана бесконечная изменчивость образа Пушкина, живущего в памяти читателей; сложность духовных путей современного человека обуславливает его встречу на разных этапах с разным, не равным себе самому Пушкиным: «Это время, именно время разворачивает нас относительно поэта...»<sup>52</sup>. С другой стороны, желанным оказывается такое восприятие классического прошлого, которое исключает диалогичность отношений, вариативность восприятия, тем более полемику: человеку позднесоветской эпохи насущно необходим миф о «золотом веке».

С. И. Чупринин убеждён, что «к былым эпохам, и по преимуществу к той из них, что связана с именем Пушкина, его старших и младших современников», Окуджаву влечёт романтизм и дух «не сдающегося

<sup>50</sup> Новиков Вл. Тайна простых чувств. С. 78.

<sup>51</sup> Сапгир Г. Черновики Пушкина, Буфарев и др. М.: Раритет, 1992. С. 68.

<sup>52</sup> Чупринин С. Указ. соч. С. 259.

оптимизма»<sup>53</sup>. Это суждение перекликается (не совпадая полностью) с прозвучавшим ранее мнением М. Н. Бойко:

Во всём, что пишет Окуджава, есть какой-то момент *утопичности*. Ему хочется ободрить своего героя (и, конечно, читателя, слушателя), вручить ему некую спасительную нить, озарить светом красоты, *несмотря ни на что*. Некоторые, так сказать, объективные препятствия автор при этом *берёт очень легко*, хотя и несколько иллюзорным образом, а порою просто *обходит их*<sup>54</sup>.

Оба автора подчёркивают, что лирическое творчество Окуджавы неотделимо от его исторических романов, и возникшую на этой основе общую концепцию прошлого считают «оптимистической». Между тем в той и другой статье речь идёт о «Батальном полотне», где блестящая кавалькада движется в символической ночной пустоте, о «Путешествии дилетантов», где последнее сюжетное событие — страшный крик Лавинии над мёртвым возлюбленным. С. И. Чуприниным упомянуто также недавнее литературное событие — «Свидание с Бонапартом»; роман завершается самоубийством всеобщего любимца, но этот факт просто не находит места в репрезентации читательских впечатлений.

Различие двух интерпретаций заключается лишь в степени солидарности с «идеализирующим» пафосом художника. С точки зрения М. Н. Бойко, Окуджава намеренно ослабил трагические контрасты прошлого<sup>55</sup>, что не позволяет читателю должным образом оценить красоту идеала; «странный» для литературного критика поэтика «исторических фантазий»<sup>56</sup> лишь отвлекает от прекрасной сути изображённых человеческих типов. Напротив, для С. И. Чупринина именно «романтико-оптимистическая» установка Окуджавы обуславливает направленность творческого вымысла, который признан «совершенно обязательным при обработке легендарного материала»<sup>57</sup>. Предполагается, что этот вымысел отвечает представлениям большинства поклонников старины:

По романам, стихам и песням Окуджавы не изучишь отечественную историю. Зато они учат <...> благоговейному, едва ли не экстатическому почитанию классических кумиров, всего золотого века нашей поэзии, культуры, общественной мысли и воинской славы. И характерно, что «Путешествие

<sup>53</sup> Там же. С. 260.

<sup>54</sup> Бойко М. Указ. соч. С. 44.

<sup>55</sup> Можно предположить, что именно этому литературному критику отвечал Окуджава, когда возражал против приписанной ему *примитивной склонности идеализировать прошлое* (Окуджава Б. «Минувшее меня объемлет живо...». С. 145).

<sup>56</sup> Так, М. Н. Бойко справедливо указывает на «водевильную стилистику» многих сцен романа «Путешествие дилетантов», но игнорирует гротескную функцию «водевильности»; оставлено без внимания даже прямое пояснение: человек ничтожен «перед лицом своей судьбы, посреди трагедий, притворяющихся водевилями...» (Окуджава Б. III. Путешествие дилетантов. М.: Совет. писатель, 1980. С. 424).

<sup>57</sup> Чупринин С. Указ. соч. С. 260, 261.



дилетантов» и «Свидание с Бонапартом», «Батальное полотно» и «Песенка кавалергарда», «Дом на Мойке» и «Осень в Царском Селе» появились как раз в ту пору, когда мы, безбожники и маловеры, ощутили живейшую потребность в поклонении национальным святыням. Любое издание, так или иначе напоминающее о Дельвиге или Пестеле, генералах двенадцатого года или Жуковском, расходуется нынче в момент; ряды самодеятельных толкователей пушкинской биографии и пушкинского завета всё растут; исторические фигуры получают эмблематическое значение <...>.

Не Окуджаву, понятное дело, стоит у истоков этой традиции. Но он служит ей с истовой преданностью, *максимально эстетизируя и романтизируя былое*, соотнося свою (и нашу общую) систему нравственных ценностей с классическими, заповеданными образцами поведения и жизнепонимания. Когда-то давным-давно он полусушутя-полусерьёзно назвал своё отношение к Арбату и «арбатству» религиозным <...>. Не будет, кажется, натяжки, если это отношение мы перенесём и на окуджавское толкование той части российской истории, которая стала для поэта священной.

Собственное переживание красоты священного предания побуждает автора юбилейной статьи об Окуджаве прибегнуть к стилистике стихотворения в прозе:

Он пишет — и к стихам это имеет ещё большее отношение, чем к прозе, — исторические фантазии, и вполне реальный, отлично документированный отрезок российской истории, когда Пушкин изгрызал гусиные перья и скандалил с цензурой, когда «Лунин дерзко обнажал царевбийственный кинжал», а гусары беспечно танцевали в Аничковом, видится Окуджавой уже как *сакральная легенда*, а точнее сказать, как *своего рода миф*, как череда *баснословных преданий* об отечественной «античности»<sup>58</sup>.

Если здесь и отозвалась окуджавская формула «близкого–далёкого века», то в существенно изменённом виде: абсолютизировано «далёкое». Условие возникновения *сакральной легенды* — дистанция, психологическая и эстетическая основа сакрализации — обобщение, «ощельнение». Между тем Окуджаву говорил, в интервью и в стихах, о своём вживании в эпоху:

В путь героев снаряжал,  
наводил о прошлом справки  
и поручиком в отставке  
сам себя воображал /355/.

Иными словами, сам принцип отношения к прошлому у художника и его интерпретатора различен. Следствия этого различия наглядны.

Автор статьи смотрит на *отлично документированную* пушкинскую эпоху сквозь «магический кристалл» предания, что вызывает неизбежную трансформацию фактов исторических и литературных. Так, цитата из X главы «Евгения Онегина», приведённая на память, подвергается «стяжению»; сравним пассаж о Лунине в статье с пушкинским источником:

<sup>58</sup> Обе цит.: Там же.

Друг Марса, Вакха и Венеры,  
Тут Лунин дерзко предлагал  
Свои решительные меры  
И вдохновенно бормотал.  
Читал свои Ноэли Пушкин,  
Меланхолический Якушкин,  
Казалось, молча обнажал  
Цареубийственный кинжал<sup>59</sup>.

Вольное цитирование Пушкина свидетельствует, что Лунин, ставший популярным историческим лицом благодаря биографической книге Н. Я. Эйдельмана<sup>60</sup>, заслоняет для транслятора предания менее известного Якушкина. Вопрос о соотношении пушкинского Лунина и героя стихотворения Окуджавы «Лунин в Забайкалье» в этом контексте просто не может возникнуть, поскольку воспринимающее сознание подчиняет разновременные образы духу единого (и единственного) мифа.

Обобщённый образ прошлого в юбилейной статье обязан своей эффектностью прежде всего красавцам-гусарам, героям дворцовых балов (ср. с афористичным стихом Сапгира: «Век балов, баловней, карет»). Между тем ни в исторических романах, ни в лирике Окуджавы нет картин, которые можно было бы опознать как источник вдохновения литературного критика; напротив, Окуджава последовательно избегал бальных и «мундирных» красот. Так, в 1980 году поэт впервые исполнил песенное стихотворение, которое задолго до публикации стало известно благодаря магнитофонным записям; здесь, вопреки всем ностальгическим стереотипам, *бал* переименован в заурядные *танцы*:

Солнышко сияет, музыка играет —  
отчего ж так сердце замирает?  
Там за поворотом, недурён собою,  
полк гусар стоит перед толпою.  
Барышни краснеют, танцы предвкушают,  
кто кому достанется, решают.

В сознании Окуджавы гусарство ассоциируется вовсе не с ловкостью в мазурке, а с войной, которая и является главным предназначением блестящих кавалеров:

Но полковник главный на гнедой кобыле  
говорит: «Да что ж вы всё забыли!  
Танцы были в среду — нынче воскресенье,  
с четверга война — и нет спасенья!  
А на поле брани смерть гуляет всюду,  
может не вернёмся — врать не буду!»

<sup>59</sup> Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. Т. V. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 212.

<sup>60</sup> Эйдельман Н. Я. Лунин. М.: Молодая гвардия, 1970. (ЖЗЛ).

Полковник с солдатской прямоотой предупреждает о беде, однако услышать его *барышни* не расположены:

Барышни не верят, в кулачки смеются,  
невдомёк, что вправду расстанутся.  
Вы, мол, повоюйте, если вам охота,  
да не опоздайте из похода.  
Солнышко сияет, музыка играет —  
отчего ж так сердце замирает?.. /363–364/

Диалог персонажей явно написан с мыслью о странности отношений автора и публики: ведь злободневный подтекст этого «гусарско-го» стихотворения прозрачен. Именно предчувствие войны не позволяет поэту любоваться теми, кто некогда встречал смерть в красивом ментике.

Ко времени написания юбилейной статьи опубликованы и «Песенка о молодом гусаре», и «Старинная солдатская песня», и «Нужны ли гусару сомненья...» (два текста — в рецензируемом С. И. Чупринным сборнике)<sup>61</sup>. Справедливо отмечая, что «мощный антимилитаристский, антипалаческий пафос» Окуджавы проступает «в стихах, песнях и книгах, написанных как бы не про то»<sup>62</sup>, литературный критик не считывает эти смыслы только в произведениях, обращённых к прошлому. Показательно обобщение, реализующее коллективную установку на восприятие «золотого прошлого» в единстве праздничности и героизма; к старинной традиции возведён

...Окуджавский культ застолья, дружеской пирушки, где не столько бражничают, сколько славословят и весело задирают друг друга, перед тем как *отправиться в поход на Буонапарте или выйти на Сенатскую площадь*<sup>63</sup>.

В итоговом романе Окуджавы «Свидание с Бонапартом» не только *балы*, но и *пиры* «золотого века» предстают как иллюзорный «праздник жизни», краткая пауза между актами исторической трагедии; поэтому можно утверждать, что в сознании автора статьи произошло вытеснение одних читательских впечатлений другими. Вероятнее всего, окуджавские тексты заслонила лирика Дениса Давыдова. Сравним процитированный фрагмент статьи со стихотворением «Бурцову» (1804):

Стукнем чашу с чашей дружно!  
Нынче пить ещё досужно;  
Завтра трубы затрубят,  
Завтра громы загремят.  
Саблю вон — и в сечу! Вот  
Пир иной нам бог даёт,  
Пир задорней, удалее,  
И шумней, и веселее...

<sup>61</sup> Окуджава Б. Стихотворения. М.: Совет. писатель, 1984. С. 205–206, 251–252.

<sup>62</sup> Чупринин С. И. Указ. соч. С. 259.

<sup>63</sup> Там же. С. 261.

Нутка, кивер набекрень,  
И — ура! Счастливый день!<sup>64</sup>

Лишь «магический кристалл» предания позволил спроецировать на творчество пацифиста Окуджавы воинственно-жизнерадостные гусарские мотивы — вопреки всему, что в том же юбилейном тексте сказано об «одном из замечательнейших наших а н т и в о е н н ы х п о з т о в» (определение выделено самим С. И. Чуприниным)<sup>65</sup>.

Таким образом, объектом мифологизации стало — наряду с «золотым веком» — и творчество Окуджавы в его важнейших аспектах. Мифологический статус прошлого осознан и даже подчёркнут автором статьи: в ситуации обретения обществом «национальной святыни» «любые попытки дать научно “демифологизирующее” освещение» ключевых фигур и событий пушкинской эпохи «встретят (и встречают) почти единодушное неприятие»<sup>66</sup>. Творчество Окуджавы здесь предстаёт средством выражения коллективного ностальгического чувства, его поэтическим языком, который обретён столь же счастливо, столь же своевременно, как и сам «золотой век». В реальности мы наблюдаем обратную по смыслу операцию: произведения Окуджавы были восприняты читателями сквозь призму любимого мифа, описаны критиком на языке этого мифа, а в результате оказались «закодированы».

Текст, продемонстрировавший сам принцип ностальгической мифологизации, позволяет проследить сходную логику у авторов, оперирующих, казалось бы, другими категориями. Например, А. Н. Латынина интерпретировала «исторические фантазии» Окуджавы при помощи дополнительных «жанровых» метафор: «старинный романс» в прозе, «камерная музыка <...> негромко пропетого исторического романса»<sup>67</sup>. Избрание литературным критиком «романсовой» оптики сродни той потребности современников Окуджавы «максимально эстетизировать и романтизировать былое», которую приписал любимому художнику С. И. Чупринин: герои «старинного романса» даже страдают красиво, в эффектных исторических декорациях. Очевидно, что любование «романсовой» версией прошлого затрудняло переход к «размышлению над смыслом истории»<sup>68</sup>, декларированному в финале статьи А. Н. Латыниной.

Обсуждение «ретроспективного» творчества Окуджавы, направленное «в обход главного», тогда же прокомментировала Г. А. Белая;

<sup>64</sup> Давыдов Д. В. Стихотворения. Л.: Совет. писатель, 1984. С. 58.

<sup>65</sup> Чупринин С. И. Указ. соч. С. 259.

<sup>66</sup> Обе цит.: Там же. С. 261.

<sup>67</sup> Латынина А. Да, исторические фантазии!: (О романе Булата Окуджавы «Свидание с Бонапартом» и не только о нём) // Лит. газ. 1984. 4 янв. (№ 1). С. 4.

<sup>68</sup> Там же.

с её точки зрения, многие поклонники писателя, «явно желая ему добра», занижают оценочные критерии — «так меньше спрос»<sup>69</sup>. Вывод Г. А. Белой может быть уточнён благодаря другому её высказыванию о парадоксах литературной репутации Окуджавы. В общественном мнении сложился — вопреки очевидности — стереотип «поэта чисто романтического, возвышенного, приподнятого над землёй»: «И потому в жизни большинства людей песням и стихам Окуджавы было отведено особое место: заботы, которыми мы живём, <...> — это одно, а комплименты, неожиданный берег, подёрнутый туманной дымкой, но спасительный — это другое, это для души, из высших сфер»<sup>70</sup>. Для литературного критика подобные установки (как даёт понять Г. А. Белая) непродуктивны. Её правоту подтверждают тексты, написанные с большой любовью к Окуджаве.

Герой статьи С. И. Чупринина — «романтик по душевной и строчечной сути», который «невольно отвращается взором <...> от всего того, что честный человек не вправе романтизировать». Поэтому у читателей Окуджавы

...будет не один повод *сладко взгрустнуть* над строчками, приобретшими уже изустное, «пословичное» бытование, магически воскрешающими и житейские приметы середины века, и атмосферу тогдашней духовной жизни, и «святые упования» юности, приблизительно одинаковые и у тех, кто родился в 30-е, и у тех, кто впервые сказал «мама» в 60-е.

«Московские», «арбатские» стихи Окуджавы трактуются здесь как образчики «городского ретро», отвечающие потребности современного человека умиляться и очаровываться. Предметом ностальгического любования становится всё то, что утратило практическое значение, перешло в иллюзорное бытование:

Окуджавя едва ли не первым начал формировать в нашей культуре стиль ретро — задолго до возникновения самого термина, задолго до того, как мы стали с умилением разглядывать кружевные салфеточки и фарфоровых слоников, очаровывать себя романами, переименованными из мещанских в старинные, коллекционировать не только прялки, но и керогазы.

В этом контексте и выясняется главная функция «исторического ретро». Ностальгия по «золотому веку» — чувство не болезненное (вопреки прямому смыслу слова «ностальгия»), но сладостное. Ностальгия позволяет компенсировать социальную травму, сохранить душевное здоровье в современной смуте, которую автор подцензурного текста вынужден объяснять исключительно «напряжённым международным положением», «ядерным противостоянием» и т. п. Окуджаве как творцу «стиля ретро» вменено понимание и приятие своей роли всеобщего

<sup>69</sup> Белая Г. А. Литература в зеркале критики. М.: Совет. писатель, 1986. С. 207.

<sup>70</sup> Там же. С. 202.

утешителя: он (согласно интерпретации С. И. Чупринина) обращается к читателю с «ностальгической усмешкой» и «щадающей иронией»<sup>71</sup>.

Таким образом, многие современники моделировали позицию Окуджавы по законам проекции (воспользуемся термином психологии). Формула «щадающая ирония» фактически явилась самоописанием публики, от имени которой говорил литературный критик: осознание бессилия перед наличной реальностью побуждало не просто дистанцироваться от неё, но рефлексировать об эскапизме и «прощать» друг другу поиск утешения в мифологизированном прошлом. Для позднесоветского безвременья такая жизненная стратегия была наиболее человеческим выбором, однако компромисс есть компромисс. Снисходительно-ироническое, «прощающее» отношение публики к самой себе и обусловило те похвалы «историческим фантазиям» Окуджавы, которые способны вызвать (как замечено Г. А. Белой) лишь досаду. «Сегодня кажется непостижимым, — напишет она в 1997-м, вскоре после смерти поэта, — как люди 70–80-х годов <...> не слышали социальной и экзистенциальной горечи Окуджавы»<sup>72</sup>. Именно коллективная ностальгия оказала «анестезирующее» действие: «Ностальгия — такая память, где нет места боли»<sup>73</sup>.

#### **4. «Ревизия» ностальгии и пути понимания творчества Окуджавы**

Ход времени прояснил причины, обусловившие коллизию т а к о й любви и т а к о г о непонимания, но первое прямое слово об этом парадоксе сопровождалось некоторым усилием: «*Рискну предположить, что при жизни Окуджава был прочувствован, но не понят*»<sup>74</sup>. Некролог, принадлежащий перу Г. А. Белой, озаглавлен выразительной формулой: «Он не умел жить с головой, повёрнутой назад». Из контекста высказывания (и ближайшего социально-исторического контекста) следует: на переломе эпохи важнейшей заслугой Окуджавы виделось преодоление тех революционных иллюзий интеллигенции (разделяемых поначалу и самим художником), которые в своё время породили ностальгическую идеализацию «комиссаров двадцатого года» (Коржавин), «грустных комиссаров» (Окуджава), а затем реализовались в культе декабристов. Вместе с увеличением исторической дистанции стало очевидно, что предпосылки разлада с публикой более масштаб-

<sup>71</sup> Все цит.: Чупринин С. И. Указ. соч. С. 258–259.

<sup>72</sup> Белая Г. Он не хотел жить с головой, повёрнутой назад // Спец. вып. [Лит. газ.]. 1997. [21 июля]. С. 15.

<sup>73</sup> Лоуэнталь Д. Прошлое — чужая страна / Пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб.: Фонд «Университет»: Владимир Даль: Рус. остров. 2004. С. 40.

<sup>74</sup> Белая Г. Он не хотел жить с головой, повёрнутой назад. С. 15.

ны: «Массовая эстетизация дореволюционного прошлого облегчила восприятие (но не понимание!) творчества Булата Окуджавы»<sup>75</sup>.

На новом этапе характер восприятия творчества Окуджавы оказался тесно связан с рефлексией читателей о собственном ностальгическом опыте. В рассмотренной выше юбилейной статье возникновение культа прошлого объяснялось как отпор имморализму:

Видимо, даже в самых скептически устроенных умах живёт эта несконненимая тяга к примеру («Перед вами пусть встанут прошлого примеры...»), к этическому и эстетическому эталону, к заповеданному своду чётких нравственных предписаний, которые не обсуждать должно, а исполнять<sup>76</sup>.

Итак, в самооценке позднесоветской эпохи носитель ностальгической любви к «золотому веку» — максималист, которому хотелось бы следовать высоким примерам, но (по причинам, не подлежавшим гласному обсуждению) остаётся лишь оглядываться вспять, на единожды осуществлённый идеал.

Принципиально иначе видится этот человеческий тип из современности. Хотя сам объект идеализации — «золотой век» — радикальной переоценке не подвергся, новое понимание социокультурной функции ностальгии обернулось судом над пережитым. Сущность всех претензий может быть сведена к тезису из книги Д. Лоуэнтала, где обобщён мировой культурно-исторический опыт: ностальгия — «паллиатив для обделённых духовно»<sup>77</sup>. В связи с этим неизбежно возникает вопрос об «ответственности» художника перед современниками, чью ностальгию он подпитывал своим творчеством.

Для одних Окуджава становится персонажем «упразднённого театра», достойным снисхождения за те переживания, которые в эпоху безвременья наполняли жизнь смыслом:

...Бредили пушкинским временем все семидесятые годы, да и в начале восьмидесятых... Бывало, за бутылкой водки на чьей-нибудь кухне всё воображали, что не просто пьянствуем, а как лихие гусары под песни Окуджавы приобщаемся к свободе<sup>78</sup>.

Ирония В. Кантора по поводу иллюзий поколения задевает и поэта, снабдившего современников общедоступным набором «гусарских» красот-доблестей-вольностей.

Другие, напротив, убеждены, что ответственность за «ностальгию по арбатским дворикам и александровским генералам» несут только сами поклонники Окуджавы. Б. Рогинский, озаглавивший своё мемо-

<sup>75</sup> Хазагеров Г., Хазагерова С. Окуджава и аристократическая линия русской литературы // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М., 2005. С. 298.

<sup>76</sup> Чупринин С. Указ. соч. С. 261.

<sup>77</sup> Лоуэнталь Д. Указ. соч. С. 48.

<sup>78</sup> Кантор В. К. Русский европеец как явление культуры. М.: РОССПЭН, 2001. С. 660.

риальное эссе «Песни *не про нас*» (1997), отказал «нам» в праве иронизировать над кем-нибудь, кроме себя самих: «Да, приятно видеть на фоне Пушкина “все наши глупости и мелкие злодеяства”», а в декабристах узнавать «свои высокие порывы», но самолюбование таких приобщившихся к идеалу обличает в них самозванцев<sup>79</sup>; из этой ущербной позиции прямо выводится неспособность адекватно воспринять творчество Окуджавы и художников его масштаба.

Сходным образом высказался А. С. Немзер, откликаясь на издание тома лирики Окуджавы в «статусной» серии «Новая библиотека поэта» (2001). Сакрализация творчества и личности поэта, начавшаяся ещё при его жизни, отразила потребность в утешении особого рода: «Если есть у нас Окуджава, значит, мы сами не так уж плохи»; его стихи и песни (все, не только «исторические») воспринимались массовой публикой как «бесплатные патенты на собственное благородство»<sup>80</sup>. В позднесоветскую эпоху, согласно обобщению А. С. Немзера, понимание всякого крупного явления современности и прошлого определялось для читательского большинства «копеечной оппозиционностью» и «уютным культурупоклонничеством»<sup>81</sup>.

Для первой из обозначенных тенденций характерна абсолютизация контекста восприятия и позиции воспринимающего: когда прижизненная рецепция творчества Окуджавы корректируется поздним взглядом, сомнения в адекватности своего понимания не возникает. Отсюда, к примеру, уверенность одного из мемуаристов в том, что большую часть своей творческой жизни Окуджава провёл в «историческом обмороке»; «пространство он сменил на время» (время легенды), населив его любимыми персонажами и обставив «театральным реквизитом»<sup>82</sup>. Комплиментарная оценка литературной роли Окуджавы — «великий сказочник» — не отменяет иерархии отношений: читатель, сознающий себя «взрослым», с высоты нового исторического опыта сочувствует художнику, который десятилетиями жил «оставаясь неизменным, то есть самим собой, *коснея* в катастрофически изменчивом <...> мире»<sup>83</sup>. Другая крайность — абсолютизация свободы художника на фоне читателей позднесоветской эпохи, *коснеющих* в исторической

<sup>79</sup> *Рогинский Б.* Песни не про нас: Булат Окуджава // Рогинский Б., Булатовский И. Человек за шторой. Истории о критиках, читателях и писателях. М.: НЛО, 2004. С. 252–253.

<sup>80</sup> *Немзер А. С.* Великий заместитель // Памятные даты: От Гаврилы Державина до Юрия Давыдова. М.: Время, 2002. С. 441, 444.

<sup>81</sup> *Немзер А. С.* При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы. М.: Время, 2013. С. 496.

<sup>82</sup> *Соловьёв В.* Указ. соч. С. 19–39.

<sup>83</sup> Там же. С. 39.



ностальгии и — согласно формуле А. С. Немзера — в «уютном культуропоклонничестве».

С нашей точки зрения, оба подхода упрощают социокультурную коллизию, в центре которой Окуджава оказался вполне закономерно; его концепция прошлого остаётся необъяснённой без установления связей разного уровня между художником и эпохой, которая создала сами предпосылки для индивидуального «ретроспективного» поиска. Напомним, что Окуджава считал увлечение XIX веком всего лишь «общей участью», которой он «не избежал»<sup>84</sup>.

Самоочевидно, что в процессах, захватывающих значительную часть общества, участвуют глубоко несходные между собой носители культуры (как творцы, так и «потребители»). Поэтому «ностальгия» — весьма условное определение, требующее контекстуальных уточнений, о чём свидетельствует, в частности, разное содержательное наполнение этого понятия в текстах Окуджавы и его интерпретаторов. С другой стороны, современная «тяга к прошлому отражает потребности, которые выходят далеко за пределы частных привязанностей и индивидуальной ностальгии»<sup>85</sup>. В связи с этим представляет исследовательский интерес даже коллективная «энергия заблуждения», свойственная ностальгирующим эпохам.

Явления отечественной культуры второй половины XX века требуют рассмотрения в целой системе контекстов:

Ностальгия — это не локальная российская болезнь, <...> а феномен мировой культуры; история ностальгии тесно связана с историей прогресса и Нового времени. <...> Однако сама потребность в ностальгии исторична<sup>86</sup>.

Историческая обусловленность позднесоветского культа «золотого века» и рефлексии о «золотом веке» в творчестве Окуджавы станет предметом нашего внимания в следующих главах.

<sup>84</sup> Окуджава Б. «Минувшее меня объемлет живо...». С. 127.

<sup>85</sup> Лоуэнцаль Д. Указ. соч. С. 553.

<sup>86</sup> Бойм С. Будущее ностальгии // Неприкоснов. запас. 2013. № 89(3). С. 118.

---

**А. Е. КРЫЛОВ**

## ОКУДЖАВА. ЖИЗНЬ С ТЕАТРОМ. НАЧАЛО

...Я к театру всегда стремился,  
но так этот роман у меня и не состоялся.

*Из интервью вильнюсской газете  
«Комсомольская правда», 1987*

Что мы знаем о жизни Булата Окуджавы в Тбилиси? На самом деле довольно много. Напомним коротко.

С детства с родителями в их летние отпуска Булат ездил в этот город к родным, и уже тогда пробовал писать стихи. После арестов — сначала отца, а потом и матери, — переехал туда к тётке Сильвии, в семье которой жил на втором этаже дома № 11 по улице Грибоедова. Поступил там в школу, посещал драмкружок. Работал на заводе учеником токаря, а затем и токарем, где ему доверяли «ровировку стволов». Неоднократно ходил в военкомат, просясь на фронт. Но как не закончивший десятилетку, не подлежал призыву до девятнадцатилетия. Получил от военкомата задание разносить повестки, — пока в августе 1942-го его не призвали как добровольца. И сразу бросили на тяжелейший участок Закавказского фронта, где он в октябре был ранен. Не ясно, в том же бою или нет получил контузию, о которой в дальнейшем особо не распространялся. Затем — неудачная попытка учёбы в артиллерийском училище и мытарства по запасным частям, лечение от последствий контузии, а в начале 1944-го — демобилизация по здоровью. В качестве автора стихов стал печататься в местной фронтовой газете. В том же году — десятый класс экстерном, осенью по настоянию родных поступление в Политехнический институт, а на следующий год — уже после Победы — в Тбилисский госуниверситет, который он закончил женатым на сокурснице Галине Смольяниновой, — в 1950-м.

На этом тбилисский период жизни Булата Окуджавы заканчивается и начинается калужский. Однако пока остаётся неисследованным такой аспект биографии поэта, как «театральная жизнь». Напомним её скупые подробности.

О школьном драмкружке известно из нескольких источников. Наиболее подробно — от его организатора, близкого друга Окуджавы с довоенного времени и до конца жизни, который в своих воспоминаниях описывает этот эпизод довольно подробно. Он же приводит номер их школы, а также имя школьной учительницы:

...Той 101-й школы в Тбилиси сейчас уже нет, там теперь какая-то контора. Случилось так, что Булат, будучи моим ровесником, учился на год моложе: я уже стал учеником 10-го класса, а он учился в 9-м. Булат, естественно, тяготел к старым москвичам. Меня он признал за такового, подошёл, ну и мы с ним сошлись. У нас была замечательная учительница литературы, Анна Аветовна Малхаз. Красивая, очень образованная женщина, она хорошо знала московскую интеллигенцию. У неё был посажен муж, она тоже бедствовала, но всю свою неукротимую энергию вкладывала в нас. Своих учеников она обожала.

Когда началась война, Анна Аветовна решила, что фронту надо как-то помочь. В школе организовывался артистический кружок, так называемая агитбригада. Мне она почему-то доверила организацию этого кружка, потом там появился и Булат. Мы с успехом выступали перед ранеными в госпиталях, на предприятиях. Анна Аветовна горела этой страстью, она оказала огромное влияние на всех нас. Чудом было само наличие учительницы, которая обожает литературу и знает её, которая приглашает учеников к себе домой, а дома — одни сплошные книги и чай, потому что годы военные и ничего больше не было. Анна Аветовна знакомила нас с прославленными артистами МХАТа О. Л. Книппер-Чеховой, В. И. Качаловым. В Тбилиси в эвакуации тогда было много московских артистов. Соседкой Булата по лестничной площадке была солистка Большого театра народная артистка Вера Александровна Давыдова<sup>1</sup>.

По биографической книге Д. Быкова известно о двух школьных спектаклях, в которых был задействован Булат<sup>2</sup>. Тот же автор пишет о сохранившемся снимке 1940 года, на котором Булат запечатлён в образе горьковского Челкаша<sup>3</sup>.

Необходимо упомянуть и об «оперном воспитании» будущего писателя:

*...Мама стала приобщать меня к опере с пяти лет... Почти каждый вечер мы шли в Большой театр (тогда ещё была возможность туда по-*

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: Казбек-Казиев З. А. Воспоминания / Записал В. Куллэ // Старое лит. обозрение. 2001. № 1. С. 97–100.

<sup>2</sup> См. первоисточник этих знаний: Айдинов М. Вознесённый, но не раздавленный // Казак Грузии. Тбилиси, 1999. Июль (№ 3). С. 5. Вкл. фрагм. воспоминаний Н. А. Малхаз и З. Казбек-Казиева.

<sup>3</sup> Снимок опубликован: Гизатулин М. Булат Окуджавы: «...от бабушки Елизаветы к прабабушке Элисабет». [Б. м.]: Издат. решения, 2020. С. 245.

пасть). Вначале я следил за развитием сюжета, потом до меня стала доходить музыка... Потом в доме появился первый патефончик, несколько пластинок, и среди них арии Мефистофеля в исполнении Ф. И. Шаляпина. После войны я оказался в Тбилиси, жил у двоюродной сестры, которая училась в консерватории, и у меня сразу появилось много друзей из музыкального мира. И опять я ходил в оперу, но уже как знаток...<sup>4</sup>.

И ещё — из интервью журналу «Театральная жизнь»:

*...В театре мне нравилось всё. Я смотрел в молодости все спектакли с огромным наслаждением. В Тбилисской опере, будучи студентом, я не пропустил ни одной постановки. Уж на галёрке-то всегда можно было найти место! Тбилиси очень музыкальный город, там были своеобразные традиции. Как и весь круг моих знакомых, не музыкантов, а просто любителей, я считал своим долгом чуть ли не каждый вечер проводить в оперном театре. Мы знали наизусть все оперы, все балеты и ходили не на спектакли, а на любимые отрывки. Мы созванивались и договаривались, что, например, сегодня идём на второй акт «Аиды». Приходили, покупали билеты на галёрку, наслаждались «своим» отрывком и уходили. Поэтому опера несколько «перешибла» у меня драматический театр, она представлялась мне тогда искусством более возвышенным. Когда я попал в Москву, Большой театр оказался для меня труднодоступен, и на сём всё кончилось<sup>5</sup>.*

В другом интервью тех же лет Окуджава добавляет:

*В юности с друзьями часто ходил в оперу, и потом меня заставляли исполнять арии Кавародосси, Германа...<sup>6</sup>*

Подобные эпизоды много раз возникали в беседах Окуджавы с журналистами и с читателями. При этом Быков, излагая этот сюжет, опирается хоть и на автобиографический, но всё же роман — «Упразднённый театр». Оттуда берутся и названия спектаклей «из детства», дополняющих «Аиду», «Тоску» и «Пиковую даму», которые упомянуты в журнально-газетных публикациях: «...“Чио-Чио-Сан” [“Мадам Баттерфляй”], а потом и “Кармен”, и “Фауст”, и, конечно же, божественный “Евгений Онегин”»<sup>7</sup>. Но при этом биограф почему-то упускает оперу И. Виленского «Конёк-Горбунок», названную романистом первой в этом ряду.

<sup>4</sup> Окуджава Б. О чём ты успел передумать, отец / Записал И. Мильштейн // Сел. молодёжь. 1985. № 2. С. 38–39.

<sup>5</sup> Здесь и далее цит. по: Окуджава Б. «Театр остался у меня в крови» / Беседу вела Т. Бутковская // Театр. жизнь. 1985. № 6 (март). С. 22–23.

<sup>6</sup> Окуджава Б. «Хорошая песня — это изнурительная работа» / Беседу вёл Л. Сидоровский // Веч. Ленинград. 1984. 7 мая.

<sup>7</sup> Здесь и далее цит. по первому книжному изданию: Окуджава Б. Упразднённый театр: Семейн. хроника. М.: Издат. дом Русанова, 1995. С. 128–129.

Между тем тёмным местом в биографии Окуджавы до недавнего времени оставалась его «взрослая» служба (служба — в прямом смысле этого слова) Мельпомене. Некоторые эпизоды из его ранней биографии, — в том числе и «театральный», — до сих пор были известны исключительно от самого поэта. В публикациях его прямой речи упоминание о работе в театре впервые появилось не позднее 1984 года в интервью журналу «Современная драматургия»:

*В юности был рабочим сцены, голова кружилась от запаха кулис, благоговел. Не хватило физических сил, что ли, не знаю. Служил статистом — стеснялся, робел перед публикой, не было лихости. Сбежал из театра<sup>8</sup>.*

Годом позже внимательный читатель узнал больше подробностей этого эпизода из того же интервью Татьяне Бутковской, напечатанного в журнале «Театральная жизнь»:

*В молодости я «болел» театром и мечтал стать актёром. Я был рабочим сцены в Тбилисском ТЮЗе в те годы, когда Евгений Лебедев был там главным героем — играл Котов в сапогах и прочий «героический» репертуар. Мы с ним тогда не были знакомы. Я таскал декорации, млея от запаха кулис, готов был ночевать на колосниках. Потом я перешёл в театр Грибоедова там же, в Тбилиси, но уже в качестве статиста. Я был счастлив, ведь я уже играл! Пусть молчаливых часовых, милиционеров, но я был на сцене с настоящими артистами... К сожалению, моя театральная карьера завершилась скандально. Я был занят в современной пьесе, играл, как всегда, часового. Шла сцена суда над спекулянтом, которого я и должен был охранять. Пока произносились обвинительные речи, актёр, играющий спекулянта, шёпотом стал рассказывать мне невероятно смешной анекдот. И в самую серьёзную минуту я, не удержавшись, расхохотался во всё горло, да так, что от смеха выронил винтовку из рук. Из «актёров» меня выгнали.*

Таким образом, логично было думать, что тяга к театру, к актёрству явилась у юноши естественным продолжением посещений драмкружка под руководством его школьной учительницы. То есть работу в тбилисских театрах вполне можно было бы отнести к довоенному времени, точнее к первой половине 1941 года: школьный драмкружок — театр — а потом уже война... Так многие и считали.

Между тем в 1992 году Окуджава вдруг вновь коснулся и своей работы в театре. И даже называл последовательность событий. Как выяснилось, *болезнь театром* затянулась на более долгий срок, и рабочим сцены стал — уже демобилизованный фронтовик:

<sup>8</sup> Окуджава Б. Как я не стал драматургом / Беседу вела Л. Гарон // Современная драматургия. 1984. № 1 (январь — март). С. 244–246.

*Ещё с молодых лет — наверное, как всякий в молодости, — я мечтал быть приобщённым к искусству — к театру, к кино. И поэтому, только вернувшись с фронта(!), стал работать в театре рабочим сцены. Но потом оттуда ушёл, стал статистом в театре — тоже ушёл, потому что чувствовал, понимал, что это не моё<sup>9</sup>.*

Впоследствии эта тема в беседах с журналистами всплывала примерно раз в год, и всякий раз рассказ поэта обрастал новыми подробностями<sup>10</sup>. В 1994-м Окуджава впервые назвал имя своего старшего коллеги по сцене.

*...Когда я вернулся с фронта, я сразу же побежал работать в Тбилиси в Театр юного зрителя. И работал там рабочим по сцене. <...> Потом меня взяли по дружбе... статистом в Театр русской драмы. В Тбилиси. Но там я недолго продержался, потому что однажды я играл роль милиционера, охранявшего подсудимого (а подсудимым был народный артист Брагин такой), и он шёпотом мне рассказывал анекдот. И я на весь зал захохотал. И меня уволили...<sup>11</sup>*

Единственный и больше ничем не подтверждённый мемуарный источник априори не может считаться полностью достоверным. Даже если рассказчик повторяет свою историю не единожды на протяжении ряда лет. Особенно если дело касается конкретных событий и дат. И естественно, все сведения, исходящие от Окуджавы, также нуждались в дополнительной независимой проверке, а главное — в уточнении датировок.

Кстати, выдающийся ленинградский артист Евгений Алексеевич Лебедев (1917–1997), упомянутый Окуджавой, в самом деле начинал свою карьеру в Тбилисском русском театре юного зрителя им. Л. М. Кагановича (ныне Центральный детский театр им. Н. Думбадзе) и служил там с 1940 по 1949 годы, сыграв более чем в тридцати спектаклях. И другой актёр — Владимир Давыдович Брагин (1906–1960) — действительно был известен в Грузии, получил звание заслуженного артиста Грузинской ССР; а ещё он был и драматургом, и режиссёром; примерно в то же время, что и Е. Лебедев, покинул Тбилиси. В дальнейшем он работал в Москве, в театре Ленинского комсомола.

<sup>9</sup> Окуджава Б. Моя жизнь в искусстве кино: Две беседы / [Беседовал] М. Баранов // Голос надежды. Вып. 3. М.: Булат, 2006. С. 83–96.

<sup>10</sup> См.: Окуджава Б. Человек XIX века / Беседует Т. Джичимска // Театр. Варшава, 1993. № 11. С. 20–22; Окуджава Б. Наш Окуджава // [Беседовал] С. Шапран [и др.] // Знамя юности. Минск, 1994. 22 янв.

<sup>11</sup> Окуджава Б. «Разные судьбы» — 1995 / [Беседовала] Е. Тришина // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 10. М., 2013. С. 225–226.

Е. Лебедев так вспоминал о давнем знакомстве, тоже не называя дат:

Во время войны играли по два, по три спектакля в день. Театр дотации не имел, жили на самоокупаемости, нужно было зарабатывать на зарплату труппе, на декорации, на художников, на режиссёров. Рабочих сцены нет — все на фронте. Один мальчишка, Булат Окуджава. Он и рабочий, он и массовик. Мы сами таскали декорации, сами делали перестановки. Потом, через много лет, я встретился с поэтом Булатом Окуджавой.

Он спросил:

— Вы меня не узнаете?

— Как не узнаю? Я вас знаю. Я ваш поклонник.

— Нет, я не об этом. Вспомните Тбилиси, вспомните ТЮЗ. Я был рабочим сцены, а вы артистом.

— Ну да, правильно. Но тогда у вас была большая копна волос.

— Да, была. Всё было<sup>12</sup>.

Приведённые выше авторские свидетельства начала 1990-х годов, конечно, существенно сузили возможные хронологические рамки службы Окуджавы в двух тбилисских театрах. Тем не менее к их определению мы подбирались несколько лет. Переписка с Русским драмтеатром в Тбилиси не принесла успеха: нас уверяли, что в их архивах искомые документы не сохранились. И в самом деле, Грузия, кроме тяжёлого послевоенного времени, пережила со всей страной ещё и развал этой страны, безденежные 1990-е годы, когда по всему постсоветскому пространству архивы учреждений выбрасывались на улицу в целях освобождения помещений для их сдачи в аренду; затем все прочие невзгоды, которые свалились на бывшую республику, когда она уже стала самостоятельным государством... Примерно то же мы сначала слышали и в ТЮЗе.

И тем не менее осенью 2018-го нам всё-таки посчастливилось попасть в Тбилиси и обнаружить в архивах обоих театров оригиналы искомым приказов<sup>13</sup>.

Приказ № 26 от 18/III – 1945 г.

§ 1. Зачислить на должность рабочего сцены т. Окуджава Булата Шалвовича с 18/III – 45 г. С окладом 275 руб. в м-ц.

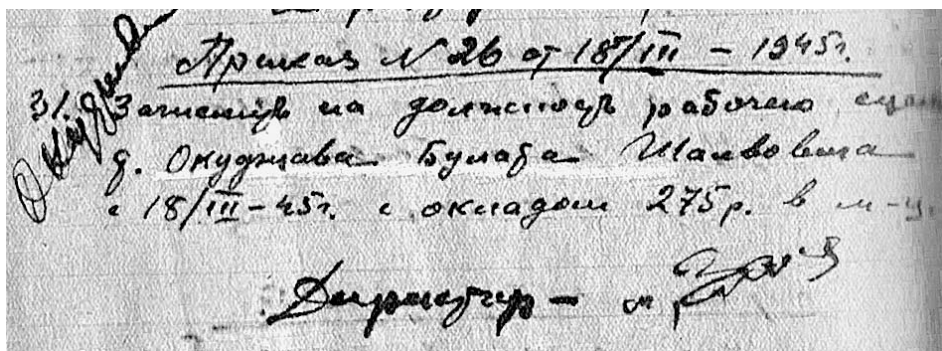
Директор — [М. Романов; подпись]

На левом поле — знакомый нам по поздним инскриптам автограф Окуджавы как ознакомившегося с документом.

Более того, заведующая музеем ТЮЗа Эка Урушадзе сообщила, что ещё год назад в нём работал Г. Мергелов, который рассказывал, что это он привёл Окуджаву устраиваться на работу. Георгий Яковлевич родился 23 марта 1925 г. Работу в ТЮЗе начал в 1942-м курьером, то есть

<sup>12</sup> Лебедев Е. А. Испытание памятью / Сост. А. П. Свободин. Л.: Искусство, 1989. С. 157.

<sup>13</sup> Благодарим Вадима Панюту, Нину Шадури-Зардалишвили и Инну Безирганову за помощь, способствовавшую находкам.



*Из архива Тбилисского ТЮЗа*

к моменту устройства туда Окуджавы проработал в театре как минимум год с лишним. Затем работал электриком, радистом, заведующим радио-электроцехом. По своей инициативе оборудовал в театре новый радиоцех. От него в театре осталась большая фонотека. Однако от разговора на эту тему Мергелов уклонился.

Заметим также, что в актёрской студии этого театра до 1946 года занимался сверстник Окуджавы латыш Рудольф Николаевич Дамбран (в юности — Дамбранц; 1924–2005), который в 1949-м вернулся на родину своих предков, где уже в 1955-м получил звание Заслуженного артиста Латвийской ССР. Его поэт упомянул в беседе с журналистом во время своего выступления в Риге: «мы ещё мальчиками были знакомы»<sup>14</sup>. Не исключено, что они какое-то время были одноклассниками.

В калужских документах Окуджавы<sup>15</sup> дважды указывается дата его демобилизации из армии — «апрель 1944 г.» Что делал Булат с этого времени, тоже известно из тех же документов — проходил «амбулаторный курс лечения в психиатрическом институте». Дабы избежать домыслов в связи с названием медучреждения, следует обратить внимание, что курс был назначен будущему писателю в связи с контузией, полученной на фронте. С ней же связано и само увольнение из армии.

Под Моздоком Булата контузило... — вспоминал Казбек-Казиев. — От Моздока по железной дороге ближе всего было попасть в Тбилиси, и Булата отправили в Тбилисский госпиталь. Булат отлежался, но уже не брыкался против того, что его списали. Он возненавидел войну <...>

Контузия была довольно серьёзная, Булата выписали полудорожным человеком, но он смог окончить школу экстерном и поступить в Тбилисский университет.

<sup>14</sup> Окуджавы Б. «Раньше я плакал от горя...» / Вопросы задавала Н. Морозова // СМ-сегодня. Рига, 1995. 8 февр.

<sup>15</sup> Мы пользуемся копиями дел Б. Окуджавы из Тбилисского университета и Отдела учебных заведений Моск.-Киевской ж/д., сделанными в соответствующих архивах М. Р. Гизатулиным.



Здесь, как мы уже знаем, пропущен ряд биографических моментов. В частности, видимо, ещё принимая какие-то процедуры и поначалу живя на иждивении тёти и её мужа Николая Ивановича Попова, Булат поступил работать в детский театр. Отсюда и наложение в хронологии: 18 марта он уже устроился на службу, но ещё с месяц числился за мединститутом. А в это время его документы уже были направлены на комиссию.

Согласно статистическому справочнику ЦСУ СССР о развитии народного хозяйства СССР в 1920-х – 1955 гг.<sup>16</sup>, средняя зарплата в просвещении («школы, учебные заведения, научно-исследовательские и культурно-просветительные учреждения») по итогам 1945 года составила 448 руб., а рабочих — 473 на предприятиях промышленности и 360 в строительстве. Если даже учесть, что в те времена ещё ценились специалисты с высшим образованием и рабочий получал меньше их, то заработок в 275 рублей был весьма скромным. Существенно меньшим, чем Окуджава мог получать, вернувшись к полученной им до войны профессии токаря.

К сожалению, в папке за 1945 год приказа об увольнении из ТЮЗа не нашлось, и какое время Булат в нём проработал — не известно. Относительно отсутствия приказа можно лишь гадать. Нам остаётся пока только верить его собственным рассказам и предполагать, что переход из одного театра в другой был одновременным и плавным. Из неоспоримых фактов — только приказ по тбилисскому Государственному драматическому театру имени А. С. Грибоедова:

21 августа 1945 г. № 71.

<...>

§ 3. Вновь принятый т. Окуджава Булат Шалвович зачисляется сотрудником вспомогательного состава с 16 августа 1945 г. с окладом 200 р. в месяц, с месячным испытательным сроком.

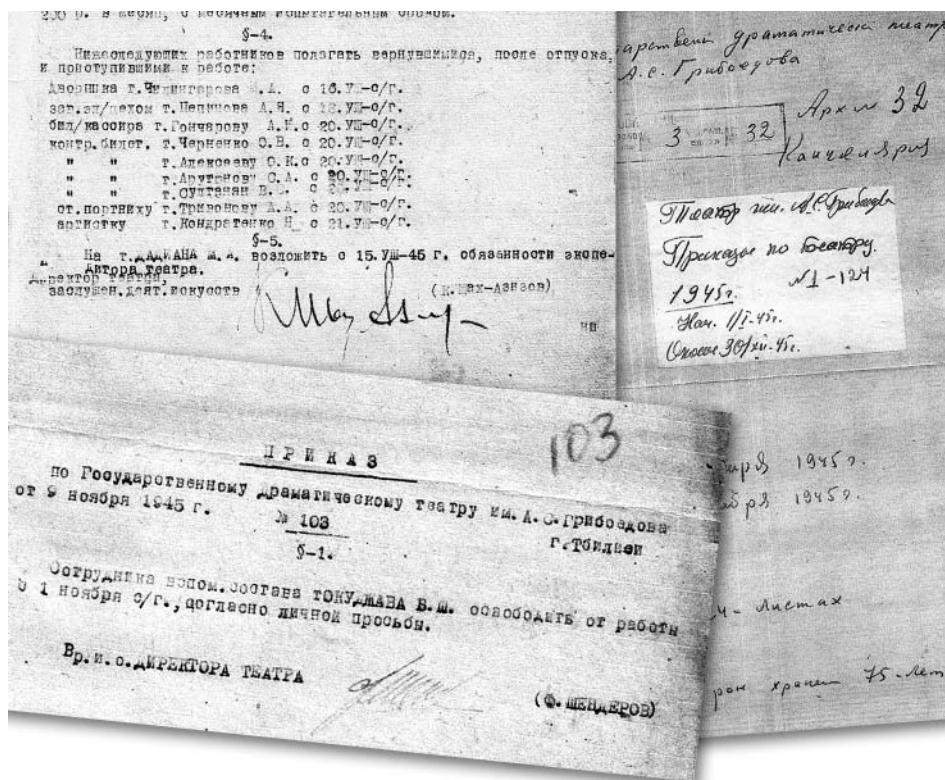
<...>

Директор театра, заслуженный деятель искусств К. Шах-Азизов [Подпись].

Заметим: с понижением в зарплате!

Зато в этом театре нам повезло больше: нашёлся и приказ об увольнении, но, по-видимому, никак не за сорванный спектакль. Увольнение произошло, пользуясь современной формулировкой, «по собственному желанию». Несостоявшийся артист покинул театр максимум в октябре. Об этом — в другом приказе по театру, состоящем из одного параграфа и оформленном, как и предыдущий, задним числом:

<sup>16</sup> РГАЭ. Ф. 1562. Оп. 41. Д. 113. Справочник имел гриф «Совершенно секретно».



Дело из архива Тбилисского  
русского драмтеатра им. А. С. Грибоедова

9 ноября 1945 г. № 103.

§ 1.

Сотрудника вспом. состава Окуджаву Б. Ш. освободить от работы  
с 1 ноября с/г., согласно личной просьбе.

Вр. и. о. директора театра Ф. Шендеров<sup>17</sup> [Подпись].

Приказ свидетельствует о том, что длительность службы Окуджавы в этом театре превысила назначенный ему испытательный срок, что означало автоматическое зачисление сотрудника на постоянную работу.

Следовательно, руководство было удовлетворено работой статиста. Причина ухода его из театра на деле выглядит вполне очевидной. Дело в том, что уже появляясь на сцене, Булат понял, что он — не артист, и с конца августа уже сдавал экзамены в университет, чтобы учиться на филолога. В его университетском деле содержатся точные

<sup>17</sup> По совпадению директор театра именно с 16 сентября, когда месячный испытательный срок у Окуджавы закончился, находился в длительной командировке в Москве, — как сказано в соответствующем приказе по театру, «в распоряжении Комитета по делам искусств при СНК СССР».

расписание вступительных экзаменов и соответствующие оценки по четырём предметам:

27 августа — иностранный (немецкий) язык — удовлетворительно;

28 августа — география устный — хорошо;

30 августа — история народов СССР — хорошо;

1 сентября — русский язык и литература письменный и устный — хорошо.

И согласно тем же документам, 7 сентября был издан приказ № 1598 о зачислении Булата Окуджавы в числе других студентов на первый курс. А приказом № 1727 от 30 сентября — ему была назначена стипендия.

Инцидент с артистом Брагиным во время спектакля, по всей вероятности, имел место, но с увольнением Окуджавы он скорее всего связан не был. Ко дню увольнения из театра «сотрудник вспом. состава» уже получил свою первую стипендию в университете. И формулировка 1984 года *сбежал из театра* (по «промежуточной» версии 1992-го — *ушёл*) намного больше соответствует имеющимся фактам. А излагаемую Окуджавой более позднюю версию увольнения из театра скорее стоит отнести на счёт выработанной им самоиронии. Эта вымышленная связь двух событий скорее могла послужить писателю материалом для ещё одного — незаписанного — «автобиографического анекдота»<sup>18</sup>.

Подводя итог сказанному, можно предположить, что фактический побег Окуджавы из Театра им. Грибоедова состоялся между 16 сентября (формальное истечение испытательного срока) и 31 октября (его последний рабочий день согласно приказу). Просто для Театра это событие не стало большой потерей, и документальным оформлением увольнения озаботились лишь во время начисления зарплаты за октябрь. Тогда отдел кадров и обнаружил наличие в таблице сотрудника, не имеющего достаточного количества отработанных дней.

Так или иначе, не успев начаться, актёрская карьера поэта действительно закончилась — и началась студенческо-филологическая, перешедшая затем в учительскую. Между тем, как известно, на этом отнюдь не закончилось его служение Театру. Окуджава вовсе не сразу, как он сказал, *перестал этим заниматься*. Пусть даже и не на большой сцене, но актёрство он не бросал.

В автобиографическом романе писатель кратко рассказывает о первом своём артистическом опыте — в тбилисском дворе.

Напомним, роман написан от третьего лица (так, по словам автора, ему легче было иронизировать над собой):

<sup>18</sup> См. подборку коротких рассказов, написанных в середине 1990-х в этом авторском жанре: Окуджава Б. Автобиографические анекдоты // Новый мир. 1996. № 12. С. 78–92.



«Домашнее лицедейство».  
1950-е. Фото В. Окуджавы.  
Публикуется впервые

*Его приятели, Бичико и Мери, брат и сестра, были посменными участниками представлений. Мери изображала то Ольгу, то Татьяну, Бичико то Онегина, то Гремина, но уж Ванванч неизменно оставался Ленским. И как они кричали с перекошенными лицами, когда назревала дуэль, а затем звучал условный выстрел, и Ванванч падал бездыханным...*

А «театральный» монолог писателя из цитированного выше интервью Т. Бутковской заканчивался следующим образом:

*Но и потом театр остался у меня в крови, я долго ещё играл в драмкружках. Со временем желание играть как-то ушло, а страсть к театру осталась. Мне было за тридцать, когда я ставил в деревенской школе «Не в свои сани не садись» Островского.*

Никаких иных подробностей этой калужской постановки в мемуарных или документальных источниках — пока не выявлено. М. Гизатулин в одной из своих книг описывает первое и последнее выступление ЦДЛ'овского ансамбля «Липка» под руководством З. Паперного и с участием Окуджавы в роли чайника, что засвидетельствовано ещё и соответствующей фотографией<sup>19</sup>. О дружеских домашних постановках, происходивших в доме художника Б. Биргера уже в 1980-е — подробно рассказывали Бен Сарнов и Нина Константинова. В этих спектаклях тоже довелось принимать участие Окуджаве<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> См.: Гизатулин М. Булат Окуджавы: «...из самого начала». М.: Булат, 2008. С. 21–23.

<sup>20</sup> Сарнов Б. М. Красные бокалы: Булат Окуджавы и другие. [Воспоминания]. М.: АСТ, 2014; Константинова Н. Приоткрытая дверь: О Борисе Биргере и не только. Из воспоминаний. М.: Новый хронограф, 2018.

Кто знает, возможно что-то ещё из разряда театральной «художественной самостоятельности» пока скрыто от нас и в такой оброненной писателем фразе:

*Я тогда <в молодости> хотел быть актёром, с успехом принимал участие в любительской деятельности. Играл очень много, в школе, в университете<sup>21</sup>.*

Нам же остаётся попробовать выявить название тбилисского спектакля, в котором будущий поэт был задействован в одной сцене с Брагиным. Как мы помним, речь там шла о часовом в сцене суда — то ли солдате, то ли милиционере, который с винтовкой охранял некоего подсудимого (по одной версии — *спекулянта*). Пока не удалось составить полный список спектаклей, сыгранных в театре Грибоедова с 16 августа по октябрь 1945 года. Работа по выявлению подневного и даже помещичьего репертуара театра послевоенного времени сопряжена с рядом объективных трудностей, часть из которых мы упоминали в начале статьи. Между тем расписание премьер театра за довоенные и военные годы известно<sup>22</sup>. Труднее определить, как долго эти постановки продержались на сцене. Если отбросить шедшие в то время постановки классического театра, а также пьесы иностранных авторов, то мы сможем найти спектакль, подходящий под цитированное описание.

С некоторой долей уверенности можно предположить, что речь у Окуджавы идёт как раз не о премьере, а о его «вводе» в старый спектакль. К примеру — «Страшный суд» по пьесе советского классика В. В. Шкваркина. Завязкой сюжета комедии, поставленной молодым режиссёром Г. А. Товстоноговым, является суд над «секретарём учреждения» Блажевичем и его сослуживцем Изнанкиным. Премьера состоялась 22 февраля 1940 года. Однако просуществовала ли постановка до 1945 года и был ли задействован в ней Брагин — доподлинно нам пока установить не удалось. Есть и более близкий по времени вариант, и тоже комедийный, — спектакль «Чрезвычайный закон» по новой (1943), но уже популярной пьесе братьев Тур и Л. Шейнина. Здесь также действует дуэт жуликов — директор консервного завода Трубников и его сосед, снабженец и пройдоха Ян Клембовский (по Окуджаве, *спекулянт*). Постановка была осуществлена режиссёром А. И. Рубиным в 1944 году, но долго продержаться на сцене ей наверняка не пришлось. С клеймом «слабая и безыдейная», пьеса попала в известное Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров

<sup>21</sup> Окуджавы Б. Человек XIX века / Обрат. пер. с пол. А. Жебровской.

<sup>22</sup> См.: Русский театр в Грузии. 170 / Рук. проекта Н. Свентицкий. Тбилиси: Гос. академ. Рус. драм. театр им. А. С. Грибоедова, 2015. С. 649–650.

и мерах по его улучшению» от 26 августа 1946 года и с тех пор даже не переиздавалась. Но уж до лета 1945-го протянуть на тбилисской сцене у неё было существенно больше шансов, чем у «Страшного суда». Так или иначе, надеемся, что со временем в архивах будет найден однозначный ответ и на этот вопрос.

\* \* \*

За время своей творческой деятельности поэт написал десятки стихотворений для театра, о театре и по театральным мотивам. Но вот последнему сценическому замыслу Окуджавы, который ещё при жизни автора кочевал по нескольким театрам, пока не суждено было воплотиться на сцене. Это была идея мюзикла «Золотой ключик» с оригинальным сюжетом, к которому за много лет (при участии сына Антона) он написал двадцать шесть песен.

О драматургической области творчества Окуджавы уже широко известно. Ограничимся здесь его самооценкой, часто звучавшей в беседах с журналистами:

*По природе своей я не драматург. Не умею писать сценарии. Если иногда и делаю это, то вместе с режиссёрами, специалистами. Тут помогает мой литературный опыт, а не знание законов драматургии. У меня есть мечта написать пьесу для театра. Но то, что я не драматург, мне очень мешает<sup>23</sup>.*

Но тем не менее даже итоговое крупное прозаическое полотно писателя неким мистическим образом тоже связано с театром. Точнее — с названием этого автобиографического романа. Уже в отточенном виде объяснение его заглавной метафоры в авторском исполнении звучало так:

*— Я считаю, хотя анализировать себя неприлично, что я своё предназначение выполнил. Плохо или хорошо — судить вам. Может быть, я ещё что-то создам, может быть, но моё творчество и моя жизнь — это упразднённый театр. Знаете, театр просуществовал двадцать лет, потом он постепенно устарел и потерял своё значение. Но гастроли состоятся, публика продолжает ходить, и театр известен, и он работает, но его подлинная жизнь уже кончилась. Так же и жизнь человека. Он выполняет своё предназначение, продолжает трудиться, но он главное сделал<sup>24</sup>.*

<sup>23</sup> Окуджава Б. Если ты вложил в песню душу... / [Беседовал] Б. Велицын // ВДНХ СССР. 1985. № 10. С. 27.

<sup>24</sup> Фонограмма выступления в Детройте 7 октября 1994 г.



В заключение позволим себе один частный вывод. Наша многолетняя работа с обширным массивом устных автобиографических рассказов Булата Шалвовича свидетельствует о том, что они исключительно правдивы. Конечно, они не могут быть исчерпывающими и стопроцентно достоверными, поскольку, как и любой человек, поэт мог не всегда быть точен в датировках. А как творец, обладающий возрастающей со временем самоиронией, он мог утрированно и гротесково воспроизводить какие-то детали, вплоть до лёгкого окарикатуривания своей собственной личности (в нашем случае так преподнесена причина его увольнения из театра). К тому же жанры ответов на записки слушателей и беседы с журналистами в принципе не предполагают обстоятельности. Мы также можем констатировать, что единственная тема, которую писатель неохотно выводил в публичное пространство, это ближайший круг его семьи: жёны, дети; вовсе табуированной областью являлся его родной брат Виктор, который не упоминался им вовсе — ни в устных рассказах, ни в автобиографической прозе<sup>25</sup>. В остальном устное творческое наследие Окуджавы адекватно отражает действительность и является вполне надёжным и не затронутым самоцензурой источником, в чём мы убеждались не однажды. Об этом, в частности, в очередной раз свидетельствует и «театральный» сюжет.

Поэтому со сделанными нами оговорками подобные материалы вполне могут быть использованы в исследованиях поэтики и художественного мира писателя, а также в создании его творческой биографии. Чего нельзя сказать о его автобиографической прозе, в которой наряду с реальными фактами можно наблюдать и присутствие доли художественного вымысла.

---

<sup>25</sup> О подсознательности этого момента говорит воспоминание А. М. Поповой, родственницы писателя: «...Когда окончил книжку, он мне сказал с изумлением: “Ты, — говорит, — понимаешь, как интересно, я про Витьку не вспомнил в книжке. У меня по Ванванчу не получалось брата”. Он дивился этому сам, он не просто его выкинул <... Роман> живёт своей жизнью, и нет Витюхи» (Цит. по: Розенблюм О. «...Ожиданье большой перемены»: Биография, стихи и проза Булата Окуджавы. М.: РГГУ, 2013. С. 47).

---

**Георгий БОРОДИН**

## **АНИМАЦИОННАЯ ДРАМАТУРГИЯ А. А. ГАЛИЧА**

Когда мы говорим о Галиче-художнике, мы прежде всего подразумеваем Галича-поэта. Дело не только в качественном превосходстве его поэтического наследия перед драматургией, публицистикой или прозой. Причина — в резком разделении творчества Галича на «подцензурное» и «неподцензурное», природа которых настолько разнится, что попытки объединить их в рамках единого книжного сборника или концерта обречены на провал. Эти две части как бы противятся органическому слиянию, и в данном случае приходится говорить о двух разных художниках в одном лице. Тем интереснее проследить, как у этих двух «разных Галичей» происходит решение одних и тех же тем и задач, и как эти две «параллельные Вселенные» влияют одна на другую. Одним из ярких проявлений подобных процессов является работа Галича в мультипликации.

### **1.**

У Галича-драматурга было пять соприкосновений с мультипликационным кино. Хотя все они кажутся незначительными для биографии Галича-поэта, на деле они могут добавить к ней немало любопытных деталей.

Первое соприкосновение произошло в 1950 году. Тогда Александр Аркадьевич был впервые приглашён на «Союзмультфильм» для доработки чужого сценария.

Сценарий был написан дилетантом. Его автор — Ефим Абрамович Александров — работал на «Союзмультфильме» заместителем директора, а в период эвакуации в Самарканд исполнял обязанности директора студии. По некоторым сведениям, он стал жертвой кампании по борьбе с космополитизмом, лишившись своего поста, однако насколько эти данные точны, пока неизвестно. Что заставило его попро-





Александр  
Галич.  
1950-е

бовать себя в роли драматурга — сказать тоже трудно. На студии он занимался хозяйственными вопросами, за «утробный» голос и нечленораздельную речь получил прозвище «Дядя Слон» (после завершения картины Б. П. Дёжкина и Г. Ф. Филиппова «Слон и муравей»).

В основе сценария «Зайчиха, лиса и волк» лежала адыгейская сказка, некогда получившая положительный отзыв М. Горького<sup>1</sup>.

Сюжет противопоставлял мудрого лесного старшину — Медведя его коварному помощнику — Волку, чьи козни Медведь в конце концов разоблачал. Первые варианты сюжетного развития были весьма невразумительными. Согласно первоначальному «расширенному либретто» Александрова, близкому к изначальной фабуле народной сказки и датированному 28 июля 1950 г., Волк в отсутствие Зайчихи, ушедшей за едой, проникает в её нору. Туда же одновременно забирается и Лиса, но Волк её прогоняет. Лиса и Ёж наблюдают, как Волк, съев зайчат, выбирается из норы и у ручья отмывает от заячьего пуха морду. Затем Волк отчитывается перед Медведем о проведённом дозоре и Медведь, хотя и замечает на волчьей морде остатки пуха, отпускает Волка. Мстительная Лиса встречается с Зайчихой и рассказывает ей, кто виновник гибели зайчат. Зайчиха и Ёж идут к Волку, но тот всё отрицает и сваливает вину на Медведя. Медведь, к которому приходят Зайчиха с Ежом, созывает всех зверей на поляну. Ёж и Зайчиха накануне выкапывают на поляне яму, разводят там костёр, от которого остаются горячие угли, и закрывают ловушку ковром. Когда звери собираются на поляну, Ёж предлагает Волку «почётное место» на ковре, и Волк проваливается в яму. Тогда Лиса, Ёж и Зайчиха всё объясняют медведю. Тот вспоминает о пухе на волчьей морде и поддерживает расправу, напоследок намекнув Лисе, что «вероятно, есть в лесу и другие преступники, доберёмся и до них». Медведь, таким образом, невольно выступал в роли пассивной жертвы чужого коварства.

<sup>1</sup> Здесь и далее в статье использованы материалы киностудии «Союзмультфильм» (РГАЛИ. Ф. 2469). История сценария излагается по документации, хранящейся в деле: Оп. 1, ед. хр. 572. Орфография и пунктуация сохранены.

Сценарный договор с Александровым студия заключила 31 июля 1950 года. 2 августа начальник сценарного отдела Б. А. Воронов и старший редактор С. С. Гинзбург оформили заключение на либретто, в котором, в частности, отмечалось неучастие Медведя в разоблачении Волка, натуралистичность как самого преступления Волка, так и его сожжения, недостаточно прописанные характер Лисы и мотивация её поступков. Сама сказка признавалась интересной для мультипликации, предполагалось, что она может заинтересовать либо О. П. Ходатаеву, либо Дёжкина и Филиппова.

Однако превратить сказку в полноценный сценарий Александрову оказалось не по силам.

Первый вариант отличался от либретто большим количеством героев, наличием «пролога», в котором Медведь осматривает лес после бури, приводя его в порядок; замечает, как Волк, «втираясь в доверие», спасает от Ласки цыплёнка и возвращает его фазанихе (названной в сценарии «фазаньей курицей»); хвалит его. Кроме того, в сценарии было большое количество подробностей и сцен, плохо увязанных друг с другом. Ёж был заменён Кротом (которому более сподручно копать яму, но не вполне уместно быть свидетелем того, как Волк смывает заячий пух). Была добавлена попытка Волка поймать Суслика, не удавшаяся из-за близости Медведя. Волк, согласно сценарию, сваливал вину не на Медведя, а на Лису; идея вырыть яму принадлежит самому Медведю; Волк отказывался являться на суд, притворяясь больным. Финальная сцена представляла собой взаимные обвинения Волка и Лисы (к замешательству лесных обитателей), которые разрешаются свидетельством Крота. Возникает драка Волка с Лисой, Лиса убегает, а Волка сталкивают в яму. Согласно второму варианту концовки, Лиса не убегает, а тоже падает в яму, но Медведь вытаскивает её, намекая, чтобы впредь была осторожна.

Второй вариант сценария, представленный 26 августа 1950 года, совсем мало отличался от первого, хотя в нём были учтены «замечания и пожелания Сценарного отдела» и режиссёра Г. З. Ломидзе (видимо, сценарий на этом этапе рассчитывался на его постановку). Добавились тёплые отношения Медведя с Кротом (его любимцем), совместный сбор рябины, поручение Медведя Волку привести для наказания Ласку (вместо выполнения которого Волк разоряет заячью нору, отчитавшись, что Ласки не нашёл). В этом варианте тоже было два финала. Помимо сюжетной путаницы и большого количества оборванных побочных мотивов и второстепенных героев, оба варианта сценария отличались грубыми и неестественными репликами, дурновкусием, подмене действия его описаниями, отсутствием логики поступков, корявым языком, раздробленностью на мелкие сцены с множеством мест действия. Многие из этих недостатков были отмечены в заключениях Воронова и Гинзбурга. В последнем из них (от 1 сентября 1950 года) высказывалось и мнение о несовременности самого сюжета («Сказка отражает дореволюционные отношения в адыгейской деревне,

не характерные для нашей советской действительности»), вызывающего неприемлемые политические аллегории, которые «должны быть устранены». Сценарный отдел выражал неуверенность, что ему удастся добиться «положительных результатов в работе с автором». Однако резолюция директора А. С. Синицына гласила: «Нужно ещё попробовать добиться хорошего результата».

Для решения этой задачи и было решено привлечь к исправлению бесперспективного сценария профессионального драматурга. Второй вариант сценария был послан Галичу для доработки.

После вмешательства Галича сценарий из сумбурной графоманской поделки превратился в полноценное драматургическое произведение с профессионально выписанными репликами. Первый и последний эпизоды начинались одинаково, «закольцовывая» композицию — утренним сбором зверей и птиц на лесной суд.

Первый суд — над Лисой, за съедение тетёрки. Судьёй на нём выступал Медведь, писцом — Заяц, обвинителем — Волк. Во время его обвинительной речи маленький воробушек спрашивал: «Почему волк плачет? Ему разве жалко тетёрку?». Все зрители хором говорили «Тс-с!», а старый Ворон на ухо воробушку объяснял: «Он жалеет, что тетёрка досталась не ему!». Медведь приговаривал Лису к изгнанию из леса и возлагал исполнение решения на Волка: «Говорят, вы дружили с Лисой...» — «Грехи молодости!» — «Вот и замаливай». Ворон провожал хищников ворчанием: «Вор вора под стражей ведёт!».

На опушке, вдали от посторонних глаз, Лиса и Волк объяснялись: «Кто из нас Лиса?» — спрашивала Лиса. «Скажи спасибо, что легко отделалась! Не попроси я за тебя Медведя — быть тебе повешенной!» — отвечал Волк. «Но и ты не внакладе. Прежде мы добычу на двоих делили, теперь всё тебе достанется», — парировала Лиса. В это время мимо проходила Зайчиха. На вопрос Волка, как же она зайчат оставила, — она отвечала: «А кого мне теперь бояться?». Волк тут же убежал. Затем следовал эпизод волчьего разбоя, подсмотренного Лисой.

Ночью заплаканная Зайчиха рассказывает Медведю, что встречала Волка и Лису — «Не знала, что она обратно вернётся!» Медведь всё понимает, но не подаёт вида, а отправляет Зайчиху позвать Волка к нему.

После этого повторялась сцена утреннего сбора зверей на суд. Предметом разбирательства на сей раз была гибель зайчат. Волк вновь произносил слёзную речь о погибших зайчатах: «...такие милые, весёлые, вкусные... Виноват, я хочу сказать — такие искусные в играх зайчата...». Повторялась сценка с воробушком: «А почему от Волка зайчиатиной пахнет?». Все: «Тс-с!» Ворон: «Сколько б вор ни тратил мыла — Не отмыть от пуха рыла!». Появившаяся Лиса пытается разоблачить Волка, но Медведь не даёт ей этого сделать: «Не желаем тебя слушать!», — и сам изобличает Волка посредством допроса: «Сколько иголок на этой сосне?» — «Не знаю!» — «Сколько шишек в нашем лесу?» — «Не знаю!». Медведь выражает неудовольствие и задаёт третий вопрос: «А сколько было в норе зайчат, когда ты в неё вошёл?» — «Четверо!». В итоге из леса изгоняли и Волка, и Лису. И уводили под конвоем

всех зверей под песню. Завершала сценарий реплика Ворона: «Вор с вором не кончат добром! Так-то-с!».

Перемены в качестве драматургии были столь разительны, что 12 октября было дано согласие на оформление договора с Галичем с выплатой ему 50% гонорара. Тем не менее Галичу пришлось написать ещё один вариант сценария с учётом замечаний сценарного отдела студии. Этот вариант был композиционно хуже первоначального. Был введён национальный адыгейский колорит (горный пейзаж в начале сюжета).

Сценарий начинался с радостной встречи Медведя после его отдыха — Лиса совершала преступление в его отсутствие. Это «обеляло» образ Медведя, но разрушало первоначальную композицию. Лису, задушившую тетёрку, приводил к Медведю Волк: «Давно слежу, но не думал, что в такой день, в такой торжественный день...» — «А в другой день, стало быть, можно?» — прерывал его Медведь. Были убраны диалог о дружбе Волка с Лисой и о замалывании грехов, а также реплика, дающая понять, что Волк замолвил слово за Лису. Второй вопрос воробушка звучал по-новому: «Почему у Волка рыло в пуху?». Сцена второго суда завершалась дракой Лисы и Волка, погибающих под обвалом. В финале на опушке стояли две каменные фигуры — лисы и волка, — с плакатом в лапах: «Волкам и Лисам вход воспрещён». Реплика Ворона также изменилась: «Пусть будет смиренник, Пусть будет хитрец — Всякому вору приходит конец».

Изменённый вариант всё же не до конца устроил студийную редактуру. Как говорилось в заключении Воронова и Гинзбурга, написанном в декабре 1950 года, сценарий стал лучше, но «изменения недостаточно мотивированы». Оставался открытым вопрос: где был медведь; поведение Зайчихи, зовущей Волка на суд, казалось неправдоподобным («Нет горя зайчихи» — согласно редакторской отметке на полях сценария); гибель Лисы и Волка не выглядела предопределённой. «Сценарий написан грамотно и квалифицированно (хоть и не обладает значительными идейными и художественными достоинствами)» — говорилось в заключении. Редактура просила дирекцию вновь поставить вопрос о сценарии на обсуждение худсовета для решения о целесообразности дальнейшей работы.

Худсовет повторно рассмотрел сценарий 30 января 1951 года и просил Александрова (видимо, Галич отстранился от дальнейшей работы) переработать его на основе полученных указаний. Поскольку Александров этого пожелания не выполнил, в марте 1951 года договор с ним был расторгнут. Фильм «Зайчиха, Лиса и Волк» не состоялся.

Самым интересным с точки зрения исследования биографии Галича-поэта является песенный текст из первого варианта переработанного Галичем сценария, которого не было в исходной редакции Александрова. Речь идёт о песне, под которую звери изгоняют из леса Волка с Лисой.

Сегодня веселье и праздник в лесу,  
 Забыты беда и печали!  
 Мы хитрого Волка и злую Лису  
 Прогнали!  
 Прогнали!  
 Прогнали!

Пусть наших детишек звенят голоса!  
 Пусть голову слабый не клонит!  
 Не тронет их больше — ни, Волк, ни Лиса,  
 Не тронет!  
 Не тронет!  
 Не тронет!

Третий куплет являлся повтором первого<sup>2</sup>.

В этом раннем тексте, помимо часто используемого амфибрахия (см. «Предполагаемый текст моей предполагаемой речи на предполагаемом съезде историков стран социалистического лагеря...», «Занялись пожары», «Ей страшно. И душно. И хочется лечь...», «Песенка о рядовом»), замечен характерный для Галича многократный повтор слова в строке — чаще всего, в конце куплета («Колёса, колёса, колёса, колёса...»; «Щёлк, щёлк, щёлк...»; «Шестеро, шестеро, шестеро...», «Уходят, уходят, уходят...», «Промолчи, промолчи, промолчи...», «Презрение, презрение, презрение...» и др.). Сочетание интонации восклицания в конце строк с размером наталкивает на ассоциацию с выступлением Клима Петровича Коломийцева на встрече с интеллигенцией, особенно напрашивается сравнение строк «Пусть наших детишек звенят голоса!» и «Чтоб нашей победы приблизить срока...» или «И пусть кой-чего не хватает пока...».

## 2.

Несмотря на то, что эта сценарная работа осталась не востребовавшей, студия, видимо, «взяла на заметку» Галича как мастера драматургии и через несколько лет вновь привлекла его к доработке чужого сюжета.

На сей раз автором был Александр Васильевич Зубов, а его сценарий назывался «Упрямый суп»<sup>3</sup>.

Сценарий представлял из себя нравоучительную детскую сказку о том, как мама, уходя в магазин, оставила на электроплитке суп и поручила наблюдать за ним дочке Верочке (11-12 лет). Верочка не хочет отвлекаться от вышивания узора и перепоручает наблюдение младшему брату Саше (5-6 лет). Тому интереснее строить башню из кубиков, и далее следует цепочка перепоручений задания: псу Дружку, котёнку Пушку и т. д. Пушок просит понаблюдать за супом пойманного мышонка в обмен на жизнь, но мышонки,

<sup>2</sup> Вариант сценария с песенным текстом см.: Лл. 41–53.

<sup>3</sup> История работы над сценарием излагается по документации, хранящейся в деле фильма «Упрямое тесто»: Оп. 1, ед. хр. 511. Орфография и пунктуация сохранены.

согласившись, обманывает Пушка и убегает. Суп, оставшись без присмотра, выкипает. Все обвиняют в проступке друг друга, но мама делает вывод: во всём виновата Верочка. Финалом сценария была мораль, с которой Верочка обращалась с экрана к зрителям: «Не сваливай на других, что поручено тебе».

Этот вариант сценария был закончен А. В. Зубовым 12 февраля 1953 года. В архиве сохранился ещё один из первоначальных вариантов сценария, датированный 1953 годом и, вероятно, написанный тоже Зубовым, где героев ещё зовут Верочка и Саша, а прозаические реплики очень подробно прописаны. Но, видимо, почти сразу же было решено привлечь к доработке А. А. Галича — все дальнейшие варианты написаны им. Договор с обоими соавторами был оформлен 15 апреля, в нём уже было закреплено новое название — «Упрямое молоко». Галич изменяет имена: Верочки на Женичку, Саши на Колю и Пушка на Мурлыку; маму заменяет бабушкой, вводит в сюжет экспозицию, изображающую занятия каждого из героев. Но самым интересным отличием первого галичевского варианта являются песенные тексты, заменяющие изрядную долю реплик.

Действие начинается в саду, рядом с домом (все декорации и герои уже тогда решено было делать «игрушечными»). Коля учит Дружка арифметике. Дружок ошибается, пролаяв лишний раз, и шутивно оправдывается, что тявкнул на пролетающую муху.

Коля и Дружок поют:

Мы ответ вам — три, четыре  
На любой дадим вопрос!  
Нет умней собаки в мире,  
Чем Дружок — учёный пёс!

На подоконнике свой куплет поёт кот Мурлыка:

Я лежу — как будто сплю!  
Я мурлычу тонко-тонко!  
Но лукавого мышонка  
Непременно я словлю!..  
Непременно я — мышонка,  
Непременно я — словлю!..

Мышонок прячется в норку:

Извините пожалуйста! Но я ещё  
Погожу с десяток лет  
Попадаться на обед!..

Женичка у Галича занимается не вышиванием, а бездельем. Она скушает, трёт глаза и произносит:

Я ужасно рано встала,  
Умывалась, пила чай —  
До чего же я устала!  
Не уснуть бы невзначай!..



*Изготовление кукол  
для фильма  
«Упрямое тесто»*

Когда бабушка поручает Женичке проследить за молоком на кухне, та поёт куплет, в котором без труда можно опознать «черновик» будущей знаменитой «Леночки»:

Сказала бабка — Женичка,  
Следи за молоком!  
Но только хорошенечко,  
А не одним глазком.  
Задание серьёзное —  
Не спать, следить, смотреть!  
А молоко несносное  
Не думает кипеть!  
Не думает, не думает, не думает  
Кипеть!..

Со двора доносится голос Коли:

Раз, два, три, четыре,  
Раз, два, три — прыжок!  
Нет собаки лучше в мире,  
Чем известный пёс Дружок!

Женичка поручает следить за молоком Коле, но тот хочет уйти во двор. Второй куплет Женичкиной песни переходит к Коле:

Сидеть, конечно скучно — но  
Нельзя уйти тайком!  
Мне Женичкой поручено  
Следить за молоком.  
Задание серьёзное,  
Придётся потерпеть!..  
Но молоко несносное  
Не думает кипеть!  
Не думает, не думает, не думает  
Кипеть!..

В окне появляется Дружок, и Коля «сдаёт пост» ему. Дружок тоже недоволен поручением:

Я хозяйский ночью дом  
Охраняю смело!  
Но следить за молоком —  
Не собачье дело!

В это время Мурлыка ловит мышонка, роняя горшок со сметаной и мусорное ведро. Дружок, называя Мурлыку бездельником (подобная реплика была и в варианте Зубова), заставляет его «работать» — караулить молоко. Мурлыка, оставшись в одиночестве, пробует лакать горячее молоко, но ошпаривает язык. На вежливый вопрос мышонка отвечает: «Отштаны! Я язык ошпарил!». Мышонок сочувствует и советует приложить подорожник. Мурлыка обещает мышонку, что не будет за ним охотиться, если тот сослужит службу — последит за молоком. Мышонок соглашается, но остаётся при молоке ненадолго:

Мы друзья теперь с котом,  
Я Мурлыке нужен!  
Нужен, нужен — а потом  
Попаду на ужин!  
И хоть я совсем не трус  
И кота не трушу —  
Этот временный союз  
Я с котом нарушу!

Некоторое время все занимаются своими прежними делами, а Мурлыка лижет подорожник, залечивая язык. Когда молоко всё же убегает, вернувшаяся бабушка резюмирует: «Виновата во всём Женичка». Завершался сценарий монологом бабушки:

За всякое дело — беритесь умело,  
Мудрёного нет ничего!  
И если тебе поручено дело...

(С этими словами бабушка смотрит на Женичку.)

И если тебе поручено дело,  
И если тебе поручено дело —  
Сама ты и делай его!

Предпоследнюю строку поочерёдно повторяют Коля, Дружок и Мурлыка:

— И если тебе поручено дело...  
— И если тебе поручено дело...  
— И если тебе поручено дело...  
— То сам ты и делай его!

— завершают все вместе<sup>4</sup>.

Хотя многие стихи этого варианта носят следы недоработки и поспешности, он свидетельствует, что ритмическая канва будущей «Ле-

<sup>4</sup> См.: Лл. 6–15.





ночки» зародилась в творчестве Галича гораздо раньше, чем вышла на экраны «Карнавальная ночь» с песней «Ах Таня, Таня, Танечка...», к которой исследователи возводят форму первой авторской песни Галича<sup>5</sup>. Вообще, можно заметить, что песенная форма у Галича зачастую возникала много раньше, чем появлялась тема.

По-видимому, именно этот вариант сценария был сдан студии 11 мая 1953 года и обсуждён на следующий день в сценарном отделе в присутствии автора. После обсуждения он был возвращён для доработки по устным замечаниям редакторов. Второй вариант (также под условным названием «Упрямое молоко») был готов уже к концу мая месяца, в целом одобрен сценарным отделом и в начале июня вынесен на рассмотрение худсовета<sup>6</sup>. Однако худсовет «Союзмультфильма» высказал новые пожелания, и доработка продолжилась.

В процессе переделки Галичу пришлось отказаться от многих стихотворных наработок, так как сценарий вновь поменял название — на сей раз он стал именоваться «Про упрямое тесто». Соответственно, все стихотворные тексты, где упоминалось молоко, пришлось либо удалить, либо переписать.

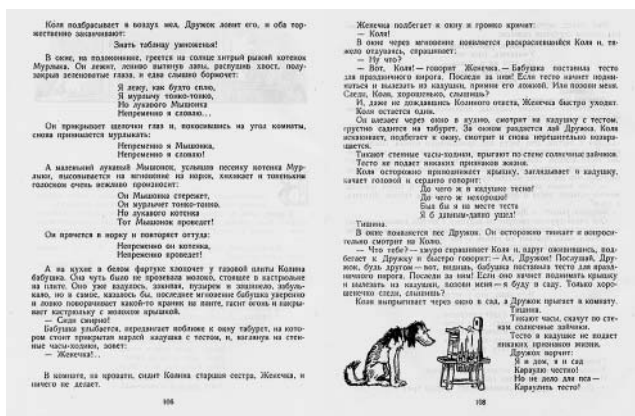
В новом варианте герои и место действия изображались на листе бумаги карандашом (фильм предполагалось делать рисованным).

Стихотворный ответ мышонка на реплику Мурлыки («Я лежу — как будто сплю!..») был написан с использованием той же стихотворной формы — мышонок передразнивал котёнка:

Он мышонка стережёт,  
Он мурлычет тонко-тонко.  
Но лукавого котёнка  
Тот мышонок проведёт!

<sup>5</sup> Впервые: Кулагин А. В. Об источнике первой авторской песни Галича // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 1]. М.: ЮПАПС, 2003. С. 6–16.

<sup>6</sup> См. письмо начальника сценарного отдела «Союзмультфильма» Б. А. Воронова директору киностудии А. С. Синицыну от 1 июня 1953 г.: Л. 94.



Страницы из кн.:  
Фильмы-сказки.  
[Вып. 1]. М.:  
Искусство, 1955

(в более поздних вариантах последняя строка повторялась:

«Неприменно он — котёнка  
Неприменно — проведёт!» и др.)

Когда бабушка, уходя, оставляет тесто на попечение Женички, та замечает: «А ты говорила, что мы сейчас молоко будем пить». Бабушка отвечает: «Оно только закипело! Я вернусь, молоко остынет, тогда и будем пить». Это позволило сохранить эпизод, в котором Мурлыка обжигает язык горячим молоком.

Изменились стихотворные и песенные тексты почти всех персонажей, порекомендовавших друг другу работу. Жене досталось двестише:

До чего неинтересно  
Сторожить мне это тесто!

(единственные стихотворные строки Галича, попавшие в окончательную версию фильма).

Четверостишие Коли было построено на игре слов:

До чего ж в кадушке тесно!  
До чего ж нехорошо!  
Был бы я на месте теста —  
Я б давно уже ушёл!

Стихотворная реплика Дружка, напротив, такую игру утратила:

Я и дом, я и сад  
Караюлю честно!  
Но не дело для пса —  
Караулить тесто!<sup>7</sup>

Вероятно, именно этот вариант 28 июля 1953 года сценарный отдел студии предлагал поставить на обсуждение художественного совета.

<sup>7</sup> См.: Лл. 16–25.

В архиве сохранилась ещё одна недатированная машинопись с рукописной редакторской правкой. В ней, в частности, были вычеркнуты (с обоснованием: «Назидание не нужно») стихотворные реплики мальчика, дрессирующего пса:

На любой вопрос ответим.  
Видно — впрок пошло ученье!  
Надо, надо всем на свете,  
Надо взрослым, надо детям,  
Надо тем и надо этим —  
Знать таблицу умноженья!

Здесь же можно найти ещё один вариант песенки девочки:

Очень будет интересно  
Если тесто, если тесто  
Приподнимет крышку вдруг!  
Я-то знаю, что у теста  
Нету, нету, нету рук!

— и её продолжение:

Очень будет интересно  
Если тесто, если тесто  
Вдруг помчится наутёк!  
Я-то знаю, что у теста  
Нету, нету, нету ног!..

В обоих куплетах две последние строчки имеют редакторские пометки: «Чуковский» («Чуковщ.») — видимо, редактор намекал на сходство со стихотворными произведениями К. И. Чуковского, адресованными детям, причём любопытно, что для этого использовалась формула «чуковщина», имевшая хождение в конце 1920-х – начале 1930-х годов и позже, в периоды шельмования детских стихов поэта<sup>8</sup>.

Ещё один вариант сценария под названием «Упрямое тесто», законченный уже в 1954 году, представляет машинопись с правкой и рукописными вставками на отдельных страницах<sup>9</sup>. Этот вариант тоже предполагал, что текст реплик всюду будет стихотворным, но имел рукописную пометку: «текст стихов всюду условный». Некоторые песенные тексты были упомянуты, но не приведены. Возможно, уже в это время предполагалось поручить их написание другому автору. 16 июня 1954 года в докладной записке директору «Союзмультфильма» А. С. Синицыну начальник сценарного отдела Борис Воронов и редактор Израиль Цизин сообщали, что худсоветом сценарий одобрен, и в последний его вариант авторы внесли требуемые исправления, «однако текст песен и стихов остался пока условным», в связи с чем испрашивали разрешение на заключение договора с Михаилом Светловым.

<sup>8</sup> См.: Лл. 31–39.

<sup>9</sup> См.: Лл. 40–50.

Наконец, окончательный вариант (позже опубликованный в третьем выпуске сборника «Фильмы-сказки»<sup>10</sup>) был направлен на утверждение в Главное Управление кинематографии 22 июня 1954 года. В нём также имелось упоминание об условности стихотворного текста. Из всех галичевских вариантов в окончательной редакции сценария остались стихи о таблице умножения, стихотворная «переключка» котёнка и мышонка, «куплеты» о тесте «Очень будет интересно...» и «До чего ж в кадучке тесно...», реплики пса («Я и дом, я и сад...») и мышонка («Мы друзья теперь с котом...»), а также финал. В сопроводительном письме говорилось, что худсовет одобрил сценарий 14 июля 1953 года, после чего авторы переработали его и внесли ряд исправлений. Там же отмечалось, что новый текст песен и стихов напишет Михаил Светлов. 5 июля 1954 года Управление выдало сценарию положительное заключение, в котором отмечало, что он интересен по замыслу, несмотря на то, что лишён острой драматургии. Однако в заключении имелись и оговорки — об однообразии эпизодов и о стихотворных и песенных текстах, которые требуют «тщательной профессиональной переработки». 6 июля заключение было утверждено.

В режиссёрском сценарии В. Д. Дегтярёва уже есть упоминание о Михаиле Светлове как об авторе стихов, хотя многие диалоги — ещё не стихотворные. Договор со Светловым был заключён 15 июля, его работа была завершена и принята студией 21 августа.

Фильм «Упрямое тесто» был закончен и сдан худсовету «Союзмультфильма» 20 мая 1955 года. Он стал первой мультипликационной картиной по сценарию Галича, выпущенной на экран. Хотя из стихотворных текстов Александра Аркадьевича в фильм вошли лишь две строчки, но и имена героев, и сюжетная разработка, и даже стихотворные приёмы (троекратное повторение предпоследней строки в финальных стихах), придуманные Галичем, сохранились. А уже через полгода Галич начинает работу над новым сценарием, выбор темы которого уже в значительно большей мере отвечал его собственным предпочтениям.

### 3.

В 1954 году сценарный отдел «Союзмультфильма» заинтересовался стихами и сказками Джанни Родари, имя которого в те годы было очень популярно в СССР<sup>11</sup>. После ознакомления с новыми произведениями писателя, частично переведёнными специально для студии,

<sup>10</sup> См.: *Зубов А., Галич А. Упрямое тесто // Фильмы-сказки: Сценарии рисов. фильмов. Вып. 3 / Сост. Б. А. Воронов. М.: Искусство, 1955. С. 103–112.*

<sup>11</sup> К этому времени были изданы следующие сборники в переводах С. Маршака: *Родари Дж. Стихи. М.: Правда, 1953. 48 с. (Б-ка «Огонёк»; № 49); Родари Дж. Здравствуйте, дети! Стихи. М.: Детгиз, 1953. 64 с.; Родари Дж. Чем пахнут ремёсла?*



*Режиссёр  
Иван Аксенчук  
и художник-  
постановщик  
Виктор Никитин  
работают  
над «Мальчиком  
из Неаполя»*

для постановки была выбрана сказка «Волшебный барабан». Осенью 1955-го Галичу было предложено подумать над возможностью её адаптации для экрана<sup>12</sup>. Вероятно, этот сюжет был выбран режиссёром Иваном Семёновичем Аксенчуком — спустя много лет он экранизировал схожую историю о солдате и барабане, но на русском материале, в фильме «Горе не беда». Однако Галичу оказалось интереснее взять в основу сценария совсем другие произведения Родари. 13 октября 1955 года он написал об этом начальнику сценарного отдела «Союзмультфильма» Б. А. Воронову:

*Дорогой Борис Александрович!*

*Я очень внимательно и с большим удовольствием прочитал книжку стихов Родари — и должен Вам сказать откровенно, что именно в этой книжке — в таких вещах, как «Чичо», «Какого цвета ремёсла», «Письмо феям» и т. д. и лежит, как мне кажется, возможность создания настоящего интересного фильма, в котором присутствовал-бы Родари в лучшем своём качестве.*

*Как раз «Волшебный барабаник», сравнительно со всем остальным творчеством Родари, представляется мне наименее интересным и, что существенно, наименее характерным для этого чудесного поэта.*

*Таким образом, если Студия продолжает интересоваться «Волшебным барабаником» — то, может-быть, она поручила-бы это дело не мне, а кому-нибудь другому, а я-бы, с преогромным удовольствием*

---

Какого цвета ремёсла? М.; Л.: Детгиз, 1954. 16 с. В том же году вышла пьеса: *Родари Дж. Приключения Чиполлино*: Инсценировка в 4-х действиях / Авт.: С. Богомазов; С. Колосова. М.: Детгиз, 1954. 64 с. (Шк. театр). В 1955-м увидят свет ещё две книги Родари, в том числе впервые перевод оригинального текста «Приключений Чиполлино» (З. Потапова).

<sup>12</sup> История работы над сценарием излагается по документации, хранящейся в деле фильма «Мальчик из Неаполя»: Оп. 1, ед. хр. 333.

*стал-бы работать над сценарием на тему стихов Родари — он был-бы построен на сюжете, который лежит в самой сути его стихов.*

*Хотелось-бы узнать Ваше мнение на этот счёт.*

*Искренне Ваши*

*Александр Галич<sup>13</sup>.*

В тот же день предложение Галича было одобрено. Основой сценария стала пьеса Дж. Родари и М. Сартарелли «Трава желания». В декабре 1954 года студия заказала её перевод специалисту по итальянской литературе, аспиранту кафедры филологии МГУ А. П. Гусеву, проделавшему, кроме того, большую работу по подбору сказок Родари, которые могли бы лечь в основу будущего сценария (переводов произведений Родари на русский язык в то время было мало). В ноябре 1955-го Гусев был сильно загружен работой над диссертацией и подготовкой к командировке в Италию, поэтому отказался от соавторства с Галичем, но согласился консультировать студию.

21 ноября 1955 года Борис Воронов и редактор Вера Тулякова испросили согласия директора студии на то, чтобы Галич писал сценарий самостоятельно, оценив будущего поэта как «опытного драматурга» и «интересного автора», написавшего хороший сценарий «Упрямое тесто». 22 декабря сценарный отдел рассматривал готовую заявку на сценарий «Трава желания». В заявке были объединены мотивы разных стихотворений и сказок Родари.

Главным героем (вместо девочки — в исходной пьесе) стал бедный мальчик Чиччо, живущий в подвале, — персонаж первого детского стихотворения писателя «Чиччо в подвале живёт, у помойки...», написанного по просьбе читательницы газеты «Унита» на реальной основе. Чиччо целыми днями считает башмаки прохожих в окошке подвала, угадывая профессии их обладателей. Его дедушка работает старьевщиком. Однажды вечером Чиччо обнаруживает в дедушкином мешке, в котором обычно лежит лишь башмак без каблука, пару стоптанных и продранных, но удивительных башмаков из скрипучей кожи, на высоких каблуках и с длинными загнутыми носами. Мальчик одевает их, отплясывает тарантеллу и в ходе танца поворачивается на каблуках. Тут же меркнет свет, начинается ветер, гремят голоса, проносятся облака и звёзды, и Чиччо переносится в чудесный лес, на полянку, красную от земляники.

В волшебном лесу, населённом героями сказок, Чиччо ищет Голубую Фею. Ведьма, волк и лиса хотят заманить его в замок Страшилища, чтобы отнять волшебные башмаки. Кот, гномы и говорящая лошадь помогают мальчику. Проложив трудный путь до домика Семи Гномов, где живёт Фея, Чиччо расстаётся с башмаками, взамен которых Фея дарит ему Траву Желания, которая должна расцвести в счастливый день, когда дети всех стран, взявшись за руки, скажут:

Ну, что-ж, ребята, в добрый час!  
Дорога дальняя у нас.

<sup>13</sup> Л. 74.

Держаться за руки мы будем  
И счастье на земле добудем!<sup>14</sup>

А пока Трава Желания стоит в глиняном горшке на подоконнике в подвале Чиччо.

Эта заявка сценарным отделом была одобрена, и 20 декабря с Галичем был заключён договор на написание сценария. Сроком сдачи литературного сценария было определено 1 февраля 1956 года.

Почему внимание Галича привлёк именно такой сюжет? Помимо очевидных причин — писателю была близка социальная тематика и мотив защиты бедных и гонимых людей (который будет часто встречаться и в его песенном творчестве), — можно предположить и другую, более глубокую.

Исследователями творчества поэта не раз было отмечено, что Галич — фигура романтическая. Отметим только некоторые из признаков такого определения. Это неконформизм, нетерпимость не только к несправедливости, но и к проявлениям «недовозмездия», прощению палячей и забвению их преступлений (что хорошо видно в таких песнях, как «Заклинание», «Плясовая», «Колыбельная», «Фантазия на русские темы...», «Желание славы», «Поезд», «Весёлый разговор», «Песня без названия» («Вот пришли и ко мне седины...»), «Засыпая и просыпаясь» и др.); неприятие полуправды и недосказанности («Но в горле застрявшие мощи Забвенья вином не запить», «Мы поимённо вспомним всех, Кто поднял руку» и других). Это острая потребность в таких понятиях, как Честь, Долг и Достоинство, и болезненное восприятие их девальвации. Это стремление к самопожертвованию — возможно, не столько осознанное, сколько «запрограммированное» логикой творческого развития («Я выбираю Свободу» и многие другие). Наконец, это осознание несоразмерности идеалов прошлого современной реальности — как общественно-политической, так и нравственно-бытовой (а зачастую — и собственной несоразмерности принятой на себя миссии — «Не могу я быть Птоломеем, Даже в Ангельсы не гожусь», «Нам не зная жребий вывесил — Носовой платок в крови» и др.). Это мироощущение выходит у Галича далеко за рамки противоречий с советским строем — недаром во многих песнях и стихотворениях он выбирает для определения того, что ему отвратительно в окружающей действительности, слово «век». «Вовсю дурил XX век...» («Легенда о табаке»), «В наш век на Итаку везут по этапу...» («Возвращение на Итаку»), «Что с того нам, что век в непотребностях множится?» («Песня о концерте, которого не было»), «В наш атомный век, в наш каменный век На совесть цена — пятак» («Ещё раз о чёрте»), или, как вариант, «Вот какая

<sup>14</sup> Цитата из стихотворения Дж. Родари «Сколько всего детей на свете?»

странная эпоха — Не горим в огне и тонем в луже» («На сопках Маньчжурии») — это далеко не полный список примеров. Контрастное противопоставление прошлого современности и тему утраченной гармонии мира можно наблюдать в таких произведениях Галича, как «Салонный романс», «Век нынешний и век минувший», «Троллейбусная абстракция», «По образу и подобию», «Запой под Новый год», «Письмо в XVII век...», «Странно мы живём в XX веке...», в пятой главе «Размышлений о бегунах на длинные дистанции». В некоторых произведениях та же тема раскрывается в ироничном или сатирическом ключе («Жуткое столетие», «О вреде чтения»). Одна из примет дисгармонии и абсурдности XX века — смешанность и спутанность судеб, которую Галич наблюдал и в СССР (см., например, многочисленные песни о существовании палачей и доносчиков с их жертвами), и в эмиграции («Какие нас ветры сюда занесли...»).

Тема утраченного романтизма встречается у Галича и в «подцензурной» драматургии — самым известным примером является фильм «Бегущая по волнам» (1967). Видимо, эту же мысль он хотел реализовать и в сценарии «Трава Желания» ещё в конце 1955 года. В его заявке мы находим такую любопытную сюжетную подробность:

*Так начинаются необыкновенные приключения Чиччо в сказочном лесу — в том лесу, где поселились герои сказок — и Спящая красавица, и Кот в сапогах, и Говорящая лошадь, и гномы, и феи — сбежавшие из города Чиччо, потому что там они:*

*...Остались без дела,  
Заела и нас безработица.  
Пора волшебства пролетела  
И, видно, назад не вернется!..<sup>15</sup>*

Пожалуй, именно этот аспект сюжета в его первоначальном варианте в наибольшей степени носит «авторскую печать» Галича-художника. Видимо, это и была та «зацепка», которая сыграла решающую роль при выборе им темы.

Первый вариант сценария Галич не окончил вовремя из-за тяжёлой болезни, которую он перенёс с 3 января по 9 февраля 1956 года. Срок сдачи по его просьбе был сдвинут на март. Однако работа была представлена сценарному отделу лишь 17 апреля.

Действие сценария начиналось в Неаполе, в переулке Палонетто, где жили мальчишки, девочка Мария-Роза и другие горожане. Дети видели, как то тут, то там появляется маленький синьор Что-Ни-Увижу-Про-То-Пою. Он возникает из мыльного пузыря, из искр точильщика и из других предметов, поёт под мандолину про каждого из жителей и затем исчезает. Песни ма-

<sup>15</sup> Видоизменённые строки из стихотворения Дж. Родари «Куда девались феи».



ленького синьора представляли собой серию стихотворений Родари о жизни итальянских горожан — «Прачка в корыте стирает бельё...» (о маме Марии-Розы), «На педаль нажимая ногою...» (о точильщике), «Плетёт он стулья, чтобы вы сидели...» (о мебельном мастере) и др. В подвале, где живёт мальчик Чиччо, звучат стихи «Один башмак без каблука...» (когда Чиччо тщетно ищет себе целую обувь), «А вот министр без портфеля...» (когда Чиччо находит куклу — господина в цилиндре). Глядя через цветное стекло, Чиччо замечает наконец маленького синьора, вступает с ним в беседу и жалуется, что не может помочь дедушке, не имея сапог. Он рассказывает, что перед Новым годом написал Голубой Фее и попросил у неё башмаки, но ничего не получил. Маленький синьор объясняет Чиччо, что Голубая Фея ушла вместе с другими сказочными героями — Спящей Красавицей, Котом в сапогах, Белоснежкой и Семейю Гномами, Мальчиком с пальчик, Красной Шапочкой. Иллюстрацией к его словам была песня «Милые феи, куда вы ушли...». Остался в городе лишь сам маленький синьор. Он обещает Чиччо помочь увидеть Голубую Фею. Чиччо по указанию синьора берёт из дедушкиного мешка сломанный фонарик, маленький синьор надевает на мальчика свой колпак, и фонарик загорается. Синьор предупреждает, что колпак никому нельзя отдавать — пока он на голове, фонарик будет гореть.

Зажжённый фонарик переносит Чиччо на лесную поляну. Он заводит разговор с совой, но та смеётся над ним. Когда Чиччо хочет сорвать землянику, ягоды оживают. Землянички указывают мальчику дорогу к Фее, предупреждая: пока он идёт правильной дорогой, он будет слышать звуки Волшебной флейты. Чиччо отправляется в путь, а сова летит к Ведьме, чтобы рассказать ей о появлении Чиччо. Ведьма предстаёт в образе миловидной голубоглазой девицы в халатике с золотыми косами и букетиком фиалок, а её жилище (с надписью «Гостиница “Нечистая сила”») — в виде аккуратного домика с башенками и флюгерами. Когда сова сообщает ей, что «есть дело», Ведьма превращается в старуху («для дела и одеться надо по-деловому») и посылает привратника-ворона за волком и лисой.

У камня Чиччо встречает Коменданта Волшебного леса — Кота в сапогах. Их разговор подслушивают Ведьма, волк и лиса. Кот объясняет, что Фея живёт на другом конце леса, а Чиччо должен успеть к ней до рассвета, когда волшебный лес превращается в самый обычный. Кот разъясняет, как помочь мальчику: «Я надел бы семимильные сапоги и отвёз тебя, но они ужасно жмут. Я отдавал их в починку, и негодяй-сапожник мне их обузил. И больше, чем на 5-10 минут, я не имею права отлучаться с поста». В итоге Кот в сапогах отправляется за Говорящей лошадью, чтобы та отвезла Чиччо к Фее.

Ведьма поручает волку и лисе добыть для неё фонарик и колпак, решая им съесть мальчишку. Волк отказывается есть Чиччо: «Я — сказочный волк, а он — настоящий». Лиса тоже опасается идти на обман. Тогда Ведьма решает заманить Чиччо в свою гостиницу и съесть, превращает волка в Кота в сапогах, лису — в Говорящую лошадь, а сама принимает облик Марии-Розы. Вернувшийся Кот в сапогах застаёт своего двойника и вызывает на поединок, на который сбегаются обитатели леса — Белоснежка, семь гномов, Мальчик с пальчик, Красная Шапочка и другие. Говорящая лошадь также увлечена поединком и отказывается везти Чиччо («Не мешай мне смотреть! Я так люблю поединки! Я семнадцать раз смотрела в кино «Фанфан-Тюльпан»!»). Тогда Ведьма подводит к Чиччо лису и выдаёт её за Говорящую лошадь, а настоящую лошадь — за её глуховатую и хромую прабабушку. Чиччо

успевает спросить Ведьму: «А ты кто, девочка? Ты очень похожа на одну мою знакомую — прачкину дочку Марию-Розу. Кто ты?» «Неизвестно! — отвечает Ведьма, — Я девочка из неоконченной сказки. Автор этой сказки угодил в тюрьму и теперь, пока его не отпустят, невозможно догадаться — кто я такая!»

Лиса увозит Чиччо, но тот замечает, что перестал слышать звуки Волшебной флейты. Он требует от лисы-лошади остановиться, но та отвечает, что везёт его более лёгкой дорогой, чтобы не опоздать. Чиччо заявляет: «Я не хочу лёгкой дороги! Я хочу слышать, как поёт Волшебная Флейта!». Тогда лиса соглашается «поискать настоящую дорогу». Тем временем Кот в сапогах, победив и разоблачив волка, понимает, что Чиччо везут в западню. Он зовёт всех лесных обитателей к гостинице, а сам отправляется за Феей. Ведьма обращает сказочных героев, требующих отдать ей мальчика, в камни. В это время лиса привозит Чиччо к «гостинице» и вводит его в дом. В самый последний момент успевают появиться Кот в сапогах и Голубая Фея. Фея прогоняет сову, лису и Ведьму, расколдовывает лесных обитателей и освобождает Чиччо. Когда она спрашивает мальчика, о чём он хотел с ней поговорить, тот отвечает: «Видите ли, синьора Фея, я хотел попросить у вас башмаки... Мне очень нужны башмаки... Но ведь они нужны не только мне... И у других ребят из нашего дома нет башмаков... У прачкиной дочки Марию-Розы нет куклы. А у старенького дедушки нет подушки, и он спит, подложив под голову рваный пиджак. И вот теперь, синьора Фея, я не знаю — что мне просить...» В ответ Фея дарит Чиччо горшок с Травой Желания. «Когда тебе захочется чего-то и если твоё желание будет добрым, хорошим и справедливым, если ты будешь делать всё, чтобы оно исполнилось, то трава эта зацветёт». «А если я захочу, чтобы у всех ребят были башмаки, у девочек куклы, никто не знал голода и нужды, все жили в мире и счастье?» — в ответ на эти слова Чиччо трава зацветает. «Теперь ты знаешь — есть ещё на земле сказки... Надо только хорошенько их поискать и не сбиваться с правильного пути!» — заключает Голубая Фея, которой Чиччо отдаёт фонарик и шапочку.

В финале фильма на окне подвала Чиччо стоит горшок с красными цветами, а из-за окна слышится начальная песенка: «В Неаполе — городе яркого света...».

В этом варианте<sup>16</sup> Галич постарался дать второстепенным героям яркие характеристики, отыграв в репликах глухоту Говорящей лошади и забывчивость волка (которого когда-то стукнула копытом по лбу Золотая Антилопа). Кроме того, в сценарии уже присутствуют два небольших песенных текста — песенка земляничек и дорожная песня Чиччо. Так, землянички на поляне поют:

Мы не бабочки и не птички!..  
Понимаешь-ли, паренёк?!  
Мы волшебные землянички!..  
Понимаешь-ли, паренёк?!  
Мы волшебные землянички  
И в волшебном живём лесу!  
Мы не бабочки и не птички —  
Заруби себе на носу!

<sup>16</sup> См.: Лл. 4–31.

Другую песню поёт Чиччо, шагая под звуки Волшебной Флейты:

Незнакомую тропой —  
я иду!  
В гости к Фее Голубой —  
я иду!  
Ты свети фонарик ярко,  
В гости к Фее — за подарком,  
В гости к Фее Голубой —  
я иду!..

27 апреля 1956 года сценарный отдел (врио начальника Пётр Фролов и редактор Вера Тулякова) направил Галичу письмо, где было отмечено, что в присланном варианте сценария тема приобрела большое социальное звучание, одобрены образы героев и хороший литературный язык. Однако, по мнению редактуры, работа была ещё не закончена. Предлагалось сократить затянутую и страдающую «натурностью» экспозицию и начать сценарий сразу эпизодом с Чиччо; обусловить, зачем мальчик хочет видеть Голубую Фею, так как его желание пока слишком неопределённо; пояснить, какую цель преследует Ведьма со своими помощниками, похищая Чиччо; сделать более радостным и оптимистическим финал. Отмечалось, что «Трава Желания» не вплетена в сюжет и является «механическим завершением» сценария, а хотелось бы увидеть исполнение желаний мальчика. 1 июня состоялась встреча редактора с автором, и был определён срок сдачи второго варианта — 1 июля. 29 мая по просьбе Галича у дирекции студии было испрошено разрешение о выплате ему, как перенесшему тяжёлую болезнь, аванса в размере 10% от общей суммы гонорара.

Второй вариант сценария (не сохранившийся в архиве) был рассмотрен на редакторском совещании 13 июля 1956 года. К этому времени сценарий приобрёл название «Чиччо из Неаполя в волшебном лесу», в сюжете появилась новая деталь — волшебный глобус, которым хочет завладеть Ведьма, однако ещё сохранялись прежние сказочные атрибуты — колпачок и фонарик, Волшебная Флейта. Многими участниками совещания отмечалось высокое литературное качество сценария, проявление выдумки и хорошая разработка отдельных сцен и диалогов, но в то же время слабость драматургии, излишняя «разговорность», отсутствие цельности. Некоторые выступающие, говоря о перегрузке сценария стихами Родари, отдавали предпочтение песенным текстам самого Галича.

По результатам совещания, 17 июля, Галичу было направлено новое письмо, где констатировалось, что второй вариант значительно лучше, в нём мотивировано желание Чиччо видеть добрую фею, драматургически прояснён эпизод леса, интересно решён образ Чиччо и удачно

написаны песенки. Основные замечания сводились к пяти пунктам. Во-первых, отмечалось, что экспозиция по-прежнему растянута и перегружена стихами Родари, что в фантастической сказке не стоит упоминать о безработице в Италии и приводить стихотворение «Письмо феям». Во-вторых, говорилось, что образ Марии-Розы не получил драматургического развития и не вплетён органически в сюжет. Непонятно, почему Ведьма превращается в Марию-Розу, а Чиччо к этому равнодушен. В-третьих, предлагалось по возможности сократить реплики, особенно в эпизоде леса. В-четвёртых, в сцене, где появляется Ведьма, рекомендовалось сразу сообщить условие, по которому ей необходим глобус, чтобы усилить напряжение последующего действия. И, наконец, в-пятых, отмечалось, что завершающая мысль найдена правильно, но пока не удалось найти её образного, художественного решения. Следует всё же дать ответ на вопрос, получил ли Чиччо башмаки.

После очередной встречи Галича с редакторами студии был назначен новый срок завершения работы над сценарием — 21 июля. Третий вариант был обсуждён на художественном совете студии при участии самого Галича 8 августа. Оценка в целом была вновь положительной, высказывались пожелания доработать сюжет, уточнить характеристики основных образов, сократить диалог. Следующий вариант предлагалось представить не позднее 5 сентября, однако он, судя по всему, был представлен раньше — 31 августа (хотя датирован четвёртым сентября 1956 года). Он сохранился в виде экземпляра с рукописными пометками. Многие диалоги из первого варианта в нём сокращены (в том числе часть реплик Говорящей лошади, диалоги Чиччо с лисой в пути и другие), удалены такие волшебные атрибуты, как фонарик и волшебный колпак, добавлены мотивации поступков героев.

Начинается сценарий с изображения вращающегося глобуса, затем место действия укрупняется — это Италия, город Неаполь, где слышна песенка про переулок Палонетто. Сразу за панорамой города следует сцена в подвале, где живёт Чиччо, его встреча и разговор с маленьким синьором. Мечта Чиччо иметь обувь в диалоге подкрепляется желанием пойти в школу, куда без сапог не пускают. Маленький синьор предлагает попросить об этом Голубую Фею, но Чиччо уверен, что «теперь сказок нет». Маленький синьор отвечает: «Нет, Чиччо, сказки есть. Только не каждый умеет их рассказывать. И не каждый умеет слушать. И не каждый знает — где их искать!..» Маленький синьор вручает Чиччо глобус, который надо передать Фее, но ни в коем случае никому другому — во избежание большой беды. В обмен на глобус Фея должна подарить Чиччо башмаки.

Чиччо переносится в волшебный лес. Его разговор с земляничками подслушивает и доносит Ведьме уже не сова, а лиса, рассчитывая на вознаграждение — ведь Ведьма не хочет, чтобы Волшебный Глобус попал в руки Голубой Феи, так как та не даёт в обиду лесных обитателей. В эпизоде разговора лисы с Ведьмой добавлено превращение ведьминоho домика-гостиницы в крепость с глубоким рвом, в котором квакают жабы.





— Очень интересное дело, синьора Вельма!  
— Тогда выслушай минутку!... Слышишь!  
Вельма собирается познакомиться и пригласит меня. Там на углу она  
приорхается в горбату, сморщенную статуе с беззубым ртом, с крас-  
ным плавающим талисманом, с желтой клеевой, которую она держит  
в скрюченных пальцах.  
Пареньки дома становятся длинной краснотой, накуренной губе-  
кой расы, напавшей мутной водой.  
Дети так делят — говорят Вельма: — Для дела и сейчас надо  
по-деловому! Рассказывай, Сана, что случилось? А ты, братец, — обра-  
щайся ко мне в Дороте! — Сидит на Доске и Вельма! Живет! Озно-  
жало жалею — дружок ты!  
— Сидит, синьора Вельма! — кричит Ворон и улетит.  
— Рассказывай, Сана!  
— Велит он, синьора Вельма, — поначалу, начинает Сана, — а потом  
летит летит одна маленькая...

По лесной тропинке, освещенной ярким светом, под звуки волшеб-  
ной флейты с голубым и розовым светом Чиччо и распекает лису:

Я иду не грушу,  
Я иду не свищу,  
Я не золото ищу —  
Мне нужны ботинки!

Треника поворачивает назад. Носит серый камень, ползает на  
огромном лопатке лапы.  
Куда Чиччо подходит к серому камню, кто-то вдруг слышит и громко  
осматривает его.

— Сана!

Чиччо останавливается.  
Идет камень, потирает и курочку, находит на тропинке Кот  
с синими, выходящими из красной кошачьей и черной — ушами, торчком,  
борзотой камня с курочкой, на голубой переливающейся и черной  
на боку шара и напольного — выходящего с синими лапами с бот-  
фортами — идет на речку, перелезает через луг.

— Друзья мои! — говорит Кот в сапогах, толкает борзоту, толкает  
каменную шаровую шляпу и камень, представляется: — Кто-то из  
маленьких лис Кот в сапогах! А ты кто? Ты Маленький Синьора?

— Нет, синьора Кот в сапогах! — отвечает Чиччо. — Мне нужен Чиччо,  
Чиччо, Чиччо, Чиччо! — кричит Лис Кот. — Кто-то я не признаю  
такого. Странно! Но какой ты слепой, маленький?

— А я не из камня, синьора, я из Чиччо. Я иду из дверей Доброй

Страницы из кн.:  
Фильмы-сказки.  
Вып. 3. М.: Искусство,  
1958

Многие реплики и диалоги в машинописном экземпляре сценария уже вычеркнуты. Например, реплика Ведьмы, заколдовывающей лису и волка: «А затем чудо номер пять тысяч двести... Или, ладно, обойдёмся одним триста сороковым, сойдёт и так, некогда!». Или её же ответ лесным жителям, называющим её Ведьмой: «Из-за того, что я молоденькая, и хорошенькая, и живу одна — всякие проходимцы будут называть меня Ведьмой...». Наиболее любопытен диалог Чиччо с Феей после его спасения: «Так это вы и есть, синьора, добрая Голубая Фея? Ой, а я думал, что вы другая... Вы извините, конечно, но я думал, что вы молодая и красивая, а вы — вы извините, конечно — вы похожи на бабушку...» — «Видишь-ли, малыш, я очень давно живу на свете. Да, да — я была знакома и с твоей бабушкой, и с прабабушкой, и с прапрабабушкой... Добро, как впрочем и зло, очень давно живёт на свете. Но только Добру не нужно рядиться в чужие одежды...»

В сценарии есть и новые песенные тексты, частично правленные уже поверх машинописи. Например, песенка о маленьком синьоре (после правки):

Да, каждый дом и каждый двор  
Обходит маленький синьор.  
Да, каждый двор, и каждый дом,  
И все, без счёта, лесенки —  
Чтоб люди помнили о том,  
Что есть на свете песенки!..

Изменилась дорожная песня Чиччо:

Я иду — не грушу  
По лесной тропинке.  
Я иду — не грушу,  
Я иду и свищу,  
Я не золото ищу —  
Мне нужны ботинки!

Из песни земляничек в новом варианте вычеркнуты строки «Понимаешь ли, паренёк?». Для финала написаны два стихотворных текста. Первый — песня, сопровождающая детский хоровод:

Если-бы дети всей земли  
За руки, разом, взяться-б смогли:  
То-то земля задрожала б от смеха,  
То-то катилось-бы гулкое эхо,  
Серебропад,  
Золотопад,  
Звонкого смеха звонкий раскат!..

И вторая — вариант песенки о маленьком синьоре:

Да, каждый дом и каждый двор  
Обходит Маленький синьор.  
Да, в каждый двор и каждый дом,  
И вверх, и вниз по лесенке...  
Чтоб люди помнили о том,  
Что есть на свете песенки!..<sup>17</sup>

Видимо, именно этот вариант сценария был одобрен на «Союзмультфильме» и отправлен на утверждение в Главное управление по производству фильмов Министерства культуры СССР. 28 сентября 1956 года оттуда было спущено одобрительное заключение, подписанное редактором Л. Ильиной и утверждённое Начальником ГУПФ А. Фёдоровым. В заключении отмечалось мастерство Галича, который ввёл в сюжет пьесы новые ситуации и образы из стихов Джанни Родари, переосмыслил литературный материал и нашёл для него интересную кинематографическую форму, подчеркнув при этом социальный смысл произведений писателя. Похвалы удостоились занимательность сценария, чёткая драматургия, национальный колорит, выразительный диалог, песенки, пронизанные юмором. Рекомендовалось смягчить некоторые реплики Ведьмы, которая, по меркам мультипликации середины 1950-х, выражалась слишком грубо («Вам, подлецам, ни косточки не оставлю», «Дурацкий глобус» и другие), что входило в диссонанс с лёгким текстом сказки. Разрешение на запуск сценария в производство было дано.

Незадолго до этого, 25 сентября, по просьбе Галича с ним был заключён отдельный договор на написанные и одобренные сценарным отделом и художественным советом студии тексты песен. Варьировалось их количество: в обращении Галича на студию и в договоре с ним говорилось о трёх песнях, а в акте — о четырёх.

Однако на этом трансформации сценария не закончились. Уже в процессе сдачи режиссёрского сценария и раскадровки худсовет вновь

<sup>17</sup> См.: Лл. 32–56.

предложил доработать сценарную основу и образы персонажей сказки. Режиссёрская группа согласилась с замечаниями худсовета. Но Галич в это время находился в больнице — у него случился инфаркт<sup>18</sup>, и доработать сценарий согласился Л. З. Трауберг. 16 марта 1957 года ему было направлено письмо с подтверждением обязательств по оплате работы. Переработка Трауберга тоже была принята не с одного раза: первый вариант исправленного сценария был сдан уже 29 марта; 6 апреля, после обсуждения с директором студии С. И. Куликовым, режиссёром И. С. Аксенчуком и редактором, был представлен второй вариант, в который, в свою очередь, 19 апреля были внесены дополнительные изменения — уже по просьбе Аксенчука. Расчёт с Траубергом был произведён в начале мая.

В итоговом, экранном варианте (1958) фильм получил название «Мальчик из Неаполя». Экспозиция заметно изменилась.

Волшебный Глобус стал подарком Голубой Феи маленькому синьору, которого видят только дети. С его помощью синьор делает детей счастливыми, исполняя их желания и предотвращая беды. Лиса, прокравшись по заданию Ведьмы в Неаполь, стреляет из-за угла в глобус и портит его. Синьор указывает Чиччо дорогу в волшебный лес (сам он не может покинуть Неаполь, опасаясь, что Ведьма без него натворит бед), чтобы тот до рассвета нашёл Голубую Фею, и она исправит глобус, вернув ему волшебную силу. Исчезло превращение замка Ведьмы в гостиницу: теперь лиса, обращённая в лошадь, привозила Чиччо к мрачному замку, из которого выходила Ведьма, принявшая облик Феи. Чиччо подозревает неладное, ему помогает случайный выстрел из переданного Котом в сапогах пистолета, после которого Ведьма принимает истинный облик. Второстепенных героев — обитателей волшебного леса — в фильме нет вовсе. В финале Фея (которая не только не похожа на бабушку, но наоборот — удивляет Чиччо своим «девчачьим» обликом — «Как же ты, такая маленькая, делаешь столько добра?») исправляет глобус, и маленький синьор дарит его Чиччо. Песенка земляничек в картине осталась, но выглядит вставным номером — никакого влияния на сюжет они уже не оказывают. Стихов Родари в фильме нет вовсе, и совсем исчез в финальном варианте мотив ухода сказочных героев из современного мира, столь органичный для мировоззрения Галича. В том же 1958 году сценарий «Чиччо из Неаполя» был опубликован в пятом выпуске сборника «Фильмы-сказки»<sup>19</sup>. По-видимому, в этой публикации Галич попытался собрать воедино всё лучшее, что было в разных вариантах, взяв за основу свой окончательный текст, одобренный «Союзмультфильмом» и Главком.

<sup>18</sup> См. письмо директора киностудии «Союзмультфильм» С. И. Куликова заместителю начальника Главного управления по производству фильмов И. А. Рачуку № 411/01 от 7 мая 1957 г.: Л. 92.

<sup>19</sup> См.: Галич А. Чиччо из Неаполя // Фильмы-сказки: Сценарии рисов. фильмов. Вып. 5 / Сост. Б. А. Воронов. М.: Искусство, 1958. С. 157–179.



#### 4.

О следующем сценарии, созданном Галичем для «Союзмультфильма», писать сложно: его экземпляра нет в архиве студии (как и дела фильма). Правда, он сохранился в личном архиве одного из режиссёров — И. Я. Боярского, который в своей мемуарной книге «Литературные коллажи» привёл фрагмент из него. Пока что доступ к полному тексту сценария затруднён, и исследователям приходится ориентироваться на книгу Боярского как на единственный источник.

Работа над сценарием, судя по всему, разворачивалась в начале 1961 года, а сдача его художественному совету происходила в апреле. В основу были положены фрагменты поэмы В. Маяковского «Летающий пролетарий» и его же киносценария «Как поживаете». По свидетельству И. Я. Боярского, он «давно подбирался» к этой теме и был автором первой заявки на экранизацию. Затем к работе подключился Галич, поэтическая биография которого, как известно, начиналась с подражаний Маяковскому.

Большую часть действия фильма составляет вторая часть поэмы — об одном дне гражданина коммунистического общества. Первая часть — описание последней мировой войны, завершающейся мировой революцией, — была неуместна в начале 1960-х годов, и Галич заменил её прологом пацифистского звучания. Кроме того, из поэмы выброшены сравнения «коммунистической жизни» с бытом 1920-х годов, довольно большой эпизод спортивной игры и концовка.

На концовку картины явно повлиял произошедший в октябре 1961 года XXII Съезд КПСС, провозгласивший целью новой партийной программы построение коммунизма к 1980 году. Поэтому строки Маяковского «Сегодня строится социализм — живой, настоящий, правдашний» были изменены на «Сегодня строится коммунизм...», а время действия было перенесено из XXX века (у Маяковского) в XX — чтобы подчеркнуть актуальность произведения и близость описываемой утопии.

Влияние Галича на сюжет заметнее всего в прологе.

Начало фильма (и сценария) происходит в квартире Маяковского. Поэт вчитывается в полученные газеты и ужасается новостям из-за рубежа. Газеты в его руках растут, превращаясь во вращающийся Земной шар, на фоне которого проходит хроника: «Аденауэр освящает новое ракетное оружие... Вращается глобус. Англия — в кашетке<sup>20</sup> кадры спуска на воду ракетной подводной лодки... Вращается глобус... Америка — атомная тревога, Пентагон, генералы нажимают кнопки — летят ракеты». Ракеты разрывают бумажный Земной шар, он выпускает воздух, превращаясь в кучу рваных газет. За кадром звучит голос Маяковского, читающего строки поэмы:

<sup>20</sup> От «каширование» — изменение сторон экрана.

Десятилетия  
 страницы  
 всех газетин  
 смерть начинала —  
 увечья,  
 горе...  
 Но вздором  
 покажутся  
 бойни эти  
 в ужасе  
 грядущих фантазмагорий.

Далее в сценарии следует любопытный фрагмент, отсутствующий в готовой ленте — попытка образно описать творческий процесс поэта-публициста:

*Маяковский во весь рост возле груды рваных газет. Он в ужасе.*

*Заходил по комнате. Остановился. Резко взял красный карандаш. Маяковский посмотрел на книжную полку. На полке томики Фета, Тютчева. Крупно глаза Маяковского. Классики молчат. Маяковский ладонью закрывает глаза. Чёрный кадр.*

*Маяковский решительно засучивает рукава. Маяковский нацеливает карандаш на бумагу. Трёт лоб. Движение руки напоминает поворачивание штепселя. Из головы начинают вылетать буквы, они носятся по комнате. Маяковский ловит буквы на карандаш. Маяковский сыпает буквы с карандаша, как баранки с палки, и прикрепляет их к бумаге. Буквы сплетаются в избитые фразы и разлетаются вновь. Минуту стоит фраза: «Как хороши, как свежи были розы...»*

*Маяковский отдирает буквы от бумаги, схватывает и набирает нужные буквы. Снова нанизывает буквы на бумагу. Маяковский любит-ся написанным<sup>21</sup>.*

Помимо содержания этого эпизода (которое вскоре станет актуальным и для самого Галича), интересна смысловая переключка с будущей песней «Винные найдены».

Кроме того, в сценарии Галич проявил себя как стилизатор, написав часть текста «под Маяковского»:

Не надо! Стойте! Опомнитесь,  
 люди!  
 Машу я как знаменем этой строкою.  
 В мире, в котором войны не будет...  
 верю,  
 знаю —  
 будет такое!

<sup>21</sup> Цит. по: Боярский И. Я. Литературные коллажи. М.: Русский переплёт, 1996. С. 123–124.

Мысль человечья — быстрее света!  
 А поэта мысль и того пуще!  
 Смотри же фантазию — шутку поэта  
 про день гражданина в мире грядущем!

Другой стихотворный фрагмент, подражающий Маяковскому, частично звучал в финале:

Так когда-то выдумывал в шутку поэт!  
 И вот — любой фантазии краше —  
 над краем быстротекущих лет  
 уже поднялось грядущее наше!  
 Грядущее — вот оно!  
 Видишь? Вот это!  
 Его уже можно потрогать рукой!  
 И вновь вместе с нами голос поэта  
 вздымает как знамя строку за строкой!  
 В одном строю  
 в миллионы сердец  
 скажем войне «Нет»!  
 И по всей земле  
 из конца в конец  
 во имя счастья грядущих лет...<sup>22</sup>

В картине «Летающий пролетарий» много интересных деталей, однако пока нельзя судить, принадлежат ли они фантазии Галича или же являются идеями постановщиков — И. Я. Боярского, И. П. Иванова-Вано и В. В. Курчевского. Фильм запускался в производство осенью 1961 года, а закончен был в 1962 году.

## 5.

Последним мультипликационным фильмом по сценарию А. А. Галича стала «Русалочка» И. С. Аксенчука, основой для которой послужила сказка Г.-Х. Андерсена<sup>23</sup>. На сей раз различий между сценарием и готовой картиной было немного, и особенно серьёзных трансформаций сюжет не испытал.

Литературный материал для Галича был органичен — как и в сказках Андерсена, в песнях Галича встречается много образов женщин, проявляющих стойкость, самоотверженность, смирение и жертвенность. Это героини «Тонечки», «Женского вальса», «Запоя под Новый год», «Весёлого разговора», «Вечерних прогулок» и других песен. Рядом с ними можно поставить и женщин, способных на внезапное проявление милосердия и сочувствия к чужому человеку («Вальс-баллада про тещу из Иванова», «На сопках Маньчжурии»).

<sup>22</sup> Цит. по: Там же. С. 121–122.

<sup>23</sup> История работы над сценарием излагается по документации, хранящейся в деле фильма «Русалочка»: Оп. 4, ед. хр. 533.

Сценарий был закончен Галичем 10 декабря 1966 года в Переделкине. Галич очистил сказку от рассуждений о бессмертии души Русалочки, второстепенных мотивов (историй её сестёр), натурализма (кровоточащие ноги), излишней сентиментальности, выстроил сюжет композиционно. Всё это было положительно оценено на заседании художественного совета «Союзмультфильма» 27 декабря, на котором обсуждался сценарий. Но главным нововведением Галича были роли двух рассказчиков — экскурсовода-человека, ведущего повествование для приезжих туристов с берега у скульптуры Русалочки в Копенгагене, и рыбки, рассказывающей ту же историю для морских обитателей. Их реплики были своего рода «взглядом из XX века» на события старой сказки. Гид-человек начинал рассказ словами: «В старые добрые времена, когда жил Ганс-Христиан, существовала ещё такая штука — любовь!..» Рассказчица-рыбка излагает сюжет сказки со своей точки зрения, с вульгарно-обывательскими интонациями, осуждая «глупость» Русалочки. Легко увидеть в этом ещё одно сопоставление эпох — романтического прошлого и бездушной и циничной современности, что, как было показано выше, весьма характерно для Галича. Но только этим объяснением дело вряд ли ограничивается.

Именно образы двух экскурсоводов послужили причиной для бурных споров на заседании худсовета. Далеко не всем его членам оказалась очевидна их роль в сценарии. Многих раздражала лексика рыбки, казавшаяся слишком резкой, развязной, грубоватой. Режиссёра А. Г. Карановича приводило в недоумение противопоставление опозитизированных людей мещанам и филистерам — рыбам, обсуждающим трагедию Русалочки (которая должна быть им близка) в духе обывателей из коммуналки. Других членов худсовета смущало отсутствие жёсткого контраста между характерами и оценками рыбки и гида-человека, непрояснённой «двух взглядов» на одну историю. Как отмечал в своём выступлении писатель Ю. Я. Яковлев, за бытовой и пошловатой речью конференса рыбки «ничего не стоит — ни в художественном, ни в философском плане». Яковлев настаивал на более чётком выявлении контраста позиций людей («Ах, какая любовь!») и рыб («Ах, какая дура! Надо было полюбить осетра или сома»), определении двух миров: с романтическим и отрицательным отношением к истории. Некоторые (редактор Р. И. Фричинская, художник-карикатурист Б. Е. Ефимов) объясняли приём «двойного конференса» необходимостью снижения андерсеновской сентиментальности и слезливости, попыткой приблизить сюжет к современности, взглянув на него из XX века, хотя и признавали попытку не вполне удачной. Звучали предложения либо убрать из фильма рассказчиков, либо серьёзно доработать эту линию. Режиссёр Б. П. Степанцев (его поддерживала редактор Н. Н. Абрамова) предлагал

«перевернуть» ситуацию — столкнуть надводный мир современности, относящийся к сюжету сказки как к архаике и сентиментализму, и подводный, напротив, сохранивший сказочно-романтическое восприятие.

Лишь писатель Анатолий Митяев, по-видимому, правильно понял замысел Галича. Он заметил, что в зрительном зале половина будет рассуждать, как гид-человек, а вторая половина — как гид-рыбка. Рыбка, по мнению Митяева, — тоже существо возвышенное, но она живёт в воде и видела, чем такое кончается. Митяев сравнивал Русалочку с юной особой, уехавшей за любимым человеком из Москвы в Магадан, где у неё не заладилась жизнь, и обсуждаемой московскими соседями, которые её по-своему любят. Главный редактор студии Н. И. Родионов трактовал ситуацию схоже: Русалочка нарушает привычный уклад жителей морского дна, идёт поперёк традиций, поэтому её осуждение морскими обывателями естественно. Режиссёр фильма И. С. Аксенчук также одобрял идею с двумя «гидами».

Похоже, что А. В. Митяев, таким образом, острее других почувствовал, что для Галича сюжет «Русалочки» — это в первую очередь история о смене среды обитания. Главная героиня сказки, не понятая никем из друзей и знакомых, стремится порвать с привычным и комфортным подводным миром и пойти на лишения и муки ради чего-то более важного для неё. Причём никто ни в подводном, ни в надводном мире этой жертвы по достоинству не оценит. Для прежних подруг и знакомых этот поступок — чудовищная глупость или роковая ошибка, для Русалочки — единственно возможный шаг.

Сам Галич во второй половине 1960-х годов стоял перед таким же выбором. Внезапно обрётённая творческая свобода поставила его перед необходимостью отказа от привычного комфортного уклада и круга общения, перехода к совсем иной жизни, в которой «Каждый шаг — боль, Каждый шаг — бой». Интересно, что Русалочке для обретения заветной близости к Принцу необходимо попасть в замок Ведьмы, который, согласно сценарию, находился на подводном холме, окружённом останками погибших кораблей и растениями, похожими на колючую проволоку. Из замка доносятся бормотание, вопли и крики, а путь к нему преграждают водовороты и полипы, тянущие свои щупальца к Русалочке. Похоже, что Галич уже в это время осознавал, с чем может быть сопряжён его путь к «новой жизни». Добровольный отказ Русалочки от спасения в финале ещё более подчёркивает трагизм ситуации, в которой находился автор.

Сценарий «Русалочки» был одобрен, и изменения в процессе своего воплощения претерпел незначительные. Был смягчён некоторый натурализм в эпизоде шторма и кораблекрушения, который решён в фильме более возвышенно. Исчез эпизод путешествия Принца

с Русалочкой по стране, добавилась сцена с репликой мальчика-пажа во дворце. Несколько видоизменился финал, в сценарии напоминавший гайдаровское завершение «Сказки о Военной Тайне...» (с гудками пароходов и самолётами, приветствующими статую Русалочки). В некоторых местах Галичем были дописаны диалоги Принца и Русалочки. Наконец, была удалена реплика Ведьмы о жемчугах и смягчены многие реплики рыбки-гида. Например, в первом варианте рыбка рассказывала о возвращении Русалочки после спасения Принца: «И вот тут, дети мои, эта зелёная русалочка и задумала нечто такое, что, как говорится — ни в какие ворота не лезет!.. Ну, сперва-то, конечно, она явилась в свой дворец, чтобы рассказать старшим сёстрам о том, что она видела на земле!..» После рассказа о визите Русалочки к Ведьме следовал текст: «А дальше, дети мои, пошла уже совсем полная ерунда... Даже рассказывать противно!.. Ну, эта дура вышла на берег — а каждый шаг, действительно, причинял ей адскую боль — и встретила своего принца...» Наконец, в фильме добавлена была фраза рыбки о том, что «любви нет, а русалки — есть». Финальная реплика рыбки не изменилась, зато была исключена фраза экскурсовода-человека, завершающая фильм: «Маленькая русалочка, как мне кажется, уважаемые дамы и господа, очень многому научила нас, людей!»

Два стихотворных диалога и песня, написанные Галичем для фильма, тоже вошли в него почти без изменений. Это разговор русалки с сёстрами:

— Что-же видела ты?

— Ничего!

— Ничего?!

А земные цветы на морском берегу?

А небесные птицы? А горы в снегу?

— Ничего я не видела — только его!..

— А не встретила-ль ты белогрудых коней,

Только сядь и умчат далеко-далеко?!

— А не видела-ль ты разноцветных огней?

— Ничего я не видела — только его!..<sup>24</sup>

Второй диалог — Ведьмы с Русалкой:

— Эне, бене, раба,

Квинтер, квантер, жаба!

Ах, помчатся ножки

По земной дорожке,

И туда, и сюда...

Хочешь?..

— Да, да, да!

<sup>24</sup> См.: Оп. 4, ед. хр. 531.

— Эне, бене, рекс,  
Квинтер, квантер, зекс!..  
Только будут ноженьки  
Словно резать ножики!  
Каждый шаг — боль.  
Каждый шаг — бой.  
И не вскрикнуть — вот беда!  
Хочешь?  
— Да, да, да!..»<sup>25</sup>

Песня Русалочки тоже вошла в фильм целиком, хотя и с небольшими изменениями.

В сценарии она выглядела так:

Бьётся море о чёрные камни,  
Трудно людям в неравной борьбе.  
Но я верю — по капле, по капле  
Жизнь и силы вернутся к тебе!

Будет первая капля — силою,  
Будет радость — второю каплею!  
Не должны умирать красивые,  
Не должны умирать храбрые!  
Не должны, не должны,  
Не должны умирать!..

Сгинул в море твой бедный кораблик,  
Но один ты не сдался судьбе.  
Так пускай-же по капле, по капле,  
Жизнь и силы вернутся к тебе!

Будет первая капля — силою,  
Будет радость — второю каплею!  
Не должны умирать красивые,  
Не должны умирать храбрые!  
Не должны, не должны,  
Не должны умирать!..»<sup>26</sup>

В фильме вторая строчка припева звучала как «Будет радость — каплей второй», что разрушало авторскую рифму.

Интересно, что качество песенного текста на сей раз не удовлетворило некоторых членов худсовета. Вдвойне интересно, что причиной этому, похоже, послужило сравнение его с авторскими песнями Галича, уже получившими к тому времени широкое хождение и исполнявшимися им, по свидетельству очевидцев, и в сценарном отделе «Союзмультфильма». Так, Ю. Я. Яковлев в своём выступлении заметил:

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

*Мне не нравится песня. Я думал, что это тот Галич, который пишет песни получше.*

*И. С. АКСЕНЧУК. Вы считаете те получше?*

*Ю. Я. ЯКОВЛЕВ. Они как-то уместней. Во всяком случае, поэтически эта песенка мне не нравится, она тяжела, в ней нет лёгкости, которая должна была бы быть. Не знаю, это может быть моё чисто вкусовое восприятие, я его не навязываю автору<sup>27</sup>.*

Редактор А. Г. Снесарев тоже критиковал песню:

*Что касается песни, я согласен с Юрием Яковлевичем целиком. Мне эта не понравилась. И дело не во вкусе, песня действительно тяжеловесна. Это, конечно, труднейшая задача, потому что это песня, которая играет ключевую сюжетную роль, это песня прекрасная, которую запомнил принц, которая в общем всё меняет, когда на корабле поёт Русалочка, а он думает, что поёт его молодая жена и т. д. Это должна быть прекрасная песня. А тут песня и песня. Здесь по-моему надо подумать<sup>28</sup>.*

Эти оценки, зафиксированные в стенограмме, ценны тем, что (если смысл выступлений расшифрован нами верно) демонстрируют понимание слушателями пропасти, лежащей между «подцензурными» и авторскими песнями Галича, но одновременно — иллюзию того, что эта пропасть преодолима, что стоит автору захотеть, и он сможет написать прикладную песню на столь же высоком уровне, что и авторскую. Обсуждающие сценарий ещё не осознают, что авторские песни Галича и его «официальные» произведения совершенно различны по своей природе, и эта разница столь же существенна, как разница между подводным и надводным мирами в сказке о Русалочке.

Сценарий Галича был запущен в режиссёрскую разработку с 15 сентября 1967 года. Когда в ноябре того же года Аксенчук сдавал режиссёрский сценарий, он был забракован сценарно-редакционной коллегией (проект постановления сохранился в архиве), ввиду существенных недостатков, в числе которых — отклонения от литературного сценария, схематичность, неразработанность характеров и взаимоотношений героев, отсутствие мотивировок, приводящее к нелогичности и неубедительности. Говорилось, что «механически исключив гидов», режиссёр «обеднил идейно-смысловую нагрузку сценария», опустил необходимые мотивировки. Поправки были учтены, и персонажи-гиды в картину вернулись, причём с добавлением большого сатирического пролога — эпизода проезда туристического автобуса по Копенгагену, — которого не было у Галича.

<sup>27</sup> Там же. Ед. хр. 533, л. 18.

<sup>28</sup> Там же. Лл. 21–22.



## 6.

«Русалочка» была закончена в 1968 году и стала последней мультипликационной лентой по сценарию Галича, вышедшей на экраны. Однако стоит упомянуть и о контактах Галича с «Союзмультфильмом» в период, когда он уже находился «на нелегальном положении».

Одно из таких соприкосновений, возможно, повлияло на уход из профессии классика мультипликационной режиссуры Л. А. Амальрика. Ещё с 1952 года, если не ранее, Амальрик собирался экранизировать сказку финского писателя З. Топелиуса «Канут-музыкант». Сперва за подготовку сценария по этой сказке брался Н. Р. Эрдман, но к 1954 году он констатировал, что «несмотря на ряд удачных сцен», переделки не удались, и работа завязла. Позже студия обращалась к другим драматургам с просьбой посодействовать Амальрику в написании такого сценария. В архивах сохранились копии писем без упоминания фамилий адресатов, но с сохранившимися в тексте обращениями<sup>29</sup>. Одно из них (датированное 12 марта 1958 года) было адресовано, видимо, М. Д. Вольпину («Уважаемый Михаил Давыдович!»). Вероятно, Вольпин тоже не справился с задачей или даже не взялся за неё, и последнее обращение подобного рода было направлено, по всем признакам, Галичу («Уважаемый Александр Аркадьевич!»). Поразительно, но письмо это датировано 31 августа 1971 года — до исключения Галича из Союза писателей СССР оставалось четыре месяца. Если адресат установлен нами точно, то легко допустить связь между этим письмом и увольнением Л. А. Амальрика на пенсию, которое произошло вскоре после этого — в 1971 году он закончил свою последнюю картину «Терем-теремок». Сочетание фамилий Галича и Амальрика (Леонид Алексеевич приходился дядей Андрею Амальрику) вполне могло послужить тем раздражителем, который спровоцировал или ускорил подобное решение.

Ещё одно свидетельство о несостоявшейся работе Галича на «Союзмультфильме» оставила С. Л. Богданова, дочь режиссёра А. Г. Снежко-Блоцкой:

*Однажды Зинаида Ивановна Павлова, литературный редактор и друг мамы, предложила прочесть сценарий, написанный и принесённый в студию Александром Галичем. Сценарий нужно было сильно переделать, чтобы он был пригоден для анимации. Мама захотела поговорить с автором. А. Галич пришёл в сильном подпитии. Александра Гавриловна вежливо попросила его прийти на следующий день. Галич не пришёл. Потом стало известно почему — ему вскоре «предложили» уехать из страны. А позже, в 1979 году, мой друг принёс нам Полное собрание стихов А. Галича, изданное посмертно в Париже. Мама, уже перенесшая инсульт и инфаркт, видевшая лишь одним глазом, да и то поле зрения сохранилось только сбоку, просто вцепилась в эту книгу. Она держала её*

<sup>29</sup> Оп. 2, ед. хр. 370.

*сбоку и читала, читала по несколько часов. Я очень сердилась и просила её делать перерывы, чтобы сохранить зрение. «Сюзя! Пойми, я должна успеть прочесть эту книгу, так как виновата перед этим человеком. Ведь это же Александр Галич, которого я прогнала пьяненького. Как нехорошо получилось! Теперь я вижу, он был талантливым поэтом и какая трагическая судьба была у него»<sup>30</sup>.*

Когда в 2010-е годы происходила передача части архива сценарного отдела «Союзмультфильма» в Рукописный фонд Государственного центрального музея кино, при разборе и систематизации документов была обнаружена и самиздатовская машинописная книжка стихов А. А. Галича. Кто из редакторов бережно хранил этот раритет среди своих бумаг — не установлено. Сшитая вручную брошюра была передана в Музей кино вместе с архивом и, надо надеяться, обретёт там достойное и надёжное место хранения...

---

<sup>30</sup> Богданова С. Л. Очерки о жизни и творчестве Александры Гавриловны Снежко-Блоцкой // Кинограф. № 19. 2008. С. 233.

БУЛАТ ОКУДЖАВА В ДНЕВНИКАХ,  
ПИСЬМАХ И РАБОЧИХ ЗАПИСЯХ  
НИНЫ БЯЛОСИНСКОЙ

Девочка:

«Мама! Это их Монтан, а где — наш?»

Запись, вынесенная нами в эпиграф, была сделана Ниной Бялосинской в дневнике 10 мая 1957 года. Внимание её, очевидно, привлекла смешная ослышка ребенка: Ив на слух похоже на «их». Мысль о том, что с «нашим Монтаном» автор дневника к этому времени была уже несколько месяцев знакома, не могла прийти тогда в голову ни ей, ни самому «нашему Монтану» — недавно принятому в члены литобъединения «Магистраль» бывшему журналисту из Калуги Булату Окуджаве.

Нина Сергеевна Бялосинская-Евкина (27 февраля 1923, Севастополь — 2 августа 2004, Москва) — поэт, фольклорист. Участник войны (в октябре 1944 демобилизована в звании ефрейтора). Окончила филологический факультет МГУ (1949). С 1950 по 1958 год работала методистом Центрального дома культуры железнодорожников. Посещала литературное объединение «Магистраль» при Центральном доме культуры железнодорожников. В течение многих лет занималась с молодыми поэтами в литературных студиях Москвы. Дневники, которые Нина Бялосинская вела на протяжении полувека — с 1945 по 1995 год, — в настоящее время находятся в Отделе хранения личных собраний архива города Москвы (ф. 254). В этом же фонде хранится переписка Бялосинской (в основном с родителями).

Булат Окуджаву неоднократно упоминается не только в дневниках, но и в письмах, а также в рабочих записях Нины Бялосинской. Особую ценность представляют собой записи 1957–1960 годов, связанные с работой лито «Магистраль», которое возглавлял поэт Григорий Михайлович Левин (1917–1994).

На одном из выступлений Окуджаву рассказывал об этом периоде так:

*Когда я начинал, попал в литературное объединение «Магистраль», которым руководил Григорий Левин, поэт и критик. Это было очень интересное объединение, из которого вышли в результате двадцать четыре члена Союза писателей. Я думаю, что в то время это было самое сильное литобъединение Москвы.*

Ретроспективных записей в дневниках Бялосинской рассматриваемого периода почти нет. Поскольку данные дневники, как и письма, в отличие от чьих-либо воспоминаний, фиксировали события в основном в момент их возникновения и реже – на следующий день (об этом свидетельствует и сам характер записанного), опираясь на изложенные в них факты, можно более точно восстановить хронологию участия Окуджавы в деятельности «Магистрали», а также круг его общения в первые годы после переезда в Москву.

Потенциально Бялосинская могла встречать Окуджаву во время Третьего Всесоюзного совещания молодых писателей, проходившего в январе 1956 года. Однако многостраничные записи, отнесённые к событиям того периода, отражают только работу на семинарах (руководители семинаров у Окуджавы и Бялосинской были разные) или представляют собой конспекты речей на общих официальных мероприятиях.

Факт знакомства с Окуджавой, произошедшего в октябре 1956 года, во время проведения калужского Дня поэзии<sup>1</sup>, на который в числе прочих московских поэтов была откомандирована и Бялосинская, не нашёл отражения в её дневнике.

Среди слушавших в «Магистрали» 4 декабря 1956 года Давида Самойлова Окуджава тоже не упомянут. Почти весь январь 1957 года Бялосинская находилась в командировке в Эстонии, в Москву вернулась только 25 числа, и, конечно, почти сразу появилась на очередных заседаниях лито. (Прочие длительные командировки Бялосинской, относящиеся к периоду её тесного общения с Окуджавой, отмечены в настоящей публикации.) Тем не менее ни 31 января 1957-го, когда в «Магистрали», согласно дневниковым записям, выступали Яков Аким и Василий Фёдоров, ни 7 февраля, когда свои стихи читал там Валентин Берестов, фамилия Окуджавы не возникает.

Пожалуй, стоит отметить, что Окуджава, судя по дневнику, довольно редко посещал занятия в стенах «Магистрали». А особенно обращает на себя внимание, что среди выступающих при обсуждении стихов других «магистральцев» Окуджава в этом дневнике не назван ни разу.

Помимо повседневной жизни поэта в контексте лито и вне его, дневник фиксирует ряд заголовков и первых строк его ранних стихотворений, которые, возможно, до сих пор остаются не известными читателям по публикациям. Это: «Ходики»; «Молчат два мужчины»; «Попугай»; «Переиначивали...»; «О доброте» (до 1957); «Трубы с рассветом трубят, трубят...»; «Мальчик, говорят, продолжатель рода...» (до 1958); «В сорок втором, а теперь говорят когда-то, я застрелил итальянского солдата...»; «Когда года мои потонут...»; «Всполоши мою кровь...»; «Птиц твоих улыбок в силки ловлю...»; «Ондатра» («Маленький рыжеватый зверёк...»); «Большой каменный мост сожгу, мой ангел...»; «А день такой расслабленный...»; «А он набит, набит осколками...»; «Дождь лупит по крышам покатым...»; «Осень под каблучками твоими похрустывает...»; «Есть рубаха расшитая...»; поэма «Дуэль» (до 1959); «Последнюю комкает восточку...»; «Когда-то мы клонились к истинам...»; «Неизменной и постоянное...»; «О, утренние скверы, как вы серы...»; «Я верю»;

<sup>1</sup> День поэзии / Без подп. // Молодой ленинец. Калуга, 1956. 17 окт.

«Песня» («О сколько ни хожу я по свету...»); «Опять весна. Обувка лаковая...»; «Разведка»; «Потихоньку с веток слетая...»; «Сон» (до 1960).

Кроме того, публикуемый текст позволяет существенно уточнить хронологию прихода и пребывания Окуджавы в литобъединении, а также расширить наши знания о круге новых знакомств калужского поэта в среде московских коллег. Важно и то, что публикуемые записи дают возможность точнее, чем раньше, определить нижнюю границу датировки многих стихов и песен поэта, написанных в 1950-х годах. Это в первую очередь: «Подмосковье» (одно из диптиха); «Ударит колокол по свету...»; «Итак, я постарею...»; «Снится или не снится...»; «Баллада о Дон-Кихотах» (все — до февраля 1957-го); «Горькая ненужная обнова...»; «Вобла» (до октября 1957-го); «Осень в Кахетии»; одно из двух с заглавием «Старый дом» (до июня 1959-го); «Вот счастливый человек...»; «Муравей» первый [вероятно, «Московский муравей»]; «Застольная» — [видимо, «Не бродяги, не пропойцы...»]; «Магическое два...»; «Нацеленный глаз одинокого лося...»; «Размышления о караване» [вероятно, «Каравай»]; «Вся земля, вся планета сплошное “туда”...»; «Всю ночь кричали петухи...»; «Любовь, любовь — такое государство...»; «Поле клевера» [видимо, «Медсестра Мария»] (до апреля 1960-го).

Текстологический интерес представляют возможно первые редакции песенных стихотворений «Надежда, я вернусь тогда...», «Из окон корочкой несёт поджаристой...», «Девочка плачет...», «Ах, война, что ж ты сделала, подлая...». Ну и конечно, самым важным является возможность введения в научный оборот названий и цитат из некоторых стихотворных текстов поэта, не известных сегодняшним исследователям раннего периода его творчества.

Часто в записях фигурируют «магистральцы», они же близкие друзья автора, названные по именам: Генриэтта, Гриша, Инна, Коля, Наташа, Саша, Эля. Они расшифрованы в постраничных сносках при первом упоминании. Алфавитный список членов «Магистральной» по состоянию на октябрь 1957 года см. в приложении к настоящей публикации. Далеко не все они могут быть на сегодняшний день идентифицированы. В постраничных сносках эти поэты комментируются в объёме, соответствующем имеющимся сведениям о них; при этом принадлежность их к «Магистральной» лишний раз не оговаривается. Если же такие сведения о них отсутствуют вовсе, то соответственно эти лица и не комментируются. Новые члены объединения, упомянутые в записях после конца 1957 года, ещё в большей степени не поддаются идентификации. Список их фамилий также дан в отдельном приложении.

*11 февраля 1957 г., понедельник*

Лебедев<sup>2</sup> новые стихи.

Мишле Евг.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Лебедев Алексей Александрович (1912–), лаборант Инженерно-ветеринарной академии.

<sup>3</sup> Мишле Евгения Васильевна (1923–2004), инженер-экономист управления механизации и транспорта треста «Мосстроймеханизация» № 6.



*Первое  
выступление  
в «Магистрали».  
<11 февраля  
1957 г.>  
Из собрания  
М. Баранова*

Окуджава:  
«Песня».  
«Подмосковье».  
«Ударит колокол по свету...»  
«Итак, я постарею...»  
«Ходики».  
«Снится или не снится...»  
«Молчат два мужчины».  
«Баллада о Дон-Кихотах».  
«В музее Революции»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Запись представляет собой характерное для дневника фиксирование списка прочитанных на заседании лито «Магистраль» стихотворений (см. далее).

22 февраля 1957 г., РБ<sup>5</sup>

Отношу Булату стихи для «Комсомольской правды»<sup>6</sup>.

19 марта 1957 г.

Вечер наш в «Факеле»<sup>7</sup>.

Окуджава:

1. «Попугай».

2. «Переиначивали...»<sup>8</sup>.

3. «О доброте».

4. «Баллада о Дон-Кихотах».

5. «Подмосковье»<sup>9</sup>.

<...>

Обсуждение.

Председатель<sup>10</sup>: Слабая образность большинства поэтов. У некоторых налицо сильная дидактика. Особенно у Забелышинского и Долдо-

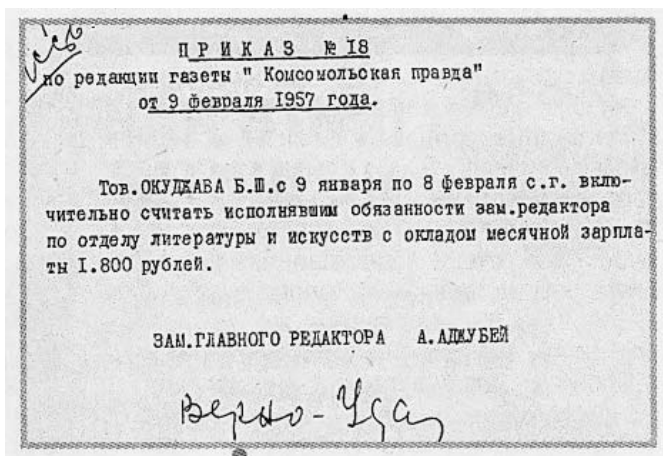
<sup>5</sup> Здесь и далее аббревиатура РБ означает, что запись сделана в рабочем блокноте, где описание одного дня не могло занимать более 5-6 строк. Такие блокноты небольшого формата периодически использовались Бялосинской параллельно с основным дневником.

<sup>6</sup> Там с 9 января по 8 февраля 1957 года О. исполнял обязанности заместителя редактора по отделу литературы и искусств. Факсимильное воспроизведение приказа № 18 за подписью заместителя главного редактора газеты А. Аджубея о зачислении на работу впервые опубликовано: Булат Окуджава работал в «Комсомолке!» / Без подп. // Комсом. правда. 2004. 6 мая. С. 17.

<sup>7</sup> Молодёжный клуб, открытый в августе 1955 г. в преддверии фестиваля молодёжи и студентов (подробности см.: Гринберг С., Лайко А., Роговский М. Времена года. Мюнхен, 2012. [<sup>8</sup> Машинописный текст стихотворений «Попугай» и «Переиначивали...» \(с названием «Чудо»\) имеется в архиве Бялосинской \(ОХД МЛС, ф. П-254, оп. 1, е. х. 485, лл. 17–19; см. иллюстрацию\).](https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKewjWyfbryu7nAhVBAxAlHQ62B-EQFjAAegQIAhAB&url=https%3A%2F%2Fvtoraya-literatura.com%2Fpdf%2Fvremena_goda_2012.df&usq=A0vVaw01qvn0CVAWbnZbTeD1z0aH: 15.12.19). Там же в воспоминаниях С. Гринберга (псевд. А. Юнусов) об этом вечере см.: «Да и от встреч с литобъединением “Магистраль” ничего существенного в памяти не осталось. Хотя нет, был эпизод, никем не замеченный, а для меня конфузный. После взаимного чтения, во время перекура, я самоуверенно вмешался в разговор, перебив Булата Окуджаву, ещё не знаменитого, но старшего заметно. Он обсуждал чьё-то стихотворение, в котором были слова: “и ругались воровато”. Я сказал, что, мол, лучше “ругались матом”. Окуджава кивнул одобрительно. Но я не остановился на этом, полез выступать после перерыва и повторил то же самое. Не забуду презрительной улыбки Булата...»</p></div><div data-bbox=)

<sup>9</sup> В данном случае и далее Бялосинская часто нумеровала всевозможные списки, располагая их в столбик (до начала 1959 г. часто, потом реже). Далее при публикации мы чаще всего опускаем подобную нумерацию, а в случаях особо длинных списков располагаем фамилии в строку.

<sup>10</sup> Председатель не обозначен, из чего можно сделать вывод, что им был представитель клуба «Факел», не знакомый автору. Выступавшие в обсуждении участники



Приказ  
главного редактора  
«Комсомолки»  
А. И. Адзубея

банова<sup>11</sup>. Смысловых ошибок много. Неудачное стихотворение о партбилете. Подмена.

Наибольшее впечатление: Астафьева, Котляр<sup>12</sup> и Окуджава. У Астафьевой яркая образность, у Котляр своеобразный стиль. Челноков владеет стихом, но тематика неоригинальна и неактуальна, позаимствована из конца 19 и начала 20 века. У Окуджавы сильно влияние Мартынова<sup>13</sup>.

Стихи не произвели абсолютно никакого впечатления. У первых двух что-то есть, но там мартыновского много. <...>

Окуджава.

Забельшинский<sup>14</sup>.

6 мая 1957 г., понедельник

Была в «Советском писателе»<sup>15</sup>. Пока всё нормально. Ждала очень долго. <...>

Булат Окуджава собрал книжку<sup>16</sup>.

от «Магистрала» далее перечислены все. Кроме названных, читал «магистралец» В. Гиленко (о нём см. сн. <sup>25</sup>) и сама Н. Бялосинская.

<sup>11</sup> Забелышинский Виктор Залманович (Зиновьевич, Зельманович); Долдобанов Георгий Иванович (1923–2014), внештатный сотрудник БСЭ. Фамилию Забелышинского в дневниках Бялосинская пишет через *e*; здесь везде восстановлено правильное написание.

<sup>12</sup> Астафьева Наталья Григорьевна (1922–2016), Котляр Эльмира Петровна (Пейсаховна; 1925–2006).

<sup>13</sup> Мартынов Леонид Николаевич (1905–1980) — поэт, прозаик, переводчик.

<sup>14</sup> Дополнительное появление этих двух фамилий в конце записи может означать, что О. и Забелышинский выступали с заключительным словом от имени «Магистрала».

<sup>15</sup> Визит Бялосинской в издательство был связан с подготовкой её первой книги «Дорогой мой человек» (М.: Совет. писатель, 1959).

<sup>16</sup> Как известно, книга О. «Острова» с включением стихов, написанных явно в следующем, 1958 году, вышла лишь в самом конце 1959 года.



# Ч У Д О

Неуцтив, неосторожен,  
весь в шипах,  
угловатый,  
не похожий на прохожих  
и с задумчивой улыбкой  
на губах.

Задевал прохожих телом,  
задевал прохожих словом,  
даже делом  
так,  
что сердце у прохожих  
холодело:  
«Ах,  
какой он непривычный,  
необычный,  
нетипичный!»

Говорили, глядя вслед  
осторожно, исподлобья,  
мол, талантлив-спорно нет,  
но ужасно неудобен,  
чересчур особенный,  
к нам неприспособленный.

Мол, его бы подстрогать,  
чтоб самим  
не пострадать...

И строгаи,  
и обтачивали,  
и переиначивали.

И когда свершилось чудо  
и пошло по свету,  
крикнули они:  
"Откуда  
это -  
и общеизвестное,  
и неинтересное,  
пресное?!"

Булат Окуджава

# ПОПУТАЙ

Попугая спросили:  
"Что лучшего выдумал мир?"  
И ответила птица:  
"Мундир".

Попугая спросили:  
"А что на земле красота?"  
И сказал попугай:  
"Пестрота".

И спросили его,  
что умеет он в деле своем...  
Попугай крикнул:  
"Есть!"  
Отдал честь  
и весь мир обозвал  
дурррраком.

Булат Окуджава

7 мая 1957 г., РБ

По телефону Булат, Эля<sup>17</sup>, Геворг<sup>18</sup>.

11 мая 1957 г., РБ<sup>19</sup>

День рождения Булата. Читаю стихи.

14 мая 1957 г.

Бюро «Магистрали»<sup>20</sup>.

16-го Котляр, П. Богданов<sup>21</sup>.

20-го Совещание.

23-го Долдобанов.

27-го Пьеса Коханской<sup>22</sup>.

30-го Юбилей «Магистрали».

3 июня Астафьева.

6 июня Кочбетлиев<sup>23</sup>.

Выступаем 2-го в 19 ч. на фестивале<sup>24</sup>.

Читающие:

Астафьева, Белицкий, Бялосинская, Войнович, Гиленко, Грановская, Грушко, Долдобанов, Забелышинский, Котляр, Коченов, Лебедев, Логинов, Лучанский, Львов, Маршак, Миронер, Мишле Евг., Мишле Пётр, Окуджава, Разумов, Ржавский, Спасский, Терещенко, Челноков, Шаферан, Стройло, Миловидова<sup>25</sup>.

<...>

<sup>17</sup> Здесь и далее: Э. Котляр.

<sup>18</sup> Неустановленное лицо. Возможно, армянский поэт Эмин Геворг (1919–1998), который до 1956 г. учился в Москве на высших литературных курсах при Союзе писателей СССР.

<sup>19</sup> В основном дневнике этот день пропущен.

<sup>20</sup> Обсуждение плана заседаний на ближайший месяц. Эта запись свидетельствует о том, что обсуждения планировались заранее.

<sup>21</sup> Богданов Павел Фёдорович (1917–1993) — поэт, критик.

<sup>22</sup> Коханская Лидия Ивановна (1915–); учитель школы № 365.

<sup>23</sup> Личность не установлена.

<sup>24</sup> Видимо, здесь идёт речь о 2 августа: имеется в виду VI Всемирный фестиваль молодёжи и студентов, который проходил с 28 июля по 11 августа 1957 г. Кроме списка «читающих» рядом — список «сомнительных» (в обоих списках — фамилии членов лито «Магистраль»). Где конкретно планировалось это выступление — также не удалось установить.

<sup>25</sup> Белицкий Яков Миронович (1930–), инспектор Мытищинской сберкассы; Войнович Владимир Николаевич (1932–2018); Гиленко Виктор Наумович (1930–2001); Грановская Римма Иосифовна (1919–); Грушко Павел Моисеевич (р. 1931); Коченов Николай Иванович (1925–); Логинов Николай Григорьевич (р. 1937), студент Московского городского пединститута; Лучанский Юрий (Иосиф) Исакович (1923–), начальник Московской геолого-разведочной партии конторы «Росгеолстрой»; Львов Владимир Юльевич (1926–1961); Миронер Инна (Инесса) Ефимовна (1921–2012);

О совещании<sup>26</sup>.

На совещании.

Астафьева, Бялосинская, Гиленко, Долдобанов, Котляр, Челноков, Маршак, Мишле П., Окуджава, Ржавский, Спасский, Стройло, Гусаров, Конов, Фомичёв<sup>27</sup>.

15 мая 1957 г., РБ

Выступление в Черёмушках. Проводывали Булата.

17 мая 1957 г., РБ

Булат по телефону.

14 октября 1957 г., понедельник

«Магистраль».

Шлыкович, Окуджава<sup>28</sup>, Мишле, Лебедев, Логинов, Аверьянов, Бялосинская, Старосельский<sup>29</sup>.

<...>

Окуджава.

«Трубы с рассветом трубят, трубят...»

«Горькая ненужная обнова...»\*

Мишле Пётр Петрович (1910–), электромеханик поездного радиовещания; Разумов Геннадий Александрович (р. 1932), инженер-гидролог; Ржавский Иосиф Бенционович (1920–2012); Спасский Дмитрий Сергеевич (1906–), инженер лаборатории связи Калининской ж. д.; Терещенко Дина Анатольевна (1915–2008); Шаферан Игорь Давыдович (1932–1994); Стройло Алла Ивановна (1928–); Милонидова — см. сн. <sup>70</sup>.

<sup>26</sup> Что за совещание планировалось 20 июня и к нему ли относится запись, понять не удалось.

<sup>27</sup> Фомичёв Николай Петрович (1917–1982). В конце записи следуют ещё два списка, озаглавленных «На фестиваль» и «Сдавать стихи для сборника», где фамилия О. отсутствует.

<sup>28</sup> Второе и последнее из зафиксированных Бялосинской в 1957 году выступлений О. в стенах «Магистральной». Реальный состав выступавших и порядок выступлений, судя по дальнейшим записям, несколько отличался от записанного в начале: Шлыкович (о нём см. коммент. в след. сн.), О., Лебедев, Логинов, Аверьянов, Мишле, Гиленко, Аронов.

<sup>29</sup> Шлыкович Адольф Станиславович (1906–); именно по его доносу в 1968 году «Магистраль» прекратила своё существование в стенах ЦДКЖ. Несмотря на то, что Окуджава к тому времени уже давно не числился в лито, его фамилия также была упомянута в доносе, о чём свидетельствуют воспоминания Валерия Краско: «Там был донос некоего Шлыковича — Григорий Михайлович мне показывал. Я попал в хорошую компанию: это был донос на Григория Михайловича, на Булата Окуджаву, на Володю Леоновича и на меня» (*Рыцарь поэзии: Памяти Григория Левина. М.: Волшеб. фонарь, 2012. С. 110*). См. там же воспоминания В. Леоновича (С. 117). Аверьянов — личность не установлена. Старосельский Борис Израилевич.

\* Известна фонограмма стихотворения в авторском исполнении: «Горькая, ненужная обнова // заслонит красивое лицо. // Мягкие погоны рядового, // жёсткого

«Мальчик, говорят, продолжатель рода...»

«Холод войны...»

Обсуждение. Челноков.

Не люблю фиглярства в поэзии. Это чувствуется в стихах Аронова. Гиленко пишет только благодаря лит. выучке.

Стихи Окуджавы — стихи художника. Гуманные мысли. Первое стихотворение не понравилось.

Хорошие размышления о мудрости в стихах Мишле. Понравились частушки Шлыковича. Песни Аверьянова.

21 октября 1957 г.<sup>30</sup>

«Магистраль».

Список выступающих в средней школе Москвы 26 октября, 6 часов: Бялосинская, Гиленко, Челноков, Котляр, Астафьева, Терещенко, Грановская.

Выступающих в Талдоме 27 октября:

Ржавский, Долдобанов, Аронов, Гиленко, Бялосинская, Стройло.

5 ноября: Котляр, Окуджава, Аронов.

24 октября 1957 г.<sup>31</sup>

Заседание бригадиров по «Дню Поэзии» в ССП.

Сорокалетие.

Критиковали Московскую организацию.

Без голой риторики.

---

покрыя сукнецо. /// Жёсткого окопного покроя, // злого, торопливого шитья. // Вот они лишат тебя покоя, // вольного гражданского житья. /// Женщина запомнит номер части, — // может, будет ждать, свой крест неся. // Человек рождается для счастья. // Или ты не к сроку родился? /// Подтяни живот ремнём и баста. // Десять ровных дырок на ремне. // Все твои несметные богатства // без расписки отданы войне. /// Ах война, война — какая глупость! // С детства назначение получив, // тычет мальчик пальцем в синий глобус, // прячет под подушку пугачи. /// Но придёт она, не оглядеться. // До свиданья, мальчик, — и в бои. // О, не ошибитесь вместе с детством, // казаки-разбойники мои» <1957>. — *Сост.*

<sup>30</sup> Запись (как и следующая), видимо, связана с подготовкой к общемосковскому Дню поэзии.

<sup>31</sup> Отдельно, среди документов, связанных с работой Бялосинской в различных литературных объединениях, хранящихся в том же архиве, но в отдельной папке, имеется недатированный машинописный список, который может иметь отношение к комментируемой записи. В нём перечислены фамилии «магистральцев»: Гиленко, Астафьева, Забелышинский, Бялосинская (подчёркнута, как «бригадир»), Коченов, Котляр, О. (напечатан правее основного списка). Кроме «Магистральной» на этом листе также имеются списки выступающих от лито «Вальцовка», «Динамо», «ЗИЛ», «Московский комсомолец», «Мытищи», «Новатор», «Им. Недогонова», «Куйбышевец», «Химки».

Читать хорошие стихи.

Заключительное мероприятие этого состава бюро.

Бригады <...>

94. Чкалова, 48: Б. Окуджава<sup>32</sup>.

25 октября 1957 г., РБ

Звонок Булата, Инны, Гриши<sup>33</sup>. День рождения Гриши.

4 ноября 1957 г.

Выступаем в Президиуме Академии Педагогических наук. Я, Булат и Эля. Аудитория чопорная, трудная.

20 ноября 1957 г.

Совет литобъединений.

<...>

26-го в 7 ч. творческий вечер л. о. Дома Союзов. 9 подъезд, зал № 2:

I.

Коченов, Стройло.

II.

Бялосинская, Забелышинский, Окуджава, К7-93-33<sup>34</sup> Кулагин.

III.

Белицкий, Шаферан.

23 ноября 1957 г., РБ

Выступала в библиотеке у Гали Окуджава<sup>35</sup> в ЦДЛ.

<25> ноября 1957 г.

Коченов, Окуджава, Фомичёв, Селькин<sup>36</sup>.

Астафьева, Котляр, Окуджава, Фомичёв, Гиленко, Спасский, Каменский, Аксёнова, Коханская, Миловидова<sup>37</sup>.

9 января 1958 г.

Редколлегия сборника по «Магистрали»<sup>38</sup>.

I. Переданы материалы.

<sup>32</sup> Судя по всему, в книжном магазине № 94 О. должен был выступать один.

<sup>33</sup> Здесь и далее соответственно: И. Миронер и Г. Левин.

<sup>34</sup> Здесь и далее: нумерация телефонов в 1950–1960-е гг.

<sup>35</sup> Галина Васильевна Смольянинова (1926–1965) — филолог; первая жена О. (Далее, если это не указано особо — Галя.)

<sup>36</sup> Селькин Николай Михайлович (1926–), инженер-металлург.

<sup>37</sup> Оба списка находятся на следующей странице после записи о выступлении в «Магистрали» Арс. Тарковского, которое состоялось 25 ноября, но сделаны другими чернилами. Вряд ли это выступавшие в обсуждении его стихов.

<sup>38</sup> Насколько известно, планируемый сборник не вышел, хотя его издание обсуждалось ещё, как минимум, полтора года (см. запись от 15 июня 1959).

## У НАС НА ВЕЧЕРЕ:

1. «Однинадцать лет работы» — вступительное слово руководителя литературного объединения писателя Г. М. Левина.

2. Говорит «Магистраль»

Одно стихотворение

|                  |                  |
|------------------|------------------|
| А. Аронов        | Н. Логинов       |
| Н. Астафьева     | Ю. Лучинский     |
| Я. Белицкий      | В. Львов         |
| А. Беридзе       | И. Миронер       |
| Н. Бялосинская   | Е. Мишле         |
| В. Войнович      | П. Мишле         |
| В. Гиленко       | Б. Окрузава      |
| Р. Грановская    | И. Ржавский      |
| П. Грушко        | Г. Саададзе      |
| А. Гусаров       | В. Соколова      |
| Г. Долдобанов    | Б. Старосельский |
| В. Зибельшинский | А. Строило       |
| А. Иванова       | Д. Терещенко     |
| Э. Котляр        | Н. Фоличев       |
| Н. Коченов       | А. Челноков      |
| М. Курганцев     | И. Шаферан       |
| А. Лебедев       | А. Шлыкович      |

3. Начало песни

Исполнение песен на слова участников объединения.

4. Слово старших друзей

Выступления писателей.

В зале большая выставка литературного объединения ЦДКЖ «Магистраль»

Л 114359 от 24/X 1957 г. 5-я тип. МПС Зак. 3972

*Навстречу 40-летию  
Великого Октября*

Творческий вечер литобъединения

ЦДКЖ «МАГИСТРАЛЬ»

# ПРИГЛАШЕНИЕ

«Только социализм и коммунизм открывают перед человечеством перспективы безграничного развития науки и техники, литературы и искусства и всестороннего развития человеческой личности».

(Из тезисов ЦК КПСС к сорокалетию Великой Октябрьской социалистической революции)

*Дорогой товарищ!*

Литературное  
объединение  
ЦДКЖ

„МАГИСТРАЛЬ“

приглашает Вас на свой  
творческий вечер  
28 октября 1957 года.

Вечер состоится в Малом зале ЦДКЖ  
Комсомольская площадь, дом 1/131.

Начало в 8 часов.



В архиве сохранилось приглашение на творческий вечер литобъединения ЦДКЖ «Магистраль» «Навстречу 40-летию Великого Октября», состоявшийся 28 октября 1957 г. В дневниковых записях это выступление не отражено

Каменский 9-го<sup>39</sup>.

<Фамилия нрзб.>, Коханская, Миловидова.

II.

Гиленко.

Мишле, Гига<-Опанасенко>, Окуджава, Попов, Разумов, Храмов<sup>40</sup>,

Шлыкович.

III.

Бялосинская 9-го.

Алексеев, Аксельрод, Аксёнова, Грановская, Иванова, Каменский<sup>41</sup>.

**В 1958 году шла подготовка к отчётному собранию литобъединения «Магистраль» за период с ноября 1955 по февраль 1958 года. В том же архиве сохранились черновые рукописные варианты отчётного доклада, где Булат Окуджава упоминается несколько раз. К сожалению, очень трудно установить планировавшуюся последовательность подачи материала: записи сделаны разными чернилами, не все листы пронумерованы, некоторые записи оборваны на полуслове. Ниже мы петитом приводим отрывки из этих черновиков с упоминанием Окуджавы в том порядке, который сочли наиболее разумным.**

Учёт никуда не годный. Дисциплина. К числу недостатков и работа Бюро. Работа к вечерам велась отдельными людьми. Не дают для обсуждения материалы.

С другой стороны: Активно помогали: <...> Львов, Мишле Е., Окуджава <...>

Не боятся и чёрной и творческой работы. <...>

По жанровому составу: <...>

Поэты: Аброскин, Наталья Астафьева, Владимир Львов, Генриэтта Миловидова, Булат Окуджава, Дина Терещенко, Александр Челноков, Лихоталь, Шлепина.

Переводчики: Елена Аксельрод, Павел Грушко, Миркина, Янов<sup>42</sup>.

Критик: Алла Марченко<sup>43</sup>.

<...>

Результаты:

7 участников «Магистрали» участники Всесоюзного совещания.

Участвовали в Днях поэзии и сборниках.

Печатаются в центральной печати и многотиражках.

Выст<упление> по радио.

Выст<упление> по телевидению.

Подготовлены сборники. 2 книги стихов.

<sup>39</sup> Фамилии в начале разделов данного списка в оригинале смещены вправо, что, видимо, выделяет ответственных за сбор материала.

<sup>40</sup> Храмов Евгений Львович (1932–2001).

<sup>41</sup> Аксельрод Елена Мееровна (р. 1932) — поэт, участвовала в работе «Магистрали».

<sup>42</sup> Миркина Зинаида Александровна (1926–2018); Янов Александр Львович (р. 1930), историк.

<sup>43</sup> Марченко Алла Максимовна (р. 1932), критик, литературовед.

Окуджава, Львов, Лазарев, Григорьева.  
Книга прозы Коханской.  
Сборники переводов: Лучанский, Грушко, Аксельрод.  
Книга очерковая.  
7 книг Шлыковича.  
Песни на пластинках.

*16 апреля, 1958 г., вторник*

И вот что произошло вчера вечером и этой ночью.

В половине восьмого, когда я уже спустилась вниз на занятия и встречу со старыми большевиками, в читальный зал позвонил мне Коля Панченко<sup>44</sup>. Он был возбуждён на все три звёздочки и звал меня, Наташу<sup>45</sup>, Элю и Булата к себе в гостиницу. Я сказала, что это невозможно из-за старых большевиков. Но Коля ничего слушать не хотел и добил меня тем, что на днях уезжает (но это секрет от Наташи) и это чуть ли не последняя возможность повидаться. — И потом, здесь Ёлкин<sup>46</sup>, новый заведомый «Комсомольской». Он хочет с вами со всеми познакомиться. Это очень хороший товарищ. Вот он здесь сейчас со мной. Нина. Мы тебя просим, по-хорошему, по-товарищески.

Скрепя сердце, я поехала. <...> Когда я пришла в гостиницу, там уже были Наташа с Колей и Ёлкин. Коля познакомил нас по сути дела во второй раз, потому что в первый нас познакомил мельком Гриша однажды в «Комсомольской правде».

Слегка чувствовалось, что мужчины уже побывали в ресторане. А мы с Наташей были не в своей тарелке из-за покинутых старых большевиков. Но события развивались молниеносно. Позвонили, вернее, Коля позвонил (он никому не давал вздохнуть) Булату и Эле. <...>

Потом уже в ресторане за столом как-то Булат оказался возле меня. Он почему-то тоже заговорил о своей семье. Сказал, что дома атмосфера жуткая. Мама совсем не принимает Галю. А ему Галя уж тоже не мила, но бросить её невозможно, жалко. «Она со мной самое страшное прошла. Ну как её бросишь». Мне снова взгрустнулось. <...>

<Ёлкин> всё старался рассказать, что защищал «бывших космополитов», что старается продвинуть острые материалы. Бедный! Ему приходится доказывать, что, хотя он и процветающий чиновник, всё же он честный человек.

Коля успел шепнуть мне, что он славный парень, «очень эрудированный», в общем-то прогрессивный, но он здесь недавно и, конечно,

<sup>44</sup> Панченко Николай Васильевич (1924–2005), был дружен с О. со времён совместной работы в редакции калужской газеты «Молодой ленинец».

<sup>45</sup> Здесь и далее — Н. Астафьева.

<sup>46</sup> Ёлкин Анатолий Сергеевич (1929–1975) — журналист, на момент упоминания в дневнике заведовал отделом культуры в «Комсомольской правде».



никакого веса там не имеет. Я заметила, что Ёлкин наблюдает внимательно за мной. Рассматривает меня внимательнее других. <...> Мы тоже присматривались все к нему. А он, бедный, вынужден не только оправдываться, но и опасаться всего. Сказал, что умеет танцевать буги-вуги и испугался — не сболтнул ли лишнего. Видно, боится полететь из «Комсомолки» не за понюх табаку, да ещё и с пятнышком. Вот оно, чиновничье положение. Но это потом было. А прежде — Булат пошёл танцевать в ресторане, кажется, с Наташей. Коля говорит мне: — Иди танцевать с Толей.

— А почему ты за него приглашаешь? Он захочет — пригласит.

— Да он приглашает!

И Толя оживился: «Да, да». Пошли танцевать бостон. Видно, он умеет танцевать. Но по нетрезвому делу чувствовал себя не очень умело. Да и бостон этот скоро кончился. Мы поднялись в Колин номер. И здесь-то зашёл разговор о буги-вуги. Я сказала, что тоже однажды танцевала этот танец. Сказала это смелее, чем он, не оглядываясь. Все пристали: покажите да покажите. Ему, видно, очень хотелось показать свои познания в этой экзотике. Но было и неловко — что из этого выйдет? Все пристали, как у нас умеют. Пришлось показать. Говорят, здорово получилось. Но он долго ещё оправдывался. Дальше пошло всё нормально. Коля читал новые стихи. Ёлкин тоже признался, что когда-то писал стихи. Прочёл. Стихи — плохие. «Нет, — сказал Коля, — у тебя талант в критике проявляется». Потом стали допивать вино<sup>47</sup>.

*23 апреля 1958 г.*

Булат 5 этаж 42 комн.

*25 июля 1958 г.*

Окуджава, Старосельский.

*6 августа 1958 г.*

Сегодня телевизионная передача. Сейчас 20 минут 6-го, мы на последней репетиции.

Встреча с телезрителями 19 ч. 20 мин.

Тишина.

Говорит диктор.

А теперь Гриша, но его ещё не видно.

Книги вышли у Коханской. А приняты у Астафьевой и Бялосинской. Сейчас радуется Колька<sup>48</sup> — помянули его песню. Марченко. Лу-

<sup>47</sup> Ту же запись с подробностями, не относящимися к О., см.: Бялосинская Н. «Эй, товарищ, хочешь быть счастливым?..»: Из дневников / Публ. и коммент. В. Орлова // Знамя. 2018. № 8. С. 250–251.

<sup>48</sup> Н. Фомичёв.



6 сентября 1958 г.

Булат прочёл переводы. Очень доволен. Ура! Значит, этот заработок за мной остаётся.

25 октября 1958 г., суббота

3 полосы «Литературной газеты» посвящены Нобелевской премии Пастернака. Конечно, очень хотелось бы прочесть самой роман. Но цитаты весьма убедительно показывают контрреволюционность произведения. <...> У Левиных сговорились не говорить о Пастернаке. Но едва сели, прежде всего заговорили о нём.

День рождения Гриши.

Я обещала придти в 7 часов с посудой. Пришла в половине девятого. Инна в кухне. Ничего не готово. Беба<sup>53</sup> с покупками входила со мной.

Булат на машинке выстукивал одним пальцем новую песню<sup>54</sup>. Эльмира выстукивала одним пальцем на рояле неизвестно что. Я ушла на кухню. Вслед за мной пришёл Даниил Атнилов<sup>55</sup>. <...>

Инна: — Бокову и Слуцкому<sup>56</sup> я не могу выговаривать. А Акопу<sup>57</sup> я скажу: для меня ты что ты был беспорточным студентом, что ты чуть не зам. Суркова<sup>58</sup> — одинаково. <...>

Феликс<sup>59</sup>: Дай мне «Литгазету». Я пока почитаю.

Инна: Никакого Пастернака. Мы все сговорились сегодня о нём ни звука. Если ты хороший брат, иди займи гостей.

Феликс: Я сейчас кроме домработниц и Пастернака ни о чём не могу говорить. <...>

Наровчатова Галя находит, что я очень похорошела. Они отдыхали в Коктебеле. Серёжа трезв. <...>

Пришёл Светлов<sup>60</sup>. Матеу<sup>61</sup> оказался уже в комнате. Впервые с женой. Вера Ивановна. <...>

<sup>53</sup> Домашнее прозвище дочери Левиных — Елены Левиной.

<sup>54</sup> Обращает на себя внимание, что текст, который Булат Шалвович выстукивает на машинке, Бялосинская называет не стихотворением, а именно песней.

<sup>55</sup> Атнилов Даниил Атнилович (1915–1968) — горско-еврейский (татский) поэт.

<sup>56</sup> Боков Виктор Фёдорович (1914–2009) — поэт, прозаик, собиратель фольклора; Слуцкий Борис Абрамович (1919–1986) — поэт.

<sup>57</sup> Личность не установлена.

<sup>58</sup> Сурков Алексей Александрович (1899–1983) — поэт и общественный деятель; на тот момент — первый секретарь СП СССР.

<sup>59</sup> Миронер Феликс Ефимович (1927–1980) — кинорежиссёр и сценарист; брат И. Миронер.

<sup>60</sup> Светлов Михаил Аркадьевич (1903–1964) — поэт, журналист.

<sup>61</sup> Матеу Хулио (1908–1985) — испанский поэт; эмигрировал в СССР во время диктатуры Франко, руководил Испанским центром СССР. Участвовал в работе лито «Магистраль».

Мест не хватило. Гриша срочно догадался придвинуть письменный стол. Посыпались бумаги. Эльмира заранее заняла место. Усадила Бокова. Я помогала двигать стол. Эльмира <...> тихо жалуется Бокову на безалаберность этого дома.

Наровчатов радуется: Левин именинник. Мы избавлены от длинных тостов. Я: «Ничего, он отыграется на втором тосте». Наровчатов: «Нет, ему слова не давать. Пить только за Левина».

Булат: — Чернила не швыряли в Союз писателей?

Феликс: — Я романа не читал, но я читал стихи... (словно все мы читали роман).

А Боков, видно, читал. Он с оттенком смакования сказал: «В этом романе есть такое место — офицер спрашивает комиссара: зачем вы освобождаете тех, кто вас не просит освободить их». Но никто не проявил интереса, и он осёкся.

Тост Бокова: «За два народа, еврейский и русский, у которых был одинаково трудный путь». Галя Наровчатова<sup>62</sup> отмахнулась так досадливо. И в этом был подлинный интернационализм. Кто-то: «Я присоединяю сюда ещё один народ — испанский». Я: «И все другие народы, поскольку у каждого народа тяжёлый путь».

Гришин тост за Светлова. Кому как он дорог. Матеу — как автор «Гренады». Светлов: «Вы пригласили меня, как Джамбула<sup>63</sup>». Тост за Матеу. Матеу поёт испанские песни. Гренада моя. Светлов слушает. Володя<sup>64</sup> переводит. После песни Светлов: сегодня никакого новоселья, сегодня никаких именин. Сегодня мой творческий вечер.

Стихи Агнилова, посвящённые Грише. <...> Светлов с Эльвирой на диванчике. Боков поёт частушки под гитару. После Матеу. Все восхищены. Феликс: «Это всё записи. Или что-то благосочинённое». Боков: «Попробуй сочини:

Вот и кончилась война.  
Я осталась одна.  
Я и лошадь, я и бык,  
Я и баба и мужик.

Попробуй, Твардовский и Исаковский вместе взятые». Яростно показывает кукиш. «Вот! Не выйдет! Слабаки! Все мы против этого слабаки!» <...>

Булат с гитарой поёт свои романсеро. В шейном платке вместо галстука.

<sup>62</sup> Жена С. Наровчатова.

<sup>63</sup> Джабаев Джамбул (1846–1945) — т. н. «поэт-акын», воспевавший советский строй; долгожитель.

<sup>64</sup> Левин Владимир Григорьевич (1942–1994) — поэт, автор песен; сын Г. Левина и И. Миронер.

Но если вдруг...

.....

Я всё равно умру на той  
На той далёкой на гражданской  
И комиссары в пыльных шлемах  
Склонятся молча надо мной<sup>65</sup>.

Булат читает стихи. Люба<sup>66</sup> восхищена. Михаил Аркадьевич пришёл на пятом стихотворении: «Я ничего не понимаю. Вы очень мило всё это делаете, у вас даже есть внутренние рифмы. Но я берусь научить за двести рублей в месяц в течение полугода любого человека этому. Вы можете восхищать кучку интеллигентов. А мне нужна аудитория. И та, которая у Софронова<sup>67</sup>, нужна».

Мы все набросились на него. И тут вдруг Люба: «Знаешь, Миша? Ты хвалил такие стихи, только оттого, что они были в юбке. Какая-то баба, которая привезла тебе бритву из Германии. Просто блядюшка...» <...> Светлов согласился с ней: «Да, потому что я ошибался». <...>

Заговорили о Пастернаке. Люба: «Не понимаю, почему спохватились сейчас. Надо было тогда, когда ходил этот роман в списках, не только в Москве. Устроить обсуждение. Он же бесперебойно давал его на размножение. Или тогда, когда он был опубликован за рубежом, когда была вся эта пресса... А сейчас дождались премии. Получается, что мы обиделись на премию, а не на его поступок».

— Почему он это сделал?

Светлов: «Потому что он дурачок в некотором смысле».

*30 ноября 1958 г., воскресенье*

День поэзии.

Песня Булата.

Надежда,  
я  
вернусь тогда,  
когда трубач отбой сыграет,  
когда трубу к губам приблизит  
и острый локоть отведёт.  
Надежда,  
я  
останусь цел.

<sup>65</sup> Здесь и далее тексты песен воспроизводятся строго в соответствии с дневником; разночтения не комментируются.

<sup>66</sup> Руднева Любовь Саввишна (наст. фам. Фейгельман; 1914–2003) — писатель и театровед, мемуарист.

<sup>67</sup> Софронов Анатолий Владимирович (1911–1990) — официальный драматург, поэт, общественный деятель.

Не для меня  
земля сырая,  
А для меня  
твои тревоги  
и добрый мир твоих забот.

Но если вдруг  
пройдёт сто лет  
и ты надеяться устанешь,  
надежда,

если и столетья  
вдруг прозвелят в колокола,  
ты прикажи,

и вот тогда  
трубач израненный устанет,  
чтобы последняя граната  
меня прикончить не смогла.

Но если вдруг  
случится так,  
что уберечься не сумею,  
какое б новое сраженье  
не покачнуло б шар земной,  
я всё равно

паду на той,  
на той далёкой  
на гражданской,  
и комиссары в пыльных шлемах  
склонятся молча надо мной.

*1 января 1959 г.*

А песня Булата без него<sup>68</sup> никому не нравится. Обязательно нужен Булат. Почему?

*16 января 1959 г.*

Вдруг в половине одиннадцатого звонит Булат. Зовёт к Левину на свидание с Юхимовичем<sup>69</sup>. <...> Опять левинские штуки: всё это должно происходить глубокой ночью. <...>

Песня Булата:

Из окон корочкой  
несёт поджаристой.  
За занавесками  
мельканье рук.  
Здесь остановки нет,  
а мне — пожалуйста.  
Шофёр автобуса —  
мой лучший друг.

<sup>68</sup> Видимо, имеется в виду 'без его исполнения'.

<sup>69</sup> Юхимович Василий Лукич (1924–2002) — украинский поэт, переводил стихи Бялосинской на украинский язык.

А кони резвые  
колышут гривами.  
Ты фары яркие  
попридержи.  
Ах, Надя, Наденька,  
мне б за двугривенный  
в любую сторону  
твоей души.

Я знаю, вечером  
ты в платье шёлковом  
пойдёшь по улицам  
гулять с другим.  
Ах Надя, брось коней  
кнутом нащёлкивать,  
попридержи-ка их —  
поговорим.

Она в спецовочке  
такой промасленной,  
берет немыслимый  
такой на ней.  
Ах Надя, Наденька,  
мы были б счастливы.  
Куда же гонишь ты  
своих коней?

А кони резвые  
колышут гривами.  
Автобус новенький —  
спеши, спеши.  
Ах Надя, Наденька,  
мне б за двугривенный  
в любую сторону  
твоей души.

9 февраля 1959 г.

«Магистраль». <...>

Генриэтта<sup>70</sup> купила радиолу. Я покупаю пластинки. И решено — мы устраиваем чисто танцевальный вечер. Сашке<sup>71</sup> идея нравится. Забелышинскому, я думаю, тоже. Окуджава, Сева<sup>72</sup>, Беяева. Долдобанов тоже сюда хорош. Да и Лейбсон<sup>73</sup>.

<sup>70</sup> Здесь и далее: Миловидова Генриэтта Леопольдовна (1922–1982).

<sup>71</sup> Здесь и далее: Аронов Александр Яковлевич (1934–2001).

<sup>72</sup> Неустановленное лицо, видимо, родственник или старый знакомый Нины Бялосинской, поскольку в дневнике присутствуют их общие довоенные воспоминания.

<sup>73</sup> Лейбсон Владимир Ильич (р. <1932>) — критик, поэт (в основном известен как пародист).

27 февраля 1959 г.<sup>74</sup>

Булат: Я знаю все эти восточные штучки (о Рафаат). Рафаат с тюбетейкой. Прелестная её узбекская песня. Грустная и нежная, ласковая. Рафаат пела, закрыв глаза и склонившись на плечо Гале.

28 февраля 1959 г., суббота

Тёплые стихи Булата про войну<sup>75</sup>. А главное приписка про этот день, который без неё был бы счастливее, но вряд ли.

1 марта 1959 г., воскресенье

Новая<sup>76</sup> песенка Булата:

Девочка плачет —  
шарик улетел.  
Её утешают,  
а шарик летит...

Девушка плачет:  
нету женихов.  
Её утешают.  
А шарик летит.

Женщина плачет —  
муж ушёл с другой.  
Её утешают.  
А шарик летит.

Плачет старушка —  
мало пожила.  
Опустился шарик.  
А он — голубой.

— Песня эта народная, — сказала я.

Кто-то исправил: это Булат написал.

Сашка: «А он народные тоже пишет».

7 мая 1959 г., четверг

10 мая в 18 часов выступление «Магистрали» в ЦПКиО.

<sup>74</sup> Эта, а также две следующие записи описывают день рождения Бялосинской. На нём, кроме упомянутых лиц, согласно дневнику, присутствовали: Г. Левин, В. Гиленко и друг Рафаат — не названный по имени киргизский поэт. Кучликова Рафаат (1932–2015) — узбекская оперная певица.

<sup>75</sup> Стихи «В комнатке этой обычной...» (1943–1959), о которых упоминает Бялосинская, были записаны Окуджавой на форзаце книги Гомера «Одиссея» в переводе Жуковского (М.: Госиздат, 1958). Текст и анализ стихотворения см. в ст.: Кулагин А. В. Из раннего творчества поэта // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 9. М.: Булат, 2012. С. 249–253.

<sup>76</sup> Обычно эту песню датируют 1957 годом. Однако, как нам представляется, Бялосинская если и могла ошибиться, то ненамного.





*Окуджава также присутствовал на встрече с Хикметом, что понятно из известных фотографий, однако своих стихов, как видно из записи, не читал*

*11 мая 1959 г., понедельник*

Песня Булата:

Ой, война! Что ты сделала, подлая?  
 Стало тихо на нашем дворе,  
 Наши мальчики головы подняли.  
 Повзрослели на летней поре.  
 На пороге едва помаячили.  
 И ушли за солдатом солдат...  
 До свидания, мальчики.  
 Мальчики  
 Постарайтесь вернуться назад.  
 Нет, не прячьтесь, а будьте высокими,  
 Не жалейте ни пуль, ни гранат  
 И себя не шадите,  
 Но всё-таки  
 Постарайтесь вернуться назад.

Ой, война! Что ты, подлая, сделала?  
 Вместо свадеб — разлука и дым.  
 Наши девочки платица белые  
 Раздарили сестрёнкам своим.  
 Сапоги — ну куда от них денешься?  
 И зелёные крылья погон.  
 Вы наплюйте на сплетников, девочки!  
 Мы сведём с ними счёты потом.  
 Пусть болтают, что верить вам не во что,  
 Что идёте войной наугад.  
 До свидания, девочки  
 Девочки!  
 Постарайтесь вернуться назад.

*В тот же  
вечер 8 июня  
1959 г.  
Н. Бяло-  
синская —  
крайняя  
слева,  
Г. Левин —  
крайний  
справа*



8 июня 1959 г.

«Магистраль». Назым Хикмет<sup>77</sup>.

Эльмира: «О пошивочной», «О ёлке», «Разве ты великан».

Гиленко: «Сохранить этот профиль женский...», «Голубой подсолнух», «Хорошо, что нет такого средства...».

Я: «Сказка», «Девчонка».

Саша: «Стихи о странах», «Россия интернационала», «Стихи о радости».

Иосиф Ржавский: «Дороги», «Земля».

Долдобанов: «Рахманинов», «О дереве», «В Москве зима».

Логинов: «Я родился в такой семье...», «России», «Об улыбке», «Переводы».

Миркина: «Бог кричал...».

И все остальные, кто только в силах прочесть хоть строчку.

Он боится любительских ассоциаций. Я думал, что это любительский коллектив. Я не отдал бы себя врачу-любителю. Как читателя меня интересуют профессиональные группы.

Я удивлён. Настоящие мастера. Где вы печтаетесь? Вам нужен свой орган. В толстых журналах печатаются любительские стихи. Меня здесь интересует разнообразие. Каждый имеет своё лицо и новое, чего мы ждём.

О переводах Янова. Очень хорошие стихи, но не их стихи. Сторонник близкого к оригиналу перевода. Это обогащает отечественную поэзию.

<sup>77</sup> Хикмет Назым (1902–1963) — турецкий поэт и общественный деятель; коммунист с 1922 г. На родине неоднократно арестовывался за свои политические убеждения; с 1951 г. жил в основном в СССР.

**Между страницами дневника вложена записка, которая может относиться к тому же дню: «Григорий Михайлович, Вы Булата не забыли?»**

15 июня 1959 г.

Война.

1. «В сорок втором, а теперь говорят когда-то, я застрелил итальянского солдата...»

2. «Когда года мои потонут, каким он будет мой потомок...»

3. «Война. Она ещё долго протянет...»

4. «Говоришь ты мне слово покоя...»

5. «Вы слышите, грохочут сапоги...»

«Магистраль»<sup>78</sup>.

Тронная речь Ивана Ивановича Ошанина<sup>79</sup>.

Коллегия Министерства путей сообщения впервые за 12 лет о работе ЦДКЖ.

Бещев<sup>80</sup>: главная задача — настоящее развитие художественной самодетельности во всех её видах: на сети, Московском узле и в Доме.

Агитбригады каркас.

Большое литературно-музыкальное полотно на железнодорожную тему.

Конферансы, интермедии, репризы, скетчи.

Сборник произведений участников «Магистрали».

Окуджава:

«Всполоши мою кровь...»

«Тула славится пряниками...»

«Птиц твоих улыбок в силки ловлю...»

«Маленький рыжеватый зверёк...» (финал снять).

«Большой каменный мост сожгу, мой ангел...»

«Куда вы подевали моего щегла...»

«Баллада о Неве».

«Много ль нужно человеку...»

«А день такой расслабленный...»

«Осень в Кахетии».

«Костёр».

«Старый дом».

«Опутанные лесами городские строения».

«Когда мы уходим хоть в дождь хоть в сушь...»

<sup>78</sup> Первое столь обширное выступление О. в «Магистрали». Список, озаглавленный «Война», расположен непосредственно под датой, то есть, можно предположить, ещё до начала выступления О.

<sup>79</sup> Ошанин Иван Иванович — директор ЦДКЖ.

<sup>80</sup> Бещев Борис Петрович (1903–1981) — министр путей сообщения.

«Когда года мои потонут...»  
«В сорок втором, а теперь говорят когда-то...»  
«Баллада о синьке».  
«Война! Она ещё долго протянет...»  
«А он набит, набит осколками...»  
«Баллада о лесе».  
«В комнате этой обычной...»<sup>81</sup>  
«Дождь лупит по крышам покатым...»  
«Вы слышите, грохочут сапоги...»  
«Ходьба» (конец лишний).  
«Говоришь ты мне слово покоя...»  
«Осень под каблучками твоими похрустывает...»  
«Есть рубаха расшитая...»

Поэма «Дуэль»:

Вступление.

О заседании месткома и сороках разлуки.  
О журавлях пустыне сахаре и коммунальной кухне.  
О новой квартире пистолете закона, кафель.  
О золотой рыбе, Афродите, глазастой девочке и любви.

Аронов:

Многого не понимаю.  
Неизвестно из чего рождается.  
Качественная определённости Окуджавы.  
За этим стоит мелодия.

Городской романс.

[песня, которую бормочут под нос.]<sup>82</sup>

Логика не путешествия пешком, а логика полёта.

[с птичьего полёта больше радиус обзора]

Заострение формулировок — афористичность не в русле поэтики  
Окуджавы.

Его война грустная.

О войне, да о войне. Отмахнулся. Но в этом есть доля правды.

Эти стихи не слабее, а интереснее, хотя труднее тех.

Для Булата История — это то, что происходит внутри него.

«А он набит осколками» — замыкающее.

«Ондатру» — на середине кончить.

Не понимает, почему о Родине «оставляю его за собой».

Четверостишие «говоришь ты мне слово тревога».

Не «из этого дома» а «разрушением этого дома».

<sup>81</sup> Об этом стихотворении (с небольшим разночтением) см. в сн. <sup>75</sup>.

<sup>82</sup> Здесь и далее, если это не указано особо, квадратные скобки принадлежат автору.

Почти.  
Поэма.  
Маяковский ли.  
Эстетика старая и эстетика новая.  
Не знает выхода.  
У <Севака><sup>83</sup> не так.

18 июня 1959 г.

«Магистраль», продолжение обсуждения Окуджавы<sup>84</sup>.

Иванова: Умирать будет — рефрен не забудет (из поэмы).

Янов: Социальный поэт только в стихах о войне.

Лунёва: Самый большой взлёт на стихах о войне. Поэма — уже сказанное, не выход в новое. Простой человек должен быть хозяином жизни. «Ходьбу» она не сокращала бы.

Гиленко: Стихи о войне наиболее сильные, важные. Правильно, что плоское стихотворение Ах, напрасно мешаночка слезы льёт. Неуспокоенность в образе пропавшего без вести войска. Несовместимость этого образа с круглыми плечиками. О трёх измерениях, но в смысле будущего. «Костёр» — не лучшее, так как чисто пейзажное. Не нравится «Синька».

Попов: Об исполнении Окуджавы. О письменных рецензиях.

Забелышинский: «А он набит, набит осколками» — сократить. «Он-датра» не нравится. «В нашем доме пахнет воровством» — не нравится.

Левин: Военная тема Окуджавы — спорная.

Миронер: Об итальянце нравится меньше. О баррикадах нравится, но тоже некое повторение. Рефрен в противоречивости с неразрешённостью всей поэмы.

6 сентября 1959 г.

Сегодня мне позвонил Коля Панченко. — Нина! Это Панченко. — Здравствуй, Коля. — Ты передавала мне привет.

Откровенно говоря, в этой ситуации, когда у него такие неприятности, не решилась сказать ему, что это не я, а Булат сам произнёс привет от меня.

**С 1 по 20 октября собственно дневниковых записей у Нины Бялосинской в фонде нет, однако сохранились письма к родным. Отрывки из них включены нами в общую хронологию.**

<sup>83</sup> Севана? Возможно, Севак Паруйр Рафаэлович (1924–1971) — армянский поэт; после окончания Литинститута до 1960 г. жил в Москве.

<sup>84</sup> То, что обсуждение стихов растянулось на два дня, — довольно обычная практика для «Магистральной», особенно когда выступление обсуждаемого поэта достаточно обширное. Так, например, обсуждался предполагаемый состав первой книги стихов самой Бялосинской.

26 сентября 1959 г. Из письма родителям<sup>85</sup>

День сегодня без особых приключений. Утром писала письма для «Литературной газеты» — защищала Евтушенко, Львова и Панченко от обученных читателей. Потом дежурила в одной же газете — защищала Окуджаву от необученных поэтов<sup>86</sup>.

2 октября 1959 г. Из письма родителям

...Я дежурила в «Литгазете» и чуть не удавилась тайным смехом, беседуя с одним графоманом. Это классический экземпляр. Уж сколько я их перевидала, а такого не приходилось. Я ему говорю, что его басни плохие, а он: — Нет, это очень хорошие басни. Их надо обязательно напечатать. Это высокохудожественные басни. Я ему опять начинаю объяснять, почему они нехудожественные, а он: — Не-е-ет! Басни мои замечательные. Их необходимо напечатать, чтобы все читали. Я наконец не выдержала, говорю: — Моё мнение окончательное. Можете жаловаться. Он пошёл жаловаться к Булату. А Булат уж дал нам концерт. Там сидело несколько человек. Мы все были едва живы от смеха.

— Я читал свои басни в «Правде».

Булат: Понравились?

Он: Очень.

Булат: Я вас поздравляю. Печатайтесь в «Правде». Я с удовольствием почитаю.

Он: Так вы напечатайте.

Булат: Нет. Я лучше почитаю.

Он: Я написал пьесу для Малого театра.

Булат: С удовольствием посмотрю.

Он: Принести?

Булат: Нет, я на сцене посмотрю.

Он: Я целую книжку басен подготовил. Может, посмотрите?

Булат: Нет, я уже готовую книгу прочту. Книгу, знаете ли, приятнее читать, чем рукопись.

— Но всё-таки одну басню вы должны напечатать. Вам читатели благодарны будут. Или «Заяц и зайчиха», или «Большие звери».

Ну что ты будешь с ним делать?!

<sup>85</sup> Здесь и далее — родители Бялосинской: Бялосинский Сергей Иванович (псевд. Евкин; 1899–1982) — фольклорист, в прошлом актёр; Бялосинская Ева Львовна (1899–) — актриса. Датируется по почтовому штемпелю; далее — даты авторские.

<sup>86</sup> Подрабатывать в «Литературной газете» Бялосинская — скорее всего, не без помощи О., — начала не позднее 25 августа 1959 года, в её дневнике имеется запись от этого числа: «Это марки от моих графоманчиков. Получаю за письмо десять рублей и сорок копеек почтовыми марками».

*5 октября 1959 г. Из письма родителям*

Я пишу уже сегодня, 5-го, утром. Но я всё равно пишу вечером, а опускаю по утрам, так что вы этого не заметите.

А почему вчера не написала?

Потому что магистральцы таки выдурили у меня большой кир<sup>87</sup>. Собственно, я пригласила немногих, после настоятельных требований собраться у меня. Но началась цепная реакция. Каждый приходил сам-два, сам-три, а то и сам-четыре.

Но я рада. Давно не шумели у нас. Прошло всё очень мило. Были Инка, Саша, Булат, один грузинский поэт, Храмов со своим приятелем поэтом Владимиром Костровым<sup>88</sup> и ещё с каким-то приятелем и девушкой. Наконец был удостоен мною Юра Смирнов<sup>89</sup>. Очень милый его товарищ Марк, новый очень талантливый магистралец Стасик Куняев<sup>90</sup> — калужанин, Котляр, Войнович, Генриэтта, Кира<sup>91</sup> — Инина подруга.

Приносили кто во что горазд, на водку и вино собирали на месте — шапка по кругу. Я выставила, конечно, жареные грибы. На этот раз с картошкой, т. к. когда я просила Сашку попробовать, он сказал: «Чудно, но мало. Т. е. грибов очень много, но их ещё больше», — ревниво покосился он на комнату. И по Милиному указанию — я выставила на стол зафаршированные ею перцы: «У тебя в воскресенье будут — так ты угости их, а то ты будешь тянуть целый месяц». Их правда было столько, что я ела без конца, и Люсю с девочкой угощала, и ещё «магистральцам» поставила. Сделала салат из помидор с луком и майонезом, кильки, тёшу, колбасу, сыр. Ну что ещё нужно? Чай, яблоки и виноград. Стол роскошный. И представь, нашлись помощники: Саша, Стасик и даже Инка добросовестно трудилась. Генриэтта, конечно, переживала, что не помогала. И сто лет шла сюда как раз с кильками и тёшей, с которых надо начинать. Пели под гитару, которую я одолжила у Алика Боровского<sup>92</sup>. Он, правда, сказал, что вряд ли мы сможем на ней играть, т. к. она перестроена на шестиструнную (на американский лад; примечание моё). Но т. к. наш Булат совершенно не умеет играть, а просто очень музыкален, и поэтому извлекает содержательные звуки из всего, что по природе может звучать, то он великолепно справился с шестью струнами. (Даже легче — меньше искать. Тоже моё примечание.) А возможно он и не знал прежде, сколько струн должно быть на гитаре. И как он не знал, так ему не повредило.

<sup>87</sup> Вечеринка по поводу выхода первой книги Бялосинской.

<sup>88</sup> Костров Владимир Андреевич (р. 1935) — поэт.

<sup>89</sup> Смирнов Юрий Васильевич (1933–1978) — поэт; по специальности инженер-строитель.

<sup>90</sup> Куняев Станислав Юрьевич (р. 1932).

<sup>91</sup> Неустановленное лицо.

<sup>92</sup> Мила, Люся, Алик Боровский — неустановленные лица, вероятно знакомые семьи Бялосинской.

Читали стихи по кругу, как в старину. Пели частушки и вообще хорошо веселились.

Ушли не поздно — к последнему метро.

*13 октября 1959. Из письма родителям*

Вечером <8 октября> пришёл ко мне в гости ленинградский поэт Давид Петров<sup>93</sup>. Он военврач и едет служить в Минск. Познакомил меня с девушкой, за которой ухаживает<sup>94</sup>. Она переехала навсегда в Москву. Кончила институт в Ленинграде и её направили в Крюково инженером на мебельную фабрику.

Мы с Давидом поболтали, почитали стихи друг другу. Он зовёт меня в гости в Минск. <...>

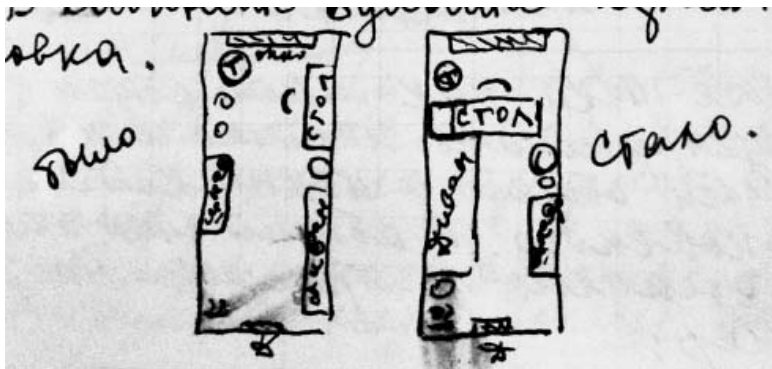
Вечером 11-го заехал по дороге на вокзал Давид проститься. Снова приглашал в Минск и обещал достать белорусские переводы. <...>

Вчера с утра работала, а вечером — в Литгазету и оттуда с Булатом на «Магистраль», где выступал Давид Самойлов. Какой же это большой поэт! До сих пор в аромате его стихов.

После занятий мы небольшой компанией вместе с Самойловым заехали ко мне. Посидели, почитали, выпили, попели. Давиду у меня очень понравилось. Звал к себе. Дал мне свой телефон.

*27 ноября 1959 г., пятница*

В кабинете у Булата перестановка.



<sup>93</sup> Шраер-Петров Давид Петрович (Пейсахович; р. 1936) — поэт, литературовед.

<sup>94</sup> Батракова Ольга Яковлевна (р. 1937) — адресат многих стихотворений О. конца 1950-х гг. Ср. у Давида Шраера-Петрова: «В самом конце августа или первых числах сентября я приехал в Москву. Я нарочно взял билет в Минск через Москву, чтобы побыть с Олей. В бухгалтерии издательства «Правда» я получил громадный по тому времени гонорар за стихи, напечатанные в журнале «Пионер». Вечером мы пошли с Олей в ресторан «Берлин» напротив «Детского мира». <...> На обратном пути у Оли сломался каблук. Мы взяли такси и поехали ночевать к поэтессе Нине Бялосинской. Она жила на Садовом Кольце в Девятинском переулке, за углом от Американского посольства» (Шраер-Петров Д. Гусар с гитарой // *Время и мы*. № 105. Нью-Йорк, Иерусалим, Париж, 1989. С. 61–80).



Теперь уютней. Комната квадратнее. Но надо привыкать. И ещё — прежде было демократичнее. Это глупость, конечно. Но сейчас стол уж больно солиден стал. Раньше вид был рабочий, теперь руководящий.

От штор уютней.

*11 января 1960 г., РБ*

«Магистраль» — поэма Наровчатова «Васька Буслаев». Композитор Зоя Вернер<sup>95</sup>. У Окуджавы.

*13 января 1960 г., РБ*

Поездка в «Литгазету». Окуджава, Сикорский, Шиндель<sup>96</sup>. Мандель<sup>97</sup>.

*15 января 1960 г., РБ*

Работа — письма в «Литгазету». «Литгазета». Евтушенко. Письма Солоухину<sup>98</sup> у Булата.

*22 января 1960 г., РБ*

Работа для Окуджавы. Сдаю ему работу. Поженян, Левитанский<sup>99</sup>.

*23 января 1960 г., РБ*

Звонит Галя Окуджава.

*12 февраля 1960 г., РБ*

Работа — письма для «Литературной газеты». Сдаю их в газету. Булат. Алик Ревич<sup>100</sup>. Андрей Вознесенский.

*15 февраля 1960 г.<sup>101</sup>*

«Магистраль» — обсуждение<sup>102</sup> Окуджавы. У Генриэтты с Окуджавой все<sup>103</sup>.

<sup>95</sup> Вернер Зоя Израилевна (1923–1975) — композитор.

<sup>96</sup> Сикорский Вадим Витальевич (1922–2012) — поэт; Лазарев Лазарь Ильич (Шиндель, 1924–2010) — критик, литературовед.

<sup>97</sup> Коржавин Наум Моисеевич (Мандель; 1925–2018) — поэт.

<sup>98</sup> Солоухин Владимир Алексеевич (1924–1997) — поэт, прозаик.

<sup>99</sup> Поженян Григорий Михайлович (1922–2005) — поэт, киносценарист; Левитанский Юрий Давыдович (1922–1996) — поэт, переводчик.

<sup>100</sup> Ревич Александр Михайлович (1921–2012) — поэт, переводчик.

<sup>101</sup> Дневник в 1960 году Бялосинская возобновила только 11 февраля.

<sup>102</sup> По сути это вовсе не «обсуждение» (никаких мнений участников лито в дневнике нет), а полноценный концерт: в составе ни одного стихотворения — только песни. Заметим, что именно песни до этого на заседаниях «Магистралей» О. не исполнял ни разу. Галочки против названий песен здесь и далее поставлены самой Бялосинской.

<sup>103</sup> Первые два предложения — из рабочего блокнота.

Песни Окуджавы:

«Песня о синем троллейбусе». ✓

«О короле». ✓

«Шарик».

«Муравей».

«Ванька Морозов».

«А мы швейцару...»

«Песенка о трёх сестрах»

«Вот счастливый человек...»

«Эта женщина, увижу и немею...»

«На Тверском бульваре...»

«Над синей улицей портовой...»

«Мама».

«О солдатах».

«Глаза словно неба осеннего свод...»

«Бумажный солдат».

«Муравей» первый.

«Застольная». ✓

«Мальчикам». ✓

«Часовые любви». ✓

«Наденька».

«Маленькая женщина...»

«И когда удивительно близко...»

«Комсомольская богиня».

«Надежда».

Обстановку Булату создали более менее чем шикарную.

*17 февраля 1960 г., РБ*

Работа для Окуджавы.

*3 марта 1960, г., РБ*

Сдаю работу Окуджаве.

*14 марта 1960 г., РБ*

Магистраль. Окуджава, у Генриэтты.

*25 марта 1960 г.*

У Булата. Встреча с Мееровичем<sup>104</sup>.

*18 апреля 1960 г., понедельник*

«Магистраль».

<sup>104</sup> Меерович Михаил Александрович (1920–1993) — композитор.

Окуджава<sup>105</sup>:

«Пожалуйста, не разоряйте гнёзда галочки...»

«Мой мальчик, нанося обиды...»

«Последнюю комкает восточку...»

«Магические два...»

«Нацеленный глаз одинокого лося...»

«Когда-то мы клонились к истинам...»

«Неизменной и постоянное...»

«О, утренние скверы, как вы серы...»

«Осень».

«Размышления о караване»

«Сказка».

«Я верю».

«Вся земля, вся планета сплошное “туда”...»

«Мы стоим крестами руки...»

«Песня» («О сколько ни хожу я по свету...»)

«Старомодные стихи».

Песня. «И когда под вечер над <тобою>...»

«Всю ночь кричали петухи...»

«Любовь, любовь — такое государство...»

«Опять весна. Обувка лаковая...»

«Раскрываю страницы ладоней...»

«Поле клевера...»

«Разведка».

«Потихоньку с веток слетая...»

«Сон».

25 апреля 1960 г., РБ

«Литгазета» — деньги. Беру стихи у Булата.

28 апреля 1960 г.

<...>

23. Книга Окуджавы<sup>106</sup>.

<...>

6 мая 1960 г., РБ

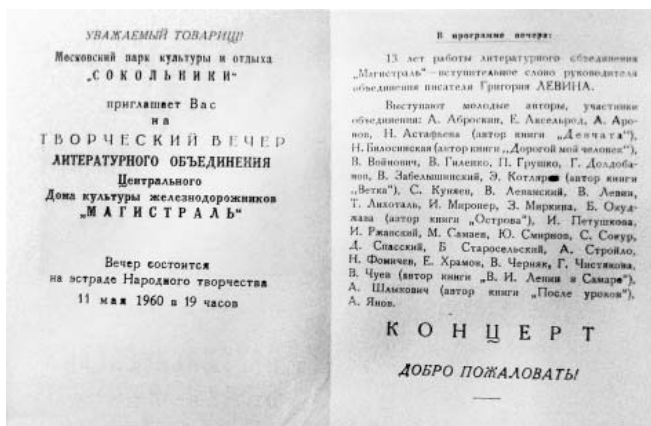
У <Галины><sup>107</sup> Окуджава. Ссора с Ароновым.

<sup>105</sup> Это последнее из зафиксированных в дневнике выступление О. в «Магистрале». На этот раз — только стихи, несмотря на слово «песня», появляющееся в некоторых названиях. «Всю ночь кричали петухи...», как представляется, стало песней позже.

<sup>106</sup> Такая же запись среди списков текущих дел присутствует и далее. Недавно вышедший сборник «Острова» Бялосинская сумела забрать только 10 мая (см.).

<sup>107</sup> По-видимому, в оригинале описка: Галина.

Окуджава объявлен  
среди участников  
творческого вечера  
«Магистрала»  
11 мая 1960 г.  
на эстраде  
народного  
творчества  
в Сокольниках.  
Но в дневнике  
в этот день он  
также не упомянут



10 мая 1960 г., РБ

У Окуджавы в «Литгазете» беру книгу.

21 ноября 1960 г.<sup>108</sup>, РБ

Партсобрание. «Магистраль». Бессмысленная. Новые стихи. При-  
ехали Булат и Эмка<sup>109</sup>.

18 марта 1961 г., РБ

Встреча с Окуджавой и Сикорским.

14 апреля 1961 г., РБ

У Генриэтты. Отвезла стихи Окуджаве.

21 сентября 1961 г., РБ

«Магистраль». Повесть Аронова. Окуджава и Галя на «Маги-  
страли».

4 октября 1961 г.

Нагрязнул Коля Панченко. Я была рада.

Говорили ни о чём и обо всём. Опять отлично понимая друг дру-  
га. Главным образом о поколении, о зрелости. Он сказал: «Я лишился  
спасительного легкомыслия». Я в этом не уверена. Но интересен эпи-  
тет. Он сказал: «У Булата оно ещё есть». Я: «Мне это не нравится». Он:  
«Это защита».

**В архиве сохранилось приглашение на встречу, посвящённую оче-  
редному Дню поэзии, в книжном магазине № 120 Москниги (ул. Киро-  
ва, д. 6) 3 ноября 1961 года в 17-00. В дневниковых записях упоминание  
об этом событии отсутствует.**

<sup>108</sup> С 12 июня по 31 августа Бялосинская в командировке Иркутск — Шелехово —  
Улан-Удэ. С 10 сентября по 19 октября — в Крыму. Именно поэтому О. в эти сроки  
не упоминается.

<sup>109</sup> Так близкие знакомые звали поэта Н. Коржавина.

11 ноября 1961 г., РБ

Купили шубу у матери<sup>110</sup> Булата.

19 октября 1962 г., пятница

Окуджаву пригласили было в кафе «Молодёжное». МК комсомола запретил<sup>111</sup>. Позвонили ему, извинились. Спросили, кого он порекомендует. Булат сказал: «Я вас понимаю. Пригласите Забелышинского».

5 февраля 1963 г., вторник

У Генриэтты. <...>

Глазков<sup>112</sup>: — Я буду за тобой ухаживать. Но я человек практический. Ты мне отдашься? Нет? Тогда я займусь остальными женщинами. (Это Асе.)

— Вы сидите с гениальным Глазковым. И как вы с ним обращаетесь? (Это Виталию.)

Да. Эпоха Глазкова. Хотя в эту эпоху были и другие способные поэты: Смеляков<sup>113</sup>, Наровчатов...

Ася: — Что ты себя возносишь? Ты подожди, чтобы тебя другие вознесли!

Я: — Да, дождёшься от них!

Глазков в восторге. Целует мне руки за понимание.

Об Окуджаве (он же, Глазков):

— Вы меня извините за грубость. Но есть гениальная частушка:

Полюбила я милёнка,  
Оказался без х...  
На х.. мне без х...  
Когда с х... до х..?

Вы меня извините. Это то же самое, что у Окуджавы. Только это гениально, а у него — нет<sup>114</sup>.

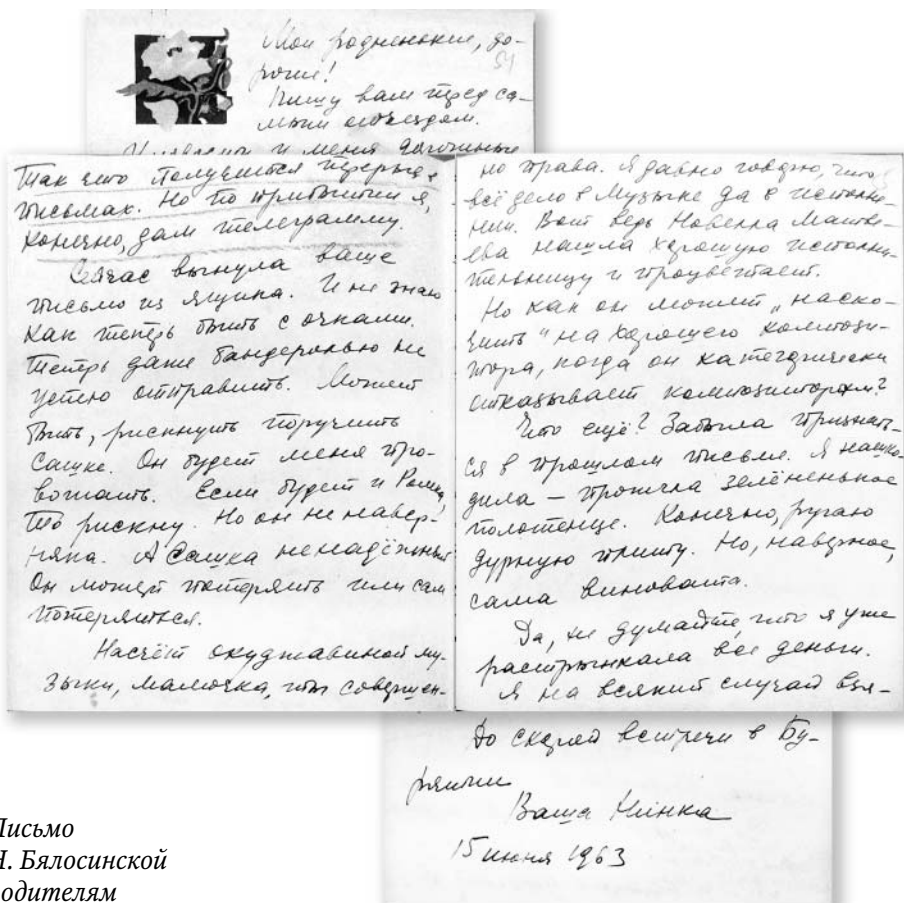
<sup>110</sup> Налбандян Ашхен Степановна (1903–1983).

<sup>111</sup> Запись отражает одно из последствий того, о чём сам О. позже неоднократно рассказывал: «В 1961 году стали со мной бороться». Имеются в виду многочисленные статьи с критикой повести «Будь здоров, школяр» (см. подборку критических высказываний: Вспомним их поимённо: Совет. критика нач. 1960-х о повести «Будь здоров, школяр» / Публ. и коммент. К. Андреева // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. 2005. С. 253–258), а также известные газетные публикации И. Лисочкина и И. Адова.

<sup>112</sup> Глазков Николай Иванович (1919–1979) — поэт.

<sup>113</sup> Смеляков Ярослав Васильевич (1912–1972) — поэт.

<sup>114</sup> Об этой встрече см. также официальные воспоминания Бялосинской, где она сильно сгладила поведение Глазкова: Бялосинская Н. «Так всегда...» // Воспоминания о Николае Глазкове. М.: Совет. писатель, 1989. С. 250–251.



Письмо  
Н. Бялосинской  
родителям

11 марта 1963 г.

Зам. гл. редактора по худ. лит., кажется, Прокофьев В1-60-86.  
Д8-71-37 Окуджава.

15 июня 1963 г. Из письма родителям

Насчёт окуджавиной музыки, мамочка, ты совершенно права. Я давно говорю, что всё дело в музыке да в исполнении. Вот ведь Новелла Матвеева<sup>115</sup> нашла ведь хорошую исполнительницу и процветает. Но как он может «наскочить» на хорошего композитора<sup>116</sup>, когда он категорически отказывается композиторам?

<sup>115</sup> Матвеева Новелла Николаевна (1934–2016) — поэт, прозаик, автор-исполнитель песен.

<sup>116</sup> Мнение о том, что О. нужен «хороший композитор», возможно, восходит к известной статье И. Адова: «Мы убеждены, что, если бы на лучшие тексты Окуджавы написал музыку композитор, которому творчески близок поэт, песни прозвучали бы иначе» (Бремя славы // Веч. Москва. 1962. 20 апр.).

30 октября 1963 г., среда, РБ

ЦДЛ. <...> Булат. Выступаем с Сашей Ивановым<sup>117</sup>.

6 ноября 1963 г., среда, РБ

ЦДЛ. Коля<sup>118</sup>, Нина<sup>119</sup>, Кобликов<sup>120</sup>, Булат.

12 апреля 1965 г., понедельник

Утром на выступлении в школе. Вопросы: <...><sup>121</sup>

«Интересно знать ваше отношение к Б. Окуджаве, считаете ли вы его настоящим поэтом?»

12 июня 1965 г., суббота

Булат с женой<sup>122</sup>. Сегодня она показалась мне хуже Гали.

3 июня 1966 г., пятница

Ночью была страшная ангина. Так хотелось поболеть. А нельзя. <...> ...Сердце ухало. <...> Откровенно говоря, было страшно. Помрёшь ещё, как Галка Окуджава.

<20 или 21> июня 1966 г.

ЦДЛ. Всякие встречи. Булат, Жигулин<sup>123</sup>. Жилищная комиссия<sup>124</sup>.

28 июня 1966 г., вторник

Начала читать костромские анкеты<sup>125</sup>. Очень интересно. <...>

Забавно, как они пишут о любимых поэтах: Пушкин, Маяковский, Блок, Есенин, Р. Рождественский, Р. Казакова<sup>126</sup>. Часто ещё попадают-ся Булат, Евтушенко, Вознесенский, Ахматова, Н. Матвеева. И всё одни и те же. Больше пока никого. То же — о музыке: полонез Огинского, Глинка, Чайковский, песни Окуджавы и Бабаджаняна<sup>127</sup>.

**9 января 1967 года в Большом зале ЦДЛ состоялся вечер «Мы начинали в Магистралах» с объявленным участием Окуджавы. Вечер**

<sup>117</sup> Иванов Александр Александрович (1936–1996) — поэт-пародист.

<sup>118</sup> Здесь и далее: Н. Панченко.

<sup>119</sup> Неустановленное лицо.

<sup>120</sup> Кобликов Владимир Васильевич (1928–1972) — калужский детский прозаик.

<sup>121</sup> Переписаны вопросы, поступившие Бялосинской в виде записок на её выступлении.

<sup>122</sup> Здесь и далее — О. Арцимович. Здесь, возможно, о встрече в ЦДЛ.

<sup>123</sup> Жигулин Анатолий Владимирович (1930–2000) — поэт, прозаик.

<sup>124</sup> Бялосинская входила в состав жилищной комиссии, занимавшейся распределением жилплощади, выделенной для Московской организации Союза писателей.

<sup>125</sup> Запись сделана по результатам изучения анкет костромской молодёжи, желающей участвовать в агитбригадах.

<sup>126</sup> Казакова Римма Фёдоровна (1932–2008) — поэт.

<sup>127</sup> Бабаджанян Арно Арутюнович (1921–1983) — композитор-песенник.

**был посвящён двадцатилетию литобъединения. Билет также вложен в дневник.**

*8 февраля 1967 г., четверг, РБ*

Еду в Ленинград. В поезде Самойлов, Окуджава, Николаев, Досталь, Лифшиц<sup>128</sup>. Застолье.

*9 февраля 1967 г., пятница, РБ*

Приезжаем в Ленинград + Друнина с Каплером<sup>129</sup>. Ляшкевич<sup>130</sup>. Устраиваемся в «Астории». У Фани<sup>131</sup>. Магазины. Обед у меня. Выступление + Берггольц, Орлов, Дудин<sup>132</sup>.

*10 февраля 1967 г., суббота, РБ*

Завтрак с гениями. <...> Выступление во Дворце культуры им. Горького.

*12 марта 1967 г.<sup>133</sup>*

Секретарю партийного бюро  
творческого объединения поэтов  
МО СП РСФСР т. Смольникову<sup>134</sup>

Считаю необходимым довести до сведения нашего партийного бюро следующее.

10 марта нынешнего года я была приглашена руководителем литературного объединения «Магистраль» т. Левиным Г. М. в Центральный дом культуры железнодорожников для участия в литературном вечере, посвящённом двадцатилетию этого объединения.

<sup>128</sup> Самойлов Давид Самойлович (1920–1990), Николаев Александр Маркович (1925–1999), Досталь Андрей Евгеньевич (1925–1972), Лифшиц Владимир Александрович (1913–1978) — московские поэты.

<sup>129</sup> Друнина Юлия Владимировна (1924–1991) — поэтесса, секретарь Союза писателей СССР и Союза писателей РСФСР, Народный депутат СССР; её муж (1960–1979), киносценарист Каплер Алексей Яковлевич (1903–1979).

<sup>130</sup> Ляшкевич Дмитрий Ефимович (1904–1989) — журналист; директор Всесоюзного бюро пропаганды художественной литературы.

<sup>131</sup> Неустановленное лицо.

<sup>132</sup> Берггольц Ольга Фёдоровна (1910–1975); Орлов Сергей Сергеевич (1921–1977); Дудин Михаил Александрович (1916–1993) — известные ленинградские поэты.

<sup>133</sup> Вклейка. Само письмо датировано 11 марта. Подобное письмо было направлено Ниной Бялосинской в Главную редакцию народного творчества Центрального телевидения. Инцидент с «изъятием» из телевизионной записи выступления О., вероятно, был связан с неосторожным январским выступлением поэта в Ульяновске и последовавшим затем доносом местного первого секретаря обкома КПСС А. Скочилова в Москву (подробнее см.: «Если все шагают в ногу — мост обрушивается!»; В Центр. комитете КПСС придерживались иной точки зрения / Публ. подгот. А. Петров, М. Прокуменщиков // Куранты. 1994. 16 дек. С. 7).

<sup>134</sup> Смольников Алексей Степанович (1926–2000).



Мне было известно, что сбор с вечера поступит в фонд помощи народу Вьетнама, что его первое отделение будет записано для телевизионной передачи и что вместе со мной в этом отделении примут участие и мои товарищи, писатели-воспитанники литературного объединения «Магистраль». Таких «старых магистральцев» — членов Союза Писателей на вечере было четверо: Эльмира Котляр, Булат Окуджава, Дина Терещенко и я.

По указанию режиссёра телепередачи мы заняли место в первых рядах партера. Нас предупредили, что в начале вечера мы будем представлены зрителям, а затем в разное время приглашены на сцену для выступления. Действительно, уже во вступительном слове все четыре поэта были названы и «показаны» зрителям. Однако, уже после того, как Дина Терещенко, я и Эльмира Котляр выступили, совершенно неожиданно для меня и, как я потом узнала, для многих других участников передачи, Булат Окуджава не был приглашён на сцену и не выступал. Естественно, что такая бестактность по отношению к нашему товарищу удивила и взволновала нас.

В связи с этим в перерыве вечера и во время второго отделения за кулисами и в зрительном зале шли упорные разговоры среди участников литературного объединения, что на первых репетициях предстоящей телевизионной передачи (таких репетиций было несколько) в сценарии её планировались, наряду с другими поэтами, выступления Беллы Ахмадулиной, Андрея Вознесенского, Булата Окуджавы и Владимира Солоухина, на последней же репетиции эти имена в сценарии не фигурировали, т. к. были изъяты из него якобы по указанию руководства Центрального телевидения.

Вот это я и считаю необходимым сообщить и предлагаю обсудить на партийном бюро или на совместном заседании с бюро творческого объединения поэтов с тем, чтобы через партийную организацию Центрального телевидения выяснить — действительно ли имела место необоснованная дискриминация четырёх писателей, членов нашей организации (в том числе двух коммунистов), а если это недоразумение, то также просить исправить его (фильм ещё будет монтироваться), чтобы лишить почвы слухи такого рода.

Член партийного бюро творческого объединения поэтов  
Н. Бялосинская

*23 ноября 1967 г., четверг*

Взносы<sup>135</sup>:

<sup>135</sup> Видимо, имеются в виду партийные взносы.

Алиев, Белинский, Железнов, Лашков, Лисянский, Мамедов, Матусовский, Межиров<sup>136</sup>, Окуджава.

9 мая 1974 г.

Булату 50 лет.

В добрый час Булат, обнимаю. Нина Бялосинская<sup>137</sup>.

Москва А-195, Ленинградское шоссе, д. 86, корп. 2, кв. 72, Окуджава.

Расти выше себя. Целую, подпрыгивая. Коля Бичико-чичико.

Это Колина телеграмма Булату.

14 декабря 1976 г., вторник

Обсуждение Булата («Путешествие дилетантов»)<sup>138</sup>.

Вадим Соколов<sup>139</sup>: Появился термин «литература творческих исканий». Сочетание в одном «сегодня» вчерашнего цинизма с завтрашним идеализмом. Незатейливый городской сюжет делает высоким искусством.

Жак: Всегда существует жанр исторического романа, построенный на безудержном вымысле, например «Арап Петра Великого». Идея последекабристской эпохи подлинная. Видит человека середины XIX века из последней четверти XX тема «лишнего человека» раскрывается по-новому, расширяет это представление.

<sup>136</sup> Алиев Али Магомедович (Адалло, 1932–2015), Белинский Яков Львович (1909–1988), Железнов Павел Ильич (1907–1987), Лашков Игорь Вячеславович (1919–<1980>), Лисянский Марк Самойлович (1913–1993), Мамедов Фаик Гюльмамед-оглы (Мамед, 1926–1983), Матусовский Михаил Львович (1915–1990), Межиров Александр Петрович (1923–2009) — поэты, члены поэтической секции Московской писательской организации.

<sup>137</sup> Очевидно, текст телеграммы. См. далее.

<sup>138</sup> Обсуждение первой книги романа О. «Путешествие дилетантов» состоялось на заседании творческого объединения прозаиков Московской писательской организации в Малом зале ЦДЛ. В архиве редакции альманаха имеется полная фонограмма этого вечера. В частности, Бялосинская то ли опоздала к началу, то ли просто не записала вступительное слово ведущего вечер Г. Берёзко. Да и остальные выступления записаны у неё лишь тезисно — но точно. В одном месте Бялосинская, сидевшая зале, даже дополняет фонограмму, записывая реплики А. Когана и, вероятно, Рабкиной (см. ниже).

<sup>139</sup> Здесь и далее — выступающие: Соколов Вадим Павлович (р. 1927) — критик; Жак Любовь Петровна (1907–1982) — литературовед; Домбровский Юрий Осипович (1909–1978) — прозаик, поэт и критик; Таурин Франц Николаевич (1911–1995) — прозаик; Осипов Валерий Дмитриевич (1930–1987) — прозаик, драматург; Коган Александр Григорьевич (1921–2000) — критик, литературовед; Рабкина Нина Абрамовна (1930–1993) — канд. исторических наук; Хотимский Борис Исаакович (1926–1990) — критик; Воронов Владимир Ильич (р. 1930) — критик; Берёзко Георгий Сергеевич (1905–1982) — прозаик, драматург.

Домбровский: Роман XIX в. Воскресенский «Женщина». Фантазмагория Николаевской эпохи.

Таурин: Вспоминает взаимоотношения с историей в «Мастере и Маргарите».

Валерий Осипов: Не лобовое, а боковое освещение. Обогащение истории из самого себя.

Ал. Коган: Утверждает общественное, государственное значение жизни отдельного человека. Особенно в тот период, когда государство выступая от имени общества, под псевдонимом вторгается даже в последнее прибежище личности — семейную жизнь. Вспоминает Ю. Трифонова. Глава о Николае I написано по-толстовски (не Алексей, а Лев).

Историк Рабкина: Забывала следить за фактами, корректировать их. Подлинные фамилии создают иллюзию достоверности. Тонкая историческая достоверность.

Хотимский: Сравнить Булата только с Булатом. Выступал против Авросимова (Пестель загнан в угол)<sup>140</sup>. Убедил Булат дважды: в интервью и в новом романе. Некий критик, выслушав письмо Николая I императрице по поводу «Героя нашего времени» — «Да он же соцреалист, я узнаю себя». Вот как сложен этот монарх.

Реплика Когана: «Это не монарх сложен. Это так сложен соцреализм».

Воронов Владимир: Дорош<sup>141</sup> говорил о деревне, думая: не надо забывать, что два-три поколения назад крестьяне были крепостными. Полезно обращаться к прошлому нашего сознания. Совсем недавнее прошлое 40-е годы XIX века — наше недавнее состояние. Когда убийцы устали от своей вины и от мук совести. Новое объёмное воспроизведение общественной усталости, из которой вырастают герои.

Берёзко в полной растерянности. Хотел бы в несогласии с большинством предъявить интересному и талантливому роману некоторые претензии. Ощущение, что Воронов сравнил полудремотное состояние 40-х гг. с нашим временем. [Зал возражает.] Написал Николая I человечным. А между тем это был страшный человек. (Историк: мы это знаем!)<sup>142</sup> Мятлев мне неинтересен. Печорин бесконечно интересен волевой и т. д. Просит Булата задуматься. Стилистическая неточность. В мемуарный сказовый стиль врывается интонация человека нашего времени. Я очень хочу, чтобы всё, что я сейчас сказал, во второй части потеряло всякий смысл.

Выступление с репликой Вадима Соколова: У нас появилась та тонкая нравственная проза, которая требует такого же тонкого нрав-

<sup>140</sup> Речь идёт о героях романа О. «Бедный Авросимов».

<sup>141</sup> Дорош Ефим Яковлевич (1908–1972) — прозаик, очеркист.

<sup>142</sup> Вероятно, реплика Рабкиной с места. Скобки — наши.

ственного прочтения. Между чувством и обществом, между социологией и психологией.

Булат: Благодарю за внимание, так же как когда киношники сказали «пропустите товарища композитора». Благодарю за критику, хотя не сразу буду перерабатывать. Я уже почти сложился, написал как мог о Николае. Когда я его писал, мне было страшно. Меня не пугают слёзы, а спокойное страдающее лицо отзывается во мне сопереживанием и слезами. Николай, отдавший распоряжение о казни, был бы неинтересен. Не могу менять Мятлева. Он жертва той же эпохи, что и Николай. Он погибнет. С общественной точки зрения Мятлев бездеятельный. Но я считаю его деятельным. Он старался — построить своё благополучие, но не за счёт других людей. Это тяжкая жизнь, трудный путь. Я думаю, герои рождаются не на пустом месте, а там, где сначала есть сомневающиеся, мучающиеся, сопротивляющиеся, хотя бы и пассивно.

*1 ноября 1979 г., четверг*

Большой набор продуктов в Щербаковской диете<sup>143</sup>. И очередь большая из моих соседей. Хорошо, что взяла (случайно) 50 рублей. А то не хватило бы денег.

Народ (покупатели) уже не ропщут, когда разлетевшись к этим продуктам узнают, что «по списку»<sup>144</sup>. Привыкли. А мне всё равно стыдно. Стыдно. Но получаю.

Жизнерадостная компания. Оля и Булька<sup>145</sup> Окуджавы и Левитанская<sup>146</sup>. Впрочем, жизнерадостность вносит Оля. Левитанская маленькая озабоченная женщина. Похожа на Леночку Крандиевскую<sup>147</sup>. Булька тихий еврейский юноша, в очках (то, что в нашем доме называлось «старый нос»). На Олю совсем не похож. И на Булата не очень. Хорошо (приятно), что не пижон.

Метались все они между нашей очередью и большой, за курами. «Куриный бум», — посамойронизировала Оля. Пospели, пошумели весело. И увезли всё это на окуджавиной машине. Всегда, когда встречаемся, Оля и меня зовёт в эту машину. Но я еду на Девятинский<sup>148</sup>.

<sup>143</sup> По-видимому, магазин «Диета» возле станции метро «Щербаковская» (ныне «Алексеевская»).

<sup>144</sup> Вероятно, речь идёт о получении предпраздничных продовольственных «заказов», распределявшихся между членами СП.

<sup>145</sup> Окуджава Булат Булатович (Антон; р. 1964) — сын О. Арцимович и О., музыкант.

<sup>146</sup> Скорина (Левитанская) Валентина Георгиевна, в то время жена поэта и соседа О. по дому в Безбожном переулке Ю. Левитанского.

<sup>147</sup> Возможно, имеется в виду Толстая Елена Дмитриевна (Крандиевская по бабушке) — литературовед; внучка А. Толстого.

<sup>148</sup> Все годы знакомства с О. Бялосинская жила в Девятинском переулке (см. также сн. <sup>94</sup>).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

**Список участников лито «Магистраль» при ЦДКЖ  
по состоянию на октябрь 1957 года<sup>149</sup>**

Аронов А. Я., Астафьева Н. Г., Белицкий Я. М., Белкина, Беридзе, Бялосинская-Евкина Н. С., Вайнфельд М. А., Войнович В. Н., Ганулин, Гига-Опанасенко Г. П., Гиленко В. Н., Гинзбург, Головинов В. М., Грановская Р. И., Гришаев Я. А., Грушко П. М., Гусаров, Демченко В. И., Долдобанов Г. И., Забелышинский В. З., Зубова Е. Н., Иванова, Каменский, Кардаш В. С., Князева М. М., Конов П. Е., Коружев, Котляр Э. П., Коханская Л. И., Кочбетлиев, Коченов Н. И., Курганцев (Грисман) М. А., Лапиров И. Е., Лебедев А. А., Лихачёв, Логинов Н. Г., Лунёва О. К., Лучанский Ю. И. (Иосиф), Львов В. Ю., Любцов А. В., Марченко А. М., Маршак В., Мастеров М. Д., Матицын, Миловидова Г. Л., Миронер И. Е., Мишле Е. В., Мишле П. П., Окуджава Б. Ш., Пелихов, Печоров, Пешков П. Г., Разумов Г. А., Ржавский И. Б., Русанова, Санадзе, Сафонов, Селькин Н. М., Спасский Д. С., Старосельский Б. И., Стройло А. И., Терещенко Д. А., Фёдорова А. Н., Фомичёв Н. П., Храмов Е. Л., Челноков Александр, Шаферан И. Д., Шлыкович А. С., Шоломзина.

Не были упомянуты в списке Бялосинской (с афиши от июня 1957 г.):

Козин В., Кушак Ю., Смирнова С.

*Публикация, предисловие и комментарии Вл. ОРЛОВА*

<sup>149</sup> Список принадлежит Бялосинской; здесь фамилии приведены нами в алфавитном порядке.

---

## БЕСЕДЫ С БУЛАТОМ (Из дневника Анатолия Жигулина)

Более тридцати лет творческие и личные отношения связывали известного русского поэта, узника сталинских лагерей, уроженца Воронежского края Анатолия Владимировича Жигулина (1930–2000) и Булата Шалвовича Окуджаву.

Об этом, в частности, свидетельствуют материалы домашнего архива А. В. Жигулина, в том числе его дневники, рабочие тетради и записные книжки, поступившие в 2013 году в соответствии с волей вдовы писателя И. В. Жигулиной на постоянное хранение в Воронежский областной литературный музей им. И. С. Никитина. Это событие произошло благодаря усилиям литературной общественности и прежде всего воронежского краеведа и библиофила О. Г. Ласунского, который на протяжении многих лет входил в число друзей и поклонников таланта А. В. Жигулина. После первичной сортировки материалы жигулинского архива заняли достойное место рядом с фондами И. С. Никитина, А. В. Кольцова, Д. В. Веневитинова, И. А. Бунина, О. Э. Мандельштама, А. И. Эртеля, А. П. Платонова, Н. А. Задонского.

Это поистине бесценный дар воронежской и отечественной культуре.

А. В. Жигулин вёл дневник на протяжении более сорока пяти лет. Первые записные книжки датируются весной 1954 года, когда он вместе со своими подельниками был этапирован в Воронеж в рамках переследствия «по делу КППМ». Последняя запись сделана 29 июля 2000 года: «Сил нет, рука не пишет...» Через неделю измученное болезнями и невзгодами сердце писателя остановилось.

По объёму дневник писателя – это 575 тетрадей и записных книжек различного формата, тысячи рукописных листов. На титульном листе каждой из них каллиграфическим почерком автора сделана обязательная надпись: «Дневник №... / Рабочая тетрадь №... / Записная книжка №... Начата... Окончена... Принадлежит писателю Анатолию Владимировичу Жигулину... В случае нахождения утерянной тетради /

---

Часть приводимых в данной подборке записей вошли в кн.: Колобов В. Анатолий Жигулин и современники: (По страницам дневника писателя). Тамбов: Полиграф. союз, 2019.

записной книжки просьба сообщить, возвратить (вознаграждение гарантируется). Дом. Адрес... Телефон...»

Дневник А. В. Жигулина представляет собой уникальный литературно-публицистический документ эпохи. В нём отразились его поэтическая деятельность, литературный процесс, отношение к основным общественно-политическим событиям в стране и мире, личная и семейная жизнь.

Несомненную ценность для исследователей истории отечественной литературы второй половины XX века и любознательных читателей представляют дневниковые записи А. В. Жигулина о его встречах и беседах с Б. Ш. Окуджавой.

Они тянулись друг к другу. В их биографиях и взглядах на жизнь было много общего. Оба не понаслышке знали, что такое культ личности, и на себе испытали тяжкий груз политических репрессий.

Оба во главу угла ставили честное и правдивое отражение действительности, искренний и открытый диалог с читателем, уважение к мнению и позиции других.

Как свидетельствуют дневниковые записи А. В. Жигулина, они познакомились в Ленинграде во время творческой командировки в ноябре 1963 года. Представительная писательская делегация находилась в городе на Неве с 30 октября по 5 ноября 1963 года.

«...Почтил меня своим вниманием...» — так гласит первая дневниковая запись Жигулина о его будущем товарище. Эта фраза напоминает пушкинские строки: «Старик Державин нас заметил, и, в гроб сходя, благословил...» Доля истины в этом сравнении, на наш взгляд, есть. В начале 1960-х годов звезда Булата Окуджавы уже вовсю сияла на поэтическом небосклоне России. Его концерты проходили в больших залах при полном аншлаге, несмотря даже на отсутствие афиш с объявлениями о его выступлениях. Звезда Анатолия Жигулина только начинала всходить.

С Владимиром Семёновичем Высоцким Жигулин знаком не был. Но с большим интересом относился к его творчеству, переживал его преждевременную смерть, что также нашло отражение в писательском дневнике.

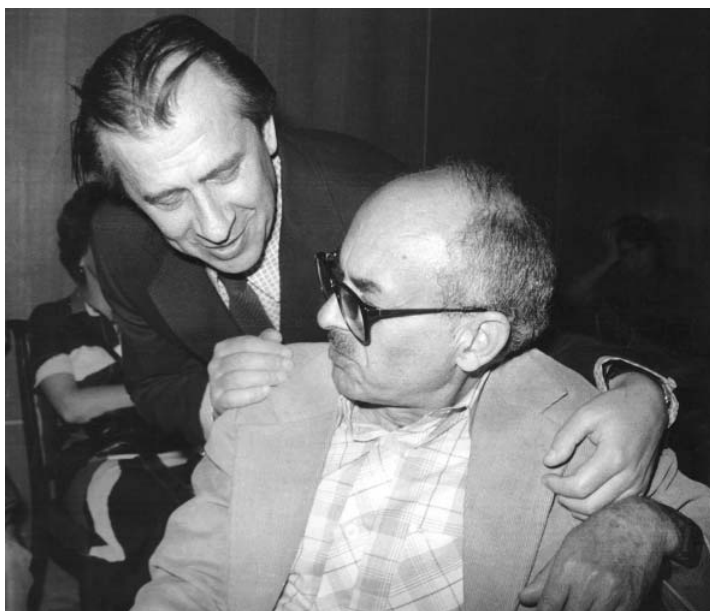
Работа по изучению дневникового наследия А. В. Жигулина продолжается.

*2 ноября 1963 года, суббота*

...Последнее (третье нынче) выступление закончилось только что<sup>1</sup>. Читали в зале, в театральном зале Государственного Эрмитажа. Было человек 250. Я впервые выдал почти весь колымский цикл вот в таком порядке: «Москва», «Вина», «Работа», «Кострожоги», «Сны», «Бурун-

<sup>1</sup> Речь идёт о ленинградских выступлениях в компании с московскими поэтами В. Цыбиным, Н. Панченко, А. Поперечным, О. Дмитриевым, А. Заурихом (по записи от 30.10.63).

*В Централь-  
ном доме  
литераторов.  
Фото  
М. Пазия  
из личного  
архива  
А. Жигулина*



дук». А впрочем, не весь, шесть стихов всего. Успех был огромный, небывалый, потрясающий! Честное слово!.. В перерыве подходили молодые поэты, пожимали руки.

Булат Окуджава<sup>2</sup> почтил меня своим вниманием, похвалил стихи, сказал, что мне рассказы надо писать.

*24 июня 1965 г., четверг*

Союз писателей. Самое интересное — беседа с Булатом Окуджавой. Сначала о Шолохове (Булат: «Не нравится мне этот человек...»), потом вообще о нынешней общественно-литературной ситуации. О повестях Солженицына и Домбровского<sup>3</sup>. Письма Солженицына<sup>4</sup>.

*18 мая 1966 года, среда*

Опять ЦДЛ. Туман... Булат Окуджава. Занял 33 рубля. На окрошку.

*23 мая 1966 года, понедельник*

Раньше, говоря о печальном своём житии, я сказал Лавлинскому<sup>5</sup>, что Б. Окуджава (прекрасный человек!) занял мне 30 рублей. Каким-то

<sup>2</sup> По семейным обстоятельствам тогда Окуджава жил в Ленинграде.

<sup>3</sup> Домбровский Юрий Осипович (1909–1978) — прозаик, поэт, литературный критик, мемуарист.

<sup>4</sup> Речь идёт о переписке Жигулина и А. И. Солженицына в 1964–1965 годах.

<sup>5</sup> Лавлинский Леонард Илларионович (далее — Лера; 1930–2005) — поэт, литературный критик, редактор, комсомольский и партийный работник. В 1965–1970 гг. — инструктор отдела культуры ЦК КПСС. В 1970–1977 гг. — первый заместитель главного редактора журнала «Дружба народов».



образом Лера уже ухитрился (зачем?) рассказать об этом В. Чалмаеву<sup>6</sup>. И в интерпретации Чалмаева это выглядело, как подкуп («Они подкупают тебя...»)<sup>7</sup>

*25 мая 1966 года, среда*

В 16.00 было партбюро. Было сносно, но пошлово. Б. Окуджава говорил о мотивах, по которым он подписал письмо, хорошо. Я сказал, что присоединяюсь к Булату. Мотивы те же, с тою лишь разницей, что я сам сидел пять лет в лагере, знаю, как это плохо. Литература — особая сфера деятельности человека, и тут нельзя рубить с плеча, карать жестоко. Ведь и в <19>49-м году (я так сказал) меня, например, арестовали, в частности, за стихи. Но оказалось, что в них не было состава преступления.

А вообще было далеко не хорошо. Когда меня спросили... Впрочем, к чёрту это описание!..

*20 февраля 1967 года, понедельник*

В комаудитории МГУ (что такое комаудитория? Коммунистическая, что ли?) набилось человек восемьсот. Сломали двери. Аудитория амфитеатром, как в Политехническом.

Надо бы было дать Храмову<sup>8</sup> первое слово, ибо стихи его, по словам Булата, менее эффектны, чем мои, но — увы! — Женя позвонил и предупредил, что опоздает на полчаса. Пришлось мне начинать. «Я вышел на трибуну в зал...» Покрутил микрофон, покашлял. Тысячи глаз. Пришли слушать Булата... И начал читать. Читал: «Воспоминание», «Москва», «Хлеб», «Осень», «Бурундук», «Кострожоги», «Сны», «Забытый случай», «Враг», «Я был назначен бригадиром...», «О жизнь! Я всё тебе прощаю...».

Были аплодисменты, большой успех. <...>

<sup>6</sup> Чалмаев Виктор Андреевич (р. 1932) — литературный критик, литературовед. С 1966 года — заместитель гл. редактора журнала «Молодая гвардия».

<sup>7</sup> Речь идёт о весьма болезненной для Жигулина теме подписания коллективного письма в адрес президиума Верховного Совета СССР, президиума Верховного Совета РСФСР и президиума XXIII съезда КПСС, проходившего в Москве с 29 марта по 8 апреля 1966 года, с просьбой освободить А. Синявского и Ю. Даниэля на поруки. Оpubл. впервые в кн.: Каверин В. Эпилог: Мемуары. М.: Моск. рабочий, 1989. С. 393–394. Жигулин сначала подписал это письмо, а затем под давлением Лавлинского был вынужден отказаться от своей подписи. Запись в дневнике от 9.05.66: «6-го мая <...> я подписал, точнее — написал под диктовку Л. Лавлинского письмо-отказ от подписи под письмом <...> Пугал меня Лавлинский люто. Начиная с совести, с Ленина. И переходил к прозе: издавать не будут, на работу не возьмут ни меня, ни Ирину. И за границу, мол, хотели тебя послать, а ты... А у меня должна быть 10-го вёрстка. Цензура... Что касается заграницы, то вопрос этот сразу отпал. Я сказал, что мне туда ехать не в чем — нет ни ботинок, ни костюма...». О проявленной слабости Жигулин сожалел всю оставшуюся жизнь.

<sup>8</sup> Храмов Евгений Львович (1932–2001) — поэт, переводчик, редактор.

Потом пел и читал Булат. Я никогда прежде не слышал его пение и получил огромное удовольствие. Прекрасный, крупный, очень человечный, очень мудрый поэт! Радостно его слушать — словно слышишь саму жизнь со всей её красотой, со всей её болью и нелепостью.

*8 октября 1968 года, вторник*

Прочёл в «Вопросах литературы», № 9<sup>9</sup> полемику о книге Булата Окуджавы (статьи Ст. Куняева и Г. Красухина). Куняев резок и неправ. Разбить его Красухину было нетрудно. Перед статьёй Стасика надо было поставить эпиграф из Дм. Кедрина<sup>10</sup>:

У поэтов есть такой обычай —

В круг сойдясь, оплёвывать друг друга...

Булат поэт отличный, и в стихах своих и песнях он выражает самого себя — человека честного, доброго и смелого, похожего на Лёньку Королёва. Только Булат, ко всему прочему, ещё и поэт мудрый и серьёзный, несмотря на все свои недостатки. Куняев не понял этого. Все его придирки и конструкции — мелки и построены на ложных посылах. А рассуждения о природе песни правильны, хоть и не новы, но к Окуджаве они отношения не имеют.

Хороший поэт Куняев просто не принял творчества другого хорошего поэта, как, например, Варлам Шаламов<sup>11</sup> охаял в письме ко мне моё лучшее стихотворение «Кострожоги». Такие вещи часто случаются, но нельзя же подобные, ничем, собственно говоря, не мотивированные, субъективные неприятия публиковать в виде статей в почтенных журналах. А ведь подонки наверняка ухватятся за куняевское писание.

*26 марта 1969 года, среда*

Ванька Лысцов напечатал злопахательную статью в обл. газете «Ленинское знамя», охаивающую весь сборник «День поэзии 1968»<sup>12</sup>. Красухин читал мне оттуда отрывки. Прямо настоящая фашистская статья! Ничтожный, завистливый графоман.

<sup>9</sup> Речь идёт о книге: Окуджава Б. Март великодушный. М.: Совет. писатель, 1967. См.: Куняев С. Инерция аккомпанемента; Красухин Г. То грустен он, то весел он // *Вопр. лит.* 1968. № 9. С. 30–39, 40–55 соответственно. Куняев Станислав Юрьевич (р. 1932) — поэт и публицист, переводчик, литературный критик. В 1976–1980 гг. — секретарь Московской писательской организации СП. Красухин Геннадий Григорьевич (р. 1940) — литературный критик, литературовед. В 1967–1994 гг. работал в «Литгазете».

<sup>10</sup> Кедрин Дмитрий Борисович (1907–1945) — поэт, переводчик.

<sup>11</sup> Шаламов Варлам Тихонович (1907–1982) — прозаик, поэт.

<sup>12</sup> Лысцов И. Глухота // *Ленин. знамя*. М., 1969. 19 марта. Автор несправедливо и бездоказательно, с антисемитских позиций перечёркивал коллективный труд около 150 профессиональных московских поэтов, принявших участие в сборнике. Лысцов Иван Васильевич (1934–1994) — поэт, публицист.

«Литгазета» получила письмо Булата Окуджавы (против Лысцова). Булата, конечно, начальство не будет печатать, но что-нибудь, возможно, дадут<sup>13</sup>.

*10 апреля 1969 года, четверг*

...Нынче Г. Красухин рассказал мне о вчерашнем собрании в СП. Картина довольно ясная — единогласно... осудили Лысцова, Котова<sup>14</sup>, «Лен. знамя». Хорошо выступили Булат, А. Сурков, С. Наровчатов, Я. Смеляков<sup>15</sup>... Б. Ахмадулина<sup>16</sup> опоздала, спросила снизу:

— А сам Лысцов-то там?

— Нет Лысцова!

— Жаль! Я ему хотела морду набить...

*20 марта 1970 года, пятница*

13.30. ЦДЛ. <...> Булат Окуджава очень расположен ко мне.

*3 апреля 1971 года, суббота*

Вчера, 2 апреля, был на партбюро секции поэтов<sup>17</sup>. Обсуждали персональное дело Булата Окуджавы. Вся суть его очень несложна: выступая в Молдавии от «Дружбы народов», Булат в ответ на записку: «Достоин ли Солженицын Нобелевской премии?» — ответил: «Достоин»<sup>18</sup>.

Я шёл на партбюро с твёрдым решением защищать Булата. Но его уже, видно, крепко пробрали журнальные боссы: Лавлинский, Баруздин<sup>19</sup>... Короче, вопреки моим ожиданиям, Булат признал, что совершил ошибку, сожалел и т. д. Я попытался помочь ему, ухватившись

<sup>13</sup> В «Литературной газете» были опубликованы два отклика на статью И. Лысцова: *Татьяничева Л., Ручёв Б., Соколов В., Цыбин В.* Предвзятость: Письмо в редакцию // Лит. газета. 1969. 2 апр. (Б. Ручёв через несколько дней от своей подписи отказался); Ещё раз о «Глухоте» / Без подп. // Лит. газета. 1969. 9 апр.

<sup>14</sup> Котов Владимир Петрович (1928–1975) — поэт. Активно выступал в поддержку статьи И. Лысцова.

<sup>15</sup> Сурков Алексей Александрович (1899–1983) — поэт, литературный критик, общественный деятель; Наровчатов Сергей Сергеевич (1919–1981) — поэт, литературный критик, журналист; Смеляков Ярослав Васильевич (1913–1972) — поэт, переводчик, литературный критик.

<sup>16</sup> Ахмадулина Белла Ахатовна (1937–2010) — поэт, переводчик.

<sup>17</sup> Жигулин входил в состав партбюро творческого объединения поэтов Московского отделения СП СССР.

<sup>18</sup> Булат Окуджава положительно относился к творчеству и гражданской позиции А. И. Солженицына. В частности, в 1967 г. он подписал коллективное письмо IV съезду Союза писателей СССР в поддержку А. Солженицына (см.: Слово пробивает себе дорогу: Сб. ст. и док. об А. И. Солженицыне / 1962–1974 / / Сост.: В. Глоцер, Е. Чуковская. М.: Рус. путь, 1998. С. 216–217).

<sup>19</sup> Баруздин Сергей Алексеевич (1926–1991) — прозаик, поэт. С 1965 года был гл. редактором журнала «Дружба народов».

за его мысль, что речь шла всё-таки о Нобелевской премии, а не о Ленинской, скажем. Нобелевская премия, мол, — премия буржуазная. Шведских академиков наша пресса ругала. Премия, стало быть, чужая, нехорошая? Солженицын, стало быть, вполне достоин этой поганой премии... Такая, мол, вероятно, логика внутренняя была у Окуджавы, когда он отвечал на вопрос. И в этом случае криминала никакого нет. И вообще, кто такой Боцу<sup>20</sup>? Не первая уже телега приходит из Молдавии.

На мою версию обрушились С. В. Смирнов (но как-то всё-таки по-доброму) и Вл. Разумневич (этот злобно жаждал крови Булата). Б. Слуцкий выпучил глаза и тоже Булата осудил. Отвратительно демагогична была Ирина Волобуева. Тих и робок был Исаак Борисов<sup>21</sup>... В общем, Булату почти сошло — поставили на вид. Разумневич только бесновался, строгача требовал. После бюро было ощущение, словно в говне искупался. И все были гадки: кто тупостью, кто лицемерием... И сам себе до сих пор гадок: ведь, по-честному-то, по-человечески действуя, не надо было мне прибегать для оправдания Булата к формальной, логической уловке. Надо было сказать:

— Друзья! Да вы что, с ума посходили, что ли? Солженицын великий писатель! И зря ты, Булат, вину признаёшь! Достоин Солженицын Нобелевской премии! Правильно ты сказал в Молдавии! И я сейчас с тобой повторю: конечно, достоин! Зачем ломать эту дурацкую комедию? Вот такие дела!

*7 октября 1971 года, четверг*

Ушли из ЦДЛ с Булатом Окуджавой и долго ещё беседовали по дороге и возле такси. Ему, по его словам, тоже много неприятностей приносит быт. Он тоже не может работать, если беспорядок в комнате и т. п. И тоже жена не успевает заниматься хозяйством. И картошку чистить, и порою стирать приходится самому.

*21 февраля 1972 года, понедельник*

Днём. Бюро пропаганды, ЦДЛ. Р<азгово>р с Булатом с участием Иры<sup>22</sup> — о воспитании детей и многом другом. В частности, Булат рас-

<sup>20</sup> Боцу Павел Петрович (1933–1987) — молдавский поэт и прозаик. С 1965 года до конца жизни — бессменный председатель правления Союза писателей Молдавской ССР. Очевидно, донос из Кишинёва пришёл за его подписью.

<sup>21</sup> Смирнов Сергей Васильевич (1912–1993) — поэт, переводчик. Разумневич Владимир Лукьянович (1928–1996) — журналист, детский прозаик; секретарь партийного бюро Московского отделения СП СССР. Слуцкий Борис Абрамович (1919–1986) — поэт, переводчик. Волобуева Ирина Георгиевна (1917–2006) — поэтесса, переводчица. Борисов Исаак Борисович (1923–1972) — поэт, журналист.

<sup>22</sup> Здесь и далее: Жигулина Ирина Викторовна (1932–2013) — жена писателя.

сказывал эпизоды из своего детства («Вот тебе, Троцкист! Вот тебе, Жид! Вот тебе, Шпионская Морда!..»<sup>23</sup>).

В ЦДЛ — плакат-извещение о смерти журналиста С. Борзенко<sup>24</sup>. Булат:

— Конечно, лучше было бы, если б это был <...><sup>25</sup>, но тут уж ничего не поделать. И это хорошо.

*24 марта 1972 года, пятница*

Звонок Б. Слуцкого. <...> О Булате. Над ним сгущаются тучи. Его часто печатают в «Посеве».

*25 марта 1972 года, суббота*

Звонки:

В. Савельев<sup>26</sup> — о партбюро 30-го. Разбирать И. Ринка<sup>27</sup> и Б. Окуджаву.

*30 марта 1972 года, четверг*

ЦДЛ. Партбюро. Разговор о Булате Окуджаве. Его часто печатает антисоветский ж<урнал> «Грани», а в 1970 г. в белогв<ардейском> изд<ательств>е «Посев» вышел его двухтомник<sup>28</sup>. Булата самого не было. Решили вызвать его для беседы. Я говорил, что не вижу криминала — ведь Булат сам не посылал эти произведения.

*13 апреля 1972 года, четверг*

ЦДЛ. Партбюро <секции> поэтов. Разбор дела Булата Окуджавы. «Дело» старое и по существу законченное — последняя публикация в «Посеве» была два с половиной года назад. Меры по всем «прегрешениям» Булата в своё время принимались. Но по чьей-то директиве всё было собрано снова для нового разбора. Не буду описывать подробности. Вероятно, сохранится протокол (хотя в нём записано не всё). Заседали более трёх часов. На голосование было поставлено два предложения: 1) Обязать Булата выступить с отповедью издательству «Посев» в печати. Внёс это предложение В. Гришаев. За него проголосовали

<sup>23</sup> Речь идёт об изменившемся отношении одноклассников к Булату после ареста отца — Шалвы Степановича — в течение тех нескольких дней, когда его семья ещё оставалась в Нижнем Тагиле.

<sup>24</sup> Борзенко Сергей Александрович (1909–1972) — прозаик, военный журналист; полковник, Герой Советского Союза.

<sup>25</sup> Названо имя известного в ту пору журналиста-международника, сотрудника одной из центральных газет.

<sup>26</sup> Савельев Владимир Семёнович (1934–1998) — поэт, переводчик, публицист.

<sup>27</sup> Ринк Игорь Августович (1924–1988) — поэт, переводчик.

<sup>28</sup> Имеются в виду зарубежные публикации последних лет: Окуджава Б. 1) Фотограф Жора // Грани. Франкфурт н/М., 1969. № 73. С. 99–170; 2) Проза и поэзия / Вступ. ст. Н. Тарасовой. 4-е изд. [Т. 1]. Франкфурт н/М.: Посев, 1968; 3) Два романа: [Бедный Авросимов; Фотограф Жора. Т. 2]. Франкфурт н/М.: Посев, 1970.

также Д. Паттерсон, И. Лашков, И. Борисов<sup>29</sup>, В. Савельев. 2) Второе предложение Б. Слуцкого: Булату выступить не в печати, а на общем партсобрании. За это предложение проголосовали кроме Б. Слуцкого, А. Балин, Н. Григорьева, Н. Флёров<sup>30</sup>. Голоса разделились поровну: 5 на 5. Тупик. После долгих споров было принято моё компромиссное предложение: обязать Булату выступить с осуждением изд<ательст>ва либо на общем партсобрании, либо в печати. К нам, сторонникам партсобраний, присоединился В. Савельев, и предложение было принято 6 против 4. Вл. Разумневич был очень недоволен. Очень доволен Булат — он ни за что не хочет выступать с письмом в печати.

*24 мая 1972 года, среда*

Разговор с В. Савельевым <...> о Булате Окуджаве. Булат согласен выступить на партсобрании, но намерен критиковать Шауро<sup>31</sup> и ещё кого-то из начальства. Такое выступление ему не хотят разрешать. Кажется, Булату только этого и нужно — чтоб вообще никак не выступать против издательства «Посев». Есть предположения, что Булат всё-таки содействовал своим публикациям в этом издательстве. И вроде бы не только предположения.

*2 июня 1972 года, пятница*

Разговор по телефону с Г. Красухиным. На парткоме вчера исключили из партии Булату Окуджаву. Он наотрез отказался выступить с письмом в «ЛГ». Однако и за это исключать всё-таки нельзя. Я не ожидал, что так зверски поступят с Булатом. Это дело рук «бешеных» — А. Смольникова<sup>32</sup> и В. Разумневича. Полагаю, что общее собрание 6-го числа не утвердит это нелепое решение парткома. Впрочем, я не знаю подробностей разбора дела.

*6 июня 1972 года, вторник*

ЦДЛ. Партсобрание. <...> О Булате — ни слова.

Р<азгово>р с Булатом<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Гришаев Василий Никитич (1913–2003) — поэт, прозаик; участник Великой Отечественной войны, работал заместителем редактора журнала «Дружба народов». Паттерсон Джеймс Ллойдович (р. 1933) — поэт, прозаик; в 1994 году эмигрировал в США. Лашков Игорь Вячеславович (1919–1980) — поэт, прозаик. Борисов Исаак Борисович (1923–1972) — поэт, очеркист.

<sup>30</sup> Балин Александр (Альфред) Иванович (1925–1988) — поэт. Григорьева Надежда Адольфовна (1927–2001) — поэт, переводчик. Флёров Николай Григорьевич (1913–1999) — поэт, прозаик, публицист.

<sup>31</sup> Шауро Василий Филимонович (1912–2007) — советский партийный и государственный деятель, заведующий Отделом культуры ЦК КПСС (1965–1986).

<sup>32</sup> Смольников Алексей Степанович (1926–2000) — поэт, прозаик, переводчик; участник Великой Отечественной войны. Руководил секцией поэзии.

<sup>33</sup> Подробно о попытке исключения Окуджавы из КПСС см.: Процесс исключения, 1972: [Разд.] // Голос надежды. Вып. 5. М.: Булат, 2008. С. 267–318.

*27 сентября 1972 года, среда*

Встреча с Булатом — всё у него по-прежнему.

*26 июля 1973 года, четверг*

Был в редакции<sup>34</sup>. <...> Б. Окуджава. Даёт нам новый роман<sup>35</sup>.

*19 января 1974 года, суббота*

Довольно много, но схематично написано мною о вечере Александра Иванова<sup>36</sup> в ВТО в рабочей тетради 454 (дневник 125)<sup>37</sup>. [Раньше — беседа с Б. Окуджавой. О Смольникове (не выбрали его, мерзавца, в партком, и горбуна С. В. Смирнова — тоже). Б. Окуджава — песенка о Моцарте. Прелесть! Очень люблю слушать песни Булата.]

Вечер прошёл на удивление хорошо. Прекрасен был прежде всего сам Саша Иванов. Хороши были выступления поэтов. Наибольший успех имели выступления Б. Ахмадулиной, моё, Б. Окуджавы и Е. Евтушенко. В отличие от других, нам были довольно большие аплодисменты и при выходе к микрофону, ещё до чтения, и всех нас не хотели отпускать ни после первого, ни после второго стихотворений.

А договорено было так. Каждый поэт читает два стихотворения: одно по просьбе Саши Иванова, другое — по своему желанию. <...> Описывать каждое выступление нет ни сил, ни времени, ни необходимости. Мне нравятся стихи Беллы о литературоведе. С удовольствием их слушал. Но милее всего моему сердцу песни Булата. Вот что я настоящему люблю!

*7 февраля 1974 года, четверг*

Поездка на работу. Бестолковое и почти ненужное дело — просто надо кому-то появляться в отделе. Но хорошо, что поехал: купил у метро пластинку Б. Окуджавы с четырьмя песнями.

<...> Дома весь вечер заводил пластинку Булата. Прелесть! Какая глубина чувства и человечности, любви и доброты! Особенно — «По Смоленской дороге». Это шедевр.

Звонил Булату, выразил ему восхищение и признательность. Душа, душа живёт в его песнях — боль, любовь, тревога — всё человеческое, настоящее.

<sup>34</sup> В 1972–1975 гг. Жигулин работал заведомом поэзии в редакции журнала «Дружба народов».

<sup>35</sup> По-видимому, речь идёт о первой книге романа «Путешествие дилетантов»; опубл.: Дружба нар. 1976. № 8. С. 98–157.

<sup>36</sup> Иванов Александр Александрович (1936–1996) — поэт-пародист, публицист; бессменный ведущий телепередачи «Вокруг смеха».

<sup>37</sup> Речь идёт о записной книжке и о записи, сделанной в ней в тот же день 19 января, ещё во время самого вечера. Эта запись приведена нами здесь же в квадратных скобках.

*8 февраля 1974 года, пятница*

Был дома, разбирал, смотрел некоторые старые тетради и записные книжки. День прошёл под знаком песни Булата «По Смоленской дороге»:

По Смоленской дороге — метель в лицо, в лицо...  
Всё нас из дому гонят дела, дела, дела.  
Может, будь понадежнее рук твоих кольцо —  
покороче б, наверно, дорога мне легла.

*9 февраля 1974 года, суббота*

Опять пластинка Булата.

*12 февраля 1974 года, вторник*

Пошёл пить чай в ЦДЛ — встретил Б. Окуджаву (с Э. Котляр<sup>38</sup> он что-то говорил о Литфондовских делах). Но Эльмира ушла, а мы с Булатом (позже подошёл ещё и Саша Иванов) беседовали долго и интересно. Понравилось Булату моё стихотворение «Тбилиси». Давай, мол, его в «День поэзии» (он член редколлегии)<sup>39</sup>.

— Да не пройдёт же, Булат!

— А почему? Мы скажем: Толя Жигулин уже застолбил эту тему, работает в этой теме! Не можем же мы поручить эту тему кому-то другому. Ну, скажем... Смольникову?!

— Да! Не можем же мы поручить колымскую тему Смольникову! Во-первых, справится ли он? Во-вторых, его же надо будет туда отправить, на Колыму — в соответственные условия. Захочет ли он?..

Очень весело мы посмеялись этой шутке с Смольниковым. Очень уж он нам досадил — и мне, и Булату.

Спел я Булату свою песню на слова Олега Чухонцева<sup>40</sup>. Он пришёл в буйный восторг:

— Слушай! Прелестная песенка получилась. Особенно — если вторую часть помедленней, плавнее. Вот так...

И мы запели вместе. И подошёл Саша Иванов. И прочитал по просьбе Булата пародию на меня — «Медведь». И пригласил нас обоих к себе в гости.

Да. Интересно рассказывал Булат о Париже. (Как записывали его пластинку, как дали 600 долларов, которые нужно было истратить за полчаса — закрывался магазин, а ночью — улетать в Москву. Купил Булат мешок и стал бросать в него что попало: кофта — кофту, кастрю-

<sup>38</sup> Котляр Эльмира Пейсаховна (1925–2006) — поэт, переводчик. Окуджаву был автором двух рецензий на её книги.

<sup>39</sup> Окуджаве всего однажды доверили такое членство — см. кн.: День поэзии. М.: Совет. писатель, 1974. Указанное стихотворение в альманахах не вошло.

<sup>40</sup> Чухонцев Олег Григорьевич (р. 1938) — поэт, переводчик.



ля — кастрюлю! Набил ровно на 600 долларов. Запыхавшись, приехал в гостиницу, а там сидит ждёт его представитель посольства:

— Товарищ Окуджава, вам разрешили продлить пребывание в Париже ещё на 25 дней).

Говорили о песнях Булата. «По Смоленской дороге» написана в <19>60-м году и посвящена актрисе Жанне Болотовой<sup>41</sup>.

В общем хорошая была беседа с пением и чтением стихов. Возле телевизора сидели, где низкий столик справа.

<...> Дома — слушание пластинки Булата с Долбилкиными<sup>42</sup>. К слову сказать, по словам Булата, пластинка эта выпущена «бандитским способом». Без его ведома фирма «Мелодия» переписала эти 4 песни с большой французской пластинки.

*26 октября 1975 года, воскресенье*

2 часа дня. Беседа с Сашей Ивановым — о предстоящем <творческом> вечере. Что читать и так далее.

Звонок Белле Ахмадулиной по новому телефону. Р<азгово>р с Беллой — о новой её книге, и вообще краткий разговор — о жизни.

<...> Оля Окуджава — о вечере. Булат будет. Они даже собираются взять и маленького Булата.

*27-X-75*

Собираюсь описать вечер Иванова в ЦДЛ, но никаких сил нет. Боже мой! Великий Господь наш, Царь Небесный! Что же мне делать: жить или писать дневник? Много лет, много сил уходит на эти ежедневные записи. Стихи писать некогда...

Очень кратко о вечере. Зал переполнен. Выступали: естественно — А. Иванов, З. Паперный; из поэтов были и выступили: Белла Ахмадулина, я, Н. Глазков<sup>43</sup> и Булат.

Булат постарел, устал, плохо видит. Белла живее, веселее, но вблизи — померкшее, поблекшее лицо. Но глаза выручают, молодят.

И Булату, и Белле подарил «Полынный ветер»<sup>44</sup>. Булат хотел мне подарить свою книгу, но мы потерялись, растерялись в суете.

Теперь (чтоб короче) — список лиц, тех, кто поздравил меня. Впрочем, списком всё-таки нельзя. Булат:

<sup>41</sup> Болотова Жанна Андреевна (р. 1941) — актриса театра и кино; Народная артистка РСФСР.

<sup>42</sup> Владимир и Виктория Долбилкины, соседи Жигулиных по старой квартире. В. Долбилкиной в год её смерти (1987) обращено стихотворение Жигулина «Ах, Виктория-Вика!».

<sup>43</sup> Паперный Зиновий Самойлович (1919–1996) — литературный критик, литературовед, пародист. Глазков Николай Иванович (1919–1979) — советский поэт, переводчик.

<sup>44</sup> Жигулин А. Полынный ветер: Стихи. М.: Молодая гвардия, 1975.



*Не все перечисленные в афише поэты смогли принять участие в вечере. Фотография из собрания М. Гизатулина*

— Ты знаешь, который раз я слушаю эти твои стихи и каждый раз они меня трогают до слёз. Удивительные стихи!

— Это «Кострожоги»?

— Они и другие...

*14 ноября 1975 года, пятница*

Отчётно-выборное партсобрание Московского отд. СП.

Б. Окуджава — подарил мне книгу «Похождения Шипова...»<sup>45</sup>

Отчётный доклад Вл. Разумневича. Очень ругает (не называя, правда, имён) многие нынешние пороки писателей: мелкобуржуазную идеологию и т. д. Терминология давняя, демагогическая. Словно сейчас не 1975-й, а, скажем, 1948. Ну и ну! <...> О Мих. Рошине<sup>46</sup>, Б. Окуджаве. Дали им, дескать, строгие выговора, но потом сняли (поскольку они исправились). <...> В перерыве. Беседа мимолётная с Б. Окуджавой и К. Ваншенкиным<sup>47</sup>. Вернее даже так — я подошёл к ним, когда они говорили о Н. Воронове<sup>48</sup>. По их общему мнению, Воронов <...> далеко

<sup>45</sup> Окуджава Б. Похождения Шипова, или Старинный водевиль. М.: Совет. писатель, 1975.

<sup>46</sup> Рошин Михаил Михайлович (1933–2010) — драматург, сценарист, прозаик.

<sup>47</sup> Ваншенкин Константин Яковлевич (1925–2012) — поэт.

<sup>48</sup> Воронов Николай Павлович (1926–2014) — прозаик, драматург, публицист; в 1972 г. был избран в правление СП РСФСР и секретариат московской организации СП СССР, возглавлял совет по прозе молодых.

пойдёт. Говорилось и об очень резком отрицательном мнении Г. Поженяна<sup>49</sup> о Николае Воронове. Будто бы Н. Воронов какое-то подлое письмо написал.

*22 августа 1976 года, воскресенье*

Слушание новой пластинки Булата (Вика <Долбилкина> дала послушать). Чудо, а не песни! «Песенка о Моцарте», «Молитва Франсуа Вийона», «Мы за ценой не постоим», «До свиданья, мальчики» — эти песни пронзают душу, а последняя трогает до слёз.

Звонил Булату, но говорил с Олей. Булат в Югославии.

*Рождество — 7 января 1977 года, суббота*

Беседа по телефону с Булатом. Ему дают такую же квартиру, какая и нам обещана, но этажом выше<sup>50</sup>.

*23-XI-77 г., среда*

Поездка с Ирой в Союз, а потом в Безбожный переулочек — посмотреть квартиру. <...> Квартира хорошая. Лишь бы только не сорвалось это дело. Рядом — такой же дом Сов<ета> Министров. Там живёт Л. Корвалан<sup>51</sup>. Рядом — древние бани и иные старые постройки (их, вероятно, снесут), Ботанический сад. Трамвайчик ходит.

*27 января 1978 года, пятница*

Звонок Булата. Ему звонили, сказали, что можно уже укладывать вещи, готовиться к переезду. Вопрос, дескать, решён. Ордер будет скоро.

*7-II-78 г., вторник*

ЦДЛ. <...> Булат. О квартире. Сегодня, завтра и послезавтра будут давать ордера.

*24-II-78 г., пятница*

ЦДЛ. <...> Булат:

— Я буду большой ремонт делать, всё переделаю. Есть у меня знакомый архитектор. Он посмотрит и посоветует, как лучше всё устроить...

---

<sup>49</sup> Поженян Григорий Михайлович (1922–2005) — поэт, участник Великой Отечественной войны; до 1952 г. учился с Вороновым в Литинституте.

<sup>50</sup> В 1978 году Жигулин и Окуджава по линии Союза писателей получили квартиры в новом комфортабельном доме, расположенном в центре Москвы в Безбожном переулке, и стали соседями. Следует сказать, что оба писателя не признавали название своего переулка, полученное в 1924 году в рамках антирелигиозной кампании. И были рады, когда в 1992-м усилиями местных жителей переулку было возвращено прежнее название — Протопоповский.

<sup>51</sup> Корвалан Лепес Луис Альберто (1916–2010) — чилийский политик, Генеральный секретарь Коммунистической партии Чили (1958–1989). В 1977–1983 жил в Москве.

Да. А у нас — увы! — нет денег даже на самый элементарный ремонт, на самое необходимое.

*19-V-78 г., пятница*

Новый дом. <...> Булат, Оля. <...> Ночевали в новой квартире.

*28-VIII-78 г., понедельник*

Приход Б. Окуджавы за солью. Тимофеем<sup>52</sup>. Потом — книги у Булата. <...> Воет ветер в окне. Шуршит Тимофей в своём домике. Оди-чал, бедняга. Пугается. Постепенно опять привыкает. У меня уже берёт корм, на руку влезает.

*3-X-78 г., вторник*

...А Булату уже телефон поставили (сын его сказал, а сам он спит). Я заходил к ним, хотел попросить Булата выступить на моём авторском вечере.

Р. С. Беседа с Булатом (о телефоне, о работе, о поездке в Ижевск — не смогу, к сожалению, я поехать). Собирается Булат в Америку и Югославию<sup>53</sup>. И поэтому не может точно сказать, будет ли 12 ноября в Москве, сможет ли выступить на моём вечере.

*8-XI-78, среда. Утро*

Толку никакого от картофельного пара. Я в панике. Что же делать<sup>54</sup>? Провал! Скандал! <...> Скоро полночь. Голоса нет. Что делать?

Вчера Ира дозвонилась П. И. Вишнякову. Он с удовольствием согласился принять участие <в творческом вечере>. Мыслью так: своим голосом прочту, что смогу, и передам слово Вишнякову. Турков, Булат, Б. Киселёв с Коротаевым<sup>55</sup>. Получится что-нибудь. Разумеется, далеко не то, что хотелось, что могло бы быть.

*12-XI-78, воскресенье*

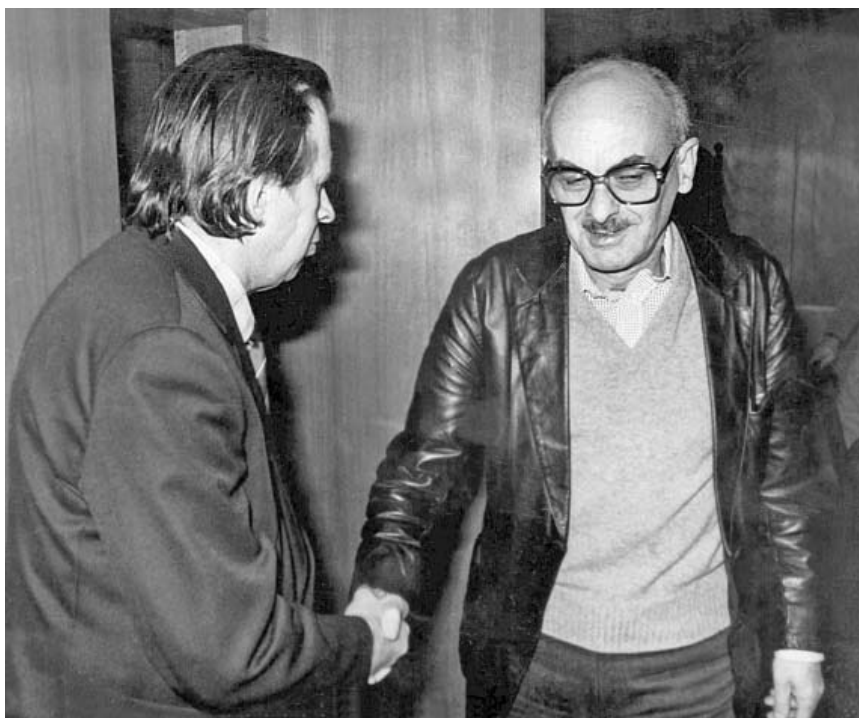
Творческий вечер в ЦДЛ, требующий особого описания. Ужин у Булата. <...> Трудно было вначале. Скованность. Сухость в горле.

<sup>52</sup> Речь идёт о бурундуке Тимофее, который много лет прожил в квартире Жигулиных. Бурундуку посвящено одно из лучших стихотворений Жигулина на тему политических репрессий в нашей стране.

<sup>53</sup> В Ижевск Жигулин был приглашён в компании с Окуджавой, А. Аркановым и Е. Храмовым. Поездка Окуджавы в США состоялась лишь в марте-апреле 1979 года, а о его посещении Югославии — см. ниже.

<sup>54</sup> За неделю до творческого вечера в ЦДЛ Жигулин записывает в дневнике: «Хрипота, “заложенность” горла, голоса» (03.11.78).

<sup>55</sup> Вишняков Пётр Ильич (1911–1988) — артист Воронежского драматического театра, а позднее — Центрального театра Советской Армии; актёр кино. Турков Андрей Михайлович (1924–2016) — литературный критик; Киселёв Борис Михайлович (р. 1946) — композитор, автор песен на стихи Жигулина; Коротаев Виктор Вениаминович (1943–2009) — певец, Заслуженный артист России.



*За кулисами творческого вечера. Фото М. Пазия*

Но минут через 20 разошёлся. Хотя и первые 20 минут читал хорошо. Питьё чая. Записки: «Кто такая Ирина?» и «Есть ли у вас стихи о БАМе?». Ответы. Об Ирине: «Это моя возлюбленная, моя невеста, моя жена... Я обязан ей творчеством и жизнью... Она здесь, в зале. Сейчас я подарю ей ваши цветы». Ирине устроили овацию.

Атмосфера — моя ауд<итория>. Турков, Булат, Вишн<яков>, певец и композитор. Телевидение. <...> Задарили цветами.

*13-XI-78, понедельник*

Звонки-поздравления. Вечером книга и стихи Булату<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> О том же вечере и о стихах в 2007 г. вспоминала И. В. Жигулина: «Булат вызвался представить Толю. Сделали по-другому. Вступительное слово на вечере сказал Андрей Турков. Выступал композитор, который пел песни, написанные на Толины стихи. Потом вышел Булат, спел те свои песни, которые очень нравились Толе. Это “Поднявший меч на наш союз...”, “Молитва”, “Грузинская песня”, “Песня о Моцарте”. Затем Толя читал свои стихи. Среди прочих он прочёл стихотворение “Чёрный ворон, белый снег...”, которое очень понравилось Булату. После вечера Булат отвёз нас на машине домой и пригласил зайти к нему. Ольга на вечере не была, она испекла пирог, накрыла стол, и когда мы сели пить чай, Булат попросил, чтобы Толя прочёл это стихотворение для Ольги, и снова стал его хвалить. Толя тогда и сказал: “Ну, раз оно тебе так нравится, то я его тебе и посвящу”. Булат

27-XII-78 г., среда

Вечером зашёл к Булату. А у него гости. Какая-то молодая пара, мужчина лет сорока, у которого родители были репрессированы, и Наталья Ив<ановна> Столярова<sup>57</sup>, секретарь И. Эренбурга. Она тоже сидела. Беседа. Булат рассказывал о Франции.

7-II-79, среда

Поездка в ЦДЛ. Осторожный отзыв об альманахе, точнее — о стихах альманаха «Метрополь» — Ст. Куняеву. А Цыбин и В. Гусев<sup>58</sup> ещё не дали. Можно было бы и мне не спешить.

9-II-79, пятница

Поездка с Ирой в ЦДЛ. Партбюро. Статья Ф. Кузнецова о «Метрополе» в «Московском литераторе»<sup>59</sup>.

Хотел взять свою заметку «О стихах «Метрополя», но Кобенко<sup>60</sup> уже уехал.

Вчера, 12-II-79...

...в понедельник ездил в ЦДЛ. Благополучно взял у В. Кобенко свою писульку об альманахе «Метрополь». Она, правда, у меня безобидная, но лучше вовсе не участвовать в этом деле.

<...> Приехала Ира и увезла меня домой на машине Булата. Булат завтра летит в Америку. Об альманахе «Метрополь». Булату они предлагали участвовать, но он отказался.

26-IV-1979, четверг

Поездка с Ирой и Олей Окуджавой за заказом<sup>61</sup>. Кажется, это у Щербаковской.

---

очень смутился. Сказал что-то вроде того, что, мол, как мне, грузину, ты хочешь посвятить... Толя ответил, что для него это значения не имеет, что главное, что Булат — поэт и человек, который понимает его стихи и так далее» (Цит. по: Юровский В. Ворон в вышине и на снегу // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 7. М.: Булат, 2010. С. 480–482).

<sup>57</sup> Столярова Наталья Ивановна (1912–1984) — жертва политических репрессий, после реабилитации — участница диссидентского движения.

<sup>58</sup> Цыбин Владимир Дмитриевич (1932–2001) — поэт, прозаик, критик, переводчик. Гусев Владимир Иванович (р. 1937) — литературовед и литературный критик. Был первым секретарём правления Московской писательской организации.

<sup>59</sup> См.: Кузнецов Ф. Конфуз с «Метрополем» // Моск. литератор. 1979. 9 февр. Публикация содержала подборку отзывов писателей. Кузнецов Феликс Феодосьевич (1931–2016) — литературовед, литературный критик. В 1977–1987 — первый секретарь правления Московской писательской организации.

<sup>60</sup> Кобенко Виктор Павлович (1937–1999) — партийный и писательский функционер; переводчик, секретарь правления Московской писательской организации.

<sup>61</sup> Очевидно, речь идёт о предпраздничных продовольственных «заказах», распределяемых Союзом писателей.

<...> Днём беседа с Булатом об Америке. Он был у Н. Коржавина<sup>62</sup>.

По словам Булата, появилась где-то на Западе рецензия на мою книгу. Обещал вспомнить где.

30-VI-79 г., суббота

Был у Булата. Книга С. Мельгунова<sup>63</sup>.

15-IX-79, суббота

Написал письмо П. Котову<sup>64</sup> в Польшу и приготовил для него же две бандероли с книжками. В каждой по книжке.

Был у Булата. Если они пришлют приглашение, мы можем вместе поехать.

15-X-79 г., понедельник

Вечером был у Булата. Потом — до часа ночи — сборы. Булат передал со мною для югославов две свои книжки<sup>65</sup>. Один из них (Д. Киш) написал и издал в <19>75 году книгу о югославах — узниках сталинских лагерей<sup>66</sup>.

26-VII-80, суббота

В соседнем доме слышен Высоцкий. Умер, бедняга<sup>67</sup>. Царствие ему Небесное.

2-VIII-80 г., суббота

Прошлой ночью и нынче вечером работал над темой «Отдам еврею крест нателный...» Совсем было признал я своё поражение, но в конце концов написал длинный вариант стихотворения, т. е. на две строфы больше. Может, он и лучше, судить не могу.

<...> Чтение Ирине и Володе<sup>68</sup> нового стихотворения. Они одобрили. Говорят, — хорошо. Ура! Я очень рад. Ай-да, Пушкин! Ай-да, молодец!

<sup>62</sup> Коржавин (Мандель) Наум Моисеевич (1925–2018) — поэт, прозаик, публицист, переводчик, драматург, мемуарист. В 1973 г. эмигрировал в США.

<sup>63</sup> Мельгунов Сергей Петрович (1879–1956) — русский историк, публицист и политический деятель, автор трудов по истории русской революции и Гражданской войны. По-видимому, Окуджава показывал книгу, которую ему удалось привезти из США.

<sup>64</sup> Котов Пётр Харитонович (1919–2000) — поэт, филолог, узник сталинских лагерей, после реабилитации в 1957 году переехал в Польшу.

<sup>65</sup> Запись сделана накануне отъезда Жигулина в Югославию. В конце месяца состоялась и поездка Окуджавы в эту страну.

<sup>66</sup> Киш Данило (1935–1989) — югославский и сербский поэт, прозаик, драматург и переводчик. В 1976 издал сборник рассказов «Могила для Бориса Давидовича» о сталинском терроре; издатели предпочли назвать эту книгу романом.

<sup>67</sup> В. Высоцкий умер 25 июля.

<sup>68</sup> Здесь и далее: Жигулин Владимир Анатольевич (1964–2009) — сын писателя.

*6–VIII–80, среда*

Неожиданно позвонил Булат. Он вернулся из Коктебеля, хотел узнать новости. А какие я знаю новости?.. Булат переживает смерть В. Высоцкого. Хотел, дескать, написать стихи на его смерть, но «лезет всякая банальщина». Спросил, работаю ли я, пишется ли. Я сказал, что написал несколько стихов, могу прочесть одно. Прочёл ему стихотворение «Отдам еврею крест нательный...»<sup>69</sup>

Он был потрясён:

— Замечательно! Просто замечательно! Удивительные, великолепные стихи! Не ожидал!..

— А почему не ожидал? Чего?

— Не ожидал такого поворота. Молодец!..

*2-IX-80 г., вторник*

Вечером прочитал О. Чухонцеву по телефону стихи «Ветер свистит в сухом камыше...». Олег:

— Замечательное! Просто прекрасное стихотворение!.. Не могу такие стихи слушать по телефону. Я всё-таки приеду!..

И приехал к нам. А потом пришёл ещё Булат. Чтение новых стихов. Все стихи очень понравились. Беседа о стихах, об Афганистане и прочем менее значительном... Булат пропел стихи на смерть Высоцкого<sup>70</sup>.

*Нынче 21-IX-80 г., воскресенье*

Звонил Булат. Хочет, чтобы я дал ему текст стихотворения «Из больничной тетради». Буду, — говорит, — пропагандировать. Очень ему понравилось стихотворение. То самое, — говорит, — что оканчивается словами «дорогие мои».

*28-IX-80 г., воскресенье*

Был у Булата. Он переписал для себя мои стихи «Из больничной тетради». Показывал мне книгу своих песен, изданную, кажется, в США<sup>71</sup>. Прекрасно издано. Большой формат, все тексты по-русски и по-английски, с нотами и многими фотографиями.

*9 апреля 1981 года, четверг*

Булат Окуджава. Пожурил я его за билеты<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> Первоначальное название — «Палестина». На эти стихи написаны песни А. Дуловым и В. Мищуком.

<sup>70</sup> «О Володе Высоцком я песню придумать решил...»

<sup>71</sup> См.: Окуджава Б. 65 песен / [Сост. и предисл. В. Фрумкина; Вступ. ст. А. Володина]. Ann Arbor: Ardis, 1980. На рус. и англ. яз.

<sup>72</sup> Речь идёт о предстоящем творческом вечере Окуджавы в ЦДЛ.



*10 апреля 1981 года, пятница*

Булат днём позвонил, пригласил меня к себе за билетами на свой вечер. Подействовали мои вчерашние слова. Подарил мне Булат книгу и пластинку. Беседа. В частности, об Эмке Коржавине. Он мне привет передал со студентами-американцами. Надо послать ему с okazji книгу.

*9 января 1982 года, суббота*

Вечер, 8 часов. <...> Начали делать инъекции амитриптилина, сделали уже два укола: утром чехословацкого, днём — югославского, принесённого Ирой триптизола. Его привёз мне из Югославии Булат Окуджава.

*1 марта 1982 года, Чистый понедельник*

«Литературная Россия». Ася Пистунова, А. Ерохин, Св. Педенко<sup>73</sup>. Беседа. В частности, о Вл. Высоцком. Многие барды-стилизаторы «блатной» темы вроде Галича и Алешковского, вероятно, заслонили от моего внимания талант Высоцкого.

Чтение стихов «Отдам еврею крест нательный...», «Обложили как волка флажками».

Последнее показалось Асе похожим на стихи Высоцкого, а Святослав сразу же их прочитал. Ничего похожего, кроме «внешности»: волки, флажки, облава. Эту тему о бедных волках в печати и по радио мусолят лет 15. При одинаковых знаках смысл стихов различный.

*16 июля 1982 года, пятница*

Много новостей предвечерним звонком поведал мне Г. Красухин. Главное — Булат нашухерил во Франции, выступая перед эмигрантами. Вёл вечер диссидент и ярый антисоветчик, бывший наш писатель А. Гладили<sup>74</sup>.

Ф. Кочетков и В. Кузнецов. Путаю имена начальства. Темно в голове. Час ночи. Допишу завтра.

Р. С. (Утро 17-VII-82 г., плохое утро, спал только 4 часа — с 2-х до 6-ти).

Да. Так вот, Феликс Кузнецов и Виктор Кочетков<sup>75</sup> решили исключить Булата из партии, а это означает автоматическое исключение

<sup>73</sup> Пистунова Александра Михайловна (1932–1994) — журналист, литературный критик. Ерохин Алексей Алексеевич (1954–2000) — журналист, кинокритик. Педенко Святослав Фёдорович (1947–1994) — журналист, литературный критик.

<sup>74</sup> Гладили Анатолий Тихонович (1935–2018) — прозаик, диссидент. С 1976 г. жил в Париже, работал на радио «Свобода».

<sup>75</sup> Кочетков Виктор Иванович (1923–2001) — поэт, прозаик, критик, переводчик. Участник Великой Отечественной войны. Секретарь парткома Московской писательской организации.

и из СП. И, конечно, печатать не станут. У Булата, правда, денег хватит лет на 10 жизни (он просто чудовищно богат; купил, например, свой портрет у художника Биргера<sup>76</sup> за 10 ... тысяч рублей; это лишь мелочь — портретик; у них много драгоценностей, две машины и т. д., и т. п.; Гена хорошо это знает, да и все это знают)<sup>77</sup>. Булата вызывал в Париж наш посол во Франции Червоненко<sup>78</sup>. Подробностей (что именно говорил Булат на вечере) Гена не знает. Тут два варианта: или увлёкся Булат или решил уехать на Запад. Т. е. вернётся домой, в Москву, а потом со славой на бронзовом коне уедет, как уехали Максимов, Аксёнов и т. п.

А Е. А. Кривицкий<sup>79</sup> считает, что всё ограничится лишь строгачом, т. е. строгим выговором. Булат не только смелый и талантливый, но и очень деловой человек. А его Оля вообще счётно-решающая машина, компьютер. Всё рассчитали. Загадочна она, еврейская (Оля) и полуеврейская (Булат) душа. Но Господь с ними! Я им в любом случае желаю только добра.

*23 марта 1983 г., среда*

У Булата. Беседа о предст<о>ящей моей поездке во Францию. О лекарстве (элавил), о том, как вести себя, чтоб не проколоться. Денег нам дадут — копейки. У меня, правда, есть 3 доллара. Булат готов дать мне ещё десять. Но дело это опасное. Самому нельзя разменивать в банке. Надо просить кого-либо из французов. Это опасно. Нас четверо — все на виду друг у друга. Это Булат, когда жил 3 месяца в Париже с Ольгой, мог себе позволить даже встречи с В. Максимовым<sup>80</sup>. Я же сгорю сразу ясным пламенем. Так что к чёрту доллары, к чёрту В. Максимова!

*24 мая 1983 года, вторник*

Много встреч. <...> Оля Окуджава подвезла меня к Литинституту. Булату не дали визу в ФРГ. Делегация уехала без него.

<sup>76</sup> Биргер Борис Георгиевич (1923–2001) — художник-нонконформист, член Союза художников с 1954 г. (дважды был исключён). Участник Великой Отечественной войны.

<sup>77</sup> Слухи о «богатстве» Окуджавы были сильно преувеличены. Об этом говорит хотя бы такой факт. Когда в начале 1990-х Окуджаве понадобилась срочная операция на сердце в американской клинике, деньги пришлось собирать «всем миром». Заказ портрета у Б. Биргера имел целью поддержать опального художника материально.

<sup>78</sup> Червоненко Степан Васильевич (1915–2003) — советский партийный деятель, дипломат, в 1973–1982 гг. — Чрезвычайный и полномочный посол СССР во Франции.

<sup>79</sup> Кривицкий Евгений Алексеевич (1929–1997) — литературный критик, с 1966 года — сотрудник редакции «Литературной газеты», был зам. гл. ред. по вопросам литературы.

<sup>80</sup> Максимов Владимир Емельянович (1930–1995) — прозаик, публицист, редактор. В 1974 г. эмигрировал во Францию, где основал и возглавил ежеквартальный литературный, политический и религиозный журнал «Континент».

24 сентября 1983 года, суббота

Я уже очень давно слышал обрывки песни Вл. Высоцкого «Истопи ты мне баньку по-белому...». А нынче Вова дал прослушать её в очень хорошей записи — прямо с французской пластинки писали на плёнку. Под влиянием этой песни я начал писать немного странные (а может, просто плохие) стихи.

<...> Краткий разговор с Булатом по телефону — о В. Высоцком. Об этом явлении вообще, о соединённом вместе восприятии Владимира Высоцкого — как поэта, певца, артиста. Это было явление. Но читать стихи его на бумаге (без музыки и пения) — скучно.

*В этой же дневниковой тетради А. В. Жигулина — наброски его стихов о Высоцком:*

С Владимиром Высоцким,  
Эх, не был я знаком...  
Своя судьба мешала,  
Своя больная тема.  
Но крутит сын пластинку  
Про баньку с языком.  
И пулю застряла  
В груди моей поэма.  
Поэма не поэма,  
А, может быть, роман.  
Скорей всего роман.  
Роман-воспоминанье...

25 сентября 1983 года, воскресенье

Был утром у Булата. Дал он мне почитать кое-какие книги, связанные с Гражданской войной, точнее — две книги, изданные в СССР государственным издательством в 1925 и 1926 годах в серии «Революция и гражд<анская> война в описаниях белогвардейцев»; тома: «Февральская революция» и «Начало гражданской войны». Здесь — мемуары Родзянко, Милюкова, Керенского, Шульгина, Деникина, Краснова, всех не перечесть. Книги эти чудовищно редкие. И, конечно, их можно почитать лишь в Ленинке или в Гос. исторической библиотеке в закрытых фондах.

Тиражи соответственно 5 и 10 тысяч. «Главлит» — и всё как полагается!

Эммочка Коржавин, слава Богу, жив и здоров. Только на другую квартиру они переехали. Булат показал мне его открытку, в которой, в частности, такие есть слова: «передай сердечный привет Ире и её мужу». Даже не Ире, а Ирочке.

Булату дарят свои книги сотни разных людей. Я спросил, что он делает с ненужными ему подаренными книгами.

— Выбрасываешь?

— Конечно, выбрасываю! Выдираю только титульный лист с дарственной надписью (чтоб нельзя было выяснить, кто выбросил) и опускаю прямо в мусоропровод.

Я предложил ему вариант — отсылать Г. Г. Мегаеву<sup>81</sup>. Он наотрез отказался, как я его ни уговаривал. А вдруг, мол, в этот глухой городишко как раз и приедет тот самый Пупкин, которого я Мегаеву пошлю. Так ведь не будет Мегаев твой автограф Пупкину показывать!..

...Может, он и мои книги выбрасывает в мусоропровод? Не удивлюсь, если так. Он страшный эгоист, и в глубине души чрезвычайно равнодушен к людям, даже к друзьям.

Говорили и о самолёте<sup>82</sup>. Тёмное это дело. Американский разведчик РС-135 действительно был над Камчаткой, и наши истребители получили приказ посадить или сбить его. В течение 2-х часов наши ребята не смогли найти этот самолёт, и спустя 2 с половиной часа сбили что-то чужое уже над Сахалином. Оказалось, что это южнокорейский «Боинг-747». Как и зачем очутился он над Сахалином, одному Богу известно.

*29 сентября 1983 года, четверг*

Вечером, после звонка, пришёл в 19.00 Саша Евдокимов<sup>83</sup>. Вопреки ожиданиям, я увидел человека молодого, лет 55, а не 80-ти, как сказал мне о нём Межиров<sup>84</sup>. Странно даже — или я ослышался, или это о ком-то другом было сказано. Оказался он человеком, как и говорил Ал<ександр> Петр<ович>, обаятельным. Большая беседа (почти три часа) за чаем в моём кабинете. <...> О Высоцком говорили, об очень многом.

Владимир Высоцкий, на мой взгляд, хорош в совокупности всех своих ипостасей: как актёр (прежде всего!), как поэт, слагатель песен, как исполнитель (исполняющий и одновременно играющий при исполнении песни того, от чьего имени поётся — алкаша, бандита, фронтовика и так далее). Что касается его тюремно-лагерного цикла, то это всё вторичный материал. Я вам прочту сейчас стихи, основанные на первичном материале. И прочёл (после длинного Высоцкого — о побегах<sup>85</sup>) — «Сны». Мало того, я могу дать Вам, представить стихи,

<sup>81</sup> Мегаев Георгий Григорьевич (1935–1995) — книголюб, коллекционер, житель Ставропольского края.

<sup>82</sup> Речь идёт о крупнейшей авиационной катастрофе, произошедшей в ночь на 1 сентября 1983 года над Сахалином, в которой погибли 269 человек, в том числе члены экипажа.

<sup>83</sup> Евдокимов Александр Дмитриевич (1927–1998) — московский библиофил и библиограф научной фантастики.

<sup>84</sup> Межиров Александр Петрович (1923–2009) — поэт и переводчик; участник Великой Отечественной войны. С 1992 г. проживал в США.

<sup>85</sup> Вероятно, песня «Был побег на рыбок...».

основанные вообще на материале совершенно неисследованном, нетронутым. «Забытый случай» его потряс. Вот отсюда и мой лёгкий скепсис в отношении «тюремно-бандитского» Высоцкого. Фронтовые его вещи мне интересней, хотя полагаю, по аналогии с собой, что многим настоящим фронтовикам они могут показаться стилизованными, как мне его побеги, и срока, и драки, и т. п. А социально-бытовые вещи Высоцкого, песни, затрагивающие «Датское королевство», — это замечательные произведения Высоцкого. Здесь он, как и в фамилии своей, высок. Здесь он затрагивает общественно-болезненные наши проблемы, такие, которых вообще у нас никто не касался (из поэтов, по крайней мере).

Расстались друзьями.

*1 апреля 1984 года, воскресенье*

Был у Булата. Он написал стихотворение-песенку, которую решил посвятить мне<sup>86</sup>. Обе песни (он их мне спел) хороши. Но посвящённая мне — великолепна. Смысл: кружится чёрный ворон. Кружит и кружит. И люди собирают ружья, заряжают ружья (надо ворона застрелить). И уже огромно количество заряженных ружей. (И ворон застрелен кем-то). Но заряженных ружей так много, что люди начинают стрелять друг в друга.

*Вчера: 9 сентября 1984 года, воскресенье*

Утром зашёл к Булату, как договорились, но его не было.

Когда я показал Буле-Антону<sup>87</sup> стихи «Отдам еврею крест натальный...», он был потрясён.

*Сочельник, 6 января 1985 года, воскресенье*

И ещё одно обстоятельство стало мучить меня примерно с 31-го декабря. Месяца два назад... я позвонил Булату с просьбой одолжить мне 500 рублей. Он спросил, на какое время. Я ответил, что на месяц-два. Он хотел было пригласить меня к себе, но потом перезвонил и прислал с деньгами сына Булю-Антоня.

Деньги появились у нас раньше срока, и мы решили раздать долги. Булат, по словам Оли, был то на даче, то в Ленинграде. Ира сказала: надо, мол, долг отдать. Оля сказала:

— Заходи!

28 декабря я позвонил Булату. Никто не подходил, но Ира видела Олю, и я решил подняться — они часто выключают телефон. Дверь открыла Оля, сказала, что Булат на даче. Я спросил:

<sup>86</sup> Песня «Примета» («Если ворон в вышине, дело, стало быть, к войне...»).

<sup>87</sup> Окуджаву Булат Булатович (домашнее имя — Антон; р. 1964) — сын Б. Ш. Окуджавы, музыкант, композитор.

— А Новый год дома будете встречать?  
— Дома. А может, и на дачу поедем. Сына я взяла из больницы.  
— Я хочу отдать долг. Я брал у Булата месяц-полтора назад, брал на два месяца. Отдаю досрочно. 500 рублей.

— Давай.

— Вот, пересчитай, 20 купюр по 25 рублей.

— Но ты же считал?

— Да, конечно. Но мог и ошибиться.

Потом заговорили о книге стихов Булата<sup>88</sup>.

— А у тебя разве нет? Булат тебе подарит.

— У меня-то есть. Тут особое дело...

— Книжки ещё есть, и, конечно, для дела книжка найдётся.

(Я хотел попросить Булата подарить книгу Маргарите Орёлкиной<sup>89</sup>).

Через день-два мы узнали, что Булат и Оля разводятся, что у него уже давно есть молодая... Что дома он давно не живёт<sup>90</sup>.

Чухонцев вчера сказал, что Булат в Москве, но никто не знает телефона. Успокоил меня:

— Это ничего. Главное — сказать Булату, чтобы Булат знал.

Я тоже надеюсь, что Оля подтвердит, что я вернул долг.

*10 марта 1985 года, воскресенье*

Звонок Олега Чухонцева. О Булате в Павловом Посаде. Они с Олей помирились. Слава Богу!

*23 мая 1990 года, среда*

Был у Булата. Он грандиозную стальную входную дверь себе устроил. Подарил мне две книги<sup>91</sup>. Сдал свой партийный билет Леночке в партком. Она не поняла кому письмо, а потом радостно догадалась:

— А! Это партийный билет! Сейчас многие сдают.

*20 мая 1994 года, пятница*

Прочитал в двух номерах «ЛГ» интервью И. Ришиной с Булатом<sup>92</sup> и Эмой Коржавиным. Булат — в основном поверхностно — о Ленине,

<sup>88</sup> См.: Окуджава Б. Стихотворения. М.: Совет. писатель, 1984.

<sup>89</sup> Орёлкина Маргарита Владимировна (ум. 2013) — дочь В. С. Орёлкина (1912–1975), абхазского археолога, краеведа, художника и поэта. Дом Орёлкиных называли «абхазским Коктебелем», в нём отдыхали многие деятели культуры и литературы, в том числе Ф. Искандер и А. Жигулин.

<sup>90</sup> Подробнее см., например: Горленко Н. Моя любовь — Булат Окуджава // Караван историй. Коллекция. 2013. № 2. С. 74–109.

<sup>91</sup> Вероятно: Окуджава Б. Избранные произведения: В 2 т. М.: Современник, 1989.

<sup>92</sup> См.: Окуджава Б. «Под управлением любви» / Беседует И. Ришина // Лит. газ. 1994. № 18–19 (11 мая). С. 3.

о Сталине, о сегодняшнем дне. Обо всём, что в воздухе носится и в газетах печатается. Булат, правда, заметил типичный анахронизм нашего времени. Критик В. Камянов удивляется, что в романе о 30-х годах дети любят своих родителей-коммунистов<sup>93</sup>. А вообще интервью бедновато новой, свежей мыслью.

Иное дело — Наум Коржавин. Вот это подлинный мыслитель и исследователь эпохи. Здесь точная психологическая картина всего, что произошло и происходит с нами. «Время, время дано...» — вот ключ к пониманию трагедии. Игнорирование «позднего ума отцов» ведёт к беспамятству.

*18-XI-94 г., пятница*

Наиболее важным и интересным из прошедших дней был день вечера «Литературной газеты» в концертном зале «Октябрь» 12 ноября, в субботу<sup>94</sup>.

Я выступал первым после вступительного прозаического слова Булата. Впрочем, не совсем первым. Перед моим выступлением Серёжа Никитин спел свою песню «Колымская песня» на мои стихи. В зале было 2 с половиной тысячи людей. Я прочитал: «Кострожоги», «Сны», «Стихи Ирине», «Продли, Всевышний, дни моей Ирины...», «Обложили как волка флажками...» И под аккомпанемент С. Никитина спел первые пять строф песни «Ванинский порт». Успех был потрясающий. Зал взрывался после каждого стихотворения, а «Ванинский порт» покорила и потряс всех. Я был что называется в ударе. А ведь не выступала пять лет.

<...> Привезли нас домой (как и на вечер) на «рафике» «ЛГ» с Булатом и Олей.

*12 июня 1997 года, четверг*

Полночь, час ночи на 13-е. Печальная новость. Поздно вечером в четверг в военном госпитале в Париже умер Булат Окуджава... Царствие небесное тебе, Булат!.. К трагическому сообщению за целый день уже подготовило нас телевидение. По всем программам говорили, что Булат очень плох, что приехал он во Францию по частному приглашению, что после лечения в Германии он решил устроить в Париже небольшой концерт для друзей, что у него уже была операция на сердце и др. подробности. Показывали кадры с ним и его портреты.

<sup>93</sup> См. в обзоре: Камянов В. На чужой роток не накинешь платок: Взгляд на «Знамя»-93 // Знамя. 1994. № 1. С. 193–195. Камянов Виктор Исаакович (1924–1997) — педагог, литературный критик и литературовед.

<sup>94</sup> В творческом вечере «Литературной газеты» «Автограф», который состоялся 12 ноября 1994 года в киноконцертном зале «Октябрь», приняли участие А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина, Б. Окуджава, Ф. Искандер, В. Соколов, И. Иртеньев, Г. Поженян, Б. Чичибабин и др.

Полночь, час ночи не -18-6-  
 Печальная новость. Поздно вечером в четверг в восьмом го-  
 нитале в Париже умер Булат Окуджава... Царствие небес-  
 ное, Булат! К трагическому совпадению за время дня уже  
 подготовило нас телевидение. По всем программам говорили, что  
 Булат очень плох, что приехал он в Францию по частному при-  
 мышлению, что после лечения в Германии он решил устроиться  
 в Париже издательский концерт для друзей, что у него уже была он-  
 рация на сердце и др. подробности. Показывали кадры с ним и его  
 портреты. Господи! Сколько крупных талантов ушло от нас в послед-  
 ний год, в последнее время! Б. Можаяев, В. Соколов, В. Солоухин, Ю. Левитан-  
 ский... И вот Б. Окуджава. Смерть словно косой косит. Почти  
 пусто вокруг!..

...Из двенадцати заведений — в основном мотель-бутик. Везде, куда...  
 Осталось только к В. Каляку. Ане Можаяев. Она в Литературном  
 обществе с М.В. Зорин.

Приезжает вечером Вова с Ольгой.

13 июня 1997 года, пятница

Спал пять с половиной часов. Мало. Наступает, гремит где-то гро-  
 за. Звонки о Булате — И. Ришиной, Л. Абаевой<sup>95</sup>. Ришина сказала, что  
 Булат перенёс грипп. Впрочем, об этом говорили и по телевизору. Отёк  
 лёгких. Умер без сознания. Последние его слова были: «Как бы я хотел  
 очутиться сейчас в московской больнице!». Его лечили в 23-й градской,  
 как и меня, те же врачи. Завтра Ольга уже привезёт Булата в Москву.

Страница  
 дневника

Господи! Сколько крупных талантов ушло от нас в последний год, в последнее время! Б. Можаяев, В. Соколов, В. Солоухин, Ю. Левитанский, И. Бродский... И вот Б. Окуджава. Смерть словно косой косит. Почти пусто вокруг!..

13 июня 1997 года, пятница

Спал пять с половиной часов. Мало. Наступает, гремит где-то гроза. Звонки о Булате — И. Ришиной, Л. Абаевой<sup>95</sup>. Ришина сказала, что Булат перенёс грипп. Впрочем, об этом говорили и по телевизору. Отёк лёгких. Умер без сознания. Последние его слова были: «Как бы я хотел очутиться сейчас в московской больнице!». Его лечили в 23-й градской, как и меня, те же врачи. Завтра Ольга уже привезёт Булата в Москву.

<sup>95</sup> Ришина Ирина Исааковна (р. 1936) — журналист, многолетний сотрудник, заведующая отделом художественной литературы «Литературной газеты»; выйдя на пенсию, работала на общественных началах в народном Доме-музее Окуджавы, позднее — заместитель директора государственного Музея; Абаева Людмила Николаевна (1951–2012) — поэт, переводчик; оргсекретарь правления Союза российских писателей.



Заканчивается длинный жаркий день. Телевизор выдаёт о Булате всё новые и новые сведения. Завтра его будут отпевать в Париже в православной церкви. Похороны на Ваганьковском кладбище 18-го.

Весь вечер читали с Ирой вслух стихи Булата из книги «Посвящается вам!»<sup>96</sup>. Прекрасные стихи, которые опрокидывают расхожее утверждение, что у Булата Окуджавы есть только песенные тексты.

*14 июня 1997 года, суббота*

В парижском православном храме Александра Невского отпели Булата Окуджаву. А крещён ли он? Оля-то крестилась. Это я знаю. В раннем детстве Булата крестить не могли — родители были ревностными партийцами. Может, отец Александр Мень его крестил?.. И какое православное имя дали ему при крещении? Богдан? Борис? Или грузинское Бидзин? Ещё на «Б»: Боголен и Боян. Больше нет <имён> в святцах.

*18 июня 1997 года, среда*

Объявлен Указ об увековечивании памяти Булата: о памятнике на Арбате, о премии им. Б. Окуджавы, о музее, о стипендиях для студентов, о принятии всех расходов, связанных со смертью и похоронами и т. п. на государственный счёт. Я, конечно, не против. Дай Бог, чтобы всё так и было. Но я против переименования Протопоповского переулка в улицу Окуджавы (это предложил А. Вознесенский). Пусть назовут именем Булата новую улицу. Или улицу, носящую ещё советское название (Коммунистическая, ул. Ленина и т. п.). Или один из Арбатских переулков.

Прощание с Булатом в театре им. Вахтангова превращено почти в чисто театральное действо. Гроб — на сцене, зрители в зале, двухкилометровая очередь. Радио и телевидение неустанно много дней призывали людей придти в театр Вахтангова.

О смерти Твардовского не было никакого извещения ни в печати, ни в других СМИ. Но и на ул. Герцена, и на Новодевичьем кладбище стояли милицейские кордоны, людей было очень много, и их разгоняла конная милиция.

Днём и вечером слушали с Ирой пластинки Булата. У меня были 3 первых больших пластинки Булата <19>78 года (примерно — даты выпуска нет). Записи 1960–1975 гг. Составитель Л. Шилов. Одной из этих пластинок я постоянно пользовался, часто её заводил. А две было новых — запас. Но их продал Володя, когда работал в Доме книги. Оставил мне заигранную с царапинами. Её и слушали, трескучую.

Замечательное поэтическое и музыкальное явление — Булат Окуджава. Мудрость, философичность. Пение и слова многих песен очаро-

<sup>96</sup> См.: Окуджава Б. Посвящается вам: Стихи. М.: Совет. писатель, 1988.



*Снимок, описанный в дневнике. На вечере в ЦДЛ 26 октября 1975 г.  
Фото Льва Шилова из собрания М. Гизатулина*

ывают. Я особенно люблю «Грузинскую песню», «Мы за ценой не постоим», «Чудесный вальс», «Прощание с новогодней ёлкой», «Песенку о Моцарте», многие другие. Всех не перечислить. Да. Конечно, «По Смоленской дороге», «Полночный троллейбус». Это из самой первой маленькой пластинки. Талант, конечно, огромный. Что и говорить.

*19 июня 1997 года, четверг*

Прощание с Булатом. Три красные розы (Ира купила). Дождь. Эдик Пашнев<sup>97</sup>. Ольга. Булата привезли к дому.

<...> О Булате. В «М<осковском> к<омсомольце>» на первой странице сказано, что: «В Париже перед смертью Булат Окуджава принял крещение. В Москву он вернулся Булатом — Иоанном»<sup>98</sup>. Слава Богу! А то ведь Булат всю свою жизнь был атеистом, хотя часто упоминал Бога в своих стихах и песнях. Господь в его творчестве был неким абстрактным литературно-эмоциональным понятием, поэтическим знаком, образом.

<sup>97</sup> Пашнев Эдуард Иванович (р. 1933) — поэт, прозаик, драматург, публицист, земляк и друг Жигулина. В настоящее время проживает в США.

<sup>98</sup> Всё громче музыка печали... / [Подгот.: А. Ковалёва, Н. Дардыкина] // Моск. комсомолец. 1997. 19 июня. С. 1, 3.

Надеюсь, что крестили Булата не в бессознательном состоянии. Полагаю, что крещение Булата — инициатива Ольги...

*21 июня 1997 года, суббота*

Т. Жирмунская<sup>99</sup> рассказала, что крестили Булата Иоанном в госпитале в бессознательном состоянии. Надеялись, что он очнётся перед смертью. Но он не очнулся, не узнал, что стал Иоанном. Организовала крещение Ольга. Так я и думал.

*23 июня 1997 года, понедельник*

Слушали с Ирой Булата. Две пластинки. Это уникальное музыкально-поэтическое и личностное (голос, интонация) явление. <...> Жаль Булата! Ему бы ещё жить да жить. Но Ольга потащила его погулять в Европу. Когда он уезжал в Германию, он сказал мне, что едет лечиться, а на самом деле читал там лекции, деньги зарабатывал. И во Франции собирался выступать. И вот нету его. А сидел бы на даче и писал бы потихоньку, — всё было бы хорошо.

<...> Вечером снова слушали с Ирой Булата: «Чудесный вальс», «Он наконец вернулся в дом», «Прощание с новогодней ёлкой», «Молитва Франсуа Вийона», «Песенка о Моцарте», «О Володе Высоцком», «Примета». Господи! Какая это невосполнимая потеря! Но хорошо, что хоть голос его остался. Это словно душа Булата.

*24 июня 1997 года, вторник*

Спал очень мало, три с половиной часа, и плохо себя чувствовал. Опять слушал Булата и грустил о нём.

*25 июня 1997 года, среда*

Спал хорошо, почти семь часов. Песня Булата «О Володе Высоцком».

*26 июня 1997 года, четверг*

Спал хорошо и долго. Опять слушал Булата.

*10 июля<sup>100</sup> 1997 года, четверг*

Слушал пластинки Булата Окуджавы. Очень по душе мне его песни. Почти запомнил мотив и слова «Музыкант играл на скрипке, я в глаза ему глядел».

*11 июля 1997 года, пятница*

Володя привёз нас с Ирой в Переделкино. <...> Надо сходить в церковь и поставить... свечи за упокой души. И за Булата-Иоанна

<sup>99</sup> Жирмунская Тамара Александровна (р. 1936) — поэт, переводчик, литературный критик, литературовед. В настоящее время проживает в Германии.

<sup>100</sup> В дневнике ошибочно: июня.

надо поставить свечу. Какое редкостное музыкально-поэтическое явление Булат Окуджава, и одно из главных его составляющих — это глубоко личностная интонация. Я взял на дачу три пластинки Булата (у Вовы здесь есть проигрыватель).

*7 сентября 1998 года, понедельник*

Ездили к Ирине Ришиной и Льву Шилову<sup>101</sup> в Дом-музей Булата Окуджавы. Очень хорошо и интересно. Я подписал книгу так: «Дому-музею Булата Окуджавы — сердечно!

ПОДРАЖАНИЕ БУЛАТУ

Музыкант в лесу под деревом  
наигрывает вальс  
И уже листы берёз поблёскивают ржаво.  
Что касается меня, то я прослушиваю Вас!  
И не могу насладиться я Вас,  
Маэстро Окуджава!..»

В музее на полках — как бы уголки друзей. Есть и мой. В центре его полураскрытая книга «Чёрные камни 1996» с надписью, мой портрет с номером на груди работы Корзанова. По сторонам — ксероксы; стихи Булата «Ворон», посвящённые мне, и моё стихотворение «Чёрный ворон, белый снег», посвящённое Булату.

Есть одна очень интересная фотография: на сцене за столом (видимо, в ЦДЛ) четыре поэта: я, Булат, Глазков, Белла. Такой фотографии у меня нет. Видимо, середина <19>70-х годов. Я рассказывал о Булате (как познакомились в Ленинграде в ноябре 1963 года, как общались, живя в одном доме, и многое др.).

Пел песни Булата, а также «Колымскую песню» и «Даль и душа прояснились...» Беседовали о Булате. Всё это снимал видеокамерой Лев Шилов. И. Ришина сейчас, поздно вечером, позвонила и сказала, что уже видела запись, что получилось великолепно.

Пили крепкий чай с пряниками.

*Публикация, предисловие и комментарии В. В. КОЛОБОВА*

---

<sup>101</sup> Шилов Лев Алексеевич (1932–2004) — архивист, литератор, исследователь звучащей литературы; в то время директор Дома-музея К. И. Чуковского в Переделкине, один из основателей Дома-музея Окуджавы.

## ОВГ В КАЛИНИНГРАДЕ

5–6 ноября 2018 года в Балтийском федеральном университете имени Иммануила Канта (Калининград) в рамках Международного фестиваля искусств «Времена Высоцкого и Окуджавы» прошла научная конференция «Классика жанра. Окуджава, Высоцкий, Галич», посвящённая творчеству крупнейших представителей отечественной авторской песни.

Конференция прошла при участии Калининградского Пен-центра и при поддержке фонда «Русский мир». Гостями её стали Народный артист России, поэт, художник Лев Прыгунов и журналист, писатель, кинодокументалист Алексей Симонов, которые поделились своими воспоминаниями.

В приветственном слове на открытии конференции директор Института гуманитарных наук Т. В. Цвигун отметила, что проходящее в университете мероприятие во многом институализирует традиции научного изучения бардовской культуры, сложившиеся в БФУ им. И. Канта.

На конференции прозвучали следующие доклады:

\*М. А. *Александрова*, Нижегородский государственный университет им. Н. А. Добролюбова. «Ностальгия по “золотому веку” как фактор литературной репутации Булата Окуджавы».

Г. А. *Шпилева*, Воронежский государственный педагогический университет. «“Комариный текст” в русской поэзии и в стихотворении Б. Окуджавы “Мы убили комара...”».

\*А. Е. *Крылов*, Москва. «Театральная карьера Окуджавы. Новые архивные сведения по теме».

А. В. *Скобелев*, канд. филол. наук, Воронеж. «Песня “вагонная”, песня авторская».

М. А. *Перепёлкин*, Самарский государственный университет. «“Песня о Волге” В. Высоцкого: текст и контекст».

\*В. А. *Гавриков*, РАНХиГС, Брянский филиал. «Тема каннибализма в творчестве А. А. Галича и Г. В. Жукова».

\*С. В. *Свиридов*, БФУ им. И. Канта. «Вина vs беда: герой Высоцкого в фокусе описывающих текстов».



*\*В. В. Биткинова, Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского. «Творчество бардов в рецепции Виктора Сосноры».*

*\*Л. Ю. Большухин, НИУ Высшая школа экономики, Нижегородский филиал. «“Элегия” Давида Самойлова как претекст стихотворения Булата Окуджавы “Я пишу исторический роман”».*

*Т. В. Сенькевич, Брестский государственный университет им. А. С. Пушкина. «Авторская песня в Бресте: традиции и новаторство, читательская рецепция».*

*С. А. Кадочникова, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. «Журналистская дискурсивность и интертекстуальность произведений авторской песни».*

*Д. А. Малеванная, БФУ им. И. Канта. «О феномене “неавторской авторской” песни на одном примере: “Я беру кривоноего лето коня...” Е. Фроловой на стихи Л. Губанова».*

*С. А. Мирзоева, учитель русского языка и литературы МАОУ «Школа будущего», магистрант БФУ им. И. Канта. «(Не)переводимость русской души: использование переводов песен В. Высоцкого на занятиях РКИ».*

Здесь, а также в оглавлении сборника, статьи настоящего выпуска альманаха, основанные на докладах данной конференции, помечены (\*).

---

## В ДОМЕ БУЛАТА

### I.

Традиционная научная конференция, организуемая Федеральным государственным мемориальным музеем Б. Ш. Окуджавы, состоялась 7–8 декабря 2018 года. Она впервые проходила не в Переделкине, а в Культурном центре «Дом Булата» на Арбате. Организаторы дали конференции название «Непрочтённый Окуджава. Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XXI века». Модераторами двухдневных заседаний были Ольга Владимировна Арцимович-Окуджава и Евгений Анатольевич Ермолин (зав. кафедрой журналистики и издательского дела ЯПГУ им. К. Д. Ушинского, Ярославль). Сотрудник музея Ирина Юрьевна Ковалёва отвечала за общую координацию работы.

В своём обзоре мы не станем упоминать доклады, по разным причинам не прозвучавшие, поскольку с программой конференции можно познакомиться на музейном сайте, а со временем (надеемся) все материалы будут изданы. Излагаем свои впечатления, в целом соблюдая хронологию событий, но тематически близкие доклады будут рассмотрены «в связке».

Доклад Е. А. Ермолина «Творчество Булата Окуджавы в парадигме контркультуры: мировой и советский контексты» развивает идеи Г. С. Кнабе, которого — как и Г. А. Белую — с благодарностью вспоминали многие участники конференции. На фоне идеологических и творческих течений, характерных для послевоенной мировой контркультуры, показан внутренний драматизм советской «оттепели»: если в западном мире молодое поколение бунтовало против истеблишмента, с которым никак себя не ассоциировало, то поколению Окуджавы приходилось поэтапно преодолевать советский духовный опыт. Рассмотрен такой признак «оттепельной» контркультуры, как единство этоса и творчества; охарактеризованы две основные разновидности этоса: культивируемые в кругу авторов «Юности» и «Нового мира». Прослежена эволюция представлений о долге — от новомирского «долга перед народом» к декабристскому долгу чести. Описан личный этос Окуджа-



вы, своеобразно воплотивший идеал «русского рыцарства». Высказана мысль о приобщении Окуджавы к идеалам XIX века как путь «обретения почвы».

С. С. Бойко (Институт филологии и истории РГГУ, Москва) сопоставила художественно-биографическую прозу Феликса Светова («Опыт биографии», «Отверзи ми двери») и Булата Окуджавы («Девушка моей мечты», «Приключения секретного баптиста», «Упразднённый театр») — произведения, запечатлевшие процесс изживания унаследованного от родителей революционаризма. Сходны обстоятельства, повороты судьбы, сформированные эпохой человеческие типы: матери Светова и Окуджавы по возвращении из лагерей и ссылок оказываются отчуждены от сыновей как своим страшным опытом, так и пугающей верностью иллюзиям; в ситуации мировоззренческого перелома оба юноши испытывают сильное влияние «постороннего», как бы случайно встреченного человека, чья способность трезво и смело оценивать исторический морок объясняется пребыванием в другой парадигме ценностей — не революционаристских, а традиционных, в истоке своём христианских. Своеобразие позиции Светова и Окуджавы как двух свидетелей эпохи проявляется в рефлексии об ответственности поколения детей за революционное насилие, совершённое старшими. Сравнивая два эпизода, где ребёнок обнаруживает дома «замечательную игрушку» — оружие времён гражданской войны, С. С. Бойко высказывает предположение, что Окуджавы в «Упразднён-



ном театре» полемизирует с другом, шире — с поколением «комиссарских детей», сама же ситуация со стрельбой является вымышленной. Окуджава заостряет коллизию: отец Светова лишь пригрозил наганом рассердившим его работягам, Ванванч едва не убил товарища по играм; если один сын дистанцируется от отца, стыдясь его неуместного гнева, то другой поневоле доводит до предела революционное — «лёгкое» — отношение к крови и тем самым берёт на себя отцовскую вину. Иными словами, историческая реалья «оружие в доме» возводится Окуджавой в исторический символ.

Большой интерес участников конференции вызвал доклад филолога и переводчика Штеффи Меммерт-Лунаи (ФРГ, Берлин) «Булат Окуджава в немецкоязычном пространстве». Описав ситуацию открытия поэта в Западной Германии, детально осветив историю публикаций лирики Окуджавы в переводах на немецкий (начиная с 1963 года и до конца 1980-х годов), представив основные немецкоязычные и двуязычные поэтические издания, докладчица особое внимание уделила рецепции Окуджавы в бывшей ГДР. Здесь поэт был воспринят, без особых на то оснований, как двойник Вольфа Бирмана, последователя Брехта, диссидента. Такая репутация располагала к Окуджаве интеллигенцию и вызывала крайнюю настороженность официальных идеологов: тексты, пропущенные советской цензурой, зачастую оказывались неприемлемыми для печати с точки зрения цензуры местной. Так, в 1971-м Леонард Кошут и Ральф Шрёдер боролись за издание в ГДР романа «Бедный Авросимов», что вызвало встречную активность осведомителей штази. Ш. Меммерт-Лунаи процитировала опубликованные документы из архива госбезопасности, где анонимный автор «открывал глаза» высшим инстанциям на опасные подтексты декабристской темы и утверждал, что Окуджава, «антисоветски настроенный», может стать вторым Солженицыным. Шрёдер отвечал на том же идеологическом языке, но приписал роману противоположные качества — «революционную направленность» и «чёткий классовый подход». Человек трагической судьбы, перенесший тюремное заключение, вытесненный из академической науки, Шрёдер был склонён органами штази к сотрудничеству, и свой компромисс он также использовал в борьбе за «Бедного Авросимова». Вряд ли эта изнанка литературной жизни стала известна Окуджаве, поскольку его общение с Шрёдером оставалось доверительным. В начале 1970-х годов писатель поделился с ним идеей написать семейную хронику; в восприятии Шрёдера этот замысел отразился как «советские Будденброки». Несомненно, речь шла о будущем «Упразднённом театре». Состоявшаяся наконец публикация «Бедного Авросимова» переломила ситуацию в пользу Окуджавы, и с 1971 года его произведения широко издаются в ГДР. Но (с гру-

стью констатировала Ш. Меммерт-Лунаи) «Упразднённый театр», появившийся уже на новом историческом этапе, так и не был переведён на немецкий язык...

В. М. Есипов (ИМЛИ РАН, Москва) проинформировал участников конференции о находках в американском архиве Василия Аксёнова<sup>1</sup>: это два письма Окуджавы, отправленные в США с оказией, и ответ Окуджавы на анкету Аксёнова о творческой лаборатории писателя (здесь изложена история замысла романа «Бедный Авросимов»). Докладчик прокомментировал одновременные воспоминания Аксёнова об Окуджаве и пронзительный поминальный текст — «Господи, прими Булата».

Л. В. Бахнов вступил в заочную полемику с Г. Ч. Гусейновым (ВШЭ, Москва), чей доклад «Поэтика мемуаров, или Технология редактирования прошлого», к сожалению, не прозвучал на конференции из-за болезни автора, но его позиция известна по ранее опубликованной статье<sup>2</sup>; предполагалось, видимо, развить высказанные в этой работе идеи. Л. В. Бахнов подчеркнул необходимость судить о тексте по законам жанра: «автобиографические повествования» Окуджавы представляют собой не мемуары, а художественную прозу, в центре которой не автор, а *Иван Иванович* или *Отар Отарович*. Поэтому в текстах, публиковавшихся Окуджавой с конца 1980-х, следует видеть отнюдь не «редактирование прошлого», но его творческое осмысление.

Нилакши Сурьянараян, профессор университета Дели, рассказала о своём знакомстве с песенным творчеством Булата Окуджавы в студенческие и аспирантские годы, проведённые в России. Сегодня она приобщает к русской культуре студентов; ряд поэтических и прозаических произведений Окуджавы включён по её инициативе в магистерскую программу для изучающих русский язык и литературу. В докладе была освещена методика анализа рассказа «Подозрительный инструмент» на занятиях со студентами Делийского университета; главное внимание направлено на образ поющего поэта, который является «интегрирующим» по отношению ко всем социокультурным реалиям периода «оттепели». Переводы Окуджавы на английский язык знакомы индийскому читателю, но профессор Сурьянараян считает важным представить творчество поэта на хинди. Начало переводческой работе уже положено, что и продемонстрировал ученик Сурьянараян — Сону Соини (Центр русских исследований, Университет им. Джавахарлала

<sup>1</sup> См.: Есипов В. Булат Окуджава и Василий Аксёнов // Рус. слово. 2019. № 5. Электрон. версия: <http://ruslo.cz/index.php/arkhiv-zhurnala/2019/05-2019/item/1294-bulat-okudzhava-i-vasilij-aksenov>: 13.01.20.

<sup>2</sup> Гусейнов Г. Поэтика мемуаров, или Технология редактирования прошлого: Взгляд на ноябрь 1967-го из 1990-х // Голос надежды: Новое о Булате. М.: Булат, 2008. С. 222–233.

Неру, Нью-Дели): он поделился своим опытом воссоздания на родном языке стихотворения «Арбатский дворик» («А годы проходят, как песни...»). Когда лирика Окуджавы зазвучит на хинди, это будет, по словам Сону Соини, «пир для читателей».

Для китайской публики Окуджава также начинает открываться благодаря участвовавшим обращениям переводчиков к его наследию. Как рассказала Чэнь Дяньмэй (Шаньдунский университет), при жизни писателя его имя лишь эпизодически упоминалось на страницах китайской печати (среди этих изданий, впрочем, был академический журнал «Мировая литература»). Некоторые отклики на произведения Окуджавы, опубликованные в Советском Союзе и постсоветской России, определялись местной идеологической конъюнктурой: например, роман «Упразднённый театр» был осуждён как «антисоветское выступление», а получение писателем Букеровской премии вызвало негодование. Доклад позволяет судить о том, что сегодня формируется более адекватное восприятие гражданской и литературной позиции Окуджавы; творчество поэта вдохновляет переводчиков, размещающих свои опыты в социальных сетях. Коллега Чэнь Дяньмэй, Чжао Сяобин представил своё понимание символических и метафорических образов лирики Окуджавы, реализованное в его переводах.

Автор этих заметок выступил с докладом «“Исторические фантазии” в детской повести Булата Окуджавы “Фронт приходит к нам”: контекст и подтекст». Судя по реакции слушателей, ему удалось соответствовать теме конференции, представив *непрочтённого Окуджаву*.

С. В. Диваков (Тверской университет) рассмотрел отзвуки песенного стихотворения Булата Окуджавы «Молитва» в отечественной рок-поэзии, сопоставив с претекстом «Боже, храни полярников» Бориса Гребенщикова и «Господи, помилуй пожарников» Константина Арбенина. «Вийоновская» парадоксальность окуджавской «Молитвы» импонировала рокерам; при этом Гребенщиков следует традиции «вариаций на заданную тему», Арбенин же создаёт всего лишь дружелюбную пародию сразу на два источника. Текст Гребенщикова — при всей его ироничности — философичен, самодостаточен, в то время как арбенинская шутка получает смысл лишь на фоне пародируемых текстов. По ходу своего доклада С. В. Диваков предложил ещё целый ряд соображений по поводу линии рок-поэзии, идущей от окуджавской «Молитвы», что намечает перспективу интересного исследования.

А. Г. Ганжа (Школа культурологии ВШЭ, Москва) в своём докладе «Песенное высказывание Окуджавы и послесталинская кинополитика» уделила основное внимание полемике с филологической практикой исследования лирики Окуджавы. По её убеждению, следует отказаться от понятия «лирический герой» в пользу «субъекта чистой перфор-

мативности»: песенное высказывание Окуджавы (а также его современников по «оттепели») есть «акт совершения того, о чём я <поэт> в настоящий момент говорю» при отсутствии какого бы то ни было «эстетического фильтра». В качестве примера была упомянута песня Окуджавы из кинофильма «Белорусский вокзал»: если сказано от первого лица, что *нам нужна одна победа*, то это следует воспринимать исключительно в свете изложенных выше теоретических посылок — как прямоговорение, реализующее авторскую суггестивную стратегию. Слушатели попытались напомнить докладчику, что сам Окуджава подчёркивал ролевой характер фронтовой баллады, выражающей сознание персонажей, но не автора. А. Г. Ганжа парировала решительно (цитируем буквально): «Не верьте автору, эстетическая рефлексия в XX веке обнулена!» Оппоненты принялись называть песенные стихи Окуджавы, где бахтинский вопрос об «авторе и герое в эстетической деятельности» решается вполне определённо: «Московский муравей», «Мне нужно на кого-нибудь молиться...»; помнянуты были и простейшие случаи — монологи не лирического героя, не авторского двойника, а водеvilных искателей счастья (в том числе дам), сказочных и кукольных персонажей... Тщетно... По суровому лицу докладчика стало понятно, что М. М. Бахтин тоже должен быть «обнулён». В итоге каждая из сторон осталась при своём мнении.

Ю. Л. Троицкий (Институт филологии и истории РГГУ, Москва) в докладе «Таинственный Окуджава: когнитивные стратегии поэта» рассмотрел культурные коды стихотворений «Вобла», «Храмули», «Нева Петровна, возле вас — всё львы...», «Ну что, генералиссимус прекрасный...», «О чём ты успел передумать, отец расстрелянный мой...».

Е. А. Семёнова (Институт филологии и истории РГГУ, Москва) обратилась к теме, которая давно ожидает своего исследователя: «“Николаевские” эпизоды и образ Николая I в повести Л. Н. Толстого “Хаджи-Мурат” и романе Б. Ш. Окуджавы “Путешествие дилетантов”». Окуджава не раз говорил о значении для него толстовского претекста, во всех работах о «Путешествии дилетантов» упоминается этот факт, но до сих пор не было предпринято детального сопоставления «николаевских» эпизодов. Между тем, как справедливо замечено докладчиком, актуальность фигуры носителя власти в современном мире сообщает произведениям о николаевской эпохе общечеловеческий интерес. По нашему мнению, особенную ценность имеют наблюдения Е. А. Семёновой над системой художественных средств, реализующих тонкую полемику Окуджавы с концепцией личности Николая в «Хаджи-Мурате». Преодоление толстовской публицистичности, как убедительно показано в докладе, делает окуджавский образ императора едва ли не более страшным, чем Николай в изображении великого обличителя.

Е. В. Новикова (факультет журналистики МГУ) поставила вопрос «Об эпиграмматизме в творчестве Булата Окуджавы», наметив перспективу дальнейшей работы в этом направлении.

Выступление М. В. Позиной (зав. сектором библиотеки, Кубанский государственный университет, филиал в Славянске-на-Кубани), посвящённое повести «Будь здоров, школяр»<sup>3</sup>, мы бы определили как «народное литературоведение». Докладчик обнаружил простодушную неосведомлённость в истории темы (между тем на конференции присутствовало несколько авторов специальных работ о «Школяре» — начиная с Л. В. Бахнова), по ходу изложения своего понимания повести контаминировал разные тексты... Но кто ещё, кроме Окуджавы, так вдохновляет самостоятельных толкователей? Среди современников — только Высоцкий, среди «старших» классиков — только Пушкин.

Доклад В. А. Куллэ (Литературный институт им. М. Горького, Москва) «Окуджава как фактор отторжения для современной актуальной поэзии» уже своим заглавием отсылает к его же статье «Окуджава как фактор влияния»<sup>4</sup> и развивает некоторые её положения. Это выступление стало «сильным местом» в композиции конференции. Сделав обзор разновременных нападок на Окуджаву Тимура Кибирова, Сергея Гандлевского и других, продемонстрировав тоталитарный дух их критики, докладчик осветил основные предпосылки этой позиции. Диапазон поводов оказался широк: от пафоса позднесоветского неонконформизма до идеологической конъюнктуры 1990-х, от поисков альтернативного пути в творчестве (вне мелического начала) до общелитературной моды на центон, когда ведущим стал соблазн легко достичь иронического эффекта. Дополнены эти наблюдения анализом ряда мемориальных текстов, где задним числом, уже с оттенком покаяния обнажена странная логика отторжения: «Окуджава действительно, в самом буквальном смысле поэт *душевный*. Он колдует непосредственно над нашей душой, и больше того: наша душа сама частично состоит из его песенок. <...> А она, наша душа, нам как-то разонравилась (и поделом)»<sup>5</sup>; иными словами, на Окуджаву возлагалась ответственность и за недовольство собственной «душой», и за прекраснотушние / двоемыслие / конформизм, вменённые всей интеллигенции. Окуджа-

<sup>3</sup> Ст. опубл.: *Позина М. В.* Крушение романтических иллюзий в повести Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр» // *Вопр. лит.* 2018. № 4. С. 209–214.

<sup>4</sup> *Куллэ В.* Окуджава как фактор влияния: К вопр. о некоторых параллелях творчества И. Бродского и Б. Окуджавы // *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: Материалы Первой междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы.* 19–21 дек. 1999 г. М.: Соль, 2001. С. 50–54.

<sup>5</sup> *Айзенберг М.* «...И новый плащ одену» // *Лит. обозрение.* 1998. № 3. С. 18. Курсив автора статьи.

ва выразил «интонационную атмосферу времени» (М. О. Чудакова), стал его персонификацией — и закономерно оказался главной мишенью нападков на саму эпоху, чем (подчёркивает В. А. Куллэ) была лишь засвидетельствована высокая роль поэта. Наконец, в новом столетии осознан масштаб совершённого Окуджавой-лириком, причём (напомнил В. А. Куллэ) не без участия представителей недавней «неофициальной» поэзии.

## II.

16–17 ноября 2019 года в Культурном центре «Дом Булата» прошла VII Международная научная конференция «Творчество Булата Окуджавы в контексте мировой культуры». Модераторами выступили Евгений Анатольевич Ермолин, Владимир Иванович Новиков, Ольга Владимировна Арцимович-Окуджава, координатором работы — незаменимая Ирина Юрьевна Ковалёва.

О. В. Арцимович-Окуджава рассказала о проекте, посвящённом 95-летию Булата Окуджавы: подготовлены 2 диска, один из которых содержит 95 песен в авторском исполнении, другой — 95 песен Окуджавы, интерпретированных рокерами и рэперами (победителями конкурса).

Н. А. Богомолов (зав. кафедрой литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ) представил на конференции свою книгу «Бардовская песня глазами литературоведа» (М.: Азбуковник, 2019). Книга оказалась последней для замечательного учёного...

Е. А. Ермолин (зав. кафедрой журналистики и издательского дела ЯПГУ им. К. Д. Ушинского, Ярославль) начал свой доклад «Возвращение к очевидности (актуальная значимость творческого проекта Булата Окуджавы)» с констатации разных взглядов на проблему статуса Окуджавы в культуре XXI века. Очевидно, что с уходом гитары как «инструмента коммуникации» и общепонятного для интеллигенции символа солидарности меняются условия рецепции лирики Окуджавы; тем не менее сама потребность в его творчестве сохраняется, о чём говорит и концертный проект Андрея Копёнкина «Внуки Булата», и перепевы окуджавской классики рокерами и даже рэперами, и актуализация «Москвы Окуджавы» в современной прозе. Человек XXI века, чья свобода от общеобязательной идеологии обернулась усталостью от деконструкций, «подвижностью», «неустойчивостью», нуждается в том, чтобы заново «собрать» себя, а главный посыл творчества Окуджавы — «интегральный гуманизм и универсальная гуманность». Таким образом, в новой ситуации Окуджава предстаёт абсолютно современным художником.

Вл. И. Новиков (профессор кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ, академик Академии русской современной словесности) в докладе «Булат Окуджава и цензура» отметил, что вопрос о влиянии на творческую стратегию художника внешних стеснений до сих пор недостаточно исследован. Если для Высоцкого и Галича отношения с цензурой были предельно простыми (элементарный запрет на публикации), то Окуджава вёл с «читателем на должности» сложный поединок, имевший эстетический смысл. С историей подцензурных публикаций Окуджавы должно быть соотнесено его стремление «гармонизировать» свою творческую биографию, создав автобиографический миф; важно (подчеркнул докладчик) выявить автоцензуру в датировке стихов и песен, а также проследить закономерности расхождения между песенными и предназначенными для печати текстами. Отсюда — новые задачи, встающие перед издателями лирики Окуджавы.

Окуджавские конференции традиционно включают мемуарные доклады и сообщения. И. Н. Зорина-Карякина, историк-международник, переводчик (Москва) озаглавила своё выступление образно: «И вышло моё поколение в свой самый последний поход...» Уколы памяти: Булат Окуджава и Юрий Карякин». Размышления о неоднородности «оттепельного» поколения, принадлежность к которому определила судьбы Окуджавы и Карякина, предварили рассказ об истории дружбы: она началась в 1969-м, когда Карякин, в отличие от Окуджавы, ещё сохранял иллюзии предшествующего десятилетия. На новом историческом витке, с началом перестройки, оба друга пережили взлёт надежды (символическим событием стал фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние»), и вновь Окуджава первым разочаровался в исторической перспективе...

А. С. Родионова, актриса, сценарист, педагог (Москва) в изящном мемуарном этюде «Окуджава в Норвиче, США, на 100-летию Б. Пастернака» поделилась личными впечатлениями о приездах Окуджавы в Вермонт и круге общения писателя по обе стороны океана в 1990-е годы<sup>6</sup>.

В. М. Есипов (старший научный сотрудник ИМЛИ РАН, Москва) в докладе «Булат Окуджава и Борис Балтер» осветил биографические, поколенческие предпосылки взаимной симпатии двух писателей, историю их литературных отношений.

С. С. Бойко (профессор кафедры истории русской литературы новейшего времени ИФИ РГГУ, Москва) в докладе «Интеллигенция и Булат Окуджава: 1960-е–1990-е» отметила редкость слова *интели-*

<sup>6</sup> Текст доклада вошёл в состав мемуарной публикации: Родионова А. Какие наши годы... // Знамя. 2020. № 3.



гент в словаре Окуджавы, подчеркнула «заместительную» функцию дилетантов и *фрайеров*, связь с этими понятиями самоопределения лирического героя: «классический бездельник» («Да здравствует Великий Понедельник!»); проследила, начиная со «Старинной студенческой песни» (1967), трансформацию мотива общности.

Доклад Н. Н. Подосокорского (зав. кафедрой новых медиа и связей с общественностью НовГУ им. Ярослава Мудрого) «Наполеоновский миф в романе Б. Окуджавы “Свидание с Бонапартом”» посвящён теме фундаментальной, которая уже имеет свою исследовательскую историю и, безусловно, привлечёт новых истолкователей. Автор доклада выстроил контекст, в котором раскрываются новые грани концепции Окуджавы: в частности, с образом генерала Опочинина соотнесён характерный для русского извода наполеоновского мифа персонаж на деревянной ноге (гоголевский капитан Копейкин, генерал Иволгин в «Идиоте» Достоевского). Анализируя рецепцию наполеоновского мифа в романе Окуджавы, Н. Н. Подосокорский указал на значение смены «заглавного» имени (не Наполеон, а Бонапарт), на повторение встречи с «внутренним Бонапартом» в разных сюжетных линиях. Концепция романа определена как историософская, не антинаполеоновская, но антимилитаристская.

В. В. Биткинова (доцент кафедры русской и зарубежной литературы СГУ им. Н. Г. Чернышевского, Саратов) в докладе «Окуджава — Эйдельман — Лотман: нравственный потенциал истории» констати-



ровала, что творческие и человеческие отношения Булата Окуджавы с двумя выдающимися гуманитариями изучены неравномерно. Очевидно, что каждому из этих замечательных современников была свойственна «высокая субъективность» (Н. Я. Эйдельман) — тот тип творческой рефлексии, который можно определить окуджавской строкой: «И из собственной судьбы я выдёргивал по нитке». Очертив значение научной деятельности Ю. М. Лотмана и Н. Я. Эйдельмана для исторических штудий художника, В. В. Биткинова поставила вопрос об обратном влиянии; так, в записанных для телевидения беседах Ю. М. Лотмана о русской культуре XVIII века философ-самоубийца Опочинин — исторический прототип Саши Опочинина из романа «Свидание с Бонапартом» — оказывается приближен к литературному герою. Если Ю. М. Лотман и Н. Я. Эйдельман создали каждый «своего» Карамзина, то исследование их диалога с Булатом Окуджавой (которое ещё предстоит) позволит увидеть художника в разных «зеркала».

С. В. Диваков (Тверской университет) в рамках темы «Отказ от поэтических манифестов как творческий метод Булата Окуджавы» рассмотрел традицию поэтических деклараций, практику «оттепельной» эстрадной поэзии («выкрикивание» правды), опыт создания «конспекта эпохи» в творчестве Евгения Евтушенко. На этом фоне Окуджава представлен как поэт, нарушивший «обязательный» для программных текстов монологический принцип. Диалогический способ лирического высказывания, интимность формы, новый тип суггестивной поэтики — основы творческого метода, который позволил Окуджаве стать главным для современников нравственным авторитетом.

М. А. Александрова (доцент НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород) прочитала доклад «Стихотворение Булата Окуджавы “Оловянный солдатик моего сына” в культурно-историческом контексте 1960-х годов»<sup>7</sup>.

Ю. Л. Троицкий (профессор кафедры Теории и методологии гуманитарного знания, Институт филологии и истории РГГУ, Москва) в докладе «“Сложность” и “простота” поэтического высказывания Булата Окуджавы» апеллировал к разбору В. И. Тюпы стихотворения «Мне не хочется писать...»: виртуозность стиховедческого анализа обнаруживает изощрённость простого по видимости текста.

Доклад Штеффи Меммерт-Лунаи (ФРГ, Берлин) «Булат Окуджава в немецкоязычном пространстве. 30 лет после падения Берлинской стены» преимущественно связан с её выступлением на прошлогодней кон-

<sup>7</sup> Содержание доклада отражено в ст.: Александрова М. А. Стихотворение Булата Окуджавы «Оловянный солдатик моего сына» в культурно-историческом контексте 1960-х гг. // Изв. Саратов. Ун-та: Новая сер. Сер. Филология. Журналистика. 2019. Т. 22. Вып. 4. С. 455–459.

ференции в Доме Булата. Напомнив о «посреднической» роли Вольфа Бирмана, чьи переводы способствовали диссидентской репутации Окуджавы, коллега проанализировала следующую коллизию: в ГДР прочтение окуджавской лирики (главным образом песенной) определялось политическими обстоятельствами, тогда как в Западной Германии культурная ситуация располагала к более глубокому восприятию — в свете вечных проблем. Особое внимание в докладе было уделено фигуре Эккехарда Мааса (переводчика, исполнителя песен Окуджавы), чей литературный салон в Берлине, поддерживавший старинную традицию в новых условиях, собирал независимую и неконформистскую интеллигенцию. Сам факт исполнения песен Окуджавы вызвал донос на Мааса и установление негласного полицейского надзора; между тем его переводческие интерпретации русского поэта были далеки от политической актуализации в духе Бирмана. В ретроспективной оценке Мааса Окуджава предстал тем художником, благодаря которому падение Берлинской стены совершилось мирно: именно он утолял потребность в человечности, которой недостаёт всем эпохам. В финале доклада Штеффи Меммерт-Лунаи с сожалением отметила, что сегодня академическая среда Германии, стремящаяся дистанцироваться от всего советского, утратила интерес к творчеству Окуджавы. Но эта тенденция (как явствует из другого доклада) отнюдь не доминирует в мире.

Джулия де Флорио (Италия, университет Модены) в докладе «Окуджава и Италия. Старое и новое» рассказала об истории восприятия творчества Окуджавы — с того момента, как славист Витторио Страда в 1960-е годы привёз из Москвы записи песен, до недавних ярких событий. Книга Пьетро Цветеремица «Песни русского протеста» («*Canzoni russe di protesta*»), изданная в 1972 году, трактовала Окуджаву, наряду с Высоцким и Галичем, как диссидента; впоследствии Окуджава подписал Цветеремичу книгу «за Сашу и Володю». Хотя Окуджава-прозаик известен итальянскому читателю, наибольший резонанс получила его песенная лирика. «Клуб Тенко» — организатор фестиваля бардовской песни в Сан-Ремо, инициатор одной из престижнейших музыкальных наград Италии, планировал пригласить Окуджаву в Италию ещё в 1970-е, но воплотить эту идею удалось только в 1985-м. Вручение русскому поэту премии Тенко «за вклад в культуру» горячо приветствовалось итальянской прессой. О неубывающем интересе к Окуджаве говорят всё новые переводы и музыкальные проекты. Весной 2019 года поэт и музыкант Алессио Лега выпустил диск песен Окуджавы на итальянском языке «На старом Арбате» («*Nella Corte dell'Arbat*»); переводы выполнены в сотрудничестве с автором доклада. Все участники конференции согласились в том, что итальянский поющий поэт проявил замечательную чуткость к мелодике стиха Окуджавы.

Доклады начинающих исследователей представляли студенчество Высшей школы экономики (Москва). С. А. Давыдова изложила своё видение «пушкинского мифа» Булата Окуджавы в контексте традиционного для отечественной культуры «пушкиноцентризма». Е. Н. Гуртовая рассмотрела диалог автора повести «Будь здоров, школяр» с предшественниками и современниками.

Завершением конференции стал обзор основного фонда федерального Государственного мемориального музея Б. Ш. Окуджавы, сделанный главным хранителем музея Е. С. Змеевой.

\* \* \*

Материалы конференций 2018 и 2019 годов к настоящему времени не опубликованы.

*Мария АЛЕКСАНДРОВА*

## ВЫСОЦКИЙ. «НАТЯНУТЫЙ КАНАТ»

Издательство «Либрика» возобновило выпуск виниловых пластинок Владимира Высоцкого, а также аудио- и видеодисков. Первыми ещё в 2017 году были переизданы диски: «Купола» — записан в Канаде в 1976-м, и «Песня микрофона» — с записями на болгарском радио в 1975-м. В 2018 году в приложении к книге «Высоцкий в Грузии»<sup>1</sup> был выпущен бокс из трёх аудиодисков и одного видеодиска, а в 2019-м вышли DVD «Владимир Высоцкий в Венгрии», а также CD-приложение «Вариации на цыганские темы» (сборник из трёх фонограмм, записанных автором в сопровождении трёх разных составов аккомпаниаторов) — к переизданию двухтомной биографии Виктора Бакина «Высоцкий»<sup>2</sup>.

Несмотря на то, что в изданиях «Либрики» используются в основном оригинальные материалы или первые копии, реставрация всё-таки неизбежна — время делает своё дело, и снижение влияния этого времени на качество звука — ответственная и необходимая задача, которая стоит перед реставратором. Деликатную реставрацию исходных материалов выполняет мастер с мировым именем Ханс-Йорк Маукш. А реставрация звука действительно необходима, как необходима реставрация картин, зданий, памятников, хотя иногда раздаются возгласы крайне некомпетентных «товарищей» из числа некоторых высокоцковедов с псевдонаучными заявлениями о том, что всё надо оставлять как есть. Это не верно. Ведь тогда вместо отреставрированных памятников и зданий мы должны лицезреть лишь руины. Звук также требует извлечения от артефактов и возвращения ему первозданного качества.

На сегодня «Либрикой» подготовлено ещё несколько виниловых пластинок и компакт-дисков.

Нижеследующий текст об истории последней французской пластинки Высоцкого напечатан в сокращённой редакции на конверте ещё одного издания «Либрики» — «Натянутый канат» (LP+CD; 2020), вышедшего в свет в конце 2019 года<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Рецензию на эту книгу см. в настоящем выпуске; с. 740–753.

<sup>2</sup> Бакин В. Высоцкий: В 2 т. М.: Либрика, 2020. 736+708 с. Тир. 500 экз.

<sup>3</sup> Коллекционный тираж — 450 нумерованных экз.



Идея записать песни Высоцкого во Франции родилась в разговорах Марины Влади с её парижским другом — поэтом, драматургом и актёром Борисом Бергманом. Высоцкий с Бергманом познакомились в Париже в 1973 году. Борис хорошо говорит по-русски (его родители родом из России), он показывал Высоцкому Париж, ходил с ним в театр и в кино, приглашал в гости, где собирались музыканты, поэты, художники, актёры, режиссёры, певцы — словом, вся творческая интеллигенция Парижа, и где устраивались застолья до самого утра...

Бергман часто организовывал просмотры кинопремьер — у него дома в одной из комнат устроен самый настоящий кинотеатр с настоящим кинопроектором и прекрасным звуком. Борис приносил бобины с кинолентами, приглашал друзей и устраивал просмотры любимых фильмов и новинок, которые только-только вышли на экраны кинотеатров. Он же сделал и некоторые домашние записи Высоцкого, и он же познакомил Высоцкого с музыкантом и композитором Константином Казански («Володя просил познакомить с музыкантом, который говорит по-русски») — оба жили на Монмартре, Константин (он родом из Болгарии) тоже неплохо говорит по-русски... Высоцкий подружил-

ся с четой Казански, часто бывал у них в гостях, и даже был шафером на их свадьбе.

Надо отметить, что у Высоцкого многое сложилось во Франции благодаря друзьям Марины Влади, благодаря их друзьям и друзьям друзей... Такая вот «круговая порука»...

Весной 1977 года во Франции почти одновременно вышли два больших виниловых диска Владимира Высоцкого. Первый — «Владимир Высоцкий. Новые шансонье мира. СССР» («Vladimir Vissotski. Le nouveau chansonnier international. U.R.S.S») — записывался в студии «Le Chant du Monde» (имевшей самое прямое отношение к Французской коммунистической партии). Директором студии был приятель Марины Влади Филипп Гаварден. Диск этот был записан раньше других и уже давно должен был выйти, но, в соответствии с существующими тогда правилами и договорённостями, репертуар записи был представлен на утверждение в Министерство культуры СССР. Чиновники от культуры потребовали замены нескольких песен, тянули с разрешением на выпуск пластинки, и по тем временам оставалось разве что сказать им спасибо, что вообще не запретили... Пластинка в итоге вышла, но с иным составом песен. По свидетельству Константина Казански, альбом перезаписали в январе 1977 года. А полностью та самая первая запись вышла уже после смерти Высоцкого в виде двойного альбома «Прерванный полёт» в 1981 году.

Второй диск — «Владимир Высоцкий» («Vladimir Vissotsky») — записывался в Канаде в «Le Studio» Андре Перри в Квебеке, пригороде Монреаля. Для записи Высоцкий вылетел туда с Мариной Влади из Парижа в июле 1976 года. Пластинка с полной фонограммой (уже без каких бы то ни было согласований с советской стороной) была выпущена французским отделением фирмы «RCA-Victor».

А в 1977-м началась работа над «Натянутым канатом».

Легендарный диск «Натянутый канат» («La corde raide») увидел свет благодаря ещё одному другу Марины Влади — настоящему светскому льву парижской богемы, знаменитому французскому журналисту Жаку Уревичу, блестяще говорящему по-русски (до шестилетнего возраста Жака русский язык был единственным его языком), который влюбился в песни Владимира Высоцкого сразу же, когда их впервые услышал. Кстати, и канадской записи без Жака Уревича не было бы — именно он познакомил Владимира Высоцкого с Жилем Тальбо, продюсером и своим другом ещё с юности, и тот договорился со студией Андре Перри о записи. Таким образом, выход в свет французских дисков Высоцкого стал возможным во многом благодаря дружбе этих двух замечательных и талантливых людей, профессионалов самого высокого класса, решившихся продюсировать Высоцкого во Франции, причём, абсолютно бесплатно.

В интервью для французской редакции Всесоюзного радио в октябре 1977 года Высоцкий рассказал:

*Во Франции сейчас выходит новый диск с моими песнями разных лет. Там есть городские романсы десятилетней давности, посвящённые моим друзьям, а есть и последние песни — вдруг вернулось ко мне желание написать нечто сказочное, в полуфантастической манере. Я взял и «оживил» такие образные выражения, как «нелёгкая» и «кривая», они у меня стали персонажами. Представьте, человек встретился с Нелёжкой, и она его занесла невесть куда, а другая, Кривая, грозила вывезти, да не смогла, потому что «Кривая», с короткой ногой, — всё по кругу шла. И человек вынужден был сам взяться за вёсла и грести против течения.*

*Записана на этом диске и очень важная для меня песня «Правда и Ложь» (в подражание Булату Окуджаве). Вернее, это не в подражание, а попытка написать чуть-чуть в манере Окуджавы — хотелось сделать ему приятное.*

*Нежная Правда в красивых одеждах ходила,  
Принарядившись для сырых, блаженных калек,  
Грубая Ложь эту Правду к себе заманила:  
Мол, оставайся-ка ты у меня на ночлег.*

*А кончается песня так:*

*Грязная Ложь чистокровную лошадь украла  
И усакала на длинных и тонких ногах.*

*Есть во Франции мой диск, где записаны песни о годах войны, которые я пою в сопровождении нескольких гитар.*

*И ещё один — с новыми песнями, своеобразной данью фольклору. Хотел, чтобы они звучали и в фильме «Арап Петра Великого», где я снимался. Но — не вошли...*

Для записи «Натянутого каната» Жак Уревич договорился со студией «Barclay», которая размещалась в Париже на авеню Ош, дом 9. Работа была сделана в невероятно короткий срок, за сутки, — с утра 8-го и до утра 9-го сентября 1977 года. Такие рекордные сроки объяснялись немалой стоимостью аренды студии и ограниченностью общего бюджета, выделенного для реализации издания.

О предшествовавшем записи подготовительном периоде Жак Уревич вспоминал так:

В то время Высоцкого не записывали в СССР, а он очень хотел, чтобы его записывали профессионально. И я этим занялся. Я всё организовал: снял студию, нашёл дистрибьютера, и сделал это. Сегодня это не простая задача, но в то время для меня это было не очень сложно. Все двери для меня были открыты...



*Вскоре после записи альбома — 14 сентября 1977 года на выставке  
Рене Ганьона (он в центре) в галерее Bernheim-Jeune, Париж.  
Крайний слева — Ж. Уревич; рядом с М. Влади — Ж. Тальбо*

Но с другой стороны — это был трудный проект. Высоцкий плохо говорил по-французски, имел признание критики, но не широкой французской публики. Короче говоря, для меня это был некоммерческий проект. Да, в общем-то коммерческих целей я и не ставил. Я выступил продюсером, оплатил все расходы, но не стал обладателем никаких авторских прав, я не получил ни пенни с этого альбома. Я всё оплатил и оставил все права за Высоцким...

Я же убедил Высоцкого дать Косте свободу творчества. И это было просто — речь шла о французском рынке, мы с Казанским друг друга знали... И Высоцкий согласился.

Костя занимался оркестром, выбрал музыкантов, организовал нам встречу, чтобы мы обо всём договорились, я просто слушал, и всё...

И тогда же было принято решение, что что-то должно быть не по-русски, а по-французски, как раз из-за того, что это был другой рынок. Именно я помогал с этими двумя французскими песнями и хотел, чтобы они звучали на радио. Я настоял на том, чтобы были другие аранжировки, чтобы всё было сделано во французском стиле — русских песен на французском радио было мало, одна из тысячи. Я встречался с поэтами-песенниками — с Максимом Ле Форестье, Клодом Лемелем и Шарлем Левелем, — и попросил их перевести тексты двух песен Высоцкого, которые он позже исполнил на французском. Я представил этих песенников Высоцкому. Они встречались, работали.

А позже Высоцкий с Костей два-три раза приходили выступать к нам на радио...



Итак, были собраны музыканты, игравшие на клавишных, скрипичных, духовых, ударных и струнных — Жан Мальво (скрипка), Анри Тербах (скрипка), Жан-Мари Паллен (гитара), Поль Бэйль (флейта), Лео Гаццولي (гармоника) и другие. Аранжировки мелодий песен Владимира Высоцкого делал Константин Казански при активном участии Поля Бэйля, одного из лучших французских аранжировщиков и музыкантов (который, ввиду незначительности, как он считал, этой записи, не стал просить о том, чтобы его имя было указано в качестве одного из аранжировщиков), и самого Владимира Высоцкого (участие в работе над аранжировкой последнего зафиксировано даже в аудиозаписи, которая хранится у Константина Казански). Казански руководил музыкантами и аккомпанировал на гитаре. Марина Влади и жена Константина Вероник целые сутки подносили кофе, сигареты и еду, а в песне «Большой Каретный» среди прочих коллег Кости по работе в ресторане звучат и их голоса.

Пластинка фирмы «Polydor», записанная звукорежиссёром Пьером Доблером, появилась в продаже в ноябре 1977 года. Обе стороны, как и предлагал Жак Уревич, открывалась песнями на французском языке, которые Высоцкий исполнял в переводах Ш. Левеля («Моя цыганская») и М. Ле Форестье («Прерванный полёт»).

Невзирая на то, что продюсировал Уревич только «Натянутый канат», он помогал в «раскрутке», как говорят сегодня, имени Владимира Высоцкого с самого начала их знакомства. Однажды устроил приём у себя дома, на который пригласил более 100 человек парижской богемы, для того чтобы представить певца французским актёрам, журналистам, продюсерам. Присутствовал на нём и Джо Дассен, но он не понял и не принял песни Высоцкого и покинул тот вечер, не дождавшись его окончания.

В эфирах популярнейшей французской радиостанции «Европа 1», одним из создателей которой, одним из директоров, ведущим журналистом и редактором был Уревич, регулярно звучали песни Высоцкого — сначала из «канадского диска», а потом — и из «Натянутого каната». Лучшей рекламы и быть не могло!

О выходе в свет альбома «советского шансонье» сообщила газета «Le Monde».

По словам Константина Казански, Высоцкий собирался записать ещё около ста пятидесяти песен с оркестровыми аранжировками. Но пластинка «Натянутый канат» оказалась его последней студийной работой во Франции...

*Василий ГРОНСКИЙ*

---

## «НАВСЕГДА ОТСТЕГНИТЕ РЕМНИ»

19 октября 2018 года на Первом канале Российского телевидения состоялась премьера документального фильма Елены Якович под таким названием. Фильм снят к столетию со дня рождения Александра Галича.

Нам были известны немногочисленные кадры, запечатлевшие Галича, — любительские и профессиональные, снятые в Советском Союзе и на Западе. В личных архивах в России и во Франции удалось найти ценнейшие съёмки, о которых мы не знали. Эти материалы представлены в фильме — наряду с неизвестными фотографиями, документами, рукописями, личными вещами.

В фильме участвуют: Леонид Зорин, Юлий Ким, Владимир Войнович, Павел Лунгин, Галина Волчек, Алексей Симонов, Вениамин Смехов, Юрий Кублановский, Алла Гербер, Леонид Жуховицкий, Алёна Архангельская (дочь Галича), Юлиан Панич (диктор и режиссёр радио «Свобода» в Мюнхене в 1970-е годы), Людмила Панич (режиссёр программ Галича на радио «Свобода»), Иосиф Бродский, Татьяна Максимова (вдова Владимира Максимова), Виктор Кондырев (пасынок Виктора Некрасова) и некоторые другие.

\* \* \*

Мемориальные именные фильмы, конечно же, имеют свой канон. Обязательны сохранившиеся фотографии и кадры кинохроники. Разумеется, всё в биографической последовательности. В кадре вспоминающие современники или исследователи...

Так что спокойно называю фильм Елены Якович «Навсегда отстегните ремни» стандартным. Своеобразие создаётся изображаемым человеком. Этот фильм об Александре Галиче. Смотрим.

Фильм старается как можно чаще ставить зрителя лицом к лицу с поэтом-бардом, причём буквально: много крупных планов живого его лица. Нас не сильно отвлекают на другие творческие ипостаси Галича — актёрство, драматургия, — и с этим легко согласиться. Грех так говорить, но в какую-то минуту запрет на свободную постановку той же «Матросской тишины» играет роль тумблера, переключающего Га-



лича на песни, и воспринимается чуть ли не с благодарностью. Это ведь была не просто смена жанра. Это было распрямление в свой полный рост — поэтический и гражданский. Это было нахождение себя.

Комментаторы. Безусловно точно выбран здесь Юлий Ким — ближайший «родственник» Галича в авторской песне. Среди многих других рассказчиков интересно и содержательно говорят, увы, не все. Конечно же, очень хорошо слушаются постаревшие «ребята», организовавшие незабываемый концерт в Новосибирске (Валерий Меньщиков, Сергей Чесноков, Анатолий Бурштейн). Они до сих пор волнуются и помнят — в кадре. Как и Александр Мирзаян о проводах...

Выделил бы соседей, вспомнивших о том, как они провожали Галича в изгнание. При этом заметен нюанс: мужчины прощались с ним из окон и с балконов, а женщины вот отважились выйти во двор...

В фильме есть и находки — вдруг найденные старые кадры любительской кинохроники. За жонглирующих апельсинами Галича и Гайдая отдельное спасибо! И не только за это. Но вот одна из групповых фотографий, к сожалению, оказалась не на своём месте. В сюжете говорится об Арбузовской студии, но на снимке запечатлены совсем другие люди. В целом же зрительный ряд смотрится насыщенным и интересным.

По содержанию (здесь, возможно, в чём-то не избегу субъективизма). Биография прочерчена достаточно полно. Хотя вот военные годы представлены пустовато, а добавить есть что. Впрочем, в этом случае можно обратиться к книге Михаила Аронова «Александр Галич. Полная биография».

Обращу внимание вот на что.

Александр Галич подробно и аргументированно представлен диссидентом, чему способствует и дикторский текст, и подбор звучащих песен. А поэтом — нет. Как-то не хватило акцента именно на поэтическом мастерстве в целом и в частности. Уж иллюстраций для прицельного комментария (четыре-пять минут) хватило бы с избытком. Сюда же, в недоразвёрнутость образа, отнесу и патетическую серьёзность отобранного материала. Где гомерический галичевский юмор? А вот нету. Кадры застолий есть, а юмора нет. Опять-таки неполнота. Жаль! А если уж совсем до мелочей докапываться, то попались на глаза две. Упомянуты нательный золотой крест и что «Сартр слушал Галича». Казалось бы, значимые детали, но не развёрнуты ни словом.

*Дмитрий КАСТРЕЛЬ*

---

## ПРОДОЛЖАЕТСЯ ДЕЙСТВО

### О спектакле «Право на отдых»

В 1971 году Александр Галич был исключён из Союза писателей СССР. Почти полвека спустя, 12 февраля 2019 года, театр «Мастерская Брусникина» поставил об этом событии спектакль «Право на отдых». Название знаменитой песни Галича обретает новую иронию: это размышления о праве героя на отдых от бремени членства в Союзе писателей.

«Право на отдых» — это документальный театр. Используются разные высказывания Галича, воспоминания о других событиях. Но в центре внимания пьесы Андрея Стадникова — официальный текст. В театральной программе скрупулёзно приведена ссылка: «Стенограмма заседания секретариата правления Московского отделения Союза писателей РСФСР 29 декабря 1971. Стенограмма. РГАЛИ. Фонд 631. Описание 39. Единица хранения 1328». Там же список действующих лиц — 16 членов Союза писателей. Подлинные ФИО снабжены краткими биографическими справками.

Спектакль проходит не в театральном зале, а в читальном. Зал любезно предоставляет Центральная научная библиотека Союза театральных деятелей. Зрители садятся за столы, на каждом из которых стоит лампа и лежит... подушка: отдых так отдых! На подушке надписи: это вторая программка.

Слушатели и читатели Галича, хорошо знающие советские правила и исключения, всегда пытались представить себе это судилище. Но знали его по рассказам поэта, по песне «От беды моей пустяковой...» Зрители спектакля получают возможность увидеть и услышать всё от начала до конца.

Конечно, театр от документальности не пропал. Режиссёры Сергей Карабань и Игорь Титов решили спектакль в условном ключе. Они полностью отказались от внешнего сходства с прототипами. Кроме играющих режиссёров, в спектакле заняты Марина Васильева, Даниил Газизуллин, Алексей Любимов и Сергей Щедрин. Они играют по не-



сколько ролей. Васильева играет и женские роли, и мужские. Сцены нет. Главное действие происходит перед столами, но освоены и боковая, и задняя часть зала. Продумано движение актёров в сложном пространстве. Все они одеты в чёрное. Перед обвинителями и обвиняемым тускло горят настольные лампы. В зале властвует тьма.

Карабань и Титов активно вовлекают в действие зрителей. Участниками заседания становятся все. Выступающие члены находятся в непосредственной близости от присутствующих. Столы создают ощущение причастности к казённой процедуре. Тексты двух небольших речей распечатаны и подшиты в картонные папки «Дело №». Каждая папка перед спектаклем выдаётся зрителю-добровольцу: когда дадут слово его герою, новоявленный артист должен будет прочитать его речь — как Клим Петрович. В напряжённый момент лампы на всех столах сами собой включаются, а потом начинают мигать. Общая тревога...

Создатели спектакля по возрасту не застали советское время. Они не сидели — на советских собраниях. Но они очень точно почувствовали и воспроизвели советский воздух. Кажется, к ним обращены слова: «Ничего, что родились поздно вы, — // Воевать никогда не поздно!» Тон и интонации, мимика и жесты хорошо узнаваемы — на удивление тем, кто помнит.

Ораторы сменяют друг друга. Одни — искусствоведы в штатском. Другие — настоящие писатели, чьи имена и произведения нам извест-

ны. Одни искренне ненавидят своего врага и привычно его уничтожают, тем более что он не сдаётся. Другие говорят как положено. А третьи понимают, что спасти жертву нельзя. Но надо как-то спастись самому снаружи и оправдаться внутри. И они сначала клеймят предателя — обязательный ритуал, дань круговой поруке («Всё твердили они друг другу, // Что они друг другу верны!»). А потом мямлят, что можно ещё раз пожалеть заблудшего. Хотя понимают, что он обречён. И будут объяснять себе (и не только), что честно заступались. Все слова и все мотивы понятны и знакомы. И в какое-то мгновение в тягостной атмосфере достоверности люди всерьёз ощущают себя не на спектакле, а на советском аутодафе.

Представление неотвратимо движется к концу — к голосованию. Мы помним, что на реальном заседании голосовали дважды: «Т а м просили, чтобы решение было единогласным». В спектакле этого эпизода нет. В единственном голосовании принимают участие все присутствующие, в том числе и зрители. Каждый раз решение принимается заново. Приговор непредсказуем.

В этот раз большинство проголосовало против исключения. Сухо прозвучал вердикт: Галич остаётся членом Союза писателей. Но спасение героя не вызвало радости. В воздухе повисло недоумение.

Мы привыкли видеть в оргвыводах только репрессии. Но хотя бы из двадцать первого века можно задать вопрос: а что, пребывание в рядах — правильнее?

На заседании прозвучало имя Булата Окуджавы — в качестве положительного примера. Хотя за год до этого начался процесс исключения Окуджавы из партии. Не исключили. Но неужели мы считаем Окуджаву истинным партийцем?

Лев Толстой был отлучён от церкви. Но разве честнее и справедливее было бы Толстому с его убеждениями и поступками оставаться воцерковлённым?

Исключение из Союза писателей было гражданской казнью. Но на спектакле всем неожиданно открывается, как невозможно было для Галича состоять по-прежнему в этой организации — вместе с теми, кто так красноречиво с ним объяснился. «Не возвращайтесь! Вам нечего делать в этом Союзе!»

После спектакля — тоже по решению зрителей — состоялся концерт. Артисты исполнили песни Галича. С особым правом прикоснулись они к словам: «Мы — поимённо! — вспомним всех, // Кто поднял руку!...» К сожалению, вместо авторской музыки звучали рок-обработки. Всё остальное в этот вечер было подлинным.

Авторская песня как многоаспектный феномен — литературный, сценический, культурный, социальный — остаётся востребованной предметной областью для диссертационных исследований. Не меньшее внимание соискателей научных степеней привлекает и творчество отдельных поэтов-бардов. Количество и проблемный профиль защищаемых диссертаций — показатель, беспристрастно характеризующий современное состояние научного знания об авторской песне, по крайней мере, в одном существенном ракурсе. В то же время «валовое» число защищённых работ само по себе мало о чём говорит. Показательными являются их содержательные, концептуальные характеристики. Поэтому в документально-библиографической части альманаха появился раздел, знакомящий читателя с обширными фрагментами профильных диссертационных работ, прошедших защиту в 2018–2019 годах. Такая форма представления диссертаций видится более информативной, чем традиционное *summary*, тем более учитывая лёгкий доступ к авторефератам, который сегодня обеспечивает Интернет. Представленные работы выполнены в контексте различных научных направлений: две — по специальности «Русский язык», одна — по специальности «Журналистика». Такое разнообразие не случайно, оно отражает продолжающееся расширение дисциплинарного диапазона исследований авторской песни, которая сегодня всё чаще рассматривается через призму социальной или культурной функции, в проекции на разнообразные культурные и языковые контексты.

Составители сочли возможным отказаться от полемики с авторами и от комментариев к публикуемым в этом разделе главами и разделами, даже если они содержат спорные суждения или фактические ошибки. Тексты отзывов официальных оппонентов и ведущей организации, а также отзывы на автореферат выкладываются на сайтах научных организаций, проводивших защиту, и читатель может без труда ознакомиться с полемикой вокруг диссертации. В связи с этим материалы раздела публикуются как документальные — без редактуры, исправлены лишь явные ошибки в орфографии и пунктуации. Кроме того, в целях единообразия тексты приведены в соответствие с принятыми в альманахе стилями оформления цитат, ссылок и смысловых выделений в тексте.



---

**Наталья МАТВЕЕВА**

**СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ  
СЕМАНТИЧЕСКОГО ПОЛЯ «МУЗЫКА»  
В СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТАХ  
БУЛАТА ОКУДЖАВЫ**

**1. Ядерно-периферийная организация  
семантического поля «музыка»**

Поэтическое творчество Булата Шалвовича Окуджавы (1924–1997) — российского поэта и композитора, выдающегося представителя жанра авторской песни 60–80-х гг. XX века — «ознаменовало собой целую эпоху в русской культуре, став своего рода камертоном для интонационной атмосферы времени»<sup>1</sup>. Ему принадлежит более 800 стихотворений и около 200 авторских и эстрадных песен. Примечательно, что многие стихи поэта, «рождённые», по его словам, одновременно с музыкой, легко укладываются в рамки песенного ритма и размера. <...>

Исследователи отмечают тесную связь стихотворений поэта с традициями русского городского романса. Действительно, творчество Б. Окуджавы имеет ярко выраженные романтические черты, что проявляется в исключительном внимании автора к деталям, «поэтизации» им быта и, напротив, «одомашнивании» высокого. Всё это в совокупности позволяет назвать Окуджаву «поэтом лирико-романтической традиции»<sup>2</sup>.

---

Настоящий текст представляет собой заключительную, четвёртую главу кандидатской диссертации «Языковая объективация семантической сферы “искусство” в поэтических текстах Ю. Левитанского, Б. Окуджавы и Д. Самойлова» (Специальность 10.02.01 — Русский язык. Науч. рук. д.ф.н. В. Г. Фатхутдинова. Казань, 2018). Защищена 18 апреля 2019 г.

<sup>1</sup> Чудакова М. О. «Лишь я, таинственный певец...» // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 12.

<sup>2</sup> Новиков Вл. И. Тайна простых чувств // Там же. 1986. № 6. С. 55.

В лингвистическом аспекте поэтические тексты Б. Окуджавы практически не исследованы: можно отметить лишь работы Е. А. Абросимовой, Н. А. Кузьминой, К. В. Захаровой и А. В. Сычёвой<sup>3</sup>.

Стихи Булата Окуджавы охватывают разнообразные темы: это война и нелёгкий путь солдата, родина и Арбат, дружба, любовь и культ женщины. Особое внимание поэт уделяет теме искусства, в частности, музыке. Лексическое богатство стихотворений Окуджавы свидетельствует о предпочтении автором этого вида искусства и его нестандартном, индивидуально-авторском видении.

В этой части нашего исследования рассматриваются разные типы лексических единиц, образующих ядерную и периферийную зоны семантического пространства «музыка».

В текстах поэта зафиксировано 36 употреблений слова *музыка*<sup>4</sup>. Учитывая его количественное преимущество и широкий семантический объём, мы рассматриваем эту единицу в качестве ключевого репрезентанта исследуемого поля. Проанализируем основные значения данной лексемы, представленные в разных лексикографических источниках.

В «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой представлена следующая дефиниция слова *музыка*:

1) Искусство, отражающее действительность в звуковых художественных образах, а также произведения этого искусства; 2) Исполнение произведений на инструментах, а также само звучание этих произведений; 3) перен. Мелодия какого-нибудь звучания; разг.-неодобр. Долгая музыка — о длительном, тянущемся деле; разг. Испортить всю музыку — испортить всё дело, навредить<sup>5</sup>.

Другое чёткое определение данного понятия представлено в «Новом толково-словообразовательном словаре русского языка» под ред. Т. Ф. Ефремовой:

1) Искусство, отражающее действительность в звуковых художественных образах; 2) Инструментальная разновидность такого искусства // Исполнение, звучание инструментальных произведений; 3) Произведение такого вида искусства // Совокупность таких произведений; 4) перен. Мело-

<sup>3</sup> Кузьмина Н. А., Абросимова Е. А. «Возьмёмся за руки, друзья...»: (Поэт. картина мира в авт. песне) // Филолог. заметки. Пермь: Гос. пед. ун-т, 2002. С. 25–32; Они же. Бардовская песня как интертекстуальный феномен // Вестн. Ом. ун-та. 2005. № 4. С. 52–68; Захарова К. В. Звукопись в прозе Б. Окуджавы и её воссоздание в немецкоязычных переводах // Булат Окуджава: проблемы жизни и творчества: Материалы I науч.-практ. конф. молодых учёных. М., 2009. С. 82–85; Сычёва А. В. Поэзия Булата Окуджавы в переводах на английский язык: Дисс. ... канд. филол. наук. Магадан, 2011.

<sup>4</sup> Окуджава Б. Ш. Арбатский дворик. М.: Зебра Е, 2009. Далее в тексте ссылки на заглавия стихотворений даются по этому изданию.

<sup>5</sup> Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: А ТЕМП, 2006. С. 542.

дичное звучание чего-л.; 5) *разг.-сниж.* Оркестр, музыкальный инструмент или звуковоспроизводящее устройство<sup>6</sup>.

В целом можно выявить следующую совокупность основных значений ключевой лексики, на которые мы будем опираться в процессе исследования. *Музыка* — это: 1) вид искусства в широком смысле; 2) исполнение и звучание музыкальных произведений; 3) звучание чего-либо вообще (переносное, метафорическое значение).

В текстах стихотворений Б. Окуджавы рассматриваемая единица предстаёт во всех перечисленных значениях, например, 'вид искусства': «...Вот сила *музыки*. Едва ли // поспоришь с ней бездумно и легко...» («Музыка»); 'исполнение, звучание музыкального произведения': «...Целый век играет *музыка*. Затянулся наш пикник...» («Чудесный вальс»); 'звучание чего-либо вообще': «...Что за дом, если в нём не пригреты сверчки // и не слышно их *музыки*!..» («Стихи без названия»).

Примечательно, что в стихотворениях Ю. Левитанского доминирующим является значение 'звучание музыкальных произведений', что подтверждает ряд контекстов: «...Ах, как *музыка играет*, // только сердце замирает // и кружится голова...» («Музыка моя, слова...»); «...А ведь если бы взять её [скрипку] в руки, // в добрые руки, // в нежные руки — // уж какие бы тут *попились* // *волшебные звуки*!..» («Скрипка висит у меня на стене...»)<sup>7</sup>. Это же значение раскрывается в одном из стихотворений Д. Самойлова: «...И всё ж хочу, // чтоб *музыка лилась*, // ведь только дважды дух ликует: // когда ещё не существует нас, // когда уже не существует...» («Хочу, чтобы мои сыны...»)<sup>8</sup>.

Ядро семантического поля «музыка» в текстах Б. Окуджавы представлено разнообразными лексическими единицами, значительно расширяющими его смысловой объём. Они объединены нами в самостоятельные лексико-семантические ряды, каждый из которых содержит единую для всех слов данного ряда архисему (или общее, инвариантное значение). В соответствии с этим значением, мы выделяем в ядерном пространстве исследуемого поля следующие семантические ряды слов: «Наименования жанровых разновидностей музыки» (*романс, вальс, полонез, марш, гимн, менуэт*), «Наименования музыкальных инструментов и их частей» (*труба, флейта, барабан, гитара, скрипка, шарманка, фагот, кларнет, фортепиано, барабанная палочка, клавиша, струна, смычок* и др.), «Наименования музыкантов и коллективов исполнителей» (*маэстро, дирижёр, капельмейстер, барабанищик, трубач,*

<sup>6</sup> Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка: Толково-словообразоват.: В 2 т. М.: Рус. яз., 2000. Т. 1. С. 322.

<sup>7</sup> Обе цитаты: Левитанский Ю. Д. Окно, горящее в ночи: Стихотворения. М.: Эксмо, 2011. С. 296, 275 соотв.

<sup>8</sup> Самойлов Д. С. Шумит, не умолкая, память-дождь... М.: Эксмо, 2012. С. 166.

джазист, гитарист, скрипач, оркестр, хор), а также «Узкоспециальные термины музыковедения» (*нота, нотные знаки, гамма, пассаж, нотная грамота*). Единицы, представляющие ядерную зону семантического поля, могут входить во все типы категориальных отношений, а именно синонимии, гипонимии, гетеронимии, отношения словообразовательной деривации и др. Перейдём к их непосредственному анализу.

Поэтические тексты Б. Окуджавы отличаются значительным количеством общеязыковых и контекстуальных синонимов. Среди них в первую очередь следует выделить слова, в разной степени близкие по смыслу ключевому понятию. Это лексемы *мелодия, песня // песенка, мотив и звук*. Приведём фрагменты текста с использованием данных единиц: «У неё [песни] пронзительные слова, // а *мелодия* почти что возвышенная...» («Песенка короткая, как жизнь сама...»); «...Холодное тело трубы обхватив, // трубит музыкант забытый *мотив*...» («Ночь после войны»); «...Ваше благородие госпожа победа, // значит, моя *песенка* до конца не спета!..» («Ваше благородие госпожа разлука...»); «...И снова *полонеза звуки*. // Мгновение — и закричу...» («Как я сидел в кресле царя»).

Синонимические единицы также выделяются среди наименований лиц, имеющих то или иное отношение к музыке, например, *музыкант и маэстро*: «Когда затихают оркестры Земли // и все *музыканты* ложатся в постели...» («Когда затихают оркестры Земли...»); «...Не оставляйте стараний, *маэстро*, // не убирайте ладони со лба...» («Песенка о Моцарте»).

Ещё одну синонимическую пару образуют слова *дирижёр и капельмейстер*, объективирующие в контексте стихотворений Окуджавы значение 'руководитель хоровой капеллы и/или оркестра': «...Но вышел тихий *дирижёр*, но заиграли Баха...» («В городском саду»); «...В городском саду — флейты да валторны. // *Капельмейстеру* хочется взлететь...» («После дождичка небеса просторны...»).

Перейдём к анализу дериватов, репрезентирующих ядро семантического поля «музыка». В текстах стихотворений Б. Окуджавы встречаются производные по отношению к ключевому слову номинации: *музыкант и музыкальный*: «...Этот остров *музыкальный*, // то счастливый, то печальный...» («Мерзляковский переулок...»); «*Музыкант* играл на скрипке — // я в глаза его глядел...» («Музыкант»).

Некоторые производные единицы в пределах одного контекста входят в состав развёрнутых словообразовательных парадигм, образующих в русском языке словообразовательные гнёзда. В частности, это касается слова *барабан*, дериваты которого представлены в следующем отрезке текста: «В *Барабанном* переулке *барабанишки* живут. // Поутру они как встанут, *барабаны* как возьмут, // как ударят в барабаны, две-

ри настежь отворя... // Но где же, где же, барабанщик, *барабанищица* твоя?...» («В Барабанном переулке»).

При описании лексического состава можно обнаружить динамизм словообразовательной системы. «Такой подход позволяет выявить идиоэтнический характер того или иного понятия, способы его актуализации путём словообразовательного маркирования и дальнейшего деривационного развития»<sup>9</sup>.

В стихотворных текстах Б. Окуджавы встречается множество дериватов, образованных от глагола *петь*. Это производные существительные *пенье, песнопенье, песнь, песня, песенка* и *напев*: «...Счастлив дом, где *пенье* скрипки // наставляет нас на путь...» («Музыкант»); «...*Песнопенье*, знакомое с давешних пор, // возникает из слов непечатных...» («Чёрный ворон сквозь белое облако глянет...»); «...И когда упал в бою, // эти два великих слова, // словно красный лебедь, снов // прокричали *песнь* твою...» («Два великих слова»); «...И сладки, как в полдень пасеки, // как из детства голоса, // твои руки, твои *песенки*, // твои вечные глаза» («Новое утро»); «...Ах, кузнечик, безумный и сирый, // что ему твои рифмы и лиры, // строк твоих и *напевов* тшета?...» («Полдень в деревне»).

Следует подчеркнуть, что этнокультурная специфика русского словообразования проявляется в способах образования лексических единиц и их мотивирующих базах. Внутренняя форма деривата может выполнять следующие функции: ассоциативно-образную, дифференцирующую, коннотативную и культурологическую. «Последняя связана с языковой объективацией духовной и материальной культуры народа посредством отражения признаков предметов, понятий, процессов окружающего мира»<sup>10</sup>.

Так, в стихотворениях Окуджавы, наряду с существительными, выделяются производные глаголы и отглагольные прилагательные *воспевать, напевать, спеть, пропеть, допета, недопета, допевший*, внутренняя форма которых свидетельствует о своеобразии индивидуально-авторской картины мира. Приведём фрагменты текста с этими образованиями: «...Да, скрипя свои пером, // чем он [Пушкин] потрафлял народу? // Тем, что *воспевал* свободу?...» («Сталин Пушкина листал...»); «...Когда б вы *не спели* тот старый романс, // о чём бы я вспомнил в последний свой час...» («Памяти Обуховой»); «...За столом семи морей // вы *пропойте*, вы пропойте // славу женщине моей!..

<sup>9</sup> Matveeva N. N., Fatkhutdinova V. G., Krasilnikova L. V. Semantic structure of the word-formation family in the aspect of language dynamics // Modern Journal of Language Teaching Methods (MJLTM). Vol. 7. 2017. Issue 10. P. 4.

<sup>10</sup> Matveeva N. N., Fatkhutdinova V. G. National component in Russian word-formation: linguodidactic aspect // Journal of Language and Literature. Vol. 7. 2016. No 2 (may). P. 235.

(«Не бродяги, не пропойцы...»); «Допеты все песни. И точка. // И хватит, и хватит о том...» («Допеты все песни. И точка...»); «Низкорослый лесок по пути в Бузулук, // весь похожий на пыльную армию леших — // пеших, песни лихие *допевших*...» («Из окна вагона»).

Словообразовательными отношениями связаны слово *звук* и его дериваты, относящиеся к разным частям речи: «...А музыкант вырастает в землю... А *звуки* вальса льются...» («Чудесный вальс»); «...На полдороге к раю // *звучит* какая-то струна, // но чья она, о чём она, // кто музыкант — не знаю...» («В чаду кварталов городских...»); «...Слышу я: колокольчик гремит *однозвучный* // на житейском просторе моём» («Благородные жёны безумных поэтов...»); «...Их горький рок, *подзвученный* гитарой, // насмешлив и угрюм...» («Мне русские милы из давней прозы...»).

Производные от слова *струна* в своей совокупности образуют целую словообразовательную цепочку, входящую в соответствующее словообразовательное гнездо: *струна* — *струнный* — *семиструнный*. «...И понесёт сквозь тишину // зари вечерней голос тонкий, // её последнюю *струну*...» («Подмосковье»); «...Ещё рокошет голос *струнный*, // но командир уже в седле...» («Песенка кавалергарда»); «Витя, сыграй на гитаре, // на *семиструнной* такой...» («Витя, сыграй на гитаре...»).

Лексический состав словообразовательного гнезда может являться свидетельством системности семантической деривации: голос *струнный*, последняя *струна*. «Развитие полисемии у слова во всём разнообразии её проявлений — процесс длительный и зависит, как правило, от экстралингвистических факторов»<sup>11</sup>.

Наконец, в текстах поэта отмечается определённое количество однокоренных слов с основой *труба*: «...Отправляется нежность на приступ, // в свои тихие *трубы* *трубя*...» («...И когда удивительно близко...»); «...Над Краковом убитый *трубач* *трубит* бессменно...» («Прощание с Польшей»).

Национальная специфика русского словообразования проявляется в большом количестве производных с субъективно-оценочной семантикой. Так, для поэзии Окуджавы характерно употребление слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами *-очк-* и *-ик-*: *флейточка*, *скрипочка*, *оркестрик*. Они передают трепетное отношение поэта к музыке. Приведём фрагменты текста с диминутивными наименованиями: «...Ну, а попутчик мой, божеской выпечки, // не покладая стараний своих, // то он на *флейточке*, то он на *скрипочке*, // то на валторне поёт за двоих» («Отъезд»); «...И бродит меж людьми // надежды маленький *оркестрик* // под управлением любви...» («Песенка о ночной Москве»).

<sup>11</sup> Matveeva N. N., Fatkhutdinova V. G., Krasilnikova L. V. Указ. соч. Р. 3.

Можно констатировать, что большое количество дериватов в поэтических текстах Б. Окуджавы не только выполняет текстообразующую функцию, отражая многообразие представлений автора о соответствующих реалиях, но и является яркой, специфической чертой его творчества: с помощью однокоренных слов в стихотворениях поэта формируются оригинальные и разноплановые образы в сознании читателя.

«Допуская, что словообразовательная семантика напрямую не связана с внеязыковой действительностью, можно предположить, что производные слова как номинативные единицы отнюдь не лишены национально-культурных смыслов»<sup>12</sup>. Национально-культурное своеобразие производных слов Б. Окуджавы определяется и их внутренней формой, и спецификой мотивировочного признака.

Важнейшим типом структурирующих отношений в семантическом поле является гипонимия (или отношения рода и вида). В частности, слово *музыкант* в текстах Окуджавы представлено целым рядом гипонимов — это лексемы *барабанщик*, *трубач*, *флейтист*, *кларнетист*, *джазист*, *гармонист*, *гитарист* и *скрипач*. В совокупности данные единицы составляют лексико-семантический ряд «Наименования музыкантов и коллективов исполнителей». Приведём фрагменты текста с использованием некоторых из указанных единиц: «...Гармоники лесной завидно постоянство, // и *гармониста* чуб склоняется к басам...» («Сентябрь»); «Надежда, я вернусь тогда, // когда *трубач* отбой сыграет...» («Сентиментальный марш»); «...Ты увидишь, как весёлый *барабанщик* // в руки палочки кленовые берёт...» («Весёлый барабанщик»); «...Нынче мы все *гитаристы* — // не наяву, так в душе...» («Витя, сыграй на гитаре...»).

Отдельную подгруппу образуют наименования музыкальных коллективов, в которой выделяются гипонимы *оркестр*, *духовой оркестр*, *венский оркестр* и *хор*: «...Играет *оркестр* в старом саду...» («Ночь после войны»); «...В генеральском мундире стоит дирижёр, // перед ним — под машинку остриженный *хор*...» («Чёрный ворон сквозь белое облако глянет...»); «Вот *оркестр духовой*. Звук медовый. // И пронзителен он так, что — ах...» («Проводы у военкомата»); «...Он, бывало, кричал не такое // под какой-нибудь *венский оркестр*...» («Из фронтального дневника»).

Наибольшую в количественном отношении группу составляют наименования музыкальных инструментов и их составных частей, имеющих интегральную сему 'приспособление для извлечения и воспроизведения звуков'. Среди них в текстах Б. Окуджавы находят отражение следующие единицы: *труба*, *флейта*, *барабан*, *гитара*, *скрипка*, *шарманка*, *кларнет*, *фортепиано*, *свирель*, *дудка/дудочка*, *баян*, *клаве-*

<sup>12</sup> Там же. Р. 4.

син, валторна, гармоника/гармошка, фагот, дирижёрская палочка, арфа, лира, орган, тромбон, чечётки, саксофон. Рассмотрим контексты, включающие некоторые из этих лексем: «...Кларнет пробит, труба помята, // фагот, как старый посох, стёрт, // на барабанах швы разлезлись...» («Песенка о ночной Москве»); «...Мы положим на стол канцелярские счёты // и ударим по струнам тугим...» («Песенка о Сокольниках»); «...Строгая женщина в строгих очках // мне рассказывает о сверчках, // о том, как они свои скрипки // на протянутых носят руках...» («Стихи без названия»).

Перечисленные нами лексические единицы образуют родовидовую иерархию, выступая в качестве гипонимов к понятию «музыкальный инструмент». При этом наименования деталей инструментов, предназначенных для извлечения звука, а именно лексемы *струна*, *смычок*, *клавиша* и *барабанная палочка* связаны отношениями гетеронимической корреляции, определяющей отношение частей предметов к их целому.

Ещё один ядерный сегмент поля составляет лексико-семантический ряд «Наименования жанровых разновидностей музыки». В текстах поэта можно выделить следующие такие наименования: *романс*, *вальс*, *полонез*, *марш*, *гимн* и *менуэт*: «Музыкант в лесу под деревом наигрывает вальс...» («Чудесный вальс»); «...И прямо в душу грянет простой романс сверчка...» («Песенка о дальней дороге»); «Оркестр играет боевые марши, // старается ни свет ни заря...» («Оркестр играет боевые марши...»); «...Лишь бы только не спутать своих и чужих, // то проклятья, то гимны горланя...» («Чёрный ворон сквозь белое облако глянет...»); «...И полонезу я внимаю, // и головою в такт верчу...» («Как я сидел в кресле царя»).

Сравнительно небольшой круг единиц составляют узкоспециальные термины музыковедения типа *гамма*, *нота*, *нотная грамота*, *пассажи* и др.: «Вот ноты звонкие органа // то порознь вступают, то вдвоём...» («Музыка»); «Весь этот век, такой бесплодный — // есть дело наших горьких рук, // и только грамотою нотной // исправить можно сей недуг...» («Весь этот век, такой бесплодный...»); «Заезжий музыкант целуется с трубою, // Пассажи по утрам, так просто, ни о чём. // <...> Трубочка играет гимн, трубочка потеет в гамме, // трубочка хрипит своё и кашляет, хрипя...» («Заезжий музыкант»).

Как можно заметить, преимущественное число лексических единиц, входящих в ядро семантического поля «музыка», имеют терминологическое значение. При этом в текстах поэтов часто наблюдается процесс детерминологизации, т. е. перехода конкретного термина в разряд общеупотребительной лексики и его широкого использования без каких бы то ни было стилистических ограничений.

Перейдём к анализу периферийной части семантического поля «музыка». Придерживаясь структурной организации (или модели) поля,



предложенной З. Д. Поповой и И. А. Стерниным<sup>13</sup>, мы выносим на периферию семантического пространства различные типы сочетаемости лексем, объективирующих его в рамках художественного произведения. В текстах Б. Окуджавы мы выделяем следующие типы словосочетаний:

1) Субстантивно-субстантивные сочетания с ключевым словом и его синонимами: *музыка души, музыка побед, музыка атаки, музыка печали, музыка любви, музыка стиха, музыка ветров; мелодия в ночи, мелодии благодать; песни полка, песня трамвая, песня ракит, песня воды, песня трубы; звуки от Бога;*

— сочетания, включающие наименования музыкальных инструментов и их частей: *голос труб, голос флейты, дробь барабанов, мальчик с гитарой, эхо струн, струны в серебре, скрипка Растрелли, свирель с золотой каймой;*

— генитивные словосочетания, содержащие наименования музыкальных жанров: *романса шитьё, романс сверчка; звуки вальса, полонеза звуки;*

— сочетания, включающие наименования музыкального коллектива или отдельного исполнителя: *оркестрик надежды, оркестры Земли, звук оркестра; хор под выстрелами, хор дилетантов; чуб гармониста;*

— сочетания, в которых в качестве главного или зависимого компонента выступает тот или иной музыкальный термин: *пассажи по утрам, сочетание нот, ноты органа, нотки голосок.*

2) Адъективно-субстантивные сочетания, демонстрирующие атрибутивные отношения между единицами исследуемого поля. В их ряду выделяются:

— сочетания с ключевым словом поля и семантически близкими ему единицами: *музыка светлая, музыка прекрасная, музыка целебная, бравурная музыка, музыка удалая, странная музыка, музыка окопная, музыка тиха, музыка глуше/звонче/громче/выше/чище; главная песенка, короткая песенка, бравые песни, громкие песни, великие песни, песни лихие, французские песни; мелодия простая, мелодия возвышенная; прощальные мотивы, забытый мотив, загадочный мотив;*

— сочетания, где в качестве определяемого понятия выступают наименования музыкальных инструментов и их составляющих: *ломаная гитара, семиструнная гитара; раскрытое фортепиано; горластые трубы, медные трубы; старенькая скрипка, допотопные скрипки; последняя струна, тугие струны, оборванные струны, старые струны, медные струны, неподатливые струны, умолкшая струна, прекрасная струна; прежние клавишины; барабаны ненасытные, глухой барабан, по-*

<sup>13</sup> Попова З. Д., Стернин И. А. Семантико-когнитивный анализ языка: Монография. Воронеж: Истоки, 2007.

*рванный барабан; черешневый кларнет, изумлённый кларнет; шарманка городская, старая шарманка; лесная гармоника; послушная флейта;*

— сочетания, включающие наименования музыкантов, а также коллективов исполнителей: *заезжий музыкант, тихий дирижёр, грядущий трубач, израненный трубач, весёлый барабаник, флейтист изящен, юный флейтист, флейтист наивен/тонок/чист, кларнетист красив; маленький оркестрик, прежние оркестры, будничные оркестр, оркестр допотопный, высокий хор, хор таинственный/возвышенный/страстный;*

— сочетания с опорным словом — наименованием музыкального жанра: *чудесный вальс, вечный вальс; гордые гимны; арбатский романс, русский романс, городской романс; майский марш, скорбный марш, вечный марш, польский марш, марш Шопена, известный марш, боевые марши и др.*

Среди глагольных сочетаний наиболее частотными в текстах поэта являются предикативные конструкции со словом *играть* и его производными, например: *музыка играет, играет оркестр, оркестр разыгрался, музыкант играл, музыкант наигрывает, трубач играет, флейтист играет, Моцарт играет*, а также с другими глаголами: *музыка звучит, чудится музыка, мотив рождается, хор поёт, отшумели песни, помнятся оркестры, затихают оркестры, оркестры разминаются, оркестр ударит; дирижёр ломает палочку, вышел дирижёр, трубит музыкант, трубач хрипит, потеет, целуется с трубой, грохочет барабан, гитара корчится, гитара обнимет, скрипка поёт.*

Небольшой класс составляют субстантивно-глагольные сочетания типа *касаться струн, перебирать струны, с барабаном вдоль по улице идёт, песенку слушаю, песни поёт, выбираем песни* и пр.

Анализируя особенности лексической сочетаемости слов исследуемого семантического пространства, необходимо отметить случаи контекстуального, индивидуально-авторского употребления некоторых языковых единиц. Речь идёт об окказиональных сочетаниях типа *кровавая музыка, гордые звуки, допотопный оркестр, барабаны ненасытные, послушная флейта, трубач целуется с трубой, гитара корчится* и др. В их семантической структуре на первый план выступает прагматический (художественно-образный) компонент, выражающий экспрессивно-стилистическую окраску исследуемых единиц.

В текстах Б. Окуджавы можно выделить особый ряд наименований, обозначающих пространственное существование музыки. Они являются специфической чертой художественного дискурса поэта. Чаще всего это обстоятельства места, которые могут быть выражены разными частями речи, например, существительными и предложно-падежными словосочетаниями: *сад* («в городском саду флейты да валторны»), *переулоч* («в Барабанном переулке барабанщики живут»), *до-*

*рога* («кружит над скрещеньем дорог та самая главная песенка»), *улица* («весёлый барабанщик с барабаном вдоль по улице идёт»), *лес* («музыкант в лесу под деревом наигрывает вальс»), *дом* («счастлив дом, где звуки скрипки наставляют нас на путь»), *Арбат* («арбатского романса старинное шитьё»).

Область дальней периферии исследуемого семантического поля значительно расширяют заглавия стихотворений поэта, многие из которых носят «музыкальный» характер: «Старый *флейтист*», «Заблужденный *музыкант*», «Ленинградская *музыка*», «Сентиментальный *марш*», «Лесной *вальс*», «*Гимн* уюту» и пр. Выделяется значительное количество заглавий, содержащих слова *песня* или *песенка*, например: «Главная *песенка*», «*Песенка* об Арбате», «*Песенка* о дальней дороге», «*Песенка* о Моцарте», «Вечера французской *песни...*» и др. Всего в творчестве Окуджавы зафиксировано 67 стихотворений с соответствующими заголовками.

Особый интерес представляют названия поэтических сборников Окуджавы: «Весёлый *барабанщик*» (1964), «*Песни*» (1989), «*Песни* и стихи» (1989) и их разделов: «*Песенка* кавалергарда», «Дорожная *песня*», «У неё пронзительные слова» (о песне).

Проанализировав лексический состав стихов Булата Окуджавы, можно сделать вывод о богатстве и разнообразии наименований музыкального мира в его поэтическом творчестве. Тот смысл, который вкладывает автор в понятие «музыка», в основном соотносится с толкованием, представленным в лексикографических источниках. Однако наибольший интерес для исследования представляют различные образительно-выразительные средства, в частности, метафоры Б. Окуджавы, раскрывающие специфику индивидуально-авторского восприятия музыкального искусства.

## **2. Система образительно-выразительных средств в поэзии Б. Окуджавы**

Говоря о специфике поэтической речи Булата Окуджавы, следует обратить особое внимание на его «музыкальный почерк», представляющий собой уникальное явление в русской поэзии последней трети XX века. Не случайно Окуджаву называют «мастером звуковой инструментовки»: почти всем стихотворениям поэта присуща естественная, органичная музыкальность<sup>14</sup>. В этой связи мы посчитали

<sup>14</sup> Медведева Т. Г. Лирико-романтическая традиция в поэзии Б. Ш. Окуджавы: Связь поэзии Окуджавы с традицией рус. романса // [http://www.russian-romance.ru/Okud\\_rom.htm](http://www.russian-romance.ru/Okud_rom.htm): 14.12.18. [В настоящее время статья удалена; сохранилась без подписи по адресу: [http://www.bards.ru/press/press\\_show.php?id=1394:12.11.19](http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1394:12.11.19). — *Сост.*]

целесообразным охарактеризовать систему изобразительно-выразительных средств поэта.

В основе стихов Окуджавы лежат различные фонетические приёмы, выступающие одним из главных средств создания образности и придающие стихотворениям поэта особую выразительность. Среди них наиболее частотными являются приёмы звукописи, позволяющие автору на фонетическом уровне речи создать необходимый эмоциональный эффект. В текстах поэта нам встречаются аллитерация и ассонанс: «...Как будто это для меня: *берёзы* белой лист багряный, // *Рябины* красной лист узорный и дуба *чёрная* кора...» («Я вам описываю жизнь свою...»); «На белый бал *берёз* не соберу. // Холодный хор хвои хранит молчанье...» («На белый бал *берёз* не соберу...»); «Непокорная голубая волна // Всё бежит, всё бежит, не кончается. // Море Чёрное, словно чаша вина // На ладони моей всё качается...» («Непокорная голубая волна...»). Иногда на использовании аллитерации может быть построено целое стихотворение. Приведём такой фрагмент: «Питер парится. Пора парочкам пускаться в поиск // по проспектам полуночным за прохладой...» («Зной»).

Наибольший интерес представляет звуковой состав стихов Б. Окуджавы. Так, в его текстах преобладают гласные переднего ряда *а, о, у*, обычно встречающиеся в наименованиях различных музыкальных инструментов и исполнителей произведений, ср.: *музыкант, труба, трубач, звук, хор, нота, гармоника, валторна, фагот* и т. д. Среди согласных автором часто используются звонкие и сонорные *р, л, б* или сочетания звуков: «В Барабанном переулке барабанщики живут...» («В Барабанном переулке»); «...Заиграют грачи над его головой, грохнет лёд на реке в лиловые трещины...» («На Арбатском дворе — и веселье и смех...»). Повтор определённых звуков в минимальном отрезке текста не только придаёт тону стихотворения необычный характер, но и усиливает его звуковой облик в целом<sup>15</sup>.

Как отмечают исследователи творчества Б. Окуджавы, музыка в его стихах «скрыта не только во внутренних рифмах, но и в разнообразных звуковых и словесных повторах»<sup>16</sup>. В этой связи, анализируя фонетический уровень стихотворных текстов поэта, важно обратить внимание на лексический повтор, заключающийся в намеренном многократном использовании автором одного и того же слова либо речевой конструкции в пределах контекста.

В стихах Б. Окуджавы отмечаются многочисленные примеры использования автором этого стилистического приёма, ср.: «...Что мир

<sup>15</sup> Захарова К. В. Указ. соч. С. 82–83.

<sup>16</sup> Медведева Т. Г. Указ. соч.

весь рядом с ней [трубой], с её горячей медью? // Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе...» («Заезжий музыкант»); «...Научите меня, // чтобы *петь, петь, петь*, // поднимаясь круто // до последней минуты...» («Итак, я постарею...»).

Примечательно, что повторяться в контексте стихотворения могут не только отдельные слова, но и целые, изоморфные по своей структуре фразы, например: «Не бродяги, не пропойцы, // за столом семи морей // *вы пропойте, вы пропойте* // Славу женщине моей! // Вы в глаза её взгляните, // как в спасение своё, // *вы сравните, вы сравните* // с близким берегом её...» («Не бродяги, не пропойцы...»).

Лексический повтор, присутствующий не только в составе отдельной стихотворной строки, но и в строфике поэтического произведения, напрямую связывает его с жанром песни. Исследователи выделяют следующие черты «стихотворений-песен» Б. Окуджавы: это чёткость композиции, строфичность, равенство строфы и законченной мысли, строки и фразы, а также «простота текста, отсутствие сложных приёмов, точная рифма и наличие рефрена или припева»<sup>17</sup>. Примечательно, что песенный припев может повторяться после каждой строфы-куплета, а в некоторых случаях варьируется в пределах стихотворения. Проиллюстрируем это на конкретном отрезке текста: «Красотки томный взор // не повредит здоровью. // Мы бредим с юных пор: // любовь, любви, любовью. // *Не правда ли, друзья, // не правда ли, друзья, // с ней, может быть, не сладко, // а без неё нельзя?* // Вперёд, судьба моя! // А нет — так бог с тобою. // *Не правда ли, друзья: // судьба, судьбы, судьбою? // Не правда ли, друзья, // не правда ли, друзья, // с ней, может быть, не сладко, // а без неё нельзя?...*» («Красотки томный взор...»).

Можно утверждать, что лексический повтор не только выполняет в текстах стихотворений Булата Окуджавы структурно-организующую и важную смысловую функцию, но и является одной из особенностей индивидуального стиля автора.

Важную роль в построении стихотворных текстов поэта играют разнообразные композиционно-синтаксические средства, выступающие своего рода маркерами авторского поэтического текста. Именно через построение стихотворных фраз, строк и строф, а также организацию поэтического сборника в целом раскрываются особенности художественной манеры поэта.

Наиболее распространёнными в поэзии Б. Окуджавы являются односоставные предложения: они свойственны многим произведениям автора. В текстах его стихотворений различаются определённо-личные и номинативные предложения, при этом последние часто бывают

<sup>17</sup> Сычёва А. В. Указ. соч. С. 77.

распространены за счёт согласованных определений: «...Прощай. Расстаёмся. Пощады не жди! // Всё явственней день ото дня, // Что пусто в груди, что темно впереди — // Вот так она любит меня...» («Глаза, словно неба осеннего свод...»); «Жест. Быстрый взгляд. Движение души. // На кончике ресницы — влага...» («Работа»).

В некоторых случаях поэт использует приём синтаксического параллелизма. Рассмотрим несколько примеров с его использованием: «Девочка плачет: шарик улетел, // Её утешают, а шарик летит. // Девушка плачет: жениха всё нет...» («Голубой шарик»); «Виноградную косточку в тёплую землю зарю, // и лозу поцелую, и спелые гроздья сорву...» («Грузинская песня»).

Для построения стихов Б. Окуджавы характерны различные стилистические фигуры, в частности, анафора: «Пишу роман. Тетradка в клеточку. // Пишу роман. Страницы рву...» («Пишу роман. Тетradка в клеточку...»); «Моцарт на старенькой скрипке играет. // Моцарт играет, а скрипка поёт...» («Песенка о Моцарте»).

Можно констатировать, что свойственное поэзии Окуджавы деление стихотворной фразы на короткие, но ёмкие по смыслу отрезки текста, способность каждой мысли уложиться в рамки одной строки, а также соединение в одном контексте различных лексических и синтаксических приёмов — повтора, анафоры, параллелизма и др. — придаёт стихотворениям Б. Окуджавы необычайную выразительность и песенную ритмичность.

### **3. Метафорические модели в поэзии Булата Окуджавы**

Как известно, метафора является наиболее оптимальным инструментом в исследовании способов языковой объективации семантического пространства. В творчестве Б. Окуджавы отмечается большое количество метафорических номинаций, связанных с музыкой. Как правило, семантическому переосмыслению в контексте стихотворений автора подвергаются наименования музыкальных инструментов и их составляющих, наименования жанров музыки, а также лиц, связанных с музыкальной деятельностью и профессией. В процессе метафоризации эти единицы развивают новые, индивидуально-авторские смыслы.

Перейдём к анализу основных метафорических моделей, репрезентирующих семантическое поле «музыка» в стихотворных текстах Б. Окуджавы. Базовой моделью, в рамках которой развиваются другие, связанные с ней по смыслу метафоры, является конструкция «музыка — человек». В основе этой модели лежит признак, выраженный архисемой 'уподобление внешности и внутреннему миру человека'.

Следует отметить, что практически во всех конструкциях этого типа на первый план выходит «визуальный образ метафоризируемого понятия, что обусловлено антропоморфным стандартом восприятия»<sup>18</sup>. Другими словами, музыка в некоторых стихотворениях автора воспринимается не просто как акустический артефакт, воспринимаемый органами чувств, но и как живое существо, имеющее человеческий облик и наделённое свойствами человека.

Рассмотрим метафорическую модель «музыка — человек как живой организм». Образные аналогии, возникающие в результате данного типа семантического переноса, отражают индивидуально-авторское видение музыки. Так, наименования некоторых музыкальных инструментов и само слово *музыка* в стихах поэта соотносятся с элементами анатомического строения человека или с человеческим организмом в целом: «...И *музыки стремительное тело* // плывёт, кричит неведомо кому...» («Музыка»); «...*Холодное тело* трубы обхватив, // трубит музыкант забытый мотив...» («Ночь после войны»); «...Его [музыканта] большой *трубы простуженная глотка* // отчаянно хрипит: труба, трубы, трубой...» («Заезжий музыкант»). Ассоциативные связи между рассматриваемыми явлениями усиливают определения *простуженная глотка*, *холодное тело*, передающие физиологическое состояние человека.

В соответствии с классификацией В. П. Москвина<sup>19</sup> мы относим подобные метафоры к двухкомпонентным конструкциям «замкнутого» типа. Ю. И. Левин рассматривает их как метафоры-сравнения, в структуре которых представлены как сам источник метафоризации (*музыка, труба*), так и сравниваемый с ним объект (*глотка, тело человека*)<sup>20</sup>.

К этому же типу следует отнести генитивные конструкции с опорным словом *голос*: «Когда внезапно возникает // ещё неясный *голос труб*, // слова, как ястребы ночные, // срываются с горячих губ...» («Песенка о ночной Москве»); «Сумерки. Природа. *Флейты голос нервный*. Позднее катанье...» («Батальное полотно»); «...Я слышал вдруг, как раздавался чёткий // свихнувшейся какой-то *нотки* // *весёлый и счастливый голосок*...» («То падая, то снова нарастая...»). Выделенные метафоры так или иначе отражают звучание музыки и создают в контексте стихотворений особый эмоциональный фон.

Рассмотрим следующую модель «музыка — ментальная деятельность человека». Сопоставление компонентов метафор данного типа основано на семантическом признаке 'уподобление вербально-мысли-

<sup>18</sup> Камышева О. С. Метафорическое обозначение музыки и музыкантов в художественной речи // Вестн. ЮУрГУ. Челябинск, 2008. № 16. С. 78.

<sup>19</sup> См.: Москвин В. П. Русская метафора: Очерк семиот. теории. М.: ЛЕНАНД, 2006.

<sup>20</sup> См.: Левин Ю. И. Структура русской метафоры // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Тр. по знаковым системам. Тарту, 1965. Т. 2. Вып. 181. С. 293.

тельной деятельности человека'. Метафорические номинации в этом случае отражают ассоциативные связи понятия «музыка» с глаголами говорения и мышления. Проиллюстрируем это на конкретных примерах: «...Меня же оставьте *с той музыкой*: // *мы будем беседовать с ней*» («Вот музыка та, под которую...»); «...Эту *грустную песню придумала война*... // *Через час штыковой начинается*...» («Не вели, старшина, чтоб была тишина...»); «...*Смолкли гордые оркестры* — это главная примета...» («На полянке разминаются оркестры духовые...»).

В поэзии Б. Окуджавы широкое распространение получает другая метафорическая модель «музыка — физические действия человека». В основе таких конструкций лежит метафорический или метонимический перенос, выраженный семой 'способность совершать действия, свойственные человеку'. Как правило, все метафоры, развивающиеся в рамках данной модели, представляют собой предикативные конструкции: «...Пусть друг недолгий в нас камень кинет, // пускай завистник своё кричит — // *моя гитара меня обнимет*, // интеллигентно она смолчит...» («Гитара»); «...По Сивцеву Вражку *проходит шарманка*, // когда затихают оркестры Земли» («Когда затихают оркестры Земли...»); «На полянке *разминаются оркестры духовые* // и играют марш известный неизвестно для чего...» («На полянке разминаются оркестры духовые...»); «...И *музыка передо мной танцует гибко*. // И оживает всё до самых мелочей...» («Музыка»).

В этой же связи следует рассмотреть метафоры, компоненты которых сопоставляются на основе семы 'действия человека по отношению к музыке'. Обычно опорным элементом в таких конструкциях является переходный глагол: «...Вот он [флейтист] стоит у метро на углу, // душу раскрыв принародно, // *флейту вонзая*, как будто иглу, // в каждого поочерёдно...» («Как улыбается юный флейтист...»); «...Я *музыку эту лелею и холю* // и каждую ноту ловлю и ценю...» («Жаркий полдень в Массачусетсе»).

В одном из стихотворений Б. Окуджавы метафорически осмысливается сам процесс создания и возникновения музыки: «...Когда народ от горя плачет, // тараша в ужасе зрочки, // хоть мало их — но много значат // *простые нотные значки*. // <...> Да, да, *среди тех крючков потешных* // *на тех линейках прописных* // *рождается из мук безбрежных* // *земное выраженье их*...» («Весь этот век, такой бесплодный...»). Перед нами сложная, развёрнутая конструкция, в которой нет ключевого слова поля, присутствуют только его ядерные элементы (термин *нотные знаки* и его контекстуальный синоним *крючки потешные*), но общий смысл восстанавливается из контекста. Метафора «музыка — земное выраженье мук» становится ярким воплощением авторского замысла.



По мнению исследователей, метафорическое осмысление каких-либо абстрактных понятий через призму психоэмоционального состояния человека всегда передаёт индивидуальный характер данных метафор, «метафоризирующий компонент которых содержит определённые коннотации»<sup>21</sup>. В этой связи рассмотрим метафорическую модель «музыка — эмоциональное состояние человека», реализующуюся в небольшом ряде контекстов. Опорным компонентом в конструкциях этого типа выступает глагол *плакать*: «...Все лесные свирели, все дудочки, все баяны, // *плачьте, плачьте, плачьте* вместо меня» («Замок надежды»); «...И *плачет* о своём *гармоника* лесная, // и на её слезу попробуй не ответить» («Сентябрь»). Эмотивный глагол, лежащий в основе выделенных предикативных сочетаний, способствует возникновению метафорического смысла — музыкальные инструменты у Окуджавы наделяются способностью плакать, т. е. ‘издавать протяжные, жалостливые, тоскливые звуки’, подобно человеку.

Особого интереса заслуживают «двусторонние» метафоры, основанные, по определению В. Г. Гака, «на полном метафорическом переносе»<sup>22</sup>. В текстах Окуджавы они реализуются в рамках модели «музыка — наименование человека по признаку», в основе которой лежит сема ‘эмоционально-оценочное отношение говорящего к человеку, названному данным словом’. Приведём конкретные примеры: «...*Моя гитара, мой спутник верный*, // давай хоть дождь смахну со щёк» («Гитара»); «...По Сивцеву Вражку проходит *шарманка* — // *смешной, отставной, одноногий солдат...*» («Когда затихают оркестры Земли...»); «*Шарманка-шарлатанка*, как сладко ты поёшь!..» («Шарманка-шарлатанка»); «...Но помяну и *гитару* — // *главную даму из всех...*» («Гимн уюту»). Переносы типа «гитара — дама», «гитара — спутник», «шарманка-шарлатанка» и пр. связаны со способностью метафоры «обнаруживать у известных предметов действительности новые, часто необычные свойства», то есть выводить их за пределы привычных представлений<sup>23</sup>.

Такую же функцию в текстах поэта выполняет другой стилистический приём — сравнение. Функционирующие в составе компаративных конструкций наименования «музыкального» мира образно сопоставляются автором с явлениями действительности, в результате чего признаки одних предметов присваиваются другим: «Вся земля, вся плане-

<sup>21</sup> Русинова Л. В. Авторская метафора в прозе В. Токаревой, Н. Горлановой и Л. Улицкой: От слова-понятия к слову-образу // Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. СПб., 2010. № 1. С. 25.

<sup>22</sup> Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1988. С. 23.

<sup>23</sup> Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожинной. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 240.

та — сплошное “туда”. // *Как струна, дорога звонка и туга...*» («Стихи без названия»); «...Кларнет пробит, труба помята, // *фагот, как старый посох, стёрт...*» («Песенка о ночной Москве»).

Наряду с функционированием в текстах Окуджавы доминантной конструкции «музыка — человек», в его стихах находят отражение и другие метафорические модели. Одной из них является модель «музыка — вода», основу сопоставления компонентов которой составляет дифференциальный признак ‘вещество, обладающее свойством течь’. Приведём примеры метафор данного типа: «...Ах, как помнятся прежние оркестры, // не военные, а из мирных лет! // *Расплескался в улочках окрестных // та мелодия...* А поющих нет. // <...> Но из прошлого, из былой печали, // как ни сетую, как там ни молю, // *проливается чёрными ручьями // эта музыка прямо в кровь мою*» («После дождичка небеса просторны...»); «Вот приходит Юлик Ким и смешное напевает. // А потом вдруг как заплачет, *песню выплеснув в окно...*» («Вот приходит Юлик Ким и смешное напевает...»).

В метафорах, построенных по модели «музыка — огонь», актуализируется другой признак, выраженный семой ‘способность гореть, поддаваться действию огня’: «...Как с гитарой ни боролись — // *распаялся струнный звон...*» («Как наш двор ни обижали...»); «...Петухи проголодали, *песни поздние погасли.* // Прямо перед паровозом проплывают и парят...» («Зной»); «...*Раскаляются медные трубы* — // превращаются в пламя и дым...» («Проводы у военкомата»). Примечательно, что в последнем контексте узуальное сочетание «раскаляются трубы» в общепринятом переносном значении ‘усиливаясь, дойти до высокой степени напряжения’ переживает изменения в смысловой структуре и трансформируется в авторскую метафору «трубы превращаются в пламя и дым».

В текстах Б. Окуджавы метафоризации подвергаются и наименования музыкантов. Семантически переосмыслиется как само слово *музыкант*, так и его гипонимы *трубач*, *джазист*, *кларнетист*, *флейтист* и *шарманик*. Практически все метафоры с этими единицами представляют собой предикативные конструкции: «...А музыкант *врастает в землю...* А звуки вальса льются... // И его худые ноги как будто корни той сосны — // они в земле переплетаются, никак не расплетутся...» («Чудесный вальс»); «...Счастлив тот, чей путь недолог, // пальцы злы, смычок остёр, — // *музыкант, соорудивший из души моей костёр...*» («Музыкант»); «...Когда *трубач над Краковом возносится с трубою*, // хватаюсь я за саблю с надеждою в глазах...» («Прощание с Польшей»); «...*Шарманик* был в пальто потёртом, // он где-то в музыке *витал...*» («Шарманка старая крутилась...»).

С одной стороны, автор создаёт внешне непрезентабельный облик музыканта-исполнителя, о чём свидетельствуют адъективные сочета-

ния *худые ноги, злые пальцы, потёртое пальто*. Хотя в другом стихотворении автор с помощью сравнительных оборотов рисует совершенно противоположный образ, наделённый ярко выраженными положительными чертами: «...Но *кларнетист красив*, как чёрт! // *Флейтист*, как юный князь, *изящен...*» («Песенка о ночной Москве»).

С другой стороны, различные глагольные конструкции, представленные в анализируемых фрагментах текста, а именно *врастать в землю, витать в музыке, возноситься с трубой* передают эмоциональные переживания музыканта, связанные с его абсолютным, неподвластным разуму слиянием с искусством.

Особенно интересны метафоры, построенные на образной аналогии «играть на инструменте — целовать», например: «Заезжий музыкант *целуется с трубой...*» («Заезжий музыкант»). В основе таких метафорических номинаций лежит уподобление музыкального инструмента женщине, ср.: «...Музыкант *приник губами к флейте*. Я бы к вам *приник!* // Но вы, наверно, тот родник, который не спасает...» («Чудесный вальс»). В последнем фрагменте выделенная метафора становится элементом языковой игры: «приникнуть к флейте — приникнуть к женщине — приникнуть к роднику».

Иногда соединение в одном контексте двух и более образных сочетаний формирует целый метафорический комплекс: «Джазисты ушли в ополчение, // *цивильного не скинув облаченья*. // *Тромбонов и чечёток короли* // в солдаты необученные шли. // *Кларнетов принцы*, словно принцы крови, // *магистры саксофонов* шли, и, кроме, // *шли барабанных палок колдуны* // скрипучими подмостками войны...» («Джазисты»). Перед нами случай неординарной авторской метафоризации, при которой многочисленные контекстуальные синонимы перевоплощаются в яркие индивидуализированные образы музыкантов-исполнителей.

Наряду с традиционными метафорами, в стихотворениях Булата Окуджавы обнаруживается значительное количество олицетворений. Как отмечают исследователи, этот приём «поэтического синтеза» представляет собой особый вид метафоры, традиционно основанный на одушевлении неодушевлённого. Для нас представляет интерес такая разновидность олицетворения, под которой понимается «развитие у абстрактных понятий и слов предметной семантики способности обозначать действия живых существ», т. е. персонификация<sup>24</sup>.

В создании олицетворения принимают участие разнообразные лексические единицы, номинирующие те или иные объекты действительности; при этом в качестве вспомогательного компонента в рас-

<sup>24</sup> Москвин В. П. Указ. соч. С. 108–109.

сматриваемых конструкциях нередко выступают наименования музыкальных инструментов или их составных частей. Подобным образом в стихотворениях Окуджавы персонифицируются явления природы: «...И ветры с грустной истомой // всё дуют в дудочку души...» («Подмосковье»); предметы городской архитектуры: «...Едва вы очутитесь тут, // как в колокола купола золотые ударят, // колонны горластые трубы свои задерут, // <...> О, вовсе не ради парада, не ради награды, // а просто для нас, выходящих с зарёй из ворот, // гремят барабаны гранита, кларнеты ограды // свистят менуэты... И улица Росси поёт!» («Ленинградская музыка»); абстрактные понятия: «...Отправляется нежность на приступ, // в свои тихие трубы трубя...» («И когда удивительно близко...»).

В приведённых фрагментах представлены развёрнутые предикативные конструкции, одним из членов которых является существительное, обозначающее сам предмет олицетворения (в данном случае колонны, ветер, дождь, нежность и т. д.), а другим глагол, содержащий олицетворяющий признак. При этом в отдельных случаях персонифицирующая характеристика содержится в обстоятельстве (с *грустной истомой, привычно*) или антропоморфном деепричастии (в *тихие трубы трубя*).

Наряду с подобными конструкциями в текстах автора выделяются сочетания со словами *петь* и *песня*, представляющие собой двухкомпонентные предикативные или генитивные синтагмы: «Поёт труба, откинут полог...» («Песенка кавалергарда»); «...Чем вы соблазнили моего коня? // Степью ли хрустящей? Песней ли раки? // Торбой ли под мордой, чтоб вволю зерна?..» («Куда вы подевали моего щегла?»); «...Но *песня тридцать первого трамвая* // звучит в ушах, от нас не отставая...» («Речитатив»).

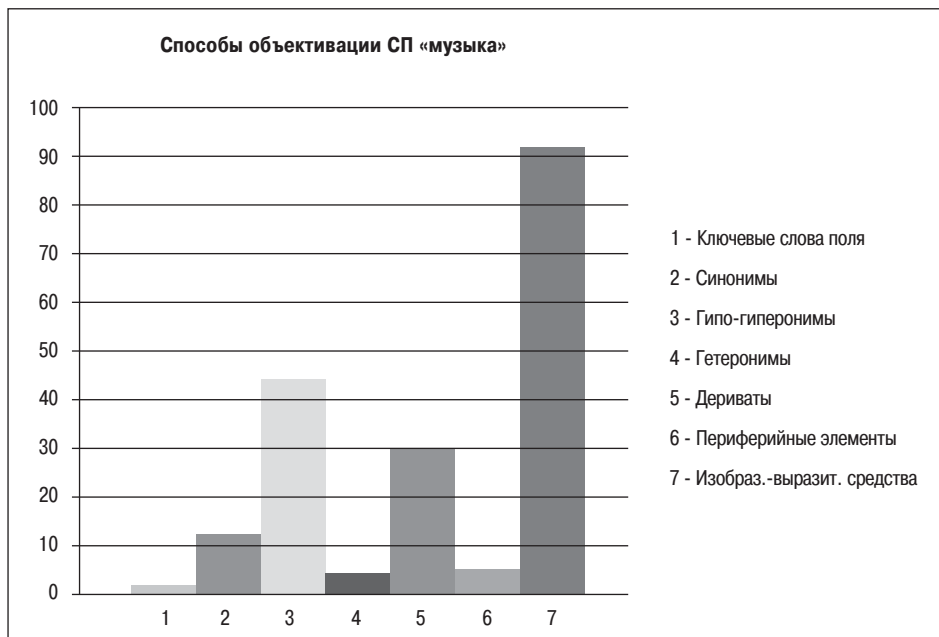
Небольшой круг единиц составляют двучленные олицетворения, содержащие антропоморфный признак в атрибутивной характеристике, выраженной именем прилагательным или причастием, например: *послушная флейта, изумлённый кларнет, гордые оркестры, гордые звуки*.

Безусловно, такое многообразие лексических единиц (*труба, трамвай, стрела, дождь, вода* и пр.), представленных в «олицетворяющих» контекстах, свидетельствует о стремлении автора «поэтизировать» явления обыденного мира. Оживление и наглядное воплощение различных понятий, в ходе которого возникает их «зрительный образ», является специфической чертой творчества Б. Окуджавы.

Таким образом, различные изобразительно-выразительные средства, используемые Булатом Окуджавой, а именно метафоры, сравнения-олицетворения и многие другие, выполняют в текстах поэта не только эстетическую, но и важную смысловую функцию: они отра-

жают ассоциативные связи между человеком и искусством, в результате чего в художественном пространстве создаётся многомерный и неповторимый образ музыки.

Результаты проведённого анализа представлены нами в следующей диаграмме:



Согласно статистическим данным, для поэзии: Б. Окуджавы характерна высокая частота использования разнообразных изобразительно-выразительных средств, объективирующих концептуально значимое для автора понятие «музыка». Промежуточную позицию занимает гипонимия — большое количество репрезентантов соответствующего семантического поля связаны отношениями родовидовой иерархии. Не менее важным способом языковой объективации исследуемого пространства является словообразовательная деривация.

### **Выводы**

1. Эмотивно-эстетической доминантой поэзии Булата Окуджавы является концептуальное понятие «музыка», которое вербализуется в текстах его стихотворений с помощью различных лексических единиц, а также изобразительно-выразительных средств.

2. В центре соответствующего семантического поля находятся лексемы *музыка* и *музыкант*, выступающие в качестве ключевых репрезентантов исследуемого пространства. Единицы, составляющие

ядерную зону поля, объединяются в различные по объёму лексико-семантические ряды: «Наименования жанровых разновидностей музыки», «Наименования музыкальных инструментов и их частей», «Наименования музыкантов и коллективов исполнителей», «Узкоспециальные термины музыковедения» и вступают в разные типы категориальных отношений — синонимии, гипонимии, гетеронимии, а также отношения словообразовательной деривации. Установлено, что тексты Б. Окуджавы характеризуются наличием большого числа однокоренных слов, образующих развёрнутые словообразовательные парадигмы в пределах одного контекста.

3. Выявлено, что большинство ядерных элементов поля «музыка» имеет терминологическое значение. В процессе детерминологизации некоторые из них переходят в разряд общеупотребительной лексики.

4. Периферийную часть семантического поля составляют субстантивные, адъективные и глагольные словосочетания, многие из которых в силу своей образности отражают индивидуально-авторскую трактовку музыкального искусства. Специфической чертой творчества Б. Окуджавы являются наименования, обозначающие пространственное существование музыки. Дальняя периферия представлена заголовками стихотворений и поэтических сборников автора, имеющими непосредственное отношение к музыке.

5. Образная составляющая семантического поля «музыка» характеризуется разнообразными фонетическими, лексическими и композиционно-синтаксическими средствами, составляющими специфику индивидуального стиля автора.

6. Одним из наиболее продуктивных способов репрезентации семантического поля «музыка» является метафора. В текстах поэта выделяются двусторонние конструкции типа «музыка — человек», «музыка — вода», «музыка — огонь», а также развёрнутые метафорические контексты, формирующие структурно-смысловое пространство исследуемого поля.

7. Установлено, что тексты Б. Окуджавы характеризуются значительным количеством олицетворений, создающих персонифицированные образы различных предметов и явлений действительности и отражающих субъективные авторские интенции.

---

**А. И. КАБАНКОВ**

## **МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРЕЦЕДЕНТНОГО МИРА В. ВЫСОЦКОГО И ЕГО СЕМАНТИКО-АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ НАПОЛНЕНИЕ**

### ***Прецедентный мир В. Высоцкого в социальных и политических контекстах***

Прецедентный мир Высоцкого обнаруживает свойство высокой ассоциативно-смысловой и аксиологической лабильности не только в случаях контекстуальной аранжировки и усиления ключевых концептов медиадискурса, но и в случаях дискурсивного развёртывания сетевых нарративов самого широкого сюжетно-тематического спектра.

Прецедентный текст *Где деньги, Зин?* из юмористической песни В. Высоцкого «Диалог у телевизора» (1973) активно используется в публикациях и устных выступлениях, посвящённых экономике и политике.

Актуальность цитаты подтверждается и тем фактом, что она вошла в состав «Словаря крылатых слов и выражений»<sup>1</sup>, а у некоторых пользователей портала «Ответы. Mail.ru» даже возникают вопросы о происхождении данной фразы: *Откуда пошло выражение «Где деньги, Зин?»* (<https://otvet.mail.ru/question/52080290>). Заметим, что большинство ответивших отметили лишь, что это цитата из песни Высоцкого.

---

Из кандидатской диссертации «Прецедентный мир В. Высоцкого в дискурсе новых медиа: семантико-аксиологический и регулятивный аспекты» (Специальность 10.02.01 — Русский язык. Науч. рук. д.ф.н. О. В. Орлова. Томск, 2017). Защищена 20 июня 2018 г. Данный раздел публикуемой главы содержит также параграфы: «Роль прецедентного мира В. Высоцкого в ассоциативно-смысловом развёртывании ключевых концептов современной медиасферы» и «Дидактические формулы как элементы прецедентного мира В. Высоцкого».

<sup>1</sup> Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Авт.-сост. В. Серов. М.: Локид-Пресс, 2005. С. 170.

Данная фраза неоднократно использовалась В. В. Путиным в различных ситуациях и с разными коммуникативными установками. В одном из сюжетов президент, комментируя взаимоотношения с Украиной, употребляет анализируемый прецедент в эвфемистической функции (иронический контекст прецедента проецируется на всю крайне обострённую конфликтогенную ситуацию целиком, одновременно смягчая её, но позволяя говорящему не потерять позицию коммуникативного лидера), а также с целью разрядить напряжённую обстановку, спровоцированную вопросом журналиста (<http://vk.cc/4pUaeF>):

Ведущий: Господин Порошенко, который сегодня является ведущим кандидатом в президенты Украины, сообщил, что готов иметь дело с Россией в случае победы на выборах. А вы готовы с ним сотрудничать, несмотря на то, что он выступает за более тесное взаимодействие с Европой?

Путин: *Где деньги? (Смех за кадром.)* Пусть деньги вернут. *(Смех за кадром.)* Мы же на бизнес-форум приехали...

Коммуникативное намерение говорящего было эффективно реализовано. Президент, используя текст Высоцкого в качестве шутки, предупредил дальнейшее развитие провокационных вопросов. Заметим, что в конце первой фразы Путина чётко слышится призыв к з. По-видимому, глава государства в последний момент «обрезал» высказывание, могущее показаться неуместным в официальной ситуации. Однако данный прецедент столь популярен и известен, что вызывает смеховую реакцию аудитории даже в редуцированном виде.

Поднимая вопрос об обещанном повышении зарплат медицинским работникам, Путин также использует анализируемую цитату, но уже в рамках «дискурса власти», с интонацией категоричного требования, властного указания начальника своим подчинённым ([http://scripts.online.ru/misc/news/98/09/10\\_229.htm](http://scripts.online.ru/misc/news/98/09/10_229.htm)). Исходный посыл президента — деньги из федерального бюджета выделены, поступили в регионы, но до медперсонала не дошли, исполнители не оправдали доверия главы государства.

Путин: Коллеги убеждали, что мы деньги переведём, это будут и должны быть региональные обязательства, и они их исполнят, поскольку деньги же мы туда направим. Я прошу вспомнить о том, что я говорил. Я сказал: «Не заплатят, будут сбои». Нет, заплатят, мы их окрасим. Окрасили? Кому нужна такая краска? *Где деньги, Зин?*

В этом случае цитата из шуточной песни становится своего рода прикрытием, сглаживающим восприятие «острых тем». Вместе с тем она означает серьёзность поднимаемых политиком проблем вопреки ироничным акцентуациям.

Заметим, что использование Путиным данного прецедентного текста породило «встречную реакцию» участников сетевого сообщества, выражающих недоверие к власти и её представителям посредством на-



мёка на стилистическое и статусное несоответствие фигуры президента и карикатурного образа героя песни Высоцкого: *Как говорит Путин, где деньги, Зин?* (<http://maxpark.com/community/5392/content/2048209>). Фраза показывает отношение этого пользователя к политике и его высказываниям, подчёркивает эффект недоверия к представителю власти.

В последнее время растёт общественный интерес к оппозиции как одному из явлений современной политической и медиакультуры. Подобный интерес, безусловно, порождает необходимость в сравнении, сопоставлении, что было тогда и что есть сейчас. Поэт, как представитель оппозиции прошлого, сравнивается с сегодняшними оппозиционерами. «Бородатым баяном» стал пост, размещённый в социальной сети «ВКонтакте» о том, какой должна быть оппозиция, с фразой: *У меня есть претензии к властям моей страны, но решать их я буду не с вами...* (пример одного из материалов см.: [https://vk.com/wall-54214311\\_219313](https://vk.com/wall-54214311_219313)). Та же цитата поэта, но уже в противопоставлении с высказыванием А. Навального *оппозиция имеет право обращаться к другим государствам для борьбы с тираническим режимом* (<http://news2.ru/story/455488/>) направлена на подкрепление негативного восприятия образа современного оппозиционера.

Прецедентный текст *Было время и цены снижали* из песни Высоцкого «Баллада о детстве» (1975) стал поводом и аргументом различных сторон в одной из самых конфронтативных общественных дискуссий современности — дискуссии о советском периоде в жизни страны. Особенно активно эта фраза используется представителями КПРФ. Например, на сайте регионального отделения партии И. К. Богодухов, первый секретарь Читинского городского отделения КПРФ, пишет статью (<http://www.kprf-chita.ru/index.php/2010-08-27-07-52-26/20983-2014-04-01-06-06-48.html>) с заголовком *Было время и цены снижали, или Как качественно управлять экономикой в государстве*, который является прямой отсылкой к прецедентному тексту Высоцкого. Автор использует прецедентный текст, чтобы, с одной стороны, привлечь внимание пользователей к материалу, с другой, его цель — противопоставление «тогда» и «сейчас», полемика в одни ворота, которая в конечном счёте служит для того, чтобы получить дополнительные голоса избирателей. Сама цель материала — агитационная, о чём напрямую свидетельствует целый ряд фраз:

Давно пытаюсь понять, почему во времена правления страной большевиками во главе с И. В. Сталиным *цены* на все товары ежегодно *снижались*, а во время правления нынешних, как они сами себя называют, демократов, цены вот уже более 20 лет скачут галопом ежегодно ввысь.

Интересно, что сторонники советского прошлого обращаются исключительно к указанной цитате в качестве заголовка или эпитафии вне контекста всего текста-источника.

Этот же прецедентный текст предваряет и завершает «социальную» зарисовку Аркадия Константинова (<http://kprf.perm.nj/novosti/raznoe/byilo-vremya-i-tsenyi-snizhali/>) на сайте пермского краевого отделения партии. Акцентирование первого слова прецедентного текста (выделено красным цветом) *Было время и цены снижали* изначально настраивает читателя на противопоставление того, что *было*, и того, что *стало*.

Об этом же свидетельствует зарисовка «из жизни», которой начинается текст статьи:

Вторая половина дня. Пермь. Магазин «народной» продторговой сети, кичащейся своими «выгодными ценами», «скидками» и другими завлекаловками. Среде всего этого робко переминаются две старушки. Разговорился с ними. Оказалось: ждут, когда привезут и выложат дешёвый хлеб (пятьсотграммовые буханки по 12.90). Пиарщики же вовсю прославляют заботу местных властей и лично губернатора Виктора Басаргина. Мол, разработан комплекс мер, направленных на поддержку социально-незащищённых слоёв населения и сдерживанию цен на социально значимые продукты питания.

Автор текста, как и «серьёзные политики», убеждён, что все действия тех, кто сегодня стоит у руля, — «даже не полу-, а четвертьмеры». Предупреждая развитие непродуктивных споров, автор пишет:

Нет, я не ностальгист, не идеализирую «светлое прошлое». И в СССР были немалые трудности. Но «хлеб-соль» тогда делили куда как щедрее и справедливее. Помните, у Высоцкого: *«Было время и цены снижали...»*. Да, пусть медленно, неравномерно, тенденция преобладала именно такая — снижение цен, рост благосостояния, чувство защищённости и уверенности в завтрашнем дне... Можешь ли ты, уважаемый читатель, этим сейчас похвастаться?

Вновь апеллируя к тексту Высоцкого, автор «закольцовывает» свой текст, используя авторитет поэта как своеобразный щит от нападок.

Поскольку сайт тематический и в первую очередь интересен сторонникам партии, то полемика даже не начинается. В комментариях же мы находим развитие аксиологической оппозиции *было — стало* читателями публикации. Так, пользователь Сторонник рассказывает о своём детстве и поездках в детские лагеря и, в частности, пишет:

И могу сказать со всей ответственностью, что НИ РАЗУ за все эти годы не только не заболел и не отравился сам, но и не помню таких случаев с другими детьми. Кормили нас только натуральными продуктами, причем других и не было. С большой теплотой и благодарностью вспоминаю наших Советских людей, нянечек, воспитателей, пионервожатых. Большое им спасибо за любовь и заботу о нас, послевоенных детях.

Один из пользователей задаёт вопрос на сервисе «Ответы@mail.ru»: *«Было время и цены снижали», — пел Высоцкий... Как давно это было?* (<http://otvet.mail.ru/question/50837640>). На свой вопрос он получает ответы, в которых респонденты вспоминают о Сталине и его

правлении, а один из участников даёт развёрнутый комментарий с восхвалением того времени и критикой сегодняшней власти.

Использование прецедентного текста для создания текстов, позитивно преподносящих имидж СССР, способно порождать встречную реакцию. Евгений Жирнов в своей статье «Снижение цен в целях агитации» для журнала «Коммерсант Власть» (№ 10 от 16.03.09; <http://www.kommersant.ru/Doc/1129647>) пишет:

Когда Владимир Высоцкий воспевал правильную сталинскую эпоху: *«Было время — и цены снижали, И текли куда надо каналы, И в конце куда надо впадали»*, он как-то упускал из виду, что в годы правления Сталина страна переживала и другие времена.

Автор публикации использует свою трактовку этого прецедентного феномена, поскольку именно такое прямое, отнесённое к конкретному времени понимание фразы *Было время и цены снижали* поможет ему привлечь к тексту внимание читателей, сделать его более ярким, запоминающимся. В последних строках статьи автор вступает в своеобразную полемику с выраженной в строках Высоцкого позицией:

Так что каналы у нас, может быть, и текли, и куда надо впадали. А вот однажды поднявшиеся цены уже ни при каких обстоятельствах не снижались до прежнего уровня.

Особый интерес к одному из материалов с заголовком *Было время и цены снижали* о ценах в послевоенном СССР ([http://ussrlife.blogspot.ru/2013/03/blog-post\\_12.html](http://ussrlife.blogspot.ru/2013/03/blog-post_12.html)) возник у пользователей «Живого Журнала» — более 10 человек сделали репост этой публикации на своих страницах. Оттуда материал переносят на новостные сайты и порталы. Один из таких репостов (<http://gorod.tomsk.ru/index-1363132381.php>) представляет для нас особый интерес. Пользователь *uncomprehending* в статье о хорошей жизни в советском государстве пишет:

Как же такое было возможно?

Да очень просто:

Во-первых, жесточайшая эксплуатация Советским государством советских же крестьян — довели народ до голода 1946–1947 гг. с массовой голодной смертностью (более миллиона умерших от голода).

Во-вторых, обобрали советских граждан при помощи «денежной реформы», изъяв из оборота все «лишние» деньги, так что народ и покупать-то особо ничего не мог сверх непосредственно необходимого.

В-третьих, неофициальным, но повсеместным правилом ограничения количества товара, которое можно было купить. Исконно совковое «больше двух кило в одни руки не давать!» — оттуда пошло.

В-четвёртых, задиранием цен на товары: цены на товары после отмены карточек были значительно выше, чем цены на те же товары, приобретаемые по карточкам.

Комментатор убеждён в том, что автор публикации показал только одну сторону медали, а о второй — старательно умалчивает. Такого

же мнения придерживается другой комментатор, Rik, хотя сообщает об этом в более грубой форме. Интересно, что в своём ответе он в качестве аргумента использует всё образное и содержательное наполнение текста «Баллады о детстве»:

*...В те времена укромные, теперь почти былинные,  
Когда срока огромные брели в этапы длинные.  
Их брали в ночь зачатия, а многих даже ранее,  
А вот живёт же братия — моя честна компания...  
...Эх, Киська, мы одна семья, вы тоже пострадавшие.  
Вы тоже пострадавшие, а значит обрусевшие. —  
Мои — без вести павшие, твои — безвинно севшие...*

Из той песни, откуда очередной совковый дебил своровал строчку для заголовка.

Обращаясь к песне Высоцкого, пользователь актуализирует другую историческую доминанту и даёт ещё один толчок к развитию спора в комментариях. В дальнейшем ни один из комментаторов уже не привлекает текст Высоцкого: в ход идут факты, цифры, оскорбления, а поэтический текст, выполнивший функцию служить аккомпанементом сюжетного лейтмотива дискуссии, оказывается забыт.

Отметим также, что пользователи не всегда знают (указывают) автора строк. Это можно увидеть как в примерах, проанализированных выше, так и в следующем материале.

На сайте приморского краевого отделения КПРФ размещено «Письмо в редакцию» (<http://vwww.pkokprf.ru/Info/18923>), в котором есть такие строки:

*Поколение 20- и 30-летних не знает о том, что было время, и цены снижали, что через два года после самой разрушительной и страшной войны уже была отменена карточная система, что за взятки наказывали сурово — с полной конфискацией, что слово «мент» приравнивалось к площадной брани, а за «полиция» могли врезать по физиономии.*

В этом письме прецедентный текст *было время и цены снижали* используется в контексте как часть основного высказывания, пользователь не видит необходимости ни в закавычивании, ни в упоминании автора поэтических строк, поскольку прецедентный текст и так выполнил поставленную перед ним задачу — привлёк внимание пользователей. Вполне вероятно, что и сам пишущий неосознанно использовал прецедент как расхожее речевое клише.

В «Балладе о детстве», прецедентный текст из которой рассматривался выше, поэт описывает собственные детские годы (напомним, поэт родился в 1938 г.), но рассказывает о целой эпохе русской жизни. Как мастер обобщений, Высоцкий смог через конкретную историческую ситуацию, конкретные образы и лица передать скрытый трагизм

людских судеб, что отвечает жанровому своеобразию баллады. Исходя из контекста баллады, становится ясно, что поэт не восхищался той эпохой, в которой прошло его детство. Но и жёсткой критики этого времени здесь нет — жанр баллады просто не даёт такой возможности.

Релевантность социального прочтения текстов Высоцкого реалиям текущего момента демонстрируется несколькими популярными цитатами из «Баллады о детстве». Например, строчка *На тридцать восемь комнаток всего одна уборная* может встретиться в материале о ликвидации коммунальных квартир (<http://www.chel.kp.ru/daily/22475.5/14794/>) и в посте о состоянии российских больниц (<https://www.facebook.com/tatjana.jensen/posts/891331644271614>).

В то же время чрезвычайно метафоричная в контексте стихотворения фраза *И текли, куда надо, каналы // И в конце, куда надо, впадали* в современной блогосфере часто трактуется примитивно — в прямом значении, а вовсе не как символ идеального миропорядка. Ситуации использования данного прецедентного текста легко определяются прямым значением цитаты — это статьи о путешествиях ([http://www.skitalets.ru/photogallery/2010/volga\\_vorontsov/](http://www.skitalets.ru/photogallery/2010/volga_vorontsov/)), публикации о строительстве каналов (в том числе исторического характера) (<http://foto-history.livejournal.com/4379740.html>), материалы геополитического характера ([http://www.narpolit.com/stillife/i\\_tekli\\_kuda\\_nado\\_kanalny%E2%80%A617-23-39.htm](http://www.narpolit.com/stillife/i_tekli_kuda_nado_kanalny%E2%80%A617-23-39.htm)) и другие.

Не менее интересна другая цитата из рассматриваемой баллады: *коридоры кончаются стенкой, // А тоннели выводят на свет*. Её метафорический пласт также оказывается практически не востребованным в современном обществе.

Нас заинтересовал один из вопросов на сервисе «Ответы@mail.ru»: *Почему в этой стране коридоры кончаются стенкой, а туннели выводят на свет?* (<http://otvet.mail.ru/question/221504>). Из 14 респондентов лишь четверо смогли увидеть скрытый смысл вопроса. Приведём их ответы:

Нам всегда обещали свет в конце туннеля, а не в коридорах власти;

Прежде чем ставить к стенке, всегда ведут по коридорам. А свет в конце тоннеля — это последствия;

Высоцкий ответил же на этот вопрос. Страна такая, Сталин всё ещё жив; это не только в этой стране, это везде так.

Остальные комментарии менее интересны, поскольку затрагивают лишь прямое значение фразы, что вынуждает авторов обращаться к примитивным аналогиям и заострять внимание на вопросах соотношения *тоннелей* и *коридоров*.

Через несколько лет на том же сервисе был задан подобный вопрос (<http://otvet.mail.ru/question/34419668>), но результат аналогичен. В этом

случае было получено 4 ответа, ни один из которых не претендует на понимание эстетического и символического планов представленной цитаты.

Стёртость образно-метафорического значения прецедентного текста подтверждается и визуальными материалами — часто это собственные фотографии тоннелей (<http://photographers.ua/photo/koridory-konchayutsya-stenkoy-a-tonneli-vyvodyat-na-806015/>), комментарии к снимкам такого рода (<https://instagram.com/p/u023d3GxZ7/>).

Процесс редукции восприятия проходит и другой элемент прецедентного мира поэта из рассматриваемой баллады. Это фраза *Да, не всё то, что сверху, от бога*. В первую очередь она используется в материалах, связанных с религией, в частности, с вопросами истинности и ложности тех или иных учений, знаков и т. д. ([http://www.om3.org/rassian/book2/3/3\\_5.htm](http://www.om3.org/rassian/book2/3/3_5.htm); <http://www.proza.ru/2010/12/27/470>). Также данную фразу можно встретить в материалах, посвящённых политике (<http://www.librar.ru/topic5321.html>) и чрезвычайным ситуациям (<http://myblogdn.sxnarod.com/da-ne-vsyo-to-chto-sverhy-ot-boga.html>). Реже она встречается в материалах, посвящённых погодным условиям (<http://www.kuzrab.ru/publics/index.php?ID=l9471>).

Таким образом, авторы, использующие прецедентный текст из «Баллады о детстве», имеют разные политические воззрения и эксплуатируют различные семанτικο-аксиологические коннотации анализируемого текста.

Мы считаем, что прецедентный мир развивается в соответствии с законом семанτικο-аксиологического маятника и обладает рядом особенностей, присущих типичному медиаконцепту, в частности, совпадают катализаторы «маятникового эффекта». Любой элемент прецедентного мира способен «запустить» маятниковый эффект так, как это делают прецедентные тексты из «Истории болезни», «Диалога у телевизора», «Баллады о детстве» В. Высоцкого, являющиеся частью прецедентного мира Высоцкого.

Приведённые примеры также доказывают, что происходит постепенное ассоциативно-смысловое отдаление коллективного пользователя от личности автора, в отличие от самого текста, который закрепляется в народном сознании. Вместе с тем каждая апелляция к прецедентному миру оказывается очередным витком его дискурсивного развёртывания.

### **«Чужие тексты» в прецедентном мире В. Высоцкого**

Важную роль в формировании прецедентного мира Высоцкого в интернет-пространстве играют «чужие» тексты, то есть тексты, авторство которых приписывают поэту, а также фразы и ситуации, не имеющие к нему никакого отношения, но соответствующие тем или иным характеристикам сложившегося в массовом сознании мифа о Высоцком.

Приписывание поэту «чужих» текстов началось ещё при его жизни. На концертах его неоднократно просили исполнить произведения, которые он не писал, например «Гимн алкоголиков». После смерти Высоцкого проблема авторства текстов встала ещё острее, поскольку во время книжного «бума», которого так и не дождался Высоцкий при жизни, вместе с публикациями таких произведений, как «Братские могилы», «Песня о звёздах», «Мой Гамлет» и «Енгибарову от зрителей», в разделе «неизвестных» или «редких» произведений встречались тексты, не принадлежащие перу Высоцкого: «Бабье лето», «Я помню старый-старый дом» и другие. К проблеме таких материалов в творческом наследии поэта исследователи обращались и ранее. Например, статья А. Сёмина<sup>2</sup> посвящена песням, авторство которых приписывают поэту.

Мы обращаемся к «непесенным» стихотворным и прозаическим текстам, приписываемым Владимиру Высоцкому, которых в современном интернет-пространстве было обнаружено более 20. На наш взгляд, эти «чужие» тексты обладают яркой аксиологичностью и значительным миромоделирующим потенциалом именно за счёт включённости в прецедентный мир Высоцкого.

Как было замечено выше, большинство «чужих» текстов не имеют никакого отношения к жизни и творчеству поэта, но соответствуют какому-то актуальному для коллективного мировосприятия элементу медийного мифа о Высоцком как всенародном поэте и нравственном идеале. Наиболее соответствуют эстетическим и языковым вкусам интернет-сообщества приписываемые Высоцкому многочисленные морально-нравственные сентенции, например о любви и дружбе:

Отвернулись, значит, не любили;

Даже если ты тысячу раз прав, какой в этом толк, если твоя женщина плачет?;

В этом мире я ценю только верность. Без этого ты никто и у тебя нет никого. В жизни это единственная валюта, которая никогда не обесценится;

Сильнее, чем измен, я боюсь только не узнать об изменах. Ужасно любить человека, который этого уже не заслуживает;

Никогда не суди с первого взгляда ни о собаке, ни о человеке. Потому что простая дворняга может иметь добрейшую душу, а человек приятной наружности может оказаться редкой сволочью.

Как видим, данные высказывания назидательно-дидактического характера не отличаются оригинальностью синтаксической структуры или лексического наполнения и обнаруживают типичные черты риторики моральных запретов и предписаний: императивность и категоричность при абстрактности или обобщённости субъекта; провокативно-риторическую форму вопроса, при которой ответ не требуется

<sup>2</sup> Сёмин А. «Чужие» песни Владимира Высоцкого. URL:[https://v-vysotsky.com/statji/2008/Chuzhie\\_pesni\\_VV/text.html](https://v-vysotsky.com/statji/2008/Chuzhie_pesni_VV/text.html): 02.04.17.

или же является однозначным; причинно-условные и противительные конструкции; обилие запретительных отрицаний; усилительно-выделительные интенсификаторы и аксиологически отмеченную лексику.

Поскольку «поэт в России — больше, чем поэт», неудивительно, что массовое сознание приписывает Высоцкому авторство «банальных» квазифилософских сентенций, последовательно выстраивающих образ мудреца и мыслителя. Приписывание поэту качеств вселенской мудрости, глубокого знания жизни демонстрируется, например, во фразах: «Жизнь, она, как езда на велосипеде, если тебе тяжело, то значит ты на подъёме!»; «Истинное вдохновение наступает тогда, когда ваша любимая муза делает вам искусственное дыхание через рот» и др. Данным высказываниям также присуща обобщённость и назидательность, а их аксиоматическая природа позволяет интернет-пользователям подкрепить собственные аргументы ссылкой на авторитет известного человека, коим в данном случае может выступать любое известное массовой публике лицо, и тем самым продемонстрировать уровень эрудиции говорящего.

Несмотря на доминирование сугубо произвольного характера приписывания Высоцкому тех или иных словесных формул, некоторые из найденных нами фраз имеют некоторое реальное отношение к творчеству поэта или творчеству о поэте. Например, фраза «Отвернулись, значит, не любили» на самом деле никогда не произносилась Высоцким, но звучит в художественном фильме 2011 г. «Спасибо, что живой» в диалоге Высоцкого, которого играет Сергей Безруков, с Виктором Михайловичем Бехтеевым, полковником КГБ в исполнении Андрея Смолякова:

— Да вы хоть понимаете, что вы делаете? Ладно тюрьма, пережить можно. Но это же мерзость (*переворачивает коробку с ампулами*). Все отвернутся. Даже самые близкие.

— Отвернутся, значит, не любили. А вдруг не отвернутся?

Данная сентенция, атрибутированная именем Высоцкого, до сих пор весьма популярна в различных социальных сетях. Так, в социальной сети «ВКонтакте» только за март 2017 г. было создано около 100 постов с использованием этой фразы. При этом они получили 11263 лайка и 398 репостов, а в совокупности данную цитату на разных страницах увидело свыше 100 тысяч человек.

Необходимо отметить, что если в фильме значение фразы связано с наркотической зависимостью поэта, то при вторичном использовании происходит расширение её значения и повышение стилистического статуса. Оказавшись вне контекста кинофильма, фраза приобретает свойство нравственной заповеди, морального предписания-поучения, за счёт чего и закрепляется в рамках прецедентного мира поэта в медиасфере.



Также Высоцкому приписывают фразу: «Даже “здравствуй” можно сказать так, чтобы оскорбить человека. Даже “сволочь” можно сказать так, что он растает от удовольствия». Это видоизменённый текст цитаты из романа братьев Вайнеров «Эра милосердия»:

...вот тебе ещё два правила Глеба Жеглова, запомни их — никогда не будешь сам себе дураком казаться! Первое: даже «здравствуй» можно сказать так, чтобы смертельно оскорбить человека. И второе: даже «сволочь» можно сказать так, что человек растает от удовольствия.

На основе этого романа братьями Вайнерами был написан сценарий культового фильма «Место встречи изменить нельзя», в котором Владимир Высоцкий исполнил роль капитана Жеглова. Приведённый фрагмент — два из шести правил Глеба Жеглова. В экранизацию они не вошли, да и встречаются, в отличие от четырёх первых, лишь в конце произведения, что, впрочем, не мешает пользователям тиражировать их как высказывание Высоцкого.

В сообществе «Смейся до слёз» социальной сети Фотострана под постом с данной фразой (<https://fotostrana.ru/public/post/233758/835089509/>) появляется следующая беседа, содержащая, помимо типичных реакций согласия и одобрения («100%»; «согласен»), полемическое обсуждение вопроса об авторстве текста. При этом, несмотря на грубость и некоторую агрессивность первой реакции пользователя под ником Георг:

Вы дебилы? Это говорил Жеглов, которого играл Высоцкий, а сценарий писали Вайнеры, и командовал съёмкой Говорухин... Мифологизация личности налицо... Планета идиотов...

— беседа не перерастает в явный конфликт с взаимными оскорблениями, а претворяется в диалог о моральных качествах личности автора гневной тирады и самого Высоцкого:

Юлия: Можно проявить осведомлённость, а можно выпендриться своими знаниями так, что вся планета «идиотов» над тобой посмеётся. Догадались, кому это сказано?

Ирина: Как прекрасно, что Вы, Георг, знаете все эти подробности, но суть-то именно в сказанном...

Алексей: Просто у Высоцкого популярность народная, и, если хоть что-нибудь с ним связано, стало быть, так оно и есть.

Olga: Слово — это ключ. Верно подобранный, откроет путь к сердцу и закроет рот грубияну... это или дано, или не дано... кому-то с лихвой))))

В данном полилоге ярко проявляется, с одной стороны, этическое неприятие сетевым сообществом интеллектуального высокомерия в сочетании с грубостью и хамством («можно проявить осведомлённость, а можно выпендриться»; «как прекрасно, что Вы, Георг, знаете все эти подробности, но...»), а с другой, — безусловное доверие моральному кодексу Высоцкого и слову, которое этому кодексу соответству-

ет и которое пользователи готовы принять как данность («если хоть что-нибудь с ним связано, стало быть, так оно и есть»; «слово — это ключ»). Высоцкий воспринимается как нравственный авторитет, имеющий полное право в категоричной и однозначной форме высказывать непреложные истины.

Необходимо указать, что зачастую высказывания, атрибутируемые именем Высоцкого, вообще никак не комментируются, за исключением редких вариантов типа формул солидарности («Прав был Семёныч!»; «Высоцкий фигни не скажет») и единичных бесед, которые сводятся к проблеме авторства текста. Во-первых, это связано с тем, что «стены» сообществ зачастую закрыты для комментариев пользователей, а сайты не всегда успешно развивают раздел комментариев, во-вторых, — молчаливое согласие с поэтом представляется нам одним из элементов смыслового развёртывания прецедентного мира, опять же обусловленного восприятием Высоцкого как безусловного нравственного судии, с мнением которого «не спорят».

Иное дискурсивное развёртывание приобретают дискуссии об авторстве «чужих» текстов в случаях, когда сомнения собеседников лежат не в плоскости одномерных моральных суждений, а в плоскости эстетического и языкового чувства. Так, к наиболее распространённым таким текстам относится четверостишие: «Приду домой. Закрою дверь. // Оставлю обувь у дверей. // Залезу в ванну. Кран открою. // И просто смою этот день».

Условно точкой отсчёта «сомнений в авторстве» по поводу данного текста можно считать 27 апреля 2015 г., когда на портале «Стихи.ру», предназначенном для публикации поэтического творчества всех желающих, пользователь Александр Лапшов размещает подборку «Смытый день» (<http://www.stihi.ru/2015/04/27/6857>). Сначала мы видим анализируемые строки с комментарием под ними: «Приписывают, без подтверждения, В. С. Высоцкому. Четверостишие вычитал в Одноклассниках. Сама мысль — замечательная, но, на мой взгляд, было бы лучше...» Далее автор публикует свой слегка модернизированный вариант четверостишия и дополняет его своеобразным стихотворным продолжением. Причём это продолжение, состоящее, в свою очередь, из нескольких четверостиший, он публикует с перерывами в несколько месяцев, неоднократно возвращаясь к собственной публикации. Приведём некоторые строки этого стихотворного продолжения: «Раз нет друзей надёжных, да и некого любить, // То не жалею день прожитый — хрен бы с ним...»; «Страхну ботинки, недовольный выпившим собою... // Заметно протрезвевший... просто смою грязный день».

Как видим, коммуникативные возможности новых медиа, сделавшие доступным многократное редактирование текста с синхронной его публикацией, также позволяют любому пользователю проявить

лингвокреативные способности и представить результаты собственно-го поэтического творчества на суд читателя. При этом именно неверие в авторство Высоцкого («Приписывают, без подтверждения, В. С. Высоцкому») при одновременной апелляции к его имени как прецедентному позволяет сетевому литератору в своих шуточных пародиях всё-таки эксплуатировать «околовысоцковские» мотивы и сюжеты, такие как традиционный для поэзии барда мотив надёжности дружбы или сопровождающий его образ сюжет пьянства.

Далее вопрос об авторстве четверостишия неоднократно поднимается в различных сетевых сообществах. Например, в социальной сети «ВКонтакте» пользователь Константин Семынин размещает материал «Стихотворение, которое ВЫСОЦКИЙ никогда не писал!» ([https://vk.com/wall155945197\\_23337](https://vk.com/wall155945197_23337)). Репост данной публикации появляется в тематическом сообществе «Владимир Высоцкий» ([https://vk.com/vs\\_vysotsky?w=wall-2618\\_55494](https://vk.com/vs_vysotsky?w=wall-2618_55494)). К материалу автор прикрепляет аудиозапись — одну из наиболее известных песен Высоцкого: «Песенку о слухах». В посте автор указывает, что анализируемый текст написала Ника Ананишнова. Пост получает 742 лайка и 84 репоста, что превышает средние значения по лайкам и репостам этого периода для сообщества. Отдельные репосты пользователи сопровождают комментариями: «Кстати, очередную тупую цитатку про любовь и измены Высоцкий тоже не говорил»; «Ну наконец-то!».

Многие комментарии демонстрируют недюжинную осведомлённость о жизни и творчестве Высоцкого, что, впрочем, неудивительно для сообществ поклонников поэта:

Так как являюсь большим поклонником Высоцкого, зная его творчество, таких стихов он не писал;

Позволю себе пару цитат из Владимира Семёновича. «Я знаю, что про меня ходит много всяких слухов, что мне приписывают массу песен, к которым я не имею никакого отношения, — ну и Бог с ними! Не хочу опровергать. Помните, как Александр Сергеевич сказал: «От плохих стихов не отказываюсь, надеясь на добрую славу своего имени, а от хороших, признаться, и сил нет отказаться». Так что... «Оставьте ненужные споры...» В. С. В.

Однако более значимо то, что говорящие выражают мысли о несоответствии «чужого» текста своему эстетическому вкусу и языковому чувству:

Слабый стих так-то;

Честно говоря, я как первый раз читал его, тоже почувствовал, что не он писал;

О-о-о, постоянно говорю, что это не стихотворение ВВ, так мне с пеной у рта доказывают;

А где рифма? Знающий человек сразу поймёт, что Высоцкий такого словоблудия и масла масляного никогда бы не написал!;

Лишь бы Высоцкому весь этот бред не приписывали!;

...сейчас эту подростковую ваниль приписывают такому автору, как Высоцкий.

Коллективная эстетическая оценка выражается, во-первых, эмоционально и с помощью слов чувственного восприятия («Ооо»; «с пенью у рта»; «почувствовал»), а во-вторых, — образно и метафорически («слабый стих»; «словоблудия и масла масляного»; «бред»; «подростковую ваниль»). В сознании сетевого сообщества Высоцкий — это истинный поэт, мастер слова, который не мог написать подобный низкопробный поэтический текст. В то же время такие комментарии, как: «считаю, нет в этом ничего смертельного. Кто-то, быть может, благодаря таким заблуждениям, с творчеством Высоцкого начнёт знакомиться, и в полку ценителей прибавится»; «Владимиру Семёновичу много всего приписывают, как и всем великим людям, не вижу поводов для возмущений. Знайте правду и всё», — также транслируют смыслы уважения, почитания и преклонения.

Тем не менее постепенно количество публикаций анализируемого стихотворения с указанием авторства Высоцкого значительно уменьшается. С помощью метода сплошной выборки из материалов социальной сети «ВКонтакте» за март 2017 г. мы выяснили, что из 484 постов с данным текстом лишь 133 содержат упоминание Высоцкого (включая намёки на авторство через размещение хештегов, фотографий, комментариев и аудиозаписей). В то же время лишь 10 из 122 постов с упомянутой выше нравоучительной фразой «Даже “здравствуй” можно сказать так, чтобы оскорбить человека. Даже “сволочь” можно сказать так, что он растает от удовольствия», созданных в тот же период, не содержат упоминание Владимира Высоцкого.

На наш взгляд, это объясняется отнюдь не только принадлежностью этих текстов к разным формам художественной речи — поэтической и прозаической, хотя и это немаловажно. Дело в том, что второй текст — морально-нравственная сентенция, которая легко встраивается (формально и содержательно) в структуру коллективного медийного мифа о Высоцком как нравственном камертоне эпохи, в то время как первый текст не соответствует ни этическим, ни эстетическим критериям читателя, максимально идеализирующего образ поэта.

Прецедентный мир Владимира Высоцкого — один из самых ярких и значимых среди прецедентных миров творческих личностей в современном медиадискурсе. Его можно считать поистине всенародным, поскольку он воплощает и реализует основные тренды массового сознания и национального мировидения. Приписывание поэту тех или иных текстов обусловлено, конечно, высокой степенью узнаваемости его имени, его нравственным авторитетом и гением. Безусловно и то, что большинство из представленных текстов находятся «на одной волне» с основными смыслами конструируемого современными медиа мифа о поэте.

---

**С. А. КАДОЧНИКОВА**

**ЗАИМСТВОВАНИЕ ЧЕРТ  
ЖУРНАЛИСТСКИХ ТЕКСТОВ  
И ИХ ПАРОДИРОВАНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
ЖАНРА АВТОРСКОЙ ПЕСНИ  
КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД**

***Освоение категорий  
информационности и документальности  
в произведениях авторской песни***

В произведениях авторской песни, не выведенных в информационное поле второй половины XX века, также возможно проследить освоение черт журналистского дискурса. Немаловажными приёмами для бардов стали адаптация и рефлексия информационных жанров в целях создания эффекта достоверности в художественном тексте. Это прослеживается в произведениях, написанных по мотивам реальных событий и задуманных как квазидокументальные. Нередко подобный метод использовался в произведениях, содержащих запрос на сочувствие аудитории. Их тематика обращена, как правило, к экзистенциальным, бытийным вопросам: долга и бесчестия, жизни и смерти, правды и лжи, свободы и ответственности. В таких случаях информационность способствует формированию эмоционально-художественной картины. В этой связи нам кажется полезным проанализировать тексты бардов, созданные в период с 1950-х по 1980-е годы (согласно периодизации существования бардовской песни), на предмет наличия в них категорий документальности и информационности.

Поиск смысла жизни, обращение к индивидууму, к личности, стремление к свободе внутренней и внешней — главные темы культу-

---

Из кандидатской диссертации «Журналистский дискурс в авторской песне» (Специальность 10.01.10 — Журналистика. Науч. рук. д.ф.н. Вл. И. Новиков. М., 2018). Защищена 23 ноября 2018 г.

ры XX века. Философ Н. А. Бердяев в своей работе «Самопознание» провозгласил вступление мира в античеловеческую эпоху, отличающуюся процессом дегуманизации; однако, по его мнению, происходящее на поверхности истории не может пошатнуть веры человека в его творческое призвание, так как это связано с метафизическими глубинами<sup>1</sup>. Опираясь на это высказывание, мы можем заявить, что в XX веке произошёл кризис в отношениях человека и культуры. Принудительная заданность вектора развития последней приводит к превращению её в закрытый для развития сектор человеческой жизнедеятельности. Однако страдания могут подтолкнуть человека к протестному искусству, к философии, обращённой к пограничным состояниям. По мнению Н. А. Бердяева, главной причиной одиночества человека и его незащищённости является зависимость от объективированной среды, суть которой — конечность, тлен: по утверждению философа, человеческое чувство тоски представляет собой категорию, обращённую к времени и вечности, опирающуюся на непримиримость со смертью<sup>2</sup>.

Проблемы экзистенциального толка нередко находят своё отражение в произведениях жанра авторской песни. Бардовская философия тесно связана с понятиями бытия и небытия. Применительно к жанру авторской песни можно привести определение, данное А. Я. Гуревичем: согласно его взглядам, человек появляется на свет без осознания чувства времени — оно осознаётся в качестве ощущения длительности, перехода от прошлого к будущему<sup>3</sup>. Это понятие времени постоянно перекликается с понятием смерти, и данный мотив для авторской песни чрезвычайно важен. М. Хайдеггер писал об этом так: «...Наше присутствие по самой своей сути состоит в отношении к сущему, каким оно и не является и каким оно само является, в качестве такового присутствия оно всегда происходит из заранее уже приоткрывшегося Ничто. Человеческое присутствие означает: выдвинутость в Ничто»<sup>4</sup>. Имплицитное присутствие экзистенциальных идей повсеместно присутствует в текстах жанра бардовской песни. Это производило буквально эмоциональный взрыв, — как точно заметил критик Л. А. Аннинский, песня вышла из интимного «я» на всеобщее обозрение<sup>5</sup>.

Один из бардов, Михаил Анчаров, написал в 1959 году квазидокументальную песню, посвящённую человеку, который якобы жил по соседству с ним в 1930–1940-е годы. Текст песни «Цыган-Маша» —

<sup>1</sup> См.: Бердяев Н. А. Судьба России. Самосознание. Ростов н/Д.: Феникс, 1997. С. 410.

<sup>2</sup> Там же. С. 348.

<sup>3</sup> См.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 43.

<sup>4</sup> Хайдеггер М. Время и бытие: Ст. и выступления / Пер. с нем. М.: Республика, 1993. С. 22.

<sup>5</sup> См.: Аннинский Л. А. Барды. М.: Согласие, 1999. С. 36.

это биографическое перечисление того, чем мог запомниться лирический герой: грабежи, три года тюрьмы, сожительство с девушкой (названной в песне «марухой»<sup>6</sup> — на арго), определение в штрафной батальон в военное время и — геройская смерть. И несмотря на очевидно бессмысленную, с точки зрения автора, жизнь («Ты жизнь свою убого // Сложил из пустяков»<sup>7</sup>), в финале он задаёт вопрос о целесообразности наказания для преступника: определение его в штрафбат фактически означало смертный приговор (этот вопрос у Анчарова выделен особо /«Штрафные батальоны — кто вам заплатит штраф?!»<sup>8</sup>/). Несмотря на то, что большая часть текста вызывает иронию у слушателя и читателя, несколько финальных строф пробуждают сопереживание и ставят перед аудиторией важный вопрос переосмысления истории, выводя его в социально-исторический дискурс. Неудивительно, что текст с подобной проблематикой Михаил Анчаров решился написать лишь в годы «оттепели». В этом тексте очевидна биографичность, игра с категорией документальности в целях усиления художественного эффекта.

Идентичный приём использует родоначальник типа песни-репортажа, бард Ю. Визбор, в 1965 году в тексте «Сергея Санин». По мнению литературоведа А. В. Кулагина, песню вполне возможно причислить к информационной, так как она связана с конкретными ситуациями, а также выполняет условие раскрытия заглавного героя в хронотопе произведения<sup>9</sup>. В этом произведении Ю. Визбор описывает обстоятельства трагической гибели героя: «А он чуть-чуть не долетел, совсем немного // Не дотянул он до посадочных огней»<sup>10</sup>.

Нередко чрезмерное насыщение текста деталями, в погоне за иллюзией документальности, используется для прорисовки так называемой «пограничной» ситуации, — нахождения между жизнью и смертью, сопровождающегося эмоциональным накалом. Это возможно проследить в тексте «Капитан ВВС Донцов», написанном Ю. Визбором по документальным источникам (он обратился к ним во время подготовки материала о Павле Шкляруке, опубликованном в 1966 году<sup>11</sup>). Произведение написано дольником: острая ритмика формирует небольшую пьесу, в которой важны не только герои, но и сам рассказчик.

<sup>6</sup> Елистратов В. С. Словарь русского арго: Материалы 1980–1990 гг. М.: Рус. словари, 2000. С. 242.

<sup>7</sup> Анчаров М. Л. Сочинения: Песни. Стихотворения. Интервью. Роман / Сост. В. Юровский. М: Локид-Пресс, 2001. С. 37.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> См: Кулагин А. В. Визбор. М.: Молодая гвардия, 2013. С. 60.

<sup>10</sup> Визбор Ю. И. Сочинения: В 3 т. / Сост. Р. Шипов. М.: Эксмо, 2001. Т. 1: Стихотворения и песни. С. 154.

<sup>11</sup> Визбор Ю. Павел Шклярук прощается с землёй: Песня-репортаж... // Кругозор. 1966. № 9. Звук. с. 3.

Она пронизана драматизмом и философичностью: «А человек, сидящий верхом на турбине, // Капитан ВВС Донцов, // Он — памятник ныне, он — память отныне // И орден, в конце концов!»<sup>12</sup>. Таким образом описываемая «пограничная» ситуация (нахождение персонажа между жизнью и смертью) способствует формированию образа героя.

Одну из наиболее известных информационных песен Визбора, посвящённых теме жизни и смерти, можно назвать не только песней-репортажем, но и с некоторыми оговорками песней-некрологом. Произведение представляет собой отклик на смерть космонавта Ю. Гагарина. В нём точность поэтическая смешивается с документальной. Специфический жанр некролога определяется в первую очередь особенным предметом отображения — сообщением о смерти какого-либо человека. Теоретик А. А. Тертычный определяет этот жанр как пересказ биографии умершего, сопровождаемый, как правило, выражением скорби и словами прощания (иногда в СМИ также публикуется информация о месте погребения)<sup>13</sup>. Исследователь подчеркивает, что такие материалы, несмотря на их специфичность, присутствуют в медиaprостранстве с момента его появления. При этом жанр предполагает немалое пространство для выражения эмоций: здесь зачастую преследуется цель не строгого информирования, а имеется запрос на сочувствие аудитории (особенно если речь идёт не о некрологе-объявлении). И в отличие от информационной заметки, некролог может содержать эмоциональные цитаты, усиливающие чувство сопереживания. Соблюдение всех указанных условий можно проследить в указанном аудиоматериале. Кульминацией произведения становится финальное сравнение: «И соборы стоят, как ракеты, // На старинной смоленской земле»<sup>14</sup>. Говоря об особенностях данного информационного и документального звукового материала, следует упомянуть фразу самого журналиста Ю. Визбора, звучащую в репортаже-некрологе, из фрагмента, сопровождающего песню. Проходя мимо доски, на которой Ю. Гагарин чертил, он спрашивает: «Можно написать на ней? Я потом сотру...»<sup>15</sup>. В этой фразе, имеющей печальную интонацию, читается отношение автора к произошедшим трагическим событиям. Приведённое произведение Ю. Визбора вызывает наибольший интерес, так как в тексте выполнены условия документальности и публичности. Материал был выведен в информационное поле, и таким образом его можно отнести к супер-

<sup>12</sup> Визбор Ю. И. Сочинения. Т. 1. С. 154.

<sup>13</sup> См.: Тертычный А. А. Жанры периодической печати: Учеб. пособие для вузов. М: Аспект Пресс, 2017. С. 88.

<sup>14</sup> Визбор Ю. И. Сочинения. Т. 1. С. 198.

<sup>15</sup> Визбор Ю. И. Орбита начинается с Земли: Песня-репортаж о первом космонавте // Кругозор. 1970. № 1. Звук. с. 4.



структуре; при этом он действительно наследует черты информационного некролога, однако не является таковым в строгом смысле, — здесь преобладает репортажное начало.

К теме смерти лирического героя также обратился В. Высоцкий в известном произведении «Тот, который не стрелял». Здесь слушатель воспринимает смерть безымянного солдата через призму жизни и эмоций рассказчика: жизнь, о которой повествуется в стихотворении, стала возможной потому, что заглавный герой не выстрелил в приговорённого к смерти сослуживца: «Никто подделать ничего не смог... // Нет, смог один, который не стрелял»<sup>16</sup>. Постановка проблемы здесь неоднозначна, рассказчик рисует сложную «двойную» смерть: физическую — для одного человека, и духовную — для другого, который был обязан своим существованием убитому («...Немецкий снайпер дострелил меня, // Убив того, который не стрелял»<sup>17</sup>). Текст строится как документальный, однако по своей сути таковым не является. «Тот, который не стрелял» наследует во многом традиции отечественного военного некролога, художественно обрабатывая псевдодокументальные события<sup>18</sup>.

Бард А. Галич 4 декабря 1966 года, спустя шесть лет после смерти Б. Л. Пастернака, написал стихотворение, посвящённое его памяти. Для нас оно ценно, так как в его тематике и композиции привлекается журналистский дискурс. В качестве эпиграфа А. Галич использует единственный официальный некролог Б. Л. Пастернака в «Литературной газете»: «Правление Литературного Фонда СССР извещает о смерти писателя, члена Литфонда, Бориса Леонидовича Пастернака, последовавшей 30 мая сего года, на 71 году жизни, после тяжёлой и продолжительной болезни, и выражает соболезнование семье покойного»<sup>19</sup>. Стихотворение посвящено рефлексии на тему жизни и смерти советского писателя: бард напрямую обвиняет всех, кто был причастен к исключению Б. Л. Пастернака из Союза Писателей СССР, в его смерти: «Мы поимённо вспомним всех, // Кто поднял руку!»<sup>20</sup> Упоминаются также члены журналистского сообщества («киевские “письмэнники”») — поэт имеет в виду украинскую редакцию «Литературной газеты», которая также включилась в травлю писателя: «Борис Пастернак написав роман “Доктор Живаго”. Я його не читав, але не маю підстав не вірити редколегії журналу “Новый мир”, що роман поганий. І з художнього боку, і з ідейного»<sup>21</sup> («Я его не читал, но не имею оснований не верить

<sup>16</sup> Высоцкий В. С. Собрание соч. в одном томе. М.: Эксмо, 2015. С. 321.

<sup>17</sup> Там же. С. 322.

<sup>18</sup> См.: Новиков Вл. И. Высоцкий. М: Молодая гвардия, 2013. С. 389–393.

<sup>19</sup> Лит. газ. 1960. 2 июня.

<sup>20</sup> Галич А. А. Сочинения: В 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы / Сост. А. Петраков. М.: Локид, 1999. С. 148.

<sup>21</sup> Панч П. Вилазка ворога // Літ. газ. Киев, 1958. 28 жовт.

редколлегии журнала «Новый мир» в том, что роман плох. И с художественной стороны, и с идейной». — *Пер. наш*). Рефреном звучит обвинение сочувствующих современников в малодушии, которые забыли о мучениях Б. Л. Пастернака только потому, что «он умер в своей постели». В стихотворении А. Галич заимствует черты сразу несколько жанров журналистики, — здесь есть публицистическое обращение к аудитории, свойственный для прессы того времени призыв к совести. Мы можем определить этот текст как частный отклик на смерть; использование журналистского дискурса в работе над материалом в данном случае очевидно.

Особое внимание стоит уделить произведениям, которые барды посвящали своим коллегам, так как в них категория документальности проявляется напрямую. Так, в стихотворении памяти Л. Гинзбурга, написанном сразу после его смерти в 1980 году Б. Окуджавой, поэтически соединяются темы жизни, смерти, общего предназначения, скоротечности времени: «Жил, пел, ходил, дышал, как все, // откуда время длилось»<sup>22</sup>. Формально это практически готовый текст для публикации в СМИ, однако он не был выведен в информационное поле. А. Городницкий в произведении «Памяти Юрия Визбора» предпринимает попытку рефлексии творческого наследия барда и задаётся вопросом, какими останутся прочие поэты в памяти будущих поколений: «Нас не вспомнят в избранном — мы писали плохо, // Нет печальней участи первых петухов... // Вместе с Юрой Визбором кончилась эпоха...»<sup>23</sup>. Текст отличается интертекстуальностью: А. Городницкий обращается как к лирическим, так и информационным произведениям Ю. Визбора, утверждая важность наследия автора: «...лыжи греются у печки, // На плато полночном снежная пурга»<sup>24</sup> (стихотворение «Домбайский вальс» и первая песня-репортаж «На плато Расвумчорр»<sup>25</sup>). Идентичный подход можно наблюдать у В. Высоцкого в стихотворении «Памяти Василия Шукшина»: здесь бард выступает как коллега-актёр: вспоминает о плохой примете играть умирающих, упоминает, что в момент смерти была «красна калина» и т. д. Сохранились записи, где В. Высоцкий завершает исполнение этого произведения стихотворной документацией момента похорон — спуск гроба в разрытый грунт на Новодевичьем кладбище («Гроб в грунт разрытый опуская // Средь новодевичьих берёз, // Мы выли, друга отпуская // В загул без времени и края»<sup>26</sup>).

<sup>22</sup> Окуджава Б. III. Лирика. Проза. М.: Зебра Е, 2009. С. 375.

<sup>23</sup> Городницкий А. М. Стихи и песни. М.: Эксмо: Яуза: Якорь, 2016. С. 146.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Визбор Ю. Песня-репортаж нашего специального корреспондента... // Кругозор. 1964. № 1. Звук. с. 10.

<sup>26</sup> Высоцкий В. Памяти Василия Шукшина. URL: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=19114>: 15.09.17.

Во всех приведённых случаях обыгрывание документальности преследует цель усиления художественной стороны произведения.

Смерть В. Высоцкого летом 1980 года стала темой большого количества поэтических произведений. Его памяти посвятили свои стихотворения Б. Ахмадулина, Е. Евтушенко, Л. Филатов, А. Вознесенский и др. Бард А. Городницкий в своём произведении, написанном спустя 5 дней после кончины В. Высоцкого, буквально вписывает покойного в историю литературы, наравне с А. С. Пушкиным: в тексте анафорическим рефреном звучит цитата «Погиб поэт»<sup>27</sup>, а в финале голос В. Высоцкого называется голосом России, которого никому «не заменить». Это стихотворение отличается информационностью и оперативностью, что позволяет нам условно назвать его поэтическим некрологом. А. Городницкому вторит Е. Клячкин: «Ты будешь первым вечно // И будешь жив!»<sup>28</sup>. Однако в своём произведении автор выходит за пределы жанров некролога и посвящения, художественно рисуя эпоху, в которую жил В. Высоцкий. Иной подход наблюдается у поэта-песенника И. Кохановского — его некролог схож своей информационностью со стихотворением Б. Окуджавы памяти А. Галича: он пересказывает жизненный путь В. Высоцкого и упоминает обстоятельства смерти. Однако эти тексты не были опубликованы в СМИ, что не позволяет нам причислить их к журналистским.

Таким образом, по результатам проведённого анализа, мы можем утверждать, что в произведениях авторской песни, посвящённых экзистенциальным темам и проблемам, часто присутствуют черты журналистских материалов, — в частности, документальности и информационности. В противовес официальному искусству, в авторской песне важны утверждение гуманистических ценностей, образ личности, персонификация адресата произведения, — в этом и проявляется новаторство шестидесятической поэзии.

Авторская песня реализует категорию информационности двояко: с одной стороны, как средство художественной выразительности, — чтобы заострить проблематику; с другой — в случае выступления со страниц печатных СМИ, — барды стремятся укрупнить образ автора, чтобы их произведения звучали эмоциональнее. Таким образом, присутствие журналистского дискурса в авторской песне позволяет ей оставаться на границе злободневной поэзии и журналистики: философские размышления на тему жизни и смерти совмещаются с обязательной для медийных выступлений обратной связью от слушателя или читателя.

<sup>27</sup> *Городницкий А. М.* Указ. изд. С. 109.

<sup>28</sup> *Клячкин Е. И.* Осенний романс: Стихи. Песни. Проза. Ноты / Сост.: А. и М. Левитаны, Р. Шипов. М.: Локид-Пресс, 2003. С. 265.

### **Пародирование журналистских текстов в авторской песне как художественный метод**

Синтетическая природа жанра бардовской песни была неоднократно теоретически обоснована, при этом большинство исследователей солидарны в аспекте открытости структуры этого жанра для освоения различных форм творчества, которые не являются традиционными для поэзии, а скорее свойственны произведениям, предназначенным для публикации в СМИ<sup>29</sup>. Песни-репортажи, балансирующие на границе литературы и журналистики, систематически публиковавшиеся в 1964–1989 годах на страницах журнала «Кругозор», стали очевидным образцом слияния этих явлений. Однако пародийная природа авторской песни и особенно — ироническое воплощение дискурса СМИ в произведениях этого жанра в научных работах, — практически не освещены.

Очевидно, при тесном сосуществовании авторской песни и журналистики, допускающем их слияние, на первый план выходят особенности формы и подачи песенной поэзии. Мы предполагаем, что барды (то есть, авторы и исполнители песен) не только использовали свойственные современным им медиа формы, проблематику и особый язык как художественный приём, но и напрямую пародировали журналистский дискурс для достижения эффекта наибольшей выразительности. Для адекватной оценки влияния медиа и включённости этой категории в литературные произведения бардов необходимо привлечь методы контент- и дискурсивного анализа.

Пародия является одним из древнейших художественно-публицистических жанров. Теоретик жанровой системы журналистики А. А. Тертычный отмечает, что данный вид творчества является неотъемлемой частью русского фольклора; при этом его проявления можно найти не только в направленном обыгрывании (к примеру, не только в деятельности артистов-скоморохов, но и в повседневной жизни)<sup>30</sup>. Предметом сатирической имитации зачастую становятся действия известных людей, высказывания политиков, продукты литературного творчества. При этом, основываясь на трудах исследователей феномена бардовской песни<sup>31</sup>, мы можем утверждать фольклорность этого вида искусства и, соответственно, указать на наличие в нём определённых черт пародии. Возможности средств художественной выразительно-

<sup>29</sup> См. об этом: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. С. 36.

<sup>30</sup> Тертычный А. А. Жанры периодической печати; Тертычный А. А. Методы профессиональной деятельности журналиста. М.: ВК, 2011. 560 с.

<sup>31</sup> Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: Ст. о рус. лит., преимущественно о поэзии. М: Новое лит. обозрение, 2004. С. 347–358; Соколова И. А. Указ. соч.

сти в авторской песне чрезвычайно широки в силу её изобразительных особенностей: помимо лексических приёмов (иронии, гротеска, гиперболы, литоты и др.), присутствуют специфические формат и подача, которые позволяют автору имитировать определённую интонацию, расставлять акценты.

В своём поэтическом творчестве огромное внимание пародированию журнальных и газетных жанров уделял В. Высоцкий. Сам автор утверждал, что писал пародии с юных лет<sup>32</sup>. Это понятие нередко можно встретить и в заголовках его произведений (к примеру, «Пародия на плохой детектив», где обыгрываются понятия «советского» и «не-советского» человека<sup>33</sup>). Первым песенным текстом В. Высоцкого некоторые исследователи склонны считать произведение «Сорок девять дней», содержащее черты многочисленных публикаций в советской прессе по документальному поводу; в нём поэт обыгрывает стиль и язык современной ему прессы, а также переосмысляет жанр сатирического комментария<sup>34</sup>.

Следует отметить чётко выраженную в творчестве барда игру с коммуникативными жанрами — беседой или письмом, которые в настоящее время представлены в информационном поле скудно, однако ранее были широко распространены в современной В. Высоцкому прессе<sup>35</sup>. Несмотря на юмористический подход, их можно воспринимать как полноценный журналистский текст, потенциально годный для публикации. К примеру, жанры беседы и письма представлены в творчестве В. Высоцкого такими произведениями, как «Диалог у телевизора» и «Письмо к другу, или зарисовка о Париже». Последнее произведение — шуточное послание другу: лирический герой видится нам внимательным и точным, при этом он даже позволяет себе околополитические заявления, касающиеся русских эмигрантов<sup>36</sup>. В первой бытовой зарисовке через гиперболизированные образные черты героев происходит артикуляция масштабных проблем (к примеру, дефицит текстильных товаров и растущая алкоголизация населения страны)<sup>37</sup>.

В произведении «Письмо в редакцию телевизионной передачи "Очевидное невероятное"» бард пародирует традиционный для печатной журналистики жанр корреспонденции, — то есть, формат письма

<sup>32</sup> См. об этом: Новиков Вл. И. Книга о пародии. М.: Совет. писатель, 1989. С. 514.

<sup>33</sup> Высоцкий В. С. Собрание соч. С. 96.

<sup>34</sup> См.: Савчук И. Н. «Сорок девять дней» В. С. Высоцкого и публицистика 1960-го г.: («Четвёрка отваж.» в открытом океане) // Вестн. ВГУ. Сер.: Филология. Журналистика. 2010. № 1. С. 190.

<sup>35</sup> Тертычный А. А. Жанры периодической печати. С. 121–125, 238–244.

<sup>36</sup> См.: Высоцкий В. С. Собрание соч. С. 365.

<sup>37</sup> См.: Там же. С. 275.

в редакцию, который нередко появлялся на страницах советской прессы. Живое исполнение музыкального произведения предварялось рассказом о природных феноменах со ссылкой на человека, который якобы провёл долгое время на летающей тарелке и посетил Венеру. Здесь автор подразумевал польского эмигранта, перебравшегося в США, Джорджа Адамски, который активно рассказывал о своих контактах с инопланетянами. Безусловно, упоминание этой личности настраивает слушателей на шуточный лад, несмотря на фактическое привлечение имени и цитат-утверждений реально существовавшего человека. Также В. Высоцкий любил привлекать в качестве сопровождения анекдот о некоем неудавшемся диссертанте, который лично изображал косатку в пресном озере, помогая коллегам собирать псевдодоказательную базу для своих исследований. Поэтическая составляющая песни от подобных «эпиграфов» звучала ироничнее: «Уважаемый редактор! Может, лучше про реактор, // Там, про любимый лунный трактор?..»<sup>38</sup>. Более того, В. Высоцкий чётко соблюдает стилистику и синтаксис построения текста подобного журналистского жанра: он употребляет ставшие практически необходимыми в подобных материалах СМИ советского периода обращения вроде «дорогая передача» и «уважаемый редактор», в его тексте присутствует пародия на фактологичность, лексика полностью соответствует заявленному жанру — «С уважением... Дата. Подпись». Текст, с лингвистической точки зрения, вполне попадает в медийное информационное поле, — с той оговоркой, что в реальности как автора, так и адресата материала не существует, что делает невозможным акт коммуникации. О пародийности также говорит обыгрывание слепой веры аудитории в достоверность передаваемой через аудиовизуальный канал (телевидение) информации.

Ещё одну пародию на письмо в редакцию В. Высоцкий стилистически выстраивает по тем же принятым канонам: здесь присутствует обращение «Здравствуй, “Юность”, это я...»; акцентируется влияние телевидения как наиболее распространённого и авторитетного средства массовой информации — «всё от бога, говорит, // Или от экрана»<sup>39</sup>. Однако в данном случае лирическая героиня обращается как будто не к работникам редакции, а непосредственно к образу СМИ, радиостанции («“Юность”, мы с тобой поймём: // Ты же тоже баба!»)<sup>40</sup> и поверяет ему свои любовные тайны. При этом в тексте повторяются синтаксические особенности читательской корреспонденции при речевом обыгрывании устной речи, избыливающей междометиями и эвфемистическими умолчаниями.

<sup>38</sup> Там же. С. 355–357.

<sup>39</sup> Там же. С. 453.

<sup>40</sup> Там же.

Идентичные материалы, обращённые к сотрудникам издания, где читатели повествуют о своих проблемах и обращаются за советом, можно нередко встретить на страницах советских газет: «Дорогая редакция! У меня беда. Вернее, не у меня, а у моего друга Кольки. Не такая уж беда, но всё-таки. Он очень маленький ростом, обижают его все, посмеиваются над ним...»<sup>41</sup>.

Выше мы упоминали о такой черте литературной пародии как нацеленность на обыгрывание или даже критику политической повестки, высказываний известных личностей и т. д. В творчестве В. Высоцкого, помимо иронического обыгрывания журналистского формата, также присутствует и стилистическая пародийная подача: к примеру, в тексте «Письмо рабочих тамбовского завода китайским руководителям» автор обыгрывает актуальные новости (это роднит подобные «куплеты» с водевилями эпохи Великой французской революции, которые отличались злободневностью проблематики)<sup>42</sup>: «Тем, что вы договор не подписали, // Вы причинили всем народам боль // И, извращая факты, доказали, // Что вам дороже генерал де Голль»<sup>43</sup>, — обращаются лирические герои к адресатам, подразумевая международный документ 1963 года, запрещающий ядерные испытания, который не поддержали Франция и Китай. В финале В. Высоцкий обыгрывает информационную атаку на Коммунистическую партию Китая: «Так наш ЦК писал в письме открытом — // Мы одобряем линию его!»<sup>44</sup>. Это прямо перекликается с программными статьями, публикуемыми в «Правде» летом 1963 года: «Возникает вопрос: чем же объяснить неверные установки руководства КПК по коренным проблемам современности? Либо полным отрывом китайских товарищей от реальной действительности, догматическим, книжным подходом к проблемам войны, мира и революции, непониманием конкретных условий современной эпохи»<sup>45</sup>.

Пародирование новостной стилистики и информационной повестки можно заметить в творчестве А. Галича. Произведение «Про маляров, истопника и теорию относительности» на микродискурсивном уровне идентично «Письму в редакцию...» В. Высоцкого: полученные лирическими героями из СМИ знания о достижениях науки, «приправленные» распространяемой в журналистских текстах идеей конфликта между СССР и условным «западом», формируют причудливую точку зрения лирических героев на происходящее в мире<sup>46</sup>. Истопник,

<sup>41</sup> Отдел добрых услуг «Репортёр» // Совет. спорт. 1971. 10 июня. С. 3.

<sup>42</sup> См.: Аннинский Л. А. Барды. Иркутск: Сапронов, 2005. С. 23.

<sup>43</sup> Высоцкий В. С. Собрание соч. С. 35.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Открытое письмо Центрального комитета Коммунистической партии Советского Союза // Правда. 1963. 14 июля. С. 4.

<sup>46</sup> Галич А. А. Указ. изд. С. 177–178.

находящийся в состоянии алкогольного опьянения, рассказывает малярам «ужасную историю» о том, что «гады-физики на пари / Раскрутили шарик наоборот». При этом в сознании героев это выдуманное событие смешивается с ядерной повесткой: «И при всей квалификации // Тут возможен перекус: // Это всё ж таки радиация, // А не просто купорос...»<sup>47</sup>. Немалую роль здесь играют речевые характеристики героев («лечусь “столичную”», «люди, а не бобики», «ихним», «ещё раз» и пр.), которые позволяют иронически обрисовать аудиторию современных автору СМИ. Идентичная игра с жанрами прослеживается в произведении А. Галича «Отрывок из радиотелевизионного репортажа о футбольном матче между сборными командами Великобритании и Советского Союза», где прозаические вставки со словами «комментатора» матча перемежаются с разговорными интонациями персонажа-рассказчика.

Юмористически обыгрывает информационную стилистику Ю. Ким в произведении «Передовая статья в стенгазету», где за описанием «единства» народа и всеобщего «радостного подъёма» трудящихся содержится просьба к редакции добавить «про космос» и «радостный рассвет». Очевидно, бард обыгрывает штампы официальных СМИ того времени. Сказовая организация песенного текста А. Галича «Красный треугольник» позволяет автору присвоить герою некоторые «приметы» современной ему информационной повестки: «вопрос “Свободу Африке!”», «тлетворное влияние Запада» и т. д.<sup>48</sup>. Здесь авторская сатира над современными ему СМИ выражена жёстче. В приведённом тексте лирический герой пытается оправдать измену жене происками капиталистических стран<sup>49</sup>, — очевидно, надеясь, что в силу использования штампов, использующихся в официальной пропаганде, его аргументы будут выглядеть убедительно. Идентично документальные детали вписываются в сатирические зарисовки серии «Коломийцев в полный рост» (особенно — в тексте «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира», где, по мнению героя, «за дело мира» говорится «слава Богу, завсегда всё и то же»<sup>50</sup>) и в «Балладу о прибавочной стоимости». А в произведении «Композиция № 27, или Троллейбусная абстракция» автор отходит от этого принципа, используя для усиления эффекта документальности цитаты и рекламные объявления, перемежая их лирическими репликами<sup>51</sup>. Горькая ирония над современными СМИ содержится также в тексте А. Галича «Уходят

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же. С. 217–219.

<sup>49</sup> Богомолов Н. А. Как сделана «Товарищ Парамонова» // The Bard Song. Russian Literature. Vol. 77. Issue 2. 2015. P. 235–255.

<sup>50</sup> Галич А. А. Указ. изд. С. 201–202.

<sup>51</sup> Там же. С. 192–193.



друзья». Материал содержит эпиграф с упреком в адрес советской прессы. Автор замечает, что сообщения о смерти печатаются на последних страницах; при этом в стихотворном произведении он позиционирует газету как вестника печальных событий. В произведении «Признание в любви» А. Галич и вовсе описывает приведённый в эпиграфе афоризм как «любимую цитату советских пропагандистов».

Бард-журналист Ю. Визбор вне своей работы в СМИ обращался с информационной повесткой свободнее: в его творчестве можно заметить комическую обработку медийного дискурса. Наиболее ярким примером стала песня 1964 года «Рассказ технолога Петухова о своей встрече с делегатом форума», где главный герой рассказывает об успехах советского населения как в ракетной промышленности, так и в культуре, несмотря на проблемы, о которых ему сообщает «африканец»: «Зато, говорю, мы делаем ракеты // И перекрыли Енисей, // А также в области балету // Мы впереди планеты всей»<sup>52</sup>. Текст превращается в пародию на патриотические монологи, построенные на пропагандистских принципах повествования и сопутствующем героическом пафосе. Вероятно, данный текст заимствует жанровую стилистику творчества В. В. Маяковского, который нередко обозначал образ рассказчика по фамилии и профессии («Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру», «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях города Кузнецка»<sup>53</sup>). Повествование в таких произведениях, как правило, ведётся монологически (реже диалогически) в форме прямой речи, что способствует восприятию сюжета как документального, — таким образом формируется сказовая манера, которая в журналистике прослеживается в жанре репортажа. Однако в данном случае пафос, с которым изображаются герои упомянутых произведений В. В. Маяковского, заменяется на иронию.

Почти зевгматический иронический рефрен был воспринят как антисоветский — в 1968 году авторство текста ошибочно приписали В. Высоцкому в статье в газете «Советская Россия»<sup>54</sup>. По мнению авторов, бард с удовольствием описывал недостатки и издевался над предметами гордости советского народа. Подобная неадекватная реакция на художественную иронию говорит в пользу гипотезы о пародийной обработке информационной повестки.

Таким образом, представляется возможным выделить два направления в пародировании журналистского дискурса. Как видно из при-

<sup>52</sup> Визбор Ю. И. Сочинения. Т. 1. С. 128.

<sup>53</sup> См.: Кадочникова С. А. Журналистский дискурс в художественной системе авторской песни: Песня-репортаж как информ.-лир. жанр // Вопр. лит. 2018. № 4. С. 173–190.

<sup>54</sup> Мушта Г., Бондарюк А. О чём поёт Высоцкий // Совет. Россия. 1968. 9 июня.

ведённых примеров, пародирование текстов средств массовой информации являлось для авторов приёмом для усиления художественной выразительности литературного произведения. Также, помимо пародийной интертекстуальности, мы можем выделить общую категорию пародирования жанров. Категория информационности вводилась в бардовский текст для достижения эффекта псевдодокументальности (при пародировании текстов СМИ барды зачастую использовали этот приём вместе с фольклорной стилизацией, — к примеру, сказовой манерой повествования). Интертекстуальность журналистских материалов в произведениях жанра бардовской песни нередко проявляется в формате юмористической игры. Такие материалы часто подавались авторами и исполнителями особым способом, основывающимся на ироническом пафосе интонационной ритмики. При этом при использовании журналистских жанров и так называемого «медиаязыка» в произведениях жанра бардовской песни образ автора-рассказчика может художественно гипертрофироваться. Таким образом, на наш взгляд, пародирование журналистских текстов и медиадискурса не преследовало иных целей, кроме увеличения производимого на слушателя или читателя впечатления и получения отклика. Исходя из этого, пародийные тексты бардов можно отнести к категории песенной публицистики, как правило, привязанной к какому-либо информационному поводу (по идентичному алгоритму над пародией работали журналисты СМИ). Как правило, в бардовских пародиях комплексно обыгрываются язык современных им медиа, транслируемая ими риторика и образность.

Близость журналистского дискурса бардовскому не могла не отразиться на творчестве авторов. Даже если посыл авторского текста не подразумевает прямого использования журналистских жанров, они будут напоминать о себе, ведь в данном случае песенная поэзия считает своим объектом то же, что и журналистика, оба явления имеют общий предмет изображения. При этом общий настрой всего жанра авторской песни диктуется именно прессой того времени. В то же время уникальными особенностями, отличающими поэзию бардов, стали актуальность и конкретика, при этом именно они и являются важнейшими компонентами любого профессионального текста в СМИ. Полученные нами выводы могут послужить поводом для дальнейшей разработки исследований в данной сфере: в частности, для исследований в области литературоведения или расширения понятия журналистского жанра пародии. Однако для этого требуется большая эмпирическая база и одновременная работа сразу нескольких учёных.

## В РАЗДЕЛЕ РЕЦЕНЗИРУЮТСЯ:

*Александрова М. А., Мосова Д. В.* Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы. М.: ФЛИНТА: Наука, 2018.

*Богомолов Н. А.* Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Азбуковник, 2019.

*Буров А. А.* Булат Окуджава: штрихи к лингвистическому портрету: Монография. Пятигорск: Гос. ун-т, 2018.

В поисках Высоцкого: [Продолжающееся] издание Пятигор. Гос. лингвист. ун-та, 2011–2019. № 1–37.

Владимир Высоцкий: поэт, актёр, певец: Сб. науч. тр. / Под ред. Т. Е. Автухович. Гродно: ГрГУ, 2019.

Высоцковедение и высоцковидение 2017–2018: Сб. ст. / Отв. ред. В. П. Изотов. Орел: ОГУ, 2018.

*Галич А.* Генеральная репетиция: История в четырёх действиях и пяти главах / Сост., подгот. текста и вступ. ст. Г. А. Михнова-Вайтенко; Примеч. О. С. Алтарёвой. СПб.: Вита Нова, 2018.

*Галич А.* Когда я вернусь... / [Сост.], биограф. хроника и коммент. П. В. Матвеева; Подгот. текста Г. А. Михнова-Вайтенко и А. Ю. Чернова. 2-е изд., испр. СПб.: Вита Нова, 2019.

*Гизатулин М.* Булат Окуджава: Вся жизнь — в одной строке. М.: АСТ: ОГИЗ, 2019.

*Гуреев М.* Булат Окуджава: Просто знать и с этим жить. М.: АСТ, 2019.

*Корман Я. И.* Энциклопедия творчества Владимира Высоцкого: гражданский аспект. Ижевск: Удмуртия, 2018.

*Кулагин А.* Словно семь заветных струн: Ст. о бардах и не только о них. Коломна: Гос. социал.-гуманит. ун-т, 2018.

*Кулагин А.* Шпаликов. М.: Молодая гвардия, 2017. (ЖЗЛ).

Мир Александра Галича: В будни и в праздники / Несколько историй З. Вольфа, рассказанных на досуге Е. Бестужевой. М.: Алисторус, 2018.

*Папейко А. А.* Авторская песня: жанровые особенности: Монография. Могилёв: МГУ им. А. А. Кулешова, 2019.

*Ревич Ю., Юровский В.* Михаил Анчаров: Писатель, бард, художник, драматург. М.: Книма, 2018.

Сегодня вечером мы пришли к Шпаликову: Воспоминания, дневники, письма, послед. сценарий / Сост. А. Ю. Хржановский. М.: Рутения, 2018.

*Ткачёва П. П.* В. С. Высоцкий — поэт: в творческой лаборатории мастера. М.: Лет. сад, 2019.

*Шадури-Зардалишвили Н.* Высоцкий в Грузии. М.: Либрика, 2018.

*Шаулов С. М.* Промежуточный итог: Типология лирики В. С. Высоцкого и проблемы отечеств. лит. процесса. Beau Bassin: Lap Lambert Acad. Publ. RU, 2018.

## «ГЛАЗАМИ ЛИТЕРАТУРОВЕДА»

В книге Н. А. Богомолова «Бардовская песня глазами литературоведа»\* собраны статьи автора, публиковавшиеся с 1980 по 2017 годы в авторитетных гуманитарных журналах и сборниках, а также специальных изданиях, посвящённых проблемам изучения творчества бардов: «Голос Надежды», «Мир Высоцкого», «Галич: Новые статьи и материалы», сборники окуджавских конференций в Переделкине, висоцковедческих в Москве, Калининграде и другие. Данные первых публикаций, републикаций, изменения, внесённые в позднейшие перепечатки, факты перегруппировки статейного материала в главах монографии указаны в примечаниях. При этом каждая статья, превратившись в главу, сохраняет самостоятельность в отношении как теоретических обоснований, так и аналитического содержания. Таким образом, при желании можно читать каждую из них отдельно.

Вместе с тем рецензируемое издание представляет собой действительно новую и цельную книгу, в которой само соотношение и последовательность частей отражают развивающуюся авторскую мысль, позволяют углубить выводы практически каждой статьи-главы за счёт прочитанного до и после. Поэтому я бы рекомендовала читать книгу от начала до конца или, по крайней мере, предварить штудирование аналитических очерков о творчестве Окуджавы, Высоцкого, Галича, Визбора прочтением двух вступительных глав — **«Вместо предисловия»** и **«О резонах появления этой книги»**, а также раздела **«Попытки теории»**.



\* Богомолов Н. А. Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Азбуковник, 2019. 528 с. Тир. 1 000 экз.

Ценность последнего заключается, в частности, в попытке разграничения и придания терминологического статуса таким понятиям, как «самодеятельная» и «авторская песня» (АП/СП, в обозначении автора). По мнению Н. А. Богомолова, «СП есть явление фольклора», «истинное своеобразие» которого «по сравнению с произведениями искусства можно определить лишь с функциональной точки зрения» (с. 36, 38). «Функцией фольклорного произведения является осуществление связи частного индивидуума с чем-то внеличным»; цитируя К. В. Чистова, Н. А. Богомолов подчёркивает, что исполнение фольклорного произведения «ориентировано на слушателя и предполагает использование кода, которым владеет слушатель, — естественный язык, система поэтических стереотипов, традиционные сюжеты, традиционные обрядовые нормы и т. п.»<sup>1</sup> (с. 39). АП, напротив, является произведением искусства (литературы), которое «получает своё истинное бытование только в том случае, если оно отчуждается от своего автора, приобретает значимость и ценность независимо от личности автора, его взаимоотношений с определённым социальным коллективом, системы жизненных ценностей автора, то есть тогда, когда на первый план выходит функция эстетическая» (с. 40). Таким образом, «входя в общение с произведением искусства, человек открывает для себя новый мир, рождённый автором. Входя в общение с произведением фольклорным, он приобщается к миру уже известному, который надо не открывать, а повторять» (с. 41). Данные тезисы позволяют снять исключительно оценочный критерий (который нередко доминирует над критиками и исследователями и от которого действительно трудно отказаться любителям творчества того или иного барда); вместо него предлагается критерий эстетический, что создаёт, на мой взгляд, убедительную теоретическую основу для анализа обоих явлений.

Это и демонстрирует автор монографии, представляя в главах **«Между фольклором и искусством: самодеятельная песня»** и **«Авторская/самодеятельная песня как пограничный феномен культуры»** краткий, но очень содержательный очерк истории СП и АП в их взаимосвязях, соотношении с городским фольклором, «массовой советской музыкальной культурой, прежде всего официально разрешённой эстрадной и народной песней» (с. 52), «книжной», в том числе «высокой» поэзией, а также в контексте социально-политических процессов («социального бытия») 1950-х – 1980-х годов. Все эти аспекты более подробно раскрываются в последующих главах.

Тему фольклорных истоков и, наоборот, фольклоризации СП/АП продолжает раздел **«Доисторическое»**. Глава **«К истории “Бубли-**

<sup>1</sup> Чистов К. В. Исполнитель фольклора и его текст // От мифа к литературе: Сб. в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского. М.: РГГУ, 1993. С. 91.

ков”», дополненная в Приложениях публикацией статьи «**Бублички**» из варшавской русской газеты «За свободу!» от 1 ноября 1928 года, на конкретном примере раскрывает феномен «одесского» фольклора, который в кругах, увлекавшихся бардовской песней, «казался пусть и маргинальным, но зато подлинным», в противовес «поддельному», канонизированному государственной системой (с. 65). Глава «**К изучению песенного фольклора современного города**» посвящена истории создания и последующих исполнительских трансформаций песни С. Кристи, В. Шрейберга и А. Охрименко «О графе Толстом — мужике не простом». Н. А. Богомолов если не развенчивает, то существенно корректирует культурный миф, выраженный броской формулой Е. Евтушенко «интеллигенция поёт блатные песни»: дифференцированно описывает среду бытования, конкретизирует жанровый состав фольклорного «фона» творчества бардов. При этом хочется отметить, что обе главы раздела представляют ценность не только для литературоведения, занимающегося бардовской песней, но и для фольклористики — уточняя принципы и давая образцы высокопрофессионального анализа нескольких, по определению уникальных, текстов городского фольклора.

Разговор о взаимосвязях АП с разными слоями городского фольклора логично продолжается анализом её взаимодействия с массовой и официальной культурой. Очень интересна, на мой взгляд, глава «**Булат Окуджава и массовая культура**». В ней не только убедительно показано, по каким параметрам произведения Окуджавы противостояли последней, но и предложена своеобразная периодизация творчества поэта в связи с процессами, которые переживала сама массовая песенная культура: как она пыталась «приспособить к масскультовским нравам» интонации («интимизация исполнения»), «присвоить себе миф и творчество Окуджавы» (с. 93, 99), как, наряду с официальной эстрадой, заметным явлением, непосредственно взаимодействующим с искусством барда и также превращавшим его в источник стереотипов, стало движение КСП, и как всё это отражалось на авторском самочувствии Окуджавы. В главе «**О психологических мотивах слушания песен Булата Окуджавы**» весь корпус песен классифицируется по критерию приемлемости/неприемлемости «с точки зрения советской цензуры и иных инстанций» (с. 123), и через сравнение дат написания и публикации создаётся — тоже весьма выразительная — картина отношений поэта уже с социально-политической реальностью.

Вообще, по утверждению Н. А. Богомолова, в качестве явления, относящегося к АП (то есть к сфере искусства), «бесспорен лишь феномен ОВГ» (с. 51). И хотя в книге есть ёмкие характеристики художественного мира, например, Н. Матвеевой (в главе о Высоцком «**Чу-**

жой мир и своё слово»), а в Приложениях помещена глава **«Заметки о песнях Ю. Визбора»**, самый большой раздел целиком посвящён творчеству трёх ведущих российских бардов. Представлено оно практически во всех возможных аспектах, и это определяет несомненную научную значимость данной части книги тоже. Автор очерчивает широкий круг проблем, стоящих перед литературоведением в отношении изучения бардовской поэзии, обозначает сложные и спорные моменты, оценивает имеющиеся опыты и предлагает собственные, убедительные пути решения.

Так, проблемной оказывается уже основополагающая для научного изучения любого литературного произведения область — текстология, а также специфика эдиционных принципов изданий авторской песни и конкретно ОВГ. Сложность состоит в мотивированном выборе «канонического» варианта текста из имеющихся рукописных, напечатанных, а главное — зафиксированных на плёнке устных песенных, в авторском исполнении. Речь идёт не только о лексических или композиционных разночтениях, которые можно отразить в академическом издании как варианты, но и более сложных проблемах, в частности — возможности адекватной передачи в печати авторской интонации, значимых ритмических отклонений в авторском исполнении песни и т. п. «Нынешним публикаторам, — пишет Н. А. Богомолов, — приходится каким-то образом искать выход из создавшегося положения, создавая тем самым особый разряд текстологии» (с. 26).

Здесь следует сказать, что сам автор был текстологом первого тома того самого, «домашнего», задуманного в двенадцати, но вышедшего в одиннадцати томах собрания сочинений Окуджавы, которое энтузиасты подготовили к его шестидесятилетию. Тщательные текстологические комментарии к отдельным произведениям содержатся в некоторых аналитических главах рецензируемой монографии, например — **«Александр Галич “Номера”: текстология, комментарий, интерпретация»**. Ещё одна не решённая в имеющихся на данный момент изданиях проблема — точная датировка (а вместе с ней и проблема неиспользования заслуживающих доверия источников, в частности, для той же датировки) — затрагивается в главе **«О психологических мотивах слушания песен Булата Окуджавы»** и других. Но наиболее полно и в обобщающем ключе эдиционные проблемы АП рассматриваются в критической рецензии на первый, включающий песни, том двухтомного собрания сочинений Галича<sup>2</sup>. Перепечатывая её в самом начале книги, главе «О резонах...», Н. А. Богомолов констатирует, что рецен-

<sup>2</sup> Галич А. Сочинения: В 2 т. М.: Локид, 1999. Т. 1 / Сост. и коммент. А. Петракова; летопись жизни и творчества М. Князевой.

зия, «написанная без малого 20 лет назад <...> как кажется, сохраняет значение для современного состояния публикаций наследия авторов АП. Многое из того, что сказано здесь, я мог бы повторить применительно <...> к изданиям Б. Окуджавы и А. Галича в авторитетной серии «Новая библиотека поэта»» (с. 25).

Следующая проблемная область не только научного изучения, но даже в большей степени популяризаторства — принципы создания биографических книг о поэтах-бардах. Глава **«Две биографии Галича»** объединяет, как это следует из заглавия, две рецензии на разные по своим задачам книги 2010 года: популярную биографию, написанную В. Батшевым<sup>3</sup>, и приближающуюся к академической, составленную М. Ароновым<sup>4</sup>. Разбор и оценку первой можно свести к одному слову — плагиат. Вторая заслуживает и большего уважения, и более пристального внимания: «Не может не вызвать симпатии искренняя любовь автора к своему герою, достаточно широкие познания в разных сферах жизни достаточно уже далёкого прошлого, умение обнаружить и обнародовать неизвестные ранее материалы. Книга вполне живая, читается легко, а затраченное на её чтение время никак не назовёшь потерянным» (с. 349–350). Замечания Н. А. Богомолова вызывают композиция биографического повествования, отдельные оценочные суждения, справочная оснащённость книги и «некритическое использование» автором источников. Но наиболее ценными являются, конечно, указания рецензента на фактические неточности и вносимые им в связи с этим поправки; кроме того, он утверждает, что «анализ собственно поэтического творчества Галича — самая слабая сторона книги» (с. 356), и потому считает нужным углубить разбор некоторых рассматриваемых М. Ароновым произведений («Красный треугольник», «Песня про несчастных волшебников», «Бессмертный Кузьмин»).

Здесь также уместно отметить вклад самого Н. А. Богомолова в создание достоверной и полной творческой биографии Галича. В качестве одного из Приложений в монографии по оригиналу РГАЛИ печатается текст первого сборника стихов Галича «Мальчики и девочки» (1942 г.), подготовленный для представлений фронтовых театров. Уникальность этого материала очевидна: «единственный известный нам экземпляр представляет собой брошюрку, составленную из двенадцати разрезанных пополам листков папиросной бумаги, на которых тесно, через один

<sup>3</sup> Батшев В. Александр Галич и его жестокое время. [Франкфурт н/М.]: Лит. европеец, [2010]. 726 с.

<sup>4</sup> Аронов М. Александр Галич. М.; Ижевск: Ин-т компьютер. исслед., 2010. 1038 с.; Аронов М. Александр Галич: Пол. биография. М.: Новое лит. обозрение, 2012. 880 с. Значимые, с точки зрения Н. А. Богомолова, изменения, внесённые во второе издание книги, отмечены им в примечаниях.



интервал, напечатаны 8 стихотворений, из которых одно (по необозначенному источнику) уже известно читателям [«Колыбельная» — В. Б.], остальные же в доступных материалах не встречаются <...> нам неизвестны тиражированные экземпляры сборника — судя по всему, такое распространение и не состоялось» (с. 323–324). Посвящённая «Мальчикам и девочкам» глава монографии (**«К истории первой книги Александра Галича»**) содержит, кроме того, детально прослеженную историю отношений Галича с А. К. Гладковым, тоже основанную на архивных материалах — дневниках последнего.

В главах, которые Н. А. Богомолов называет «заметками» («Заметки о песнях Булата Окуджавы», «Три заметки к текстам Высоцкого», «Заметки о песнях А. Галича», «Заметки о песнях Ю. Визбора»), а также других («Как сделана “Товарищ Парамонова”», «Александр Галич “Номера”: текстология, комментарий, интерпретация») содержится реальный комментарий к песням. Поскольку эпоха, породившая эти тексты, уходит всё дальше в прошлое, такой комментарий необходим, чтобы представлять вещественное окружение персонажей (а также авторов и слушателей песен), топонимию их мира, знания и интересы, круг знакомств. Что такое *бегаши*, *поясок поролоновый*, почему шарманщик в шалмане ел *хаши*, как выглядели довоенные московские телефонные номера, когда мог происходить *ночной разговор в вагоне-ресторане*; почему Серёга Санин шагает *по самой бровке*, почему в другой песне Визбора фигурирует именно *ботик* и при чём тут Эдита Пьеха; кто мог играть в *волейбол на Сретенке*, кто такой *самарин* (или *Самарин*?) — *прадед* приятеля Мишки Шифмана, кто *покуролесил* в песне «Ой, где был я вчера...» — на эти и многие другие вопросы Н. А. Богомолов предлагает ответы.

Помимо раскрытия реалий, в аналитических главах даётся глубокий разбор поэтики песен: их образно-мотивной, композиционной структуры, метрики, рифмовки и т. п. Делается это, естественно, не в качестве самоцели и, что важно, не по одной схеме: Н. А. Богомолов пытается сформулировать некие инварианты построения текста, характерные для каждого автора и, опираясь на них, не только раскрывает сложный смысл лучших произведений, но и, соотнося их с другими, построенными сходным образом или содержащими сходные мотивы, вписывает в целостный мир творчества того или иного барда.

К сожалению (или к счастью, потому что интересующемуся всё-таки придётся обратиться к книге), в рецензии нет возможности показать самое ценное — развёрнутые аналитические рассуждения автора, поэтому процитирую именно обобщающие тезисы, демонстрирующие, как Н. А. Богомолов видит художественную структуру произведений Окуджавы, Высоцкого и Галича.

**«Так ли просты стихи Окуджавы?»:** «Прежде всего <...> необходимо различать внешнюю и внутреннюю темы, которые между собою отнюдь не совпадают. Такая структура была издавна характерна для сочинений Окуджавы, вынужденного работать в условиях жёсткой советской идеологической реальности <...> И в стихах девяностых годов, наряду с поэтикой прямого, открытого слова, рядом с мягким лиризмом помещённых в стилизованный контекст индивидуальных или всечеловеческих символов, рядом с привычной для поэзии XX века ассоциативностью мышления у Окуджавы продолжала развиваться и поэтика, которую можно было бы назвать “поэтика раздвоенности темы”. Рассказывая на внешнем плане о чём-то довольно определённом <...> внутри стихотворения он ведёт речь совсем о другом, одновременно и связанном, конечно же, с внешним, но очень далеко от него отстоящем <...> При этом, естественно, обе темы вовсе не обязательно должны быть просты и элементарно читаемы» (с. 104–105).

**«Чужой мир и своё слово»:** «Высоцкий во всех этих бесконечных песнях бесконечно разнообразен, и даже там, где он вроде бы повторяет сам себя, он на самом деле приберегает под конец неожиданный поворот, переводящий всю тему в совершенно другой регистр. Он гонится за миром, старается охватить его как можно шире, увидеть в нём черты наиболее характерные и при этом всё время нацеливается на современность, старается говорить о том, что всех нас именно в этот момент волнует. Недаром в его песнях так часто мелькают приметы самой животрепещущей современности» (с. 159–160). «Высоцкий <...> в своих песнях ищет возможности выйти за пределы самодовлеющего слова, господствующего в обычных поэтических жанрах; он старается сопоставить своё слово со словом другого человека, со словом персонажа своей песни, со словом слушателя, который радостно узнаёт свой мир, отражённый в песне <...> Он не стилизует, не изучает — он живёт жизнью этих людей. Отсюда его безупречная стилистика, его точное слово, точная речевая характеристика персонажа <...> Всё это — результат внимательного прислушивания к внутреннему миру другого, внеположного автору человека, человека, противоположного ему по строю мыслей, по идеалам, по оценкам действительности, по культуре, по традициям да и по всему прочему, — результат умения, слившись с образом, говорить изнутри него и одновременно пристально оценивать его со стороны» (с. 160–161, 165). В песнях «собственно лирических, где он говорит от своего собственного лица, не ставя между собою и слушателем призму другого сознания, не обращаясь к сказовой форме <...> Высоцкому как бы недостаёт постороннего голоса, он плохо умеет вести песню от себя, он сам перед лицом своей

песни ощущает какую-то нехватку <...> и тогда добавляет к ней над-  
рыв, то внешнее, что должно песню дополнить <...> заставить слушате-  
ля поверить ей, а значит, и автору» (с. 165–166).

**«Заметки о песнях А. Галича»:** «Очень многие песни Галича нарочно построены на как минимум трёх смысловых уровнях. Первый — общепонятный и не нуждающийся в специальных пояснениях <...> Чаще всего на этом уровне понимания читается остросоциальный или политический смысл, а также очевидные и общепонятные, общеупотребительные цитаты, клише, формулы <...> Второй уровень открывает, на его существование намекает сам автор, помогая слушателям названием <...>, эпиграфом <...>, комментарием <...> или даже целым рассказом <...> [прямо отсылающими к прецедентным текстам русской литературы — В. Б.]. Этот слой неочевидный и уже почти чисто литературный, или, в крайнем случае, связывающий литературный источник с жизненными обстоятельствами <...> Но есть ещё и третий уровень <...> Галич незаметно для читателя, а тем более для слушателя, закладывает в тексты своих песен представление о том, что они не антисоветская агитка и не балаган, где всё понятно и недвусмысленно, а сложно выстроенный смысл. И <...> гражданская позиция автора не только в том, что он отвергает советчину, но и в том, что он показывает её несовместимость с русской поэтической традицией от “Слова о полку Игореве” до Ахматовой, Мандельштама, Пастернака» и других (с. 383–385).

Подход к песням Галича, которые отличает «насыщенность и едва ли даже не перенасыщенность литературой» (с. 230), наглядно демонстрирует главную, как мне кажется, (или лучше сказать — любимую) область исследовательского интереса Н. А. Богомолова — интертекстуальные связи. В финале главы о первом сборнике Галича он цитирует, полностью соглашаясь с ней, статью Мандельштама на годовщину смерти Блока: «Установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его *родства* и происхождения сразу выводит нас на твёрдую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришёл, отвечать обязан»<sup>5</sup> (с. 340), и почти символически выглядит название другой главы — **«Высоцкий — Галич — Пушкин, далее везде»**. Определяя «родство и происхождение», Н. А. Богомолов выявляет в произведениях бардов библейские реминисценции, отсылки к Э. По, Киплингу, Жуковскому, Пушкину, Лермонтову, Ап. Григорьеву, Л. Толстому, Блоку, Маяковскому, Пастернаку, Гумилёву, Мандельштаму, Ахматовой, Ходасевичу и другим. Весь плотный интертекстуальный пласт совре-

<sup>5</sup> Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 188.

менной литературы, а также театра и кинематографии трудно очертить даже списком имён, поэтому приведу только два примера: рассказ Солженицына «Один день Ивана Денисовича», на который, по мнению автора книги, как на «конкретный источник» (то есть практически на первом-втором уровне) ориентирована «Королева материка» (с. 372–373); более скрытая (и гораздо более проблематичная по хронологическим соображениям) перекличка «На сопках Маньчжурии» с «Раковым корпусом», в последнем упоминается ослепшая «обезьянка», и таким образом, «спутница шарманщика» у Галича вбирает, помимо ассоциаций с Зощенко, которому посвящена песня, отсветы смыслов из произведений Окуджавы, возможно — Солженицына, «а на дальнем ассоциативном плане» — Ходасевича (с. 389–391).

В свою очередь, песенное творчество Окуджавы, Высоцкого и Галича, трактуемое в основном как яркая примета своей эпохи, становится источником реминисценций для позднейших авторов. Этот аспект интертекстуальности рассматривается в главе **«“Пласт Галича” в поэзии Тимура Кибирова»**. И если «не только КСП <...> но и авторская песня <...> заслуживает немало иронических слов от Кибирова» (с. 226), если «Окуджава решительно включается Кибировым в тот ряд поэтов, которые верно служили <...> советской власти», и поэтому отношение к нему «так и осталось одномерным, нерассуждающе односторонним» (с. 227, 229), если негативное отношение к Высоцкому разъясняется словами «...Здесь, где каждая вшивая шавка // хрипло поёт под Высоцкого» (с. 229), то «творчество Галича служит одним из тех плодотворяющих источников <...> которые позволяют не просто устало прохаживаться по садам российской словесности, иронически трогая то одну, то другую ниточку <...> а жить в этом саду, радуясь тому, что можно свободно петь» (с. 247), и именно в силу такого отношения параллели с Галичем в поэзии Кибирова «целомудренно потаённые» (с. 229), а значит, заслуживают пристального исследовательского внимания.

Но особое значение в контексте книги, концепции «ОВГ» и, конечно, истории АП в целом имеют детально проанализированные и даже просто отмеченные Н. А. Богомоловым сознательные творческие диалоги и мотивные переклички трёх бардов. Окуджавская, из «Ваньки Морозова», «тема “...сам по проволоке идёшь” будет усилена в канатоходцах Юрия Кукина и особенно Владимира Высоцкого» (с. 92). Соотнесённость с этим произведением существенна и для «Красного треугольника» Галича: «его баллада словно бы отталкивается от еле намеченного сюжета более ранней песни <...> Галич снижает и обытовляет все подробности» (в том числе и упоминаемый в обоих текстах ресторан «Пекин») (с. 286). В образе шарманщика из песни «На сопках

Маньчжурии» Н. А. Богомолов тоже видит «прикровенное, но вполне определённое указание на подтекст из Окуджавы» (с. 389) — стихотворение «По утрам за Колхозною площадью» (ещё раньше в книге подробно рассмотрена поэтика и жизненный контекст «Шарманки-шарлатанки»): «При том внимательном и даже несколько ревнивом отношении к Окуджаве, которое существовало у Галича, создание параллельной картинки в совершенно другом семантическом ряду было, как кажется, вполне естественным» (с. 388). Стихотворение «Слева бесы, справа бесы...» «является вполне осознанной репликой в диалоге Высоцкого с Александром Галичем, ведшемся долгое время, но здесь получившем вполне законченный характер» (с. 179); хотя, рассмотрев реминисценции из многих произведений старшего современника (а также другие — вплоть до библейских), Н. А. Богомолов заключает: «Стихотворение Высоцкого <...> мне вовсе не представляется удачным, несмотря на все выявленные ассоциации и вписанность в русскую поэтическую культуру. Попытка переиграть Галича на его же поле успехом, с моей точки зрения, не увенчалась» (с. 194). Наконец, в песне Визбора «Волейбол на Сретенке» автор книги различает на образно-мотивном уровне «отчётливые обертоны» «Песенки о Лёнке Королёве» Окуджавы, «Баллады о парашютах» Анчарова, «Баллады о детстве» Высоцкого, а на более сложно уловимом и доказуемом уровне временной структуры и общности темы поколения — соотнесённость с творчеством Галича; эти переключки «позволяют <...> говорить о том, что в своей замечательной песне Юрий Визбор попытался вписать себя в один ряд с теми, кто выстраивается в нашем восприятии как поколение создателей жанра авторской песни: Михаил Анчаров (род. 1923), Булат Окуджава (род. 1924), Владимир Высоцкий (род. 1938), хотя бы отчасти заполнив временную нишу. Напомним, Визбор родился в 1934 году. Если же мы присоединим сюда и Галича (род. 1918), то получим даты целого двадцатилетия, от революции до береивщины. И очень характерно, что материалом для построения этой цепочки в значительной степени явится Москва с её топографической конкретикой» (с. 429).

Не все обозначенные в книге параллели кажутся мне убедительными именно в качестве сознательных отсылок. Но Н. А. Богомолов — профессионал-филолог и, безусловно, специалист в истории русской литературы XX века. Начиная свои **«Заметки о песнях Булата Окуджавы»** с критического разбора книги Е. Шраговица «Загадки творчества Булата Окуджавы. Глазами внимательного читателя»<sup>6</sup>, он не только

<sup>6</sup> Шраговец Е. Загадки творчества Булата Окуджавы: Глазами внимат. читателя. СПб.: Алетейя, 2015. 228 с.

отмечает мнимые находки автора, но и напоминает общеметодологические основы генетического анализа. Поэтому его собственные суждения об интертекстуальных связях каждый раз строго мотивированы и хронологически, и «кругом источников, доступных писателю в то или иное время», и «социокультурной ситуацией, в которой писалось и публиковалось <...> произведение» (с. 132). Мало того, Н. А. Богомолов почти всегда говорит о том, насколько для него самого несомненна или проблематична замеченная интертекстуальная связь, имеет ли она безусловно генетический или, скорее, типологический характер, он не боится признаний типа «Не стану настаивать на том, что отголоски, о которых пойдёт речь далее, являются реальными, а не чистым совпадением». Таким образом, читатель, критически рассмотрев аргументы автора книги (к чему тот и призывает), всегда может согласиться или не согласиться с его выводами. Но даже тогда, когда сходства имеют скорее типологический характер, или представляют собой примеры индивидуальной авторской интерпретации одного и того же мотива, или даже являются «чистым совпадением», их выявление, описание, осознание несомненно расширяет культурный контекст бардовской песни, она представляется значимой частью русской поэзии, художественно рефлексирующей над теми же явлениями, увлечённой теми же поисками в области поэтической формы и т. д.

Заканчивая рецензию, нужно особо остановиться на присутствующей в монографии личности исследователя (хочется сказать — «образе автора»). Как было отмечено, Н. А. Богомолов вовсе не стремится к «объективной», надындивидуальной подаче аналитических суждений и выводов. В названии книги и вступительной главе «О резонах...» он подчёркнуто позиционирует себя как «литературовед», скромно-иронично отзываясь о своих музыкальных (при том, что собирается судить о песне) способностях. Таким образом, взгляд автора как будто бы изначально объявляется ограниченным. Но в той же главе «О резонах...», где содержатся принципиальные тезисы о значимости в АП музыкального компонента, индивидуальной интонации и даже «невербальной составляющей» авторского исполнения, утверждается, что «эти особенности вполне могут быть учтены и литературоведом» (с. 18); действительно, в аналитических главах он несколько раз обращается к таким, невербальным, но смыслонесущим компонентам песни.

Название «Бардовская песня глазами литературоведа» невольно вызывает сравнение с заголовком упомянутой выше книги Е. Шраговица «Загадки творчества Булата Окуджавы. Глазами внимательного читателя». В последнем чувствуется, по меньшей мере, нескромность автора, объявляющего себя внимательным и словно бы обещающего

менее внимательным раскрыть едва ли не все «загадки» творчества избранного поэта. Но «литературовед» — не просто внимательный (а также заинтересованный, как, безусловно, и Е. Шраговиц) читатель, он — профессионал «с точными приборами в руках» (с. 21), и надеюсь, моя рецензия (не говоря уж о самой книге!) убедит читателя в том, что Н. А. Богомолов — профессионал самого высокого уровня.

Но есть ещё одна — насколько привлекательная, настолько и ценная — сторона представленного в монографии взгляда автора: это взгляд человека, лично погружённого в анализируемую культуру, лично пережившего исследуемую эпоху. С пониманием того, что время СП/АП — уже история, и чем дальше, тем больше её предстоит изучать по документам, приходит осознание ценности свидетельств жизни конкретных КСП, функционирования фестивалей, процесса подготовки первых публикаций произведений бардов и посвящённых им изданий, а также ценности зафиксированных подлинных слушательских и зрительских впечатлений и переживаний. Книга Н. А. Богомолова не только собирает результаты многолетних исследовательских штудий, но и подводит некоторые итоги впечатлениям современника. В автобиографических вкраплениях он вспоминает, как «вошли» в его жизнь песни Окуджавы, Визбора, Городницкого, Н. Матвеевой, Галича, Высоцкого, как он «подсел» на бардовские песни, стал собирателем их слов, каких-то попадавших в руки статей и публикаций» (с. 8), впечатления от концертов, КСП-шных мероприятий, фестивалей, первое впечатление от «Таганки» — «случай абсолютно чистого восприятия театрального действия»: среди актёров «для меня, неопита, не отличимых друг от друга, запомнились <...> только двое, фамилий которых я не знал и видел на сцене впервые <...> Отрывки из поэмы «Оза» играли В. Смехов и В. Высоцкий» (с. 168). С другой стороны, в монографии отчасти зафиксирован личный опыт того, как из желания слушать песни, «находить такие чудесные слова» (с. 6), участвовать в текущем процессе СП/АП вырастает новая отрасль литературоведения. Так, самая ранняя из опубликованных в книге глав «Чужой мир и своё слово» включает текст, написанный «под свежим впечатлением от смерти Владимира Высоцкого и его похорон, осенью 1980 года», но это уже была попытка «рассмотрения творчества Высоцкого как целостного единства» (с. 155).

Всё это делает книгу Н. А. Богомолова, безусловно, интересной и для современников эпохи бардовской песни и, может быть, ещё больше для новых поколений исследователей, которые получают не только высокопрофессиональный научный труд, но и документ, запечатлевший живые переживания.

В. БИТКИНОВА

## «СЛОВНО СЕМЬ ЗАВЕТНЫХ СТРУН...»

Сборник статей с этой цитатой в названии вышел в издательстве Коломенского Государственного социально-гуманитарного университета в 2018 году\*.

Его автор — известный литературовед, профессор, доктор филологических наук А. В. Кулагин в течение многих лет последовательно и плодотворно занимается изучением творчества представителей жанра авторской песни. Изначально будучи исследователем творчества Пушкина, в 1991–1992 годах он обратился к поэзии В. Высоцкого, введя её через посредничество поэта-классика в обширный контекст русской поэзии.

В 1996 году вышла первая монография А. Кулагина «Поэзия В. С. Высоцкого: Творческая эволюция»<sup>1</sup>.

От Высоцкого потянулись ниточки к творчеству других представителей поющей поэзии: Галичу, Окуджаве, Анчарову, Визбору. При этом А. Кулагин продолжал изучать творчество книжных поэтов, в том числе — трёх Александров: упомянутого Пушкина, Кушнера, Межирова.

Результатом глубоких научных изысканий исследователя стали его книги и сборники статей «о бардах, и не только о них»: о В. Высоцком (2002, 2005, 2010), Б. Окуджаве (2008, 2009), о тех, кто стоял у истоков авторской песни (2010), о литературоведческом изучении этого явления (2011), об А. Пушкине (2015), А. Кушнере (2014, 2017). А. Кулагину принадлежит авторство книг о Визборе и Шпаликове<sup>2</sup> в серии «Жизнь замечательных людей», разделов о бардовской песне в учебниках по русской литературе XX века (2000 и далее, вплоть до настоящего времени).

Таким образом, рецензируемое издание отнюдь не эклектичное, разрозненное «собрание пёстрых глав», каким оно могло показаться на первый



\* Кулагин А. Словно семь заветных струн: Ст. о бардах и не только о них. Коломна: Гос. социал.-гуманит. ун-т, 2018. 324 с. Тир. 200 экз.

<sup>1</sup> Третье, переработанное издание, вышло в 2013 году в Воронеже.

<sup>2</sup> Кулагин А. Шпаликов. М.: Молодая гвардия, 2017. 288 с. Об этой кн. см. в настоящем выпуске: Быков Л. А мы вспоминаем — поэта.



взгляд. Книга — логичное и закономерное продолжение научных изысканий исследователя.

Вслед за автором книги следует ещё раз отметить, что статьи, её составившие, не входили ни в одно из упомянутых выше изданий, более того — некоторые из них публикуются впервые. Место первой публикации каждой статьи автором указано в подстрочных ссылках. Не считая одной из статей 2003 года, сборник включает в себя работы, написанные в течение последнего десятилетия.

Открывают и закрывают книгу статьи, впервые опубликованные в 2018 году — непосредственно перед выходом рецензируемого сборника.

А. В. Кулагин по-прежнему пишет здесь о поэтах (семи), изучением творчества которых он активно занимается в течение последнего времени, объединяя их по признаку принадлежности поколению «оттепели». Причём автор не делает различий между поэзией печатной, традиционной (представлена именами Александра Кушнера и Александра Межирова) и поэзией поющей, звучащей (Михаил Анчаров, Владимир Высоцкий, Булат Окуджава, Юрий Визбор, Александр Галич): «темы некоторых статей перекликаются, а то и соединяют в себе по два имени» (с. 3): Анчаров и Б. Корнилов, Визбор и Высоцкий, Визбор и Межиров.

Соединение имён проходит через едва ли не все статьи, связывая творчество бардов и русских поэтов и писателей — классиков и современников, бардов друг с другом и с представителями зарубежной культуры и литературы.

Большая часть статей (их число — 12) посвящена жанру авторской песни и её основным представителям. Этой — самой объёмной — части книги мы и уделим особое внимание.

Открывает книгу исследование поэзии М. Анчарова, одного из первых представителей жанра поющей поэзии.

В статье **«Анчаров и Борис Корнилов: у истоков авторской песни»** (с. 5–28) заявлено научное кредо автора, проходящее через все другие статьи книги: при анализе творчества того или иного поэта привлекать к своему исследованию ближайший контекст — культурный, литературный, поэтический — письменный и звучащий; обозначать ассоциации, проводить параллели; находить переклички и реминисценции.

Исследователь ставит перед собой задачу более полного освещения проблемы становления Анчарова-барда и литературного генезиса его песенной поэзии. Он акцентирует внимание на этапе, предшествующем возникновению полностью авторских анчаровских песен (конец 1930-х годов). Именно тогда появляются две песенные пробы барда,

созданные по стихам его старшего современника, поэта Бориса Корнилова («В Нижнем Новгороде с откоса...», «Ночь идёт, ребята»).

Следует заметить, что автор рецензируемой книги — первый из пишущих об Анчарове, кто обратился к сопоставлению его поэзии со стихами Корнилова.

А. Кулагин связывает интерес будущего барда к поэзии Б. Корнилова с таким качеством стихов последнего, которое исследователь называет *панорамностью* (с. 8) и которое он показывает на примере песни Анчарова «В Нижнем Новгороде с откоса...», написанной в 1938–1940-х годах (по датировке самого М. Анчарова). Панорамность — это создание в песне широты захватываемого изображения, наполненность нарисованной картины окружающего мира запахами и звуками, зрительными образами. Отмеченная особенность проявит себя в дальнейших, самостоятельных песнях барда военного и послевоенного времени («Пыхом клубит пар...», «Прощание с Москвой», «Баллада о мечтах»), а впоследствии, в зрелом его песенно-поэтическом творчестве 1950–1960-х, получит свой новый оттенок, наполнится бытовой конкретикой («Мещанский вальс» и «Рынок»), «открытие которой, в разных эмоционально-оценочных аспектах, вообще очень важно для искусства «оттепели», в том числе — и, может быть, прежде всего — для авторской песни, особенно для первых песен Высоцкого и Галича, возникающих в 1961–1962 годах» (с. 10).

Говоря о панорамности песен Анчарова, А. Кулагин пишет ещё об одной составляющей творческого метода барда, обусловленной его пристрастием к живописи импрессионизма и названной им самим *впечатленизмом* (создание «впечатления» посредством поэтического слова), показывая её на примере песни «Белый туман». И снова исследователь привлекает к анализу стихотворный текст Б. Корнилова «В Нижнем Новгороде с откоса...», находя там примеры и панорамного творческого зрения Анчарова, и его пристрастия к методу создания «впечатления».

Вторая песня Анчарова «Ночь идёт, ребята...» (1941–1943), написанная им по стихам Корнилова «Комсомольская краснофлотская», по мнению Кулагина, менее важна для формирования будущего поэтического стиля барда, но всё-таки играет определённую роль в его творческом становлении. Эти стихи могли обратить на себя внимание Анчарова своей песенностью, морской тематикой.

Вторая часть главы посвящена освоению Анчаровым поэтического опыта Б. Корнилова и влиянию его «Книги стихов» на лирику барда второй половины 1950-х — первой половины 1960-х годов.

А. Кулагин анализирует ставшие классикой анчаровские «Балладу об относительности возраста», «Антимещанскую песню», «Песню

о Красоте», «Весеннюю ночку», «Балладу о парашютах», находя в них наиболее яркие и убедительные примеры «откликов» поэзии Корнилова: общие для обоих поэтов тема войны, мотивы относительности возраста, пения, папиросы, гибели, вины, батальонов, образы девушки, Красоты, а также стихотворные размеры, интонационные, ритмические и синтаксические переключки, текстуальные реминисценции.

Интересна гипотеза исследователя о возможной причине использования имени *Кузьма* в качестве клички четвероного друга братьев Анчаровых, *пёстрой собаки*, которая была общим членом их семьи в тот период, когда они жили под одной крышей. А. Кулагин предполагает, что на выбор клички могло повлиять увлечение обоих братьев — и Ильи, и Михаила — поэзией Корнилова (имя Кузьма встречается в его стихах).

Приводимые автором книги примеры убеждают в неслучайности переключек в творчестве двух поэтов. Поэзия Корнилова находилась в активном поле творческого восприятия Анчарова. Услышанное и увиденное в стихах его старшего современника было использовано и переосмыслено бардом, включено «в духовный мир уже своего поколения».

Другие представители авторской песни также не оставили без внимания поэзию Б. Корнилова. В финальной части главы А. Кулагин дарит будущим исследователям авторской песни одну из возможных тем: «Известно исполнение Юрием Визбором “народного варианта” песни “От Махачкалы до Баку” (у Корнилова — “Качка на Каспийском море”), с мелодией неизвестного автора <...> Возможно, не без влияния этого произведения возникла тематически близкая ему песня-репортаж самого Визбора “Остров соковищ”».

В следующей статье сборника, **«К проблеме “Высоцкий и Анчаров”»** (с. 29–38), автор продолжает развивать начатую им же самим ранее тему переключек и заимствований в творчестве двух бардов. На сей раз вектор исследования смещается от собственно поэтического творчества к исполнительской практике. В предыдущей статье было высказано предположение о том, что исполнение Анчаровым песни «В Нижнем Новгороде с откоса...» сказалось на создании Высоцким его «Песни о Волге» (1973). В данной статье автор указывает на возможный источник написанной примерно в то же время песни Высоцкого «Погоня» (1974). По мнению А. Кулагина, он написал её под впечатлением от исполнения всё тем же Анчаровым народной песни «Покатились дни золотые...». Посредничество старшего барда между народной песней и песней Высоцкого обнаруживает себя на ритмическом уровне (кольцовский пятисложник, которым была написана одна из ранних песен Анчарова «Пыхом клубит пар пароход-малец...»), на тематическом (темы дороги, коней).

Исполнение как одна из составляющих актива творческой памяти бардов, несомненно, — важный источник их вдохновения. Можно было бы дополнить ряд примеров такого творческого «посыла»: под влиянием услышанного исполнения Высоцким «Тихорецкой» — Окуджава, как он когда-то рассказывал сам, сочинил песню «Мастер Гриша».

Исследователю важно, что слушали и что читали барды, что составляло культурный контекст современной им эпохи. Этой теме посвящена следующая статья сборника — **«Когда святые... Об одном источнике “Марша футбольной команды ‘медведей”” Высоцкого»** (с. 39–48). В данном случае к анализу песни барда, написанной им для фильма Михаила Швейцера «Бегство мистера Мак-Кинли», привлекается исполнительский репертуар американского джазмена Луи Армстронга и, в частности, его песня «When the Saints Go Marching In» («Когда святые маршируют»). Увлечение молодёжи «оттепельного» поколения творчеством американского музыканта не прошло и мимо Высоцкого, также к нему равнодушного и, безусловно, с ним знакомого.

Реминисценция из репертуара Армстронга всплывает ещё в одной песне Высоцкого — «Прощание с горами» (1966). По мнению автора статьи, происхождение строк «Но спускаемся мы с покорённых вершин, — // Что же делать — и боги спускались на землю» — может быть связано с выражением *go down Moses* из популярной песни «Let My People Go», также исполнявшейся негритянским певцом. Оба американских хита находились в поле творческого зрения Высоцкого.

На основе проведённого сопоставления мотива марша, мотива падающих и не падающих в рай, апокалиптических мотивов, мотива святых, мотива спускающихся на землю богов — из разных возможных культурных источников (американские песни из репертуара Армстронга, отечественные бытовая сказка «Пьяница входит в рай», уличная песня «Гоп со смыком», книги Ветхого Завета, сюжеты из мифологии, песня коллеги по бардовскому цеху М. Анчарова «Баллада о парашютах», песни самого Высоцкого разных лет) и их откликов в «Марше футбольной команды “медведей”» исследователь делает вывод о характерном для творчества Высоцкого свойстве: «преломление сюжетов и мотивов классической культуры через явления культуры современной, массовой» (с. 46).

Таким образом, хиты из репертуара Луи Армстронга оказались посредником между общекультурной традицией и творчеством современного поэта, послужив ближайшим источником творческого заимствования и дальнейшего его освоения.

Свойство открытости поэтического мира Высоцкого для вхождения в него опыта других представителей жанра авторской песни показано и в следующей статье книги — **«Горы в поэзии Высоцкого»**

**и Визбора»** (с. 49–61). В ней исследователь ставит перед собой цель реконструировать творческий диалог двух бардов на примере освоения ими одной из тем, по-своему значимой в поэзии каждого из них.

Поставленная задача представляется автору данного исследования актуальной в силу целого ряда причин: невнимание пишущих о Высоцком к данной теме в его творчестве, несмотря на популярность песен барда о горах; неизученность поэтического наследия Ю. Визбора в целом и данной темы — в частности. Не уделял внимания сравнительной трактовке темы гор в поэзии этих авторов и сам А. Кулагин, хотя и посвятил ещё прежде специальную статью сопоставительному анализу их творчества. При этом, подчёркивает исследователь, «проблема такого — подчас полемического — диалога между крупнейшими представителями авторской песни (включая Окуджаву и Галича) представляется нам важнейшей в изучении этого явления отечественной культуры; предметом исследования она становилась уже не раз» (с. 51).

Восполняя существующий в науке об авторской песне пробел, исследователь находит отголоски песен Визбора о горах в песнях Высоцкого, написанных им в 1969 году для фильма «Белый взрыв»: «Ну вот, исчезла дрожь в руках...» и «К вершине». В первом случае происходит переключка с песней Визбора «Марш альпинистов» — на уровне отдельных строк, объединённых общей темой и смысловым контекстом, а в песне «К вершине» — «усвоение опыта Визбора идёт на более глубоком уровне: уровне образного строя и лирического сюжета» (с. 54).

Высоцкий взял на вооружение такой знаковый для поэтики Визбора приём, как олицетворение гор. Причём он не просто заимствует, а развивает образ-олицетворение, соотносит его с военной темой. Ещё более глубокое освоение получит мотив олицетворённых гор в песне Высоцкого «Расстрел горного эха».

Интересно, что и Визбор находит, что позаимствовать у Высоцкого. Так, одна из его самых известных песен «Фанские горы» (1976), по наблюдению А. Кулагина, является не чем иным, как поэтической репликой на песню его коллеги «Прощание с горами» из фильма «Вертикаль»: нарисованный Высоцким образ *оставленного в горах сердца* теперь уже получает развитие в песне Визбора, обогащаясь новыми смыслами.

О том, что барды вели в этих песнях поэтический диалог, можно судить по аналогичной композиции произведений — в каждом из них три куплета и припев, к тому же они имеют интонационное и мелодическое сходство, единый трёхсложный размер стихов с одинаковой продолжительностью в четыре стопы, общность мотива возвращения как сюжетообразующего, наконец, упоминание в обоих текстах машин.

Исследователь обращает внимание на то, что Визбор, вступая в творческий диалог с Высоцким, полемизирует с ним. Суть полемики заключается в разной интерпретации бардами мотива возвращения и его разного смыслового наполнения: возвращение с гор в города или же наоборот (с. 60).

Таким образом, подчёркивается обоюдный интерес бардов к творчеству друг друга, их готовность слышать друг друга и усваивать опыт друг друга.

Сборник статей содержит ещё две статьи, посвящённые творчеству Ю. Визбора. В работе **«Визбор и фольклор. К постановке проблемы»** (с. 62–71) автор обозначает одно из перспективных направлений будущего визбороведения, рассматривая роль фольклорной традиции в раннем творчестве поэта.

На становление барда, по мнению исследователя, повлиял, главным образом, фольклор «нетрадиционный» («постфольклор»), и, конкретнее, такая его составляющая, как уличные (дворовые) песни романтико-экзотического направления. Именно с такой тематической линией нетрадиционного фольклора связаны некоторые ранние песни Визбора.

Автор книги видит в визборовском «Мадагаскаре» (1952) влияние не только Киплинга, но и традиций «экзотического» фольклора: в этой песне слышны отголоски популярной в послевоенные годы песни «Мы идём по Уругваю...» — перетекстовки песни американского композитора К. Портера «Я люблю Париж». Именно из этого источника попало в песню барда обращение *Осторожней, друг*.

Экзотические места присутствуют и в ряде других фольклорных произведений, пользовавшихся большой популярностью в 1940–1950-е годы: «В Кейптаунском порту», «Девушка из Нагасаки», «Шумит ночной Марсель».

По мысли исследователя, Визбор следует указанной песенной традиции («Парень из Кентукки» /1953/), но вместе с тем, даже если и использует в своих песенных сюжетах экзотику, то она перестаёт быть символом чего-то загадочного, далёкого, а либо заслоняется бытовой конкретикой («Базука» /1963/), либо уходит в реальность и злободневность, наполняется политическим содержанием (как в «Карибской песне» /1963/). На основе анализа указанных песен автор делает вывод: «Поддержанное собственным армейским опытом поэтическое погружение в мир реальных проблем и ситуаций — вот главный итог визборовского диалога с фольклорно-экзотической традицией». Такая точка зрения на вектор движения визборовской мысли — от экзотики к реальности — автору видится более важной, чем высказанные ранее наблюдения И. Соколовой о движении представителей авторской песни тех лет (и Визбора в частности) от экзотики к утопии (с. 66).

Другим значимым источником влияния на творчество Визбора, как справедливо считает А. Кулагин, являются фольклорные альпинистские песни («Баксанская» /1943/, «Барбарисовый куст» /1942/)<sup>3</sup>. Наличествующая в них горная и военная тематика находит своё воплощение в самой первой авторской песне Визбора «Теберда» (1952). Юмористическое изображение трудностей восхождения, бытовых проблем, мотив питания, образ *верёвочки* связывают фольклорную «Репшнур-верёвочку» с визборовскими песнями «Мама, я хочу домой» и «Верёвочка» (1958).

Не забывает автор и о единичных, найденных другими исследователями отголосках в произведениях Визбора (песни «Ботик», «Целинная») примеров «нетрадиционного» фольклора.

А вот традиционный фольклор, по мнению А. Кулагина (и трудно с ним не согласиться), используется бардом не как источник прямого, непосредственного влияния, а как материал для стилизации, иронического и полемического использования, как происходит, например, в песне «Безбожники».

Выходя за рамки поставленной в статье проблемы, автор обозначает ещё одно возможное поле будущих исследований: Визбор и советская массовая песня. Данный источник творческого влияния видится А. Кулагину более значимым, чем фольклор. В качестве примера называются «Рекламы погасли уже...», написанная в традициях «Тёмной ночи», и «Зимний вечер синий...», напоминающая о песне «На закате ходит парень».

Вторая статья визборовского раздела рецензируемой книги представляет собой, как называет их сам автор, **«Комментаторские заметки к произведениям Визбора»** (с. 72–88).

Этими заметками исследователь продолжает тему заимствований и влияний в творчестве барда.

Комментируя реминисценции и аллюзии к песням Ю. Визбора, автор привлекает контекст современной советской песни (в частности, анализируя песню барда «Москва святая», вспоминает песню «Дорогая моя столица» И. Дунаевского на слова М. Лисянского и С. Аграняна), тексты и мелодии Б. Окуджавы («Карибская песня», «Огонь в ночи», «Песенка о любви»), проводит параллели со стихами поэтов А. Межирова («Тост за Женьку»), И. Бродского (стихотворение «Когда мы вернёмся», песня «Такси»), В. Маяковского (стихотворение «Чад, перегар бензиновый...», песня «А будет это так...»); говорит также о за-

<sup>3</sup> Их можно также считать одной из тематических групп так называемых «кружковых» песен — песен круга единомышленников (некой общности людей). О таких песнях и их роли в становлении жанра авторской песни см. в кн. И. Соколовой «Авторская песня: от фольклора к поэзии». М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002.

имствовании строк из арии Звезды (рок-опера «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты») и использовании их бардом в качестве рефрена в своей песне «Здравствуйте, товарищи участники!..», об ассоциациях образов Визбора с сюжетами картин советского художника А. Дейнеки (песня «Подмосковная зима»).

А. Кулагин обращает внимание на такую ветвь творчества Визбора, как создание им эстрадных песен (в соавторстве с профессиональными композиторами). Не ставя себе задачей анализировать и оценивать такие песни как один из видов песенного творчества автора, исследователь пишет об одной из них — песне Визбора и П. Аедоницкого «Старый Арбат» (1975). Она неслучайно попала в поле зрения исследователя. В ней Визбор смог соединить эстетику и каноны эстрадной песни с традицией песни бардовской. В этом ему помогла «Песенка об Арбате» Окуджавы, из которой Визбор позаимствовал приём уподобления улицы реке, а также характерный для творчества старшего барда мотив «малости» человека. При этом он привнёс в песню и собственную находку: мотив разлуки с родным городом (улицей), до этого уже прозвучавший в его эстрадной песне «Я вас люблю, столица». Всё это не казалось бы удивительным, если не учитывать факт известной полемичности двух видов песенного искусства — эстрадной песни и песни бардовской. Различие между ними ощущал и сам Визбор, тем не менее, смог объединить их в пределах одного сочинения и был в этом гармоничен и профессионален: «образность одной из лучших бардовских песен переведена на язык эстрады тоже бардом» (с. 88).

Обращение к культурному контексту эпохи, питавшему умы представителей жанра авторской песни, продолжается в статьях сборника, посвящённых ещё одному её классику: **«“Подмосковная фантазия” Окуджавы и её источник»** (с. 89–97); **«Окуджавы и сказка Экзюпери “Маленький принц”»** (с. 98–109); **«Тверской эпизод в романе Окуджавы “Путешествие дилетантов”»** (с. 110–119). Поиск источников творчества бардов — определяющая тема большинства статей данного сборника, и данного раздела в частности. К анализу привлекается также проза барда (упомянутый выше его роман и сказка «Прелестные приключения»).

В первой из статей окуджавского раздела сборника исследователь анализирует эссе В. Астафьева «Выстоять!» (о музыке Георгия Свиридова), ставшего источником одного из поздних произведений Окуджавы — стихотворения «Подмосковная фантазия». Оно датируется 1990–1991 гг. и имеет посвящение: «В. Астафьеву». Тема данной статьи была подсказана исследователю самим Окуджавой. В автокомментарии к публикации своего стихотворения в «Литературной газете» он прямо называет и адресата своего посвящения, и то его произведение, на которое ему захотелось откликнуться.



Соотнесение произведений прозаика и поэта не ограничивается указанием на прямые переключки и точки пересечения в их текстах. А. В. Кулагину важно показать, какие дополнительные возможности истолкования смысла стихотворения Окуджавы даёт исследователям знание его источника. И приходит к выводу: «Подмосковная фантазия» «имеет не только лирико-философскую природу... но и природу, так сказать, лирико-эстетическую, предполагающую наличие в стихах некой поэтической концепции творчества, его природы и истоков» (с. 91–92). Также важно ему объяснить читателям стихотворения, почему именно Виктор Астафьев стал его адресатом и «участником» (см. об этом с. 96–97).

В следующей статье, которая, надо отметить, публикуется впервые именно в данном сборнике, автор называет ещё одного автора и ещё одно произведение из гипотетического списка «Что читал Окуджава». Это сказка Экзюпери «Маленький принц». Следы её чтения обнаруживаются исследователем в песне барда «Ночной разговор». Из «Маленького принца» в эту песню попали мотив фонарщика, мотив его сна, а также мотив ответственности и устранения от неё, а также присутствующая в песне сказочная атмосфера. А. Кулагин показывает, какие изменения претерпевают указанные мотивы в песне Окуджавы. По его мнению, переключки с текстом «Маленького принца» помогают понять смысл песни барда и присоединиться к тем исследователям, которые видят в этом произведении не идеологическое, а общечеловеческое наполнение: «И нам смысл песни “Ночной разговор” видится в вечном поиске, неуспокоенности души, принципиальной недостижимости конечной точки...» (с. 101). Мотив фонарщика, по мнению исследователя, перейдёт позднее и в «Песенку фонарщиков», написанную бардом для фильма «Приключения Буратино».

Особое внимание в исследовании уделяется мотиву розы — «одному из важных, сквозных мотивов лирики Окуджавы, уже привлечшему исследовательское внимание» (с. 102). Автор справедливо полагает, что запомнившийся по сказке Экзюпери образ розы хранился в творческой памяти барда и иногда оживал в текстах его произведений: «Я пишу исторический роман», «Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант...».

Завершая разговор о следах «Маленького принца» в лирике Окуджавы, А. Кулагин делает важное предположение об общем его влиянии на стиль поэта. Так же, как и французская сказка, творчество поэта насыщено приметами «вежливого» стиля: обращениями, приветствиями, интеллигентными фразами, придающими ему оттенок доверительности и откровенности.

Следующий фрагмент статьи о «Маленьком принце» посвящён его роли в появлении книги Окуджавы «Прелестные приключения»

(1968), тоже сказки. До настоящего времени комментаторы «Прелестных приключений» не уделяли должного внимания данной проблеме. Между тем она видится автору «очень важной, если не сказать перво-степенной» (с. 106).

Авторы обоих произведений создают в них иллюстрации и, более того, показывают сам процесс рисования. Следующее заимствование — выбор персонажей из животного мира: некоторые из них общие, совпадающие — *змея / Наша Добрая Змея, барашек / Крэг Кутенейский Баран*. Кроме того, сказки имеют сюжетно-композиционное родство (кумулятивность, чередование приключений, завершающая ситуация возвращения), общую идею: детская непосредственность в них торжествует над взрослой ограниченностью.

В заключительной статье окуджавского раздела А. Кулагин обращается ещё к одному прозаическому произведению барда, а именно к его роману «Путешествие дилетантов» (1971–1977), не раз становившемуся предметом исследования многих научных трудов. Автора интересует жанровый аспект произведения — традиция путешествия.

Учитывая переосмысление жанра путешествия в романе (замечено М. Сорниковой), исследователь ставит перед собой задачу рассмотрения тверского эпизода на маршруте путешествия героев Окуджавы и значения именно Твери для понимания сюжета романа.

Хочется обратить внимание на значение тверской темы в применении, прежде всего, к проблеме влияний и заимствований как главенствующей в рецензируемом сборнике. В этой связи важно упоминание образа солдата с флейтой, вызывающего ассоциации с песнями «Чудесный вальс», «Старый флейтист», а также Тверской улицы (Тверского бульвара), имеющих особую семантику в лирике Окуджавы.

Контекст авторской песни в её классическом варианте невозможно представить без фигуры Александра Галича. Исследователь посвящает его творчеству три статьи.

В первой из них автор показывает **«Поэтический Петербург Галича»** /120–130/. Ранее, в статье 2002 года, А. Кулагин затрагивал петербургскую тему в поэзии барда в связи с отголосками в ней пушкинского «Медного всадника». В данной же работе автор кратко очерчивает галичевский поэтический образ северной столицы и акцентирует внимание на его главных особенностях.

1. Петербург — историко-культурно значимое место действия поэтических сюжетов Галича («Петербургский романс», цикл «Литераторские мостки», «Легенда о табаке», «Снова август»). Галич драматизирует образ «культурной столицы», связывает с ним знаковые для русской литературы имена: Ахматовой, Пастернака, Зощенко, Хармса, Мандельштама.

2. Петербург и его окрестности (например, Царское Село) — места, противостоящие советской реальности XX века, места — носители истинной культуры («Песня-баллада про генеральскую дочь», «Бесмертный Кузьмин»).

3. Петербургские сюжеты близки к фантазмагории, гротеску, фарсу и органично вписываются в «петербургский текст русской литературы» («Чехарда с буквами», «Запой под Новый год», «Королева материка»). Возникают параллели с ахматовским «Реквиемом», блоковским «Ночь, улица, фонарь, аптека...», «Заблудившимся трамваем» Гумилёва.

Петербургско-ленинградское происхождение имеет замысел «Новогодней фантазмагии», в которой звучат реминисценции из поэмы Блока «Двенадцать». С темой Петербурга связывает эту песню и представленная в ней ситуация *«трагического фарса в духе Гоголя или Щедрина»* (с. 130).

Во второй статье сборника **«Галич: поэтика рационального»** (с. 131–144) автор обращает внимание на такое важное свойство галичевской поэзии, как её повышенная рациональность, и намечает несколько ключевых её составляющих.

1. Творчески использованный и переосмысленный культурный контекст — исторический и современный.

Указанное начало проявляет себя главным образом в автокомментариях (пояснениях), которыми Галич сопровождал исполнение своих песен. Для него было очень важно пояснить те фрагменты его поэтического текста, которые могли быть непонятны слушателю. Пример — авторские комментарии, предваряющие исполнение песни «Засыпая и просыпаясь», «Гусарской песни». Аналогичную функцию выполняли в поэзии Галича эпитафии. Их комментирующая роль рассмотрена исследователем на, пожалуй, самом показательном примере — песня «Опыт ностальгии».

О контекстуальной насыщенности творчества барда свидетельствует также использование им в названиях песен известных жанровых литературных и литературно-музыкальных определений. При этом они могут иметь иронический характер, преднамеренно снижаться автором, рассчитывающим на эрудицию своего слушателя и его способность понять и оценить суть и цель такого снижения: «Старательский вальсок», «Командировочная пастораль». Также в произведениях Галича иронически обыгрываются названия известных классических произведений или цитат из них: «А счастье было так возможно», «Век нынешний и век минувший» и др.

Переосмысление контекста происходит и посредством переработки и «исправления» бардом чужих текстов («соавторства» — по выражению А. Крылова), — например его работа с текстами поэта Г. Шпа-

ликова, в результате которой появились песни Галича «За семью заборами» и «Слава героям».

## 2. Особенности композиции галичевских произведений.

Галичу свойственно стремление к сюжетности, эпичности. Этим объясняется его обращение к более сложной, чем традиционная запев-припев, форме — двух- (как в «Городском романсе») или трёх-частной (использована в «Балладе о вечном огне») песенной композиции, форме «песня в песне» («Желание славы»). О тяготении поэта к эпосу свидетельствует не только укрупнение форм его песенных произведений — циклы, поэмы («Коломийцев в полный рост»), но и их внутреннее деление на главы («Размышление о бегунах на длинные дистанции», «Кадиш»). Галичевская рациональность проявляется и в использовании приёма прозаических вставок, играющих роль своеобразных текстовых скреп и сюжетообразующих элементов. Они «вклиниваются» в текст, чтобы повернуть его смысл в другую сторону («Баллада о прибавочной стоимости», «Отрывок из радио-телевизионного репортажа...», «Воспоминания об Одессе»). Исследователь замечает, что приёмом прозаических вставок пользуется и другой бард — Высоцкий. Но в его творчестве они факультативны и не несут такой смысловой нагрузки, как у Галича. В этой связи можно также вспомнить прозаические вставки в творчестве Анчарова, который первым из бардов ввёл их в песню (до этого был поэтический опыт Маяковского, Вознесенского), а также Визбора.

К композиционным проявлениям рациональной природы творческого сознания Галича относит Кулагин и оригинальную строфику поэта. Она должна соответствовать сложной композиции больших песенных форм — поэтому Галич использует крупные строфические периоды, или строфоиды, которые «возможны лишь при очень высокой степени творческой рефлексии и труднопредставимы в более-менее спонтанном лирическом выражении, расположенном обычно к более простым строфическим формам» (с. 139). Исследователь анализирует строфику песни «Желание славы», которая, наряду с песнями «Баллада о вечном огне» и «Королева материка», наиболее показательна с этой точки зрения.

## 3. Уровень исполнительства.

На этом уровне авторскую рефлексию выдают сразу несколько приёмов. Прежде всего, — сознательные отклонения от речевой нормы, характерные для сказа (речь Клима Петровича Коломийцева). Подобную форму повествования часто использует Высоцкий.

Следующий знаковый исполнительский приём — чередование пения и декламации в рамках одного произведения или цикла (причём декламироваться могут как проза, так и стихи, как в некоторых

главах поэмы «Размышления о бегунах на длинные дистанции»). Исследователь замечает, что одно и то же произведение могло быть как спето, так и продекламировано автором, как, например, «От беды моей пустяковой».

Следующий приём, которым пользуется Галич-исполнитель, — выразительная смена интонации во время исполнения песен. В отличие от своих коллег, также варьирующих интонации своих песен, Галич работает на предельном контрасте: громко звучащие патетические строки сменяются произносимыми тихо, почти шёпотом («Песня о твёрдой валюте») или же наоборот («Переселение душ»).

В заключении статьи автор делится своими необычайно интересными и весьма обоснованными соображениями относительно того, почему именно Галичу была присуща такая зашкаливающая рефлексивность. Одна из причин заключается в сравнительно позднем поэтическом дебюте барда, обладающего ко времени своего «старта» богатым профессиональным и жизненным опытом. Кроме того, как полагает исследователь, поэзия Галича, подобно творчеству Маяковского, — социально заострённое явление. Отличие лишь в том, что в случае с Галичем это социальный заказ «наоборот». Немаловажны для успешной творческой биографии поэта и такие факторы, как тип его личности и подход к своему наследию. И к тому и к другому применимо определение рациональный, — таким образом, получается, что Галич слишком рационален. И наконец, дополнительным объяснением творческой рефлексивности поэта, по мнению А. Кулагина, могут быть общекультурные процессы эпохи 1960–1970-х, а именно зарождение тенденций будущего постмодернизма — нового культурного сознания, одним из выразителем которого и стал поэт А. Галич.

Завершается галичевский раздел книги статьёй **«Эпиграф в поэзии Галича»** (с. 145–154). «Среди крупных бардов Галич — единственный, для кого эпиграф имел принципиальное значение». Пристрастие к эпиграфам — «фирменная» особенность стиля Галича.

Делая ссылку на важное фундаментальное исследование А. Крылова, посвящённое указанной теме и имеющее источниковедческий характер, автор, в свою очередь, на примере поэзии барда хочет показать, «какое место занимает эпиграф в творческом сознании поющего поэта, какова его роль в художественном мире Галича в целом» (с. 145).

Традиционные эпиграфы, несущие в себе функцию предугадывания дальнейшей ситуации, в поэзии Галича встречаются (например, эпиграфы к «Балладе о прибавочной стоимости», песне «Прощание с гитарой», «Песне-балладе про генеральскую дочь», песням «Признание в любви», «О вреде чтения») и занимают примерно треть от общего числа его песенных эпиграфов. Большинство же галичевских эпи-

графов — не эпиграфы в строгом терминологическом значении этого слова, а скорее авторские комментарии, или, по определению Кулагина, — «псевдоэпиграфы», эпиграфы мнимые, нередко представляющие собой цитаты. Назначение таких эпиграфов — просветительское. Они призваны пояснить смысл отдельных строк, образов, мотивов, аллюзий, упоминаний — сыграть роль историко-литературного комментария. Эпиграфы-комментарии сопровождают такие песни Галича, как «Салонный романс», «Желание славы», «Снова август», стихотворение «Памяти Живаго», песни «Воспоминания об Одессе», «Благодарение» и «Старую песню».

Исследователь замечает, что иногда предваряющая песню цитата совмещает в себе две роли: может быть и традиционным эпиграфом, и «псевдоэпиграфом» — пушкинские строки «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» перед стихотворением «Песня о Тбилиси».

Несмотря на то, что в поэтических произведениях Галича лидирующую позицию занимают не настоящие (традиционные), а мнимые эпиграфы, поэт всё же пользуется именно этим литературным термином: во-первых, как считает А. Кулагин, у авторской песни не было своего определения для предваряющего основной текст произведения комментария, — поэтому она использует имеющийся, а во-вторых, исследователь связывает такое употребление с существующим противоречием между книжной формой бытования поэзии и формой звучащей (авторской песней), которое поэт, несомненно, ощущал.

Устная форма существования бардовской песни является, по мнению автора статьи, причиной того, почему эпиграф в поэзии Галича не может выполнять свою основную прогнозирующую функцию. Так как песня рассчитана прежде всего на исполнение (причём каждый раз как на первое, для нового слушателя), а не на прочтение, предваряющий её эпиграф по ходу звучания может быть забыт, а вернуться к нему, как при прочтении, нельзя. Если же функцию эпиграфа выполняет некий комментарий, который прозвучит перед песней, а потом отзовётся в её тексте ещё раз уже при исполнении, слушатель однозначно на негоотреагирует.

Исследователь сравнивает опыт «разъяснения» (комментирования) Галича с опытом Высоцкого. Младший бард также не всегда использует этот термин в строгом научном смысле этого слова и так же, как и его старший коллега, хотя гораздо в меньшей степени, поясняет слушателям смысл малопонятных выражений из своих песен перед их исполнением или после него (комментарии автора к песням «Вот раньше жизнь!..», «Мой друг уедет в Магадан»). Но его мнимые эпиграфы — другие, не галичевские. Они могут служить знаком полемики автора с самим собой (четверостишие «Пытаются противники...» в «Песне

о штангисте») или выполнять какую-то другую функцию («Мы верные, испытанные кони...», «Мы с мастером по велоспорту Галею...»), не связанную с разъяснением отдельных фрагментов песенных текстов.

Основной корпус статей книги дополнен разделом **«Приложение»**.

Открывает его статья **«Авторская песня: поверх филологических барьеров»** (227–236), продолжающая обзор научных исследований жанра авторской песни. Предыдущие обзоры автора по обозначенной теме собраны в его книге «Барды и филологи» (2011).

В данной статье А. Кулагин рецензирует последующие работы по изучению «оригинального явления русской культуры», ограничиваясь теми из них, в которых предложен «подход, выходящий за рамки традиционного литературоведения и расширяющий возможности понимания бардовского искусства как такового» (с. 227).

Среди них — монография В. А. Гаврикова «Русская песенная поэзия как текст» (2011), работы А. Е. Крылова, первоначально публиковавшиеся в периодике, впоследствии собранные в сборник статей «Слова — как ястребы ночные: О крылатых выражениях из авторской песни» (2011). Также рецензируются работы, посвящённые творчеству отдельных бардов: учебное пособие Н. В. Волковой «Русский национальный характер в поэзии В. С. Высоцкого» (2011), книга А. Б. Семёна «“Чужие” песни Владимира Высоцкого» (2012); последний выпуск ежегодно издававшегося альманаха «Голос надежды: Новое о Булате» (2013), в который вошёл специальный раздел, посвящённый музыкальной стороне творчества барда.

Последнему из названных поющих поэтов посвящена отдельная статья раздела **«Три книги об Окуджаве»** (с. 237–251).

Одна из рецензируемых книг — первая в окуджавоведении монография о лирике Окуджавы: Р. Ш. Абельская «Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы» (2008). Другая — «Булат Окуджав» — вышла в серии «Жизнь замечательных людей» (2009, затем издания 2011, 2018), написана Д. Быковым.

В отличие от упомянутых выше изданий, которые, несомненно, будут полезны интересующимся авторской песней, монография А. П. Черникова «Песенный мир Б. Окуджавы» (2013) — книга, которую, с подачи А. Кулагина, необходимо сопроводить следующим комментарием: «Осторожно! Плагиат!».

Следующие статьи раздела **«Приложения»** посвящены ещё одному классическому авторской песни. **«Как “разрешали” Высоцкого: 1986 год»** (с. 252–260) была написана А. Кулагиным в 2006 году в соавторстве с А. Крыловым. Она отсылает ко времени начала официального признания Высоцкого и даёт представление об этапе дофилологического освоения его творчества. В ней звучат важные, особенно в кон-

тексте общей тематической направленности рецензируемого сборника, наблюдения о том, что именно тогда, в 1986 году, произошло в истории зарождающегося висоцковедения впервые: впервые был затронут вопрос об интеллектуальном наполнении творчества поэта, о его читательских вкусах, впервые был проведён сравнительный анализ поэзии Высоцкого и поэзии Окуджавы.

Статья **«Вокруг Высоцкого. Две заметки»** (260–264) написана автором на основе двух первоначально опубликованных в 1992–1993 годах работ. Одна из них, «Но я в другие перешёл разряды...», представляет собой рецензию на собрание аудиосочинений барда — серию грампластинок под названием «На концертах Владимира Высоцкого», выходящую с 1987 по 1992 год на фирме «Мелодия» и насчитывавшую 21 пластинку. В этой давней заметке звучащее собрание сочинений оценивается по меркам строгого научного подхода: автор рецензии называет составителей аудиособрания текстологами и предъявляет к звучащему изданию требования, аналогичные тем, что могут быть применимы к изданию книжному. Важны такие понятия, как единый принцип и концепция издания, состав серии, её оформление, необходимость учёта вариантов текстов и вариантов исполнения, комментарии к фото на обложках (конвертах). Другая заметка, «“Отступники” и “недоучки”», — отклик на статью М. Кудимовой «Ученик отступника», опубликованную в 1992 году в журнале «Континент». Рецензия А. Кулагина — это ответ тем, кто подменяет поэтическое религиозным, это призыв пишущим о Высоцком видеть в нём прежде всего художника, знать и чувствовать его творчество и быть знакомым с работами своих предшественников.

В «Приложение» вошли также фрагменты отзывов автора о диссертационных исследованиях по тематике сборника. А. Кулагиным были написаны отзывы на две докторские диссертации 2011 года: М. А. Перепёлкина «Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция» (с. 265–269); С. С. Бойко «Творческая эволюция Булата Окуджавы и литературный процесс второй половины XX в.» (с. 269–274), а также на несколько кандидатских диссертаций: Д. В. Мосовой «Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы» (с. 274–278), защищённую в 2016 году; А. С. Иванова «Лирика Александра Башлачёва в контексте авторской песни 1970–1980-х годов» (с. 278–282), защита которой состоялась в 2011; Е. Р. Авиловой «Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии» (с. 282–285), защищённую годом ранее.

Все перечисленные выше работы, по мнению рецензента, интересны новизной тематики и проблематики, подхода к анализируемому в них материалу, убедительностью предложенных в них концепций,



привлечением общественно-политического и историко-культурного контекста, применением разных методик анализа в рамках одного исследования, однозначно заслуживают внимание интересующихся русской литературой и песенной поэзией.

Завершают сборник внушительный **«Список научных трудов А. В. Кулагина»** (с. 286–314), а также полезный **«Указатель имён»** (с. 315–322).

Несмотря на то, что работы, составившие рецензируемую книгу, писались в разное время и о разных поэтах, нам думается, что её можно воспринимать как цельное, единое повествование. Символично, что такое же название, «Словно семь заветных струн...», имела вступительная статья А. В. Кулагина к избранным произведениям Высоцкого.

В начале статьи мы уже говорили о том, что путь автора в бардовскую поэзию начался именно с творчества Высоцкого<sup>4</sup>.

Темы статей подсказаны предшествующим исследовательским опытом автора. Ранее им были написаны работы о Ленинграде в поэзии Высоцкого, Петербурге в поэзии Кушнера, Петербурге – Ленинграде в цикле Ахматовой «Реквием». В этот сборник он включает статью «Поэтический Петербург Галича».

Тема сравнения поэтов, начатая с сопоставления имён Высоцкого и Пушкина, продолжилась рядами: Маяковский и Высоцкий, Бродский и Высоцкий, затем — Галич и Высоцкий, Пушкин и Галич, Окуджава и Высоцкий, Визбор и Высоцкий, Бродский и Визбор, Высоцкий и Анчаров, Высоцкий и Межиров, Окуджава и Визбор. В этой книге — продолжение творческих диалогов, уже обозначенных, и начало новых: Анчаров и Б. Корнилов, Окуджава и В. Астафьев, Окуджава и Сент-Экзюпери, Кушнер и Шекспир.

Творчество поющих поэтов настолько глубоко проникло в исследовательскую память пишущего о них автора, что их строки органично вплетаются в ткань его филологических рассуждений. Вот как неожиданно, но очень естественно «звучит» Высоцкий в статье о Кушнере: «Нет, трагическое никуда не ушло, оно притаилось за фонетическими “упражнениями” и просматривается и в поэтической оглядке на первоисточник...». Анализируя же поэзию Межирова, автор не может не отметить такое её качество, как музыкальность.

Книга А. В. Кулагина ещё раз доказывает, что авторская песня основательно вписана в общий литературный контекст, пустила в нём свои корни.

И. А. СОКОЛОВА

<sup>4</sup> *Высоцкий В.* Избранное / Сост. А. Кулагин. М.: Эксмо, 2008. С. 3–28.

## МИНУС МОНОГРАФИЯ

Работа А. А. Папейко\* поначалу впечатляет масштабом поставленных проблем. Во введении нам обещано раскрытие пяти важнейших аспектов изучения авторской песни: 1) определение понятия, вариативность терминологии; 2) синкретизм; 3) текстовая составляющая; 4) история развития, эволюция жанра; 5) особенности идиостилей. Сразу стоило бы уточнить, что определение авторской песни как *жанра* весьма условно. Мы бы назвали её скорее наджанровым явлением, ибо она включает в себя, как и лирика вообще, р а з н ы е жанры — например, элегию, послание, фельетон... Но понимаем, что это вопрос спорный, и спорить с э т и м не будем. Так вот, каждому из перечисленных пяти аспектов в книге посвящён соответствующий раздел.

При всей важности поставленных в книге вопросов и серьёзности теоретических положений, ей недостаёт аргументации на уровне анализа звучащего текста. Методика работы с материалом у А. А. Папейко такова. Допустим, в **первом разделе** он задаётся вопросом о том, кого можно считать «самодетельным автором»: «Если автор начинает заниматься написанием (на издержках стиля не задерживаемся. — В. Б.) и исполнением песен профессионально, т. е. перестаёт быть “самодетельным”, перестают ли также его произведения быть при этом “авторскими”?» (с. 4). И дальше в качестве «очевидного ответа на этот вопрос» приводится полный текст песни Митяева «Изгиб гитары жёлтой...». Мы, признаться, так и не поняли ничего ни про «самодетельное» и «авторское», ни про то, при чём тут митяевская песня, но дальше изложение идёт в таком же ключе. Тезис/вопрос — и поэтический «ответ». Вот А. А. Папейко вопрошает, перестают ли авторские песни — например, «Радуга» Визбора — быть авторскими, если их поют другие исполнители? Это всё равно что спросить, перестает ли народная песня «Шумел камыш» быть шедевром, если её поёт подвыпивший гуляка на улице. Не перестает. Но вместо аргументов автор книги приводит... список тех, кто «Радугу» исполнял и исполняет. Это — филологический анализ? Что касается определения авторской



\* Папейко А. А. Авторская песня: жанровые особенности: Монография. Могилёв: МГУ им. А. А. Кулешова, 2019. 292 с. Тир. 100 экз.

песни (а в этом и должна бы заключаться научная ценность раздела), то А. А. Папейко считает «наиболее полным и точным» определение, принадлежащее И. А. Соколовой, с некоторыми коррективами, заимствованными из работы Р. Г. Морозовского. Между тем, от монографии ждём всё-таки оригинального определения, иначе это уже не монография, а реферат или учебное пособие. Ведь мысль о том, что авторская песня есть «в первую очередь искусство слова» (с. 42), свежей не назовёшь, а её А. А. Папейко проводит так настойчиво, что можно подумать, будто это его открытие. Писать ради этого научный труд не стоило.

В голословно-иллюстративном стиле написаны и следующие разделы. Скажем, в **главе о синкретизме** авторской песни А. А. Папейко ведёт речь о тенденции видоизменять авторский текст, заметной в произведениях «композиторской ветви», — в частности, о песне Визбора на стихи Смелякова «Если я заболею...». Приводя песню Визбора полностью (и одну строфу Смелякова), автор книги ограничивается утверждением, что строфа Смелякова Визбором «романтически перефразирована» (с. 66). И всё. Но хотелось бы получить аргументы, увидеть результаты текстуального анализа.

Что касается самого синкретизма, идеи автора о том, что ни одна из составляющих авторской песни (стихи, мелодия, пение...) «в процессе её создания не претендует на самодостаточность, поскольку единицей измерения является песня в целом» (с. 67), то мы ждём подробного разбора разных песен (ну хотя бы одной!) с этой точки зрения. Но исследователь ограничивается замечанием о том, что Берковский, автор песни на светловскую «Гренаду», сумел «бережно высветить» её внутреннюю мелодию «в единстве с ритмом стиха, заданным поэтом» (с. 69). Но за счёт чего именно? Ответа нет. В результате тезис о синкретизме остаётся нераскрытым. Кстати, здесь автору помогла бы монография В. А. Гаврикова «Русская песенная поэзия XX века как текст» (Брянск, 2011), в которой проблема синкретизма как раз затронута. Между тем, среди источников ни она, ни труды А. Е. Крылова и С. В. Свиридова (называем учёных, разрабатывающих проблему эстетической многогранности авторской песни) не указаны. Лишь однажды автор приводит обширную (для монографического жанра, пожалуй, даже слишком обширную) цитату из комментария А. Е. Крылова к двухтомным «Сочинениям» Высоцкого, но имя исследователя при этом не называется.

В **третьем разделе** звучит (с опорой на статью Е. Б. Патракеевой) тезис о том, что «тексты авторской песни можно с полным правом отнести к поэтическому типу текста» (с. 79). Ну кто бы в этом сомневался! Не к прозаическому же. Вообще в этой главе интересны размышления А. А. Папейко об авторской песне как «певческой речи», с присущими

ей языковыми особенностями: преобладанием простых предложений (в самом деле, песня не предполагает больших, сложных синтаксических конструкций, хотя у больших мастеров они встречаются), наличием риторических вопросов, вокативов (звательных форм) и т. д. А ниже отмечаются ещё и приём буквализации (фразы типа «за хлебом насущным и чёрствым»), трансформации исходной фразы («Кока-кола и поп-корну // Щас все возрасты покорны»). Чувствуется, что автор — лингвист; лингвистический подход удаётся ему больше, чем литературоведческий. Но и здесь хотелось бы видеть побольше живого аналитического материала, подробного — может быть, на несколько страниц каждый — комплексного анализа конкретных произведений, которые предстали бы в итоге в свете сущностных отличий звучащей поэзии от поэзии традиционной «книжной». А на деле опять идёт полный текст песни (малоизвестного автора — Анны Панкратовой), сопровождаемый констатацией наличия в нём аллитерации и ассонанса (без текстуального анализа). Далее рассматриваются отдельные концепты авторской песни — *гитара, костёр, спиртное* и т.п. Пожалуй, они и впрямь для бардовского творчества характерны, но громким словом «словесная составляющая» их можно было и не называть; мы-то полагали, что разговор будет продолжен в общеэстетическом плане (словесная составляющая в контексте других составляющих), но в реальности здесь дано просто описание отдельных образов и мотивов. Идущая следом характеристика коммуникативной природы авторской песни опирается, по признанию самого А. А. Папейко, на материалы диссертации Л. Н. Дьяковой, и поэтому вкладом в науку её (характеристику) тоже не назовёшь.

В **четвёртом разделе** излагается история и эволюция авторской песни. «В различных работах <...>, — сообщает в начале главы А. А. Папейко, — обычно встречается следующий вариант периодизации данного явления» (с. 123). Стоп. Во-первых — в каких именно работах? Во-вторых — собирается ли автор книги предложить нам с в о ю периодизацию или ограничится изложением той, что он почерпнул в чужих трудах. Похоже, он выбрал второй вариант, ибо дальнейший текст представляет собой опять же иллюстративный пересказ того самого «варианта» периодизации: первый этап — начало 1950-х — середина 1960-х (социальный оптимизм, «неподдельный романтизм»); второй — конец 1960-х — начало 1980-х (усиление социально-политической ноты), и так далее. Допустим, «второй» период не столь прост, внутри него тоже есть своя эволюция (в сторону рефлексии, лирико-философских мотивов...), ну да ладно. Но изложение чужих (а здесь ещё и непонятно чьих) идей — не задача науки. Это задача научно-популярной литературы, которая не притворяется монографиями. И ещё по поводу этого

раздела. Характеристика периодов даётся по уже знакомому нам принципу: каждый из них иллюстрируется песнями нескольких авторов (по одной от каждого) вкупе с биографическими справками (если только таких справок уже не было в прежних разделах). Но странная получается при этом картина: скажем, песня Визбора («Ночная дорога») попадает в первый период, а песня Высоцкого («Моя цыганская») — во второй. По отношению к Визбору это даже хронологически неточно: «Ночная дорога» написана в 1973 году — то есть во «второй» период (проверить дату автор не удосужился). Но главное — такая метода неверна с точки зрения творчества бардов в целом. Потому что и Визбор и Высоцкий захватили два, по предложенной нам хронологии, периода истории авторской песни. Два барда одного поколения, шедшие во многом «нога в ногу», оказались в книге искусственно разведены по разным периодам; по крайней мере, у читателя может сложиться такое впечатление.

Наконец, в **пятом разделе** рассмотрены особенности идиостилей поющих поэтов. Внимание исследователя к языковой стороне авторской песни оправданно, ибо язык во многом и обуславливает собой специфику звучащей поэзии. И мы уже сказали, что лингвистический подход делает его работу более выигрышной. Речь здесь пойдёт опять же об особенностях песенного синтаксиса, об экзотической лексике, иноязычных вкраплениях... Всё хорошо, но выбор песенно-поэтического материала для иллюстрирования этих языковых особенностей следует не принципу уровня бардов, а принципу «местечковому»: выбраны авторы, живущие, как и сам А. А. Папейко, в Белоруссии. Это странно: всё-таки специфику явления надо изучать на материале, качество которого уже получило общее признание. Ничего не имеем против творчества Александра Баля или Ольги Залесской, но всё-таки есть у нас ОВГ, есть другие крупные фигуры. И монография об авторской песне в целом нуждается в ранжировании имён, в определении масштаба и пропорций материала. Конечно, можно было бы написать монографию и о белорусской авторской песне, но поют-то герои этого раздела по-русски, а значит, без заданной нашими классиками «планки» и «гамбургского счёта» не обойтись.

В общем, мы не уверены, что пропечатанное на титульном листе книги определение *монография* точно выражает её суть. Для научного труда — а монография есть жанр научный, адресованный специалисту — в работе А. А. Папейко много материала излишнего. Едва ли нужно, например, перечислять титулы и заслуги упоминаемых бардов и приводить полностью текст известных песен, порой ещё и разные редакции («Райские яблоки» Высоцкого). И добро бы ещё это требовалось для анализа, но анализа нет, просто констатируется (без аргументов) существенное отличие одного варианта от другого. Исследо-

вателям авторской песни эти тексты известны более чем. И, конечно, ненужным изыском выглядит обязательное использование полных имён-отчеств всех (!) упоминаемых в книге бардов и исследователей. Автор объясняет это необходимостью «более прочного усвоения информации», но читатель от этого начинает чувствовать себя полным неучем, которому надо три раза на одной странице напомнить, что Визбора звали Юрием Иосифовичем. Точно так же мы не видим необходимости расписывать в перечне источников каждую (правда их, слава богу, немного — всего пять) песню в отдельной позиции, как это сделано, например, с песнями Окуджавы. При этом ссылки даются на публикации в Интернете. Мы понимаем, что научного издания наследия поэта пока нет, но едва ли сайт *bards.ru*, на который ссылается могилёвский филолог, превосходит по надёжности книжные издания, которыми можно было бы воспользоваться («Чаепитие на Арбате» или «Стихотворения» в «Новой библиотеке поэта»).

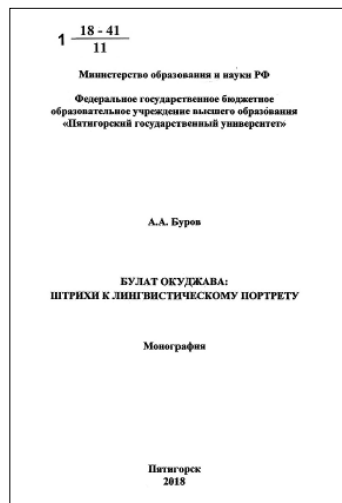
К сожалению, утрата жанровых научных границ в книге А. А. Пайко налицо, и это делает её, увы, уже не совсем научной, хотя она и позиционирует себя таковой.

В. БЕЛОМОРОВ

## О ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ

Книги о писателях — это чаще всего биографии (научные или беллетризованные) и/или литературоведческий анализ творчества. Значительно реже встречаются и почти никогда не становятся классическими труды, посвящённые языку и стилю художника слова. Поэтому монография доктора филологических наук, профессора Пятигорского государственного университета А. А. Булова «Булат Окуджава: штрихи к лингвистическому портрету»<sup>\*</sup> заполняет одну из важнейших ячеек в стремительно разрастающихся сотах современного окуджавоведения.

Исследователь рассматривает Б. Окуджаву как Языковую Личность — именно так, с двумя прописными буквами, подчёркивающими её неповторимость и эли-



<sup>\*</sup> Булов А. А. Булат Окуджава: штрихи к лингвистическому портрету: Монография. Пятигорск: Гос. ун-т, 2018. 162 с. Тир. 500 экз.

тарность. Патетичность стиля вообще отличает книгу А. А. Бурова, особенно вступительную часть, разделённую на параграфы «Вместо предисловия» и «Интродукция». Здесь автор предельно эмоционален. Он открыто заявляет о своей любви к «великому Барду и Человеку», о преклонении перед ним. Используется немало пышных метафор («в душе горит костёр, зажжённый звуками скрипки», «слово поёт, навсегда сохраняясь в самых сокровенных тайниках души», «надежда и любовь определяют энергетический пульс творчества» и т. д.). Есть в начале книги и личные воспоминания — короткий эпизод знакомства юного ещё автора с будущим героем в Москве, в Литературном институте им. М. Горького. Всё это настраивает читателя на лирический лад — но ожидания не оправдываются.

Основная часть книги написана в иной, подчёркнуто академической манере. Расслабившегося было читателя подстерегает множество лингвистических терминов и непростых для понимания авторских речевых оборотов («герменевтический и антропогенный анализ», «функция лингвоэстетического “локуса”», «номинационно-синтаксический семиозис», «энергетические точки эстетической пульсации» и т. п.). Лишь изредка А. А. Буров возвращается к высокой риторике предисловия — например, когда говорит о духовной принадлежности Окуджавы «к великому русскому этносу — носителю великого языка, творцу замечательной литературы...» (с. 43).

В целом же композиция монографии напоминает структуру докторской диссертации. **Первая глава — «Поэтическая индивидуальность Б. Ш. Окуджавы в контексте исследования языковой личности»** — имеет главным образом теоретический, а **вторая — «Художественный мир идиостиля Б. Ш. Окуджавы: лирический портрет Мастера»** — преимущественно практический характер. (Не станем придираться к тяжеловесному «мир идиостиля», хотя, в принципе, было бы достаточно или «художественного мира», или «идиостиля», этот мир воплощающего.) В **заключительной части** книги, названной «**Résumé**», содержатся основные выводы автора. Далее следует обширный — более 230 наименований — **список литературы**, в котором представлены мемуары (А. М. Городницкий, Ю. Ч. Ким, С. Б. Рассадин и др.), труды историко-биографические (Л. А. Аннинский, Д. Л. Быков, Вл. И. Новиков и др.), литературоведческие (М. М. Бахтин, Г. А. Белая, Л. Я. Гинзбург, А. К. Жолковский, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Л. И. Тимофеев, Ю. Н. Тынянов и др.) и лингвистические (А. Вежбицка, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, И. Р. Гальперин, Ю. Н. Караулов, В. Г. Костомаров, М. А. Кронгауз, Л. П. Крысин и др.).

Концепция языковой личности, на которую опирается А. А. Буров, представляет собой обобщение ряда работ по лингвоперсонологии. Ав-

тор монографии ссылается на работы Ю. Н. Караулова, но не использует принадлежащую этому исследователю методику анализа ассоциативно-вербальной сети и придаёт проблеме языковой личности в большей степени литературоведческий, нежели лингвистический уклон.

Немалая часть первой главы посвящена традиционному для теории литературы вопросу о соотношении лирического героя и «стоящей за ним языковой личности автора поэтического текста» (с. 21). При этом А. А. Буров, чья книга, несомненно, рассчитана не на школьников и студентов, а на взрослых профессионалов, находит нужным пояснить с отсылкой к работе современного специалиста И. А. Романова, что «отождествление автора и лирического героя ошибочно» (с. 46). Это замечание кажется избыточным, но следующее за ним положение о метатекстовом начале, благодаря которому автор «способен организовать художественно-изобразительный диалог — и с самим собой, и со своим лирическим героем, и с адресатом текста — читателем», — представляет несомненный интерес.

Небанальны и рассуждения А. А. Букова о стилистической книжности текстов Б. Ш. Окуджавы. Отталкиваясь от предложенного В. Г. Костомаровым толкования книжного стиля как предполагающего — в отличие от разговорного — тщательный отбор речевых средств, автор монографии с уверенностью относит язык художественной литературы в целом и идиостиль Окуджавы в частности к числу книжных стилей. Правда, и здесь не обходится без доли патетики: «Книжный означает не только следование принципам старославянской “высоты”, но прежде всего строгому отбору литературных средств и их эстетической организации в соответствии с высоким замыслом...» (с. 52). Трудно согласиться со столь широким обобщением. Ни у кого из специалистов не вызывает сомнений принадлежность к числу книжных такого стиля, как официально-деловой, применительно к которому вряд ли можно говорить о «высоком замысле». Да и, наверное, не вся художественная литература есть воплощение «высокого замысла». Впрочем, по отношению к творчеству Б. Ш. Окуджавы сказанное, безусловно, верно.

Вторая глава монографии содержит лингвистический анализ текстов Окуджавы, которые А. А. Буров — в традициях В. Г. Белинского и других литературных критиков XIX столетия — чаще всего приводит целиком. Такое композиционное решение хочется поприветствовать: полноценный разбор поэтического текста возможен только в рамках целого произведения, а современный читатель слишком тороплив и недостаточно усерден, чтобы положить рядом с научной монографией сборник стихотворений и постоянно с ним сверяться.

Наиболее яркими в книге А. А. Букова следует признать те параграфы второй главы, в которых рассматривается явление, обозначае-



мое автором как «номинационно-синтаксический семиозис» — «образование на основе позиционно фиксированного отрезка — однослов-ного или сочетания отдельных слов — лексико-синтаксических семан-тических комплексов, формирующих речевой словарь данного текста» (с. 109–110). С поправкой на характерную для стиля А. А. Бурова ус-ложнённость (чего стоит только «речевой словарь»!) данный феномен следует, видимо, интерпретировать как систему ключевых слов и сло-восочетаний, определяющих особенности авторского художественного мира. Вспоминаются слова А. А. Блока о том, что «всякое стихотворе-ние — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов»<sup>1</sup>. Именно к таким словам, в которых закодированы важнейшие смыслы окуджав-ского метатекста, обращено внимание А. А. Бурова.

В первой главе монографии уже говорилось об особой роли детали (прежде всего — предметной) в текстах Б. Ш. Окуджавы и была пред-ложена классификация деталей, подразделённых на композиционно-сюжетные и внесюжетные метатекстовые, а также внутритекстовые (с. 28–35). Во второй главе исследователь на новом уровне возвра-щается к идее уникальной художественной детализации, порождающей, по словам А. А. Бурова, «метафорические семиосимволы» (с. 131).

Будто устав от торжествовавшей на протяжении многих страниц академичности, учёный и сам переходит на язык поэтических метафор: «По волнам нашей общей памяти мы вместе с автором перемещаемся в особую Вселенную, где нет места войнам, хотя люди носят военные мундиры и умирают в сражениях; где нет места подлости и предатель-ству, потому что никто ни в чём не виноват; где Красота может явиться каждому, хотя в доме и тусклое электричество и сочится вода из старо-го крана; где оставляют открытой дверь, когда на улице ревьёт метель; где царствует величие музыки, хотя заезжий музыкант и тяжело взды-хает на своей трубе подобно раскалённому чайнику... Миры Б. Окуд-жавы — что это? Миф, фантазия, мечта? Или — лирико-ироническая метафора, печальная пародия?» (с. 113). К сожалению, последнее пред-положение, высказанное в форме вопроса, не находит продолжения в монографии А. А. Бурова, хотя такое явление, как романтическая ирония, несомненно, свойственно и Б. Ш. Окуджаве, и ряду других бардов-шестидесятников, отразивших в своих текстах тоску по недо-стижимому идеалу. Этой проблеме могла бы быть посвящена отдель-ная, весьма увлекательная глава книги об окуджавской стилистике.

Анализируя стихи и песни Б. Ш. Окуджавы, А. А. Буров делает много интересных и важных наблюдений. Они буквально разбросаны

<sup>1</sup> Блок А. А. Записные книжки / Сост., подгот. текста, предисл. и примеч. Вл. Ор-лова. М.: Худож. лит., 1965. С. 84.

по тексту монографии — от утверждения в интродукции о том, что обращение поэта к женщине «ваше величество» есть автопортрет в одной фразе (с. 12), — до помещения бардовской песни в «контекст демократизации отечественного искусства 2-й половины прошлого столетия» (с. 74). Чрезвычайно плодотворно и предложенное А. А. Буровым толкование песен Окуджавы как мини-сценариев, позволяющее увидеть «складчатую» ткань художественного текста (с. 99). Не менее точно и определение, данное в заключительной части монографии: здесь произведения Окуджавы охарактеризованы как «интеллектуально-философские песенные миниатюры» (с. 137).

Точно сформулирована и одна из главных идей монографии: «...Жизнь настоящего Художника полностью воплощена в его творчестве — в его тексте и метатексте» (с. 69). Убедительно выглядит в контексте книги А. А. Букова даже несколько неожиданная в научном исследовании аналогия «творчество — священнодействие»: «То, что мы слышим в авторском исполнении Окуджавы, это исполнение и концертное, и неконцертное... таинство, если хотите, — настолько естественна и сильна глубина интимизации общения барда с окружающим его миром. (Вот почему, на наш взгляд, аплодисменты в паузах между записями текстов песен Окуджавы кажутся диссонансом — они абсолютно излишни, ибо не только лишены смысла, но и неэтичны в общем контексте творческого явления художника — Жреца. Разве в Храме аплодируют?)» (с. 76). К этой же мысли А. А. Буков возвращается и в конце книги, называя Окуджаву не только Мастером, но и Небожителем. Такой подход уводит нас в сторону от филологического анализа, а на пути таинств и озарений дискуссия вряд ли уместна.

Тем не менее позволю себе упомянуть о том, что в книге А. А. Букова есть отдельные спорные утверждения. Так, трудно с уверенностью согласиться с отнесением песенного творчества Окуджавы к такому роду музыкального творчества, как речитатив. Да, вне всякого сомнения, интонация Окуджавы-исполнителя проста, безыскусна и этим напоминает бытовую речь. Но вряд ли можно говорить, что она воспроизводит её ритмически. Такую характеристику было бы, вероятно, правильно отнести к другим представителям авторской песни 1950–1960-х годов, прежде всего — к А. А. Галичу. Песни же Окуджавы отличаются несложная, но запоминающаяся мелодия, что сделало некоторые из них («Давайте восклицать, друг другом восхищаться...», «Не бродяги, не пропойцы...») весьма популярными для хорового исполнения. Речитатив не дал бы поклонникам творчества Окуджавы такой возможности (Галича, кстати, почти никогда не поют хором).

Наконец, определённая часть авторских утверждений находится вне зоны критики по причине полной неясности формулировок. Труд-

но как согласиться, так и поспорить с таким, например, заявлением: «...Авторский стиль вступает в полемику с тезисом о размывании границ функциональных стилей» (с. 51); непросто оценить интерпретацию четверостишия «в склянке тёмного стекла // из-под импортного пива // роза красная цвела // гордо и неторопливо» как «демократического интеллигентного развёрнутого оксюморона» (с. 67). Да и формулировка «творчество Окуджавы — диалектический бином классического стихотворного и песенно-разговорного начал» (с. 136) кажется излишне усложнённой, будто маскирующей некоторую нечёткость понятия «песенно-разговорный».

Книгу А. А. Бурова лучше читать медленно, небольшими порциями, вникая в мельчайшие детали стилистического анализа отдельных текстов. Она может стать полезным дополнением к биографии Окуджавы и целостному анализу его разножанрового творчества. В больших же количествах текст А. А. Бурова вязок и утомителен, что, впрочем, было свойственно и прозаическим творениям самого Окуджавы. Может быть, А. А. Буров посвятит новое исследование прозе любимого барда? Созвучий здесь должно оказаться даже больше, чем с поэзией.

*Е. Н. БАСОВСКАЯ*

## КАЛУЖАНИН ОКУДЖАВА

И тогда я понял, что Булат, хоть он уже  
вернулся в Москву, наконец-то стал  
настоящим калужанином...

*Валентин Берестов*

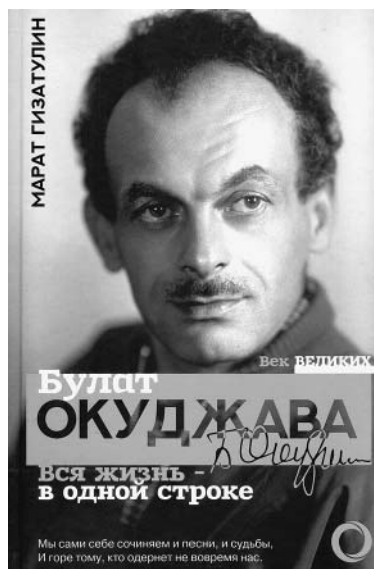
Есть таинственное время перед рассветом, обделённое нашим вниманием и любовью лириков. Везучий спит, невезучий собирается на службу, обоим некогда смотреть в окно. А за окном идёт жизнь и творится будущий день — с удачами для везучего, с неудачами для невезучего.

Есть в биографии художников незаметная пора — между юностью и славой, сумерки писательского дара. Здесь едва ли состоятся героические деяния или приговоры рока, достойные мифологической рамы. Но именно в это время готовится дебют, и дальнейшие пути художника, которые потом кто-нибудь назовёт неизъяснимыми.

Таким сумеречным периодом в биографии Окуджавы являются годы, проведённые в Калуге. Хотя это уже не школа, не «портрет художника в юности», а часть взрослой жизни, наполненная литературными занятиями, отразившаяся в текстах, в публикациях. Но тексты полузабыты, растеряны по архивам публикаций.

«Вся жизнь — в одной строке» — документальное исследование о калужском периоде жизни Булата Окуджавы\*. Автор книги — Марат Рустамович Гизатулин. Это имя само по себе делает рецензию ненужной. Для любого читателя, не являющегося в теме новичком, оно равносильно знаку качества историко-биографических изысканий, и литературного качества — тоже. Много лет Марат Гизатулин кропотливо восстанавливает историческую ткань жизни Окуджавы и его семьи в Грузии, Нижнем Тагиле и Калуге. Книга издательства «АСТ» — итог поистине огромного и долгого труда. Первые фрагменты «калужского» исследования появились в печати в 2003 году<sup>1</sup> (если я не пропустил чего-либо более раннего). В 2013 году эпизод о службе Булата Окуджавы в газете «Молодой ленинец» публикуется уже с подзаголовком «Фрагменты новой книги»<sup>2</sup>, но до книги, как оказалось, было ещё шесть лет. И вот только теперь мы держим её в руках.

Марат Гизатулин рассказывает нам, как по *милости судьбы* Булат Окуджава стал калужанином. Не просто отбыл сужденный биографией срок на чужой и случайной земле, а по-своему сроднился с Калугой, близко к сердцу принял её дары и уроки. Перед нами неторопливое, детальное, даже по-научному мелочное повествование о том, как молодой выпускник филологического факультета оказывается посреди незнакомой местности, среди непонятных людей, на новой для него работе, «заброшенным» (в обоих смыслах слова) молодым специалистом. Как осваивается в профессии учителя, находит первых друзей и единомышленников, как отстаивает себя в конфликтах, как ввязывается в писательство, взявшись за лямку журналиста, и как «крепнет голос молодого поэта», решительно входящего теперь в калужскую лите-



\* Гизатулин М. Булат Окуджава: Вся жизнь — в одной строке. М.: АСТ: ОГИЗ, 2019. 258 с. Тир. 2 000 экз.

<sup>1</sup> Гизатулин М. Шамордино (1950–1951) // Голос надежды. Новое о Булате Окуджаве. М.: Булат, 2004. [Вып. 1]. С. 87–140; Гизатулин М. «Два старых солдата»: Булат Окуджава и Николай Панченко // Голос надежды: Новое о Булате. М.: Булат, 2006. Вып. 3. С. 137–162.

<sup>2</sup> Гизатулин М. Окуджава под псевдонимом. Фрагменты новой книги // Голос надежды. Новое о Булате. М.: Булат, 2013. Вып. 10. С. 458–496.

ратурную жизнь не гостем случайным, а практически лидером нового поколения поэтов... Нет смысла пересказывать фактические вехи этого пути, поскольку они достаточно известны, в том числе по публикациям самого Марата Гизатулина. Тем более — после выхода тома об Окуджаве в «ЖЗЛ»<sup>3</sup>, автор которого в «калужской» части книги зачастую опирается на изыскания Гизатулина. Событие не в том, что мы узнаём ряд биографических фактов, а в том, что узнаём их с высокой вероятностью достоверности, детально, в многомерном соединении и единстве подробностей, в полноте документов, текстов, «действующих лиц».

Не нами замечено, как трудно отделить биографию от легенды. Мы воспринимаем жизнь писателя через сеть мнений, оценок, микросюжетов, исторических анекдотов, пущенных неведомо кем по волнам молвы и от частого повторения кажущихся фактами, которые созданы самим писателем, его близкими, биографами или рассказчиками исторических анекдотов.

Автору «калужской» биографии Окуджавы достался «в помощь» целый рой готовых мотивов — здесь и самохарактеристики, и биографические заметки, отрывочные воспоминания, авторитетные суждения, опыты биографов-предшественников, мифы, укоренившиеся в умах. Иной поспешный автор из них и сложил бы Большую Книгу, как мозаику, противоречия разрешив на свой вкус, края пробелов и недомолвок стянув суровой ниткой, — и вышла бы в свет очередная псевдобιοграфия, ничего не добавляющая к нашим знаниям о герое, но закрепляющая мифы и ошибки силой печатного слова.

Другой путь — путь фактов и доказательств, подлинно исследовательский, по которому ведёт биографа глубокое уважение к герою книги, любовь к истине и исследовательский азарт. Это путь Марата Гизатулина — трудный, но приводящий к созданию книг, которые становятся вехами и, как сейчас говорят, *must read* для каждого последователя. При этом подходе каждое противоречие объясняется, белых пятен оставаться не должно, а факт нельзя оставить без подтверждения, желательно перекрёстного, разными источниками.

Ничто не должно приниматься на веру. Уверения друзей и членов семьи, расхожие убеждения, даже слова самого героя. Осип Мандельштам увековечил в стихах дату своего рождения: «Я рождён в ночь с второго на третье // Января...», эта же дата фигурировала в его документах. Но недавно нашли метрику, доказывающую, что будущий поэт родился на один день раньше<sup>4</sup>. Та же история, но с обратным знаком,

<sup>3</sup> Быков Д. Булат Окуджав. М.: Молодая гвардия, 2009. 784 с. (Жизнь замечательных людей; Вып. 1365).

<sup>4</sup> Нерлер П. «Во всём, что связано с Мандельштамом, присутствует чудо» [интервью] / Беседовал И. Белов // Culture.pl: [интернет-портал]. URL: <https://culture.pl>

повторилась и с Александром Галичем<sup>5</sup>. Кропотливая работа с документами и свидетельствами — единственное, что может «навести резкость» в нашем знании о прошлом. Всем известно, что Окуджава начал учительскую работу в Шамординской средней школе в 1950 году. А когда был его первый рабочий день? Сохранился ли приказ о принятии на работу? Найти, уточнить. Кто направил Булата в эту школу? Вероятно, чиновник облоно. — Кто именно? Жив ли? Что о нём известно? — так из пазла документов, свидетельств, из полустёртых, но ещё не погибших воспоминаний М. Гизатулин складывает исторический сюжет.

Смоленская дорога стала лейтмотивом этого повествования — реальная, по которой Окуджава ездил в Москву и возвращался в «свою» провинцию, и вместе с тем — вечная символическая дорога русской поэзии, тревожный и «кремнистый» путь, который проходит человек наедине с судьбой, богом и надеждой. «По Смоленской дороге» — так называется основной раздел книги М. Гизатулина, неспешно и подробно рассказывающий о жизни Окуджавы на Калужской земле. В первой главе «Шамордино» мы встречаем его молодым специалистом, явившимся к чиновнику Минобра за распределением. О первых успехах и неудачах учительства, о жизни Булата и его жены Галины в калужской глубинке рассказывает и вторая глава «Высокиничи». В третьей части «Улица Дзержинского, трёхэтажный дом...» Окуджава уже учителствует в городских школах и делает попытки пробиться со стихами на страницы местной печати. Кстати выясняется, что его первая публикация состоялась в 1952 году, а не в 1953-ем, как считали долгое время. Потом и второе, и третье стихотворение с подписью «Б. Окуджава» являются на газетных полосах... И вот — «Уже он Пушкину грозит»: следующая глава посвящена «стремительному взлёту Окуджавы на калужском литературном небосклоне» (с. 229). Интригующее название взято из эпиграммы на молодого поэта. Конечно, *Александру Сергеевичу* Булат никак не угрожает, но Парнас штурмует всерьёз. Пятая глава «Крепнущий голос молодого поэта» и шестая «Строчит Булат, спешит Булат, его дела идут на лад» рассказывают о двух годах службы Окуджавы в редакции газеты «Молодой ленинец», которые стали для него временем уверенного поэтического роста. Завершая книгу, автор возвращается к образу лесного пути, осенённого звёздным взглядом: «...Там, над дорогой, оказывается, две маленькие звёздочки есть, которых я никогда не увижу. Они, как чьи-то глаза, — то холодные, то голубые, но глав-

---

/ru/article/pavel-nerler-vo-vsem-chto-svyazano-s-mandelshtamom-prisutstvuet-chudo-intervyu: 14.01.20.

<sup>5</sup> Справку о его рождении 20 октября см. на илл. (фотовкладка 2) к кн.: *Галич А. «...Я вернусь...»: Киноповести; Пьесы; Автобиогр. повесть.* М.: Искусство, 1993.

ное их предназначение оказалось — путь освещать тем, кто видит этот свет» (с. 405). Такой была *Калужская дорога* Окуджавы — трудной, но победной. Если на первых страницах книги мы видели героя безвестным вузовцем, спустившимся с грузинских гор на русскую равнину, то в конце он — снискавший признание, подающий щедрые надежды молодой поэт Булат Окуджава. Какой мог бы получиться «роман становления»? Но М. Гизатулин не пишет романы.

Главная удача автора в том, что он не соблазняется возможностью превратить биографического героя в литературного, хронику в историю, а исследование — в роман. Герой книги Гизатулина не обзаводится фикциональной плотью и кровью, поэтому не уходит от нас в обманчивую область «художественной правды», иллюзорной для историка. Своим отношением к материалу Гизатулин подобен не литератору, а скорее реставратору, который по миллиметру, по чешуйке расчищает старую картину и извлекает пропавшие фигуры из сумерек чёрного лака. Многие помнят, как Гизатулин, заинтересовавшись одним лицом на старой групповой фотографии, поехал в Грузию, опросил десятки людей, поднял архивы двух стран и написал тридцатистраничную работу, в которой выступила из забвения трагическая судьба Максима Гавриловича Киквадзе, приходившегося дядей Шалве Степановичу<sup>6</sup>. Такое подвижничество — норма работы историка и при восстановлении «калужского текста» Окуджавы.

Но эта первая победа биографа мало принесла бы читателю без победы второй: автор сумел одолеть органическую скуку документа и монтажную пестроту «картотеки» воспоминаний, он сделал книгу не только «читабельной», но интересной и даже (не думал, что напишу это слово) — лёгкой. Нужно сказать, что М. Гизатулин — не только исследователь, но и литератор, автор нескольких книг рассказов. Поэтому он готов справиться и с повествованием, и со стилем. Книга написана языком, который лоялен к читателю, но не снисходит до него. Речь Гизатулина органична и цельна, его стиль — как нам показалось, не выдуманный, не «деланный» — я лично не знаю автора, но мне представилось, что он бы примерно так же и рассказывал, как пишет. Органична и некоторая неоднородность этого стиля (мы же не говорим всегда одним неизменным тоном), в иных случаях нарочитая разговорность логических связок и субъективных замечаний, от которых веет старозаветным добрым рассказом у камелька. Рассказчик наделён мудрой самоиронией, которая помогает ему легко включать в текст публицистические пассажи «от своего лица» — о причудах

<sup>6</sup> Гизатулин М. «...Только лица остаются» // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. М.: Булат, 2005. Вып. 2. С. 178–214.

быта и гримасах общественного сознания, о Хрущёве, о кукурузе, о шестидесятнических иллюзиях, горьких прозрениях, о милостях и немилостях судьбы поколения. И особенно запоминаются редкие прорывы лирики в авторских отступлениях.

Но себя как историка, Колумба государственных и домашних архивов, Гизатулин совершенно не героизирует, он скорее озабочен лепкой образов собеседников — тех, кого сухо называют «респондентами» или «источниками», но кто в книге Гизатулина становится персонажами и со-рассказчиками, каждый со своим характером и человеческим лицом. Так отдельными впечатлениями книги станут фигуры Николая Васильевича Панченко или Виктора Шалвовича Окуджавы.

Специфическое место в мозаике документов и свидетельств занимают «показания» Окуджавы-прозаика, автора «автобиографических» рассказов. С одной стороны, этот «респондент» осведомлён лучше всех, с другой — более других может оказаться скрытным или забывчивым. Тем более когда рассказывает о себе под литературной маской Ивана Ивановича или Отара Отаровича. Например, в своей «автобиографической» прозе Окуджава ни разу не упоминает ни свою первую жену, ни брата, вместе с которыми жил в Калуге. Всё-таки литература, даже автобиографическая, — область ничем не ограниченного творческого произвола. Окуджава-мемуарист, кажется, не очень любил годы своего учительства и литературного «ученичества» и пером художника рисовал их как набор милых недоразумений, скорее предлагая улыбнуться и забыть, чем канонизировать и помнить. Не слишком надёжными оказываются и интервью героя, в которых могут присутствовать и запыления, и недомолвки. Курсив, которым выделены в книге все включения прямой речи Окуджавы-мемуариста, подчёркивает особый статус этих фрагментов, выступающих одновременно и материалом, и предметом исследования. Так что, критикуя О. М. Розенблюм за характерный для её книги «расследовательский» дискурс, М. Гизатулин не впадает в противоположную крайность и не канонизирует высказывание героя как факт, а читает его, не теряя критичности историка и психолога.

А полемику с предшественниками — в основном с Д. Быковым и О. Розенблюм<sup>7</sup> автор ведёт на страницах книги постоянно (например, с. 202–205, 213–214, 218–221). Впрочем, предшественники они только по издательским датам. А исследование калужского периода жизни Окуджавы Гизатулин начал, вероятно, раньше, чем эта тема привлекла внимание Розенблюм, а затем Быкова. Так или иначе, наш автор не

<sup>7</sup> Быков Д. Указ. соч.; Розенблюм О. М. Раннее творчество Булата Окуджавы: Опыт реконструкции биографии: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005.



упускает случая поймать коллег-биографов на неточности, поспешности, небрежном обращении с фактами, а порой и на литературности, то есть интерпретации фактов в духе заданной идеи или нарративной линии. Впрочем, в контексте авторского стиля эти упрёки звучат совершенно беззлобно. А исправлять неточности предшественников — долг историка.

Тем же единым голосом рассказчика охвачены и литературно-критические суждения Марата Рустамовича Гизатулина. Включённые в поток не формализованной, вольной и умной речи, они звучат как вовсе не обязывающие пересматривать концепции и свергать скрижали литературоведения. В критических замечаниях М. Гизатулина запоминается не конкретика интерпретаций и гипотез (некоторые из них могут показаться спорными), а общая интенция, нацеленная на оправдание «самого раннего» поэтического творчества Окуджавы. Да, факт, что Окуджава практически ничего из своей первой книги не включал в позднейшие поэтические сборники. Но отклонённое взыскательным автором нельзя считать заведомо плохим. А главное, биограф не соглашается с расхожим представлением о стихах калужского периода как о сплошь конъюнктурных, «датских», написанных по лекалам советской «газетной» поэзии, приуроченных к государственным датам и юбилеям. В том числе он готов спорить и с позднейшими строгими суждениями самого Окуджавы, противопоставляя им другие авторские высказывания, в которых писатель отсчитывает своё серьёзное творчество с 1954–1955 гг. (с. 301). Аргументы Марата Гизатулина должны показаться убедительными хотя бы потому, что они естественны и просты: оказывается, достаточно спокойно и непредвзято прочитать стихи Окуджавы калужского периода, чтобы убедиться, что далеко не все они приурочены к партийному календарю, не все разрабатывают шаблонные темы в стереотипных формах. Более того, — замечает автор, — в ранних текстах Окуджавы изобретал поэтические ходы, которые потом пригодятся ему в стихах, причисленных потомками к окуджавской «классике».

Подчеркнём: книга Гизатулина послужит хорошим материалом для филолога. Хотя бы потому, что в ней опубликовано одно ранее неизвестное стихотворение Окуджавы, раскрыт газетный псевдоним Окуджавы и указаны материалы, написанные им для газеты «Молодой ленинец». Что очень важно, некоторые из этих материалов практически полностью воспроизведены в тексте книги: либо в самом корпусе, либо в богатейшем Приложении, где помимо публикаций Окуджавы читатель найдёт и важнейшие документы, на которые ссылается Гизатулин — в основном, рассказывая о перипетиях учительства Окуджавы в Шамордине, Высокиничах и Калуге. Эта коллекция источников отча-

сти избавляет автора от необходимости загромождать текст ссылками на архивные дела: информация об источниках помещена в Приложении. Хотя строгий историк может счесть такой отсылочный аппарат неудобным, но в книге, не относящейся к научному жанру, это оправданно.

Единственное, что в этой книге может вызвать сожаление, это недостаток иллюстраций. Да, есть 16 полос мелованной бумаги с традиционным для такого рода изданий парадом качественных фотоизображений — от ландшафтной открытки XIX века до фотографии надгробия. Но тот, кто читал материалы Гизатулина в «Голосе надежды», вспомнит, что они были иллюстрированы более щедро — с воспроизведением газетных страниц, вырезок, архивных документов. Например, упомянутая выше публикация «Окуджава под псевдонимом» сопровождалась 17-ю иллюстрациями, из которых в книгу «Вся жизнь...» не перешла ни одна. Можно догадаться, что картинки пали жертвой формата книжной серии «Век великих», и пожалеть об этом, так как визуализация информации в популярной книге ещё более уместна, чем в строгом научном издании.

Уже после Приложений особым разделом, «бонусом» автор помещает историю участия Окуджавы в альманахе «Тарусские страницы», которая не совпадает с калужским периодом во времени, зато соответствует ему территориально. Логически соединяет калужскую и «тарусскую» истории также фигура Н. В. Панченко, ставшего одним из вдохновителей опального альманаха. Этот эпизод, по сути уже из московского периода жизни поэта, завершает сюжет Окуджава-калужанин, а вместе с ним — и книгу М. Гизатулина.

«Вся жизнь в одной строке...» — это не только об Окуджаве, эту поэтическую формулу можно без сомнения отнести и к книге Марата Гизатулина. И хорошо, что фраза эта — не факт, а гипербола. Конечно, не *вся* жизнь автора (а как же Тбилиси, Тагил, рассказы?) — а *лишь только* два-три её десятилетия вошли в этот том, как в щедрый итог подвижнического труда. «Дорожный сюжет...» — сказал когда-то Анатолий Кулагин о научном творчестве Марата Гизатулина<sup>8</sup>. Хочется верить, что эта станция в его сюжете — узловая, но не конечная.

С. В. СВИРИДОВ

<sup>8</sup> Кулагин А. В. Филологи о бардах: новые труды, новые подходы: (Обзор книг об авторской песне) // Новое лит. обозрение. Вып. 106. 2010. № 6 (нояб. – дек.). С. 334.

## ОКУДЖАВА И БЛОК: ПЛОДОТВОРНОСТЬ ТРАДИЦИИ

Монография М. А. Александровой и Д. В. Мосовой «Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы»<sup>\*</sup> адресована специалистам-филологам, аспирантам, студентам гуманитарных направлений. Но круг её потенциальных читателей, без сомнения, более широк: от историков литературы до любителей творчества Булата Окуджавы и поэзии XX века в целом. И профессионал, и дилетант (читатель, родственник излюбленным персонажам поэта — вспомним его роман «Путешествие дилетантов»), найдёт для себя в этой книге немало нового и интересного. Будучи строгим научным исследованием, теоретически и историко-литературно выверенным, рецензируемый текст не относится к разряду «скучного литературоведения».

Вынесенная в название монографии тема становится предметом заинтересованного, но отнюдь не апологетического осмысления. Исследователи не дают «готовые» ответы на вопросы, возникающие в ходе углублённого чтения стихов поэтов. Для них характерна интонация вопрошания, а убедительность выводов — результат профессионализма: тонкого анализа поэтических текстов и выверенной методологии.

Сама постановка проблемы «Блок и Окуджавы» не является новой для отечественного окуджавоведения. Учитывая имеющиеся в современном литературоведении трактовки, соавторы предлагают свой взгляд на характер связей поэзии Окуджавы с традицией Блока — расставляют акценты, вводят уточняющие формулировки, открывают новые блоковские контексты, предлагают виртуозный анализ поэтических текстов.

**В первой главе** раскрываются теоретический и историко-литературный аспекты проблемы: осуществляется методологическое самоопределение исследователей, выстраивается система представлений о понятии «традиция». М. А. Александрова и Д. В. Мосова не перегружают повествование многочисленными ссылками на работы предшественников ради демонстрации своей эрудиции. Осмысляются наиболее авторитетные и дискуссионные точки зрения. Уважительное отношение к предшественникам и аргументированная полемика — характерные черты рецензируемой монографии.

В противовес скептическому отношению многих современных исследователей к центральному понятию монографии её авторы, опираясь на авторитетные суждения М. М. Бахтина, В. Е. Хализева,

<sup>\*</sup> Александрова М. А., Мосова Д. В. Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы. М.: ФЛИНТА: Наука, 2018. 168 с. Тир. 500 экз.

В. А. Грехнёва, М. Н. Эпштейна, отстаивают продуктивность данной литературоведческой категории. Для М. А. Александровой и Д. В. Мосовой важны два аспекта понимания традиции: во-первых, подчёркивается «инициативное и творческое (активно-избирательное и обогащающее) наследование культурного <...> опыта <...>» (формулировка В. Е. Хализева), во-вторых, утверждается активная «духовно преобразующая поэтические факты прошлого» избирательная роль современности, которая «сама создаёт себе традицию» (суждение М. Н. Эпштейна; курсив исследователя) (с. 8–9).

При этом ведущей формой репрезентации традиции в лирике соавторы считают многообразные проявления цитатности.

Интерес к поэтической традиции, реализуемой на уровне текстуальных связей, подводит исследователей к актуальной для современной филологии проблеме интертекстуальности, одной из функций которой является эстетическое и ценностное самоопределение художника. Не погружаясь в рассмотрение различных истолкований этого феномена, М. А. Александрова и Д. В. Мосова избирают в качестве необходимых и достаточных методологию и методику З. Г. Минц — исследователя функций реминисценций в поэтике А. Блока. Тот факт, что выявленные учёным разнообразные формы связи лирики Блока с предшественниками (цитирование; перефразировка «чужого текста»; обращение к «литературному имени»; «художественный предикат», понимаемый как указание на отношение между лирическим я и ты; атрибуты некой ситуации или статуса героев) являются характерными и для диалога Окуджавы с поэтом Серебряного века, — убедительный аргумент в пользу наследования искомой традиции. На этом основании авторы книги делают вывод о том, что «признаком традиции» может быть «преемственность в самих принципах ведения литературного диалога» (с. 35).

Уже во **введении** вопрос о наследовании поэтом второй половины XX века блоковской традиции проблематизируется — соавторы акцентируют внимание на напряжённом характере отношений с Блоком поэтического поколения, к которому принадлежал Окуджава, и на том факте, что его собственный «путь к Блоку оказался долгим» (с. 4).

Анализируя во **второй главе** типы и функции блоковских цитат в лирике Булата Окуджавы, исследователи сосредотачиваются на наи-



более явных текстовых переключках между женскими «именами» двух поэтов. При этом раскрывается отнюдь не очевидный для большинства читателей факт, что «блоковское “именующее” слово в лирике Окуджавы появляется уже после создания главных произведений, обеспечивших репутацию нового певца Прекрасной Дамы, которую узнавали в его героине и без прямой подсказки» (с. 36). По мнению исследователей, эти впечатления «поэт сознательно закрепляет» в «Арбатском романсе», где «эксплицирует подтексты» (с. 36).

М. А. Александрова и Д. В. Мосова не упускают возможности при анализе текстов подчеркнуть не только сходство, но и отличия в именовании Окуджавой героини. Так, обнаруживая коллизию блоковской «Незнакомки» в песенном стихотворении «Ещё один романс», они обращают внимание на строчную букву «имени» прекрасной дамы, приходя к выводу, что «это блоковская в своих истоках коллизия, но с иначе расставленными акцентами» (с. 37). Интерпретируя «Романс», соавторы отмечают амбивалентность «имени» дамы, выражающуюся через блоковский «контраст чёрного и белого, где каждый из цветов семантически осложнён» (с. 37). В характерном для Окуджавы приёме — сведении «её портрета к единственной детали — глазам небесного и морского цвета» — также усматривается создание ореола «идеальности и надмирности в духе блоковских олицетворений Вечной Женственности» (с. 42). Сходство обнаруживается и в самоумалении лирического героя «перед чудом женственности». Наряду с осмыслением характера переключек между поэтами в именовании *её* (лирической героини), значимое место в данной главе занимают размышления о сходстве и различии образов *его* (лирического героя). Важными представляются высказываемые в работе суждения о характере восприятия Окуджавой блоковской поэтики идеального «целостно, вне той эволюции, которую она претерпела на протяжении трёх этапов “мистического романа”» (с. 40) и о разной логике творческого пути Блока и Окуджавы.

Для меня в этой главе особый интерес представляет сопоставление известных стихов Окуджавы с «выпавшими из читательской памяти» текстами Блока, то есть те случаи, когда современный поэт не мог рассчитывать на активизацию читательской памяти. Благодаря предпринятому «параллельному чтению» классические произведения Окуджавы обнаруживают дополнительные смыслы, одновременно по-новому раскрываются «забытые» тексты предшественника. («По Смоленской дороге» и «Окрай небес — звезда омега...»; «Ночной разговор» и «Песня»). Раскрывая характер творческого диалога Окуджавы с Блоком, демонстрируя сходство мотивов — дороги, странника, песни — соавторы не забывают обращать внимание на концептуаль-

ные различия. Так, о лирических героях — странниках говорится: «...Страннику Блока песней обещано пристанище, и героя отделяет от заветной цели только время. <...> Странник Окуджавы вопрошает о самой цели <...>» (с. 56). И двоемирие в «Ночном разговоре» носит иной характер, чем в блоковском стихотворении.

Неожиданным и чрезвычайно любопытным представляется мне сопоставление стихотворения Окуджавы «Две дороги» и блоковского «Поэта», в которых в качестве основы межтекстовых связей усматривается «художественный предикат». Тонкие наблюдения над текстами не являются поисками самоценного приёма — они нацелены на постижение смыслов художественного мира Б. Окуджавы. Так, в цветовой, календарной, пространственной символике стихотворения «Две дороги» обнаруживается блоковская предикативная модель: «...полярность мира и человеческое (сугубо человеческое) переживание недоступности идеала» (с. 59).

«Драматургия» монографического текста такова, что читатель не теряет интереса к предмету исследования, восходя от главы к главе ко всё более сложным уровням диалога Окуджавы с предшественником.

**Третья глава** посвящена рассмотрению жанрового аспекта блоковской традиции в лирике Окуджавы, а именно, романсу.

Как убедительно показывают соавторы в данной главе, «двух лириков объективно сближает творчески-активная, преобразующая рецепция романа <...>. И Блок и Окуджава обращаются к романсовой идеализации “старинной женственности”, но не становятся на путь реставрации жанра» (с. 86–87). К этому выводу исследователи приходят в результате серьёзного погружения в теоретический и историко-литературный аспекты проблемы и на основе тщательного отбора родственных в том или ином отношении текстов поэтов. Стремление к научной строгости побуждает соавторов придирчиво оценивать суждения предшественников, не принимая на веру мнения даже весьма авторитетных исследователей. Значимым для авторов монографии становится «совпадение ряда важных положений блоковедения и окуджавоведения» (с. 85) о влиянии на обоих поэтов «городского романа» и о его трансформации в их поэтических мирах.

Принцип сопоставления стихотворений Окуджавы с текстами предшественника тот же, что и во второй главе: объектом наблюдения являются «произведения, где жанровые признаки романа или рефлексия о жанре сочетаются с текстуальными отсылками к лирике Блока (не только “романсовой”)» (с. 87). Так, в песенном стихотворении «Тьмою здесь всё занавешено...» обнаруживаются признаки символистского романа в транскрипции Окуджавы. При этом раскрывается характерный для поэта способ передачи «надмирности» героини

без воссоздания мистического колорита. По мнению авторов рецензируемой монографии, «драматизм любовного “несовпадения” в лирике Окуджавы восходит к блоковской коллизии неравенства героев <...>» (с. 91), а маркерами «цитатности» являются «парафраз блоковского образа *холодного жилья* из стихотворения “Она, как прежде, захотела...”» (здесь и далее курсив авторов монографии — Т. Д.) и уподобление чудесного события её явления *пожарищу*, восходящему к стихотворению Блока «Зову тебя в дыму пожара...». По мнению исследователей, «реминисцентная история текста позволяет уточнить и характер его причастности к жанровой традиции» (с. 93).

Анализ «Арбатского романа», предложенный в данной главе, нацелен на выявление природы романсовой эмоциональности в поэзии Б. Окуджавы. Исследователями убедительно проговаривается мысль о том, что характерная для жанра коллизия *мучительной страсти* «становится доступна изображению, если речь идёт о “другом” — романсовом персонаже, который демонстративно далёк от лирического образа, сверяемого публикой с биографическим образом автора <...>» (с. 96). Осмысляя реализацию романсовой коллизии «безоглядной страсти» в стихотворении «Отчего я в этом доме...», исследователи фиксируют характерные для романа экспрессивные приёмы: повторы, высокую лексику, «сильные» контрасты. Речь идёт о последовательном «расширении смысла романсовой ситуации “он и она”, которое <...> радикально преобразует консервативный жанр <...>». По мнению соавторов, метаморфозы романа в лирике Окуджавы сопоставимы по масштабу с процессами, идущими в поэзии Блока «при всём несходстве двух творческих версий постромансовой поэтики» (с. 101).

В процессе интерпретации стихотворений «Ещё один романс» и «Романс» М. А. Александровой и Д. В. Мосовой раскрывается рефлексивное начало в поэзии Окуджавы. С точки зрения исследователей, романсовая ситуация разлуки представлена в первом стихотворении «как откровенно “цитатная” — символистская» (с. 103). Проявляя осторожность в формулировках, соавторы пишут о более и менее очевидных межтекстовых связях этих произведений с блоковскими «Ты была у окна...», «Поэт». По их мнению, «лирика Блока в рецепции Окуджавы становится источником истинно творческой рефлексии, результат которой — превращение романа в новый ёмкий символ» (с. 108). В «Романсе» исследователей привлекает суггестивное воздействие мелодических повторов, цветовой символики, перекликающиеся с образностью зрелого Блока. Основная мысль завершающего раздела третьей главы: «Окуджава изменил сам предмет романсовой исповеди: любовное страдание предстало как экзистенциальное» (с. 111). При этом отмечается, что на пути преодоления Окуджавой романсового канона новая «встреча» с Блоком была неизбежна.

В **четвёртой главе** М. А. Александровой и Д. В. Мосовой осуществляется выход на новый уровень осмысления межтекстовых связей — блоковское наследие рассматривается в контексте лирического полилога с достаточно широким кругом предшественников и современников.

Под полилогом авторами монографии понимается не только наличие характерных для Б. Окуджавы полигенетических цитат и реминисценций, уже отмеченные литературоведами, но и «структурные различия, обусловленные взаимодействием многих голосов» (с. 114). Это и тематические переключения и пересечения, и вторичная семантизация речевых «жестов», обретающих контекстуальную многозначность.

Для меня и, возможно, для других читателей монографии довольно неожиданным является включение «Песенки о комсомольской богине» не только в светловский, но и в блоковский контекст. При этом соавторы обозначают до сих пор не откомментированную связь светловской «Песни о Каховке» с «Незнакомкой» Блока.

Намечая точки соприкосновения между светловскими, блоковскими и окуджавскими текстами, исследователи фиксируют и очевидные различия между произведениями. К сопоставлению, кроме «Незнакомки», подключаются блоковское стихотворение «Перед судом», проза Б. Окуджавы. От раздела к разделу многомерный анализ текстов становится всё более сложным и артистичным.

При обращении к «морским» стихотворениям Окуджавы, в частности, «Не бродяги, не пропойцы...», выявляются связи с кипплинговским поэтическим миром. Одновременно раскрывается блоковская ориентация текста (метафоры двоемирия, символизация синего цвета, ситуация служения *ей*). В стихотворении «Письмо Антокольскому» усматривается сходство стихотворной структуры с кипплинговской балладой «Мэри Глостер». Тонкий анализ кипплинговского и блоковского начал в стихотворении современного поэта завершается выводом о том, что волевой интонацией стихотворение «во многом обязано Кипплингу», а героическим пафосом служения «рыцарской позиции Блока» (с. 133).

Не менее значимым для выявления структуры полилога становится сопоставление роли идеальной героини Блока и Руставели в творческом сознании Окуджавы. В центре внимания соавторов стихи, вошедшие в книгу «По дороге к Тинатин», в заглавие которой вынесено имя одной из двух героинь «Витязя в тигровой шкуре». Большое внимание в этом разделе главы уделяется анализу стихотворения «О чём ты, Тинатин?», в котором обнаруживаются блоковские мотивы, восходящие к его стихотворению «Кольцо существования тесно...». Наряду с мотивом рыцарского служения, у истоков которого «средневековые» идеи Блока и Руставели, исследователи выявляют в данной книге мотив родины, также соотносимый с поэзией Блока.



Завершается четвёртая глава анализом «Считалочки для Беллы», в которой речь идёт о судьбе поэтов. По мнению М. А. Александровой и Д. В. Мосовой, при всей очевидности присутствия в этом стихотворении Пушкина и Лермонтова, что мотивировано представлениями Окуджавы об идеальном поэте, «уже первая строфа стихотворения побуждает вспомнить о Блоке» (с. 154). Поэтический полилог вбирает мотивы поэзии адресата послания — Б. Ахмадулиной, автореминисценции, отсылки к Блоку. Исследователи считают, что «именно блоковское наследие определяет сферу непосредственного контакта автора “Считалочки для Беллы” и адресата стихотворения» (с. 160).

Для авторов монографии принципиально значимым является вывод о содержательном наполнении полилога в поэзии Б. Окуджавы: «Общим итогом лирического полилога в разных его вариантах становится синтез ценностей: блоковская поэзия в рецепции Окуджавы открывается навстречу разным художественным мирам» (с. 162). При этом сам «наследник Блока» обладает «лица необщим выраженьем».

Множество частных находок и тонких попутных сопоставлений делают предложенный исследователями анализ предельно насыщенным, многоуровневым. Читатель, обратившийся к монографии, сможет пройти след за соавторами путём сложных сопоставлений и ассоциаций.

Для молодых учёных исследование М. А. Александровой и Д. В. Мосовой может стать продуктивным опытом, своего рода студией по работе с поэтическим текстом, для специалистов по творчеству Окуджавы — приглашением к продолжению диалога.

Т. И. ДРОНОВА

## БИОГРАФИЧЕСКИЙ КАЛЕЙДОСКОП

Сравнение жизни и творчества Б. Ш. Окуджавы с загадочной и отчасти волшебной детской игрушкой под названием калейдоскоп можно отнести, с небольшими оговорками, к новой биографической книге о нём, вышедшей в начале нынешнего 2019 года\*.

Никакой информации об авторе в рецензируемой книге нет, поэтому сообщим читателю, что её написал Максим Александрович Гуреев — прозаик, эссеист, сценарист, журналист, режиссёр, фотохудожник. Он родился (1966) и живёт в Москве. Окончил филологический факультет МГУ (1988), прошёл семинар прозы Андрея Битова в Литинституте (1992). С 1996 года — в документальном кино. Автор и режиссёр бо-

\* Гуреев М. Булат Окуджава: Просто знать и с этим жить. М.: АСТ, 2019. 323 с. (Эпоха великих людей). Отв. ред. Е. Таран. Корректор Е. Довгань. Далее цитаты из книги даются только с указанием номеров страниц её текста.

лее чем шестидесяти документальных фильмов. Как прозаик начал печататься в журнале «Октябрь» в 1997 году. К настоящему времени он автор и других биографических книг, в частности, посвящённых А. Эйнштейну, И. Бродскому, Арсению и Андрею Тарковским.

В большом списке публикаций М. Гуреева каких-либо работ, специально посвящённых Б. Ш. Окуджаве, не обнаружилось, другими словами, названная книга — первое обращение автора к его биографии. Есть, правда, одно обстоятельство, связывающее автора и героя, которое до недавнего времени можно было найти на сайте дома-музея Б. Ш. Окуджавы в Переделкине:

в момент выхода жизнеописания в свет М. Гуреев был сотрудником музея, отвечающим за связи с общественностью.

**В аннотации** книги издатель, но не исключаем, что и сам автор, — пишет:

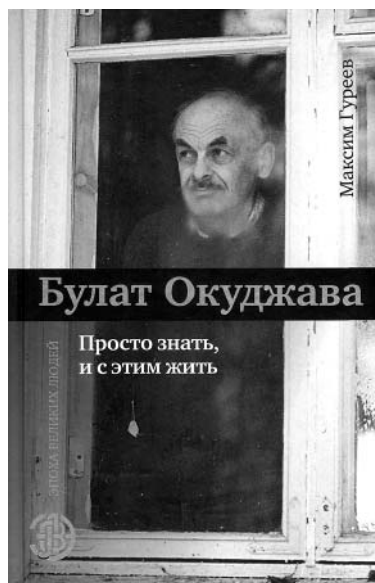
...Конечно, эпизоды, хронология и общая событийная канва не являются государственной тайной, но миф, созданный самим Булатом Шалвовичем, и по сей день делает жизнь первого барда страны загадочной и малоизученной (с. 4).

С этим утверждением можно согласиться лишь отчасти. Действительно, жизнь любого человека, в том числе публичного, после кончины оставляет его современникам и потомкам много загадок и тайн, но мы не можем согласиться с утверждением, что жизнь Булата Шалвовича остаётся и по сей день малоизученной. Тут можно было бы многое упомянуть, однако, лучшим подтверждением ошибочности этого суждения является сама рецензируемая книга, в которой процитирован не один десяток опубликованных мемуарных и научных работ разных исследователей биографии Окуджавы.

И ещё один фрагмент аннотации:

В основу данного текста положена фантазмагория — безымянная рукопись, найденная на одной из старых писательских дач, якобы принадлежащая перу Окуджавы. Попытка рассказать о художнике, используя им же изобретённую палитру, видится единственно возможной и наиболее привлекательной для современного читателя (там же).

Тезис о единственности возможностей и наибольшей привлекательности для читателя, на наш взгляд, сомнителен. Скорее наоборот:



такой сюжет явно оригинален, поскольку множество других жизнеописаний построено совсем не так.

Книга рассказывает биографию Окуджавы пунктирно, но это не недостаток, поскольку у любой книги есть ограничения в объёме. Есть пределы и у рецензии. Постараюсь познакомить читателя с содержанием книги и попутно остановиться на её проблемных местах и неточностях, избегая обсуждения того, какие именно факты биографии отображены для данного повествования, а какие, на наш взгляд, важные факты, опущены. В стороне будут оставлены и интерпретации поэтических текстов Окуджавы, принадлежащие М. А. Гурееву. В общем, сосредоточимся исключительно на фактологической стороне содержания книги.

Читать книгу интересно. Потому интересно, что у автора получилось сложить разные эпизоды жизни Булата Шалвовича в одну очень трудную, тяжёлую и даже горькую судьбу. Отчасти это соответствует действительности, но всё-таки отметим, что жизнь Булата Шалвовича не была цепью беспроблемных несчастий, даже в самые тяжёлые годы.

Повторим, в целом книга занимательная, но автор, часто противореча самому себе, то разоблачает автобиографическую мифологию героя книги, то следует ей в абсолютной точности, а порой её искажает. (Не исключим, что на подобные искажения повлияли некие «эксклюзивные данные», однако проверить это не представляется возможным, поскольку достаточно часто ссылки на источники в книге отсутствуют.)

В книге десять документально-биографических глав, пролог и три главы «из безымянной рукописи», автором которой, в конце концов, оказывается сам главный герой, и в заключение, как принято в серии биографических описаний «Жизнь замечательных людей», приводится пространная «Хронология жизни и творчества Булата Окуджавы».

Повествование ведётся не последовательно от рождения основного персонажа в московском роддоме имени Грауэрмана 9 мая 1924 года до кончины 12 июня 1997 года, — оно беллетризовано и имеет свою фабулу. Реальные даты и события перемежаются воспоминаниями, как героя, так и других лиц, а также экскурсами в будущее. Впрочем, ничего необычного в построении книги нет.

Что ж, нарушим хронологию и мы.

Заканчивается книга, как выше сказано, подробной **«Хронологией жизни и творчества Булата Окуджавы»**. С неё мы и начнём. К нашему сожалению, она практически полностью — с небольшими сокращениями — повторяет такую же «Хронологию...», опубликованную в книге Д. Л. Быкова «Булат Окуджава» (М.: Молодая гвардия, 2009. С. 758–767). Убедиться в этом достаточно просто, поскольку в «Хронологии М. А. Гуреева» повторены немногочисленные опечатки, попав-

шие и в предшествующий текст. Например, выход второго сборника стихов Окуджавы «Острова» перенесён на год назад, а его же книга «Стихотворения» в обоих случаях имеет ошибочное название «Избранное».

И кстати, здесь-то уж, как нам представляется, издателям просто необходимо было сослаться на истинного автора или хотя бы на первоисточник текста.

Коснувшись опечаток «Хронологии...», нельзя не сказать об удручающем количестве опечаток и во всей книге. Мы не случайно в первой же сноске назвали фамилии ответственных работников издательства АСТ. Чтение наводит на мысль, что после вёрстки ни редактор, ни корректор её более не держали в руках, либо смотрели, как говорится, «по диагонали». Полагаем так потому, что первое же предложение аннотации (с. 4) содержит сразу две досадных опечатки. Кроме простых опечаток, встречаются даже опечатки с двумя ошибками в одном слове («возаимоотшениий» на с. 183). Есть и настоящие загадки для читателя. Приведём три из них. Дата ареста А. С. Налбандян на с. 43 – февраль 1939 года, на с. 71 и в «Хронологии...» – верно, то есть март<sup>1</sup>. Псевдоним Окуджавы, под которым он публиковал свои первые стихи в 1945 году, в главе 3 (с. 78) и в той же «Хронологии...» (с. 306) различаются на одну букву: в первом случае А. Должанов, во втором – верно, Долженов). Ещё хуже с названием места ссылки Ашхен Степановны в Красноярском крае. Здесь встречаются три разных названия: Большой Улой (с. 29), Большой Улуй (с. 44) и, наконец, истинное – Большой Улун (с. 306). Как правильно? – ответы на эти загадки читатель в книге, увы, не найдёт.

Отметим ещё многочисленные цитаты поэтических строк Окуджавы, – тоже искажённые обычными опечатками (с. 70) либо лишними словами и произвольной пунктуацией (с. 43, 61, 98, 192).

В целом книга, с небольшими отмеченными исключениями, для исследователей и биографов Окуджавы новых сведений не содержит. Да она, скорее всего, и рассчитана на массового читателя.

В завершение общей части скажем, что, несмотря на все несоответствия, появление нового жизнеописания Б. Ш. Окуджавы, рассказывающего о многих перипетиях его судьбы, всё же отрадно. Потому это хорошо, что всё созданное им в стихах, песнях, прозе живо спустя более двух десятилетий, как его нет с нами, – вопреки не единичным прогнозам недоброжелателей, востребовано издателями, а значит и читателями.

В «**Прологе**» книги излагается история находки неизвестной рукописи на одной из писательских дач в подмосковном Переделкине

<sup>1</sup> В Домовой книге дома 43 по ул. Арбат об этом написано так: «Выбыла НКВД 2 марта 1939 г.» Подробности см.: Юровский В. Ш. «Никогда до конца не забыть тебя...» // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 8. М.: Булат, 2011. С. 177, 180.

и приводится её большой фрагмент, описывающий события Отечественной войны 1812 года, происходившие на Калужской земле. Приём, понятно, заимствован у героя книги, точнее из сюжета его романа «Путешествие дилетантов».

Собственно биографическая часть начинается с поездки главного героя с первой женой и младшим братом из Калуги в деревню Шамордино в августе 1950 года. Во время поездки Окуджава вспоминает и переброску новобранцев (он был в их числе) в августе 1942 года из Тбилисского карантина к месту дислокации дивизии, и события в Нижнем Тагиле в феврале 1937 года, связанные с арестом отца, и другие факты.

Поскольку «хронология и общая событийная канва не являются государственной тайной» (вновь цитируем аннотацию), то нам представляется, что приводить их, несмотря на нарушенную последовательность, хорошо бы всё-таки точно, не внося путаницы.

В книге это, увы, случается неоднократно. Далее мы будем останавливаться на некоторых таких местах.

#### **Читаем в первой главе:**

В 1950 году Булат Шалвович Окуджава окончил филологический факультет Тбилисского государственного университета имени И. В. Сталина и перебрался в Москву, где ему по распределению как сыну «врага народа», было предложено проследовать сначала во Владимир (тут даже и слушать не захотели о его трудоустройстве), а затем в Калугу... (с. 28–29).

На самом деле, как рассказывал сам Булат Шалвович и как полагает рецензент, да и как отмечали все биографы Окуджавы, причина была вовсе не в «пятнах биографии», и не в том, что Владимирская область в 1950 году была переполнена педагогическими кадрами, а в печальном случае на железнодорожном вокзале Владимира в день его приезда. Конечно, документальных свидетельств этого случая нет, но нет и оснований подвергать сомнению подробный рассказ Булата Шалвовича о ночи, проведённой им в отделении милиции этого славного города<sup>2</sup>.

А вот что написано в книге об отъезде Окуджавы из деревни Шамордино Калужской области в июне 1951-го:

Напоследок оглянулся.

Нет, никто ему вслед не смотрел, как тогда в Перемышле с выгоревшего на солнце плаката, что висел над входом в дом пионеров. Разве что циклопические, красного кирпича сооружения Казанского Шамординского монастыря, куда к своей сестре в октябре 1910 года приезжал Лев Николаевич Толстой, безмолвно нависали над ним, над гравийкой, по которой нёсся грузовик, да над поймой реки Серёны... (с. 42).

<sup>2</sup> О происшествии во Владимире см.: Окуджава Б. Куда поступал Онегин / Интервью брала И. Ришина // Первое сент. 1992. 17 окт. С. 3.

Согласимся с автором, что настроение у героя при отъезде было печальное, но, как вспоминали его ученики, всё-таки провожавшие Булата Шалвовича, печаль эта была светла. Вот как свидетельствует об отъезде учителя одна из присутствовавших при этом событии:

...Мне бросилось в глаза, как задвигался его кадык. Уже взрослой, вспоминая эту картину проводов, я поняла, что он очень волновался, — говорит Варвара Изотенкова.

И ещё девочки подарили ему фотографию, где были все они, детдомовские ученицы шестого «Б» класса, пришедшие провожать любимого учителя: Люся Голяховская, Майя Лебедева, Зина Зуева, Валя Тямкина, Варя Евсикова...

Об этом эпизоде сам Булат Шалвович вспоминал много лет спустя: как бежали тогда за подводой провожавшие его девчонки и плакали и как у него самого перехватило тогда горло<sup>3</sup>.

Дело, конечно, не в выдуманном автором грузовике, на котором его герой уезжал, а в ошибочности передачи общей атмосферы отъезда из Шамордина.

Обратим внимание читателей на следующий абзац. В нём автор цитирует написанное (или рассказанное?) самим Булатом Шалвовичем о своей маме и её армянских родственниках:

Прадедушку и прабабушку не знаю. Дедушка — Степан Налбандян был машинистом на... водонапорной станции, увлекался столярным делом. Всю мебель в своём доме соорудил сам, да ещё какую, с художественной резьбой, где аисты выглядывали из зарослей, окружённые <...> и изощрённым орнаментом. Господствовали классические формы, те самые, из-за которых сейчас ломают головы; кроме того мой дедушка любил чтение, хотя времени на это было мало. Он был вспыльчив, но отходчив. Под горячую руку лучше было ему не попадаться, зато в другие минуты его сердце и крепкая шея были к вашим услугам. Он женился на бабушке, Марии Вартановне Хачатурян, когда ей было шестнадцать. Её отец был торговцем на Авлабаре, и довольно зажиточным. Как он отдал свою юную дочь за рабочего — непонятно. У меня фотография дедушки и бабушки той поры. Они красивы на ней и полны мягкого достоинства, и, видимо, без любви там не обошлось. У них было много детей: Сильвия, Гоар, Анаида, Ашхен, Рафаэль и Сирануш... (с. 46).

К сожалению, установить, из какого источника взяты эти слова, были ли они опубликованы — нам не удалось. Неопределённая ссылка «спустя годы» на той же странице, предваряющая процитированное, даже не даёт возможности определить примерную дату, когда это могло быть сказано Окуджавой. А ведь именно эта цитата во многих деталях расходится с тем, что говорил и писал поэт в разные годы. Так что хронология тут многое бы прояснила.

**Вторая глава** переносит нас в воспоминания героя об арбатском дворе, о расстрелянном отце. Здесь вызывают сомнение несколько деталей:

<sup>3</sup> См.: Гизатулин М. Шамордино (1950–1951) // Гизатулин М. Булат Окуджава: «...из самого начала». М: Булат, 2008. С. 151.

В шестом классе Булат перешёл в школу в Дурновском переулке (ныне ул. Композиторов), но друзья остались те же, другое дело, что домой теперь шёл не со стороны Сивцева Вражка, а со стороны Собачьей площадки, пересекал переулок Каменная слобода и выходил к церкви Спаса на песках, от которой уже был виден его дом.

А бабушка тем временем стояла у окна и следила за тем, как её внук бредёт вдоль церковной ограды, как пинает ногой снежную глыбу или кучу осенних листьев, наконец, как выходит на Арбат, останавливается тут, дожидаясь, когда можно будет перебежать дорогу, перебегают её и исчезает в подворотне... (с. 64).

Во-первых, *ныне* улицы Композиторов в Москве нет, но есть улица — Композиторская. Как, впрочем, и было всегда после переименования переулков. Во-вторых, упоминание, что окна из квартиры выходили на Арбат, а не в колодец двора, ранее встречать нигде не приходилось. Поэтому полагаем, что бабушка Мария Вартановна, увы, не могла наблюдать из окна за внуком, идущим из школы через Арбат.

Или ещё:

Дверь в квартиру открыла бабушка.

Взгляд её, как всегда, выражал разочарование и сожаление одновременно. Разочарование от того, что внук совсем отбился от рук, а сожаление — о том, что бедный мальчик растёт без отца, которого арестовали и, скорее всего, Шалико уже нет в живых (о том, что Шалва Степанович Окуджава был расстрелян в Свердловской городской тюрьме, *стало известно лишь* в 1954 году)... (с. 71).

Гибель Шалвы Степановича, как справедливо пишет автор, родные могли предполагать и ранее, но известно им об этом стало вовсе не в 1954 году. Документы, подтверждающие дату смерти, после обращений Ашхен Степановны Налдбандян — матери поэта, были ею получены только в феврале 1955 года<sup>4</sup>.

**В третьей главе** герой книги возвращается в Москву из Калуги и начинает посещать литературное объединение «Магистраль», заседания которого проходили в Центральном доме культуры железнодорожников, на Комсомольской площади в Москве.

Описывая приход Окуджавы в «Магистраль», автор пишет:

На своё первое обсуждение в «Магистраль» Булат принёс сборник стихов «Лирика» (тот самый, который он подарил маме) и был подвергнут совершенно разгромной критике. Потрясение его было столь велико, что следующие полгода он вообще не мог писать... (с. 92).

В приведённом фрагменте все три положения (критический разгром, место, где он происходил, продолжительность последовавшего

<sup>4</sup> Подробнее об этом, а также факсимильно воспроизведённую справку о реабилитации от 6 июня 1956 г. см.: «Убили моего отца: Из материалов расстрельного дела // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 4. М.: Булат, 2007. С. 133–152.

поэтического молчания) не совсем верны<sup>5</sup>. Поскольку эта история достаточно сложная, то придётся процитировать несколько источников.

Отметим, что автор здесь почти в точности повторяет миф, постепенно сложившийся у Булата Шалвовича, относящийся ко времени, когда он вернулся в Москву, попал в литобъединение, в котором «были очень сильные молодые поэты», которые его «крепко побили»<sup>6</sup>. Он неоднократно воспроизведён в интервью, рассказан слушателям на выступлениях и даже опубликован Окуджавой в собственной мемуарной статье<sup>7</sup>.

Как относиться к этим самооценкам Окуджавы, написанным много лет спустя? Ответы на этот и другие вопросы содержатся в специальной работе, основанной на документах и напечатанной десять лет назад<sup>8</sup>.

Отметим, что до «Магистрали», ещё в студенческие годы, в Тбилиси поэт посещал консультации Г. Крейтана, где его стихи наверняка обсуждались<sup>9</sup>. Он состоял (в том или ином качестве) ещё в двух литературных сообществах: «Соломенная лампа» (там же, в Тбилиси) и ЛИТО при калужской газете «Молодой ленинец». Последним, как верно пишет автор книги, он даже одно время руководил. Кроме того, Окуджава в 1954–1956 годах участвовал в работе литературных совещаний и конференций различного уровня (областных, региональных, всесоюзных), и на всех них его стихи также обсуждались. То есть, достаточный опыт у него имелся, и, таким образом, к вступлению в «Магистраль» он был подготовлен.

Из приводимых в этой же главе фрагментов воспоминаний участников и слушателей «Магистрали» (М. Садовского, Л. Шерешевского, А. Вознесенского, Л. Миллер, З. Шишковой) отметим свидетельство Л. Шерешевского, который пишет, что «Лирика» «особо выдающегося

<sup>5</sup> В «Хронике жизни и творчества» Б. Ш. Окуджавы, составленной М. Р. Гизатулиным и В. Ш. Юровским и опубликованной 15 лет назад, об этом периоде написано чуть мягче, но, по сути, так же: «1956: ...Его первую калужскую книжку в “Магистрали” раскритиковали, и он около года почти ничего не писал» (Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате / Сост. Я. И. Гройсман, Г. П. Корнилова. 2-е изд., испр. и доп. Ниж. Новгород: Деком, 2004. С. 12–21).

<sup>6</sup> Окуджава Б. Я человек счастливый: [Из беседы в Свердлов. обкоме комсомола; 1986] // Публ. подгот. В. Попов // Наука Урала. Свердловск, 1988. 8 сент. (№ 36). С. 7.

<sup>7</sup> Окуджава Б. Ода литературному объединению, или О пользе своевременного битья // Лит. учёба. 1979. №1 (янв. – февр.) С. 219.

<sup>8</sup> Крылов А. Е. Размышления о самоиронии, корректности цитирования, агглютинации и конфабуляции, или О том, как и когда молодые поэты «били» Булата Окуджаву // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 6. М.: Булат, 2009. С. 234–305. Здесь и далее цит. по этой публикации.

<sup>9</sup> См. об этом: Розенблюм О. М. Разгром у Крейтана // Розенблюм О. М. «...Ожидание большой перемены»: Биография, стихи и проза Булата Окуджавы. М.: РГГУ, 2013. С. 152–158.



впечатления не произвела...», но про её разгромную критику не вспоминает никто.

Как бы в продолжение этого списка мемуаристов в уже упомянутой нами статье А. Крылова отмечено:

Нам встречались и другие мемуарные повествования об этом эпизоде биографии поэта. Но их авторы тоже упоминают п о з д н е е его [Окуджавы. — Я. Н.] «признание» о «*битье*». Так что и на них основывать свои выводы мы должны с осторожностью. Но есть и противоположные воспоминания — например, у Владимира Войновича, который тоже начинал как поэт и пришёл в «Магистраль» раньше Окуджавы. Он не замечает ничего экстраординарного. Воспоминание в данном случае тоже не решающее, но дающее нам дополнительный повод проверять на прочность версию о «*битье*».

В подтверждение в статье приводится нужный отрывок из воспоминаний В. Войновича:

...У учителя был уже сборник стихов, кое-что из него он представил суду членов объединения. Судьями, обычно не слишком суровыми, прочитанное было воспринято благожелательно и снисходительно в том смысле, что, мол, продолжайте, учитель, может быть, когда-нибудь из вас что-нибудь и получится<sup>10</sup>.

Автор статьи выдвигает и отстаивает следующую версию:

По той или иной причине Окуджава о б ъ е д и н и л в своих кратких рассказах о «*битье*» к а к м и н и м у м д в а, а то и гораздо больше событий — аналогичных по обстоятельствам разбора его творчества *молодыми поэтами*.

И приводит документальные сведения о разборе стихов Окуджавы на совещаниях молодых литераторов (в Калуге, Воронеже, Москве), о высказанных ему там замечаниях. А. Крылов считает фактом, не подлежащим сомнению, принятие Окуджавы московскими поэтами в свой круг сразу после первого обсуждения. Оно, возможно, и было нелепым, но не настолько, как это можно представить со слов Булата Шалвовича. Просто «муза Иронии», которую создал поэт, потребовала от него гротесковости при воспоминании о тех событиях.

Теперь — о периоде отсутствия новых стихов после критики в «Магистрале» и сроках этого отсутствия. Период, скорее всего, был краток. Опираясь на библиографические материалы, автор статьи делает вывод о том, что у Окуджавы на смену стихам пришли... песни, которые он от стихов отделял.

И ещё важный вывод статьи:

...Переход от «старого Окуджавы» к «новому» не был скачкообразным. Писал исключительно плохие стихи, после «*битья*» и некого переосмысле-

<sup>10</sup> Войнович В. Вот счастливый человек, это видно по всему... // Россия. 1997. Авг. [№ 8]. С. 22.

ния вдруг стал писать только хорошие — такая схема не выдерживает никакой критики. Плюс к упомянутому нами вспомним ещё раз стихи 1947 года «Неистов и упрям...», ставшие программными, и «Журавли», попавшие в 1959-м из «Лирики» в московский сборник «Острова», — в общем, каждый читатель найдёт свои аргументы. Ясно одно: одновременно поэт менялся только в своих поздних рассказах, оглядывая прошлое с высоты прожитых лет.

Со всеми этими доводами трудно не согласиться. Однако тут мы попадаем в двойственную ситуацию. Чтобы отдать предпочтение мифу, сложившемуся в том числе и благодаря самоироничному писательскому дару самого Булата Шалвовича, процитированные и пересказанные нами выводы по-хорошему следовало бы как-то опровергнуть. С другой стороны, это всё-таки беллетристика, для которой элементы полемики (как и ссылки на первоисточники) — чужды. Как быть? Автор книги решил проигнорировать, не заметить мнение исследователя. Полагаем, что напрасно.

**Четвёртая глава** книги рассказывает о трудностях первых лет жизни Окуджавы после возвращения в Москву, новых литературных знакомствах, работе в издательстве «Молодая гвардия» и «Литературной газете», содержит много цитат из его автобиографической прозы, а также из опубликованных воспоминаний Г. П. Корниловой, В. Н. Войновича, Б. М. Сарнова, Л. И. Лазарева. Последний почему-то назван не по этому, известному всему литературному миру псевдониmu, а по настоящей фамилии Шиндель, которая встречается по преимуществу лишь в мемуарах его сокурсников.

Из неточностей этой главы отметим две, одна из которых довольно существенна:

Летом 1956 года Окуджава с женой Галиной и сыном Игорем перебрались из Калуги в Москву, к матери на Краснопресненскую набережную.

Гулять с ребёнком ходили в сквер имени Павлика Морозова, что на Пресне, здесь же, в бывшей церкви Николая на Трёх горах, находился одноимённый дом пионеров... (с. 127).

Во-первых, возвращение Окуджавы в Москву произошло не летом, а в конце осени (ноябре) 1956 года. Во-вторых, здесь перепутаны места на Красной Пресне, носившие в советское время одинаковые названия. Уточним, что имя Павлика Морозова носил в 1948–1991 гг. не сквер, а детский парк, ныне называющийся «Пресненским», в котором имелся и дом пионеров, одноимённый с парком. Этот парк и сейчас расположен в непосредственной близости от дома 1/2 по Краснопресненской набережной, в котором одно время жил со своей семьёй и с мамой Булат Шалвович. Церковь святителя Николая на Трёх горах с прилегающим сквером, несмотря на то, что и в ней был одно время дом пионеров им. П. Морозова, отстоит относительно далеко от этого дома, и к прогулкам Окуджавы с сыном, полагаем, никакого отношения не имеет.

**В пятой главе** описаны события начала шестидесятых годов прошлого века, когда песни Окуджавы, благодаря появившимся бытовым магнитофонам, сделали его популярным; о приёме в Союз писателей СССР; о повести «Будь здоров, школяр», о ранении её автора в военных действиях 1942 года, в этой повести описанных; о скандале, связанном с её публикацией. В связи с повестью автор задаёт вопрос о том, какой же была война для главного героя книги и находит такой — верный, полагаю, — ответ:

...Прозаический текст (повесть «Будь здоров, школяр») <...> и стал первой публичной попыткой разобраться в себе самом, попыткой, которая затянется на долгие годы, вплоть до самой смерти Окуджавы в 1997 году (с. 164, 166).

**Шестая глава** переносит читателей в послевоенный Тбилиси и рассказывает о знакомстве главного героя с сёстрами Смольяниновыми, учившимися с ним в одной группе в Тбилисском университете; о жёнильбе Окуджавы на Галине Васильевне Смольяниновой, отъезде семьи в Россию после окончания учёбы, рождении сына Игоря в 1954 году в Калуге, о его трагической жизни вплоть до кончины; о младшем брате Викторе и его сложной судьбе. Также в главе написано и о судьбе и кончине 1965 году самой Галины Васильевны. Даже из этого беглого перечисления событий ясно, что описаны судьбоносные вехи биографии главного героя. Описание в большей части основано на опубликованных воспоминаниях И. В. Живописцевой (Смольяниновой), Б. М. Сарнова, В. Н. Войновича и В. И. Соловьёва.

В целом, как и в предыдущих главах, наряду с верными авторскими оценками присутствуют и неточные или вовсе неверные.

Решение после окончания университета в 1950 году (диплом «Великая Октябрьская революция в поэмах Маяковского») уехать из Тбилиси в Россию было принято Булатом, и Галя, конечно, поддержала его. Вполне возможно, что это была попытка порвать со стилем и образом жизни семьи Смольяниновых и создать свою собственную с Галиной Васильевной семью, попытка проверить своё отношение к жене, свои чувства, понять, наконец, действительно ли он любит её (с. 175–176).

Нет сомнения, что тяга к самостоятельности имела место, но главным в этом решении было всё-таки стремление Окуджавы спасти свою жизнь, а значит и свою семью, от репрессий, от гугаговских лагерей, в которые после ареста в 1948 году попали несколько их знакомых-однокурсников, ложно обвинённых в причастности к антисоветской организации. Ведь самого Булата Шалвовича строго предупредили в местном отделении МГБ, что он может повторить судьбу своего отца. Об этой истории пишет та же И. В. Живописцева, есть и другие воспоминания. Кстати, о вызове Окуджавы в МГБ пишет и сам автор книги

уже в следующей главе (с. 227), при этом, кстати, ошибочно датируя его не 1948-м, а 1947 годом.

В Высокиничах <Галина Васильевна> осталась дорабатывать учебный год до конца одна, потому что после конфликта с директором школы — Михаилом Илларионовичем Кочергиным Окуджава с нового календарного года нашёл себе работу в Калуге, куда и уехал. Можно предположить, что это несовпадение маршрутов, если угодно, стало одним из первых несовпадений супругов — он стремился двигаться вперёд к намеченной цели, она же была вынуждена соответствовать обстоятельствам, в частности, штатному расписанию средней общеобразовательной школы в селе Высокиничи (с. 177–178).

На самом деле никакого «несовпадения маршрутов» у супругов не было. Галине Васильевне действительно пришлось по недоброй воле директора школы дорабатывать в Высокиничах до 1 августа 1952-го, но здесь же, в том же доме в Высокиничах, в это время находился и Булат Шалвович. Мало того, родители Галины Васильевны к ним приезжали в то лето в гости. Об этом эпизоде биографии семьи тоже опубликованы воспоминания. Например, их бывших учеников В. А. Левиной и Н. А. Евдокимова<sup>11</sup>.

А вот что М. А. Гуреев пишет о брате писателя:

Склонен к депрессиям, сумеречным состояниям, паническим атакам, а также страдает метаниями и ненахождением себе места.

Истеричен.

Часто доходит до крайне нервного возбуждения, приводящего к срывам.

Изломанная психика.

Симптоматика поведения человека больших дарований, склонного к творчеству и научной деятельности, но зажатого при этом между двух сильных характеров — старшего брата и матери, которые, сами того не подозревая, культивировали в нём инфантилизм в далеко уже не детском возрасте (с. 182–183).

Такая характеристика Виктора Шалвовича Окуджавы очень похожа на медицинское заключение врача-психиатра. Если бы этот текст был в кавычках, можно было бы подумать, что перед нами выписка из истории болезни. Мягко говоря, она субъективна и тенденциозна. К счастью, есть и другие — не псевдомедицинские — оценки личности Виктора Шалвовича, основанные на воспоминаниях о личных встречах, а также на отзывах его многолетних сослуживцев:

Да, наверное, он действительно был ненормальным, поскольку был очень обязательным и порядочным, чем резко отличался от большинства из нас. Мы нормальные и поэтому обещаем позвонить завтра, а звоним послезавтра, обещаем встретиться на днях, а вспоминаем об этом через месяц...

<sup>11</sup> См.: Гизатулин М. Высокиничи (1951–1952) // Гизатулин М. Указ. соч. С. 188–191.

Конечно, характер у него был непростой, да и жестокая судьба, наверное, наложила на него свой отпечаток, но главное, что было в этом характере с рождения, — говорить то, что думаешь, и делать так, как сказал<sup>12</sup>.

Отметим ещё, что автор рассматриваемой книги (и ранее, и далее) в описании героев склонен прибегать к стилю «заметки психиатра»:

...И тот и другой были склонны к депрессивным, порой даже сумеречным состояниям, от которых каждый спасался, как мог. Булат — стихами, Виктор — затворничеством и писанием научных трактатов (с. 196).

Здесь уже, по нашему мнению, прослеживается явная тенденциозность. Полагаем, что все поступки Булата Шалвовича, в том числе и в семейных отношениях, были продиктованы жизненными обстоятельствами и «психиатрических» следов не имели.

**В седьмой главе** описаны нравы советской литературной жизни в 1960–1980 годах, существование Окуджава в атмосфере этой нравственной бесовщины. Рассказано о его участии в заседании Идеологической комиссии ЦК КПСС в 1962 году, где ему пришлось выступить; о вызовах в КГБ из-за публикаций его произведений на Западе, о резкой критике его творчества С. Куняевым и В. Бушиным. Всё это, безусловно, было. Но и в этой главе есть несколько фактических ошибок, например, об истории конфликта с В. Бушиным.

На сей раз, по словам свидетелей, Окуджава не выдержал беспочвенных, на его взгляд, обвинений Бушина и написал письмо в правление СП с просьбой разобраться в сложившейся ситуации, которая более напоминает травлю, также он высказал предположение, что текст был написан коллективом авторов, перед которыми была специальная задача (кем поставленная?) разделаться с ним как с прозаиком. Оргвыводы не заставили себя долго ждать — Владимир Бушин был уволен из журнала «Дружба народов» и лишён возможности публиковаться в советской периодической печати.

Едва ли Булат Шалвович предполагал, что ответом на его просьбу о защите станут подобные драконовские меры, но дело было сделано (с. 235).

Во-первых, Окуджава, хотя и публично говорил о своём отношении к критической статье, но в историю с «жалобой» в СП поверить сложно, во всяком случае, без её публикации или каких-то иных веских оснований. А о письме такого содержания известно лишь... со слов самого критика. Их М. А. Гуреев, ссылаясь на неведомых нам свидетелей, и повторяет.

Приведём другое публичное высказывание Булата Шалвовича, косвенно говорящее, что писем в СП об этом случае он не писал. Выступая перед сотрудниками ФИАНа (Москва) 7 ноября 1980 года, Булат Шалвович отвечал на записку о злополучной статье — «Была ли у Вас возможность достойно ответить на неё?»:

<sup>12</sup> Гизатулин М. «...Времени не будет помириться» // Гизатулин М. Указ. соч. С. 338.

— Как вы думаете — была у меня возможность такая? Конечно, у меня не было такой возможности. Но это ничего не значит: если б даже у меня и была возможность, думаю, что я, поостыв первую неделю, и не стал бы отвечать. Потому что это ведь не литературная критика — это литературный бандитизм, с критикой не имеющий ничего общего. <...> Нашёлся человек, который меня терпеть не может, — ему поручили написать статью. Он написал. Нашёлся журнал, который меня терпеть не может, — они опубликовали с радостью. Ну, статья глупая, потому что человек, написавший статью, в истории разбирается хуже меня, к сожалению»<sup>13</sup>.

Во-вторых, увольнение из «Дружбы народов» действительно было, поскольку критик явно не разделял редакционную политику журнала, но сведения о лишении возможности публиковаться также принадлежат ему самому. Говоря об этом, он почему-то не принимает во внимание три издания своего романа о Марксе и Энгельсе «Эоловы арфы», вышедшие в 1982, 1983 и 1986 годах. А что касается «периодической печати», то статей Бушина того времени, которые он напечатал бы после снятия мнимого запрета, мы, увы, не нашли. Были ли они вообще?

**Восьмая глава** посвящена знакомству главного героя с Ольгой Владимировной Арцимович в доме её дяди, академика Л. А. Арцимовича, весной 1962 года. Этот факт впервые был освещён в книге, написанной Д. Л. Быковым, но здесь присутствуют некоторые новые подробности. В частности, говорится о семье и родителях О. В. Арцимович. Описаны и последующие события, включая развод с Г. В. Смольяниновой, переезд в Ленинград, рождение в 1964 году — в новом браке — второго сына. Здесь и о влюблённости в город на Неве и о последующем отторжении этой влюблённости, вылившихся в стихах. Написано и о возвращении Окуджавы и его семьи в Москву в 1965 году — в новую кооперативную квартиру — у метро «Речной вокзал», недалеко от прежней «аэропортовской» квартиры, в которой остались его первая жена и сын.

Как с грустной иронией пишет автор в завершении этой главы:

...Он здесь бывал редко, хотя от Речного вокзала до Аэропорта четыре остановки на метро. Целая вечность (с. 265).

Осенью 1970 года в редакцию серии «Пламенные революционеры» при издательстве политической литературы «Политиздат» ЦК КПСС, что на Миусской площади в Москве, Булат Окуджава принёс рукопись, которая называлась «Ведь не даром» (с. 273).

Этими словами начинается **девятая глава** книги, в которой подробно рассказана история книжного издания романа «Бедный Ав-

<sup>13</sup> Цит. по неатрибутированной фонограмме в публикации: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал»: [Ответы на записки] / Авт.-сост. А. Петраков. М.: Кн. маг. «Москва», 1997. С. 94. (Б-ка журн. «Вагант-Москва». Вып. 205–213).

росимов», а также описана нездоровая обстановка, существовавшая в советское время в литературных кругах. Упомянуты и другие романы Окуджавы, и дана оценка его отношения к истории в целом. Завершается глава событиями лета 1983 года, связанными с кончиной Ашхен Степановны Налбандян.

Из опубликованных воспоминаний В. Г. Новохатко, заведующего редакцией серии «Пламенные революционеры», М. Гуреев делает такой вывод:

Следовательно, борьба за публикацию велась методами и приёмами, продиктованными обстоятельствами и условиями большой совпсовской игры. Этот немислимый, но вполне обыденный по меркам того времени эпизод отсылает нас к письму Окуджавы в Правление СП СССР касательно погромных статей в «Литературке». Поиск справедливости и защиты в те годы носил именно такой характер, потому что иначе решать проблемы, конфликты ли в литературной среде (а они случались очень часто) было невозможно в принципе (с. 280–281).

Всё по сути верно, но здесь вскользь упомянуто письмо Окуджавы, также не известное окуджавоведам, и на этот раз сообщается, что оно касается «погромных статей в “Литературке”» (?!). Если речь про статьи о журнальной публикации романа «Бедный Авросимов», увидевшие свет в этой газете 8 октября 1969 года, то к погромным можно отнести лишь статью того же В. Бушина «Удобности производить революцию», но никак не напечатанную на той же полосе статью Г. Шторма «История принадлежит поэту...». Это подтверждает и название редакционного предисловия: «Два мнения об одном романе». Выходит, что это ещё одна таинственная «жалоба» Окуджавы в «инстанции», выстраивающаяся в целую «линию поведения», которая никак не вяжется с образом, нарисованным самим автором книги. Непонятно. И снова бездоказательно.

И ещё неточность:

После описанных выше перипетий рукопись «Ведь недаром» вышла в серии «Пламенные революционеры» под названием «Глоток свободы», а также в журнальном варианте под названием «Бедный Авросимов» (с. 283).

В действительности хронология иная: журнальный вариант опубликован в 1969-м, а книга с этим романом печаталась в конце 1971-го. Это отнюдь не два равноценных, как может показаться читателю биографии, заглавия. Окуджава, надписывая эту книгу, часто зачёркивал навязанное ему политиздатовское и вписывал от руки своё журнальное — «Бедный Авросимов».

Финальная, **десятая глава** начинается с того, что главный герой приходит во двор своего арбатского детства. Здесь автор как бы следует за строкой из «Арбатского романса» Окуджавы: «Вы начали

прогулку с арбатского двора, к нему-то всё, как видно, и вернётся...». Герой садится в пустом дворе на скамейку, достаёт блокнот и — неожиданно — начинает писать текст, который потом превращается в ту самую неизвестную рукопись о войне 1812 года, о людях XIX века, текст которой у него долго не складывался. В книге её содержание разбито на части и изложено в «**Прологе**» (с. 6–24), а также ещё в трёх вставных фрагментах, озаглавленных «**Интродукция**» (с. 106–119), «**Кода**» (с. 199–219) и «**Маэстро**» (с. 267–272). Это отдельный, как говаривал сам Окуджава, «сюжет в сюжете» на историческую тему. И эта история, к сожалению, так и остаётся для читателя «вещью в себе», поскольку она ничем, кроме загадочной датировки *октябрь 1983*, не будет привязана ни к биографии писателя, ни даже к его авторству.

Завершается глава таким постскриптумом:

Фантастическая история с нахождением рукописи одного известного писателя на платформе Мичуринец полностью вписывается в мифологию невыносимой и в то же время желанной жизни Булата Окуджавы, описанной на этих страницах не столько в хронологическом порядке, сколько в формате потока сознания. <...>

Калейдоскоп текстов — реальных и вымышленных, из которых при особом повороте трубы калейдоскопа складывается картина необычная и вполне напоминающая реальность, при том, что у каждого она своя (с. 302–303).

Полагаем, что в итоге читателю так и не станет окончательно понятно, кто истинный автор вставных исторических интермедий. Во всяком случае, не скроем, этот момент остался неясным в первую очередь и для рецензента. Не хочется думать, что М. Гуреев цинично использовал биографию старшего коллеги в качества гарнира к своему собственному сочинению «на историческую тему». Остаётся надеяться, что позднее, где-нибудь в интервью, автор раскроет нам тайну этого мифа. Мифа, уже отнюдь не авторского, о котором сообщалось в аннотации к тому, а нового — того, который таким образом автор пытается породить. Ведь согласитесь, любые наши самые смелые догадки ничто по сравнению с достоверным знанием.

Яков НИКИТСКИЙ

## «НУЖНО ПРОВЕСТИ ГЛУБОКИЙ ПОИСК...»

### По страницам высококоведческого журнала

В 2011 году в Пятигорске по инициативе хорошо известного высококоведам Валерия Перевозчикова, когда-то (в 1979-м) интервьюировавшего поэта в Пятигорске же, а недавно, увы, ушедшего из жизни, начал издаваться научно-популярный журнал «В поисках Высоцкого». Незаменимый помощник и партнёр В. Перевозчикова как главного ре-





доктора журнала — сибиряк Юрий Гуров, выполняющий обязанности и редактора, и корректора, и верстальщика (некоторые номера подготовлены им совместно с москвичом Андреем Сёминым). Когда Валерию Кузьмичу по состоянию здоровья стало сложно заниматься практической редакторской работой, именно Юрий Васильевич (начиная с двадцатого номера) взял на себя контакты с авторами и обеспечивает наполняемость редакционного портфеля<sup>1</sup>. Журнал же получил со временем двойную «прописку»: Пятигорск — Новосибирск. На конец 2019 года вышли тридцать семь номеров этого ежеквартального издания.

Не скроем: поначалу у нас возникало опасение, что журнал будет повторением «Ваганта» («Вагант — Москва»), выходившего в девяностые годы прошедшего века и в начале нового и какое-то время издававшегося при столичном музее Высоцкого. Тот журнал был изданием во многом публицистическим. Созданный на эмоциональной перестроечной волне, когда Высоцкий переходил из статуса запрещённого народного любимца в статус классика, и немало способствовавший становлению высокоцковедения как науки, он в постсоветских условиях постепенно утратил своё значение и в итоге закрылся. Истории «Ваганта» посвящены в новом издании воспоминания стоявшего у его («Ваганта») истоков Константина Рязанова (16; здесь и далее в круглых скобках мы указываем номер журнала «В поисках Высоцкого», содержащий упоминаемый нами материал). Так вот, в двадцать первом веке Высоцкий нуждается уже в серьёзном изучении, и новое издание — если оно хотело быть жизнеспособным — должно было быть по преимуществу научным. Редакция это поняла и создала — скажем сразу — в самом деле замечательную трибуну для исследователей био-

<sup>1</sup> Мы благодарны Юрию Васильевичу Гурову за консультации в ходе работы над данным обзором.



графии и творчества барда, собрав под мягкой обложкой небольших (за сотню страниц) номеров лучшие высоковедческие силы. Здесь регулярно появляются подборки докладов, прозвучавших на конференциях по творчеству поэта — в Новосибирске (8, 15), Петербурге (24), Орле (25), Риге (26), Гродно (33). Само название журнала представляется очень точным и символичным: участвующие в издании авторы по отдельности и все вместе ищут подлинного Высоцкого, «по кирпичику» реконструируя картину его биографии и творчества. Предпочтение отдаётся здесь оригинальным, впервые публикуемым материалам; в случае же перепечатки из другого издания — например, опубликованных Игорем Кохановским в журнале «Коллекция Караван историй» (2014, ноябрь) неизвестных прежде писем Высоцкого (17) — указывается, как и положено, источник<sup>2</sup>. Многие работы, впервые увидевшие свет на страницах журнала, вошли затем в авторские сборники статей и монографии. Тираж журнала мал, но все номера доступны в формате PDF на сайте «Миры Высоцкого»<sup>3</sup>.

Хотим сразу извиниться перед теми авторами журнала, которых мы здесь не упомянем. Это не значит, что их материалы заслуживают меньшего внимания, чем те, что упомянуты. Просто сказать обо всех невозможно: объём обзора не может быть безграничным. Попробуем выделить основные тематические линии издания.

Первым делом назовём некоторые публикации мемуарного характера, включающие и беседы с современниками Высоцкого. Корпус воспоминаний о поэте и сегодня, по прошествии уже четырёх десятилетий после его кончины, пополняется. Кстати, издатель журнала

<sup>2</sup> Заметим только, что в редакционной сноске название журнала ошибочно указано как «Караван историй». Это разные издания, хотя одно из них является «дочерним» по отношению к другому.

<sup>3</sup> См.: <http://worlds-vv.albumplayer.ru/links:16.12.19>.

В. Перевозчиков в своё время и заложил основы мемуарной высокоцкианы (см. серию составленных им на рубеже восьмидесятых–девяностых годов книг о поэте «Живая жизнь»). В журнале же он публикует, например, сделанные им записи бесед с матерью поэта, Ниной Максимовной Высоцкой, относящиеся к 1986 году (2): они ценны штрихами биографии самого Высоцкого и восприятия его творчества и судьбы в первые посмертные годы. Публикует В. Перевозчиков и запись беседы Инны Кочарян и Владимира Акимова о юношеском периоде биографии поэта, об атмосфере «Большого Каретного» (1). И тот и другой материалы существенно дополняют известные по прежним публикациям воспоминания этих мемуаристов. То же можно сказать и об объёмистой, растянувшейся на четыре номера (24–27) записи беседы Владимира Румянцева с Людмилой Абрамовой в 1990 году: здесь и первые годы Таганки, и совместные поездки в Ленинград, и детали творческой истории произведений Высоцкого 1960-х годов. Выделим ещё, например, воспоминания бывшего оператора Одесской киностудии А. Борисова «Высоцкий — профессионал» (4), интересные именно профессиональным взглядом на работу актёра («мелочей, проходных деталей для него не существовало!»)<sup>4</sup>. Или мемуары участника движения КСП Леонида Беленького (21), работавшего в одном из московских НИИ и организовавших два выступления барда для сотрудников своей организации (второе состоялось 19 марта 1974 года, а первое — 28 декабря, но какого года — в публикации, увы, не указано<sup>5</sup>). Или рассказ редактора фирмы грамзаписи «Мелодия» Евгении Лозинской (21), ценный свидетельствами о работе над дискоспектаклем «Алиса в Стране Чудес» — в частности, о роли, которую сыграло в судьбе пластинки участие Беллы Ахмадулиной.

Чрезвычайно любопытен мемуарный этюд писателя А. Курчаткина «Об одной легенде в жизни Владимира Высоцкого» (26), ставящий под сомнение расхожее утверждение о том, что Высоцкий стремился к публикации своих произведений. Автор, работавший в 1970-е годы в редакции журнала «Студенческий меридиан», занимался подготовкой подборки Высоцкого к печати и безуспешно пытался добиться встречи с бардом, чтобы тот авторизовал принесённую в редакцию Андреем Вознесенским машинопись. Высоцкий, однако, уклонялся от встречи.

<sup>4</sup> См. также полемическое выступление А. Борисова «Опасное мифотворчество» (20), содержащее коррективы к статье А. Линкевича «Как записывали Владимира Высоцкого в Одессе».

<sup>5</sup> Это был 1968 год; выступление состоялось в столичном кинотеатре «Арктика», как раз и упоминаемом в мемуарах Л. Беленького. См.: Владимир Высоцкий: Каталоги: В 3 кн. Кн. 1: Каталог выступлений / Сост. А. Петраков. М.: Кн. магазин «Москва», 2001. (Б-ка журн. «Вагант-Москва».) С. 38.

По версии мемуариста, «страх публикации был в нём (Высоцком — А. К.) сильнее желания публикации. Всё же тексты песен есть тексты песен. Они создаются по иным законам <...> И, будучи напечатанными, лишёнными своих мелодий, рядом со стихами сильно проигрывают. Этого, видимо, Высоцкий и боялся. Привыкший и страстно желавший быть во всём “самым-самым”, он опасался провала» (с. 20). Объяснение, может быть, и спорное, но мимо него не пройти исследователям, пытающимся постичь специфику авторской песни в соотношении с традиционной «бумажной» поэзией. Ю. Калабухов публикует свою запись разговоров с другом Высоцкого по Большому Каретному Аркадием Свидерским (5). Публикация, правда, оформлена не совсем корректно: если текст — пусть даже не записанный, а наговорённый на магнитофон — принадлежит Свидерскому, то именно он, а не Калабухов, должен быть указан в качестве автора (несоблюдением этого правила вообще грешат многие собеседники знаменитостей, публикующие записи своих бесед с ними). Правда, редакция, учитывая «популярную» составляющую издания, сопроводила текст полушутливой подписью «Фактура А. Свидерского, текстура Ю. Калабухова». Но всё же, думается, фамилия Свидерского должна быть и в «шапке» публикации, и — что важно для открывающего журнал читателя — в содержании номера. И ещё: тенденциозно и грубо звучит в калабуховском предисловии «наезд» на музей поэта и (в бумажной версии номера, в данном случае не совпадающей с электронной) на издающийся там альманах «Мир Высоцкого». Спишем это на издержки далёкого от науки «володелюбия»...

Особо нужно сказать о материалах, подготовленных для журнала *Марком Цыбульским*. Живя вот уже почти три десятилетия за океаном, он чрезвычайно активен в сборе биографических материалов о поэте. При географической удалённости исследователя, основной метод его работы, естественно — общение по телефону и Интернету; так ведь и заочно современников Высоцкого надо ещё разыскать. Сейчас важно — успеть поговорить и записать; критический анализ этих рассказов, конечно, впереди. Впрочем, он намечен уже в «наводящих» вопросах интервьюера. Подготовленные М. Цыбульским материалы есть в каждом(!) номере журнала. Они складываются в несколько тематических блоков. Это прежде всего беседы, помещённые под рубрикой «Живой Высоцкий». Назовём лишь нескольких респондентов биографа, ограничившись наиболее известными именами: поэт-песенник Юрий Энтин (1) и композитор Владимир Дашкевич (12), актриса Людмила Максакова (2), писатели братья Стругацкие (2), диктор телевидения и однокурсница Высоцкого Аза Лихитченко (9), футболист Анатолий Бышовец (16)... М. Цыбульским подготовлены (тоже с опорой

на рассказы современников) публикации и другого рода — связанные с отдельными эпизодами жизни поэта или с его прямым или косвенным участием в театральных постановках и фильмах; теперь эти материалы можно читать и в книгах М. Цыбульского «Владимир Высоцкий и его “кино”» (2016) и «Владимир Высоцкий: ещё не всё» (2017). «Географические» сюжеты исследователя — Высоцкий в Белоруссии (20–23) или, скажем, в Киеве (24–27) — дополняют его книгу «Жизнь и путешествия В. Высоцкого» (2004).

Иногда, впрочем, редакции стоило бы быть разборчивей в отборе мемуаров для публикации. Так, текст *Рудольфа Фукса* (известного ещё под псевдонимом Рувим Рублёв; 10) кажется весьма сомнительным по степени достоверности. Когда читаешь о том, как Высоцкий, выступление которого «в одном из клубов» (каком же именно?) Ленинграда откладывалось из-за опоздания барда, приехавшего со съёмок на «Ленфильме», где «на осветителя... упала тяжёлая декорация и сильно придавила его», из-за чего «пришлось вырезать кусок большой балки автогеном», и «все присутствовавшие в то время в павильоне пытались всё время держать эту декорацию на весу, чтобы ему меньше давило», — так вот, когда читаешь этот «мемуар-катастрофу», хочется крикнуть: не верю! История, ничем и никем более в биографии поэта не подтверждаемая, явно сочинена по модели известного реального эпизода, когда на Таганке на репетиции «Гамлета» рухнула металлическая конструкция. Правда, на Таганке обошлись без автогена. Есть в воспоминаниях Р. Фукса и другие неправдоподобности («В антракте меня представили Володе, вышедшему выпить чашку кофе в буфет»; так вот и вышел актёр в антракте «Гамлета» запросто к народу в буфет, а тут как раз и Фукс! и кто «представил»-то?) и нестыковки. Скажем, он пишет о двух своих встречах с Высоцким: первая относится, судя по контексту, к 1972 году (автор же год почему-то не называет), вторая, более поздняя, — соответственно ко времени не ранее 1972-го (хотя год не назван и здесь). Так вот, во время этой «второй встречи» Высоцкий поёт «несколько новых» песен, в том числе «Человек за бортом». Но эта песня написана в 1969-м, и быть «новой», тем более для любителя и знатока, каковым Фукс себя позиционирует, в 1972-м уже никак не может. Впрочем, сочинительство Р. Фукса нас не удивляет: однажды он придумал целый рассказ о якобы состоявшейся записи концерта Галича в номере ленинградской гостиницы<sup>6</sup>.

Между тем, мемуаристика в журнале — не обязательно мемуаристика непосредственно о Высоцком. Уже есть о чём вспомнить и из по-

<sup>6</sup> См.: Кулагин А. В. Поэтический Петербург Галича // Кулагин А. В. Слово семь заветных струн...: Статьи о бардах, и не только о них. Коломна: ГСГУ, 2018. С. 121 (сн. 5).

смертной по отношению к поэту эпохи. Так, В. Ковтун рассказывает о попытке опубликовать в перестроечном 1988-м году в перестроечном же «Огоньке» к юбилею Высоцкого подборку его стихотворений, свидетелем которой (попытки) автору довелось быть (7). Героями этого мемуарного этюда становятся осторожный главред журнала Виталий Коротич; инициатор публикации, друг Высоцкого, актёр Всеволод Абдулов; поэт Александр Межиров, статья которого, поставленная в журнальный номер, якобы «мешала» поместить в нём стихи Высоцкого (Межиров сказал, что снимает статью, но и это не подействовало); и, наконец, Марина Влади, «харизма» которой преодолела-таки сопротивление. Подборка, хотя и урезанная до трёх стихотворений, в итоге вышла.

Картина биографии поэта пополняется на страницах журнала исследованиями, посвящёнными отдельным эпизодам или отношениям его с тем или иным современником. Так, В. Шакало прослеживает хронику событий в одном случае — весны и лета 1965 года, когда Высоцкий участвует в пробах или съёмках трёх фильмов — «Был месяц май», «Последний жулик» и «Стряпуха» (29); в другом — поздней осени 1974-го (запись на «Мелодии», лечение в Институте им. Склифосовского, и др.), корректируя попутно известные свидетельства современников (28). К. Рязанов, развивая тему давней, подготовленной им, книги о приездах Высоцкого с концертами в 1978 и 1980 годах в подмосковный Троицк<sup>7</sup>, делится с читателями журнала своими новыми находками в этой области (14). Он же восстанавливает — из критического сопоставления разнящихся свидетельств современников — репертуар пробного показа молодого актёра Высоцкого при первом появлении его в Театре на Таганке. Это были, резюмирует исследователь, рассказы Чехова «Беспокойный гость» и «Ведьма» (19). Отметим ещё обстоятельную статью Л. Надея «Владимир Высоцкий и Геннадий Шпаликов» (7), систематизирующую известные нам факты личного и творческого общения двух художников, а также, по меткому выражению автора, «случайно-неслучайные совпадения» в их произведениях, свидетельствующие об общности некоторых тем и мотивов, волновавших обоих. Две публикации посвящены теме «Высоцкий и Вознесенский». Это, во-первых, статья П. Евдокимова, вводящего в научный обиход материалы звуковой страницы журнала «Кругозор» (№ 4 за 1965 год) с записью фрагментов поэмы «Лонжюмо» из таганковского спектакля «Антимиры», где звучит и голос Высоцкого (27). А во-вторых — связанный с Высоцким фрагмент биографии Вознесенского, написанной И. Виравовым для серии «Жизнь замечательных людей» (19) — заим-

<sup>7</sup> См.: [Рязанов К.] Вокруг «неизвестного» выступления: Высоцкий в Троицке: Журналист. исслед. Троицк: Студия «Вагант», 2002.

ствованный, правда, не из самой книги, а из публикации в «Российской газете».

Литературоведческие работы печатаются в журнале обычно под рубрикой «Академия». Некоторые из них тяготеют к универсалиям, широким общекультурным проблемам. Такова, например, статья С. М. Шаулова «Не ждали. Явление Высоцкого истории литературы» (21), в которой автор развивает свою давнюю излюбленную идею о типологическом родстве поэзии Высоцкого с искусством барокко. Высоцковедам эта идея исследователя давно известна (и не раз вызывала возражения, в том числе и со стороны автора этих строк). Но теперь она пополняется кое-какими новыми аргументами (в частности, наблюдениями о проявлениях «барочности» в творчестве современников Высоцкого). К тому же, журнал, напомним ещё раз, является научно- популярным, и на его страницах филолог-специалист имеет право объяснить читателю-любителю суть своей концепции, уже излагавшейся в научной печати. Правда, учёный порой слегка «переживает» с аргументацией, торопясь записать в свои полные союзники, например, автора данного обзора<sup>8</sup>.

Менее удачной представляется тоже претендующая на широту статья А. Бузова с названием «Кони привередливые...» и подзаголовком «Заметки об энергетике стихотворного слова В. С. Высоцкого» (2). Красивое слово «энергетика» подкрепляется в статье а) заимствованным у Ю. М. Лотмана другим красивым понятием «активизации стихотворной структуры» (пример — переживание «момента настоящего времени» в стихотворении «Люблю тебя сейчас...»); б) фольклорной традицией; в) добротой во всех многообразных её проявлениях (звучит весьма широко...). Затем начинается разбор песни «Кони привередливые», в парадоксальном названии которой автор видит «энергему» творчества поэта. Но позвольте, об этой песне высоцковеды писали

<sup>8</sup> Так, в одной из своих работ, на которую ссылается С. М. Шаулов, мы пишем: «Если принять саму методологию учёного (С. М. Шаулова — А. К.), то творчество Кушнера (и, кстати, Бродского <...>) можно будет назвать “барочным” в не меньшей степени, чем творчество Высоцкого» (Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. Коломна: МГОСГИ, 2014. С. 101). Исследователь утвердительно комментирует это наше высказывание так: «...петербургское крыло новейшего русского поэтического барокко укрупняется и укрепляется именем Александра Кушнера <...> при этом как барочный поэт упоминается и Бродский» (с. 22). С. М. Шаулов не придал значения кавычкам, в которые взято у нас слово «барочное» и которые, как и вся логика нашего исследования, не позволяют понимать его слишком буквально (выше, на той же 101-й странице, у нас сказано о поэзии Кушнера: «...отчасти напоминает о барочной традиции»). Кроме того, он оставил без внимания нашу оговорку «если принять...»; она ещё не означает, что мы методологию С. М. Шаулова п р и н я л и.

уже десятки раз (из работ о поэте в статье цитируется только предисловие Р. Рождественского к книге «Нерв»), и ничего нового А. Буров в ней не открыл. Статью можно было поместить не в научной рубрике, а в рубрике публицистики («Высоцкий пробуждает совесть. То, чего нам так не хватает сегодня» и т. д.) — если таковая применительно к Высоцкому ныне вообще имеет смысл. Сомневаться же в необходимости её поневоле начинаешь, читая ещё, например, статью А. Дмитриевского «Смыслократия по-русски: феномен Высоцкого как провозвестник роевого общества» (25) — именно публицистическую. Начав с небезынтересных рассуждений на сформулированную в названии тему (Высоцкий — опередивший своё время пример того, как «национально-культурные сообщества» будут формироваться — и уже сейчас формируются — «вокруг наиболее ярких и понятных выразителей ментальных концептов»), автор неожиданно соскользнул в итоге... в апологию сталинизма. Тут, как говорится, — без комментариев.

Другие исследования более локальны, связаны с конкретными явлениями или именами — что, впрочем, не мешает их авторам порой и здесь «раздвинуть горизонты». К работам такого типа отнесём, например, статью Г. Шпилевой «“Странные” повести конца 1960-х гг.: аспекты поэтики» (24). В ней поставлена давно напрашивающаяся проблема современного (для той эпохи) контекста прозы Высоцкого. В поле внимания исследовательницы — три произведения: «Жизнь без сна» Высоцкого, «Затоваренная бочкотара» Аксёнова и «Москва-Петушки» Ерофеева. Их сходство она видит в обращении писателей к образу героя-маргинала (новый извод типа «лишнего человека»), к приёму абсурда и к жанру повести — пластичному и позволяющему «на небольшом текстовом пространстве» представить «самую главную проблему современности: устремлённость Человека и Литературы <...> к Свободе» (с. 10). Разумеется, это только начало изучения прозы поэта в данном направлении, своего рода предварительный очерк; нам видится в работе Г. Шпилевой, может быть, заявка на монографию о литературном и общекультурном контексте прозаического наследия писателя. Сам контекст же наверняка может быть расширен. Кстати, перу Г. Шпилевой принадлежит и специальная статья о жанровых особенностях «Романа о девочках» Высоцкого (8). Исследовательница не пользуется этим привычным, принятым в самом авторитетном на сегодня издании Высоцкого<sup>9</sup> — но, по-видимому, редакторским — названием произведения (иначе оно оказывается не «повестью», как трактует его автор статьи, а «романом»), а называет по начальной

<sup>9</sup> См.: *Высоцкий В.* Соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент.: А. Е. Крылов. М.: Худож. лит., 1990 (и др.).



строке авторского текста: «Девочки любили иностранцев...» Что ж, ход логичный, но требующий какой-то текстологической рефлексии касательно названия (откуда — и случайно ли — взялось само слово «роман»? ). Тем более что Г. Шпилева и цитирует Высоцкого, кажется, по одному из изданий двухтомника; говорим «кажется», ибо хотя внутри-текстовые ссылки (с индексом В, номером тома и страницы) в статье есть, само издание-источник не указано.

Выделим и построенное на архивных материалах, размещённое в двух номерах журнала (26, 30) исследование Ю. Куликова «Навязчивый сон. Высоцкий и Шукшин: пересечения, замыслы, творчество». Оно включает в себя несколько эпизодов творческого диалога двух художников: участие Высоцкого в пробах на главную роль в фильме Шукшина «Живёт такой парень»; замысел постановки пьесы Шукшина «Точка зрения» в Московском экспериментальном театре, где играл (в свой «дотаганский» период) Высоцкий; неудачная шукшинская попытка сотрудничества с Театром на Таганке, куда он предложил свою пьесу о Разине (фрагменты этого, прежде не публиковавшегося текста, помещены в составе статьи); версия о том, что в образе героя рассказа Шукшина «Гена Пройдисвет» отразились черты Высоцкого. Наконец, особенно ценной нам представляется та часть статьи, где высказано предположение о связи песенной дилогии Высоцкого «Очи чёрные» с замыслом фильма Шукшина о Разине. Уже позже «Старый дом» был предложен в фильм «Емельян Пугачёв», а «Погоня» — в «Единственную»<sup>10</sup>. Вообще Ю. Куликов, заведующий исследовательским сектором научно-фондового отдела московского музея Высоцкого, — один из активнейших авторов журнала. Он публикует не только развёрнутые статьи, но и многочисленные небольшие (однако требующие немало-го труда) заметки на разные темы, уточняющие и дополняющие канву биографии поэта. Таковы, например, материалы о праздновавшейся в Грузии свадьбе Высоцкого и Марины Влади (33) или об обнаруженном исследователем в документальном фильме об одном из футбольных матчей 1956 года лице сидящего на трибуне «человека, похожего на Высоцкого» (31) — действительно, похожего. И Высоцкий на этом матче был, это достоверный факт.

Статья М. Перепёлкина обращена к «Песне о Волге», написанной Высоцким для спектакля Ленинградского театра имени Ленинского комсомола (ныне — Балтийский дом) «Необычайные приключения на волжском пароходе» (35). Исследование удачно соединяет в себе обе

<sup>10</sup> Здесь мы должны повиниться перед Ю. А. Куликовым: по нашей невнимательности ссылка на его работу не включена в нашу собственную статью на тему «Высоцкий и Шукшин», посвящённую отдельным реминисценциям из фильмов Шукшина в произведениях поэта (36).

отмеченные нами тенденции — условно говоря, концептуально-теоретическую и конкретно-практическую. Здесь содержится, во-первых, анализ диалогической структуры произведения («напряжённое тяготение-отталкивание двух сюжетных линий — эпически-былинной и лирической»), вписывающегося в «волжский миф» русской культуры и занимающего в нём заметное место, а во-вторых — сведения о материалах, связанных с постановкой пьесы (афиша, эскизы декораций, рецензии в ленинградской печати). Добавим от себя, что «Песня о Волге» несла особую нагрузку в спектакле: он ею завершался. Песня звучала по окончании действия, под занавес, и автор этих строк, побывавший на спектакле в 1985 году, хорошо помнит, как публика оставалась на местах в зале и слушала до конца полную фонограмму авторского исполнения песни полузапрещённого в ту пору поэта... Кстати, биографические штрихи к истории этой песни и вообще работы Высоцкого над песнями для «Необычайных приключений...» содержатся в беседе Льва Черняка с постановщиком спектакля Кириллом Ласкари (20).

Есть в журнале и текстологические работы — например, статья А. Сёмина «Рукописи, которых... не было?!» (7–8). Автор её пытается доказать, что несколько поздних стихотворений Высоцкого («Мой чёрный человек в костюме сером...», «Слева бесы, справа бесы...») являются подделкой и что в изданиях сочинений поэта их можно печатать в лучшем случае в разделе «Dubia». Тема была продолжена исследователем и в позднейшей большой статье «Шестое доказательство» (15–18). Не занимаясь специально текстологией, мы не будем соглашаться или, напротив, полемизировать с коллегой, тем более что оригинальные автографы названных стихотворений пока не обнаружены, и исследователям приходится довольствоваться копиями. Хотя сомнения А. Сёмина в подлинности рукописей небезосновательны, всё же ясно, что никакие текстологические выкладки в таком случае не могут дать результата, на сто процентов точного. Но у нас есть чисто литературоведческие соображения по поводу изложенной в статье версии. Так, автор её, анализируя стихотворение «Новые левые — мальчики brave...», не видит разницы между автором и лирическим героем, соотнося содержание стихотворения с биографией самого Высоцкого (для аргументации А. Сёмина это важно), между тем как ни одно лирическое произведение нельзя воспринимать как буквальное отражение жизни. «Чудное мгновенье» вспоминает не Пушкин, а его лирический герой, и если в стихах Высоцкого появляется в качестве персонажа «мадам переводчица», то это не значит, что она — реальное лицо. Или: А. Сёмин почему-то считает, что текст стихотворения, возникшего под да в н и м впечатлением, не может быть записан поэтом неряшливо; но дело ведь не в давности впечатления, а в условиях, при которых

записывались стихи: не всегда это происходит в рабочем кабинете, за письменным столом. Или: не очень ясно, для чего автор избегает традиционного и внятного способа записи стихотворного ритма, пользуясь собственной, сложной, читателю журнала не понятной формулой, состоящей из цифр и латинских букв, а главное — что даёт ритмика для понимания сути вопроса? Далее, напрашивается вопрос: если не Высоцкий — то кто мог написать эти стихи уровня, не побоимся сказать, позднего Пастернака (его «Нобелевской премии») или позднего Твардовского? Никак не можем согласиться с А. Сёминым в том, что «сомнительные», с его точки зрения, стихи похожи на многочисленные посмертные посвящения Высоцкому (и, стало быть, подделать их не составляло большого труда). Например, «Слева бесы...» — эпохальное стихотворение, соединяющее в себе русскую литературную традицию (Пушкин, Достоевский...) и трагический опыт советской эпохи, с её ГУЛАГом и коммунистической идеологией, поддерживаемой бодрыми физкультурными маршами и официозным искусством в целом («Ну-ка, солнце, ярче брызни!»). А. Сёмин напрасно, на наш взгляд, критикует это стихотворение за то, что оно «почти целиком» состоит из «чужих слов» и «многократно использованных образов». Нет, просто здесь высокая степень интертекстуальности, для Высоцкого вообще очень характерной (назовём, например, уже упоминавшееся нами стихотворение «Люблю тебя сейчас...», насыщенное пушкинско-есенинско-маяковскими мотивами<sup>11</sup>). Не уступят «Бесам...» и другие стихи — «Я никогда не верил в миражи...» или «Меня опять ударило в озноб...» И в-четвёртых — «кому и зачем это нужно?» В финале статьи возникает имя Г. Антимония, предоставившего эти тексты в Театр на Таганке для спектакля «Владимир Высоцкий». Получается, что тексты подделал если не сам таганковский завлит, то кто-то стоящий за его спиной или воспользовавшийся его «доверчивостью». Предлагаемые автором варианты объяснения (неведомый мистификатор хотел «потешить собственные поэтические амбиции» или, может быть, «примитивизировать» и «клишировать» подлинное мировоззрение Высоцкого «во имя неких идеологических установок») кажутся нам слишком уж сложными, трудно объяснимыми психологически и реально (посмотреть бы на этого знатока «подлинного мировоззрения Высоцкого» из эпохи начала восьмидесятых). Рассчитывать же на то, что такие стихи могли бы прозвучать в спектакле, тоже не приходилось: жёсткие цензурные условия тех лет общеизвестны.

<sup>11</sup> См. об этом: Кулагин А. В. «Люблю тебя сейчас...» Высоцкого в поэтическом контексте // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна: МГОСГИ, 2010. С. 151–165.

Лишь косвенными могут быть и аргументы В. Гаврикова, пытающегося выяснить, можно ли считать принадлежащими Высоцкому строфы стихотворения «Мы верные, испытанные кони...» (3–5). Напомним, что поэт декламировал на публике только первые восемь строк его, но в некоторых изданиях печатается (по коллекционерским спискам) и продолжение этого текста. Исследователь, отдающий себе полный отчёт в условности своей методики, обращается к ритмике, строфике, лексике и синтаксису спорных стихов, рассматривая их в контексте творчества поэта, и в итоге склоняется к отрицательному ответу: спорный фрагмент Высоцкому не принадлежит. Принимаем эту версию к сведению, а спорный фрагмент можем, в ожидании каких-либо более твёрдых аргументов в пользу *да* или *нет*, опубликовать, как предлагает В. Гавриков, в разделе «Dubia». Вообще же драматичной и по сей день не до конца прояснённой судьбе рукописного наследия Высоцкого посвящена в журнале специальная подробная обзорная статья В. Перевозчикова и Ю. Гурова (12).

В особую группу нужно выделить работы, в которых поэзия Высоцкого рассматривается в свете паралитературных критериев — то есть, особенностей авторского исполнения. Давно понятно, что творчество бардов не может быть измерено одними лишь литературоведческими категориями: песня обладает специфическими средствами воздействия на читателя, которые нуждаются в полноценном изучении. Для филологов здесь камень преткновения; нужна поддержка специалистов из смежных областей. Таков, например, *Константин Казански* — музыкант, уроженец Болгарии, проживший много лет во Франции и делавший аранжировки песен Высоцкого для его французских альбомов. В журнале перепечатана (из воронежского сборника «Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2014–2015») его большая статья о музыкальной составляющей творчества поэта-исполнителя (20–21). Подвергая критическому обзору положения предшественников (например, о наличии у Высоцкого абсолютного слуха, о его тесной связи с цыганской музыкальной традицией), автор статьи полагает, что манера Высоцкого-исполнителя восходит к блюзу. Последний же, с присущей ему импровизационностью, — в свою очередь, сродни импрессионизму в живописи. «Можно считать Высоцкого, — пишет К. Казански, — импрессионистом, когда он исполняет свои песни». В. Гавриков пишет о проблеме интонации в пении барда (25). Обозначив объективные трудности описания и анализа этого явления (отсутствие соответствующего литературоведческого инструментария, невозможность передачи интонационного рисунка графическими средствами), исследователь обращается к анализу песни «Тот, который не стрелял». В ней, как явствует из статьи, интонация зависит от композиции произведе-

ния: «три зоны повышенной эмоциональности» (первое сообщение о расстреле, описание расстрела, смерть «того, который не стрелял») «как бы обрамлены двумя нейтральными блоками» (зачин и эпилог). В этом проявляется, по мысли исследователя, пристрастие Высоцкого к «контрастам и неожиданным ходам».

Сквозная задача издания — комментирование произведений Высоцкого, более всего представленное трудами А. Скобелева, работающего в этом направлении уже много лет и постоянно публикующего результаты своих разысканий на страницах журнала. Находок здесь много. Скажем, комментатор обнаруживает в написанных для спектакля по пьесе Володарского «Звёзды для лейтенанта» прямые переключки с текстом этой пьесы (19). Или замечает, что определение *золотое* в строке «Где пиво варят золотое “Жигули”» из «Песни автозавистника» может иметь реальную основу: в Куйбышеве/Самаре (а это как раз центр области, где и находятся Жигулёвские горы) в советские годы выпускалось элитное «Двойное золотое» пиво (1). Впрочем, всё могло быть проще: не назвал ли поэт пиво «золотым» по причине его золотистого цвета? Но находка комментатора всё равно любопытна и небесполезна. Между тем, современная эпоха изменила наши представления о границах комментируемого: они сузились. Сегодня, когда Интернет есть у каждого, что называется, в кармане, нет смысла объяснять даже неподготовленному читателю многие общеизвестные имена и понятия, тем более если они (как, скажем, «Таганская тюрьма» или «Ордынка») уже прокомментированы предшественниками. С другой стороны, А. Скобелев пишет ведь не академический комментарий, а «материалы к комментированию», оставляя этим себе поле для некоторой творческой свободы и право на субъективность толкования. С предшественниками же исследователь порой полемизирует, что естественно, но при этом не всегда мы с ним соглашаемся. Так, комментируя «Песню Вани у Марии» (для фильма «Одиножды один»), он ставит под сомнение существование в послевоенные годы жанра вагонной песни, о котором пишут другие комментаторы. Отсылаем коллегу к «Истории русского шансона» М. Кравчинского, содержащей небольшую, но ёмкую главу «Вагонные песни»: там приведены примеры песен и названы имена очевидцев — носителей информации об этом ушедшем песенном жанре<sup>12</sup>.

В качестве комментаторов произведений Высоцкого выступают на страницах журнала и другие исследователи. Так, В. Изотов (7, 13 и другие) подходит к материалу преимущественно с лингвистических позиций, но не только (и вообще публикует немало работ, разных по направленности, иногда неожиданных — например, о восприятии песни «Мы возвращаем Землю» в современной фантастике). И. Иткин усма-

<sup>12</sup> См.: Кравчинский М. История русского шансона. М.: Астрель, 2012. С. 300–307.

тривает текстуальное сходство стихотворения Высоцкого «Прodelав брешь в затишье...» и немецкой народной песни «Старинное предсказание близкой войны...», известной советскому читателю по переводу Льва Гинзбурга (34). Оно, как предполагает автор статьи, могло подсказать Высоцкому лирический сюжет его стихотворения. М. Раевская обнаруживает газетный источник эпизода с «телогрейкой» из песни «Через десять лет» (21). Упомянем также её развёрнутый комментарий к стихотворению «Набат», лейтмотивом которого (комментария) являются звучащие, по мнению исследовательницы, в тексте аллюзии на тогдашнюю войну во Вьетнаме (12).

Некоторые публикации вроде бы претендуют на статус комментария, но имеют откровенно любительский характер. Ну, например, непонятно, зачем нужно было публиковать выловленную «на просторах Интернета» (таково название рубрики) статью Д. Алемасова «Китай в песнях Высоцкого» (29). Во-первых, автор сам признаётся, что он не специалист по творчеству Высоцкого, что цитирует он песни «по памяти» (!), а где не помнит, сверяется с сайтом «На куличках» (!?). Во-вторых, песни о Китае давно и подробно прокомментированы<sup>13</sup>. В-третьих, информацию о «культурной революции» Д. Алемасов берёт тоже из Интернета, не заботясь о том, насколько она надёжна...

Постоянная тема журнала — «зарубежный» Высоцкий; она включает материалы и биографические, и филологические. Это может быть, например, подготовленная М. Раевской публикация двух болгарских интервью поэта и актёра, данных им во время болгарских гастролей Таганки 1975 года (2); или принадлежащий перу Э. Куэлина (США) обстоятельный обзор англоязычных высококоведческих материалов (5–6); или записанная Л. Наделем беседа с эмигрировавшей в Израиль двоюродной тётей Владимира Семёновича Шуламит Дуксиной о семье Высоцких (16); или статья Р. Сузуки «Отношение к творчеству Владимира Высоцкого в Японии» (18); или подборка, посвящённая памяти польской исследовательницы Марлены Зимны, создавшей музей Высоцкого в городе Кошалин и проводившей там конференции (26). Кстати, в журнале помещены и главы из её книги «Высоцкий, которого мы потеряли...» (13, 14), а также подборки её писем на высококоведческие темы — к Л. Наделю (26, 30) и к А. Сёмину и В. Чичериной (23). В последнем случае имена адресатов не указаны, но читатель догадывается, что это и есть публикаторы подборки. В. Дузь-Крятченко, когда-то ведший в «Ваганте» рубрику «Листая старые страницы», продолжил эту работу, расширяя сферу своих поисков и публикуя в журнале ма-

<sup>13</sup> См.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. «Китайская серия» Высоцкого: опыт реального комментария // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. ст. Самара: Самарск. ун-т, 2006. С. 178–189.

териалы не только отечественной, но и зарубежной прессы, связанные с именем поэта (2, 4, 22, 31 и другие). Несомненно, полезна и рубрика «Архив», в которой перепечатываются малодоступные ныне работы прежних десятилетий. Здесь можно прочесть, например, фрагменты кандидатской диссертации *Н. Рудник* «Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого» 1994 года (14)<sup>14</sup>. Здесь же помещена опубликованная впервые в 1988 году статья о песнях Высоцкого как «поэтико-политической публицистике» *Ю. Батурина* (17) — в ту пору учёного-юриста, а впоследствии помощника президента Ельцина и космонавта. Под этой же рубрикой перепечатана и статья *В. Блюменкранца* «Высоцкий в Риге» из «Балтийской газеты» за 1994 год (19).

Публикует журнал и хронику посвящённых Высоцкому мероприятий, рецензии на вышедшие книги о нём и анонсы книг новых. Впрочем, если редакция доверяет анонсировать книгу самому автору, то владеющий им рекламный интерес может провоцировать нескромность. *Я. Корман* представляет читателям свою книгу «Энциклопедия творчества Владимира Высоцкого: гражданский аспект» (32). В авторском анонсе читаем: «Исчерпывающе (так! — А. К.) проанализированы фонограммы и рукописи поэта... рукописи (или всё-таки их копии? — А. К.) были любезно предоставлены мне Сергеем Жильцовым... Книга будет стоить дорого... Но она того стоит». Известно: сам себя не похвалишь... Между тем, статьи *Я. Кормана* (частично — под псевдонимом *М. Аронов*; псевдоним раскрыт редакцией), в том числе и главы упомянутой книги, опубликованы в журнале (10, 11, 31 и другие). Писать о методе работы *Я. Кормана*, умеющего искать и систематизировать факты, но упорно видящего в творчестве поэта непременно отражение его конфликта с властью (и этим, на наш взгляд, сужающего масштаб Высоцкого и смысл его произведений), нам уже приходилось<sup>15</sup>. Повторяться не будем, ибо за последние годы этот метод не изменился.

Не всё в журнале равноценно, но удач всё же гораздо больше. И сам журнал в целом — бесспорная удача высокоцковедения. Диапазон его широк, как и требует того личность и творчество главного героя — «шансонье всея Руси», создателя новой поэтической энциклопедии русской жизни. Надеемся, что и впредь энтузиазм редакции (ясно, что ныне быть коммерческим такое издание не может) будет поддержан новыми трудами заинтересованных в продолжении выхода журнала исследователей.

А. КУЛАГИН

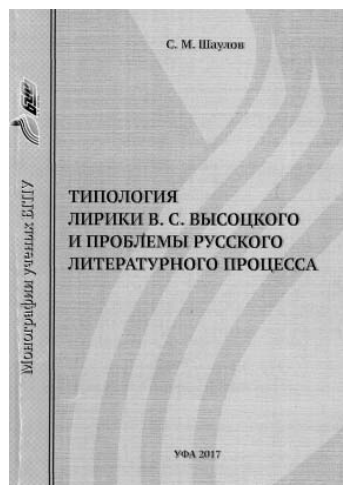
<sup>14</sup> Диссертация была издана в виде монографии, ныне ставшей уже библиографической редкостью: *Рудник Н. М.* Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск: Изд-во КГПУ, 1995.

<sup>15</sup> См.: *Кулагин А. В.* Барды и филологи: Авт. песня в зеркале литературоведения. Коломна: МГОСГИ, 2011 (по указ. имён).

## ТВОРЧЕСТВО ВЫСОЦКОГО В РАКУРСЕ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ БАРОККО\*

Одним из феноменов русской литературы нашего времени является канонизация творчества В. Высоцкого (если бы нам в ту пору, когда мы слушали песни живого барда, сказали, что о нём будут писать диссертации, мы не поверили бы). В числе главных стратегий введения Высоцкого в русский литературный канон — сопоставление его творчества с русской классикой по формуле «Высоцкий и...» (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Некрасов, Достоевский, Маяковский, Есенин и другие). Подобный подход находит место как в научных исследованиях, так и в университетской программе по русской литературе (например, в теперь уже давнем спецкурсе А. В. Кулагина<sup>1</sup>). Связи Высоцкого с предшественниками-классиками литературоведы открывают как в типологической близости, так и в интертекстуальности *sensu stricto*: прямые и скрытые цитаты, реминисценции и аллюзии. (Своими виртуозными приёмами игры разными текстами мировой литературы/культуры Высоцкий соотносим с Пушкиным).

Ещё дальше в канонизации Высоцкого идёт С. Шаулов в своей монографии, посвящённой типологии лирики поэта. В предварительных замечаниях исследователь обосновывает свою методологию: поиск как типологического сходства, так и генетических связей этой лирики с художественным мыш-



\* Шаулов С. М. Типология лирики В. С. Высоцкого и проблемы отечественного литературного процесса. Уфа: Изд-во БГПУ, 2017. 264 с. Тир. 100 экз.; То же [испр. и доп.]: Промежуточный итог: Типология лирики В. С. Высоцкого и проблемы отечеств. лит. процесса. Beau Bassin: Lap Lambert Acad. Publ. RU, 2018. 274 с. Тир. не указан.

<sup>1</sup> См.: Кулагин А. В. Спецкурс «В. С. Высоцкий и русская литература» // Филология — Philologica: Науч.-образоват. журнал. Краснодар, 1993. № 2. С. 59–62.



лением барокко (прежде всего немецкого). Он ставит перед собой задачу доказать «...проявление в лирике В. С. Высоцкого структурных и образных особенностей художественной системы, гомологически подобной барокко XVII века <...> действие в художественном мышлении поэта барочной текстопорождающей матрицы, проявляющееся в сходстве поэтических формул и топосов, стилистических и эмблематических тропов» (с. 2). Защищая этот тезис, автор — знаток немецкого барокко — утверждает с полемическим пафосом место русского поэта в европейской литературной традиции. Вопрос «откуда это у него?» (Высоцкого) сближает подход исследователя с теорией влияний и с историко-генетическим подходом, но вместе с тем в его научном дискурсе появляются термин *интертекстуальность* — в его широком смысле, как у Ю. Кристевой (мозаика предшествующих текстов в памяти творца), и термин *диалог* — в бахтинском смысле. Подобное методологическое смешение вызывает возражение не просто из-за какого-то догматизма (с таким догматизмом автор спорит дальше в тексте), а потому, что упомянутые подходы отвечают на разные вопросы и воплощают кардинально отличающиеся концепции связей между текстами в истории литературы.

**Введение** монографии озаглавлено «Барокко, экспрессионизм и Высоцкий: что с чем, почему и как сравнивается». В нём автор выражает своё видение сущности творчества Высоцкого и его роли в русской культуре, вводя и термин Юнга *коллективное бессознательное*: «...дело, видимо, в своеобразном глубинном совпадении каких-то особенностей индивидуального художественного мышления с коллективным бессознательным народа, которое в речи поэта обнаруживается и узнаётся как подтекст и движущий смысл явлений и событий исторической, общественной и бытовой жизни. Рецепция такого творческого акта переживается как коллективное прозрение, а поэт воспринимается как персонификация и глашатай судьбы целого этноса» (с. 6). Учитывая маргинальность и аутсайдерство Высоцкого, исследователь объясняет «многоголосицу (разнобой) аналитических дискурсов» в исследовании его творчества. Собственную точку зрения он мотивирует интересом к барокко и к творчеству Достоевского и преодолением идеологических запретов на изучение этих явлений. Специфику своего подхода С. Шаулов видит в неразделённости субъекта и объекта исследования и оспаривает с этой точки зрения «абстрактно-рационалистический миф о науке» (с. 8). Декларированное слияние литературоведа с его объектом выражено в тексте в эссеистических элементах стиля, врывающихся в структурно-семиотический дискурс. Таким образом, он «не наступает на горло собственной песне» (что было немыслимо раньше в рамках структурно-семиотической школы). Опорой для исследователя в его концепции воздействия эстетики барокко на русскую

литературу является идея Лотмана о семиосфере, об актуализации (а не забвении) в трансформированном виде «отвергнутых однажды “ошибочных” кодов и концептов» (с. 9). Защищая основания типологического исследования, С. Шаулов утверждает свою точку зрения на историю литературы: «Историко-литературный процесс больше не представляется нам как “борьба и смена” литературных направлений, как лестница эпох и периодов, в которой каждая следующая ступень отменяет предыдущую и приближает литературу к её современному состоянию, которое только и обладает для нас актуальным смыслом» (с. 13–14). (Спор с «теорией прогрессивного развития литературы» и «накопления опыта реализма» мне кажется несколько анахроничным.) Автор отграничивает поиск «сходных художественных стратегий и практик текстопорождения» в барокко и в поэзии Высоцкого, семиотическую гомологию — от интертекстуальности («речь идёт не об интертекстуальности самой по себе, не о том, кого или что из литературного наследия прошлого мы<sup>2</sup> “предлагаем” Высоцкому в “собеседники”» (с. 14), хотя в других случаях типологические связи трактуются как интертекстуальные (о чём будет речь позже). Дальше С. Шаулов определяет понятия «художественная система» и «художественное направление», чтобы утвердить свой тезис об актуализации художественного мышления барокко, экспрессионизма и романтизма (общую для них идею двоемирия) в творчестве Высоцкого (а не принадлежность к этим направлениям). При этом снова востребованной оказывается теория Юнга: «Генетика типа, коллективное бессознательное (тоже идея Юнга) может проговариваться в индивидуальном творчестве неосознанно, подобно тому, как высказывается собственное подсознание человека — в оговорках (Юнг — ученик Фрейда). И мы, читая поэта, наталкиваемся на смысловую близость или дословные совпадения с топосами, казалось бы, далёкими от него культурно-ситуативно, исторически и географически» (с. 23).

Текст монографии включает широкое отступление («исторические предположения») о немецком барокко и его влиянии на русскую культуру: дело Максима Грека, роль польского барокко, воздействие немецкого барокко на Державина и Тютчева, восприятие розенкрейцерства, общество русских масонов, отголоски барокко в литературе Серебряного века. Пафос утверждения значения барокко для русской культуры находит выражение в растительных метафорах: «Такое *прорастание* плодоносного зерна, занесённого когда-то в нашу почву и спустя времена дающего, на первый взгляд, неожиданные всходы, намекает на какую-то особенность, присущую и зерну, и почве, и погоде, благоприятствующей урожаю» (с. 34).

<sup>2</sup> Здесь и далее в цитатах курсив автора.

Важно отметить, что при открытии реминисценций из произведений авторов немецкого барокко (например, Ангелуса Силезиуса) в творчестве Высоцкого исследователь отрицает прямое знакомство русского поэта с его немецким предшественником и ищет сходство в концепции человека (его противоречивости), усвоенной также через чтение Шиллера и Гёте: «Топос *такой* противоречивости человека не может принадлежать исключительно какой-нибудь одной художественной системе или какой-либо отдельной национальной культуре; он заложен в смысловую сферу общеевропейской культуры усвоением и переживанием библейского человека» (с. 24). Автор учитывает, что в системе барокко упомянутый топос «смещается в центр мировоззренческого основания, актуализируется, поэтически концептуализируется» (с. 24). Если автор даёт себе отчёт в том, что определённый топос получает в разных художественных системах специфическую концептуализацию, он мог бы усомниться в собственном подходе — прочтении поэзии Высоцкого через барокко.

**Первая глава** монографии, как подсказывает её заглавие — «Барочная семиотика текстопорождения», — ставит проблему генеративной поэтики. В первой части этой главы («“Высоцкое“ барокко: семиотический механизм порождения текста») автор выделяет как семиотический механизм текстопорождения в барокко «выражение невыразимого» (идея, характеризующая и код романтизма). С этой идеей автор связывает такие тропы, как синтаксический параллелизм, анаграмма, каламбур, антитеза, оксиморон, этимологическая фигура, поэтическая этимология (исток которой обнаруживает у Якоба Бёме), неологизмы («тяга к изобретению слов»). Проявление антитезы исследователь видит у Пауля Флеминга, Джона Донна (стих Высоцкого «В рождение смерть проглядывает косо»). По этому поводу, имея в виду спор автора с А. Кулагиным, я скорее займу позицию А. Кулагина, который отмечает, что «присущее барочной литературе “напряжённое состояние языка”, включающее неологизмы, анафору и тому подобные приёмы, встречается в новой русской литературе не только у Высоцкого»<sup>3</sup>. Возникает и такой вопрос: не являются ли некоторые упомянутые тропы особенностями поэзии вообще? Конечно, они получают особое значение в разных литературных формациях — например, анаграмма авангарда, антитеза романтизма, или, как отмечает А. Кулагин, неологизмы имажинизма и футуризма. И ещё: одну и ту же ли функцию имеют неологизмы Мартина Опица и тех же футуристов? Добавлю, что цитированный С. Шауловым оксиморон Джона Донна появляется у М. Цвета-

<sup>3</sup> Кулагин А. Барды и филологи: Авт. песня в зеркале литературоведения. Колонна: МГОСГИ, 2011. С. 47.

евой («Рождение — падение в смерть») — то есть воплощённую в нём идею тоже можно вывести из барокко? И если у многих других поэтов открываем указанные исследователем тропы, то в чём специфика кода поэзии Высоцкого?

Воздействие барокко на русскую литературу автор видит в идеях «проблематичности бытия, озабоченности “последними” и “проклятыми” вопросами, разобщённости между внешним и внутренним, видовым и родовым человеком, историческим и “всечеловеком»» (Достоевский) и вписывает в эту традицию Высоцкого («в этой литературе Высоцкий совсем не выглядит маргиналом») (с. 45). Понятен пафос спора с представлением о маргинальности Высоцкого, но контекст барокко, в который попадают упомянутые идеи, кажется слишком широким (соглашусь снова с А. Кулагиным, что барокко оказывается у С. Шаулова «без берегов»).

Вторая часть первой главы посвящена эмблеме в художественном мышлении барокко и в творчестве Высоцкого. Свои наблюдения над ролью образа в поэзии Высоцкого С. Шаулов начинает с обращения к «стихам на картинку» (речь идёт о цикле М. Шемякина «Чрево Парижа»). Хотя внимание на эти стихи он обращает, по его словам, «мимоходом», — в сущности же ставит проблему экфрасиса, привлекающую в последние годы активное внимание литературоведов. Считаю, что подробное рассмотрение в таком ракурсе творчества Высоцкого с успехом послужило бы его включению в контекст «высокой» русской поэзии XX века. Но исследователь ставит акцент на эмблемы, которые присутствуют в «Эмблемате» барокко: *горящее сердце* (из «Братских могил»), корабль, входящий в порт под всеми парусами, подсолнух, натянутый лук. Для методологии автора характерно, что он объясняет появление таких эмблем у Высоцкого не типологической близостью или актуализацией метафор, которые Лакофф и Джонсон называют «метафорами, которыми мы живём» (впрочем, не сработает ли в исследовании метафорики Высоцкого именно эта теория?), а прямым влиянием барокко на русского поэта: «Иногда даже возникает впечатление, что поэт полистывал нашу “Эмблемату” или что-то ей подобное, настолько близки его мотивы некоторым эмблемам» (с. 52). С. Шаулов полемически ставит проблему соотношения эмблема — метафора: «...в школах нас всех учат различать в основном метафоры, сравнения и эпитеты. Иначе мы бы видели, как вновь и вновь, из текста в текст, в его стихах то и дело встречаются названия предметов в функции *опредмечивания абстракции*, напрямую соотнесённых с их старинными, эмблематически заданными значениями, а мы всё привычно маркируем как метафору. Но — присмотримся: метафору — чего?..» (с. 58–59). Анализируя «Песню конченого человека», он открывает эмблему связ-

ки стрел со значением 'Пока мы вместе, нас не сломить'. Мои возражения против интерпретации эмблемы Высоцкого касаются не столько её присутствия и у других поэтов (что А. Кулагин отмечает по поводу эмблемы корабля), сколько специфики функции эмблемы в религиозно-философском осмыслении мира барокко (нравоучительность, закодированность религиозных правил, особый диалог с адресатом) и образов Высоцкого, воплощающих мировоззрение человека XX века. Очень важно обращение автора к песне «То ли в избу и запеть...», в которой Высоцкий тематизирует эмблему («без реклам и эмблем»). Казалось бы, из этого текста можно извлечь отвержение мышления эмблемами, но исследователь виртуозным каламбуром аргументирует свой тезис о барокковом генезисе эмблем поэта, комментируя «осознанность плена лирического субъекта в мире эмблем»: «Вот и мир без эмблем без эмблем непредставим» (с. 69). Дело однако в том, как эти эмблемы функционируют — как объект концептуализации или как элемент мышления творца.

Несмотря на эти возражения, нужно признать, что анализ семантической структуры стихотворений Высоцкого отличается семиотическим чутьём, глубиной и содержит интересные наблюдения: о символике корабля и оппозиции суша-море (созвучной с романтической концепцией мира), о ценности гелиотропности («гелиотропная верность востоку»; с. 58). Плодотворен анализ песни «Моя цыганская» в ракурсе мифопоэтики, семиотики, интертекстуальности: оппозиции верх-низ, церковь-кабак, коннотации ольхи и вишни, контаминация античного и христианского кодов («нектар как елей»), реминисценции из Блока, Ахматовой, Пастернака, фольклора. Показательно для дискурса автора, что эти наблюдения порой выливаются в патетические утверждения барочности приёмов поэта — по поводу зодиакальной эмблематики исследователь восклицает: «Поистине, отстоянная, рафинированная и крепко настоящая барочность!» (с. 67).

В третьей части первой главы автор анализирует тезауризацию в поэзии Высоцкого («Тезауризация и песня "Наши помехи эпохе под стать..."»). Отмечу ценность социолитературных наблюдений исследователя над местом поэта в контексте его времени, над его двуликостью (Янус): «Такова уж была "стать" эпохи, что, с одной стороны, в своём переживании она привела в действие тот механизм текстопорождения, о котором мы говорим, а с другой стороны, вытеснила поэта в сферу концертно-песенного бытования его лирики, где ему приходилось и сопротивляться эстраднему представлению о себе, но и искать понимания у публики, которой хотелось его слушать» (с. 70). Этими социокультурными факторами С. Шаулов объясняет стремление поэта «к энциклопедической проработке предмета речи», «к тезауризации

поэтического высказывания» (с. 70). Убедительны наблюдения над спецификой диалога поэзии Высоцкого с другими текстами. Формула Белинского «энциклопедия русской жизни» в оценке «Евгения Онегина» скрыто подсказывает упомянутую мной в начале этого текста близость Высоцкого к Пушкину: «Высоцкий входит в новую “энциклопедию русской жизни”, он глубочайшим образом литературен, буквально погружён в национальную и мировую поэтическую стихию, питается её кодами и концептами, пребывает в актуальном диалоге с ними и, прежде всего, — через богатейший язык, который не просто *использует*, но поистине творит, оживляет и возвращает соплеменникам» (с. 71). Детальный анализ семантики и метрики стихотворения о собаках не только раскрывает его смысл, воплощённый в семантической структуре и в стихосложении, но ставит также важные проблемы как литературно-теоретического, так и философского, или социокультурного характера, которые сами по себе заслуживают отдельного внимания: метапоэтическая метафора *поэт как птица*, которой исследователь касается вскользь отсылкой к Гёте, проблема страха в СССР, осмысленная с точки зрения Фрейда, игра Высоцкого дискурсом советских газет и газетными штампами («Полная иронии апелляция к эпохе предъявляет ей, как вексель к оплате, созданное ею же представление о себе»; с. 81).

**Во второй главе** — «Образность и топика барокко в русской лирике второй половины XX века» — С. Шаулов анализирует топос (концепт) *Север* в поэзии Высоцкого на материале «Белого безмолвия». Автор открывает специфику поэтической концептуализации этого топоса у Высоцкого в слиянии оссиановской экзотики: «указание на следы (руины) мифологизированного исторического прошлого (времени скальдов)» (с. 84), — с романтическим концептом русской литературы «Север — пространство несвободы». В концептуализации Севера в произведении Высоцкого исследователь подчёркивает идею двоемирия (воплощённую в оппозиции Север — материк) и противопоставление время — вечность, закодированное в мотиве *безмолвия*. Он проводит и типологическую связь между художественным образом *белого безмолвия* у Высоцкого и образом топоса Севера у Джека Лондона. В поисках генезиса идеи «прижизненной слепоты и даруемого смертью прозрения» (с. 91) С. Шаулов расширяет максимально контекст, в который вписывает поэзию Высоцкого: христианская и мистико-гностическая традиция, «Царь Эдип» Софокла, «Маленький принц» Экзюпери, «Отелло» и «Король Лир» Шекспира, Якоб Бёме, Кальдерон, Ангелус Силезиус, Марсилио Фичино, «Silentium» Тютчева. Подобная широта интересна и провокативна, но снова можем сказать, что она приводит к потере специфики кода отдельных религиозных и художественных концепций.

Обращаясь к песне «Кони привередливые», автор указывает на частотность употребления слова *Бог* у Высоцкого (что очень ценно с точки зрения недостаточной исследованности этого мотива), причём снова ищет опору для своей интерпретации в герметико-барочной традиции (идея о молчании как лучшей молитве, идея неназываемости Бога), в философских концепциях Гермеса Трисмегиста, неоплатоников, Николая Кузанского, Бёме, Силезиуса, в поэзии Тютчева.

В первой части второй главы автор останавливается на стихотворении «Теперь я капля в море» в связи с барочной топикой в поэзии Высоцкого. Он ставит вопросы о связи барочных приёмов с пространственно-временной структурой и о «природе интертекстуальности» в творчестве поэта. Говоря об интертекстуальности Высоцкого, в данном случае он имеет в виду автоинтертекстуальность (болгарский литературовед Р. Коларов употребляет термин *автотекстуальность*): «Его поэзия пронизана многочисленными переключками отдельных стихотворений, которые цитируют одно другое, *перепевают*, поясняют друг друга и т. д.» (с. 98). Объектом внимания исследователя является также проблема семиотики, коннотаций слова в культуре: «Слово и, тем более, словосочетание, достаётся поэту не в голем словарном виде, а приносит с собою семантический груз предыдущих употреблений. При этом поэтико-философская нагрузка слова подчас актуальнее и важнее значения, зафиксированного в словаре» (с. 98). Мне это объяснение кажется избыточным. Интереснее анализ дополнительного смысла таких фразеологизмов как *капля в море*, *двери на запоре* в поэзии Высоцкого. Семантику фразеологизма *капля в море* как метафоры человеческой души («Общаюсь с тишиной я...») исследователь выводит из Ангелуса Силезиуса («душа человека — ничтожно малая капля из безбрежного моря бесконечной божественности») и прослеживает развитие «барочно-поэтических топосов» в русской поэзии (Державин, Пушкин, Гоголь, Достоевский, поэты Серебряного века — ряд, в который входит и Высоцкий; см. с. 100). Важно наблюдение об инвариантности понятия *моря* в поэзии Высоцкого (хотя самого этого термина автор не употребляет). В концепции исследователя семантика *моря* у Высоцкого также генетически выводится из барокко (море как метафора Бога). Несмотря на уже упомянутую спорность этой связи, структурно-семиотический анализ концепта *море* содержит ценные наблюдения о «равнозначности моря и гор» (о воплощённой в этих топосах идее постижения «высшего смысла»; с. 102), о мифе творения в стихотворении «Сначала было Слово печали и тоски...»), об евангельской идее искупительной жертвы и второго пришествия в стихотворении «Упрямо я стремлюсь ко дну...» (с. 105), о становлении моряка как инициации (с. 107), о семантике ртути как одного из первоэлементов природы (отсылка к астрологии, алхимии, Парацельсу).

В третьей части второй главы С. Шаулов рассматривает «тюремный» топос в поэзии Высоцкого, подчёркивая ещё в первом предложении значение этого топоса в творчестве барда: «Тюремный топос столь органичен и важен в поэзии Высоцкого, что без упоминания о нём кажется невозможным какое бы то ни было обобщающее суждение о ней, под каким бы углом зрения она ни рассматривалась» (с. 110). В оглавлении этой части указано на связь между русским поэтом и многократно упоминаемым поэтом барокко Грифиусом в их интерпретации метафоры *весь мир — тюрьма*: «“Весь мир — тюрьма”: диалог с Андреасом Грифиусом». Частотность тюремного топоса в поэзии Высоцкого исследователь объясняет социополитическим контекстом: возвращением осуждённых из лагерей и их рассказами о своём пребывании в них. В этот контекст вписывается стихотворение «Баллада о детстве» 1975 года, в котором автор открывает «мемуарно-нарративный автобиографический дискурс» (с. 111). Сопоставляя текст Высоцкого с текстом Грифиуса, он ставит проблему вида связи между двумя авторами — я бы сказала, между интертекстуальностью *sensu stricto* и типологическим сходством: «Факт прямого — *по видимости!* — цитирования мотива, который *процитирован быть не мог*» (с. 110). Вывод об «общей для двух поэтов мысли о пренатальном периоде жизни как о тюремном заключении» наводит на мысль о типологической близости, хотя автор оценивает некоторые поэтические выражения Высоцкого «почти как прямой перевод» (с. 111). Вопрос о характере сходства он оставляет открытым: «насколько общая концептология человеческой ситуации в мире у автора “Баллады о детстве” располагает к тому, чтобы это представление о сроке беременности как о тюремном сроке ещё не рождённого человека могло быть угадано или открыто заново?» (с. 112). А я задаю себе вопрос: не имеем ли дело и в этом случае с «метафорами, которыми мы живём»? В поисках генезиса метафоры *весь мир — тюрьма* исследователь снова расширяет контекст и отсылает также к Бёме, Сковороде, Кьеркегору, Силезиусу, Шекспиру («Дания — тюрьма»), к барочной антиномии дух — жизнь. Интересны наблюдения над мотивом выхода из *системы коридорной*, выбором *рыть метро*, которые снова трактуются в связи с идеей Грифиуса о *пути через тьму к свету*, но ещё и с романтическим мотивом побега (созвучие с романтической концепцией кажется ближе к мышлению Высоцкого). Эти наблюдения наводят и на мысль о проявлении специфически русской концептуализации метро, которой посвящено особое внимание русских семиотиков культуры.

**Тема третьей главы** — «Поэтическая антропо-, историко- и теософия». В первой части этой главы С. Шаулов проводит связь между Высоцким и Достоевским, уточняя, что лирика поэта «не богата пря-



мыми переключками с творческим наследием Достоевского» и что «её связь с его образным миром, скорее, внутренняя, органичная, но оттого особенно глубокая и экзистенциально значимая» (с. 127). С точки зрения контактологических связей важны приведённые факты участия Высоцкого в постановках по произведениям Достоевского (Порфирий Петрович, Свидригайлов), а с точки зрения интертекстуальности — открытие «пародийной сниженности, порой ёрнического передразнивания классика» (с. 128). Вывод «Что у Достоевского страшно, у Высоцкого смешно» (с. 136) наводит на мысль о предвосхищении постмодернистской игры классикой (о постмодернистских элементах у Высоцкого С. Шаулов упоминает в других местах своей книги). Современным интерпретациям интертекстуальности (конкретнее — метатекстуальности) созвучны наблюдения над связью между стихотворением «Слева бесы, справа бесы...» и пушкинскими «Бесами»: таким образом автор отсылает к цепи Пушкин — Достоевский — Высоцкий (добавим после Достоевского «Мелкий бес» Ф. Соллогуба), что вызывает ассоциации с теорией Риффатера о произведении-интерпретанте. Близость Высоцкого к Достоевскому автор открывает не только в интерпретации мотивов двойничества и демонического, но также в интерпретации мотива подпольного человека (подполье советского человека в «Песне автозавистника») и мотива сумасшествия. Убедительность этой близости (переломлённая и через Гоголя) подтверждена интертекстуальностью *sensu stricto*: прямыми пародийными отсылками к Гоголю и Достоевскому в «Песне о сумасшедшем доме». Развитие мотива демонического исследователь улавливает и в песне «Про чёрта», оценивая её как «сниженно пародийную параллель к эпизоду из “Братьев Карамазовых”». Очень важен и другой ракурс исследования упомянутой связи — выводы о специфическом концепте *демонического* в русской культуре: «этот ингредиент авторефлексивного “сплава” возможно и не так отчётливо сформулирован интертекстуально, но культурно-генетически глубоко укоренён в национально-психологической житейской стихии как мир чувств русского человека, где есть и “цыганщина”, и “достоевщина”, и аввакумовская истовость» (с. 130). С точки зрения национальных концептов ценны наблюдения о «своём Гамлете» в русской культуре, о включении голоса Высоцкого в развитие темы Гамлета в русской литературе. Связь Высоцкого с Достоевским дополнена мотивами Шиллера, конфликта между «просвещением и гулянками по кабакам» (как у Дмитрия Карамазова; с. 132), подлости. Убедительно показано воплощение идеи Ивана Карамазова «о невозможности нравственности без веры в бессмертие души» (с. 140) в стихотворении «Часов, минут, секунд — нули...», в высказывании «жил подлец, не умирал». Ценны и наблюдения над интерпретацией

мотива, воплощённого во фразеологизме *поднять голос*, в созвучии с Маяковским (поэма «Во весь голос»). Вторая часть третьей главы озаглавлена «Человек во времени бытовом, историческом и сакральном». Благодатной основой для анализа проблемы становится песня «Случай на таможне» (1975). Отмечу значение сопоставления рецепций песни и стихотворного текста («устное исполнение не оставляет реципиенту времени заметить скрытые пружины смысла», о горизонте ожидания адресата: «перед нами стихотворение, от начала до конца построенное как *игра* с рецептивными ожиданиями, которые сам же текст формирует, обманывает, перенастраивает и ведёт» (с. 142). В песне исследователь открывает соотнесение конкретной социальной реальности с евангельскими мотивами и утверждает «*христоцентричность* поэзии Высоцкого» как дополнительное доказательство опыта барокко (с. 143). Если оставим в стороне отсылку к барокко, не можем не оценить глубину анализа мотива распятия в стихотворении Высоцкого: фоническую игру (*метьево — третьего — метео- — не те*), устойчивость выражений *не то, не тот, не так* как знаки «противоречия между *сущим* и *должным*» (с. 144), двусмысленность осмысления распятия и иконы как религиозного символа и материальной ценности, сочетание иронии и гротеска с серьёзностью и грустью. Как аргументы вывода о христоцентричности поэзии Высоцкого автор приводит также «Песню про плотника Иосифа, деву Марию, Святого Духа и непорочное зачатие» 1967 года (впрочем, тоже сближающую Высоцкого с Пушкиным) и предсмертное осознание творчества как служения и *оправдания перед Всевышним* (с. 151). Эта сторона поэзии Высоцкого оценивается как очередное доказательство его вписанности в канон национальной литературы, в которой исследователь открывает христоцентричность как одну из её «главнейших структурообразующих особенностей» (там же). В своём поиске евангельских мотивов С. Шаулов иногда доходит до сверхинтерпретации — например, связь между временем в Израиле (разница в два часа с московским временем) и стихом из Евангелия от Марка «Был час третий, и распяли Его».

Третья часть третьей главы содержит анализ стихотворения «Упрямо я стремлюсь ко дну...» с точки зрения соотношения кода культуры с интертекстуальностью. В ней выделено несколько фрагментов. В первом из них автор рассматривает как диптих упомянутое стихотворение и «Марш аквалангистов» на основе темы погружения, возвращаясь к уже анализированной в первой главе теме моря и её связи с темой смерти. Это вызывает вопрос об инвариантных мотивах в поэзии Высоцкого (с точки зрения структуралистского подхода): погружение и корабль как варианты мотива моря. С другой стороны, место танатологической темы в поэзии Высоцкого, на которую автор указы-

вает, может привести к выводу, что тема моря оказывается вариантом темы смерти. Исследователь осознаёт богатство ассоциаций и автоинтертекстуальных связей в лирике Высоцкого и уточняет, что это «едва ли может быть с удовлетворительной полнотой освещено и в одной работе» (с. 156).

Второй фрагмент третьей части третьей главы содержит теоретическое отступление («введение в методологию») о соотношении терминов *код культуры* и *интертекстуальность*. Автор упоминает «христианский», «иудейский», мусульманский коды, но также «сюжет моления о чаше как культурный код», «гамлетовский код в современной драме», «шекспировский код у Пастернака», код русской национальной культуры, отмечая совпадение содержания терминов *код* и *мотив* — код «может быть и предельно узким, частным, проявляться точно, едва отличимо от мотива» (с. 158). Такое расширение границ термина *код* и синонимичность разных терминов проблематизирует возможность какой бы то ни было чёткости терминологии в литературоведении и общего научного языка. Не точнее ли говорить о *молении о чаше* как мотиве христианского (евангельского) кода, о теме Гамлета в литературе, о шекспировских образах и темах в коде Пастернака? Что касается объекта интертекстуальности, можно отграничить её от тематологии и мотивики: так, например, развитие мотива *моления о чаше* скорее является объектом тематологии, и точнее — тематологии Труссона, который интересуется историей мифологических и библейских тем в литературе. Проследивая развитие мотива *моления о чаше* с барокко и Шекспира до Высоцкого, автор определяет этот «сквозной мотив» как интертекст и отграничивает код культуры (христианский код как гипертекст) от кода поэта: «сквозной мотив» «может опосредоваться иной, собственно авторской, образной формой (код)» (с. 160). Значение термина *код автора* исследователь определяет как наличие «конкретного смыслового дискурса или нескольких дискурсов, логикой которых текст вовлекается в диалогические отношения с неопределённым (опять-таки!) числом предшествующих и последующих текстов, участвуя тем самым в развитии некоего гипертекста, стержнем которого и оказывается тот или иной культурный код, обретающий свою определённую в факте внутренней смысловой связи разнообразных и часто не зависящих друг от друга, но зависящих от него, кода, текстов» (с. 160). С. Шаулов предвосхищает возражения исследователей интертекстуальности о необходимости разграничения терминов *культурный код* и *интертекстуальность* и стратегий их исследования, но всё же настаивает на «сочетаемости двух стратегий» (160). Такая стратегия полемики иногда создаёт у меня горькое ощущение бессмысленности всякой научной полемики.

Иллюстрацией стирания границ между культурным кодом и интертекстуальностью становится анализ мотива *чаши* у Высоцкого в диалоге с Пастернаком: «Высоцкий, поющий стихотворение Пастернака, конечно, знает, откуда в этом тексте слова о чаше. Строго говоря, в его собственном стихотворении комментатор волен соотносить их как с Евангелием, так и с “Гамлетом” Живаго–Пастернака, но и — с множеством текстов, где “Чаша” — *крылатое слово*» (с. 162).

В третьем фрагменте проведена связь между стихотворением Высоцкого и романом Джека Лондона «Мартин Иден». Выявление диалога с прецедентным текстом (отличие художественного мышления Высоцкого от мышления Джека Лондона: вместо проблемы психологии и физиологии — идея преодоления закона Архимеда) сближает подход исследователя с дискурсом современной теории интертекстуальности. В стихотворении Высоцкого С. Шаулов открывает и интертекст Крылова: «опустошённость жизни на суше» он осмысливает как реминисценцию из басни «Стрекоза и Муравей», но ещё и из Гофмана (романтическое отрицание «уверенности сытой»; с. 165). Некоторые из этих связей явно типологические, но исследователь приходит к выводу именно об игре постмодернистского типа: «По сути, в этой короткой аттестации жизни “на суше” мы встречаемся с блестящим образцом постмодернистской игры цитатами, концептами, смыслами, привлекаемыми из разных пластов истории литературы и из собственного творчества...» (с. 166).

В четвёртом фрагменте автор возвращается назад во времени в поисках генезиса метафоры *погружение как познание* до эпохи Просвещения и снова выводит художественные идеи Высоцкого из гностико-герметической традиции, концепции Якоба Бёме о вещах явленного мира как «сигнатуры» Божественной Сущности (с. 174), открывает сближения с Паулем Флемингом (отказ от себя во имя «высшего блага») и Гёте («Фауст»). В контексте русской поэзии XX века стихотворение Высоцкого соотносено со стихотворением Пастернака «Во всём мне хочется дойти // До самой сути...». Открывая сходство художественной концепции Высоцкого с барокко, автор противопоставляет её «кантовскому и послекантовскому трансцендентализму» (с. 175).

Пятый фрагмент — «Погружение как познание: перед “точкой невозврата”» — развивает наблюдения над интерпретацией метафоры *погружение как познание*, причём в литературные «собеседники» Высоцкого привлекается, кроме Пастернака, Шиллер, прочитанный через его переводчика Жуковского (по моему мнению, обширный фрагмент о балладе Шиллера «Нырлящик» и переводе Жуковского нарушает сбалансированность текста). Диалог Высоцкого с Шиллером С. Шаулов мотивирует контактологической связью: «Знакомство Высоцкого

с переводом этой баллады, выполненным В. А. Жуковским, разумеется само собою» (с. 176). Ассоциации с другими текстами основываются на метафоре *стих как стрела*: припоминается «Прозаик и поэт» Пушкина, образ тетивы у Пастернака. Снова уточню, что исследователь ставит проблему интертекстуальности, но она предполагает игру с прецедентным текстом.

Шестой фрагмент вводит психоаналитический ракурс: «“На глубину” коллективного бессознательного». Исследователь подчёркивает, что «к концу 1970-х годов интуиции метафизического становятся особенно напряжёнными и значимыми для художественного смысла произведений поэта» (с. 185), и доказывает этот тезис трактовкой погружения и прохождения через «коралловые рифы» как знака открытия «нового мира», воскрешающего архетипические сакральные мотивы (с. 183). Воплощение идеи стихотворения открывается автором и в мотиве *максимального приближения к границе*, причём очень важно наблюдение о равнозначности таких образов, как *глубины* и *высоты* (спорт). Пользуясь терминами структурно-семиотической школы, можно определить мотив *максимального приближения к границе* как инвариант, а мотивы *глубин* и *высот* — как его варианты. Исследование таких инвариантов кажется перспективным. В интерпретации погружения у Высоцкого С. Шаулов видит спор с традицией Канта и Шиллера: «Там, где кантианско-шиллеровская предубеждённость рисует познанию предел, ему открывается притягательная перспектива перехода к исторически более глубокому и потаённому коду культуры» (с. 189). Таким потаённым кодом оказываются оккультные, масонские ритуалы испытания посвящаемого смертью. Анализируя образ камня, автор прозревает у Высоцкого отсылки, притом сознательные, к апостолу Петру и символике крещения: «Сознавал ли автор, в нужный момент обнаруживая “камень” в *воде*, окружающей носителя речи, что “камень” у него из предмета физического мира превращается в эмблему? Более того, — подразумевал ли то общекультурное значение этого топоса, которое связано с именем Петра, — значение твердыни, на которой воздвигнута Церковь Христова?» (с. 193). Доказательством сознательности отсылки к упомянутой традиции оказывается тезис структурно-семиотической школы о значимости каждой детали в художественном тексте (в отличие от модного деконструктивизма, автор определяет этот тезис как аксиому): «Если принять как аксиому, что в художественном тексте (а) нет ничего случайного и (б) всё стоит на своём месте, то — да, признавал и подразумевал» (с. 193). Даже если примем идею о значимости каждого элемента в художественном тексте, всё же зададимся вопросом: какие значения являются интенцией автора, или элементом кода автора, а какие раскрываются свободной интерпретацией (имеющей

своё право, но не претендующей на постижение кода автора). Такой теоретический спор о свободе интерпретации литературного произведения уведёт нас далеко и в сторону от основной задачи, поэтому упомяну только другое своё впечатление, затрагивающее одну из основных тенденций современного русского литературоведения: как далеко может завести литературоведа тенденция подчинения каждого автора и произведения христианской концепции!

Следующий, седьмой фрагмент («Остановиться, оглянуться...» на пороге») касается другой важной философской проблемы в стихотворении Высоцкого: «оправдание эволюции, венцом которой стал человек» (с. 195). Эта проблема тематизирована в тексте, следовательно, характеризует код автора: «Зачем мы сделали людьми? // Зачем потом заговорили? // Зачем, живя на четырёх, // Мы встали, распрямили спины?». Автор открывает в стихотворении идею о «невозможности выразить богооткровенную истину словами обыденного языка», прослеживая её «от Бёме до Достоевского» (с. 196), в идеях Гоббса и Руссо (особое влечение автора к Достоевскому мотивирует обширное отступление о нём). Расширяя контекст стихотворения, в анализе формулы «распрямить спины» он отсылает к «Дубинушке» и к революционному коду — к песне «Вставай, проклятьем заклеимённый...» (как фольклорный, так и революционный коды без сомнения присутствуют в творческом сознании Высоцкого). Целый ряд упомянутых ассоциаций, однако, создаёт впечатление, что все тексты культуры можно связать в единый код. Несмотря на это, ценны конкретные наблюдения автора над текстом, раскрывающие специфику интерпретации Высоцкого — скрытую полемику с идеей Достоевского о «Золотом веке»: «Люди не вырождались, они “делались” такими как есть, становясь людьми, с самого своего появления, которое происходило на “суше”, и это было прямым продолжением эволюции, следствием заложенного в ней онтологического принципа» (с. 200–201). Анализ анафоры со словом *назад* раскрывает и спор с Руссо: «крещендо *четырёхкратного* “назад”, которое указывает цель, несравненно более отдалённую, чем руссоистское “назад к природе”» (с. 203). И в этом случае троп выведен генетически из поэтики барокко, сближен с подобным тропом у Грифиуса (о том, что подобные тропы присущи поэзии вообще, уже была речь). Нужно, однако, отметить, что анализ стихотворения демонстрирует мастерство автора в области стихосложения. Ценны также открытие фольклорных ассоциаций с образом *Матери-сырой земли* («Материнства не взять у Земли») и вывод о преодолении таким образом опасности «сбиться на банальности советской заказной поэзии, привычно воспевавшей трудовые подвиги» (с. 206). Контекст этой идеи также очень широк — от идеи Бёме о «муке материи» до мотива *извечной утробы* у Ходасевича и Тарковского (с. 208).

Последний фрагмент третьей части третьей главы имеет подзаголовок «Imitatio Christi». В нём исследователь прослеживает развитие идей о «присутствии в любой форме божественного начала», о «смерти как пути к истинной жизни» — от Николая Кузанского, через Бёме до Державина («Я червь — я Бог!») и Полонского («Для себя я дух, стремлений полный, // Для других — я червь на дне морском»). Воплощение этих идей у Высоцкого автор открывает в семантике мотива общения с рыбами, грибами, трепангами. Заявленный в заголовке фрагмента тезис о сближении кода Высоцкого с евангельским иллюстрируется уподоблением в стихотворении носителя речи Иисусу Христу, вызвавшее ассоциации с трактатом Фомы Кемпинского XV века. Интерпретация идеи об «однократном волевом действии, ведущем к смерти» (с. 214), порождает у автора, в контексте концепции «Высоцкий и барокко», также аналогии с «барочной спекулятивно-мистической культурой XVII века» и с Бёме. Фрагмент заканчивается цитатой из Евангелия (о «зерне, падшем в землю»), что также характеризует дискурс автора, который подчас содержит элементы проповеди.

**Заключение** монографии — «Начало и итог» — возвращает читателя к первому поэтическому опыту Высоцкого — стихотворению «Моя клятва», написанному по поводу смерти Сталина. Автор polemизирует с другими исследователями, замалчивающими это стихотворение, а также с теми, кто осуждает поэта за компромиссы с властью или оценивает стихотворение как «неосознанную пародию». С точки зрения социальной психологии и национальной ментальности важны наблюдения над значением сталинского мифа в русской культуре (сталинизм как элемент «комплекса национального самосознания»; с. 220). Ценность стихотворения С. Шаулов открывает в причастности поэта к темам общенационального значения, в искренности чувства, но также в мастерстве стихосложения, в топике, в звукописи (трауром... молчанье Москва... сжимает; опоясана... погрузилась... Глубока... скорбь о... болью; с. 223). По этому поводу встаёт вопрос: адекватен ли такой анализ поэтики по отношению к произведению, вписывающемуся в официальный идеологический дискурс? Автор не без основания указывает на употребление молодым поэтом знакомого со школы и из газет языка, но, имея в виду использование мифологической и христианской символики в идеологическом дискурсе, делает акцент на эту символику, чтобы доказать причастность Высоцкого к евангельским и мистическим идеям, к поэтике барокко. Основной вопрос, который ставит перед собой исследователь, — «Почему автор стихотворения — это Высоцкий, который создаст шедевры?». Мне кажется, что важнее вопрос о том, как власть манипулировала сознанием детей и как мыслящий человек и талант преодолевал эту манипуляцию и в зрелом

возрасте скрыто дискредитировал идеологемы советской власти (хотя в его поэзии имеют место некоторые мифы советской культуры).

Вторая часть заключения является повторением (кажется, избыточным) рассуждений о связи Высоцкого с барокко и месте поэта в истории литературы, имеющими место во вступлении работы.

В конце монографии помещено **послесловие** — «Январские тезисы», — которое даёт ответы на вопрос, почему Высоцкий — «последний великий национальный поэт в русской национальной литературе». Автор дефинирует сам термин *национальная литература*, приводит ставший аксиомой тезис о том, что «русской литературе чужды чисто эстетические проблемы», а также о доминирующей в этой литературе идее «всемирной отзывчивости», об её этичности (проиллюстрированной и стихотворением Высоцкого «Священная война»). В этих тезисах (чья основательность в какой-то степени неоспорима) проглядывает мифологичность мышления исследователя.

В итоге впечатления от работы С. Шаулова приводят меня к следующим выводам: исследователь обладает эрудицией, широким научным и шире — культурным горизонтом, ассоциативным мышлением. Но свобода и широта ассоциаций иногда порождают и проблемы структурного и концептуального характера: принятие определённых ассоциаций как не нуждающихся в доказательстве (стратегия, воплощённая в формуле *разве это не так!*). Сама спорность некоторых тезисов, однако, также ценна — читатель не остаётся равнодушным, у него непрерывно возникают вопросы, он вовлечён в полемику. Особо проницателен и плодотворен анализ поэтики Высоцкого: раскрытие семантических связей между мотивами в одном стихотворении и в целостном тексте поэта, прослеживание интертекстуальных и автоинтертекстуальных связей (несмотря на неразграничение разных видов связей между текстами: интертекстуальности, контактологических и типологических связей, мифологических и христианских архетипов, действия универсальных метафор). Исследование сочетает инструментарии разных методологий (структурно-семиотической, генеративной поэтики, теории интертекстуальности, компаративистики, психоанализа). Эта интердисциплинарность сама по себе ценна, хотя в некоторых случаях определённые методологии конфликтуют между собой. Автор использует возможности имманентного анализа (*close reading*) и вместе с тем непрерывно выходит за его границы, ведя за собой читателя по извилистым тропинкам (иногда совсем неожиданным) максимально широкого контекстуального поля. Без всякого сомнения, книга С. Шаулова займёт заслуженное место в ряду многочисленных уже исследований творчества В. Высоцкого, внесёт свой вклад в литературную канонизацию поэта.



## БЕЛОРУССКИЙ СБОРНИК О ТВОРЧЕСТВЕ В. ВЫСОЦКОГО\*

Рецензируемый коллективный научный труд исследователей из России, Белоруссии, Украины, Польши, Израиля, Швеции подготовлен по итогам международной конференции о творчестве Высоцкого, состоявшейся в Гродненском государственном университете имени Янки Купалы в мае 2018 года. С Белоруссией поэт имел давние родственные и творческие связи, здесь он выступал с концертами, снимался в кинокартинах, останавливался в разных городах, в том числе и в Гродно.

Начальный раздел сборника **«Высоцкий в театре и кино»** открывается статьёй А. Н. Ярко «Роль Гамлета в художественном мире В. Высоцкого». Обобщая широкий круг исследований на эту тему, автор размышляет о сопряжённости поэтического мира Высоцкого с образами и мотивами, пришедшими из его театральных амплуа, и выявляет «межтекстовую» природу реинтерпретированного им образа шекспировского героя, которая складывается из следующих элементов: «...монолог Гамлета из пьесы Шекспира; роль Высоцкого в спектакле Театра на Таганке; рассказ Высоцкого об этой роли и конкретно — об этом монологе; песня, исполняемая Высоцким на стихи Б. Л. Пастернака; стихотворение Высоцкого “Мой Гамлет”» (с. 9).

«Гамлетовский» сюжет получил продолжение в работе М. Сильвестжак «Варшавский Гамлет смотрит на Гамлета с Таганки. В. Высоцкий глазами Даниэля Ольбрыхского». Предметом изучения стало здесь сочинение польского актёра Д. Ольбрыхского «Воспоминания о Владимире Высоцком» (1990), которое включается в контекст «высоцковедческих» мемуарных произведений, оставленных «людьми сцены» (В. Золотухин, В. Смехов, С. Говорухин). Особое внимание уделено отзыву мемуариста об исполнении Высоцким роли Гамлета в варшавском театре «Оперетка» в мае 1980 года во время международного театрального фестиваля «Варшавские встречи»: «Ольбрыхский не только наблюдает за мастерством коллеги, но и старается также понять сыгранного им персонажа, который так сильно отличается от его собственной интерпретации Гамлета — молодого, наивного парня, который “открывает мир жадно, но без энтузиазма”... Поляк признаёт, что интерпретация барда показала ему новое лицо этого героя, который в исполнении актёра с Таганки оказался старше и взрослее» (с. 24).

\* Владимир Высоцкий: поэт, актёр, певец: Сб. науч. тр. / Под ред. Т. Е. Автухович. Гродно: ГрГУ, 2019. 346 с. Тексты статей приводятся с указанием страниц по этому изданию.

Эволюции творческой личности Высоцкого как киноактёра посвящена статья Л. П. Саенковой-Мельницкой «В. Высоцкий-киноактёр: от гротескной условности до психологической достоверности», содержащая ёмкий хронологический и аналитический обзор сыгранных им с конца 1950-х годов главных и эпизодических ролей, их социально-психологической характеристики и путей художественного воплощения. Дальнейшего развития заслуживает тезис о том, что «ритмика его образов часто соотносилась с ритмикой его стихов и песен» (с. 28).

В работе В. В. Чичериной и А. Б. Сёмина прокомментированы принадлежащие Высоцкому наброски частушек для спектакля Театра на Таганке «Живой» по пьесе Б. Можаева «Из жизни Фёдора Кузькина» (1966). С привлечением архивных материалов прослеживается история работы Высоцкого над этими текстами, которая была предложена ему Ю. Любимовым; рассматривается их соотношение как с художественным строем народной частушки, так и с образным миром и проблематикой произведения Можаева.

В статье Б. Осевича «Музыка в литературе. Несколько слов об одном исполнении песни В. Высоцкого “Спасите наши души”» на локальном материале продолжается давняя дискуссия о соотношении слова и музыки в искусстве авторской песни. Рассмотрение видеозаписи указанной песни, снятой в мае 1979 года для американского актёра У. Битти на факультете журналистики МГУ, подтверждает ранее высказывавшиеся исследователями идеи о «слуховой» доминанте поэзии Высоцкого, о песенном исполнении как способе авторской интерпретации собственного текста.

Малоисследованный материал мемуаров Ю. Любимова освещён в работе Л. Е. Беженару о «фигуре В. Высоцкого» в этих воспоминаниях. Общеизвестные сведения о мемуарном жанре в литературе, личности легендарного главного режиссёра Таганки, представителях бардовской поэзии соседствуют с анализом запечатлённых мемуаристом психологического портрета Высоцкого и его эпохи. Большую ценность этому исследованию могло бы придать соотнесение рассмотренного источника с контекстом разноплановой «высоцковедческой» мемуаристики.

В разделе **«Высоцкий-поэт: темы, мотивы, стиль»** Я. И. Корман остановился на теме «Палач — как добрый врач»: общие мотивы



вы в “Истории болезни” и “Палаче”». Обращаясь к истории создания этих произведений, выстраивая разветвлённую систему параллелей между ними на лексическом, тематическом и мотивном уровнях, автор сосредотачивается на общем для них конфликте поэта и власти в «условно-ролевой ситуации» (с. 90) пребывания лирического героя в психбольнице и тюрьме. Скрупулёзное сопоставление отдельных лексем, синтаксических фигур, речевых ситуаций в двух стихотворениях открывает перспективу комплексного осмысления пересекающихся семантических полей больницы и тюрьмы в творчестве как Высоцкого, так и некоторых иных бардов.

О «встрече» «низовой» фольклорной культуры и традиции «высокой» поэзии XIX–XX вв. в поэтико-музыкальной структуре произведений Высоцкого идёт речь в статье *Р. Ш. Абельской* «В. Высоцкий: высокие поэтические образы в “уличной” аранжировке». Учитывая работы предшественников, автор статьи наблюдает преломление пушкинских и есенинских мотивов у Высоцкого — например, в стихотворении «Мой чёрный человек в костюме сером...», где восходящие к «Моцарту и Сальери» и «Чёрному человеку» образы, «воспринимаемые независимо от их содержания как “высокие”, сталкиваются с “низкой” советской реальностью: “чёрный человек” становится “серым”, что придаёт ему налёт пошлости, тот же налёт лежит на “друзьях-поэтах”, которые мелки по сравнению с терзаемым демонической завистью Сальери» (с. 108). А в песне «О фатальных датах и цифрах» образ Христа, появляющийся в качестве «поэтического и этического идеала» (с. 109), «поэтический мартиролог великих имён и трагических смертей» (с. 109) погружаются в «стихию разговорной речи, пришедшей в поэзию Высоцкого “с улицы”» (с. 111), раскрываются в строфике и метроритмике «уличных» песен, в «интонационной экспрессии» «низового» уличного исполнения.

Художественному воспроизведению взглядов и жестов персонажей в стихотворениях Высоцкого посвящена статья *С. И. Переверзевой*. Разнообразные способы авторской номинации невербальных знаков, наиболее частотные контексты их возникновения выявляются при обращении к таким сквозным в произведениях Высоцкого мотивам, как прямой взгляд в глаза, жест «кукиша», поклон, разгибание спины, цоканье языком и другие.

В статье *В. П. Изотова* «Явление языка Высоцкого» развиваются давние наблюдения исследователя над поэтическим словарём Высоцкого, сфокусированные в данном случае на приёмах синсемии, градации и использовании окказиональных слов.

Особенности жанрового мышления поэта-певца рассмотрены в статье *Т. В. Черкес* «Трансформации жанра в балладе В. Высоцкого “Рас-

стрел горного эха”». В качестве основных признаков эволюции балладного жанра в XX века названы, в частности, размывание границ между автором, повествователем и лирическим героем, «смещение и нивелирование границ добра и зла» (с. 135), хотя посыл о новом облике «постсоветской баллады конца XX – начала XXI века» (с. 135) никак не подкреплён хотя бы обозначением конкретного литературного материала.

В разделе **«Стихи Высоцкого в контексте литературы и культуры»** Г. А. Шпилевая и У. Ю. Борисова выступили с исследованием ««Смерть артиста» в мировой литературе и в творчестве Высоцкого: к вопросу о традиционном и новаторском». Созданный Высоцким «текст смерти артиста» (с. 157) иллюстрируется такими произведениями, как «Енгибарову — от зрителей», «Натянутый канат», «Памяти Василия Шукшина», и рассматривается на фоне затрагивающих эту тему произведений Гофмана, Гейне, Лермонтова, Тургенева, Бродского и других. Как полагают авторы статьи, у Высоцкого, в сопоставлении с предшественниками, заметно усилена идея «зыбкости границы между существованием человека и бытием Артиста, для которого профессия становится смыслом жизни» (с. 160). Хотя можно заметить, что, например, и в тургеневской «Кларе Милич» (о которой упоминается в работе) подобная «зыбкость границы» между сценой и действительностью становится предметом художественного осмысления.

Типология экфрастических образов в поэзии Высоцкого стала темой статьи Т. Е. Автухович. Здесь охарактеризованы пути словесного воплощения визуальных образов («Татуировка», «Банька побелому»), случаи упоминания имён художников и названий живописных полотен в произведениях Высоцкого с ролевым героем («Про любовь в эпоху Возрождения»), обращения к явлениям европейского экспрессионизма и сюрреализма, возникающие в стихотворениях «Из дорожного дневника», «Наши помехи эпохе под стать...», «Мажорный светофор». Смелым выглядит суждение о том, что «поэтика сюрреализма оказалась близка гротескной, экспрессивной манере видения и письма Высоцкого» (с. 170), находившегося в 1970-е годы в «поиске нового художественного языка» (с. 161).

В статье И. Б. Иткина «О некоторых неочевидных цитатах и реминисценциях в поэзии В. Высоцкого» предприняты попытки интертекстуального прочтения четырёх песен, в которых исследователь усматривает отсылки к таким разным авторам, как Н. Тихонов («Случай», «Штрафные батальоны»), Э. Л. Войнич («Гербарий»), Н. Гумилёв («Гербарий», «Спасите наши души!»), В. Гиляровский («Штрафные батальоны»). Отсутствие в работе концептуальных выводов пока оставляет эти важные наблюдения над цитатным потенциалом произведений Высоцкого на уровне разрозненных замечаний.

«Интертекстуальная» проблематика развивается в статье *В. Пашковича* «Про некоторые связи песен и стихов Высоцкого с иностранной литературой», где от обзора польских переводов произведений поэта автор переходит к уяснению перекличек художественного мира Высоцкого с европейской поэзией (Беранже, Бёрнс, Киплинг, Кэрролл, тексты «Битлз»).

Об очевидных ассоциациях песни «Купола» с блоковской поэзией напоминает статья *О. Б. Никифоровой*, а в работе *В. А. Гаврикова* «Высоцкий в творческом наследии Башлачева: типология влияний» с опорой на труды исследователей показано, что интерес рок-поэта к опыту старшего современника обнаруживается в прямых цитациях, на образном и мотивном уровнях, в особенностях исполнительской манеры. Научного обсуждения достоин тезис о том, что «оба поэта разрабатывают специфический ролевой театр, создавая голосом “партии” различных персонажей» (с. 222). Подобное частное сопоставление может способствовать уяснению соотношения между авторской песней и рок-поэзией как взаимно полемичными, но типологически сближающимися эстетическими системами.

На образе Влада Вертикалова как «двойника» Высоцкого в романе *В. Аксёнова* «Таинственная страсть» (2009, 2011) сосредоточился *Г. Червинский*. Ценно обращение исследователя к этому малоизученному и художественно примечательному явлению новейшей литературы, в котором глазами «свидетеля» истории ярко переданы личностные, творческие, общественно-политические коллизии эпохи 1960-х. В работе проанализированы эпизоды с участием Вертикалова, выявлены художественные средства создания его образа как самобытной творческой индивидуальности и «героя» поколения. При этом очевидное упрощение персонажного мира романа допускается в утверждении о том, что «двойники Высоцкого, Рождественского, Вознесенского, Евтушенко, Аксёнова и других известных людей того времени являются только моделями, созданными для того, чтобы уловить дух эпохи» (с. 225).

В разделе **«Высоцкий и его эпоха»** работа *М. П. Булавацкого* «В. Высоцкий как летописец своей эпохи» имеет прикладной характер и указывает на возможности использования произведений поэта, их отдельных образов и мотивов на уроках литературы и истории при знакомстве с реалиями и культурой советского времени.

Масштабный заголовок статьи *В. А. Латышевой* «В. Высоцкий: отражение ценностных ориентиров советской эпохи в 60-х гг.» не вполне оправдывается её содержанием, поскольку речь идёт здесь об изображении «душевнобольных советской эпохи» (с. 247), медицинского персонала и связанных с психиатрической темой «социальных стереотипов» (с. 250) в «Песне о сумасшедшем доме» и ряде иных произведений.

Среди научных исследований в сборнике оказалось эмоциональное эссе Г. Панькова «Жить достойно жизни: поэтический портрет Владимира Высоцкого», предлагающее воспринять «Балладу о борьбе» в качестве квинтэссенции творчества поэта, «литературной модели времени персонально-биографического типа» (с. 253).

В разделе **«Документальные свидетельства: публикации и комментарии»** Л. Х. Надель поделился малоизвестными фактологическими сведениями о вечере памяти Высоцкого, организованном в марте 1986 года клубом друзей кино при Харьковском областном доме учителя. Перипетии «расследования» прокуратурой Харькова уголовного дела против организаторов вечера, запоздалое письмо Р. Рождественского от 23 ноября 1987 года в защиту сохранения памяти о Высоцком высвечивают парадоксы восприятия личности и произведений поэта общественным сознанием 1980-х годов, а также противоречия идеологических установок «перестроечного» времени.

В статье В. А. Яковлева осуществлён текстологический и содержательный анализ интервью, данных Высоцким донецкому искусствоведа Л. Рубинштейну в мае 1977 г. В ответах поэта особенно интересны его размышления о социальном опыте и психологическом складе современника, героя и адресата его песен: «Это — образ человека, прошедшего войну, все этапы нашей жизни, человека цельного, сильного, а главное — равнодушного, волнующегося» (с. 276). В этом ряду — суждения о Шекспире и актуальности фигуры Гамлета (с. 277); о его любимых актёрах советского кино (М. Ульянов, М. Бернес, Р. Быков, Е. Евстигнеев и др.), которые «создали в нашем искусстве русский национальный характер» (с. 278); о масштабности В. Шукшина как «большого художника» и личном общении с ним (с. 279).

С. Л. Сидорина представила дневник заслуженного артиста РСФСР Г. М. Ронинсона, где описаны события, происходившие во время гастролей Театра на Таганке во Франции в 1977 года. В работе уделено внимание его творческим пересечениям с Высоцким, с которым они играли в спектаклях «Добрый человек из Сезуана», «Герой нашего времени», «Десять дней, которые потрясли мир», «Жизнь Галилея», «Пугачёв», «Вишнёвый сад», «Пристегните ремни».

Завершает сборник раздел **«Память»**. В. А. Дузь-Крятченко привёл статистику появления книг Высоцкого и о Высоцком в России и других регионах за период с 1970-х до 2018 года, хотя формальные подсчёты не слишком красноречивы для понимания эволюции читательского и исследовательского восприятия творчества поэта.

А. Д. Свердлин обобщил факты, связанные с рецепцией наследия Высоцкого в Израиле: в статье говорится о прижизненном и посмертном выходе стихотворений, пластинок, компакт-дисков, о переводах

на иврит (их количество на сегодняшний день достигло 350), о проведении посвящённых его памяти культурных мероприятий.

К теме «Высоцкий и Беларусь» обратился В. К. Шакало и рассказал о подробностях создания на киностудии «Беларусь-фильм» фильмов режиссёра В. Турова с участием Высоцкого («Я родом из детства», «Война под крышами», «Сыновья уходят в бой»); об истории обсуждения в Москве сценария Г. Шпаликова «Я родом из детства»; о ранней редакции песни Высоцкого «В холода, в холода...»; о посещении Высоцким и М. Влади Новогрудка в 1969 года во время съёмок фильма «Сыновья уходят в бой».

Н. Ф. Высоцкая представила сообщение о музее Высоцкого в белорусском селе Велешино, где находится могила троюродной бабки поэта.

Итак, гродненский сборник о Высоцком объединил усилия как знатоков, так и любителей наследия поэта-певца, показал различные подходы к интерпретации его литературно-музыкальных, театральных, кинематографических работ, малоизученных биографических и творческих связей. К сожалению, в статьях о поэзии Высоцкого порой ощутимо недостаточное внимание к «истории вопроса»; из поля зрения коллег, увы, выпал контекст авторской песни, при этом некоторые документальные, фактологические разыскания впервые вводятся в научный оборот и имеют перспективу дальнейшего осмысления.

И. Б. НИЧИПОРОВ

## НОВЫЙ ОРЛОВСКИЙ СБОРНИК ПО ВЫСОЦКОВЕДЕНИЮ\*

«Стиль — это от самого человека» (так правильно звучит перевод крылатого слова, принадлежащего Буало), и я привык формулировать свои мысли не по академическим правилам прошлых веков или даже нынешнего века, а так, как мне это представляется нужным и подходящим. «Все жанры хороши, кроме скучного», — хочется процитировать вдобавок к Буало ещё и Вольтера.

Такой подход, видимо, роднит меня с организатором конференций и сборников серии «Высоцковедение и висоцковидение», уважаемым орловским коллегой Владимиром Петровичем Изотовым, ещё на заре российского висоцковедения посвятившим свою научную деятельность изучению творчества поэта-актёра. Первый сборник под вышеуказанным названием появился в 1994 году (под редакцией

\* Высоцковедение и висоцковидение 2017–2018: Сб. ст. / Отв. ред. В. П. Изотов. Орёл: ОГУ, 2018. 55 с. Тир. 300 экз.

М. В. Антоновой)<sup>1</sup>, последние четыре, начиная с 2014 года, уже курировались В. П. Изотовым<sup>2</sup>. А он, судя по всему, — любитель оригинальных решений: мне, правда, неизвестно, насколько он был в своё время причастен к названию серии («-ведение и -видение»), но о его потенциале словотворчества свидетельствует хотя бы название его статей — «Лингвовысотинки». Это лингвистические и культурологические заметки, комментирующие языковые примеры из творчества Высоцкого, в которых в стиле “*explication de texte*” объясняется то, что по той или иной причине не вошло в уже существующие коммента-

рии к произведениям Высоцкого или дополняет их — я имею в виду, в первую очередь, труды Андрея Скобелева (2007, 2009 и 2012)<sup>3</sup> и комментариев А. Е. Крылова и А. В. Кулагина<sup>4</sup>. Возвращаясь к сказанному выше: стиль В. П. Изотова поражает, когда мы, к примеру, читаем по поводу «Марша студентов-физиков»: «Возникает ещё почему-то ассоциация с есенинским <...>» (с. 19). Эти комментарии бросаются в глаза, так как они осознанно нарушают академическую манеру комментирования, однако именно такая формулировка точно отражает мысль автора: действительно, слушая эту песню, мы вспоминаем есенинскую «Инонию» 1918 года, но не знаем точно, почему. Классический исследователь был бы обязан отыскать причину, проанализировать параллели, найти возможные заимствования образов или оборотов и отказаться от разговорного *почему-то*. Знаток и любитель Высоцкого же, тем более, если речь идёт о таком эрудированном человеке, как В. П. Изотов, может по-пушкински кратко указать на эту ассоциацию и дальше не углубляться в её скрытые причины. Он может также (на той же странице), пользуясь разговорным оборотом, обосновать,



<sup>1</sup> Высоцковедение и высоцковидение: Сб. науч. ст. / Редкол.: М. В. Антонова и др. Орёл: ОГПУ, 1994.

<sup>2</sup> См.: Высоцковедение и высоцковидение 2012: Сб. ст. / Отв. ред. В. П. Изотов. Орёл: ОГУ, 2014. 102 с.; То же: ...2013–2014. – 2014. 118 с.; ...2015. – 2015. 105 с.

<sup>3</sup> Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...». [Вып.] 1. Ярославль: Индиго, 2007; [Вып.] 2: Попытка избр. комментирования. Воронеж: Эхо, 2011; [Вып.] 3: Материалы к комментированию избранных произведений В. С. Высоцкого. Воронеж: ВГПУ, 2012.

<sup>4</sup> Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарии к песням поэта. 2-е изд., испр. и доп. М.: Булат, 2010.



почему в свою статью он на сей раз включил номера 15–20 и 36–40 записей из своего филологического дневника: дело в том, что в 2013 году эти записи были предложены — цитирую из его примечания — «в *одно* издание в Санкт-Петербурге, но до сих пор я не имею никаких сведений, были ли они там опубликованы *или не очень*» (там же, сн. 1, курсив мой. — Х. П.). Согласитесь, дорогой читатель, мы тут буквально слышим голос профессора Изотова, негодующего по поводу ненадёжности своих питерских коллег. И эта разговорная интонация — *или не очень* — настолько оживляет статью, что хочется читать дальше. И мы узнаём, среди прочего, *видение* Изотова по поводу странного возгласа шахтёров «Мы будем на щите», которым Высоцкий, по словам Изотова, контаминирует фразеологизмы *поднять на щит* и *на щите или со щитом* (мёртвым или живым); об этом случае писал в своё время критик Л. Лавлинский<sup>5</sup> в рецензии на сборник «Нерв», забыв, правда, о том, что цитата принадлежит не автору-поэту, а вложена в уста шахтёров. Изотов также приводит значение слова *щит* в профессиональном языке со ссылкой на Крылова/Кулагина, 2009; о подобном значении ещё в 1993 году написал автор этих строк в своей монографии о Высоцком<sup>6</sup>. В других «лингвовысотинках» исследователь размышляет о том, может ли *водка киснуть* (с. 24), можно ли *дважды погибнуть на фронте* (с. 25) или могут ли *нервы* быть *лужёными* (с. 26). Спрашивается: не вписываются ли такие особенности поэтического языка в тот концепт «эстетики неопределённости», о котором говорит А. Скобелев в первом томе своих материалов<sup>7</sup>, и не является ли *полный привет*, проанализированный на с. 24, примером языкового жеста, о котором в несколько другом контексте говорит брянский учёный В. А. Гавриков в открывающей этот сборник работе?

Виталий Александрович Гавриков, внимательный исследователь поэзии Высоцкого с точки зрения её фонетического аспекта (но не только), в упомянутой статье сборника показывает на примере речевых жестов, что песенная поэзия Высоцкого — «широкое и малоосвоенное исследователями поле художественных экспериментов», чтобы прийти к выводу, что Высоцкий — «интермедиаальный (“синтетический”) поэт, очень много внимания уделявший звучащей “текстуре” слова». Такой

<sup>5</sup> Лавлинский Л. Без микрофона: [Рец. на сб. «Нерв»] // Лит. обозрение. 1982. № 7. С. 50–55.

<sup>6</sup> Pfandl H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. München: 1993. Specimina philologiae Slavicae: Supplementband; 34. С. 163. В сети доступно по адресу: [https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00050326\\_00001.html](https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00050326_00001.html).

<sup>7</sup> Скобелев А. В. Владимир Высоцкий, эстетика неопределённости // Скобелев А. В. Указ. изд. 2007. С. 3–32.

вывод, несомненно, верен, и Гавриков внёс ценный вклад в изучение вопроса: в данной статье он обратил внимание на усечённые (*Пеле* и *целе-*) и составные (*индюка — бр-р!* и *декабрь*) рифмы, на разного рода междометия, паузы, удлинение звуков и другое. Отчасти эти приёмы уже проанализированы другими исследователями, но в настоящей статье они собраны под общим знаменателем речевого жеста, ясную типологию которого представляет автор.

Иную типологию, описывающую ролевую лирику Высоцкого, предлагает *Наталья Вячеславовна Закурдаева*, иллюстрируя её на примере трёх «фреймов». Эти три *фрейма*: преступник, спортсмен, командировка, — и в статье описаны их *слоты* и *скрипты* (в случае всех этих новых модных терминов, к сожалению, не даются ни ссылки на теорию, ни их определения). В конце статьи как бы вскользь затрагивается проблема отождествления автора и персонажа в ролевой лирике и выделяется различная позиция наблюдателя по отношению к описываемой ситуации. Такое отождествление, добавим от себя, происходит тогда, когда слушатель занимает позицию изнутри ситуации, а если он занимает позицию вне её, его нет. Нам представляется, что вопрос не в этом, а в том, способен ли слушатель увидеть в Высоцком, надевающем маску спортсмена или шахматиста, автора ролевого текста и распознать бахтинский диалог, возникающий между подставным автором и его временной маской. Вспомним, как тупая советская власть (Жданов) ошибочно отождествляла Зощенко с его персонажами и как это роковым образом привело к преждевременной смерти Михаила Михайловича.

*Полина Евгеньевна Пенькова* пытается восстановить «генезис восприятия фильма “Высоцкий. Спасибо, что живой” по материалам интернет-форумов 2011–2017 гг.» (таково название её статьи), однако её несомненно интересный анализ ограничивается отзывами на одном таком форуме по адресу <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/86531/forum/f244/>. Первые отзывы датируются августом 2010 года и относятся ко времени, когда участники дискуссии знали в лучшем случае лишь трейлер и/или т. н. тизер (как переводит автор статьи, «завлекалку») этого вышедшего в декабре 2011 года фильма. Статья состоит из резюме некоторых из нескольких тысяч постов и показывает широкую гамму оценок: от весьма положительных до крайне отрицательных. Нейтральных откликов там не найти: фильм не оставляет никого равнодушным — этот тезис можно найти не в одном посте, и автор статьи принимает данное суждение с одобрением. К началу периода преобладали критические голоса, а к концу рассматриваемого периода якобы всё чаще появляются нейтральные оценки, которые, однако, П. Е. Пеньковой пришлось выискивать как «зерно из плевел». И если не всегда легко уяснить, какие мнения принадле-

жат участникам форума, а какие Пеньковой, то в вопрос о том, насколько образ правдив и не является «очернением» (с. 32) отца барда, Семёна Владимировича, автор не вмешивается, а передаёт лишь разноголосицу участников обсуждения. Здесь было бы, на мой взгляд, уместно указать на тот факт, что фильм о великом человеке — всегда произведение искусства, а в искусстве создаётся свой, особенный мир, к фактам истории не имеющий отношения. Читая на форуме отзывы, в которых призывают к «правдивому изображению действительности» и подобным штампам, напоминающим учебники соцреализма, хочется спросить авторов постов: «А что есть истина?». Один из участников дискуссии справедливо указывает на факт существования фильмов о жизни Пушкина, Гоголя или Есенина, но приходит к (ложному, на мой взгляд) выводу, что о них «можно нафантазировать», так как «они известны нам по мемуарам и своим произведениям» (Андрей Руханин, с. 31). Мне же кажется, что в случае Высоцкого нам известно гораздо больше: мы его знаем по аудио- и видеозаписям, интервью, документальным фильмам, свидетельствам современников и родных. Однако художественный фильм имеет право на создание своего автономного мира, который не должен и даже не может совпадать с исторической действительностью, если о таковой вообще можно говорить. Поэтому анализ Пеньковой интересен ещё и как основа для психо- или социоанализа постивших и по-прежнему постящих свои «за» и «против» к фильму семилетней давности.

Как всегда ценными мне представляются комментарии *Андрея Владиславовича Скобелева* и *Галины Александровны Шпилевой*, являющиеся материалом к возможному очередному (четвёртому) тому серии «Много неясного в странной стране...». В данном случае речь идёт о комментировании сугубо автобиографичной песни «Открытые двери больниц, жандармерий...» 1978 года, обстоятельства создания которой до некоторой степени известны благодаря участнику этих событий, другу Высоцкого и популяризатору его творчества Михаилу Шемякину. Исследователи не поддаются соблазну и не совершают классической ошибки — использовать литературный текст в качестве доказательства реальных событий, а следуют правильному пути комментаторов — искать в исторических свидетельствах параллели к описанным фактам художественного текста. В комментариях авторов много ценного: мы узнаём о начитанности Высоцкого, объединившего в словах *седлал хромого беса* влияние стихотворения «Сашка» Лермонтова, сатирического романа А.-Р. Лесажа «Хромой бес», а также, и в первую очередь, повести «Ночь перед рождеством» Гоголя. Кроме того, мы знакомимся с подробностями библейского происхождения выражения *от Бога, не от беса* и творческого использования сталинского эпитета «гений

всех времён и народов» в пародийной оценке лирическим я своего друга М. Шемякина: *а друг мой, гений всех времён*. Мотив натянутой или прерванной нити у Высоцкого авторы возводят к Шекспиру (Гамлет, 1,5), а *понеслась* у Высоцкого, по мнению авторов, не нить, а «душа в рай», с отсылкой на матерный вариант этого фразеологизма (который в академическом издании европейского типа можно было назвать полностью, а не скрывать за жеманными точками). Лингвистические заметки напоминают нам, например, что предложный падеж в словах *плакали по нас* «полностью соответствует нормам русского литературного языка» (с. 40; я бы добавил: наряду с более современным дательным падежом) и что *влага*, которая у Высоцкого *из ушей лилась*, обозначала в его идиостиле спиртное (толкование с ссылкой на А. Сёмина). В целом статья радует, открывает нам «Французских бесов» (название не Высоцкого, как отмечают авторы, правда, без доказательства) с новой стороны, и лишь постоянное употребление первого лица («мне не представляется», с. 36, «цитирую», прим. с. 37, «привожу», с. 40) в единственном числе при полном отсутствии множественного числа заставляет задуматься, кто же главный автор этих интереснейших комментариев: он или она?

Е. В. Хвастова нас радует небольшой по объёму заметкой о феномене, на который ранее обратил внимание В. П. Изотов — плюрализации фразеологизмов Высоцким. Тема творческого использования фразеологизмов и их переименования издавна привлекала внимание высокоцковедов, в том числе и автора этих строк<sup>8</sup>, но приведённые авторские *обетованные земли* и *сотня фор* (от: «дать фору») могли ускользнуть от внимания исследователей, уже не говоря о том, что автор статьи нашла использование *земель обетованных* во множественном числе ещё у Льва Шестова («На весах Иова», 1929).

Марк Исаакович Цыбульский, наконец, даёт обзор использования песен Высоцкого в театральных постановках СССР, то есть ограничивается периодом до распада этой страны в конце 1991 года. Автор исходит из ранее опубликованной работы В. Дузь-Крятченко на эту же тему и дополняет её новыми и свежими находками и наблюдениями, заодно осознавая, что исследователям предстоит ещё обширная работа в поисках всё новых источников и свидетельств. На основе разговоров и интервью с ныне здравствующими актёрами постановок автор лишний раз напоминает нам, что многие театры не заявляли об использовании песен барда, чтобы избежать выплаты гонораров, чему способствовал фактор ненадлежащей защиты авторских прав в Советском

<sup>8</sup> См., например: Pfandl H. «Koz'ja morda kozla otpuščenija»: Zum Verfahren der Konkretisierung phraseologischer Einheiten in der Dichtung Vladimir Vysockijs // Anzeiger für slawische Philologie. T. XXI. 1992. С. 55–73.

Союзе. Впрочем, на мой взгляд, гораздо чаще в случаях Высоцкого автор песен не упоминался создателями спектакля по другим причинам — цензурного характера.

\* \* \*

Хотя рецензируемый и на сегодняшний день последний выпуск этой серии по объёму несколько уступает предыдущим трём, нельзя того же сказать и о качестве статей. Радует, что коллеге Изотову удалось и удаётся до сих пор привлекать к нашей науке не только любителей и знатоков творчества Высоцкого старшего поколения, но и молодых специалистов. Так, в рецензируемом сборнике наряду с такими ветеранами нашего дела, как Андрей Скобелев и Марк Цыбульский, мы находим неизвестные мне имена исследователей обоих полов, причём эти молодые люди работают как в Орле, так и в других городах России. Радует также и широкий охват тем, такой же широкий взгляд на актуальные проблемы, а также уровень дискуссий, так приятно отличающийся от среднего уровня высококоведения конца 1980-х и начала 1990-х. Хочется надеяться, что настоящий сборник не окажется последним и что группу единомышленников В. П. Изотова ждёт ещё много интересных и плодотворных споров, дискуссий и находок.

*Хайнрих ПФАНДЛЬ*

## ВСЁ О ВЫСОЦКОМ В ГРУЗИИ

Знаковым событием для почитателей творчества В. С. Высоцкого стал выход в свет книги Нины Шадури-Зардалишвили «Высоцкий в Грузии»\*, состоявшийся в январе 2018 года, в канун восьмидесятилетия со дня его рождения.

В аннотации к изданию читаем:

...В личной судьбе Владимира Семёновича Грузия символично прозвучала несколько раз. Он отпраздновал свадьбу с Мариной Влади в Тбилиси. В течение десяти лет, начиная с 1969 года, отправлялся с Мариной в круизы по Чёрному морю на теплоходах «Грузия», «Аджария», «Шота Руставели». Нередко приезжал в Грузию просто погостить у друзей. <...>.

Об этом и многом другом рассказывается на страницах книги: когда и при каких обстоятельствах Владимир Высоцкий приезжал в Грузию, с кем встречался, где выступал, какие написал песни. Очевидцы (многие из которых опрошены впервые в истории высококоведения!) поделятся своими воспоминаниями о том, каким они увидели Высоцкого в первый раз и запомнили на всю жизнь. Книга развенчивает целый ряд мифов и досадных ошибок, связанных с пребыванием Владимира Высоцкого в Грузии, которые, увы, на протяжении многих лет кочуют из публикации в публикацию (с. 2).

\* Шадури-Зардалишвили Н. Высоцкий в Грузии. М.: Либрика, 2018. 736 с. Тир. не указ.

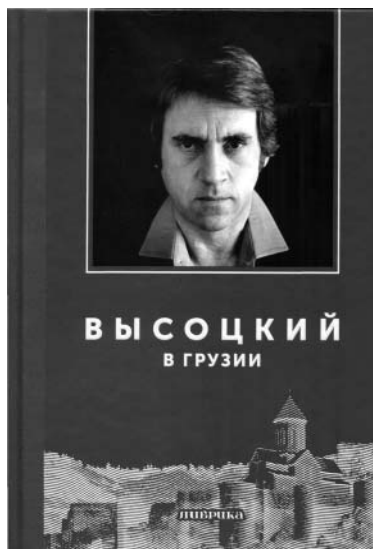
Книга выполнена как подарочное мультимедийное издание, включающее кроме собственно книжного блока, большого по формату и количеству страниц, ещё три аудиодиска с фонограммами концертов В. Высоцкого в Тбилиси в 1979 году, видеодиск с двумя рекламно-информационными документальными кинофильмами (1965 и 1973 годов) и съёмкой выступления Театра на Таганке на тбилисском телевидении в июне 1966 года.

В восьми главах и большом фото-приложении этого сборника интервью и воспоминаний подробнейшим образом рассмотрены многочисленные контакты Владимира Семёновича с грузинскими друзьями и знакомыми, актёрами, художниками, литераторами, театрами во время двукратных гастролей Театра на Таганке в Тбилиси в 1966 и 1979 годах, а также во время его пребывания в Грузии в другие годы.

Парадоксально, но именно такое подробнейшее рассмотрение является как основным достоинством, так и основным недостатком этой книги.

Автор-составитель книги, Нина Теймуразовна Шадури-Зардалишвили — профессиональный литератор и журналист, заведующая литературной частью Тбилисского государственного академического русского драматического театра имени А. С. Грибоедова, член редколлегии журнала «Русский клуб» и Союза писателей Грузии. Ей посчастливилось в школьные годы лично познакомиться с В. С. Высоцким. Вот фрагмент её воспоминаний об этом из интервью Т. Селиванова, состоявшегося после презентации в книжном магазине «Москва» 24 января 2018 года:

В 1979 году она ещё школьницей попала на его концерт и «заболела» артистом. Тётя Нины работала в театральных кругах и общалась с Владимиром Семёновичем каждый день. Она и познакомила племянницу с кумиром: «Я ходила за ним как приклеенная в антрактах между действиями спектаклей. Он немного подсмеивался надо мной, но его отношение ко мне было очень трогательным. Я даже заслужила у Высоцкого прозвище — “Мой хвостик”. Когда я увидела Высоцкого в первый раз на концерте во Дворце спорта, у меня было ощущение, как будто на меня упало солнце — прямо на макушку. Это ощущение солнечного удара осталось у меня по сей день»<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Селиванов Т. «Грузины защитят Таганку!»: Как прошла презентация книги «Высоцкий в Грузии» // Спутник. Грузия. 2018. 25 янв. <https://sputnik-georgia.ru/reviews/20180125/239048395/Prezentacija-knigi-Vysockij-v-Gruzii-proshla-v-Moskve.html>: 27.08.2019.

За высокое художественное мастерство эта работа Н. Шадури-Зардалишвили была удостоена международной литературной премии «Золотое перо Руси» за 2018 год в международном конкурсе среди литераторов, независимо от их места жительства и гражданства, создающих произведения на русском языке.

Перед обращением собственно к книге «Высоцкий в Грузии» скажем, что выбранная тема, безусловно, уникальна, однако почти за сорок лет после ухода поэта и актёра из жизни опубликовано много печатных работ, рассказывающих (с той или иной степенью подробности) о пребывании Высоцкого в других местах, городах и районах СССР<sup>2</sup>, то есть назвать её беспрецедентной, конечно, нельзя.

**Первая глава** «За два года до гастролей», рассказывающая о создании в Москве Театра драмы и комедии на Таганке, о приёме В. Высоцкого в труппу театра, спектаклях, в которых он был занят в первое время, его съёмках в кино, знакомстве с Н. Р. Эрдманом, явно выпадает из заявленной темы, что верно отметил один из рецензентов издания<sup>3</sup>. Однако эту главу вместе с отвечающим теме Предисловием условно можно считать общей вводной в издание частью. И более того, предисловие и первую главу, видимо, стоило бы попросту объединить, убрав тем самым почву для подобной критики.

Содержание **второй и третьей глав** («Впервые в Грузии», «Пресса о гастролях Театра на Таганке. Грузия, 1966 год») ясно отражено в их заглавиях. Вторая глава открывается воспоминаниями и интервью с журналистом В. Партугимовым (с. 26–38) о встрече с актёрами и режиссёром нового московского театра в редакции главной грузин-

<sup>2</sup> Вот подобные (разной наполненности и насыщенности) краеведческие книги-предшественники: *Киеня В., Миткевич В.* Владимир Высоцкий и Беларусь. Гомель: Б. и., 1996; *Рязанов К. П.* Вокруг «неизвестного» выступления: Высоцкий в Троицке. Троицк: Вагант, 2002; *Щербаков В.* Владимир Высоцкий и Тульский край. Тула: Ангелина, 2005; *Высоцкий в Белгороде: Воспоминания, очерки* /сост. А. Н. Крупенков. Белгород: Константа, 2008; *Горячок В.* Родом из детства: Док. повесть о Владимире Высоцком. Оренбург: Оренбург. губерния, 2009; *Линкевич А.* «Вертикаль», или Что расскажет киноплёнка. 2-е изд., доп. М.: Optimum, 2011; *Орелович Л. Н.* Высоцкий в Дубне. М.: Унисерв, 2012; *Мешков В. А.* Владимир Высоцкий: крымские страницы. [3-е изд., доп.]. Симферополь: Таврида, 2017; *Урецкий В. Я., Цытцин Г. А., Гаранин В. А.* Владимир Высоцкий в Казани. Казань: АБАК-Услуги, 2017. См. также библиографический справочник: Владимир Семёнович Высоцкий в изданиях Западной Сибири. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1997. Сюда же примыкают и издания исследовательского характера, обобщающие большое количество ранних публикаций: *Цыбульский М.* Владимир Высоцкий в Одессе. СПб.: НП-Принт, 2013. *Цыбульский М.* Владимир Высоцкий в Ленинграде. [2-е изд.]. СПб.: НП-Принт, 2013.

<sup>3</sup> *Цыбульский М.* «Стакан наполовину пуст» // В поисках Высоцкого. № 33. Петрозаводск; Новосибирск, 2018. Июнь. С. 81–86.

ской газеты «Заря Востока», печатавшейся на русском языке, пении Владимира Высоцкого. Жаль, что фотография М. Квирикашвили, заснявшего присутствовавших на встрече, помещена на с. 688. Из деталей отметим одну неточность, никак не оговоренную составителем, а именно утверждение В. Партугимова, ссылающегося на свидетельство В. Абдулова, о дате сочинения В. Высоцким своей первой песни. Конечно, это не 1963 год, как здесь написано (с. 36), а 1960-й, что следует из датированных посмертных публикаций его песенного наследия.

Из краткого интервью с журналисткой Еленой Чачуа (с. 40) теперь известно, что за день до встречи с труппой театра в редакции «Зари Востока» подобная встреча состоялась и в редакции газеты «Вечерний Тбилиси»:

Таганковцы пришли по приглашению редакции, мы их ожидали, были заготовлены вопросы для беседы. Но всё пошло по-другому. Потому что Владимир Высоцкий пришёл с гитарой и начал петь. На пение сбежались сотрудники других редакций, которые располагались в этом же здании — русскоязычной газеты «Молодёжь Грузии», армянской «Врастай», азербайджанской «Гюрджистан», журнала «Агитатор Грузии» (с. 119–121).

Эта встреча, о которой в «Вечернем Тбилиси» написано 5 октября 1966 года, увы, пополняет список неизвестных выступлений Высоцкого, поскольку о фонограмме в этом интервью упоминаний нет.

Далее в главе написано, что через несколько дней после общения с журналистами состоялась встреча московских гостей с артистами Театра имени Руставели, которая проходила в мастерской трёх грузинских театральных художников. На мой взгляд, изложение подробностей этой встречи излишне, поскольку из записанных интервью с её участниками читателю так и не становится ясно, был или не был на ней Владимир Семёнович, состоялась эта встреча в 1966 году либо тринадцать лет спустя, в 1979 году — во время вторых гастролей Театра на Таганке в Тбилиси.

Завершает главу такое предупреждение:

Гастроли «Таганки» широко освещались в грузинской прессе — как в грузиноязычных, так и в русскоязычных изданиях. Для полноты картины мы приведём все найденные нами статьи и рецензии, которые были посвящены гастролям Театра на Таганке, вне зависимости от того, упоминается в них имя Высоцкого или нет. Вы только подумайте: о гастролях самого молодого театра Советского Союза, которому тогда едва исполнилось два года, в Грузии было опубликовано около 30-ти статей! (с. 65).

Согласимся, что сам по себе факт удивительный и даже беспрецедентный в истории Театра на Таганке. В третьей главе (с. 67–166) в хронологическом порядке напечатаны все эти статьи и рецензии о гастролях 1966 года, включая спектакли, в которых Высоцкий не участвовал. Тут, видимо, можно было бы ограничиться только теми откликами,



которые посвящены непосредственно ему, или в которых он хотя бы упомянут, а остальные опубликовать отдельно, например, в виде аннотированного библиографического списка.

Хронология в этой главе правомерно нарушена лишь в её начале, поскольку она открывается ставшей уже легендарной статьёй Татьяны Чантурия с символичным названием «Высота всегда впереди» из тбилисской газеты «Молодёжь Грузии» 1966 года (с. 69–71). Она целиком посвящена актёрским работам Высоцкого — как студенческим, так и профессиональным. Как обидно мало подобных обзорных публикаций о себе довелось прочесть актёру и поэту за свою жизнь! И одна из первых, как справедливо отмечено составителем, увидела свет именно в Грузии.

В конце главы рассказано о съёмках эпизодов кинофильма «Вертикаль», проходивших летом 1966-го в высокогорной Сванетии, в посёлке Местия, уже после завершения гастролей, о знакомстве с прославленным альпинистом М. Хергиани, о несохранившихся письмах Высоцкого актёру Бухути Закариадзе, с которым он подружился на этих съёмках.

Кроме этого, приведён фрагмент воспоминаний Л. В. Абрамовой о знакомстве Владимира Семёновича с А. Н. Стругацким, о спетых при их первом общении «Песне космических негодяев» и «В далёком созвездии Тау Кита...», написанных во время гастролей в Тбилиси.

В завершение главы процитирован такой рассказ главного героя книги о том, как и где Ю. П. Любимов придумал декорации к спектаклю «Пугачёв»:

*Я вам должен сказать, что Любимов Юрий Петрович, наш главный режиссёр, человек, который, на мой взгляд, просто есть номер один в мире, ну, некоторые считают, что в первую тройку, но это тоже, по моему, не обидно. Вот. Но он ещё наделён и массой других талантов, потому что талант один не живёт, он всегда с чем-нибудь вместе... Он пишет. Он много сделал инсценировок, которые идут и в нашем театре, и в Союзе, и теперь уже и не только в Союзе... Он ещё и рисует с двух рук — с правой и с левой. И вот когда-то, несколько лет тому назад, он мне взял и на песке... мы были в Грузии, на песке нарисовал декорации будущего спектакля «Пугачёв». И они не изменились с тех пор. Он придумал помост, такой деревянный струганый помост из грубых досок, который спускается с метров четырёх с задника сцены вперёд, стоит плаха, настоящая плаха с воткнутыми топорами... (из выступления Владимира Высоцкого в МВТУ имени Баумана 6 марта 1976 года).*

**Четвёртая глава** («Круизы по Чёрному морю и не только») изобилует как интересными, так и малозначимыми подробностями пребывания Владимира Высоцкого и Марины Влади, во время отдыха, в различных грузинских курортных местах с 1968 по 1974 год, дружбе

с капитанами черноморских теплоходов «Грузия» и «Шота Руставели» А. Гарагулей и А. Назаренко, легендарным начальником Грузинского морского пароходства А. Качарава. У его дочери сохранились фотографии В. Высоцкого и М. Влади с их надписями семье Качарава, сделанными 21 августа 1969 года в Батуми. Они приведены, но не на тех же страницах, а в главе «Фотоприложение» (с. 633).

В беседах с составителем театральный режиссёр из Батуми, а позже Сухуми, Г. Кавторадзе вспомнил о книге со стихами В. Высоцкого, судя по всему самиздатовской, с дарственной надписью автора. Случилось это, правда, не в Грузии, а в Москве, в театре на Таганке. Этот раритет, увы, тоже не сохранился (с. 174–175).

В 1973 году отдохавшие в Пицунде В. Высоцкий и М. Влади непреднамеренно оказались участниками съёмок грузинского научно-популярного фильма «Построено на песке», рассказывающего о роли пляжей в защите морских берегов от размывов и разрушений. Сценарист и сорежиссёр фильма С. Страхов вспоминает, что в картину, к сожалению, вошёл лишь один короткий кадр, снятый из засады с помощью телеобъектива. На нём Володя и Марина сидят на лавочке в отдалении от весёлой и шумной пляжной публики и о чём-то мирно беседуют. Этот фильм включён в упомянутый выше видеодиск, приложенный к изданию.

В октябре 1972 года в Гаграх (ныне Гагре) Высоцкий снимался в кинофильме «Плохой хороший человек», а в свободное время дал несколько концертов в Летнем театре. Очень ценно, что составителю удалось разыскать публикацию в местной газете<sup>4</sup>, кратко рассказывающую о содержании этих концертов.

Любопытны и републикованные в четвёртой главе воспоминания семьи Г. Чепия<sup>5</sup> об общении с В. Высоцким, во время съёмок жившим в их доме.

Упомянем и записанные воспоминания об отдыхе Высоцкого и Влади в санатории Лекани, близ Боржоми, летом 1974 года, которые расширяют знания об их «грузинской географии».

**Пятая глава** («Свадьба») посвящена поездке В. Высоцкого и М. Влади в Тбилиси после бракосочетания в Москве в декабре 1970 года, куда они отправились по приглашению художника и скульптора Зураба Церетели, в то время ещё не очень известного.

В книге напечатаны фрагменты давних воспоминаний Церетели, но есть и новое интервью, в котором, отвечая на вопросы составителя, он развенчивает некоторые расхожие легенды:

<sup>4</sup> Таранцев С. Актёр. Музыкант. Поэт // Авангард. Гагры, 1972. 10 окт.

<sup>5</sup> Чепия Г. Он хотел написать песню об Абхазии / [Записал] Л. Арнауг // Совет. Абхазия. Гагры, 1987. 25 июля.

— Ещё один момент — тост за Сталина, который якобы прозвучал во время свадьбы в Тбилиси и который Высоцкому не понравился. Это действительно было?

— (Удивлённо) За Сталина? Нет-нет, у меня дома такого точно не было!

— А было ли венчание Высоцкого и Влади в церкви? Многие об этом говорят.

— В церкви? Нет, не было. Если они потом когда-то венчались, я не знаю, но при мне такого не было... (с. 239)

В тот приезд в Грузию Высоцкий с женой и с З. Церетели побывали в мастерских художника Ладо Гудиашвили и скульптора Г. Очаури. Первый в молодости бывал в Париже, знал отца Влади. Он показал гостям их общую фотографию того времени, чем растрогал Марину до слёз.

Об общении в его мастерской рассказывает сам скульптор, поразившийся глубокому знанию Высоцким грузинской поэзии, в частности, произведений Важи Пшавела, над памятником которому Очаури в то время работал.

**Шестая (с. 253–440) и седьмая главы** посвящены вторым гастролям Театра на Таганке в Тбилиси, состоявшимся осенью 1979 года, а также многим произошедшим тогда важным для героя книги событиям и встречам, отражениям их в грузинской прессе и воспоминаниям о них очевидцев.

Календарно гастроли проходили с 20 сентября по 14 октября, но их предваряли спектакли-концерты ведущих артистов театра в тбилисском Дворце спорта, названные «В поисках жанра», в которых участвовали В. Высоцкий, В. Золотухин и Л. Филатов. Согласно сохранившейся и публикуемой на с. 636 афише, в период с 15 по 19 сентября ежедневно проходили три концерта, то есть за пять дней до начала гастролей, вероятно, состоялось пятнадцать таких выступлений — в постановке самого Ю. П. Любимова.

Любопытно, что автору-составителю так и не удалось подготовить точный список других выступлений В. Высоцкого или с его участием в те дни, потому что оказались слишком велики разночтения как в датах, так и в местах их проведения. Тем не менее, перечень точно состоявшихся концертов, основанный на воспоминаниях их организаторов или присутствовавших на них, в книге приведён (с. 257–258).

Отметим несколько важных деталей публикуемых воспоминаний. Профессор ТГУ, доктор филологии Давид Гоциридзе упомянул, что известный журналист Амиран Мгеладзе якобы написал и опубликовал на грузинском языке (примерно в 1975 году) книгу о Высоцком. Во время встречи с В. Высоцким за столиком в ресторане «Дарьял» в сентябре 1979 года, в присутствии Д. Гоциридзе, он подписал у него несколько её экземпляров (с. 261). Факт во времена СССР, скажем так, маловероят-

ный. К сожалению, более ничего об этой книге и её содержании не сообщено. В библиографиях Высоцкого она, понятно, также не упомянута.

В том же 1979 году, как вспоминает тбилисский инженер Владимир Джариани (с. 265), он готовил сборник песен В. С. Высоцкого, списанных с фонограмм. К сожалению, сборник этот удалось закончить (по ряду не зависящих от готовившего обстоятельств) только в 1980 году, уже после кончины Высоцкого. Вспоминает Джариани и концерты-спектакли «В поисках жанра», но ошибочно считает, что названы они так были по одноимённой пьесе В. Аксёнова. В действительности такое название имела не пьеса, а роман писателя, впервые опубликованный в 1978 году в «Новом мире». Однако, как верно утверждает В. Джариани, к произведению В. Аксёнова этот концерт, в котором актёры театра на Таганке исполняли не фрагменты спектаклей, а выступали как авторы и исполнители стихов, песен и пародий, никакого отношения не имел. Ещё Джариани подробно вспоминает о выступлениях Высоцкого, которые он организовывал в кинотеатре «Строитель» для сотрудников своего НИИ, находившегося рядом, и о его концертах в других тбилисских институтах, состоявшихся той осенью, а также о подготовленной им программе, посвящённой песням и стихам Высоцкого, которую они с коллегами в течение многих лет после кончины поэта и актёра неоднократно показывали в разных аудиториях Тбилиси и Москвы.

Несмотря на то, что о двух концертах Высоцкого в кинотеатре «Строитель» рассказали их непосредственные организаторы и зрители (В. Джариани, М. Хаки, В. Квантилиани) и бывший директор кинотеатра Г. Шаликошвили, а также на то, что сохранились и аудиозапись одного из концертов и фотографии Г. Абелишвили (с. 664), точные даты их проведения установить так и не удалось. Впрочем, это не удивительно, поскольку вопрос датировки был поднят через сорок лет после этих концертов.

О ещё двух концертах той осени, состоявшихся с двадцатиминутным перерывом в тбилисском НИИ МИОН, подробно вспоминают четыре очевидца (с. 294–314). Наиболее ярко и достоверно — М. Колесницкий (с. 294–299) — инициатор этих выступлений, организовавший и качественную их запись. Важно, что в главе уточнено, что оба концерта состоялись 11 октября 1979 года. Н. Букия, их записывавший, вспоминает и о записях других концертов Высоцкого в Тбилиси, Сухуми, о некой редкой записи начала 1960-х годов, которые, по его словам, имелись в его собрании, но позже были утрачены.

О концерте в тбилисском НИИ стабильных изотопов вспоминают двое из побывавших на выступлении (с. 325–326), но кроме факта своего присутствия, ничего конкретного оба очевидца вспомнить, к сожалению, не смогли.

Во время вторых гастролей Театра на Таганке произошла встреча сначала актёров и режиссёра театра, а затем, чуть позже, В. Высоцкого с выдающимся кинорежиссёром, сценаристом и художником Сергеем Параджановым, жившим тогда в Тбилиси. В шестой главе публикуются воспоминания пяти очевидцев этих встреч (с. 340–368). Историю знакомства Высоцкого и Параджанова в книге пересказывает племянник мастера Георгий Параджанов:

Был какой-то день рождения Сергея Иосифовича в Киеве, на площади Победы, где он жил в семиэтажном доме <...>. Дядя жил на седьмом этаже, и на лестницах этого дома сидели все приглашённые на день рождения, в том числе и Володя Высоцкий, который под гитару пел свои песни. И на цепях был подвешен огромный жареный баран, в который были воткнуты вилки и ножи. Все себе отрезали от него куски и ели. Лифт был остановлен, и в шахте лифта спускались фрукты и овощи на верёвках вниз, а Володя сидел, выпивал и наяривал на гитаре. Вот такая история. Дядя сам об этом рассказывал не один раз. Если даже это и легенда, то она очень красивая. Сергей Иосифович обожал легенды. Так что Высоцкий с дядей были наверняка знакомы по Киеву... (с. 348).

Приведены и совместные фотоснимки В. Высоцкого и С. Параджанова, сделанные Ю. Мечитовым 11–13 октября 1979 года после спектаклей в Тбилисском Дворце культуры профсоюзов, в котором проходили гастролы Театра на Таганке (с. 649–657). Очень жаль, что они отделены от интересных воспоминаний автора этих снимков (с. 354–360).

Сохранилось несколько историй, связанных с дружбой этих замечательных людей. О том, как однажды Владимир Высоцкий помог сыну кинорежиссёра справиться с болезнью, С. Параджанов рассказывал художнику и поэту М. Лященко, который пересказал её от первого лица:

...Суренчику удалили железы. Очень неудачно. Все медицинские средства исчерпаны, медицина развела руками, говорит, если молодой организм справится, то, возможно, и выживет — нужны положительные эмоции... Он в Киеве — я в это время в Москве. Кризисная ночь — даже доехать не успеваю. Володя с Мариной как раз были у меня. «Чего, — спрашиваю по телефону, — ты очень-очень хочешь? Володя с Мариной, — говорю, — шлют тебе привет...» «Пусть Володя мне споёт». Володя тут же съездил за гитарой и всю ночь до утра пел ему по телефону. Суренчик, как ты знаешь, до сих пор жив. Вы все знаете его как крикуна и горлопана, а он был совсем другим человеком, очень глубоким человеком был, он умел гениально молчать. Молчал он гениально... (с. 362)

Ещё об одной фотосъёмке, прошедшей в номере Высоцкого в тбилисской гостинице «Аджария» в сентябре 1979 года и уже через девять месяцев навсегда вошедшей в историю, как верно отмечено в книге, подробно рассказано на с. 369–375, а сами снимки приведены на с. 640–648. Ныне хорошо известная так называемая «прощальная фотография», то есть увеличенный портрет «со скрещёнными руками»

из серии тбилисского фотографа Александра Вагенаковича Саакова (1937–2007), висела во время прощания с Владимиром Высоцким в Театре на Таганке 28 июля 1980 года над его гробом. Добавим, что другая фотография из той же съёмки помещена автором-составителем на обложку книги.

Обратимся теперь к **седьмой главе** (с. 441–546), посвящённой самым гастроллям, — к спектаклям, показанным той осенью в Тбилиси, откликам на них в прессе столицы Грузии.

В тот приезд москвичи, судя по афише (с. 637), показали восемь спектаклей. Владимир Высоцкий участвовал только в трёх из них: «Гамлет», «Послушайте» и «Преступление и наказание». Отклики в целом, как написано в предисловии к главе, уважительные и очень часто — восхищённые. Но характерной их чертой была категорическая установка, данная главным редактором газеты «Вечерний Тбилиси» П. Асланиди журналистке, собиравшейся взять интервью у Высоцкого: «О театре писать можно, о Высоцком нельзя!» И добавил свою знаменитую фразу: «Наша газета — орган горкома партии!» (с. 443). Тем не менее, из двадцати трёх публикуемых в главе рецензий (с. 444–536) тринадцать так или иначе упоминают актёрские работы Владимира Высоцкого. К сожалению, только лишь упоминают. Отметим, что спектакль «Гамлет» неоднозначно был воспринят грузинскими зрителями, что видно даже из заголовка одной из публикуемых рецензий (Э. Гугушвили «В защиту “Гамлета”», с. 490–495), но в большей степени это относится к непривычному сценическому решению спектакля, чем к исполнителю роли Гамлета.

И критики, в числе которых Ирина Шелия (с. 504–507), не скрывают своих однозначно положительных оценок сделанного Высоцким в этой роли:

...И хотя, выйдя к рампе, Гамлет с отрешённым взглядом убедительно произносит заключительные слова монолога: «Уснуть... И видеть сны... Вот в чём ответ...», он, этот ответ, прочитывается иным во всей структуре отношения актёра к роли. И звучит, буквально звучит в каждом жесте, в выражении лица Гамлета-Высоцкого как: «Быть... Быть... Вот ответ!»

Часто приходится серьёзно задумываться над проблемой современного звучания произведений классической литературы. Современность режиссёрского облика спектаклей Любимова не требует особых комментариев — она присутствует в них всегда. Но Владимир Высоцкий сумел внести в образ шекспировского Гамлета ещё и своё актёрское, гражданское понимание современности» (с. 507).

Отметим также, что в трёх из четырёх рецензий на спектакль «Преступление и наказание» высоко оценено исполнение Высоцким роли Свидригайлова.

В целом же седьмая глава могла бы быть без ущерба для главной темы книги сокращена за счёт рецензий на спектакли, в которых В. Высоцкий участия не принимал и других, относящихся к Театру на Таганке в целом. Эти рецензии и статьи, так же как и ряд материалов третьей главы (о чём мы писали выше), вполне можно было привести здесь же в виде аннотированного библиографического списка.

**Восьмая глава** «Мы его запомнили таким» (с. 549–584) содержит воспоминания и посвящения В. Высоцкому известных грузинских актёров, режиссёра, руководителя театра, поэта, композитора и театроведа. Материалы сильно различаются, что придаёт всей главе очень неровный характер, поскольку наряду с содержательными воспоминаниями, встречаются совершенно малозначимые. Они кажутся лишними в этой главе. В их числе, например, воспоминания замечательной певицы Н. Брегвадзе (с. 559–560), признающей, что общения с В. Высоцким у неё не было и что она лишь однажды говорила по телефону с М. Влади, позвонившей в связи с часто исполняемой Брегвадзе песней «Колдунья».

С другой стороны, для исследователей творчества Высоцкого, его биографов ценно, конечно, всякое связанное с ним, пусть и незначительное, но существенное упоминание. К интересным материалам этой главы отношу воспоминания главного режиссёра Тбилисского театра им Ш. Руставели Роберта Стураа (с. 555–558) и уже упоминавшейся выше И. Шелия (с. 567–583).

Вот ещё одно из таких свидетельств из уст поэта Джансуга Чарквиани:

Я расскажу о том, что мне вспоминается ярче всего. Мы — я, Отар Чиладзе, Нодар Думбадзе, Арил Сулакаури — приехали в Москву на юбилей нашего друга Евгения Евтушенко. Пили. За столом сидел Владимир Высоцкий. И всё время пел. Столько я никогда не слушал. Наконец Володя взял бокал и сказал: «Вы пьёте, а я пою!» А я произнёс тост за Володю: «Когда ты поёшь — я плачу. Твоя песня — такое чудо, что мне плачется». И добавил: «Хотя грузинская песня и плач очень похожи». И выпил за Володю. Он очень любил Грузию. Говорил: «Грузию люблю так же, как Россию». Необыкновенный был человек. Утончённый. Очень мужественный. Его песни были по-настоящему необыкновенны — что правда, то правда. В Тбилиси мы часто встречались. Но вспоминаю только одно: как мы кутили. Мы с Володиёв говорили, само собой, только по-русски: как могли, так и говорили. А он, помню, всё извинялся: вы со мной говорите по-русски, а я с вами по-грузински говорить не могу...» (с. 562)

Завершает книгу богатое **Фотопослесловие** (с. 585–721). Оно, кроме сделанных в разные годы фотографий самого Высоцкого, трупы Театра на Таганке, мест их пребывания и выступлений в Тбилиси, — включает факсимильные изображения сводных афиш, автографов ак-

тёра и поэта, а также всех уже ранее опубликованных в этом томе публикаций грузинской прессы.

Особый интерес вызовут у читателя наброски стихотворения «Пенсионер Валерий Палыч Кочин...» и черновик песни «У домашних и хищных зверей» (из архива некого П. Ф. Толстова), написанных, как сообщается в подписи под фотографиями рукописей, во время гастролей Театра на Таганке в Грузии в июне-июле 1966 года (с. 592–593). Очень жаль, что никаких других комментариев ни о хранителе архива, ни о том, как эти тетрадные листки к нему попали и как установлена дата создания набросков, — в книге нет.

Факсимиле статей о гастролях и о самом Высоцком, безусловно, тоже чрезвычайно ценны. Нет сомнения, что часть из них, относящаяся персонально к нему, дополнит его библиографию. В частности, факсимиле публикации песни «Братские могилы» (с. 621) в газете «Ткварчельский горняк» от 28 ноября 1968 года.

\* \* \*

И в заключение рецензии несколько слов о книге в целом.

Главное, что для её создания проделана огромная работа, и не только архивного плана, — опрошено большое количество новых авторов, которым посчастливилось посетить спектакли с участием Высоцкого, побывать на его выступлениях, пообщаться с ним лично. Общеизвестно, что механизм человеческой памяти несовершенен. Составитель не пытается во всех случаях непременно вынести по каждому сомнительному эпизоду окончательный вердикт — он ещё и тем самым ставит вопросы, оставляя возможность биографам самостоятельно искать решение ситуаций, побуждая их к дальнейшим поискам. И это тоже плюс данной работы.

Сожаление, как уже говорилось, вызывает местами хаотичная компоновка материалов. Отмечу также присутствующее во многих главах смешение важнейших и второстепенных материалов. В итоге впечатление от чтения остаётся двояким. С одной стороны, важные и существенные факты сильно «разбавляются» малозначащими, а порой и маловероятными сведениями, которые рассеивают, отвлекают внимание читателя от основного, даже могут, не будучи прокомментированными составителем, создавать впечатления общей недостоверности всей работы. А с другой стороны — для биографов и исследователей эта исчерпывающая полнота материала может считаться благом.

Здесь непременно встаёт вопрос: на кого рассчитано это шикарное с полиграфической стороны издание? Может быть, стоило подумать о разграничении целевой аудитории? То есть для массового читателя подготовить один — значительно сокращённый и откомментированный



ный — её вариант<sup>6</sup>, а уже для узкого круга специалистов, которым важны все детали (вплоть до слухов и легенд вокруг имени Высоцкого), — малым тиражом и в более скромном оформлении издать полный свод собранного материала? Конечно, предварительно тщательнее перекомпоновав этот материал. Впрочем, это уже вопросы и пожелания, обращённые к новым составителям и издателям, которые поставят себе подобную задачу в рамках своего региона.

И тем не менее, оценивая книгу в целом, скажу, что помещённые в ней материалы со всей возможной на сегодня полнотой раскрывают вынесённую в заглавие тему.

К уязвимым местам относятся, на мой взгляд, и отдельные менее существенные ошибки. Например, в её библиографическом сопровождении: в **библиосправку** (с.736) неправомерно включать элементы аннотации («Издание для широкого круга читателей»). Эта справка, к сожалению, вообще составлена абсолютно не по издательскому стандарту.

Если будет готовиться переиздание, то для удобства читателей **Алфавитный указатель авторов** (732–734), полностью повторяющий предыдущее Содержание, следует заменить именным указателем, включающим фамилии всех лиц (кроме, понятно, главного героя), встречающихся на страницах тома.

Очень не хватает в книге ссылок, в том числе и внутренних, перекрёстных. Например, кроме оговоренных уже случаев, во второй главе, в тексте В. Партугимова упомянута фотография московских гостей в редакции газеты «Заря Востока», а само фото размещено в фотоприложении на с. 688. Цитируются воспоминания нескольких артистов Театра на Таганке о встрече с С. И. Параджановым, но нет ни одной ссылки на источники их публикации. На с. 354 названа книга Ю. Мечитова, в которой есть страницы о Высоцком и Параджанове в Тбилиси, но не указано, где и когда она была издана.

Встречаются ошибки в переводе с грузинского, например на с. 452 приведено несуществующее звание — заслуженный *актёр* РСФСР (верно: артист). Досадны и некоторые просчёты вёрстки: число страниц сборника (без ущерба для читателя) вполне можно уменьшить за счёт сокращения полупустых полос. Так на с. 453 всего 4 строки текста. И таких или похожих страниц немало.

<sup>6</sup> Здесь, кстати, стоит добавить, что одновременно с рецензируемой книгой при финансовой поддержке издательства «Либрика» и по её материалам в рамках серии «Русские в Грузии» был выпущен и небольшой очерк на ту же тему: *Шадури-Зардалишвили Н., Головин В. «Кура в туманной дымке и далёкий монастырь...»*. Тбилиси: Рус. клуб, 2018. 88 с. Тир. не указ. — *Ред.*

И всё же, всё же, всё же скажу, что книга замечательная и нужная, что все отмеченные недостатки с лихвой перекрываются её несомненными достоинствами. А что до её перенасыщенности — она вызывает в памяти строчку из стихотворения Б. Окуджавы:

Так это от любви. Что в том дурного?

В. Ш. ЮРОВСКИЙ

## РАБОТА НАД ПАМЯТНИКОМ По поводу толкования поэтики\*

Высоцковедение продолжает вовлекать в свою колею филологов изначально различной специализации, и этот процесс уже не отменим, безусловно, позитивен и — обнадёживает. Но ситуация в этом когда-то новом «ведении» сегодня, естественным образом, кардинально иная, чем в первые годы становления, и впору бы уже кому-то заняться своего рода классификацией сложившихся в нём направлений, школ, убеждений и тенденций, составляющих уже, наверное, трудно обозримый контекст, в который вступает, подчас того не ведая, — такое бывает впечатление, — вновь входящий. Разумеется, тем не менее, — мир ему! И добро пожаловать!

В случае П. П. Ткачёвой мы встречаемся с квалифицированным специалистом в области теории литературы, конкретно, — в части эстетической специфики и жанровой системы сатиры и юмора<sup>1</sup>. Уже эта локализация интереса неизбежно должна была рано или поздно свести автора с творческим наследием Высоцкого: где же ещё, как не в этом клондайке, и рассмотреть в таком богатстве и классической свежести исторический результат формирования интересующих исследователя (инновационных) явлений. Судя по включённому в книгу списку литературы, в котором собственные работы автора занимают 39 позиций из 247, эта встреча произошла достаточно скоро после нача-



\* Ткачёва П. П. В. С. Высоцкий — поэт: в творческой лаборатории мастера. М.: Лет. сад, 2019. 272 с. Тир. 500 экз.

<sup>1</sup> См.: Ткачёва П. П. Формирование инновационных сатирико-юмористических жанров. Минск: БГУ, 2013. 243 с.

ла научной деятельности, чему, возможно, способствовало и рукоположение автора в должности старшего научного сотрудника научно-фондового отдела «Государственного музея Владимира Высоцкого» (так, — и в кавычках, — в аннотации; и, кажется, это тот же, знакомый нам со времён первых проходивших там международных конференций ГКЦМ). Кому же и карты в руки, как не учёному, оказавшемуся в самом, надо полагать, средоточии научно-библиографического высокоцковедения.

Предмет же, которому посвящена новая книга, заявлен гораздо шире и основательнее (см. название) первоначального теоретико-литературного интереса Полины Павловны. Будь это лет на тридцать раньше, название могло бы быть воспринято как полемическое, словно автор имеет намерение доказать помещённый в заголовок тезис и утвердить известного актёра и певца именно в поэтической ипостаси: тогда такое намерение ещё встречало сопротивление некоторых коллег по поэтическому цеху и правоверных традиционалистов от литературоведения. Слава Богу, эти времена минули, и теперь этот заголовок производит скорее впечатление популяризаторского намерения, что-то вроде издававшихся прежде через общество «Знание», — и в особенности как раз — музеями (!), — книжек для просвещения ш и р о к о й читательской аудитории. К такому восприятию склоняет и расширение заголовка после двоеточия, априорно как бы подразумевающее презумпцию письменного стола.

Очевидно, наследие Высоцкого начинает нуждаться в такой литературе, вернее, в ней нуждаются новые поколения читателей, которые уже могли встретиться с Высоцким на уроке словесности и для которых это уже — имя в устоявшемся, а потому зачастую и мало им интересном, ряду классиков прошлого века. И хотя П. П. Ткачёва прямо не адресует им свою книгу, это впечатление вполне, как мне показалось, подкрепляется чтением её короткого **вводного раздела «Слагаемые популярности»** (с. 4–8), совсем не похожего на неперемное в н а у ч н о м и с с л е д о в а н и и в в е д е н и е: нет ни истории вопроса (почти не представленной и в списке литературы), ни постановки какой-нибудь актуальной научной проблемы. Словно и нет для высокоцковеда сегодня более актуальной задачи, как указать (молодому) читателю на былую популярность поэта и объяснить её.

Впрочем, и далее по тексту книги разговор о тех или иных особенностях образной идеологии (идеологической образности) Высоцкого то и дело приобретает ощутимый д и д а к т и ч е с к и й подтекст и порой назидательную интонацию. Показательным образом книга и завершается **«Несколькими словами вместо заключения»** (с. 253), — чего-то общего, что утверждалось бы книгой в целом, не находится, что, естественно, не означает отсутствия позитивных смыслов в частных исследованиях, составивших текст.

Они объединены в два раздела: **«В границах художественного образа»** и **«Жанровая палитра»**. Второй, как можно сразу заметить, связан непосредственно с теоретическими наработками автора, он и выглядит более целостным и целенаправленным, здесь исследуются отдельные аспекты жанрового репертуара поэзии Высоцкого. При взгляде на эту «палитру» с удовлетворением отмечаешь, что пришло время её собственно литературоведческого анализа, а может быть и построения некоторой парадигмы. Глаз вдруг не упирается в жанр авторской песни, который, наверное, ближе музыковедам, но с которым герменевтика оказывается в тупике. Какие-то позиции возможной парадигмы поэтических жанров Высоцкого сразу просматриваются (басня, притча, сказка/антисказка...), в других, как видно, идёт процесс осмысления. Обращает на себя внимание включение в эту «палитру» «необычной повести» «Жизнь без сна (Дельфины и психи)», но... показательно (неправда ли?) отсутствие «Романа о девочках»...

Кстати, забегаая вперед, — к разговору о первом разделе книги, — ведь был же такой жанр — а л л е г о р и я. Не только названные выше старинные жанры дожили и и н н о в а ц и о н н о оживились у Высоцкого, но и этот, как ни странно. Впрочем, тут, как может заметить читатель, — прошу у него прощения! — непроизвольно начинаю сползать в свою колею, — что-то мне этот жанровый репертуар напоминает, и даже — не так уж с м у т н о. Однако и о жанрах Высоцкого кое-что написано до П. П. Ткачёвой, и есть кому обратить на это внимание и поговорить с автором более предметно и с п е ц и а л ь н о. Для меня же в книге Ткачёвой интересен о б щ и й вопрос: а к а к о й он, — поэт Высоцкий? Помните — было: «у каждого свой Высоцкий», а теперь? Каким он явился автору, и как им представлен тому самому ш и р о к о м у читателю, — «в границах художественного образа»? Этот первый раздел более эклектичен и представляет собой достаточно условное собрание разноаспектных и разно-дискурсивных материалов, представляющих «творческую лабораторию мастера», может быть, и не в исчерпывающей полноте, но в определённых кардинальных особенностях.

Он открывается статьёй «Маска как приём построения литературного дискурса в творчестве В. Высоцкого» (с. 9–18), речь в ней идёт, собственно, о ролевой природе самопрезентации лирического сознания в поэзии Высоцкого. Этот аспект его поэтологии едва ли не самый частотный в предшествующих П. П. Ткачёвой исследованиях. С осмысления отношений автора и героя, характера носителя речи и т. п., во многом, по крайней мере, с первой воронежской конференции 1988 года, начиналось крамольное тогда ещё доказательство очевидного — «В. С. Высоцкий — поэт». С той поры эта «площадка»

многократно перепахана тяжёлой филологической артиллерией с применением М. М. Бахтина, Б. О. Кормана, Л. Я. Гинзбург и многих других, какие-то дорожки по ней протоптаны, а что-то и асфальтировано.

Полина Павловна, вступая на эту территорию, — не в упрёк ей будь сказано, — игнорирует эту её историю, но, по существу, предлагает иную её «топографию». О ролевой лирике она не говорит, а «маску» (понятие, заметим, связанное с театром и театрализацией художественного слова) стремится возвести в п р и н ц и п (хотя говорит — «приём») «построения литературного дискурса» у Высоцкого, то есть хочет видеть в ней некое определяющее, фундаментальное для него начало поэтического представления жизни? На мой взгляд, это было бы всё же некоторым перебором («...моё обычное лицо // Все остальные приняли за маску»), да и не дал здесь этот ракурс, как мне показалось, чего-то принципиально нового или выводящего к обобщениям «общелитературного» уровня, чего бы прежде не было.

Безусловно, центральное место в этом разделе, — и по объёму текста, и по очевидной важности для автора (доцента Богословского университета), — занимает пункт 2.2. — «Философско-христианские мотивы в произведениях В. Высоцкого». Его изложению уделено намного больше места, чем соседним статьям, в которых зачастую отзываются и повторяются те же мотивы, получившие здесь статус основополагающих. При чтении этого раздела становится понятно, что с христианской символикой Высоцкого связан важнейший для автора вопрос о степени и характере религиозности поэта.

Для П. П. Ткачёвой его постановка оказывается возможной исключительно в рамках православия и его значимых атрибутов, что кажется естественным и потому никак не оговаривается и не обосновывается, но, как представляется, несколько зауживает художественно-философский диапазон духовных исканий поэта, который «в привычные рамки не лез», а порой напрямую, — «Царство Небесное терпит насилие», как мы знаем, — *п р о р ы в а л с я в г о с т и к Богу*, не минуя и «гиблых мест», так что и Рай подчас предстал зонной. Выпрямление «косой неровной сажени», которого он опасался, порой весьма ощутимо в прочитывании Ткачёвой известных текстов. Без учёта предшествующего опыта, полагаясь лишь на собственные ассоциации и слух, она не избегает неудач этого опыта и не встречается с его обретениями, по крайней мере, в полемике с которыми могла бы быть точнее и строже в анализе и суждениях. Такова участь первоходцев, не пользующихся картами, пусть и старыми.

Стихотворения, упомянутые и рассмотренные в этой части книги, конечно, содержат и позволяют толковать искомые мотивы, но авторские ассоциации, стремящиеся в каждом случае обнаружить движение

лирического героя из тьмы к свету, бывают нарочиты, порой кажутся далековатыми от того, что содержится в тексте, а то и вызывают недоумение и желание активно возразить. Так, бешеная скачка в «Погоне» вдруг превращается в «бурю», и она «усиливается, нарастает, всё закручивается в водоворот, в котором трудно разобрать, где есть что» (с. 29)... Но из м е т е о у с л о в и й в стихотворении назван т о л ь к о дождь, да и такой, — *с ветвей*... А «трудно разобрать, где есть что», потому что обезумевшие от страха кони и их возница спасаются от волков и летят сквозь б е с п р о с в е т н у ю гущу леса, что называется, «башку очертя». И такие собственные зарисовки и ф а н т а з и и по п о в о д у, к сожалению, здесь нередки.

Да, «свет жизни для Высоцкого связан прежде всего с духовной жизнью, и икона — основной символ этой жизни», это можно подтвердить присутствием этого мотива в других произведениях поэта, и анализ мотива иконы и света во второй части «Очей чёрных» убедительно показывает его «смыслообразующую и сюжетообразующую роль» (с. 31–32). Но обращение автора книги с этим мотивом бывает, мягко говоря, странным. Например, автору «очевидно, что золотая заплата души — это свеча» (с. 25), а в ней П. П. Ткачёва видит символ России. К нему же в «Куполах» сводятся все цветовые ассоциации: «рожь ведь золотая», поэтому *голубую и ржаную* «звучат как повторение образа-символа Руси — золотого купола, т. е. свечи» (с. 26; курсив мой. — С. III.). Так в книге создаётся своеобразная собственно авторская с е м а н т и ч е с к а я п о з о л о т а над текстом, в образном слое которой движется её мысль.

Принятая здесь аналитическая методика додумывания текста иногда выглядит как невнимательность к нему. Так, задаваясь вопросом, «к какому именно образу (иконе) Пресвятой Богородицы обращается герой» «Двух судеб», она не замечает, что в стихотворении такого обращения просто нет, не говоря уж об образе: Богородицу поминает Нелёгкая, заметив, очевидно, что герой крестится и ч т о - т о п р и ч и т а е т («Брось креститься, причитая...»). Так, может быть, к р е с т, которым герой, судя по этой реплике, осеняется, помогает ему в итоге спастись? Нет, этого автору было бы недостаточно, ей необходимо рассказать об о б р а з е, которого в данном случае нет, и она делает «смелое предположение» и рассказывает читателю интересную с а м у п о с е б е историю иконы Божьей Матери «Неупиваемая Чаша» и — назидательную историю чудесного исцеления обезножившего пьяницы, в которой видит подобие сюжету Высоцкого (с. 42–43).

Сходным образом читатель П. П. Ткачёвой узнаёт об... аномальной зоне, которая, возможно (!), скрыта за именем «Синей горы» в стихо-

творении «Я из дела ушёл» (с. 45–46). Это смелое предположение и, вероятно, может относиться и к известной песне Булата Окуджавы, здесь не упоминаемой, откуда этот образ, по распространённому представлению, пришёл к Высоцкому. Канифолить каблуки, уходя из дела, герою приходится, чтобы лучше скользили (с. 48), наверное, так ему способнее «улететь в свет», ведь «поле спелой пшеницы» (?! — также не названное в стихотворении), по которому (якобы) он скачет, превращаясь в коня, — это тот же «символ света», который «ещё более ярко появляется в “Куполах” в 1975 году, *переплетаясь с образом горящей свечи и золотого купола храма*» (с. 49–50; курсив мой. — С. Ш.). Так созданные Высоцким и дорисованные и приписанные ему Ткачёвой образы, переплетаясь, обозначают границы мифо-и-безусловно-поэтического художественного мира, который она с лучшими, конечно, намерениями представляет читателю.

Парадоксально, но именно в рассмотрении стихотворения («Мне судьба — до последней черты, до креста...»), где христианская мотивика обнажена и вскрыта и в образах национально-исторического самосознания, и — как внутренняя драма лирического (авторского, — куда здесь, кстати, делась «маска как приём построения литературного дискурса»?) сознания, обнаруживающего себя перед перспективой крестного подражания Христу — за други своя («Я до рвоты, ребята, за вас хлопочу»!), где, наконец, прямо в тексте появляется вожденная «свеча», — именно здесь анализ мельчит, избегает обобщающих выводов и — уходит в подсчёт монорифм, «композиционная роль» которых — «непосредственно поддерживать авторский замысел» (с. 52), о сути которого так ничего толком и не сказано.

Нельзя не согласиться с автором, признающим в завершение темы, что «Философско-христианские мотивы в творчестве В. Высоцкого» — «это тема довольно большого исследования, и здесь мы лишь схематически наметили пути её рассмотрения» (с. 56). Возможно, П. П. Ткачёва продолжит это исследование, и в этом случае ей можно было бы посоветовать всё же проверить смелое предположение, что в этом направлении кое-что уже сделано<sup>2</sup>. Думается, это помогло бы избежать крайностей логики, способной уводить далеко за «границы художественного образа».

Следующие статьи этого раздела интересны каждая по-своему, но и в каждой можно столкнуться с абберациями, вызванными показанной выше методологией. Тексты Высоцкого в них интерпретируются в рамках определённой предустановленной парадигмы, избранной

<sup>2</sup> См., напр.: Шилина О. Ю. «Там все мы — люди»: В поэтич. мире Владимира Высоцкого. СПб.: Нева, 2006. И др.

в качестве подосновы, которая призвана прояснить присущий им смысл, но и способна затемнить его.

Так, читая «Аллегорические образы природных стихий в творчестве В. Высоцкого» (2.3), испытываешь растущее искушение уже в заглавии поставить вопросительные знаки к каждому слову, кроме «творчества В. Высоцкого», естественно. В тех же «Куполах» теперь *«стихия огня»* представлена в образе горящих свечей-куполов, а также свечей — золотых заплаток души» (с. 57; курсив мой. — С. III.). Логика последовательной метонимии: раз купол («заплата») — с в е ч а, что принято раньше, значит, — г о р и т, значит, — о г о н ь, а это — с т и х и я. Возникает вопрос к автору: а что такое, собственно, а л л е г о р и я? Не потому, что у Высоцкого нет а л л е г о р и ч е с к и х о б р а з о в, простите, напомним: Нелёгкая, Кривая, Правда, Ложь, — конкретно-пластические образы, конкретными действиями в своих сюжетах выражающие идею/понятие. Да и произведения, в которых воплощены эти сюжеты, осмелюсь спросить, не суть ли и н н о в а ц и о н н о возрождённые а л л е г о р и и, — в жанровом смысле?

Но Полине Павловне здесь нужны именно с т и х и и, в самом архаичном философском смысле, — как парадигма, на которую накладывается рассматриваемое стихотворение, чтобы увидеть в нём их проявление и на этом фундаменте обосновать своё прочтение текста. Кроме огня есть открытые греками воздух, вода, земля и ещё, по Аристотелю, эфир. Вот все они о т к р ы в а ю т с я, например, в «Белом безмолвии», в котором *полоска земли* (в отличие от остальных стихий) хотя бы упомянута, что, впрочем, не спасает от полного, увы, непонимания и этой полоски, и смысла произведения в целом, не говоря уже о том, что, собственно, а л л е г о р и и с т и х и й так и не проступили, здесь натяжка дала, пожалуй, самую заметную прореху.

При игнорировании (не хочется предполагать незнания!) истории создания песни, сюжета романа и фильма, ставших поводом к написанию, без учёта связи этого стихотворения в общем цикле с «Вдоль обрыва по-над пропастью...» и других актуальных контекстов и подтекстов — оказывается, что в этом «Белом безмолвии» «В. Высоцкий описывает *приход радости весны и обновления* (курсив мой. — С. III.)». Доказать? Легко: «На это указывают летящие на север птицы, тающие льды: “вот под крыльями кончится лёд”», а ещё есть *тишина* и *чайки* — как молнии, но уже обещано, что *обязательно будет звук*. Вот так и получается: «Когда молнии видны, но звука грома ещё нет, значит, что гроза далеко, но уже идёт. Гроза — символ обновления, очищения после сна зимы, весна всегда приносит с собой первые грозы. Тает последний снег, и вот уже видна чёрная полоска земли. И в этот самый



момент, когда приход весны уже осязаем, появляются в произведении: день-свет, снег-свет, надежда-свет — свет появляется трижды (в трёх последних четверостишьях), а ведь надежда и свет весны — это Пасха» (с. 61).

Что тут скажешь, воображение готово отозваться видением умолкшего Высоцкого, зачарованно внимающего идиллической фантазии высококоведа, который не замечает подмены чаек молниями и разницы между краем льда и тающим снегом, не задаётся вопросом, что же это за полоска земли проступает из-под тающего снега в Ледовитом океане и... приносит с собой тот самый «свет», так ни разу и не названный в стихотворении прямо, и что за звук там будет (колокольный, должно быть?!), и что за день такой — *вечный полярный* наступит... Ведь и весна, и даже Пасха приходят и проходят, — природа циклична в своих повторениях, и в природе полярный день не вечный, а долгий (полгода), что подошло бы ритмически и даже фонетически было бы созвучнее стиху. В природе *всё* и во *все* года, и века, и эпохи *стремится к теплу от морозов и вьюг*, так же как автор нашей книги — к нужному, греющему душу толкованию.

Но в этом стихотворении лирическое сознание движется в *о* — *п* р е к и природе и *и* з природы — за ту *полоску*, где наступает *п* р о — *з* р е н и е и *должен встретиться кто-нибудь*. Это очень трудное движение, — то же, что с *привередливыми конями по-над пропастью*, что у ныряльщика, *упрямо стремящегося ко дну*, — оно часто и всерьёз предпринимается у Высоцкого, — *в гости к Богу*. Вообще, пора, видимо, по мере роста исторической дистанции, отделяющей его от нас и нас — от его актуального времени, осознать: наше представление его поэтологии и, следовательно, его миропереживания и поэтического самостояния в мире без учёта его *т а н а т о л о г и и*, — метафизической и вполне *х р и с т и а н с к о й* (именно в ней отчётливее всего видна *х р и с т о ц е н т р и ч н о с т ь* его поэзии!), — будет попросту ложным, пусть даже и удобным, останется всё той же работой напильником над его гипсовым памятником.

Удобный повод обратиться прямо к этой проблеме автору книги могло представить «мистически-пророческое», по её оценке, стихотворение, рассмотренное в следующей статье этого раздела: «“Смех” в стихотворении В. Высоцкого “Общаюсь с тишиной я...”». Но и в этой статье П. П. Ткачёва остаётся «в границах образа», названного в заглавии, что, впрочем, не снижает интереса и познавательной ценности этого вполне удачного, на мой взгляд, исследования архаической и мифологической природы смеха Высоцкого. В качестве парадигмы, подкладываемой под текст, здесь служат философские концепции смеха. Знаки

культурно-исторической глубины этого образа в стихотворении, — и, наверное, в поэзии Высоцкого, в общем? — действительно, дают возможность его «автору передать свою философскую концепцию» и «отношение автора к жизни вообще и к творчеству в частности» (с. 71). Автор статьи не конкретизирует эти заключительные положения статьи, но, по справедливости, эта трудноподъёмная для отечественного высококоведения цепочка «жизнь — смерть — смех» всё-таки намечена и ждёт дальнейших исследований.

Следующие статьи раздела прочитываются в невольной надежде встретить какое-то продолжение, отклик интеллектуальным коллизиям, переживаемым при чтении первых статей. Но «Город в творчестве В. Высоцкого (“Милицейский протокол”)» оказывается своего рода короткой интермедией на тему «Москва Высоцкого» с комментарием топографических и транспортных реалий, упомянутых носителем речи в стихотворении, — для читателей, наверное, наезжающих иногда в Москву. А заявленная дальше и, по крайней мере, не уступающая предыдущим в идейной проблематичности тема — «Художественное время (В. Высоцкий: “Кто за чем бежит...”»)» — в изложении производит впечатление схоластической констатации встречающегося у Высоцкого сложного переплетения временных пластов (прошлого, настоящего, будущего), — «использование автором художественного времени весьма разнообразно» (с. 78).

Но вот, наконец, пройдя по героям «забега» с тщательной констатацией и с п о л ь з о в а н и я в их характеристиках в с е х т р ё х в р е м ё н, автор статьи доходит до ч е т в ё р т о г о, который т а к бежит — *ни для чего, ни для кого*, а «в его описании автор не использует ни прошедшего времени, ни будущего» (с. 82), — одно настоящее... И!? А вы тоже чего-то ждёте? Нет, дальше об этом нет ни слова, П. П. Ткачёвой совсем не интересно комментировать этот странный факт, — почему Высоцкий оставил этого *бегуна* (ах! как много у него проявляется синонимическими рядами, парадигматическими повторами в разных стихотворениях, вот хотя бы вспомнить — *бегун, беглец...*) без биографии и без перспективы будущего? Вопрос, конечно, выходит за рамки собственно констатации «временных пластов», но есть же ещё такая временная координата, как в е ч н о с т ь... Герой-то ведёт себя вообще как человек, с в о б о д н ы й от времени! Но, впрочем, в качестве объяснения незаинтересованности П. П. Ткачёвой в этом герое можно принять замечание в скобках на следующей странице: «второстепенные герои имеют только настоящее время» (с. 83).

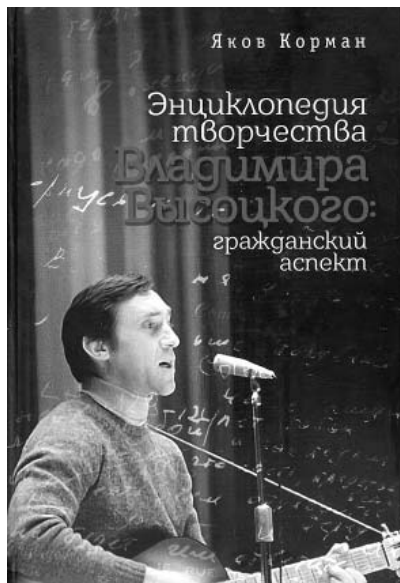
И в самом деле, человеку, погружённому в трёхмерное время, такой четвёртый герой не может показаться главным. Главный — это ли-

дер, победитель, о б л а д а т е л ь какого-нибудь приза, — *ч е т в ё р - т о г о* всё это не интересует, но не странно ли, что — и автора тоже?.. «Расскажите, как идут?» — не рассказывает. И ни одному в б у д у щ е м ничего не сулит и не даёт, — *летит уже четвёрка первачей!* Так, может быть, прав он — четвёртый, неспортивный, несерьёзный, игровой, — т а к о й, которому «до смеха — // Везде, на всё, всегда!»? Там, где «каждый хочет на высокий пьедестал», не этот ли герой потом отряхивает с себя «гранитное мясо» в р е м е н и, в которое его упаковывают и над которым потом долго и вновь и вновь работают люди времени?..

С. М. ШАУЛОВ

## РУДА И АЛМАЗЫ

Новая книга Якова Кормана\* претендует на жанр «энциклопедии», и как минимум по объёму соответствует ему. В ней масса фактического материала, как мемуарного, так и текстологического свойства. Бесспорно, ценителям творчества поэта, а также исследователям, работающим с наследием барда, это издание будет интересно своими многообразными выходами на заявленную в подзаголовке тему: «гражданский аспект». Хотя далеко не только этот аспект затрагивается в книге — здесь немало находок и неожиданных сопоставлений в самых разных «высоцких» ипостасях: будь то аспекты поэтики либо биографии великого «таганца».



Например, Корман глубоко погружается в ранние тексты, образы и целые мотивные цепочки из которых потом будут переплавлены в более поздние вещи: «Но самое удивительное — что обстановка в “Погоне” совпадает с описанием ада в капустнике “Божественная комедия” (1957), сочинённом Высоцким ещё во время учёбы в Школе-студии МХАТ: “Сквозь чёрный воздух и болотный смрад...” = “И болотную слизь // Конь швырял мне в лицо”»; «А темнота — ну просто ад крошечный» = «Где просвет,

\* Корман Я. И. Энциклопедия творчества Владимира Высоцкого: гражданский аспект. Ижевск: Удмуртия, 2018. 1348 с.

где прогал? Не видать ни рожна!» (с. 336). Сопоставления подкреплены апелляциями ко всему наследию Высоцкого: начиная от эпистолярных текстов и заканчивая «бытовыми» фонограммами — беседами в кругу друзей.

Ещё одно достоинство книги Я. Кормана в том, что автор хорошо знаком со всем корпусом фонограмм Высоцкого, прекрасно знает черновики, то есть для анализа использует и основные редакции, и черновые, и варианты, редко звучавшие на фонограммах. Полагаю, следовало бы смелее привлекать межтекстовые комментарии Высоцкого, — нельзя сказать, чтобы их в кормановском фолианте не было, но иногда — при разработке некоторых тем — они, как мне показалось, напрашивались.

Обращает на себя внимание и тщательный подбор мемуарных свидетельств. Это вообще, пожалуй, главная удача книги. Исследователь оперирует огромным спектром источников, чувствуются колоссальные трудозатраты, которые, конечно, не могли не дать интересных плодов. Иллюстрируя какую-то биографическую коллизию Высоцкого, предъявляя читателю некий тезис, Корман часто сопровождает его не одним-двумя свидетельствами, а целым конгломератом таковых. Пример: «Желая “вписаться в поворот”, весной 1973 года (а стихотворение “Я бодрствую...” датируется этим же временем) Высоцкий пишет письмо в Отдел культуры МГК (Московского городского комитета) КПСС, которое заканчивается так: “Не пора ли концертным организациям и их руководителям решить, наконец, вопрос о моих выступлениях, просмотрев и прослушав мой репертуар. И не отмахиваться, будто меня не существует (ср.: ‘Я в колесе не спица’. — Я. К.), а когда выясняется, что я всё-таки существую, не откликаться на это несостоятельными и часто лживыми обвинениями...”». Вспомним и другое высказывание Высоцкого о советских чиновниках: «Они делают всё, чтобы я не существовал как личность. Просто нет такого — и всё». А Леониду Филатову он однажды сказал о пародии Александра Дольского «Орфей»: «Меня нет в государстве. Как могут быть пародии на человека, которого нет?». Поэтому и свою публикацию в подпольном альманахе «Метрополь» (1978) Высоцкий объяснил так: «Мне важно показать, что я есть и есть такой литературный жанр» (с. 443).

Перед нами ссылки на три мемуарных книги и одну газетную статью, и это один из множества подобных примеров. Видно, что автор хорошо ориентируется в биографии поэта. Может быть, ему следовало бы замахнуться именно на биографическую книгу? Впрочем, сам я не настолько сведущ в биографии Высоцкого, чтобы оценить, насколько оригинальными и справедливыми являются фрагменты «высоцкого» жизнеописания. Бесспорна кормановская многоаспектность и в хорошем смысле дотошность, а вот что касается фактических оши-

бок в подаче биографических коллизий Высоцкого — то тут я не настолько компетентен, чтобы увидеть нюансы. Разве что смущает всепринятие Кормана: как правило, полемика с мемуаристами не ведётся: просто подбираются высказывания, касающиеся некой темы, некоего эпизода из жизни поэта. Предполагаю, что далеко не все авторы воспоминаний объективны: вольно или невольно картина должна искажаться. И вот тут острый критический взгляд был бы как нельзя кстати.

То же можно сказать и о текстологических источниках. Привлечение черновиков и набросков должно быть более осторожным: на мой взгляд, нельзя придавать равный статус тому, что осталось в рукописи, тому, что вычеркнуто и забыто, и тому, что многократно прозвучало на концертах. Да, черновик вскрывает очень много дополнительных нюансов, показывает движение авторского замысла. И всё же равноправие — это перебор. При всей сложности и вариативности Высоцкого — в большинстве произведений всё-таки деление на черновик, вариант и основной текст провести не так трудно. Да, есть сложные случаи, но они составляют абсолютное меньшинство в корпусе текстов.

Есть большие вопросы и по структуре книги. Очень осложнена навигация внутри этого фолианта — объёмом почти в полторы тысячи страниц. Параграфы отделены друг от друга звёздочками — всё-таки удобнее для читателя было бы, если бы автор тематизировал эти фрагменты. Да и в целом книге не хватает системности и соразмерности: так, глава 3 занимает около 40 страниц, а глава 4 — порядка 550! Не ясна логика движения исследовательской мысли, друг за другом следуют главы: «Высоцкий и Ленин», «Конфликт поэта и власти», «Тема пыток», романы Ильфа и Петрова «как литературные источники произведений В. Высоцкого», «Тема судьбы», «Тема двойничества»: предполагается, что именно эти темы — костяк того «гражданского аспекта», который исследователь вынес в подзаголовок. Ленин (хотя почему нет главы о Сталине?), конфликт с властью и тема пыток — это логичная связка. Но остальное...

Не красят книгу и самоповторы. Например, свидетельство Высоцкого: «Как-то написал я стихи под ноябрьские праздники. Хотел видеть их напечатанными. Совсем плохи дела были тогда. Там и красивые знамёна были, и Ленин. Утром перечёл — порвал и выбросил. Понял — это не для меня» — приводится неоднократно. Зачем? Не лишена книга и стилистических погрешностей: «Этим и объясняется столь частое сравнение лирическим героем себя с пролетариями...» (с. 35). Но вопросы, связанные со структурой и оформлением мыслей, — всё же второстепенные, главные недостатки рецензируемой книги не в них, а в игнорировании академических источников. Складывается ощущение, что автор не просто недолюбливает «официальное высокоцковедение», но имеет против него несокрушимое предубеждение. Ну нель-

зя исследовать фольклорные мотивы (см., например, с. 333), ни разу не сославшись на научные работы о фольклоризме Высоцкого, которых за треть века было написано великое множество. Я навскидку просмотрел несколько книг и сборников статей, откуда выписал лишь фамилии авторов, публиковавших работы на названную тему (понятно, что это лишь вершина айсберга): В. Г. Долгушев, А. А. Евтюгина, Л. Г. Кихней и Т. В. Сафарова, Н. И. Копылова, С. А. Кошарная и Ж. В. Новохацкая; А. В. Кулагин, Б. А. Макарова, И. А. Морозов, Б. Немчик, С. В. Свиридов, А. В. Скобелев, И. А. Соколова, Е. Г. Язвикова...

Конечно, всегда можно упустить некоторое более раннее свидетельство; надо сказать, что от таких невольных «краж» никто не застрахован: но автор и не пытается узнать, что было написано до него! Сотни, возможно, и тысячи научных статей, десятки сборников и монографий, около сорока диссертаций о Высоцком — всё это прошло мимо Якова Кормана. В связи с чем эта, бесспорно, оригинальная книга не просто серьёзно проигрывает, но опускается до уровня любительщины. Я уже не говорю о том, что многие мысли, выдаваемые автором за свои, были уже высказаны ранее — учёными.

Приведу один пример. В главе о двойничестве лишь в 249-й сноске появляется академическое издание (*Лолэр О.* «Кто кончил жизнь трагически, тот истинный поэт»: Гумилёв и Высоцкий // *Мир Высоцкого*. Вып. 5. М., 2001). Неужели о двойничестве у Высоцкого никто из учёных не писал?

До этого на две с половиной сотни сносок было лишь одно упоминание — и то вскользь — авторов (С. М. Шаулов и А. В. Скобелев), «обременённых» научными регалиями и академическими работами. И это единственная ссылка на Шаулова-Скобелева за всю книгу! Даже если Корман хочет абстрагироваться от научных исследований, то уж никак нельзя упускать энциклопедические по своей сути комментарии, которые уже много лет составляет А. В. Скобелев. Там масса фактического материала, проливающего свет на биографические, исторические, культурные, литературные и другие источники, к которым апеллируют тексты Высоцкого. Но если Скобелев-Шаулов хотя бы раз появились в «энциклопедии», то, допустим, автор единственной «высоцкой» докторской А. В. Кулагин или, пожалуй, ведущий высококовед-лингвист В. П. Изотов вообще ни разу на полутора тысячах страниц не промелькнули. При этом Корман густо ссылается на, допустим, «Экспресс-газету», «Работницу», «Московский комсомолец» и иже с ними — этим источникам доверия больше, чем нашему брату-филологу. Поэтому неудивительно, что в «энциклопедии» нет списка использованной литературы.

«Антиакадемичность» со всей очевидностью сказывается и при проработке материала, то есть серьёзно влияет на исследовательскую

культуру автора. Например, существенный минус «энциклопедии» — массовые безапелляционные высказывания — весьма сомнительного свойства. Так, фрагмент: «Я же минусов боюсь, // Их исправить тороплюсь. // Чёркни сразу — выйдет плюс: // Крестик — это плюстик. // Эх, раз, ещё раз! // Есть пятёрочка у нас. // Рук — две, ног — две, // Много мыслей в голове! // И не дразнится народ — // Не хватает духа, // И никто не обзовёт: // Голова — два уха», — комментируется следующим образом: «Подтекст этих строк очевиден: Высоцкий страдал от негативных оценок (“минусов”) в свой адрес и хотел, чтобы коллеги и официальная власть оценили его “на пять”» (с. 25). Трактовка Кормана кажется, мягко говоря, странной, а уж фраза об «очевидности» и вообще — абсурдна.

Ещё высказывание: «Разумеется, бунтарские мотивы являются доминирующими и в поэзии Высоцкого...» (с. 42). Да ничего не разумеется!

Следующий фрагмент: «Как видим, самые ненавистные слова для Высоцкого — это “ровно”, “гладко” и “аккуратно”» (с. 748). Ужели? Не Сталин, не фашизм, не предательство, а — *ровно, гладко и аккуратно*?

Ещё пример: «В стихотворении “Мой Гамлет” (1972) Высоцкий выразил своё отношение к советской власти, представив лирического героя в образе главного героя шекспировской трагедии, который был племянником короля и, следовательно, каждый день сталкивался с властью» (с. 579). Повторю: в «Моём Гамлете» поэт «выразил своё отношение к советской власти».

С большой натяжкой к этой самой власти можно было бы прикрутить строки: «Не нравился мне век и люди в нём // Не нравились»; «Но толка нет от мыслей и наук, // Когда повсюду им опроверженье...» (мол, душит соввласть всё прогрессивное). И это — всё, почти на два десятка четверостиший. Где же тут — «отношение»?

Читаем далее: «В “Моём Гамлете” Высоцкий воплотил свою мечту, которая не могла сбыться в реальности: «бить загонщиков и ловчих», то есть рассчитаться с властью за её издевательства над собой и другими людьми, как уже было, например, в «Песне про правого инсайда»: «Вот сейчас, вот сейчас я его покалечу!», «Нет свистка — я его подкую, так и знай!» (с. 579).

Но ведь у Высоцкого: «Я от подранка гнал коня назад // И плетью бил загонщиков и ловчих». Параллель с «Охотой на волков» здесь, на мой взгляд, очень удачна. Но не в такой огласовке! Совершенно очевидно, что в «Моём Гамлете» Высоцкий солидаризируется с властью — это он «принц крови», это он охотится на подранка, это в его «команде играют» загонщики и ловчие. То есть о каком расчёте с властью здесь можно говорить, если сам лирический субъект и есть эта власть, причём власть верховная, а «загонщики, ловчие» у него на посылках — так,

«шестёрки»? И уж тем более не следовало сравнивать этот монарший пафос — пафос вставшего в порок и депрессию властителя — с выходками футболиста на поле. Тем более не следовало эти «покалечу», «подкую» привязывать к насильственным действиям в отношении советской власти.

Далее: «Более того, в 1970 году Высоцкий даже вывел Ленина в образе дьявола: “Переворот в мозгах из края в край”» (с. 43). Почему не Сталина? Тот ведь тоже строил «рай»... Вспомним — «сколько лет отдыхал я в раю» — песня антисталинская. Почему, наконец, не Хрущёв, назначивший дату «построения коммунизма»? Да и вообще можно ли тут говорить однозначно, особенно называть конкретных исторических личностей? Аллегорический подтекст в этом произведении весьма вероятен, но — не более того.

Ещё одна серьёзная проблема исследования — точечное сопоставление: как текстов между собой, так и произведений Высоцкого с творениями предшественников и современников. Складывается впечатление, что исследователь берёт два произведения произвольно, по-винаясь каким-то своим ассоциациям. И начинает с пристрастием выискивать в них аналогии, а этот анализ выглядит подчас беспомощным. Иногда кажется, что Корман нарочно пытается сталкивать тексты, которые как будто на первый взгляд не имеют особых «привязок» друг к другу. Бывает, что эта установка даёт интересные плоды, но, увы, редко. Например, в одном из параграфов исследователь сравнивает «Сентиментального боксёра» и «Мои похороны». Оказывается, здесь масса сходств, например: «Помимо апперкота, в “Сентиментальном боксёре” герой получает удары по лицу: “И думал противник, мне челюсть круша...”», — а в “Моих похороны” вампиры готовы броситься ему на шею и “пронзить” сонную артерию» (с. 807).

По этой логике к песне о боксёре можно привязать любое произведение Высоцкого, где есть противостояние, драка, насильственное воздействие в отношении лирического субъекта. На самом деле, между боксёрским ударом в челюсть и вампирским протыканием артерии связь настолько призрачная, что о ней не стоило и говорить. При этом в другом месте Я. Корман справедливо отмечает, что «вообще мотив избиения встречается у Высоцкого постоянно» (с. 685), приводя целую линейку таких избиений. Так зачем же увязывать прокус шеи и удар в челюсть?

Отдельного разговора заслуживают приложения, где исследователь пытается отыскать влияния некоторых авторов на поэтику Высоцкого (и снова вопросы: почему выбрана именно эта четвёрка ракурсов: Мандельштам, Бродский, «официальные поэты» и Ерофеев /в заголовке, кстати, даже не указано — кто из двух Ерофеевых имеется в виду/)? Почему не Пушкин, не Маяковский? При этом сопоставление текстов



зачастую вызывает недоумение. Вот переключки между Высоцким и Мандельштамом: «Я — беспартийный большевик, // Как все друзья, как недруг этот» («Ты должен мной повелевать...», 1935) — «Ну а так как я бичую, // Беспартийный, не еврей...» («Про речку Вачу и попутчицу Валю», 1976) — с. 1178. «И суждено — по какому разряду? — // Нам роковое в груди колотье» («Дикая кошка — армянская речь...», 1930) — «У человечества всего — // То колики, то рези» («История болезни», 1976) — с. 1179. А вот переключка внутри мандельштамовской поэтики: «Москва — опять Москва. Я говорю ей: “Здравствуй!”» — «Здравствуй, здравствуй, // Могучий некрещённый позвоночник, // С которым проживём не век, не два!» («Сегодня можно снять декалькомани...», 1931)» — с. 1187. Комментарии не требуются. И вот подобных переключек (точнее, «переключек») — в авторской терминологии «стихотворных параллелей» — между Высоцким и Мандельштамом Корман обнаруживает почти сотню! Автор что-то поленился тут: можно было и тысячу таких переключек накопать. Само собой, некоторые действительно релевантные соотнесения просто утонули в общей массе.

Подобных примеров непонятного сопоставления и безапелляционных суждений в книге — море разлитое. Если останавливаться на каждом из них, томик получится повнушительнее кормановского фолианта. Совершенно очевидно, что большой и многолетний энтузиазм не способен заменить культуры научного анализа. При рассмотрении текстов у Я. Кормана повсюду сиюминутные ассоциации, которые явно преобладают над аналитическими выводами. Что, конечно, не означает, что всё в книге — бездоказательно, однако эти островки-прозрения общего положения не спасают. Поэтому, боюсь, далеко не у каждого хватит терпения искать жемчужины, а их, повторю, немало, в тоннах кормановской словесной руды. Само собой, что у такой книги нет рецензента: трудно представить, кто из специалистов смог бы «легитимировать» этот самиздат.

Станным кажется и завершение:

Поэтому и в современной России, где идёт стремительное восстановление советских порядков, сопровождающееся подавлением властью всяческих свобод, политическими убийствами и необъявленными войнами, а государственное телевидение давно уже стало рупором кремлёвских людоедов, поэзия Владимира Высоцкого по-прежнему сохраняет свою актуальность (с. 1176).

Итак, перед нами не алмаз, и уж тем более не бриллиант, а тонна алмазоносной руды, которая могла быть стать основой для крепкого исследования, если бы автор преодолел свой академический скепсис: это касается и высоковедения, и литературоведения в целом. Ну да — вольному воля.

Виталий ГАВРИКОВ

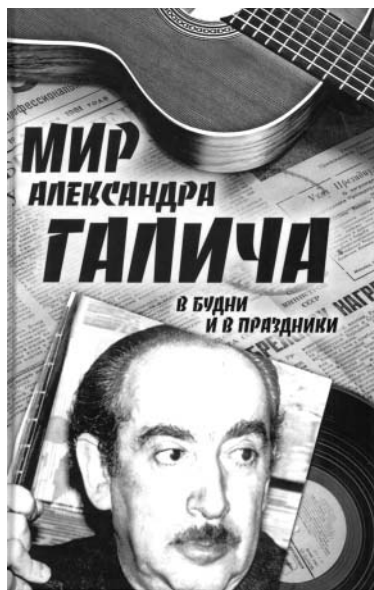
## МИР АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА?

«Каким был окружающий мир, в котором жил Александр Галич? Как подробности, анекдоты, суеверия, привычки и обычаи советского человека преображались на бумаге, становясь художественным миром автора, отражаясь в написанных им сценариях, пьесах и песнях?» — написано в аннотации к книге «Мир Александра Галича. В будни и в праздники»<sup>\*</sup>.

Действительно, реалии советской эпохи стремительно уходят в прошлое, забываются, преображаются в легенды и мифы. Современный молодой человек имеет полное право просто не понять, чем был недоволен, над чем смеялся и чему противостоял Галич. Об этом ещё в 1999 году убедительно написали Б. Богоявленский и К. Митрофанов в статье «Александр Галич и его время: Реалии эпохи в художественном тексте»<sup>1</sup>, отметив, что для школьников того времени многое в текстах Галича непонятно.

Прошло ещё двадцать лет, и уровень непонимания вырос пропорционально временной дистанции. К сожалению, до сих пор нам известно не так уж много изданий песен и стихов Галича, имеющих реальный комментарий, и ценность каждой книги, в той или иной мере закрывающей этот пробел, весьма высока. Очевидцев тех событий становится с каждым годом меньше, и от этой книги, основу которой составляют «несколько историй, рассказанных на досуге», ожидаешь ярких и точных подробностей об эпохе — в которой я и сам прожил сорок лет и кое-что всё-таки помню.

Во «**Вступлении**» жанр книги обозначен недвусмысленно: «...не развёрнутый комментарий, а путеводитель по стране, которой больше нет, но ведь была же, была. И логика рассказа о ней есть логика путеводителя, бедкера, когда следуют определённым маршрутом, иногда отклоняясь, чтобы попутно рассмотреть что-нибудь интересное. <...> ...Жанр путеводителя не предполагает энциклопедического подхода.



<sup>\*</sup> Мир Александра Галича: В будни и в праздники / Несколько историй З. Вольфа, рассказанных на досуге Е. Бестужевой. М.: Алисторус, 2018. 384 с. Тир. 1 000 экз.

<sup>1</sup> Богоявленский Б., Митрофанов К. Александр Галич и его время: Реалии эпохи в худож. тексте // История. 1999. Янв. (№ 2). С. 9–15.

Бедекер есть бедекер. Кстати, в советскую эпоху такого слова не было, осталось в эпохе дореволюционной и пригодилось теперь» (с. 8).

Действительно, я такого термина не припоминаю. Ладно, думаю, может быть до 1917 года были бедекеры и были их собственные жанровые особенности, правила и логика составления. На всякий случай смотрю в Словарь иностранных слов 1949 года издания — а он там есть, родимый. Бедекер, с ударением на первое *e*. [По имени Baedeker (немецкого издателя путеводителей по разным странам)] — путеводитель (для путешественников). Больше никаких подробностей.

Смотрю в интернет:

Всемирно известный немецкий издатель Карл Бедекер (1801–1859) был страстным путешественником и точно знал, что именно нужно знать человеку, отправляющемуся в путешествие. Бедекер выпустил множество путеводителей по разным странам, выдержавших десятки переизданий. Именно они и сделали издателя Карла Бедекера основоположником особого жанра географической литературы — современного путеводителя. Доскональное изучение описываемой территории во всех деталях, исчерпывающая информация, подаваемая с неизменной немецкой точностью — таков был и остаётся стиль Бедекера<sup>2</sup>.

...Достоверность и полнота информации оставалась знаменем фирмы и при его наследниках <...> Этот славный принцип и по сей день остаётся главным в Baedeker Verlag, единственном издательстве, в котором редакторы, следуя отцу-основателю, ездят и осматривают всё сами. Путеводители предлагают хорошо продуманные маршруты, оптимальные для знакомства со страной, городом или регионом. В них всегда можно найти сведения об истории, культуре и искусстве описываемых мест, списки литературных произведений, расширяющих представление о цели путешествия, разные занимательные истории. Чтение страноведческой части этих книг — само по себе удовольствие, стимул для того, чтобы пуститься в путь. Следование “советам Бедекера”, щедро разбросанным по страницам, позволит везде чувствовать себя как дома<sup>3</sup>.

Да, замах серьёзный — гарантия собственного присутствия, достоверности и полноты информации с немецкой точностью.

Книжку я прочёл довольно быстро и не без интереса — написана живым, близким к разговорному языком, есть в ней немало интересных подробностей в самом тексте, есть тексты песен Галича, подробные списки имён, произведений, кинофильмов, упомянутых или процитированных в книге. Много весьма интересных документов эпохи представлено в виде иллюстраций — здесь и исторические фотографии, и афиши кинофильмов, и рекламные плакаты, и бутылочные наклейки, и счёт из ресторана... На первый взгляд, просто здорово! И всё же...

<sup>2</sup> <http://russianguid.ru/baedeker.html>: 25.01.20 (здесь и далее).

<sup>3</sup> <http://russianguid.ru/karlbaedeker.html>.

Читая, я непроизвольно пытался представить себе личность рассказчика — и никак мне это не удавалось. Более того: иногда рассказчик в моём восприятии оказывался современной женщиной с литературным образованием, а вовсе не старым мудрым евреем.

А кто, собственно, является автором этой книги? В библиографической карточке автором обозначен З. Вольф, расшифрованный на последней странице как Зеэв. Копирайт на той же странице — Бестужева Е. П. Завершающая основной текст главка «Пояснения к прежде сказанному» подписана инициалами Е. Б. и сообщает, как создавалась эта книга:

«Готовя материалы к спецкурсу по авторской песне, я решила кое-что уточнить относительно деталей в песнях Александра Галича и обратилась к старому знакомому. Он кивнул головой и сказал: “Ну, слушай”. И рассказал то, что и составило эту книгу» (с. 346).

Преподаватель Литинститута им. Горького Елена Петровна Бестужева находится легко — в списке выпускников этого же института за 1993 год, со специализацией «Критика»<sup>4</sup>.

*О себе:* Преподаю практическую грамматику и стилистику русского языка в Литературном институте им. А. М. Горького...

*Образование:* 1988–1993 — МГИМО МИД СССР; Литературный институт им. А. М. Горького, Факультет критики и литературоведения<sup>5</sup>.

О спецкурсе по авторской песне в Литинституте интернет, увы, умалчивает, чего не скажешь о Зеэве Вольфе. Имя и фамилия таковы, что совершенно теряются в огромных массивах хасидских реббе Зеэвов Вольфов. Не исключаю, что образ «З. В.» выдуман Е. П. Бестужевой с целью иметь возможность говорить о не пережитом ею лично как бы от первого лица. А «старым мудрым евреем» с большой долей вероятности может оказаться М. И. Пельцман, которому посвящена книга «на память из советского далёка-далека» — по крайней мере это реальный человек, вполне совпадающий с описанием «старый знакомый... “Ну, слушай”... и рассказал...».

То есть перед нами как бы литературная игра, а по сути — литературная запись разговоров.

Открывают книгу две главы: **«Без нумера»** (с. 11) и **«Опять без нумера»** (с. 31), описывают они время, о котором представленные в книге песни Галича прямо не говорят, но поскольку Галич пережил время и «Ещё до войны», и «И после войны» (таковы подзаголовки), не сказать об этих периодах никак нельзя (интересно, что о времени «Во время войны» не говорить, получается, можно).

<sup>4</sup> <https://litinstitut.ru/content/vypuskniki-1993-goda>.

<sup>5</sup> <https://lentamebiusa.ru/moscow/repetitor/7149/>.

«До войны» — в основном про тогдашние песни, от шапкозакидательских до блатных. Про довоенные кинофильмы. Про советско-финскую войну 1939 года: «Столько нелепых потерь, столько глупых и бессмысленных приказов, беспомощность командования, отвратительное снабжение. И финские танки на деревянных колёсах, жалкое подобие техники, делавшие своё жуткое дело — убивавшие и убивавшие. А как же наши танки? Где они? Где замечательные танкисты, о которых пели в фильме “Трактористы”, премьера которого состоялась в июле месяце, а война началась в ноябре?»

Думаю, это поколение было контужено именно финской войной, контужено так сильно, что любая ВТЭК признала бы его инвалидом, на войне с фашистами поколение было убито, единственно потому этого не произошло» (с. 27).

В первый раз автор меня сильно озадачил, когда стал говорить о происхождении слова протырка в строке Галича *на протырку ходили в кино* (с. 25), уверяя читателя, то есть меня, что он, то есть я, «не знает, что значит это самое “на протырку”». ...Не знает, только считает, что знает». Оказывается: «...выражение давнее, происходящее от ещё более давнего “тырить”». Карманники высочайшей квалификации, маровихеры, работали с подручными. Дело маровихера — лишь двумя пальцами ухватить бумажник во внутреннем кармане жертвы и крепко держать. Дело же подручного — сначала подвести осторожно и умело жертву к маровихеру, а потом, когда маровихер прихватит бумажник, толкнуть жертву в нужную сторону — тыркнуть. Бумажник остаётся у маровихера, который тут же отдаёт его подручному, его дело сделано, он быстро удаляется, а подручный уходит в прочую сторону с чужим бумажником. Потом, когда обстоятельства изменились, и богатых фраеров стало поменьше, и маровихеры извелись, техника сменилась. Несколько тырщиков зажимали, затыркивали жертву, и та не замечала, как один из них тащит кошелёк у него из кармана. Это уже называлось — тырить, отсюда, кажется, и выражение: тыр-пыр, семь дыр. А на протырку — производное от глагола тырить, но смысл чуть иной: давку не создают, давкой пользуются, лезут мимо контролёра в зал киношки вместе с публикой, имеющей билеты, проскальзывают, протискиваются, что теперь звучит: протыриться — протолкаться, пролезть».

Вот, оказывается, сколько всего надо знать. Одного доброго старого В. И. Даля уже недостаточно:

ТЫРИТЬ

куда, курск. спешно идти.

| — что, у *мазуриков* красть, стащить.

Когда кое-кто из моих одноклассников ходил в кино на протырку, суть состояла в том, чтобы осторожно пролезть под рукой у билетёрши

в зал — и «спешно идти», быстро убежать куда-нибудь в задние ряды: у билетёрши очередь, она одна, пост не может бросить и вдогонку точно не побежит, максимум покричит и поругается. А кто такие маровихеры, одноклассники мои, видимо, ещё не знали.

А если залезть поглубже, в Энциклопедический синонимический словарь «Язык блатных. Язык мафиози», составленный О. Б. Хоменко, мы и вовсе найдём, что:

ТЫРИТЬСЯ — лезть; пробираться<sup>6</sup>.

Да, несколько перегибает автор палку. Версия про маровихеров, конечно, красивая, но «другими независимыми источниками» никак не подтверждается, увы.

«После войны» — «Победа. Демобилизация. Сидор за плечом. Чемодан в руке».

Версия автора о происхождении выражения «фибры души» (с. 32) меня просто потрясла. Я-то всю жизнь полагал (вместе со «Словарём иностранных слов»), что фибра — это «волокно, жилка», латинское *fibra*, и искать происхождение надо где-нибудь у древних римлян, — ан нет: оказывается, виной всему фибровый чемодан. «Чемодан, как замечено в морском словаре, “особого устройства парусиновый мешок со шнуровкой для хранения вещей краснофлотцев на судне” (моряк ходит не пешком, а на плавсредстве). А в 1945 году появились у кое-кого из солдат и матросов и чемоданы не матерчатые, а фанерные, поделанные полковыми умельцами, а то и фибровые, настоящие (вон откуда выражение “фибры души”, заграничное, трофейное)».

Что же тогда в далёком 1926 году сдавала в багаж маршаковская дама вместе с диваном, саквояжем и прочими маленькими собачонками? И во что схоронился в 1916 году папа, спасаясь от злых и яростных зверей у Корнея Чуковского в «Крокодиле»? А ежели начать разбираться, чемодан в современном понимании придумал аж в 1854 году француз Луи Виттон. И в словаре Д. Н. Ушакова (1935–1940) уже значится:

ФИБРА... Спрессованная, гибкая и прочная бумажная масса, употр. как изоляционный материал и на изготовление чемоданов, коробок (*тех.*)

И тут же «Фибровый чемодан», как чемодан, изготовленный из фибры... И подпольный миллионер Александр Иванович Корейко в 1929 году хранит свои миллионы, сдавая в вокзальные камеры хранения «обыкновенный чемоданишко, состряпанный из дерева и оклеенный искусственной фиброй», чтобы не привлекать пролетарского внимания. Да уж...

<sup>6</sup> <https://www.rulit.me/books/yazyk-blatnyh-yazyk-mafiozi-enciklopedicheskij-sinonimicheskij-slovar-v-dvuh-tomah-read-570389-778.html>.

Дальше в главе о послевоенном времени — про выпивку, инвалидов и шалманы, про особую атмосферу пивных и забегаловок, где выговаривали душу крепко привыкшие к «наркомовским ста граммам» вчерашние победители фашизма.

Все остальные главы книги имеют заглавия «Глава очередная» — судя по всему, очерёдность их могла бы быть и иной, кроме «Главы последней». Все главы предваряются текстами песен Галича. Ну, начнём.

«Ну, была она жуткою шельмой...» ИСТОРИЯ ОДНОЙ ЛЮБВИ, ИЛИ КАК ЭТО БЫЛО НА САМОМ ДЕЛЕ (с. 51).

Внимание автора привлекло совсем не «как это было на самом деле» (расследованная А. Е. Крыловым история советско-британского дипломатического скандала в 1971 году<sup>7</sup>), а два других обстоятельства. Шейлочка — дочь английского лорда, «её маму за связь с англичанином залопатили в сорок восьмом». Автор проводит параллели с судьбой знаменитой актрисы Зои Фёдоровой и её дочери Виктории, отцом которой был американский военный атташе Джексон Тейт.

Второе — место работы Шейлочки, ателье. Подробно описаны свойства букле, которое сдал в пошив сержант из милиции, фасоны пальто, особенности работы советских пошивочных ателье.

«Чувствуем с напарником: ну и ну!..» ПРО МАЛЯРОВ, ИСТОПНИКА И ТЕОРИЮ ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ (с. 72).

Читаю текст песни и вижу обиходное «Всё теперь на шарике вкривь и вкось» вместо авторского «вкось и вскочь». Откуда бы это? Ага, посевовский ещё ляп, «Поколение обречённых»<sup>8</sup>. Но там ведь не с многозначия вроде начинается? Откуда текст?

Глава, конечно же, про физиков. Книга 1966 года «Физики шутят», 1968-го — «Физики продолжают шутить» (как шутили позже, после вынужденной эмиграции В. Турчина, «Физики дошутились»). Физики — герои кинокартин «Девять дней одного года», «Ещё раз про любовь». Но и про маляров, от «Преступления и наказания» Достоевского до «Сверху вниз наискосок» Драгунского — в основном насчёт «такой краской надышишься, не отличишь родного папу от чужой мамы». (И опять характерный ляп/приём(?): *напарник* вдруг оказывается «производным синонимом к слову “дым”». Герои запарились на работе, где что ни день — гарь коромыслом, баня по-чёрному.) И про *истопника*, жёковского сезонного работника. И про выпивку на троих. И про виды советского пива. И про *дубняк* — настойку «Горный дубняк» (фото прилагается), а заодно и прочие множественные настойки. И про «Столичную», которая *очень хороша от стронция*:

<sup>7</sup> Крылов А. Е. Как это всё было на самом деле // Вопр. лит. 1999. Вып. 6. С. 279–286.

<sup>8</sup> Галич А. Поколение обречённых. Франкфурт н/М.: Посев, 1972. С. 187.

«...на какой ещё водочной этикетке написано: 2 р. 95 к. без стоимости посуды. Такому напитку можно доверить свою жизнь, он из породы тех, с кем без раздумий пошёл бы в разведку. <...> “Горный дубняк” такую хворобу не возьмёт, можно и дать дуба».

«...Ой, ну что ж тут говорить, что ж тут спрашивать?..» КРАСНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК (с. 95).

Откуда, всё-таки, тексты Галича? Даты, судя по угловым скобкам, скорее всего из книг издательства ЭКСМО, то есть наши с А. Е. Крыловым, впервые опубликованные в книге 1999 года «Облака плывут, облака»<sup>9</sup>. И племянница тоже наша, *тёти Пашина*, а не *тёттипашина*, как у А. Петракова<sup>10</sup> (и у него ведь правильное *вкось* и *вскочь* в предыдущей песне). А вот рефрены типа «Ну, прямо — нет как нет» пишутся без запятых и тире, по Петракову. Компилирует тексты песен автор-составитель, судя по всему, из разных источников по собственному вкусу и разумению. Ну да ладно. Читаем дальше:

— про правила, составившие в 1961 году «Моральный кодекс строителя коммунизма»;

— про ресторан «Пекин» и попутно про советско-китайские взаимоотношения;

— и про *Грановитую палату*, попутно про посещение гражданами территории Кремля;

— и про *Сокольники*, а попутно про американскую выставку 1959 года;

— и про питерский завод резиновых изделий «Треугольник», ставший в 1922 году «Красным Треугольником» и продолживший выпуск резиновой обуви. И про «производственный треугольник» — администрация, партком и профком. Про треугольник любовный, конечно же.

Всё как бы по делу, и вдруг опять «старый еврей» прокалывается невзначай, комментируя подаренный «поясок» репликой «что за штука?». Ну, уж «поясок»-то как раз является вполне надёжным временным маркером: эпоха колготок наступила в семидесятые, до этих пор женщины носили чулки. А чтобы не сползали, пристёгивали чулки к пояску (альтернативой были круглые резинки, но они передавливали бедро, ухудшая кровообращение, и их не любили). У моей мамы, к примеру, в 1959–1961-м годах был наряду с обычными и «поролоновый поясok» — для какой-то надобности между двух слоёв шёлка был вшит лист поролона толщиной около миллиметра. Для тепла? (У меня в 1969 году была куртка с поролоном в качестве утеплителя.) Для мягкости? Для придания формам дополнительной округлости? Бог весть.

<sup>9</sup> Галич А. Облака плывут, облака: Песни, стихотворения. М.: Локид: ЭКСМО-Пресс, 1999.

<sup>10</sup> Галич А. А. Сочинения: В 2 т. М.: Локид, 1999. Т. 1: Стихотворения и поэмы / Сост. А. Петраков. С. 217.



«Ох, ему и всыпали по первое...» ВАЛЬС-БАЛЛАДА ПРО ТЁЩУ ИЗ ИВАНОВО (с. 118).

Львиная доля главы — про взаимоотношения почему-то Н. С. Хрущёва с абстракционистами и прочими формалистами в искусстве, хотя песня датирована уже брежневским 1966 годом. Рассказчик, кстати, «полностью согласен» с оценками, в частности, Джексона Поллока: «работы такого, с позволения сказать, мастера — шарлатанство, обман дураков. <...> Приём “dripping” [разбрызгивание краски на холст — АК] создал человек, у которого не в порядке моторика, а психика измотана абсцессами» (с.132–133). И про «Кубанскую» горькую настойку, попутно и о прочих горьких настойках. И про «то да сё, яичко, два творожничка»; описан в качестве приметы времени овоскоп для проверки на просвет куриных яиц (у нас в соседней «Пятёрочке» овоскоп благополучно стоит и посейчас) и приведён рецепт сырников из учебника по домоводству (кстати, в самом рецепте сырники так называются творожниками). И про «полпачки “Севера”» ценой 7 копеек.

«Я научность марксистскую пестовал...» БАЛЛАДА О ПРИБАВОЧНОЙ СТОИМОСТИ (с. 144; две главы).

Тема, безусловно, неподъёмная для одной главы, поэтому их две.

«Капитал» с «Анти-Дюрингом» представлялись сочинениями крайне скучными, вроде стихотворного эпоса, повествующего о лицах значительных и событиях бурных, однако теряющих смысл, расплываясь в сотнях строф и тысячах строк. <...> Возможно, главной ошибкой являлось то, что эти книги навязывали, их предлагали изучить в явочном порядке и тем распугивая читателей, отторгая их, и нерасчётливо. Стихи читают для души, хотя бы и стихи в прозе: “Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма”».

Далее — про советские презервативы почему-то.

И опять «старый еврей» утверждает сомнительное: приводя текст анекдота, называет серийного героя «Петечкой», а «Вовочкой» он, дескать, стал вследствие переименования фольклором. Никогда не слышал про «Петечку». Существовали в 1960-е Вовочка, Василий Иванович (Чапаев, естественно) и — Петька, только и исключительно ординарец Чапаева Петька вкуче с Анкой-пулемётчицей. На фоне Петьки «Петечка» существовать ну никак не мог.

Потом — про советские праздники и маскарады; про фильм «Карнавальная ночь» и песню Галича «Леночка».

Про радиолу «Эстония» в контексте советского радио. Пространственные цитаты из руководств по пользованию радиоприёмниками: «...эти цитаты, забавные в своей пространности и дотошности, представляют даже важнее, чем цитаты из художественных произведений той эпохи. В них отражается сознание людей, отношение их к миру, уровень

технического образования, равно и степень благосостояния, увы — невысокая» (с. 168).

И вторая часть «Главы очередной» начинается с радиолы: у героя песни это, оказывается, не просто «Эстония», снятая с производства в 1959 году, не «Эстония-2», выпуск которой прекращён с 1962 года, а «Эстония-3» (куплена в 1964 году). «В этой радиоле акустическая система отделена от приёмника, применён двухламповый блок с индуктивной настройкой и новый проигрыватель типа ЭПУ-4; кроме того, радиола имеет гнезда для подключения приставки полярного детектора при приёме стереофонических передач» (с.174).

Подробно разобрано, сколько и чего могло быть выпито и съедено на *последнюю сотенку* героя и на занятые им у друзей бражников *до тыщи* рублей. Про галстук-боло (галстук-шнурок) и про *с контрабаса на галстук — басовую*. Подробно про *перманентную* завивку волос.

Интересно обильное цитирование рассказчиком стихов поэтов — современников Галича. В этой главе: А. Вознесенский, Е. Евтушенко, И. Волгин, Ф. Искандер...

«Жили-были несчастливые волшебники...» ПЕСНЯ ПРО НЕСЧАСТЛИВЫХ ВОЛШЕБНИКОВ ИЛИ «ЭЙН, ЦВЕЙ, ДРЕЙ!» (с. 195).

«Время волшебников прошло», их место заняли учёные, роботы и фокусники.

Галичевское *Эйн, цвей, дрей!* возводится к аналогичному возгласу, по которому кот Бегемот отрывает голову конференсье Бенгальскому у Булгакова. Оттуда же якобы и *отрезанные головы у желающих из публики*.

Хотя фокус с «отрезанной» головой известен с XIX века, подробно описан в «Занимательной физике» Я. И. Перельмана<sup>11</sup> ещё в 1913 году и стал общим местом. А «Эйн, цвей, дрей» в устах помощников «знаменитого иностранного артиста мосье Воланда» (как бы «немца», между прочим) у Булгакова восходит, судя по всему, к старинным традициям работы иллюзионистов: «В царской России иллюзионизм был полной привилегией иностранцев. Если и появлялись талантливые самобытные фокусники, то они, как правило, брали себе иностранную фамилию»<sup>12</sup>. И изъяснялись соответственно.

Строка «В никуда взлетали голуби» перерастает в описание московских голубятен, голубятников и голубей. *Певица Доремкина* возводится к образу ресторанной певицы, созданному Риной Зелёной в кинофильме по недавнему сценарию А. Галича и Б. Ласкина «Дайте жалобную книгу» (1965).

<sup>11</sup> См., например: Перельман Я. И. Занимательная физика. СПб.: СЗКЭО, 2016. С. 132.

<sup>12</sup> Вадимов А. А. Фокусы для всех: Репертуар. сб. в помощь участникам худож. самодеятельности. М.: Изд-во ВЦСПС, 1962. Цит. по: <http://fokusniku.ru/books/item/f00/s00/z00000006/index.shtml>.

«Первача я взял ноль-восемь, взял халвы...» ПРАВО НА ОТДЫХ, ИЛИ БАЛЛАДА О ТОМ, КАК Я НАВЕЩАЛ СВОЕГО БРАТА, НАХОДЯЩЕГОСЯ НА ИЗЛЕЧЕНИИ В ПСИХБОЛЬНИЦЕ В БЕЛЫХ СТОЛБАХ (с. 223).

Ну конечно же, о психах. И даже с цитатами из историй болезни — трое больных, и все женщины... (Ох, опять Зеэв Вольф проговаривается по Фрейду...)

Поиски одной из пациенток «душевного покоя» оказываются, по мнению автора, цитатой из песни «Комсомольцы-добровольцы» («Ну, а нам по душе непокой, // Мы сурового времени дети...»), а соответствующий фильм «Добровольцы», оказывается, — это «подведение итогов и реквием поколению автора, о чём сам автор и не догадывался. Одному ли поколению? Нет, многим, и сразу нескольким эпохам, и заодно СССР, как понятно сейчас. После 1956 года пришли совсем другие люди, это поколение и уничтожило построенный начерно и весьма грубовато, но в камне, бетоне и остальных материалах, вплоть до книжных страниц и мелодий, социализм» (с. 234).

Не уверен, что Галич согласился бы с таким утверждением.

Подробно разобрана вся еда и выпивка, привезённая братану: и о трудностях самогоноварения в городе, и о пиве, которого «нет», и о *керченской сельди*, и о *кос-халве*: «восточная дрянь, что липнет к зубам и по вкусу непривычна, кто её купит, эту халву? Предпоследний последний жлоб».

Загадка, почему Галич отправляется именно в *Белые Столбы смотреть на психов*, оказывается так и не разгаданной: «...нет в Белых Столбах такой больницы. И никогда не бывало. В Белых Столбах находится Госфильмофонд, есть там целый квартал домов, где проживают или в прошлом жили кинематографисты — дурдом дурдомом, но не тот. А знаменитая больница № 5 расположена в посёлке Троицкое, что возле станции Столбовая. Больница тюремного типа, выстроенная в самом начале прошлого века, где и тогда, и в советские времена содержались буйные пациенты и преступники (вот оно — от Сталина и от Гитлера), которые должны пройти освидетельствование либо курс лечения, — а это маньяки, убийцы <...> несколько громадных корпусов из красного кирпича, расположенные в пределах стен так, что на плане просматривается крест, так же, как в тюрьме Кресты города Санкт-Петербурга. Одного взгляда на краснокирпичную кладку, глухую серую наружную стену в три человеческих роста <...> достаточно, чтобы понять — что к чему» (с. 241).

При ближайшем рассмотрении посредством интернета оказывается, что и крест в плане больницы — в отличие от очевидных питерских «Крестов» — не шибко просматривается. И стена высотой не «три человеческих роста», а судя по современной фотографии — три метра.

«Кивал с эстрады ей трубач...» БАЛЛАДА О ТОМ, КАК ОДНА ПРИНЦЕССА РАЗ В ДВА МЕСЯЦА ПРИХОДИЛА ПОУЖИНАТЬ В РЕСТОРАН «ДИНАМО» (две главы; с. 243).

Ресторан первой категории «Динамо», после реконструкции стадиона «Динамо» упразднённый, был вписан в восточную трибуну стадиона, как раз со стороны улицы Верхняя Масловка, продолжением которой является Нижняя Масловка. Чем различаются категории ресторанов, от высшей до второй. Рестораны «клубные»... И опять утверждение: «Ресторан Центрального дома литераторов (в культурном просторечии ЦДЛ), ресторан ВТО (название не требует расшифровки)...» (с. 253) — да как раз наоборот: ЦДЛ и ресторан ЦДЛ живы до сих пор и в расшифровке не нуждаются, а Всероссийское театральное общество в 1986 году переименовалось в Союз театральных деятелей и существует под аббревиатурой СТД, а ресторан ВТО на улице Горького (ныне Тверская, д.16) сгорел в 1990 году и ныне существует в культурном просторечии как ресторан Дома актёра. Аббревиатуру же ВТО прочно заняла Всемирная торговая организация.

Действительным украшением книги является факсимильно воспроизведённое меню ресторана Аэровокзала на 26–28 апреля 1967 года (с. 261). Ресторан, как указано в книге, второй категории, то есть цены несколько ниже по сравнению с рестораном «Динамо», но в целом тогдашнюю «линейку цен» представляют: антрекот с гарниром стоит 1 рубль 13 копеек. Бефстроганов в ресторане первой категории стоит, естественно, подороже — 1 р. 42 коп. — автор приводит примерный счёт съеденного и выпитого Принцессой.

И опять: под фотографией, на которой изображена бутылка напитка *ситро* (с. 272), который *пила глоточками* Принцесса, подпись: «Ситро. Говорят, было очень вкусно», — из чего явно следует, что автор этого самого «Ситро» не пробовал (ау, Зеэв Вольф!). Я-то пробовал — сладкая газировка, одна из, ничем особенным от «Лимонада» и «Дюшеса» не отличающаяся.

Автор тут же переходит к анализу (почему-то!) напитка «Золотой початок», разработанного и выпущенного в 1959 году, в разгар хрущёвского кукурузного волонтеризма — а следует из этого перехода, что разницы между 1967 и 1959 годами для автора как бы и нет, всё это «преданья старины глубокой».

*Пергидрольные локоны* описаны подробно, с позиций того вреда, который наносит волосам их обесцвечивание перекисью водорода.

А ехать в Сокольники на такси Принцессе совсем и не надо было, считает автор — рядом метро «Динамо».

«Сейчас, из нынешнего далека глядя на эти курьёзные подробности существования, думаю, что такой подход, когда идеологическая суровость оборачивалась бытовой клоунадой, и раскачал основы госу-

дарства. СССР рухнул, поскольку не осталось ничего серьёзного, во что можно было верить или на что опереться» (с. 278). Ну да, песни Галича основ государства, видимо, как-то не раскачивали.

«Не квасом земля полита...» **ВАЛЬС ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА, ИЛИ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТОМ, КАК ПИТЬ НА ТРОИХ** (с. 288).

Ну конечно, о пьянстве — и не в 1967 году, когда песня была написана, а шире, начиная с послевоенных сталинских лет: «А вообще пили тогда [*когда?* — А. К.] не в меру даже, а мало. Спиртное в первый раз пробовали в значительном возрасте. <...> Существовали только две крепко пьющие категории граждан: ханыги, они же — алкаши, пьяницы, выпивохи, и — бывшие фронтовики». При всём при том «кружка пива, стопарик водки или сто грамм “с прицепом” выпивкой не считались». Действительно, ведь согласно статистике потребление алкоголя возросло с 1950 по 1960 год более чем в два раза — с 1,5 до 3,5 л абсолютного алкоголя в год на душу населения, а к 1967 году достигло 5,5 л/год и продолжало неуклонно расти, несмотря на все меры властей...<sup>13</sup>

И снова — взгляды автора: «Получалось, что Сталин — не было иной возможности, а может, особого интереса — выгородил для людей картонно-драночное, но личное пространство <...> Хрущёв, по-своему понимая и нужды трудящихся, и потребности граждан, обжитое пространство ломал» (с. 299).

«Итак, судья Бидо...» **ОТРЫВОК ИЗ РАДИО-ТЕЛЕВИЗИОННОГО РЕПОРТАЖА О МЕЖДУНАРОДНОМ ТОВАРИЩЕСКОМ МАТЧЕ ПО ФУТБОЛУ МЕЖДУ СБОРНЫМИ КОМАНДАМИ ВЕЛИКОБРИТАНИИ И СОВЕТСКОГО СОЮЗА** (с. 307).

Вот в этой песне личность автора-составителя проявилась со страшной силой — все «неопределённые артикли» — *бля*, присутствующие практически во всех публикациях этой песни, — автор старательно заменил (заменила, конечно), стыдливым многоточием. А глава — конечно, о футболе, начиная с постановления Всесоюзного комитета физкультуры 1940 года. «Когда война кончилась, начался “футбольный бум”, захвативший конец сороковых, пятидесятые, шестидесятые, даже семидесятые годы, когда “ещё ходили на футбол всерьёз, по-настоящему”...» И тут же опять совершенно по необязательному поводу: «...Какое такое ЦДКА? Где оно? — ничего не осталось» (с. 316). Да ладно: стоит себе Центральный дом Красной армии, как стоял, на Суворовской площади, бывшей площади Коммуны, бывшей Екатерининской. Занимает себе Екатерининский институт благородных де-

<sup>13</sup> См.: Народное хозяйство в СССР: Стат. ежегодник. М.: Статистика, 1975–1984. Раздел: «Рост продажи важнейших товаров народного потребления в государственной и кооперативной торговле, включая общественное питание». Цит. по: [http://alldata.narod.ru/Grazh\\_Det\\_1985/Grazh\\_Det\\_1985.htm](http://alldata.narod.ru/Grazh_Det_1985/Grazh_Det_1985.htm).

Глава особенная — «**Глава последняя**» открывается песней «Прикрывши дверь, сижу в ночи...» «О ПРИНЦИПИАЛЬНОСТИ» (с. 331) — в варианте, что опубликован в двухтомнике А. Петраковым<sup>14</sup>. Замечательный текст! Я тоже очень люблю именно эту фонограмму, несмотря на то, что не совпадает она с более поздней авторской версией, вошедшей в книгу 1977 года «Когда я вернусь» — поэтому её принято считать текстологически более правильной. Хотя видеть поэтический текст записанным таким образом: «Сижу — глушилки слу-у-у-у-у-у-у-у-ша-а-а-а-ю-у-у-у-у!» — мягко выражаясь, странновато.

Читатель уже рефлекторно ждёт, что речь в главе пойдёт о транзисторных приёмниках, «вражьих голосах» и глушилках — но автор обманывает читательское ожидание и начинает главу с... домашнего холодильника, в очередной раз приводя пространную цитату из «специального пособия» по бытовой технике. «Холодильники станут неотъемлемой частью домашней обстановки в конце шестидесятых годов <...> телевизоры войдут в повседневный обиход чуть раньше холодильников и стиральных машин, радиоприёмники прежде телевизоров» (с. 334) — бытовая сторона жизни народа для Госплана была менее важна, чем сторона идеологическая. А вот тут и оказалось, что холодильников ещё нет, а радиоприёмники всюду вещают.

Действительно, — прав автор, как-то позабылось: в 1962 году в СССР холодильники имели всего 5,3% семей, к 1972 году — 34,5%<sup>15</sup>. Радиоприёмников же было множество, и переносные транзисторные приёмники (подробный список моделей которых, выпускавшихся в СССР в период с 1960 по 1971 год, приводит автор), обеспечили доставку новостей «*про успехи в космической области*, а заодно и во всех других областях вместе взятых» в самые глухие уголки страны. Беда только в том, что одновременно по тем же радиоволнам разносились и «Вражьи голоса» — БиБиСи, «Голос Америки» и иже с ними.

Вот тут-то и подключались *глушилки*: «...Вещание шло на коротких волнах, но эти передачи старательно глушили при помощи специальных генераторов помех. Кто слышал хоть раз их завывания, не забудет характерного ритма. И уж если говорить о “шуме времени” в мандельштамовском значении и времени, и шума, то для шестидесятых и семидесятых годов — это звуки глушилок» (с. 338).

«Постскрипtum о том о сём», подписанный инициалами «З. В.» и отражающий, по-видимому, взгляды Зеэва Вольфа, приведу полностью:

<sup>15</sup> Жирнов Е. Жертвы холодильной войны // Коммерсантъ Деньги. 2007. № 38 (1 окт.). С. 106. Цит. по: <https://www.kommersant.ru/doc/809042>.

Советская жизнь — о ней можно рассказывать бесконечно, потому что вся она состояла, по большинству, из слов, чтения, разговоров, политинформаций, докладов, заявлений, прочитанных голосом Юрия Левитана, после чего заявления эти становились непреложным фактом бытия. И не только здешнего. Такой уж голос, что легко преодолевал границы, перелетал через моря, океаны. Всё кончилось, когда пришла так называемая свобода. Кричи что хочешь, никто никого не слышит. Это называется немота, и об этом незачем уже говорить. А искусство есть непреложность (с. 345).

Завершают книгу списки — **«Список имён», «Список произведений» и «Список фильмов».**

Попробую сделать выводы из прочитанного:

1. Автор — преподаватель Литинститута примерно 1970 года рождения.
2. Зеэв Вольф — с большой долей вероятности фигура вымышленная.
3. Жанр книги обозначен как «бедкер», но тянет максимум на несколько безответственный текст экскурсовода в автобусе.

4. Автор, хотя и литературный критик, совершенно неожиданно вставляет в текст необязательные, уязвимые именно с этимологической точки зрения утверждения и «красиво» обосновывает их непонятно какими аргументами.

5. Тексты Галича приводятся без учёта текстологических изысканий А. Е. Крылова, а даты под ними, наоборот, «крыловские».

6. Сильной стороной является некоторое количество документов эпохи, в частности меню ресторана «Аэропорт» за двадцатые числа апреля 1967 года и т. п.

7. Читается легко, если сильно не вникать («язык мой признали блестящим, а основную идею — ложной», как говаривал Веничка Ерофеев).

Завершить выводы хочется цитатой из краткой рецензии Вячеслава Смирнова от 12 декабря 2019 года, опубликованной на сайте [labirint.ru](https://www.labirint.ru/books/687466/):

Если вы хотите в книге прочесть о Галиче — то оставьте это занятие, ничего о Галиче вы тут не прочтёте. Зато ознакомитесь с множеством крайне спорных и противоречивых утверждений автора, его оценочных суждений о быте и порядках советской поры. Я к тому, что изучать историю советской эпохи по этой книге я бы не рекомендовал. <...> книга излишне многословна <...> Поклонникам Галича и исследователям его творчества я не рекомендую эту книгу — в ней ноль информации о Галиче. Изучающим советскую эпоху тоже не рекомендую эту книгу — в ней приведён искажённый взгляд на этот период истории.

Мне сложно представить аудиторию, которой адресована эта книга. Чувствую себя обманутым.

Трудно не согласиться.

*Александр КОСТРОМИН*

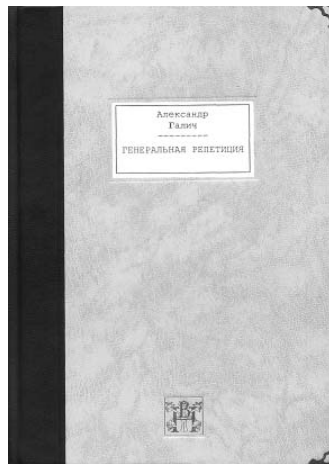
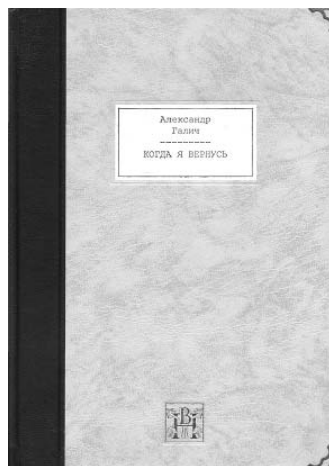
<sup>16</sup> <https://www.labirint.ru/books/687466/>.

## ОСТРОВА НЕВЕЗЕНИЯ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА

Массовая любовь соотечественников к отечественным бардам породила у коллекционеров их фонограмм иллюзию досконального знания их текстов, а для наследия Галича обернулась чересчур частыми неудачами в книжном издании песенных сочинений автора. (Этим положением дел в данной области и объясняется заглавие рецензии.) Поэтому основная цель нашей работы — не перечислить достоинства и недостатки книги «Вита Новы», а обратить всеобщее внимание на болевые точки проблемы.

Приступить к чтению последнего издания свода стихов и песен Александра Галича\* необходимо с предыстории книгопечатания его поэзии в России.

Для начала следует сказать, что большинство вышедших в СССР и в России книг Галича опирались исключительно на издания франкфуртского «Посева». Такая ситуация возникла из распространённого заблуждения, будто тексты для всех них (или для большинства) были предоставлены издательству — автором. Посему эти тексты и перепечатывались как эталонные. Уже в конце прошлого, XX века, стало понятно, что первые два «посевовских» сборника Галича по сути представляют собой типичный самиздат, исполненный в типографском — «тамиздатском» — варианте. Лишь несколько новых стихотворений, переданных лично Галичем на Запад весной 1972 года, вошли во вторую его книгу — «Поколение обречённых» (*три изда-*



\* Галич А. Когда я вернусь... / [Сост.], биогр. хроника и коммент. П. В. Матвеева; Подгот. текста Г. А. Михнова-Вайтенко и А. Ю. Чернова. 2-е изд., испр. СПб.: Вита Нова, 2019. 592 с. Тир. 700 экз. (Предыдущее издание, подготовленное тем же составителем, вышло там же в 2016 г.: Сост., подгот. текста, биогр. хроника и коммент. П. В. Матвеева. Тир. 800 экз.). В совокупности с прозой писателя эта книга составляет своеобразный двухтомник, изданный в едином оформлении: Галич А. Генеральная репетиция: История в четырёх действиях и пяти главах / Сост., подгот. текста и вступ. ст. Г. А. Михнова-Вайтенко; Примеч. О. С. Алтарёвой. СПб.: Вита Нова, 2018. 352 с. Тир. 800 экз.



ния: 1972, 1974, 1975). Эти стихотворения содержали даты написания, чем создавали у читателя иллюзию личного участия автора в подготовке всего сборника. К тому же один текст этой подборки («Телефон, никшни, замолкни...») оказался и вовсе никому не известным. Там же появилось ещё одно не известное по фонограммам стихотворение «Кощачьими лапками вербы...», происхождение которого мы уверенно назвать не можем. И только третий прижизненный сборник, вышедший в год смерти Галича, был адекватен авторской творческой воле, близкой к последней. Тем не менее его посмертное «посевовское» собрание стихов вышло в 1981 году как сумма этих книг. Таким образом, это собрание состояло из того же набора разных редакций: ошибочных, случайных, и лишь частично — окончательных авторских.

Только в конце 1990-х такой расклад стал очевиден<sup>1</sup>. И стихи в редакции «Посева» потеряли в России свой издательский «иммунитет». Они начали подвергаться правке. Изменения в тексты вносились разного рода.

Начнём по порядку, выделив заметное из перечня книг в двух категориях: непосредственно стихи и — комментарии к ним. Следует оговориться, что несмотря на разноречивые подходы и на недостатки достигнутых результатов, большинство составителей 1990-х внесли в процесс осмысления наследия Галича свой вклад. Конечно, не обошлось и без исключений, но подробный анализ предшествующих изданий выходит за рамки нашей задачи.

В 1990 году Н. Г. Крейтнер, которая, как правило, до этого подписывала тексты ряда публикаций совместно с Валерием Аркадьевичем Гинзбургом, братом Галича, — подготовила сборник<sup>2</sup>, который содержал не известные знатокам редакции известных песен. Ориентация на авторские рукописи и доступность для составителя письменных материалов из архива семьи — привели к тому, что книга наполовину состояла из ранних редакций текстов. Этот подход отсекал значительную часть работы автора над своими произведениями, которая происходила в дальнейшем. Зато при общей недоступности указанного архива для прочих исследователей, последние получили существенное представление об истории части произведений поэта. Кроме того, тексты красноярского издания в ряде случаев содержат авторские даты, восхо-

<sup>1</sup> Крылов А. Е. Как это всё было на самом деле // *Вопр. лит.* 1999. Вып. 6 (нояб. – дек). С. 279–286. Эта и другие статьи автора, включая упомянутые ниже, собраны в кн.: Крылов А. Е. Проверено временем: О текстологии и поэтике Галича. М.: Либрика, 2020.

<sup>2</sup> Галич А. Стихи и песни / Сост. Н. Г. Крейтнер. Изд-во Краснояр. ун-та, 1990; См. также тексты Галича в мемориальном сб.: *Закливание Добра и Зла* / Сост. Н. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992.

дящие, очевидно, к автографам самого Галича, а потому представляют значительный интерес.

Чуть раньше один из первых сборников барда взялся редактировать профессиональный филолог, опытный текстолог Н. А. Богомолов<sup>3</sup>. Он сумел восстановить часть искажённых строк Галича, но далеко не все, поскольку работал с единственной доступной ему тогда — первой машинописной («самсебяздатской»<sup>4</sup>) книгой, подготовленной поэтом на исходе 1966 года. Поэтому поздние сочинения остались в основном менее достоверными, чем написанные в первый период творчества. Да и изменения, внесённые автором в старые стихи, в тот момент Богомоловым также не могли быть учтены.

Вслед за Н. Богомоловым в правильности канонизирования текстов «Посева» усомнился А. Н. Костромин<sup>5</sup>. Он также исправлял несоответствия в «посебовских» текстах, причём делал это только в тех случаях, когда находил однозначные ошибки. Кроме того, опирался на опубликованные к тому моменту результаты чужих текстологических изысканий в области авторской песни, а также широко использовал в качестве первичных источников авторские магнитофонные записи.

По другому — тупиковому — пути пошёл собиратель магнитиздата А. Е. Петраков<sup>6</sup>. Он обошёл со стихами и циклами Галича чересчур вольно, компилируя их на своё усмотрение, и даже включил в собрание несколько текстов других авторов. В силу такого «любительского» подхода его книга ещё больше увела читателя от представления об истинных поэтических текстах Галича. Единственной ценностью подготовленной Петраковым книги стал довольно представительный свод авторских комментариев, взятых с фонограмм.

Зато следующее издание вновь «вернуло» текстологию Галича к «нулевому циклу» — то есть к «посебовскому» состоянию. Несмотря на то, что вышла книга в авторитетной ранее серии «Новая библиотека поэта»<sup>7</sup>. При этом составитель, как ему казалось, обосновал свой подход таким образом: поскольку он не приемлет «существующую тенденцию (?!)» считать Галича «исключительно “бардом”», то не может согласиться «с попытками рассматривать фонограммы как более важ-

<sup>3</sup> См.: Галич А. Избранные стихотворения / Сост. А. Шаталов; Предисл. и консультации А. Архангельской (Галич). М.: Изд-во АПН: МГЦ АП, 1989.

<sup>4</sup> «Термин» принадлежит поэту Н. Глазкову.

<sup>5</sup> См.: Галич А. Облака плывут облака: Песни, стихотворения / Сост. и предисл. А. Н. Костромина. М.: Локид; ЭКСМО-Пресс, 1999; *То же [испр.]*: Песня об Отчем Доме. М.: Локид-Пресс, 2003.

<sup>6</sup> Галич А. Сочинения: В 2 т. М.: Локид, 1999. Т. 1: Стихотворения и поэмы / Сост. и коммент. А. Петракова.

<sup>7</sup> Галич А. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. В. Бетаки. СПб.: Академ. проект, 2006.

ный источник, чем выверенные автором печатные тексты его книг». Об авторской воле и о её изменениях в течение лет — разговор, таким образом, не шёл в принципе.

Что касается реальных комментариев к большому объёму песенных текстов Галича, то первая такая попытка принадлежит Л. М. Виленскому<sup>8</sup>. Им были прокомментированы жаргонные слова, иноязычные выражения, имена собственные, а также ряд отсылок к литературным текстам.

Следующим толкователем Галича стал поэт второй эмиграции Василий Бетаки, проживавший в Париже и некоторое время работавший с Галичем на «Радио Свобода». Сделав, как это отмечалось выше, шаг назад в смысле текстологии, он добавил в комментарии ещё несколько слоёв. Бетаки в меру своей осведомлённости систематизировал хронологию первых публикаций стихотворений (в основном западных), а также обратил внимание читателя на «публикации, в которых текст подвергался изменениям». Кроме того, он отметил известные ему варианты текстов и включил в комментарий историко-литературный пласт.

\* \* \*

Книга «Вита Новы» 2016 года — третья в этом ряду комментированных изданий. Составитель книги литературовед П. В. Матвеев также провозгласил ориентацию на издания «Посева», но даже не на «псевдо-авторский» сборник «Поколение обречённых» и не на истинно авторский «Когда я вернусь», а на посмертные — 1981 и 1986 годов, — которые имеют разночтения с прижизненными книгами. На деле же Матвеев привнёс в эти тексты массу исправлений, дезавуирующих данное утверждение, вынесенное даже в аннотацию. И, мягко говоря, далеко не все исправления оказались текстологически обоснованными.

В общей сложности книга Матвеева вызвала много нареканий, и издательство, оставив неизменным корпус сочинений, подключило к работе над текстами новых участников проекта — Г. А. Михнова-Вайтенко и А. Ю. Чернова. Но их участие позволило внести в тексты лишь косметическую правку (мы не будем на ней заострять внимание), — поскольку было заранее обречено на неудачу.

Мы считаем своим долгом проиллюстрировать сказанное всего несколькими красноречивыми примерами, но это вовсе не означает, что эти примеры для данной книги единичны.

ЛЕВЫЙ МАРШ. Во вступлении к комментарию П. Матвеев пишет:

<sup>8</sup> См. в кн.: *Галич А. Я верил в чудо: Песни и стихи* / Сост. Л. М. Виленский. М.: [РИО Упрполиграфиздата Мособлисполкома], 1991.

Впервые: ПО72, без посвящения и без седьмого и восьмого куплетов. В ПО74, ПО75 и KB81/86 недостающие строки вставлены, однако посвящение по-прежнему отсутствовало (что объяснялось нежеланием А. Галича навредить своему остававшемуся в СССР другу). Посвящение восстановлено по ИС... /с. 435/<sup>9</sup>

Уже эта вступительная часть содержит несколько ошибок и противоречий.

1. Первое издание сборника «Поколение обречённых», обозначенного здесь и далее аббревиатурой «ПО», на самом деле в части включённых в текст строф никак не отличается от более поздних переизданий. А однозначную ошибку про отсутствие «куплетов» Матвеев заимствовал из комментария Бетаки.

2. Ссылка на посмертное собрание стихов 1981 и 1986 года в данном случае неправомерна, так как это собрание не является ни авторским, ни авторитетным (см. выше). Причём появилась у Матвеева эта ссылка лишь в повторном издании 2019 года, то есть при «улучшении», — что лишний раз подчёркивает факт непонимания составителем отличия авторских изданий от всех прочих.

3. Столь же странно выглядит формулировка «посвящение восстановлено» с отсылкой к книге 1989 года под редакцией Богомолова. По меньшей мере, она также указывает на то, что у литературоведа отсутствует необходимый критический подход, все издания для него равнозначны, а деление их на авторитетные и недостоверные его не занимает.

4. Неправомерной является и «вставка» в текст указанных строф («куплетов»), ибо в таком виде мы имеем дело с первоначальной редакцией. Ещё в процессе подготовки упомянутой выше машинописной «Книги песен» (1966) Галич эти две строфы из стихотворения исключил. Причём сознательно, о чём свидетельствует фонографическая история песни: ни в одной из известных поздних фонограмм они не присутствуют.

5. Из книги Бетаки в работу Матвеева перетекла и загадочная для нас строка песни «В *детской* комнате — зимний снег»<sup>10</sup>. Первоисточник этого разночтения — если таковой имеется, — мы объяснить не в состоянии. В связи с этой строкой надо попутно сказать, что, как и в некоторых других случаях<sup>11</sup>, составителям «Посева» не посчастливилось использовать единственную фонограмму, в которой есть авторская оговорка, — но и та прозвучала как «В *летней* комнате — зимний снег». В реальности же — у Галича — строка такая: «В *зимней* комна-

<sup>9</sup> Здесь и далее в косых скобках даются ссылки на номера страниц по переизданию 2019 года.

<sup>10</sup> Курсивы во всех цитатах принадлежат авторам рецензии.

<sup>11</sup> См., например: Крылов А. Е. Как это всё было на самом деле.

те — летний снег». (Напомним, что образ *летнего снега* навеян видом разлетающегося по комнате пуха из *вспоротой* при обыске *перины*.) Разовость же плеоназма *зимний снег* становится очевидной при прослушивании всех известных нам на сегодняшний день 16 авторских фонограмм этой песни.

6. Те же 15 фонограмм свидетельствуют о том, что посвящение Метальникову скорее всего автором на его выступлениях вовсе не о з в у ч и в а л о с ь. Оно восходит к упомянутой «самсебяздатской» книге Галича<sup>12</sup>. При этом все эти записи, которые мы упоминаем, сделаны до отъезда в июне 1974 года, то есть именно и исключительно «в СССР». Следовательно, мешали автору отнюдь не нахождение Метальникова на родине и не собственная эмиграция, которая ещё не наступила. Логичнее было бы п р е д п о л о ж и т ь (не утверждать, как это напрасно делает Матвеев), что причиной тому была недостаточно широкая известность коллеги. И такое «домашнее» посвящение, будучи озвученным, неизбежно вызвало бы необходимость дополнительных объяснений: кто это, что написал и как судьба адресата песни связана с её текстом.

\* \* \*

Вот ещё одна история с послойным наложением ошибок.

РЕКВИЕМ ПО НЕУБИТЫМ. Считалось, что до начала Второй мировой войны Европу населяли 10 миллионов евреев, которых по планам Рейха предполагалось истребить полностью. По разным подсчётам, уничтожено было от 6 до 6,5 миллионов. Исходя из этих цифр, Галич сочинил песню, непосредственным поводом к появлению которой послужила так называемая Шестидневная война 1967 года между Израилем и арабскими странами Ближнего Востока.

Песня начиналась словами:

Шесть с половиной миллионов,  
Шесть с половиной миллионов,  
Шесть с половиной миллионов!..

Шесть с половиной миллионов —  
А надо бы ровно десять!  
Любителей круглого счёта  
Должна порадовать весть,  
Что жалкий этот остаток  
Сжечь, расстрелять, повесить  
Вовсе не так уж трудно,  
И опыт, к тому же, есть!

<sup>12</sup> Здесь и далее в своих выводах мы опираемся на копии двух экземпляров книги из разных машинописных закладок, снабжённых инскриптами Галича, адресованными его близким друзьям.

Финал же в соответствии с азами арифметики до 1974 года стабильно звучал так:

.....  
Три с половиной миллиона  
Осталось до круглого счёта!  
Это не так уж много —  
Сущие пустяки!

Почти в таком виде (с не подтверждённой ничем заменой синонимом: *ровного* вместо *круглого*) текст и печатался во всех изданиях — и западных, и позже российских.

Однако в год гастролей по Израилю, в 1975-м Галич изменил слова. Не исключено, что это произошло в результате какой-то полемики, а может быть, он решил скорректировать цифры в соответствии с материалами Нюрнбергского процесса, в которых официально было зафиксировано число 6 000 000.

Так или иначе, текст получил свою вторую редакцию. Первые повторяющиеся строчки приняли вид: «Шесть миллионов убитых...», а последние — звучали соответственно:

Всего лишь четыре миллиона  
Осталось до круглого счёта!..

В сумме всё те же 10 миллионов.

В. Бетаки, по-видимому, не сопоставил цифры, а решил, что под тремя с половиной миллионами в известной ему первой редакции Галич — в соответствии с поводом — имел в виду численность населения Израйля, — о чём комментатор и сообщил читателям своего сборника. П. Матвеев заимствовал эту интерпретацию, но счёл нужным «уточнить» предложенное число и при этом чуть видоизменил формулировку Бетаки:

Численность населения Израйля на момент начала Шестидневной войны составляла примерно 2 770 000 человек /с. 476/.

Тем самым он вовсе порушил авторскую арифметику. Но и на этом дело не закончилось. Предполагаем, что новому «автору» этой интерпретации попала израильская пластинка с фонограммой второй редакции песни. В итоге её традиционный зачин был заменён новым. Но при этом финал... остался от первой редакции /см. с. 217/. Мы можем объяснить такое произвольное решение лишь тем, что '4 миллиона ещё больше отстояло от пресловутого населения Израйля, чем 3,5 миллиона из версии Бетаки'. Ну а если говорить всерьёз, но текст стал компилятивным, то есть никогда не существовавшим, — не-авторским.

И в финале этого сюжета необходимо указать читателям ещё на один факт, не замеченный обоими комментаторами, которые добросовестно,

но формально привели краткие биографические справки о погибших в боях поэтах — П. Когане и А. Копштейне. В этих справках отсутствует один нюанс: почему именно их двоих противопоставляет Галич Насеру, получившему советскую звезду Героя. Только лишь потому, что оба они — евреи по крови, поэты по призванию и друзья автора песни по жизни, которые молодыми «ушли, не долюбив, // Не докурив последней папиросы»?.. Смысл противопоставления проясняется, если к справкам добавить фразу о том, что названные поэты погибли — не получив ни единой награды. И в этом нюансе, кроме прочего, явственнее проявляется смысловая связь песни Галича с написанной раньше полушуточной песенкой его коллеги Высоцкого, который другими средствами выразил ту же мысль в 1964-м: «Лучше бы давали на войне. // А Насеры после б нас простили».

\* \* \*

К сказанному следует добавить ещё один неприятный штрих. Составитель по факту настолько широко использует работу Бетаки, что в аннотации ему впору было бы упоминать не издания «Посева», а — «Новую библиотеку поэта». В то же время в своём тексте Матвеев даёт ссылки на постраничный комментарий своего предшественника и единомышленника гораздо реже, чем это положено было бы сделать.

Правда в преамбуле Бетаки как автор комментариев упомянут, но в следующем контексте:

К сожалению, данные сочинения изобилуют множеством ошибок и неточностей, вполне простительных для поэта, но неприемлемых для отвечающего за свои слова комментатора /с. 419/.

При этом автор этой оценки настолько безоговорочно верит объекту своей критики, что вслед за ним даже печатает разные редакции песни про острова как два самостоятельных сочинения /см. с. 56, 337/.

При этом комментирует «своё» «текстологическое» решение дополнительным аргументом:

С. 56. **Песня про острова.** Впервые: ПО72. <...> Опубликованный в KB77 текст песни «Острова» (см. с. 337 наст. изд.) во многом совпадает с первоначальной редакцией. Однако, *согласно утверждению людей из эмигрантского окружения А. Галича, он считал* оба варианта песни не двумя её редакциями — первоначальной и окончательной, — но самостоятельными произведениями (см.: Бетаки. С. 357) /с. 431/.

Оставим в стороне «убедительность» формулы ‘некие люди утверждают’, перенесённой на поле текстологии. Прозрачно-завуалированная ссылка на некое частное мнение в дальнейшем на тех же страницах обретает у Матвеева новый, более убедительный статус:

С. 337. **Острова.** Впервые: KB77. Вариант[?! — АК, ГШ] «Песни про острова» (1964)... который А. Галич, по-видимому, считал самостоятельным произведением /с. 507/.

Так кто же, как не Бетаки, эти неназванные «люди из эмигрантского окружения А. Галича», которые неоднократно встречаются в комментариях? И какова аргументация предыдущего составителя по данному вопросу?

Обратимся к книге «Новой библиотеки поэта» на указанной Матвеевым странице 357: «Автор считал № 123 не вариантом № 21, а самостоятельным стихотворением на прежнюю тему *и поэтому* и включил его в K77» (где номера текстов соответствуют публикуемым редакциям «Островов», а индексом K77 обозначен третий прижизненный сборник Галича «Когда я вернусь» 1977 года).

И это — в с е аргументы. Их молчаливо принимает Матвеев.

Мы же с этой зыбкой аргументацией коллеги Галича решительно не согласимся. Причин публикации могло быть несколько, но очевидная — главная — это естественное и элементарное желание поэта познакомить читателя с новой редакцией давно известной песни, к которой он возвращался на протяжении всей жизни. Эта причина, на наш взгляд, не только лежит на поверхности, но и делает ненужным перечисление остальных.

Получается, что труды Бетаки — вопреки резко отрицательной их оценке со стороны «отвечающего за свои слова комментатора» Матвеева — пользуются гораздо большим доверием последнего, чем сам Галич, в творческой системе которого каждая новая редакция вытесняла из авторского «оборота» редакции предыдущие. В похожих случаях автор иногда комментировал песню так: «...В ней использованы мотивы одной старой песни, которая тем самым *перестала существовать*». А у «Островов» таких редакций, добавим, было — четыре<sup>13</sup>. Сохранились слова Галича и конкретно об этом тексте: «...Одну из этих новых редакций старой песни... — песню, которая называется “Песня про острова”, — я вам сегодня и покажу, как *она теперь будет звучать*» (*Радио Свобода. 1975. 21 апр.*)<sup>14</sup>.

Таким образом, вопреки процитированной уничижительной — но, надо сказать, во многом справедливой, — характеристике, в новой книге, как мы видим, не только появляются н о в ы е порочные текстологические решения. В ней закрепляются и в какой-то степени легитимизируются «неприемлемые» (цитата) «нововведения» предшеству-

<sup>13</sup> Все подробности, связанные с историей этой песни см.: Крылов А. Е. Песня про острова // Галич: Новые ст. и материалы: Сб. Вып. 3. М.: ЮПАПС, 2003. С. 17–30.

<sup>14</sup> Звуковые файлы сохранившихся радиопередач в 2017 году выложены в открытый доступ на сайте «РС».



ющего издания. И всё это, в свою очередь, наслаивается на первичные ошибки безымянных составителей из «Посева».

Остаётся сказать, что и состав книги 2016/2019 годов почти полностью повторяет содержание сборника «Новой библиотеки поэта», подготовленного Василием Бетаки. Так что по сути «составительство» Матвеева свелось к исключению из содержания чужого тома двух разделов: «Песни из спектаклей и кинофильмов», а также «Стихотворения и песни разных лет», которые не входили в «посебовские» издания.

Признать работу Матвеева самостоятельной вообще трудно. Например, слепо и бездумно копируя подходы Бетаки, литературовед при указании на первые публикации стихотворений — не учитывает авторскую книгу «Песни» (1969). Однако, во-первых, фактически она является точно таким же «самодеятельным типографским самиздатом», подготовленным сторонними лицами, что и «учтённое» «Поколение обречённых»-1972. А во-вторых, возникает неизбежный вопрос: как вопреки здравому смыслу убедить человека, прочитавшего четыре десятка текстов Галича в сборнике 1969 года, что впервые все они якобы были опубликованы... только в 1972-м? Налицо явный нонсенс.

На самом деле, добавим, таких риторических вопросов и к составу, и к комментариям, и к не упомянутым здесь датировкам текстов — у нас гораздо больше, чем мы смогли вместить в рецензию.

\* \* \*

Нам представляется, что примеров приведено достаточно и что не стоит дальше занимать внимание читателя дальнейшим перечислением элементарных несуразностей в подходах составителя, будь то Бетаки или Матвеев. На наш взгляд, продуктивнее остановиться на некоторых объективных вопросах, встающих перед теми, кто подойдёт к грядущим изданиям Галича с соответствующим научным инструментарием.

В этом ключе, заканчивая разговор о «Левом марше», отметим один парадокс. Его суть состоит в том, что истинный текст этой песни, который соответствует поздней авторской творческой воле, без упразднённых стрóf, — всё-таки был однажды опубликован. Это случилось в 1989-м, на страницах той самой книги под редакцией Н. Богомолова, которую мы упоминали здесь уже дважды и которую Матвеев обозначает аббревиатурой «ИС». С 1966 года текст не менялся, и вскоре песня ушла из активного репертуара автора. Возможно, поэтому данная публикация, выполненная в соответствии с авторской книжкой 1966-го, не потеряла своей актуальности и поныне. Только, увы, все последующие составители работу профессионального текстолога не заметили или проигнорировали.

Приведём не оговоренные ранее разночтения «Марша», восходящие к авторскому написанию:

**Печатается повсеместно:**

В мутном облаке книжной пыли  
Государственных предписаний.

Стали к притолоке головой...

И не пули, не штык, не камень...

**Верно («ИС»):**

В мутном облаке книжной пыли,  
**В** государственных предписан**ьях**!

**В**стали к притолоке головой...

И не пуля, не штык, не камень...

Все три стиха действительно содержат звуки, не всегда адекватно воспринимаемые на слух. Это в первую очередь «неуловимые» *в*, расположенные перед другими согласными в начале строки, а также плохо различимая человеческим ухом безударная гласная. И тем не менее во многих случаях эти нюансы произнесения на части фонограмм отчётливо слышны. Таким образом, мы даже не можем отнести эти разночтения к разряду поздних вариантов, — все они в дальнейшем подлежат обязательному исправлению, согласно авторскому написанию, то есть в соответствии с упоминавшейся уже авторской волей.

Разночтения того же рода закреплены и в некоторых других произведениях книги «Поколение обречённых». Например, в поэме «Кадиш» читаем: «Вдоль перрона строим *стала* сволочь, // Сволочь провозжает эшелон». Галич же и в этом контексте использует глагол *встала*.

Ориентация на слова *стала*, *стали* (без *в*) в зарубежном издании может быть объяснена не только плохой слышимостью фонограммы, а — лексическим движением языка во времени. Это изменение современный читатель может легко отследить при сравнении значений глаголов *стать* и *встать* в словарях Ушакова и Ожегова. Если в довоенные времена контекст «Все трое подошли и встали рядом» ещё считался недопустимым (дословно: «ВСТАТЬ <...> 5. Ошибочно вместо *стать*»), то уже к 1949 году одностомник Ожегова зафиксировал идентичные (парные) значения обоих слов:

ВСТАТЬ. 1. Принять стоячее положение, подняться. 2. Занять место, уместиться стоя.

СТАТЬ. 1. Встать, принять вертикальное положение. <...> 4. Расположиться, уместиться.

Кстати, прежнее положение о *н е в е р н о с т и* употребления слова *встать*, в значении действия без направленного движения вверх, помнится, утверждалось ещё в знаменитой книге Л. Чуковской «В лаборатории редактора» (1960). Русская эмиграция первого и второго поколений тоже изменения не приняла. Или попросту не обратила на новые советские словари внимания. Так что подобные разночтения в изданиях «Посева» могли возникнуть целенаправленно, — как сознательное «исправление» псевдообшибок Галича. Иными словами —

из благих побуждений. Галич же, как известно, был более восприимчив к языковым изменениям.

Ещё одна несуразность из разряда «слуховых» ошибок, которую упорно не замечают составители, — это некая *чердачная звезда*, с 1972 года кочующая из книги в книгу. И только в нескольких книгах эта строка «Кадиша» печаталась без этой «посебовской» «псевдометафоры»:

Глядит в окно чердачное звезда,  
Гудят всю ночь, прощаясь, поезда...

(Для полноты картины скажем, что в первом «матвеевском» издании вообще фигурировала неизвестно откуда возникшая — среди ночи — *вечерняя звезда*.)

Необходимо заметить, что «ослышки» не редкость, и случаются у любых исследователей, которым много приходится заниматься такой работой на материале авторской песни 1960–1970 годов. Иногда тут присутствует ещё и «эффект первого прослушивания», когда первая неверная интерпретация услышанных слов не позволяет человеческому уху расслышать истинное звучание. Случалось такое и в нашей практике, и даже, бывало, эти ошибки проникали в печать. К примеру, одному из нас в эпиграфе к «Балладе о чистых руках» из «Плача Ярославны» долго и упорно на некоторых фонограммах слышался *«багрян рукав»* вместо верного *бобрян*, и более того, этот неверный эпитет попал в книгу<sup>15</sup>. Иногда для того, чтобы адекватно распознать услышанную строку — да ещё и в плохой, любительской записи, — необходимы либо смена техники, либо сторонняя помощь (как говорят по сходному поводу газетные работники, — «свежая голова»).

Поэтому строго винить в «слуховых» ошибках и несоответствиях «Посев» образца 1970-х — не приходится. А самому издательству за прижизненные сборники Галича мы, как и он сам, можем быть только благодарны. Ко всему, сотрудники издательства-пионера тоже работали лишь с тем материалом, который был им в то время доступен. Согласимся, что объёмы того материала ни в коей мере несравнимы с современными общедоступными объёмами. Как несравнимы и технические возможности. Впрочем, это теоретическое отступление не касается разбираемой нами сегодня книги. Здесь самостоятельной текстологической работы ничтожно мало или нет совсем.

\* \* \*

Одно время общеупотребительной стала мысль о том, Галич вернулся на Родину своими стихами. Это утверждение вполне справедливо. Тем не менее, оно нуждается в уточнении. Да, поэт остаётся совре-

<sup>15</sup> См.: Крылов А. Е. Галич — «соавтор». М.: Благотворит. фонд В. С. Высоцкого, 2001. С. 71–74.

менным, его стихи и песни по-прежнему злободневны, они довольно полно и регулярно публикуются и в текстовом, и в звучащем видах; его столетний юбилей праздновался Первым общероссийским каналом ТВ, а в соцсетях многие даже участвовали в ожесточённом и политизированном споре: «чей Галич?». Но приходится констатировать: полноценная текстологическая работа над его наследием находится лишь в зачаточном состоянии и годами простаивает. В области книгоиздания такое положение усугублено ещё и тем, что время от времени за подготовку текстов берутся очередные смелые знатоки, ориентирующиеся не на волю автора, которую текстолог обязан выявить и доказать, а на свой уровень понимания и свои субъективные мнения. В результате книжное «движение к истине» в данном случае можно описать словами классика в области совсем других наук — «шаг вперёд и два шага назад». Основная беда данной ситуации, длящейся уже десятилетиями, заключена в том, что часто новый составитель пытается «танцевать от печки» (здесь речь опять же не о разбираемом сегодня сборнике). И каждый последующий не обращает внимания на результаты изысканий своих предшественников. А известно, что в любой науке такое игнорирование предыдущих достижений происходит либо от некомпетентности, либо от неосуществимого желания быть первооткрывателем и заявить, что уж он-то, говоря словами Галича, «знает, как надо». И то и другое, не подкреплённое специальными знаниями, неизбежно заводит как самого составителя, так и ведомого им книгоиздателя — в тупик.

Текстологическая работа — это не только изучение в с е й совокупности материалов-носителей авторской воли. Это неперемнное следование достижениям данной отрасли филологической науки. И конечно эта работа не может приносить полноценные плоды, развиваясь пунктирно и в различных направлениях. В противном случае разные составители беспрерывно наступают на одни и те же грабли. В свою очередь, текстология звучащей поэзии имеет свои особенности, но, заметим, будущий текстолог идёт отнюдь не по целине. Работа огромная как по размерам, так и по временным затратам, наскоком её не осилить, однако кем-то и когда-то она должна быть сделана.

Из чего можно заключить: вести речь о каком-то движении галичеведения вперёд в случае книги П. Матвеева не приходится, а результаты его «работы» усовершенствованию не поддаются. Таким образом, правильно было бы утверждать, что благие намерения издательства себя, увы, не оправдали и усилия его работников потрачены во многом впустую. Если бы издатель не доверился своему «составителю» и перепечатал тот же самый «посековский» корпус стихов без изменений — таким, каким его узнавали первые читатели, — то книга получила бы

статус документа эпохи и в этом своём статусе имела бы большую ценность, чем сейчас.

Позволим себе печальный прогноз. Пока очередной — грядущий — составитель при подготовке текстов Галича к печати не будет руководствоваться принципами научной текстологии, исследователям его творчества не дождаться корпуса авторских текстов, который можно будет всерьёз обсуждать и улучшать.

\* \* \*

И в заключение скажем несколько слов о прозаическом томе. В его основу лёг классический текст мемуарной повести «Генеральная репетиция». Классической мы называем редакцию, переданную для печати на Запад самим Галичем (впервые: *Посев*, 1972), — в отличие от более ранней, в которую ещё не была вплетена пьеса «Матросская тишина» и вокруг которой разворачивается основное действие повести<sup>16</sup>. Конечно, издательством в текст была внесена минимальная редакторская правка, которая всегда необходима в тех случаях, когда в России перепечатываются произведения из тамиздата. Эта необходимость возникает неизбежно, ибо «зазор» между некоторыми речевыми традициями эмиграции и метрополии, как мы уже могли убедиться на материале песенного тома, существует, а текст, между тем, обязан печататься в приближении к современным языковым нормам.

Складывается уже традиция, при которой повесть при новом воспроизведении сопровождается дополнительными материалами. Начало этой традиции заложено Индианским университетом, переиздавшим англоязычную книгу Галича не только с комментариями, но и с тематическим приложением<sup>17</sup>. В её состав входила подборка поэтических переводов на английский язык стихов и песен, упомянутых и цитируемых мемуаристом.

В рассматриваемом нами случае текст повести сопровождается рядом расшифровок авторских передач Галича на «Радио Свобода», имеющих элементы воспоминаний, а также другими материалами. Все они, согласно предупреждению к разделу, перепечатаны составителем из мемориального сборника «Заклинание Добра и Зла» (Сост. Н. Крейтнер. М., 1992). На самом деле тексты пяти авторских передач /с. 280–288, 293–295, 299–301/ взяты из другой книги<sup>18</sup>, восходящей

<sup>16</sup> См. в кн.: *Галич А.* Генеральная репетиция [и др.] / Сост. А. Н. Шаталов. М.: Совет. писатель, 1991. С. 325–404.

<sup>17</sup> *Galich A.* Dress Rehearsal: A Story in Four Acts and Five Chapters / М. R. Bloshteyn. Bloomington: Slavica, 2008.

<sup>18</sup> См.: *Галич А.* Я выбираю свободу / Сост. А. Шаталов. М.: Глагол, 1991. (Журн. «Глагол»; Вып. 3).

к американскому сборнику Ю. Панича и др. (*Анн-Арбор: Эрмитаж*, 1990). Все эти монологи, таким образом, не являются новостью для исследователей, но по совокупности представляют интерес для массового читателя, если определение «массовый» ещё можно хоть как-то применить к нынешнему контингенту читающей публики. С одной только оговоркой. При сравнении текстов «Эрмитажа» с первоисточниками — оригинальными авторскими фонограммами «РС», доступными сегодня, — обнаруживаются немалые расхождения, что указывает на глубокую редакторскую правку. И надо заметить, редактура эта выглядит далеко не всегда оправданной. Будущим составителям необходимо знать этот нюанс.

Выявление неточностей в опубликованных текстах галичевских радиопередач — дело грядущее. А мы, в свою очередь, можем лишь сожалеть о нескольких упущенных составителем тома (Г. А. Михнов-Вайтенко) возможностях. Включая в книгу интервью Галича, которое тот дал журналу «Шпигель» незадолго до своего отъезда из СССР /с. 311–314/, целесообразно было бы дополнить его «парным текстом», который фактически составляет с первым единое целое. Вторую беседу, которая состоялась осенью того же 1974 года уже в Германии, сотрудник «Радио Свобода» Юрий Мельников назвал «Интервью об интервью»<sup>19</sup>. В ней Галич раскрыл обстоятельства первой, «журнальной» беседы и ответил на ряд дополнительных, уточняющих вопросов. Существует и ещё одно интервью Галича (Галине Зотовой, тоже в октябре 1974 года), тематически важное для данного тома. Оно по большей части посвящено непосредственно выходу первого издания «Генеральной репетиции», — реконструкция этой беседы впервые печатно воспроизводится в настоящем альманахе. В этом разговоре, например, драматург среди прочего перечисляет города, в которых также были предприняты безуспешные попытки поставить «Матросскую тишину», раскрывает дополнительные подробности процесса сочинения пьесы и даже даёт авторскую интерпретацию одной из её центральных реплик.

Но ещё более важное в другом: ко времени переиздания «Генеральной репетиции» читателям уже были известны фрагменты черновой редакции этой повести<sup>20</sup>, дополняющие окончательную, — и до сих пор они никогда не печатались в качестве приложения к основному тексту. Полагаем, такая «совместная» публикация украсила бы книгу.

Ещё одно — тоже оправданное — приложение к тому «Вита Новы» составили две публикации. Это статья из газеты «Новое русское сло-

<sup>19</sup> См.: Галич А. Интервью об интервью / Беседовал Ю. Мельников (Шлиппе) // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2]. М.: ЮПАПС, 2003. С. 250–273.

<sup>20</sup> См.: Галич А. Хватка // Алфавит. 2001. Май (№ 17). С. 31–33; Повороты // Там же. Май (№ 18–19). С. 9.

во», написанная Марией Шнеерсон к двадцатилетию «Генеральной репетиции» /с. 326–331/, а также напечатанные в 2011-м воспоминания актрисы театра «Современник» Людмилы Ивановой /с. 332–337/. Сам по себе выход в научный оборот статей тамиздата можно лишь приветствовать, однако в данном случае — в контексте конкретной книги — во многом описательный текст Шнеерсон представляется малоинтересным и необязательным. На наш взгляд, в книге логичнее смотрелись бы воспоминания коллег Л. Ивановой — актёров Михаила Козакова и Игоря Кваши<sup>21</sup>, которые также имели прямое отношение к первой попытке постановки «Матросской тишины» (Козаков, напомним, и был тем человеком, который принёс пьесу Галича в «Современник»). Уместна здесь была бы и обширная одноимённая глава из театроведческой книги Инессы Родионовой об Олеге Табакове<sup>22</sup>. Она содержит фрагменты воспоминаний о спектакле самого героя книги, актрисы и режиссёра Галины Волчек, заведующего кафедрой искусствоведения Школы-студии МХАТ В. Я. Виленина; она же повествует о дальнейших постановках этой пьесы уже в поздние времена. Собранные вместе, перечисленные материалы сделали бы данное приложение гораздо объёмнее в содержательном смысле.

Отрадно, что том сопровождается реальным комментарием и аннотированным именованным указателем. Это первый комментарий к повести в отечественном издании (автор — О. С. Алтарёва). Он помещён отдельным приложением (раздел «Примечания» /с. 245–265/), все прочие тексты Галича снабжены постраничными сносками. Кстати, к этим постраничным комментариям можем добавить ссылку на неотрефлексированную газетную публикацию, которую вспоминает Л. Иванова в финале своего сюжета<sup>23</sup>.

\* \* \*

Возвращаясь к книгам «Вита Новы» как единому двухтомному изданию, остаётся только максимально кратко остановиться на двух моментах. И первый из них — это оригинальные графические иллюстрации ушедшего от нас в 2018 году питерского художника Давида Плаксина. В оба тома вошли около полусотни его чёрно-белых графических работ — полосных и двухполосных. Подобраны они не в худ-

<sup>21</sup> См.: Козаков М. Актёрская книга. М. Вагриус, 1996. С. 79–81; Кваша И. Точка возврата. М.: Новое лит. обозрение, 2007. С. 112–115, 116–118, 120–123, 163.

<sup>22</sup> См.: Родионова И. В. «Матросская тишина» // Родионова И. В. Олег Табаков: Парадокс об актёре. М.: Центрполиграф, 1999. С. 9–36.

<sup>23</sup> См.: Песня — единая и многоликая: Круглый стол «Недели» / Л. Иванова, А. Галич, Ю. Ким, М. Анчаров, Ю. Визбор; Репортаж вели: А. Асаркан, Ан. Макаров // Неделя. 1966. 1 янв. (№ 1). С. 20–21.

ших традициях прямой иллюстративности, а выполнены на ассоциативном уровне. Работы очень зрелые, и соединение их с поэзией Галича следует признать однозначной удачей издателя. Однако критический подход требует отметить, что тематика большинства гравюр сведена к разоблачению сталинщины (другие темы появляются только во втором томе). Бесспорно, тема как никогда актуальна; безусловно Александр Аркадьевич вошёл в Историю как один из лидеров сопротивления советскому тоталитаризму. Всё так. Вместе с тем, согласитесь, это не единственное направление в его творчестве. И вовсе не политической своей стороной поэт вошёл в Литературу. Так что некоторая тематическая узость иллюстративного ряда, на наш взгляд, невольно работает и на зауженное читательское восприятие всей — более значительной, по нашему мнению, — фигуры русского писателя Александра Галича.

И второе, что необходимо отметить, — это безупречная полиграфия томов, как, впрочем, и во всех изданиях серии «Рукопись», да собственно и во всех прочих сериях издательства. Печально, конечно, что эта идеальная полиграфия существенно отражается на цене книг, но искусство, как известно, требует жертв. Искусство книгоиздания — в том числе.

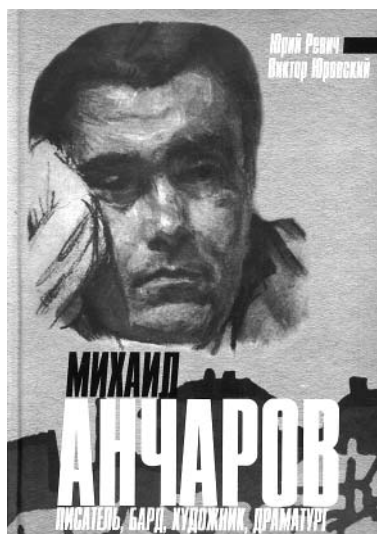
А. КРЫЛОВ, Г. ШАКИН

## ПОРТРЕТ НА ФОНЕ ЭПОХИ

Жанр биографии всегда пользовался читательской популярностью. Но для авторов жанр этот весьма непрост, особенно когда дело касается работ, посвящённых деятелям искусства. Каждому биографу приходится протаптывать собственную тропинку между популяризацией и научностью, между живым и красочным жизнеописанием и скрупулёзным исследованием творчества. А перед авторами первой биографии Михаила Анчарова, вышедшей в 2018 году в московском издательстве «Книма»\*, стояли проблемы особенно сложные. С одной стороны, имя героя книги хорошо знакомо знатокам и почитателям. Люди разных занятий, разных возрастов и убеждений, раз познакомившись с произведениями Анчарова, навсегда остаются в плену его творчества. С другой стороны, нередко можно услышать, как к его имени прилагаются эпитеты «незаслуженно забытый», «малоизвестный». Биографу Анчарова неизбежно придётся отвечать на вопрос, почему степень известности замечательного барда, писателя и художника не вполне соответствует масштабам его таланта, почему влияние твор-

\* Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров: Писатель, бард, художник, драматург. М.: Книма, 2018. 600 с. [32] л. ил. Тир. 1 000 экз.





чества Анчарова на литературу, авторскую песню и другие области его деятельности «хотя и велико, но не является общеизвестным фактом»? (с. 5). Книга привлекла внимание литературной критики, что свидетельствует как об интересе к личности героя, так и о мастерстве её авторов — серьёзных исследователей и знатоков творчества Анчарова<sup>1</sup>. Журналист и писатель Юрий Ревич — создатель мемориального сайта, посвящённого М. Анчарову. Виктор Юровский — библиограф и исследователь авторской песни, руководитель «Фонда увековечения памяти и сохранения творческого наследия М. Л. Анчарова».

Кроме того, оба были знакомы со своим героем лично. Они ориентируются как на знатока, столь долго и нетерпеливо ожидавшего первую биографию Анчарова, так и на широкого читателя, которому имя Анчарова, может быть, известно недостаточно хорошо. Не скрывая своих воззрений, симпатий и антипатий, не скупясь на собственные выводы, оценки и версии, авторы остаются тактичными и открытыми для дискуссии. А самое главное, все их субъективные мнения, домыслы и «подозрения» покоятся на солидной и богатой фактической основе.

Источниковая база работы обширна и разнообразна. Даже знатоки, не говоря уже об обычных читателях, найдут немало нового. Особый интерес представляют богатые архивные материалы. Авторы использовали уникальные документы из личного архива Михаила Анчарова. Кроме того, были проведены серьёзные разыскания в различных фондах РГАЛИ, а также поиски в некоторых других архивах. Чего стоит почти детективная история с поисками документов на Орден Красной Звезды! (с. 105–106). Немногие письма самого Анчарова и письма к нему полны живыми подробностями, которые не в силах донести ни один другой источник. Впервые в оборот вводятся неопубликованные сценарии и другие произведения Анчарова, позволяющие проследить становление его творческой манеры. Так, рассказ «Помощник красоты», написанный ещё в 1947 году и тогда же отвергнутый редакцией журнала «Смена», является истоком и «Теории невероятности», и «Песни про деда-игрушечника». По неопубликованным

<sup>1</sup> См.: Березин В. С. Жизнь красивого человека // [https://www.rara-rara.ru/menu-texts/zhizn\\_krasivogo\\_cheloveka](https://www.rara-rara.ru/menu-texts/zhizn_krasivogo_cheloveka): 26.09.19; Балла О. А. От личности героя — к воздуху времени // Знание — сила. 2020. № 2. С. 103–106.

сценариям прослеживаются формирование особенностей авторского стиля Анчарова-драматурга и истоки творчества Анчарова-прозаика. Например, авторы выявляют генетическую связь повести «Теория невероятности» со сценарием «Луна над Благушей». Не меньший интерес представляют и протоколы обсуждения этих сценариев.

Создатели книги тщательно собрали выступления, беседы, интервью, статьи разных лет, принадлежащие самому Михаилу Анчарову. Одни хорошо известны читателям и нередко цитируются. Другие публикации в настоящее время стали редкостью и найти их достаточно сложно (например, рецензия Анчарова на фильм «Алые паруса»), а некоторые публикуются впервые. Таким образом, читатель имеет возможность на протяжении книги знакомиться с суждениями Михаила Леонидовича по поводу самых разнообразных вопросов общественной и культурной жизни.

Значительное место уделено рецензиям разных лет на произведения Анчарова. Авторы прослеживают, как в них отразилась эпоха их написания (и, разумеется, взгляды самого рецензента). Нынешний читатель согласится далеко не со всеми упрёками и далеко не все похвалы признает справедливыми.

В книге использован огромный пласт мемуаров: как опубликованные и доступные для читателя воспоминания Г. Ф. Аграновской, Е. Г. Гродневой, В. А. Лившица, В. Н. Шиловского, Н. Б. Рязанцевой, Н. В. Лукьянова и других, так и записи бесед со многими людьми, широкому читателю неизвестные. Например, беседы с Т. Я. Злобиной, М. К. Пичугиной, А. П. Саранцевым, Л. А. Шиловым, А. С. Косинским и многими другими. Анализ мемуарных свидетельств выполнен в книге филигранно, с полным пониманием специфики мемуаров как источника.

Особый род мемуаристики представляет собой книга Д. В. Тевекелян «Интерес к частной жизни. Роман с воспоминаниями». Вызвавшая среди почитателей Анчарова неоднозначные и противоречивые оценки, эта книга может быть отнесена к мемуарной литературе весьма условно. Если большинство представителей литературной и общественной жизни 1960–1980-х годов названы в книге собственными именами, то Анчаров выведен под псевдонимом. Ю. Ревич и В. Юровский справедливо утверждают, что не следует принимать Вадима в книге Тевекелян за реального Михаила Леонидовича, это художественный образ. В то же время книга «Интерес к частной жизни» содержит немало проницательных суждений мемуаристики и воспоминаний о реальных фактах. Биографы поставили перед собой нелёгкую задачу отделить мемуарные элементы и оценочные суждения от художественного вымысла и справились с ней, проявив немало такта и терпения.

Наконец, специфическим источником биографической информации стали художественные произведения самого Анчарова. Речь в данном случае не о художественном анализе (хотя, и он в книге присутствует), а именно о попытке выявить в анчаровской прозе автобиографический элемент. Внимательно и тактично авторы прослеживают, как Анчаров в своих книгах художественно переосмысливал пережитые им события, а реально существующих личностей изображал «в соответствии со своей внутренней гармонией» (с. 171). При этом они справедливо предупреждают, что несмотря ни на какое сходство, не следует прямолинейно отождествлять героя с его прототипом, даже когда прототип очевиден. Например, в Николае Васильевиче Прохорове легко угадывается Василий Николаевич Яковлев, картина которого «Спор об искусстве» описана в повести «Этот синий апрель» под названием «Спор о красоте». Но большинство героев книг Анчарова — образы собирательные.

Уже в первых откликах на книгу обнаружилось разногласие по вопросу об отношении авторов к источникам. Высоко оценивший её В. С. Березин в то же время сетовал на обилие информации, из-за которого она «разбухает» и, сохраняя свою ценность для «узкого круга», становится менее интересной «стороннему читателю»<sup>2</sup>. С ним не согласился А. В. Кулагин, утверждая, что «если сейчас не зафиксировать в печати то, что ими [авторами. — Е. С.] собрано и систематизировано, то неизвестно, когда ещё появится такая возможность. Поэтому... пусть в книге будет всё»<sup>3</sup>. С А. В. Кулагиным в данном случае трудно спорить. Особенно если учесть, что при огромном объёме использованных в книге источников читателю совсем не грозит опасность утонуть в море документов и свидетельств, запутаться в разногласии версий. На основе этого комплекса разнообразных материалов авторы твёрдой рукой выстраивают жизнеописание, в котором одни данные проверяются другими и противоположные версии дополняют друг друга.

Не желая идти на поводу у читателя, привыкшего к краткости «новостных сообщений в фейсбучной ленте» (с. 94), авторы часто приводят обширные цитаты, побуждая его полностью погрузиться в описываемые события. И книга от этого немало выигрывает. Разумеется, авторами сделано всё, чтобы изданием было удобно пользоваться. Так, они применяют разные шрифты для основного повествования и для цитат, которые набраны курсивом. Особый шрифт использован и для авторских отступлений, разъясняющих и уточняющих повествование:

<sup>2</sup> Березин В. С. Указ. соч.

<sup>3</sup> Выступление А. В. Кулагина на презентации книги Ю. Ревича и В. Юровского в магазине-клубе «Гиперион» 24 июля 2018 г. // <https://www.youtube.com/watch?v=cR-lgJZHScA>: 26.09.19.

авторы как будто разрешают торопливому читателю их пропустить, но эти части настолько увлекательны, что пропускать их совсем не хочется. Как справедливо отметила О. А. Балла, «отсутствие академического занудства» органично сочетается «со скрупулёзной внимательностью к мельчайшим деталям», а сама книга написана языком, соединяющим «живость и точность»<sup>4</sup>. В подстрочных примечаниях имеются краткие сведения об упоминающихся деятелях, а в конце приведён именной указатель. В книге помещена достаточно подробная библиография, но в то же время подстрочные сноски авторы упрощают и сокращают, вероятно, не желая отпугнуть широкого читателя. Оформление продумано до мелочей. Множество фотографий по существу является неотъемлемой частью повествования. Особенно замечательна цветная вкладка, на которой представлены не только репродукции картин, но и письма, фотографии, документы. При этом авторы продолжают дорабатывать текст книги, исправив в электронной версии некоторые фактические неточности.

Не случайно рецензенты, анализирующие книгу, не сговариваясь, называют её героя «синтетическим человеком», производя это определение от слова *синтез*. Творец, «опоздавший к эпохе Возрождения»<sup>5</sup>, он был «человеком, действительно соединявшим в самом себе несколько довольно различных культурных областей»<sup>6</sup>. Собственно, те немногие статьи об Анчарове, которые уже увидели свет, посвящены отдельным направлениям его творчества, и прежде всего авторской песне. Хочется верить, что впереди новые специальные работы об Анчарове-прозаике, Анчарове-художнике, Анчарове-драматурге, Анчарове-барде. Но в данном случае пред нами биография, которая в значительной степени подготавливает будущие специальные работы, но не сводится ни к одному из направлений, показывая личность и деятельность Михаила Анчарова во всей полноте и цельности.

Как и полагается в жизнеописании, авторы в целом придерживаются хронологической последовательности, но при необходимости отступают от неё, так что структуру книги следовало бы назвать хронологически-проблемной. Каждый период жизни Анчарова соответствует направлению его творчества (живопись, драматургия, проза, авторская песня, телевидение). При этом, рассматривая ту или иную проблему, авторы привлекают материал и других периодов. Множество вопросов либо поднимается, либо серьёзно разрабатывается в книге впервые. Так, например, к несомненным заслугам авторов следует отнести их внимание к рассказам Михаила Анчарова, которые сам писатель,

<sup>4</sup> Балла О. А. Указ. соч. С. 104.

<sup>5</sup> Березин В. С. Указ. соч.

<sup>6</sup> Балла О. А. Указ. соч. С. 103.

кажется, несколько недооценивал. Но биографы справедливо полагают, что эти произведения заслуживают, чтобы читатель познакомился с ними именно как с отдельными рассказами, а не частями более крупных произведений.

Влияние на Анчарова творчества Александра Грина — одна из сквозных тем книги, проходящая практически через все главы. Разумеется, подробно рассказана история создания первой песни Михаила Анчарова, тогда ещё школьника, на слова Грина и его встречи со вдовой писателя, Н. Н. Грин. Этой историей неоднократно и с удовольствием делился сам Михаил Леонидович, и она хорошо известна заинтересованному читателю. Но в книге, кроме того, приведён замечательный «человеческий» документ — письмо юного Анчарова, адресованное Нине Николаевне. Гриневская тема в биографии Анчарова продолжается историей «Песни о Грине», написанной на стихи В. В. Смиренского, приводится переписка Смиренского и Анчарова. Жаль, что для читателей (как и для авторов книги) так и остаётся загадкой, что за текст сохранился в архиве Анчарова — неотправленное письмо к Смиренскому или черновик этого письма.

Интересны приводимые в книге фрагменты из рецензии Анчарова на фильм А. Птушко «Алые паруса», вышедший в 1961 году. Современный читатель прежде всего обратит внимание не столько на анализ недостатков и достоинств уже изрядно подзабытого фильма, сколько на глубокое знание Анчаровым гриновской прозы, тонкое понимание её деталей и особенностей.

Прослеживая внутреннюю близость двух писателей, Ю. Ревич и В. Юровский постарались обобщить мнения, высказанные по этому вопросу разными авторами, и при этом избежать дежурных рассуждений о романтизме и идеализме. Они выявляют следы гриновского влияния в различных областях деятельности своего героя — в песне, фантастике, традиционной прозе. В книге приводится суждение В. А. Ревича о том, что село Миксуницу у Анчарова и гриновский Зурбаган близки как «образы прекрасного мира» (с. 344), а также размышления А. Н. Костромина об источниках песенного творчества Анчарова: наряду с синкретическим искусством древности и народной песней он называл творчество Александра Грина (с. 356–357). В эпоху становления Анчарова как писателя Грин, по общему убеждению, «к ведомству фантастики» не принадлежал, но, работая над своими фантастическими произведениями, Анчаров, по собственному его признанию, ориентировался именно на Грина. Интересно наблюдение авторов, что обоим писателям было неинтересно изображать злодеев, поэтому они у них «довольно примитивны» (с. 475). В книге также приводятся, — на примере рассказов Грина «Чёрный алмаз» и «Аква-

рель» — смысловые параллели между анчаровскими и гриновскими текстами, которые связаны с пониманием творчества, влиянием искусства на человека (с. 434–435). Как однажды заметил сам Анчаров в одном из интервью: «Мы занимаемся одним делом, — это отстаивание живого против автоматизма... против машинного подхода к человеку»<sup>7</sup>. Рассматриваются переключки с этой мыслью в творчестве Грина, в частности, в рассказе «Серый автомобиль».

Ещё одна бесспорная заслуга авторов — их первенство в постановке и подробном исследовании вопроса об изобретательской деятельности Анчарова. Наверняка каждый из читателей «Самшитового леса» спрашивал себя, имеют ли изобретательские идеи героя романа независимую от художественного произведения ценность, но далеко не каждому читателю под силу самостоятельно найти ответ на этот вопрос. В книге данная проблема рассматривается прежде всего на материале двух идей, которые Анчаров выдвинул в художественных произведениях и активно защищал в жизни, — «вечный двигатель» и третья сигнальная система. На первый взгляд, вывод авторов разочаровывает и обескураживает. Они безжалостно препарируют анчаровские разработки, не оставляя от них камня на камне, показывают серьёзные ошибки в технических деталях изобретательских проектов и несостоятельность научных идей, демонстрирующих «не только слабое владение предметом, но и непонимание того, как устроена наука» (с. 213). Авторы подчёркивают, что анчаровские герои не стремятся к внедрению своих изобретений, ограничиваясь тем, что разбрасывают идеи, не заботясь об их реализации. Биографы видят уязвимость позиции Анчарова в непонимании того, что просто высказанная идея (и даже разработанный экспериментальный образец) требуют огромной работы по внедрению. Кроме того, в книге справедливо подчёркивается принципиальная разница между изобретательской деятельностью, в которую довольно часто приходят со стороны, и деятельностью научной, где вмешательство дилетанта приносит скорее вред, нежели пользу, так как «нельзя выдвинуть действительно научную гипотезу, ничего не зная о том, что творится в данной области науки в данное время — не погрузившись в “питательную среду” полностью, как это произошло с самим Анчаровым в области живописи» (с. 210).

Однако авторы, не ограничиваясь критикой, подвергают анчаровские идеи внимательному и многостороннему анализу. Они отмечают, что Анчаров вовсе не «возводил дилетантизм на вершину творческого процесса, как это может показаться при поверхностном чтении его прозы», он ценил профессионализм в любой области, но «выступал про-

<sup>7</sup> Анчаров М. А. «Ни о чём судьбу не молю...». М.: Вагант-Москва, 1999. С. 135.

тив сопутствующего специалистам снобизма в отношении непрофессионалов» (с. 203). Но самое главное в том, что, допуская в частностях множество ошибок и ляпов, Михаил Леонидович обладал невероятной силы интуицией, он чувствовал и формулировал такие проблемы, которые во многом опережали его время. Заслугу Анчарова авторы видят не на уровне технического исполнения, а на уровне постановки проблемы. Например, «идею сбора рассеянной энергии, заложенную в “вечный двигатель Сапожникова”, можно поставить в ряд с другими блестящими предвидениями нашего героя: сейчас весь мир как раз активно работает над различными воплощениями альтернативной энергетике» (с. 209). Кроме того, Анчаров интуитивно уловил тенденцию поворота к информационному веку, когда «именно идеи и их носители стали играть определяющую роль, а интеллектуальное достояние становится важнее материального» (с. 210). Современному читателю трудно представить, что наиболее дорогие для Анчарова идеи о механизмах творчества он вынужден был излагать на языке биологии и физиологии, ибо обращаться к языку философии не позволяли обстоятельства его эпохи. В то же время «переведённые на язык подходящих дисциплин», идеи Анчарова «представляют собой плод глубоких обобщений, осмысления реально идущих в обществе процессов и проблем; некоторые из них в то время не были ещё даже поставлены как следует» (с. 218). Особого внимания достойно суждение авторов, что Анчаров, воспитанный как правоверный материалист и искренне считавший себя таковым, размышляя о сущности творчества, пришёл к идеям, которые нельзя назвать строго материалистическими и которые близки к платонизму (с. 220–221).

Серьёзному анализу подвергается в книге и анчаровская фантастика. Это тем более актуально, что после В. А. Ревича этим вопросом практически никто не занимался. Речь идёт не только о так называемой «фантастической трилогии» («Сода-солнце», «Голубая жилка Афродиты», «Поводырь крокодила»), но и о других произведениях Анчарова, содержащих фантастический элемент. Когда Анчаров взялся за первую свою фантастическую повесть — «Сода-солнце», — он не слишком разбирался в той борьбе, которая шла в тот период между представителями фантастики «ближнего прицела» и новым направлением, признанным лидером которого был И. А. Ефремов и которое во главу угла ставило людей и их взаимоотношения, рассматривало проблемы современного общества, даже если его представители писали о далёком будущем и иных мирах. Но именно к этому направлению принадлежат работы Анчарова. В книге разобраны фантастические образы и идеи в его произведениях. Особенно интересны проводимые авторами параллели с некоторыми произведениями современной фантастической литературы.

Одно из неоспоримых достоинств книги заключается в том, что анализ творчества, к которому ещё не раз будут обращаться исследователи, не заслоняет от читателя неповторимую личность Михаила Анчарова, мотивы его поступков, приоритеты, принципы, симпатии и антипатии, отношение к людям. Авторы прежде всего интересуют те особенности биографии их героя, которые так или иначе оказывали влияние на его творчество. А. В. Кулагин справедливо отметил чувство такта авторов, их деликатность, с которой рассказывается о близких Анчарову людях, — «независимо от того, о каком периоде жизни идёт речь. К людям, которые противостояли Анчарову, тоже нет жёсткого подхода (дескать, этот хороший, а этот нет). Всё было сложно, ситуации бывали разные... Авторы не обходят острые углы — они с ними деликатно о б х о д я т с я»<sup>8</sup>. Постепенно перед читателем складывается очень непростой и в то же время крайне притягательный и цельный образ человека, который «судил о людях по их творческому потенциалу, а не по возможной политической интерпретации их текстов» (с. 576).

Ю. Ревич и В. Юровский стремились создать портрет своего героя на фоне эпохи. Как справедливо замечает О. А. Балла, «от личности Анчарова повествование в этой книге расходится концентрическими кругами, захватывая всё более широкие тематические области — от личности героя <...> До духа и воздуха времени»<sup>9</sup>. Такое решение оказывается чрезвычайно уместным, ибо речь идёт об одном из ярких представителей особого поколения, характер которого сформировала война и творчество которого достигло расцвета в период «оттепели». В книге большое место занимают отступления, характеризующие особенности времени, исторические справки, описания и т. п. Авторы справедливо замечают, что читатель, особенно молодой, некоторых реалий времени просто не поймёт без соответствующих разъяснений. По замыслу биографов, читатель должен ощутить атмосферу «оттепели», дух шестидесятых, потому что без него Анчаров непонятен, более того, он сам в наибольшей степени этот дух выразил.

Подобный замысел вполне оправдан, хотя и сопряжён с некоторым риском. Не всегда исторические отступления непосредственно связаны с повествованием. Подчас (особенно в первой половине книги) слишком явно выделяются «швы» между историческими отступлениями и собственно биографией. Иногда авторы допускают неточные, а то и просто ошибочные формулировки. Так на с. 18 речь идёт о топонимике родных мест Анчарова, и гвардейский Измайловский полк

<sup>8</sup> См. упомянутое выступление А. В. Кулагина.

<sup>9</sup> Балла О. А. Указ. соч. С. 106.



причисляется к тем полкам, что «ведут своё происхождение от располагавшихся здесь знаменитых “потешных” полков Петра I». Но Измайловский полк, в отличие от Семёновского и Преображенского, никогда не был «потешным» и к Петру I не имеет отношения. Он был основан в 1730 году по инициативе императрицы Анны Иоанновны, которая именно в Измайлове провела детство и отрочество. Или Г. В. Андреевский, автор книги о повседневной жизни Москвы 1930–1940-х гг., с весьма большой натяжкой может быть назван «очевидцем» событий (с. 137), так как родился в 1940 году и писал свою книгу далеко не по личным впечатлениям. На с. 83 сказано, что Акутагава Рюноске переведён на русский язык «в основном Аркадием Стругацким». Блестящие переводы А. Н. Стругацкого (повесть «В стране водяных», рассказы «Нос», «Бататовая каша» и другие) действительно хорошо известны, но наибольшее количество переводов Акутагавы принадлежит всё-таки Наталии Исаевне Фельдман. Кстати, одной из сквозных тем книги об Анчарове являются ненавязчивые биографические параллели с жизнью и творчеством А. Н. Стругацкого: здесь и особенности поколения, к которому оба принадлежали, и ВИИЯКА, в котором оба учились, и сохранившийся у обоих на всю жизнь интерес к культуре стран Дальнего Востока (у Стругацкого к японской, у Анчарова к китайской), и принадлежность к одному направлению в фантастической литературе.

Впрочем, фактические неточности легко могут быть исправлены в следующих изданиях книги<sup>10</sup>, но приём привлечения временного контекста в целом следует признать одной из самых главных удач работы Ю. Ревича и В. Юровского. Благодаря ему, как отметила О. А. Балла, «картина — и жизни, и времени, в котором она прожита — выходит подробной и стереоскопичной»<sup>11</sup>. Особенно эффективно этот приём работает, когда речь идёт о центральной для книги эпохе — эпохе «оттепели». Читатель легко заметит, что со второй половины книги исторические отступления становятся намного более органичными, тесно связанными с героем, его мировоззрением, мыслями и идеями. Размышления Анчарова о природе творческого начала, о невозможности запрограммировать творческий процесс становятся понятнее после прочтения подглавок «Кибернетика и научное построение общества» и «Дискуссия о “физиках и лириках”». В первой идёт речь о судьбе проекта А. И. Китова и В. М. Глушкова по созданию «Общегосударственной Автоматизированной Системы управления народным хо-

<sup>10</sup> И эта работа во многом уже проделана. Текст с исправлениями см. на сайте: <http://ancharov.lib.ru/kniga-biografia.htm>: 18.12.19. Надеемся, вскоре книга выйдет вторым изданием. — *Сост.*

<sup>11</sup> Там же. С. 104.

зайством», подробно описанной одним из соавторов в биографическом очерке о В. М. Глушкове (эта часть называется «Как погас ОГАС»)<sup>12</sup>. А во второй говорится о человеке, который тоже по-своему отразил эпоху, — Игоре Андреевиче Полетаеве, яркой и незаурядной личности которого тот же автор посвятил отдельную статью<sup>13</sup>. Биографы убедительно показывают, что творчество Анчарова «было одним из главных факторов», формирующих общие настроения той эпохи, придающих «им законченные и узнаваемые черты» (с. 406). Прежде всего это признание ценности личности, признание права человека на своё отношение к миру, понимание равенства как разнообразия. Другая черта — идеалы творческого пути познания как альтернатива обществу потребления (с. 417). Отражение «оттепели» в творчестве Анчарова невозможно описать без анализа его вклада в авторскую песню.

Анчаров и бардовская песня — это главная сквозная тема книги, хотя в ней есть и отдельная глава «Авторская песня в поколении романтиков». Создатели книги активно используют выводы о творчестве Анчарова, сделанные в работах А. В. Кулагина, И. А. Соколовой, В. А. Ревича. Обращаясь в первой главе к ранним песенным опытам юного Михаила Анчарова на стихи А. С. Грина и Б. П. Корнилова, исследователи подчёркивают их значимость для дальнейшего творчества, их неслучайность. Произведения Грина сопровождали Анчарова на протяжении всей жизни. В связи с песней по стихам Корнилова, вслед за А. В. Кулагиным, авторы называют определяющую особенность анчаровского творчества придуманным самим поэтом словом «впечатленизм», что является буквальным переводом термина «импрессионизм». Ю. Ревич и В. Юровский показывают, что импрессионизм был характерен для Анчарова и в живописи, и в поэзии, и в прозе, что он и «в юношеские годы, и в дальнейшем во всём своём творчестве оставался импрессионистом» (с. 64–65).

Вопрос, где истоки авторской песни и кому принадлежит приоритет, достаточно непрост. В книге немало говорится о предпосылках формирования авторской песни, которые связываются с кризисом культуры после Второй мировой войны, о её источниках и предтечах. Военное творчество Михаила Анчарова вписывается в контекст истории авторской песни, хотя в те годы Анчаров «едва ли понимал, что создаёт новый жанр», тем более что сочинением песен тогда занимались многие (с. 112). Авторы утверждают, что Анчаров «первым начал

<sup>12</sup> Ревич Ю. В., Малиновский Б. Н. Информационные технологии в СССР: Создатели совет. вычислитель. техники. СПб.: БХВ-Петербург, 2014. С. 181–186.

<sup>13</sup> Ревич Ю. В. Игорь Полетаев: «Моё мнение перпендикулярно вашему» // Семь искусств. 2011. № 12. <http://7iskusstv.com/2011/Nomer12/Revich1.php>: 26.09.19.

систематически и осознанно заниматься новым жанром, открытым им самостоятельно и независимо от других» (с. 136). Анализ песен сопровождается богатым цитированием, приведением собственных авторских оценок и суждений и мнением исследователей. Описывая взаимоотношения основоположников авторской песни, создатели книги подчёркивают, «что каждый из них начинал свой путь, не подражая кому-то конкретному, а независимо от остальных» (с. 313). Они достаточно щепетильны в вопросах достоверности тех или иных мемуарных свидетельств. Так, авторы приводят известную в различных вариантах историю, восходящую к устной новелле самого Анчарова, о том, как под его влиянием Александр Галич начал писать свои песни, — услышав исполнение Михаила Леонидовича, сочинил «Леночку». В книге утверждается, что события, ставшие основой этой истории, произошли уже после того, как знаменитая «Леночка» была написана. К такому же выводу, кстати, приходит и биограф Галича<sup>14</sup>. Это не значит, что не было взаимного влияния бардов друг на друга. Оно было, но намного тоньше и сложнее. Исследователи стараются собрать все сохранившиеся свидетельства о личных контактах между основателями авторской песни, дотошно ищут самые мелкие и единичные упоминания о встречах между ними. В одних случаях общение было частым и регулярным (А. Галич, Ю. Визбор, А. Якушева), в других — менее частым (В. Высоцкий), в третьих — скорее заочным (Б. Окуджава). Но даже там, где непосредственного общения не было, прослеживаются безмолвный диалог и тематические пересечения в творчестве. В итоге складывается картина творческого общения, взаимообогащения, сравнения разных путей.

В книге подчёркивается особенность первой волны представителей авторской песни — ориентированность на узкий круг участников, камерную аудиторию, в отличие от «их учеников, которые уже рассчитывали на микрофон и большой зал, иногда — на коллектив исполнителей, учились элементам сценического поведения и актёрского искусства, нередко брали уроки гитарного аккомпанемента» (с. 313). Авторы показывают, что Анчаров как исполнитель в этом смысле был наиболее камерным. Он «не был образованным музыкантом и композитором», «не умел вживаться в образ и изображать чужие личности» (в отличие от Высоцкого). Следовательно, и «та личность, которая предстала перед зрителями во время исполнения им собственных песен, была уникальной и неповторимой» (с. 349). Поэтому так сложно разделить у Анчарова музыку, стихи и исполнение. По той же причине он не любил выступлений со сцены, больших аудиторий и микрофонов.

<sup>14</sup> Аронов М. Александр Галич: Пол. биография. М.: НЛО, 2012. С. 150–151.

Ему нужен был «живой и непосредственный контакт со слушателями — они его подпитывали энергией и вниманием». Это было «уникальным качеством именно анчаровских песен — он был в полном, его любимом смысле слова Певцом». Триединство стихов, музыки и исполнения и решающая роль автора-исполнителя для Анчарова были особенно характерными. Их воздействие «ослабляло даже посредничество магнитофона» (с. 351). В книге приведено немало мемуарных свидетельств о могучей анчаровской энергетике, которая передаётся, даже когда слышишь магнитофонную запись — можно себе представить, какие были впечатления у тех, кто был его непосредственным слушателем! Но в этом же одна из причин того, что «в любом опосредованном звучании его песни проигрывали многим другим» (с. 351).

История авторской песни знает случаи успешного и плодотворного сотрудничества бардов и профессиональных композиторов: Булат Окуджава и Исаак Шварц, Юлий Ким и Владимир Дашкевич. В случае Анчарова такого композитора не просто не было, но и быть не могло именно по названной причине: стихи, мелодия и исполнитель были слишком неразрывны. Авторы внимательно и взвешенно анализируют телесериал «День за днем», убедительно показывая, что если для тогдашнего телевидения он был новым словом, то участь анчаровских песен, положенных на музыку другого композитора и отданных в телесериале другим исполнителям, стала крайне трагичной, ибо оказались нарушенными два главных условия: единство стихов, музыки, исполнения и камерная атмосфера, атмосфера узкого круга единомышленников. В этом одна из причин, по которой почитатели песен Анчарова не смогли принять телесериал (с. 505), а Владимир Высоцкий, несмотря на огромный пиетет, который он испытывал по отношению к Михаилу Леонидовичу, отзывался об этой стороне его творчества с мягким упрёком (с. 382–383). С этими событиями совпал «глубокий кризис авторской песни» в 1970-е годы, и круг общения Анчарова с другими бардами «оказался разорван» (с. 518), хотя и продолжилось общение с Ю. Визбором, Е. Клячкиным.

Но авторы не ставят на этом точку. Несмотря на то, что в 1980-е годы Михаил Анчаров новых песен не писал, а старые отпустил «в свободное плавание на усмотрение телевидения и фирмы “Мелодия”» (с. 531), именно эти годы стали для него возвращением к авторской песне. Он внимательно следил за творчеством бардов, делился глубокими и серьёзными размышлениями жанре, о его особенностях и перспективах на концерте в мае 1981 года в Доме культуры «Металлург», а также в интервью 1984 года, опубликованном под названием «Великая демократизация искусства». Характерна фраза Анчарова, которую приво-

дит в своих воспоминаниях А. Г. Тимофеев: «Нас убивают и убивают, а мы воскресаем...» (с. 555).

Авторы, разделяя любовь своего героя к парадоксам, подчёркивают парадоксальность его личности и творческой судьбы. Романтизм и идеализм, прозорливость в понимании тупиков общества потребления сочетались с житейской непрактичностью, которая принесла немало страданий и ему самому, и тем, кто находился рядом. Независимость, нежелание «создавать репутацию» и соперничать с кем-то кроме самого себя — позиция, достойная глубокого уважения, — подчас оборачивалась неумением или нежеланием выслушать и принять к сведению конструктивную критику. Искренняя лояльность, отсутствие оппозиционных настроений не отменяли того факта, что для власти он всегда оставался чужим и чуждым. Тяготение к почвенникам в литературе, патриотическая направленность органично сочетались у него с последовательным интернационализмом. С одной стороны, его творчество можно назвать квинтэссенцией «оттепели», с другой стороны, он ставил вопросы настолько широкие и глубокие, что постоянно опережал своё время. Проницательно и подробно авторы объясняют, почему поздняя анчаровская проза (а точнее, последняя его трилогия, которую сам автор называл трилогией о творчестве) не вписалась в эпоху её создания. Эти произведения «по-своему значительны и в иных обстоятельствах могли бы составить цвет литературной жизни времени», но «общество изменилось и притом не в лучшую сторону» (с. 523). Однако именно по той причине, что поднимаемые Анчаровым темы «вечны и важность их от сиюминутной обстановки не зависит» (с. 523), его творчество оказалось открытым для читателей будущего. Не случайно в книге приводится наблюдение: первую и вторую трилогию читают в большинстве своём ностальгирующие представители старшего поколения, а для поколений более молодых откровением становятся «Самшитовый лес» и «Как птица Гаруда». Любому обществу необходимы идеалы, и те идеалы, которые предлагает Анчаров, по мнению авторов, «ничуть не хуже любых других, когда во главу угла ставятся лучшие человеческие качества» (с. 418).

А. В. Кулагин, выступая на презентации книги, которая состоялась в июле 2018 года, справедливо отметил, что Ю. В. Ревич и В. Ш. Юровский благополучно преодолели все подводные камни опасного биографического жанра. Книга уже нашла своего читателя, и у неё впереди долгая жизнь. Отныне все, кто будет писать об Анчарове, не смогут пройти мимо этой книги, независимо от того, будут они развивать мысли авторов или полемизировать с ними.

*Е. Л. СТАФЁРОВА*

## А МЫ ВСПОМИНАЕМ — ПОЭТА\*

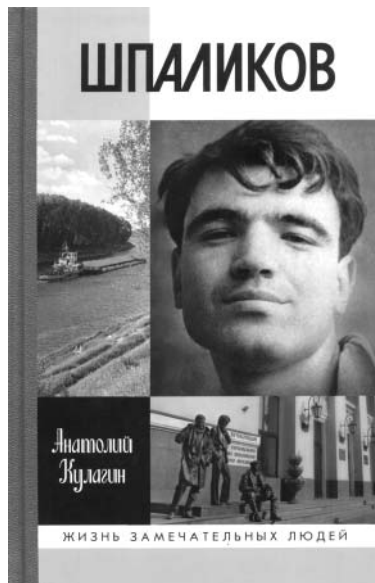
«Пытаюсь представить себе Гену стариком — не выходит» (Н. Рязанцева). Ныне к его восьмидесятилетию вышли две книги.

Изданная под грифом «ЖЗЛ», названа, как в этой серии принято, фамильно: «Шпаликов».

Повествование здесь начинается традиционно для биографического жанра — с родословной героя. И уже во втором абзаце любопытный факт: у отца будущего киносценариста и поэта в метрике значилось — Шкаликов, и только в годы учёбы в столице этот уроженец одного из башкирских сёл придал фамилии более привычное для нас написание. (Тут же вспомнилось, что среди предшественников Есенина были Есенькины и что «паспортная» фамилия поэта Тимура Кибирова — Заповев).

Шпаликов-старший погиб за несколько месяцев до победного Мая, и родившийся в 1937 году его сын Геннадий получал среднее образование за казённый кошт — сначала в Киевском суворовском, а затем в пехотном училище в Москве (элитной «Кремлёвке»). Анатолий Кулагин, рассказывая о детских и юношеских годах своего героя, обращает внимание на то, что уже подростком он стал понимать собственную нерасположенность к военному поприщу и что столь же рано обнаружил тягу к сочинительству. Подтверждением тому — цитируемые стихи первоклассника Гены Шпаликова, чья дебютная публикация состоится в семнадцать лет.

Обстоятельно ведя речь о студенческой поре шпаликовской жизни, биограф равно дотошный интерес проявляет к ближайшему (ВГИК!) окружению Геннадия и контексту времени, когда XX съезд партии и Международный фестиваль молодёжи, фильмы Жана Виго и Михаила Калатозова, песни Ива Монтана и Булата Окуджавы принципиально меняли весь общественный климат. Время благоприятствовало молодости, хотя и для тех лет было по-



\* Кулагин А. Шпаликов. М.: Молодая гвардия, 2017. 278 с., [10] л.: ил. (Жизнь замечат. людей; Вып. 1662). Тир. 3 000 экз.; Сегодня вечером мы пришли к Шпаликову: Воспоминания, дневники, письма, послед. сценарий / Сост. А. Ю. Хржановский. М.: Рутения, 2018. 816 с., ил. Тир. 2 500 экз.

разительным, что буквально через год после получения Шпаликовым вузовского диплома были завершены съёмки снятых по его сценариям фильмов, которые — и «Я шагаю по Москве», и «Мне двадцать лет» — стали событиями отечественного кинематографа.

Не меньшего внимания, чем поставленные и не поставленные сценарии Шпаликова, удостоены в книге его песни, а также личные и творческие контакты с набиравшими тогда силу бардами — Б. Окуджавой, А. Галичем, В. Высоцким. Сам Геннадий, казалось бы, серьёзного значения этим песням не придавал — а ведь персональная его известность за пределами кинематографического круга определялась как раз тем, что звучало с экрана. «На меня надвигается по реке битый лёд...», «А я иду, шагаю по Москве...», «Милый, ты с какого года...» — это же повторялось тогда всей страной. Да и сам Шпаликов часто брал в руки гитару, напевая свои и чужие стихи под одну и ту же нехитрую мелодию.

Первый принятый было, но так и не осуществлённый шпаликовский сценарий «Причал», где Москва впервые предстаёт не столько столицей, сколько городом личной жизни, был настроен, как на камертон, на песни Окуджавы. Младшего со старшим роднит и глубокий интерес к декабристской теме, трактуемой, прежде всего, в нравственном аспекте. Напоминает автор книги и о том, что именно Булат Шалвович вёл в Доме кино первый публичный вечер памяти Шпаликова, посвящённый пятидесятилетию со дня его рождения.

Контакты с Галичем из дружеских переросли в творческие: есть две песни — «У лошади была грудная жаба...» («Слава героям») и «Мы поехали за город, а за городом дожди...» («За семью заборами»), в которых «поверх» шпаликовского текста Александр Аркадьевич написал свой, заострив социальное звучание первоначальных строф. В этой связи любопытен эпизод, когда Окуджава, знакомый со шпаликовским «исходником», услышав в исполнении Галича его вариант песни про лошадь и маршала, нелестно отозвался об исполнителе, поскольку тот не сослался на соавтора. Впрочем, как замечает А. Кулагин, и Шпаликов тоже не раз, напевая какие-то строчки, присваивал себе «чужое». Казалось бы, со стороны того и другого имело место явное нарушение этикета, но не забудем, что в созданиях подобного рода даёт о себе знать смещение от литературы в сторону фольклора, где проблематичны представления о каноническом тексте и о его авторстве.

С Высоцким Шпаликов соседствовал и по возрасту (всего на четыре месяца старше), и — какое-то время — по месту обитания: в сотне-другой метров друг от друга (по кулагинской книге, к слову, можно проводить тематические экскурсии «Москва Шпаликова»). Особо близких отношений у них, правда, не сложилось, а вот параллели в характере

творческой эволюции между ними биограф обозначает — в частности, на излёте жизни оба обратились памятью к военному времени, из которого были родом.

Как литературовед, А. Кулагин чуток к образной ткани анализируемых текстов и к тому, что называется интертекстуальными связями. Замечательно характеризуются многие стихотворные строчки Шпаликова, версификационной безыскусностью которых акцентирована их искренность. Столь же убедительны наблюдения над шутливо-пародийным началом, сближающим шпаликовские строфы с авторской песней. Оригинальны наблюдения о «транспортной образности», роднящей миры Окуджавы и Шпаликова.

Вместе с тем авторские сопоставления порой кажутся излишне гипотетичными. Скажем, между упомянутым текстом «У лошади была грудная жаба...» и «Конями привередливыми» В. Высоцкого. Так же смущает меня фраза, будто именно «с лёгкой руки Шпаликова Галич стал писать свои остросоциальные песни». Равно как и то, что по «бардовскому масштабу» Галич «несомненно, более крупный» поющий поэт, нежели Шпаликов: тут определение оказывается значимей определяемого.

Вообще напрашивается вопрос, почему герой книги — при всех параллелях, в ней выявленных и обозначенных, — остаётся вне бардовского ареопага. Только ли потому, что собственных песен у него всё-таки немного? Или оттого, что всё, что сам он напевал, было, как уже отмечалось, на один простенький мотив и при этом голос, по выражению мемуариста, «гулял рядом с мелодией»? Или в силу того, что в народ главные шпаликовские песни пошли благодаря фильмам, и не в его исполнении, а сам он никогда не занимался концертной практикой и потому его тексты существуют вне его персоны? Возможно, в переиздании этой книги (а таковое, не сомневаюсь, будет) появятся медитации на сей счёт — ведь дополняет же Вл. Новиков своего «Высоцкого» в той же «ЖЗЛовской» серии почти при каждом новом тираже, да и сам А. Кулагин заметно обновил биографию современника Шпаликова (Визбор: Жизнь поэта. 2-е изд., испр. и доп. М.: Булат, 2019. 427 с.) по сравнению с первоначальным вариантом 2013 года.

Название второй книги столь же внушительно, как и 800-страничный её объём, — «Сегодня вечером мы пришли к Шпаликову». При всей естественности оно парадоксально: обычно как раз неприкаянный Шпаликов в последние свои годы наведывался к кому-либо, потому что был буквально бездомным. И, тем не менее, именно он в этом фолианте собрал очень многих. Наряду с кинематографистами (режиссёры Г. Данелия, А. Кончаловский, А. Митта, С. Соловьёв, П. Тодоровский, Ю. Файт, М. Хуциев, сценаристы В. Валущкий, А. Гребнев,



П. Финн, киноведы и редакторы Э. Корсунская, А. Медведев, Н. Клейман, О. Суркова) здесь и артисты (Р. Быков, М. Вертинская, В. Ливанов, В. Малявина, Е. Стеблов), и люди литературы (Б. Ахмадулина, А. Володин, Е. Евтушенко, В. Некрасов, А. Нилин), а также однокашники по суворовской поре и те, кто был связан с ним родственными узами.

Тут немало «фактурных» переключек с книгой А. Кулагина, естественно, ознакомившегося с мемуарными свидетельствами, опубликованными прежде и воспроизведёнными в этом томе наряду с воспоминаниями, печатающимися впервые. Но издания не повторяют друг друга, а счастливо дополняют одно другое. Если «ЖЗЛовские» страницы вписывали судьбу и строки Шпаликова в обстоятельства времени и места, в силу чего разговор о герое книги неизбежно размыкался на рассказ о тех, с кем он жил и работал, а также о событиях и произведениях, определявших этот контекст, то издание, которое задумал и столь впечатляюще осуществил кинорежиссёр Андрей Хржановский, тоже оглядываясь на биографические вехи, всецело сосредоточено на личности того, кто стольких свёл под одним переплётом. Условно говоря, там — Шпаликов и другие, здесь — другие о Шпаликове. А поскольку мемуарные показания родных, друзей, коллег перемежаются страницами его писем, дневников, непоставленного сценария и внушительным сводом автографов и фотографий (и всё макетировано Андреем Бондаренко), портрет, совмещаясь с автопортретом, позволяет и тому, кто не видел фильмов, снятых по сценариям Шпаликова, и не встречался с ним в жизни, почувствовать всю содержательную неповторимость его личности. Личности сколь обаятельной, столь и трудной. Трудной не только для других, но и для себя.

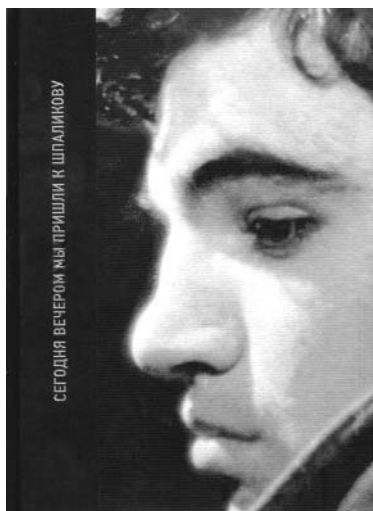
В стихах и сценариях он неизменно занимался саморефлексией и выявлял отношения со своим прошлым и настоящим. Обратите внимание, как непривычно называются снятые по его сценариям фильмы: «Я шагаю по Москве», «Мне двадцать лет», «Я родом из детства», «Ты и я» — это же выплеснувшаяся на экран лирика. Кинематограф от «первого лица», притягательный не сюжетными перипетиями, а развитием настроения, исповедальной атмосферой.

Обе книги склоняют к тому, что киносценарист по «цеховой прописке», Шпаликов по природе собственного дара и складу личности был поэтом. С кинематографом отношения у него складывались — как с его женами. Он нуждался в нём и в них, а душа всегда требовала автономии. Свободного полёта. Что ж удивляться тому, что он — чему в книгах в избытке примеров — то и дело оказывался не в ладах и с канонами сценарного ремесла, и с требованиями трудовой дисциплины (а кино — не только искусство, но и производство), и с негласными представлениями о семейном укладе.

Поэт в нём ворочался изначально. Среди дневниковых записей есть и такая, сделанная через четверть века — день в день — после ухода из жизни Маяковского: «Так пройти по жизни — вот моя мечта. Даже если из меня не получится поэта, то уж человеком я обязан стать». А в воспоминаниях Натальи Рязанцевой, с которой у Шпаликова был первый, по её определению «экспериментальный», брак, приводятся его слова: мол, проживу до тридцати семи — дольше поэту жить неприлично. Сегодня очевидно: поэт из него получился. А человек и поэт в одном представителе рода людского способны ладить меж собой не всегда.

Он возник в лучшее для себя время. Студенту и выпускнику ВГИКа жизнь улыбалась — и он улыбался ей. Эта улыбка стала, по точному выражению Андрея Хржановского, свойством авторской речи. Олицетворявший эту пору, он шёл по жизни, как по Москве, — легко, весело. Так счастливо совпали его собственная юность и весенняя, как многим тогда верилось, пора отечественной жизни. «Гена Цвале» (как его звал Георгий Данелия) хотел, чтобы все дни недели были воскресными, праздничными. И ведь поначалу, вроде бы, выходило. Но эта пора — не случайно она получила метафорическое определение «оттепели» — длилась недолго. «Ресурс везения» (Александр Нилин) был выработан к началу 1970-х. Незаметно, но существенно время менялось, и люди из одного тотема юности стали расходиться в разные стороны иного возраста. Пора, когда было «наедине с самим собой, и значило — со всеми вместе» (Александр Межиров), оставалась в прошлом. Шпаликов, юношей признавшийся: «Мне тяжело в будни», — видел, как «уходят в будни наши торжества», но метаморфозы лет не воспринимал как необходимость перемен в себе и перемены себя. Он, по свидетельству Владимира Валущкого, «не умел взрослеть в том смысле, в каком это уважается сейчас», и при этом «он писал так, будто заранее думал о нас, чтобы мы вспоминали об этих временах наивных надежд, когда они станут прошлым» (Александр Володин).

В отличие от Тарковского или Высоцкого он не был по натуре бойцом. Ещё в институте, когда приняли, было, но так и не поставили на любительской сцене написанную им пьесу, Шпаликов, выступая



на комсомольском собрании (речь в «толстой» книге приводится), сказал: «Один на один сражаться не стану». За свои сценарии он стоял тем, что переписывал их не по разу, но в итоге всё теперь кончалось безжалостным вердиктом: «не имеет творческой перспективы».

Как и прежде, он чувствовал в себе потребность «говорить с людьми серьёзно и близко». Но время Шпаликова уступало место годам Довлатова и Никиты Михалкова. Характеризуя происходившие тогда сдвиги, один ушлый кинодеятель (Даль Орлов) сослался на совет своего «хорошего знакомого»: «Главное, старик, не терять равнодушия!». Шпаликов равнодушия не терял. Оно ему не было ведомо. Он терял другое — витальность. Жажду праздника. Даже алкоголь уже не давал этой иллюзии. А вот его разрушительное действие на организм происходило с нарастающей непоправимостью. «Погибал Гена медленно. Вместе со временем 1960-х, духом, энергией и воплощением которых он был» (Сергей Соловьёв).

В последние годы он не раз переиначивал известное высказывание применительно к себе: «Велика Россия, а позвонить некому». Нет, о нём заботились, его опекали, давали деньги и ночлег, откликались на просьбу посидеть рядом в кафе или на кухне. «Но ни дела, ни места для него здесь уже не было», — эту констатацию Эллы Корсунской можно отнести не только к конкретной киностудии.

Сценарии отвергались, и стихов Шпаликова, кроме двух-трёх песен с экрана, при жизни почти никто не знал. Даже у Высоцкого была публикация в «Дне поэзии», а когда вдова Бориса Ливанова, пользуясь, что называется, личными связями, предложила подборку шпаликовских стихов в популярный тогда журнал, его главный редактор (Б. Полевой) аккуратно их отклонил: «...стихи эти камерного звучания, слишком интимные для того, чтобы вынести их на суд читателя такого многотиражного журнала, как “Юность”». Этот ответ цитируется в мемуарном очерке Василия Ливанова, где впервые приводится датированное тем же февралём 1974 года, что и резюме вежливого редактора, письмо Шпаликова. Одно из последних, оно многое объясняет: «...у меня было (и есть) ощущение, что я своими болезнями, неприятностями и проч. поднадоел всем, — прежде всего — самому себе и, конечно, людям, во мне принимавшим участие. <...> я, никакими делами не занимаясь и решительно ни во что не вмешиваясь, всё равно устал так, как ни разу в жизни».

Это был, как точно диагностировал во вступительной статье к мемуарному тому Юрий Богомолов, кризис лирического мироощущения. В случае Шпаликова личный фактор совпал с экзистенциальным, о котором строки любимого им лирика («Для веселия планета наша мало оборудована...») и «Скучная история» не менее дорогого ему прозаика.

Есть, по наблюдению А. Кулагина, «нечто общее между теми, о ком Шпаликов пишет в последние свои годы, — они уходят из жизни сами». «Проще простого взять и... покончить разом со всем. Иногда и, в частности, сегодня испытываю порядочное желание подобного рода», — это ещё одна его, на этот раз семнадцатилетнего, дневниковая запись, продиктованная опасением, что «впереди ни черта не получится». Через два десятилетия, когда, казалось бы, получилось немало, хотя ещё больше было отвергнуто, он это фатальное желание осуществил. «Тихое отчаяние», что копилось годами, потребовало выхода. Как бывает у поэтов, трагический исход был предсказан строчками дневников, стихов, сценариев. В том числе и тех, что написаны как бы не всерьёз. Как бы. Ведь когда он пробовал заговаривать себя на «Долгую счастливую жизнь» (название единственного фильма, поставленного им по собственному сценарию), он подсознательно, скорей всего, догадывался, что долгими счастливые годы мало у кого выходят.

Без его фильмов, песен и стихов не понять годы, в какие он жил и умер. И страну тех лет. Но столь же отчётливо ныне видно — и обе книги, каждая на свой лад, в этом убеждают, — что главным произведением Шпаликова оказался он сам. На их страницах запечатлена обернувшаяся личной трагедией драма существования поэта в мире торжествующей прозаизации. Драма, ответственны за которую время и другие в той же степени, что и сам её герой.

В России немало талантливых писателей для кино. Е. Габрилович, В. Ежов, А. Гребнев, А. Миндадзе, Ю. Арабов, Н. Кожушаная, В. Залотуха, П. Луцик и А. Саморядов... Вписываясь в эту когорту, Шпаликов столь же органично сегодня смотрится в том фамильном ряду, где В. Шукшин, А. Вампилов, В. Высоцкий, И. Кормильцев, Б. Рыжий.

Нобелевская премия, о которой он не раз — шутя, вроде бы — вспоминал, ему, честно признаем, не светила. Он стал лауреатом человеческой памяти. На небесах нет библиотеки, и книг, о которых здесь речь, он не увидит. А то улыбнулся бы и сказал... Впрочем, что он сказал бы, узнает тот, кто эти книги открывает.

Л. П. БЫКОВ

## НАПЕЧАТАНО В 2018–2019

Цель настоящего библиографического списка — максимально сконцентрировать и систематизировать информацию о научных публикациях по основному профилю альманаха «Окуджава. Высоцкий. Галич...», увидевших свет в традиционных («бумажных») изданиях 2018–2019 годов.

Составители руководствовались тематическим критерием отбора. В библиографию включены материалы, посвящённые авторской песне в целом (её теории и истории), Окуджаве, Высоцкому, Галичу персонально либо в сопоставлении с другими литераторами. При этом термин «авторская песня», соответственно тематике альманаха, взят в его историческом понимании: отечественная «бардовская» поэзия 1960–1980-х годов — без учёта экстраполяций данного понятия, к которым прибегают наука и критика. Это значит, что в список не включаются публикации о «поющих поэтах» предшествующих исторических эпох, об авторской песне неклассического периода, творчестве современных КСП, «русском шансоне», рок-поэзии, русском рэпе и любые тексты, где словосочетание «авторская песня» упоминается в каком-либо ином — отличном от упомянутого — значении.

Материалы, включённые в список, представляют несколько научных направлений и дисциплин: литературоведение и литературную критику, языкознание, культурологию, педагогику. Описаны статьи, размещённые на портале *Elibrary*, а также все иные материалы по теме, оказавшиеся в распоряжении составителей.

Список не носит рекомендательного характера, информация о публикациях включалась в него независимо от их качества. Также в данной библиографии не проводится разграничение жанров: фундаментальные статьи, материалы аспирантских работ, доклады, тезисы студенческих научных конференций размещены в едином алфавитном ряду.

В два года, охваченные данным библиографическим списком, интерес исследователей к классической авторской песне и творчеству её основных представителей был стабильно высоким. Особое внимание авторов научных публикаций привлекали темы, затрагивающие взаимодействие творчества того или иного поэта-барда с литературным и культурным контекстом, актуализацию в его художественном мире литературных традиций и культурных архетипов, аспекты интертек-

стуальной поэтики; отметим также активный исследовательский интерес к прозе Булата Окуджавы.

В то же время приходится заметить, что негативные тенденции, ранее обозначившиеся в «бардоведении», сохраняются, а порой и усиливаются. Нередки случаи, когда к творчеству Высоцкого или Окуджавы обращаются как к «лёгкому» материалу, якобы позволяющему без особого труда достичь публикации в рецензируемом журнале; результаты исследований порой сводятся к повторению давно известных утверждений или умножению трюизмов, банализирующих сложные художественные смыслы, иной раз до курьёза (как, например, тексты Г. Д. Дроздова). Неистребимое, как оказывается, свойство таких работ — отсутствие внимания к публикациям предшественников. С «лёгкостью необыкновенной» иные авторы обходятся без какой-либо контекстуализации своего исследования. Безразличие к истории вопроса создаёт иллюзию новизны и, возможно, дарит радость открытия, но может свести к нулю ценность работы. К примеру, исследование о пародии в авторской песне (С. А. Кадочникова) обходится без единого упоминания имени основного бардовского пародиста — Игоря Михалёва, а автор статьи на материале творчества Галича (Л. М. Довлеткиреева) с первых строк демонстрирует вопиющие ошибки в переписывании общеизвестных сведений из биографии своего персонажа. Не исключена и самая плачевная ступень деградации исследования — плагиат (так, статья И. Шульдешова и Н. Семионова «Авторская песня. Поэты-барды» обнаруживает оригинальность 8%). Самое печальное, когда на такие несамостоятельные работы — по цепочке — начинают опираться вновь приходящие в науку авторы (см., например, статью В. В. Малащенко с отсылкой к публикации Е. Н. Матюшкиной<sup>1</sup>).

Наконец, остаётся распространённым и такой недуг научных публикаций, как некритическое отношение их авторов к источникам. Тексты стихов берутся из недостоверных изданий, а порой из Интернета, с любительских сайтов, не заботящихся о достоверности контента; бывает, что используются дезавуированные или опровергнутые сведения; встречаются ссылки на вторичные, заведомо порочные источники. Не можем воздержаться от иллюстрации. Соавторы О. А. Егорова и И. В. Скугарева удивляются, встретив в английском переводе «Песенки о сентиментальном боксёре» Высоцкого стих «The curtain soon must fall», эквивалентный словам «Я вижу, быть беде». Казалось бы, что странного? Но единственный вариант, который известен авторам исследования, — «Ему бы в МВД», и они смело критикуют «отсебятину» переводчика.

Так или иначе, корпус научных статей о классиках авторской песни с каждым годом растёт, и библиографические списки становятся объективным отражением географии этих работ, их журнальной лока-

<sup>1</sup> Редакция альманаха «Голос надежды» уже дважды обращала внимание своих читателей на недобросовестность данного автора (Вып. 8. М., 2011. С. 424–425; Вып. 10. М., 2013. С. 618).

лизации, тематического репертуара, проблемного профиля, методологического разнообразия.

**В публикуемом списке не учтены статьи в специальных изданиях, которые рецензировались в предыдущем разделе альманаха. В то же время сюда вошли описания и зарубежных публикаций на русском языке, доступных нам на момент подготовки альманаха.**

**Составители будут благодарны за присланные профильные материалы для учёта их при подготовке последующих библиографий (ae\_krylov@mail.ru).**

### **Авторская песня**

1. *Борисова Л. А.* Наполним музыкой сердца: Музыка на уроках литературы в школе (из опыта работы) // Педагогика и искусство в современной культуре: Науч. и науч.-метод. ст.: По материалам Второй всерос. пед. конф. «Педагогика и искусство в соврем. культуре» / Науч. рук. Д. В. Щирин. – СПб.: КультИнформПресс, 2019. – С. 15–19.

2. *Ворожбитова А. А., Клименко Н. Н.* Лингвориторика метаболических взаимодействий как теоретическая основа изучения бардовского дискурс-текста // Научный взгляд в будущее. – Одесса, 2019. – Т. 2. № 12. – С. 83–87.

3. *Ворожбитова А. А., Клименко Н. Н.* Лингвориторические основы исслед. русского бардовского дискурса // Науч. взгляд в будущее. – Одесса, 2018. – Т. 2. № 10. – С. 88–93.

4. *Гавриков В. А.* Русскоязычная песенная поэзия: история интермедийных («синтетических») исслед. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – № 18. – Екатеринбург; Тверь, 2018. – С. 264–279.

5. *Гавриков В. А.* Свердловско-екатеринбургская музыкально-поэтическая школа // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. – 2018. – Т. 20. № 1 (январь – март). – С. 47–65.

6. *Ефимова Т. В.* Авторская песня как основа системы воспитательной работы с подростками // Методист. – М., 2019. – № 5 (май). – С. 42–44.

7. *Исаченко С. В.* Авторская песня в Краснодарском крае в середине 1960-х – середине 1980-х годов: опыт исслед. // Музыка в пространстве медиакультуры: Сб. ст. по материалам Шестой Междунар. науч.-практ. конф. – Краснодар: Гос. ин-т культуры, 2019. – С. 226–229.

8. *Кадочникова С. А.* Жанр некролога в авторской песне // Новый филол. вестн. – 2018. – № 1 (январь – март). – С. 48–56.

9. *Кадочникова С. А.* Журналистский дискурс в системе авторской песни: Песня-репортаж как информац.-лирич. жанр // Вопр. лит. – 2018. – № 4 (сентябрь – октябрь). – С. 173–190.

10. *Кадочникова С. А.* Пародирование журналистских текстов в авторской песне: (К проблеме интертекстуальности бардовской поэзии) // Медиа-Альманах. – М., 2018. – № 4 (июль–август). – С. 142–149.

11. *Конова И. Г.* Текст-встреча: коммуникативное пространство авторской песни // Человек. Культура. Образование. – Сыктывкар, 2019. – № 1 (январь – март). – С. 127–136.

\* Здесь и далее: материалы, не просмотренные de viza.

12. Левина Л. А. Творчество студентов МИНХИГП имени И. М. Губкина в контексте молодёжной песенной субкультуры 1950–1970-х годов XX века // Советская молодёжь в исторической памяти России: Сб. науч. тр. по материалам Всерос. науч.-практ. конф. Сургут: Печат. мир, 2018. – С. 138–148.

13. Лозовская Е. И. Использование текстов авторской песни в процессе обучения русскому языку иностранных студентов // Современные наукоёмкие инновационные технологии: Сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф.: В 2 ч. – Уфа: ОМЕГА САЙНС, 2018. – Ч. 2. – С. 110–113.

14. Матвеев М. Ю. Стереотипы, связанные с авторской песней: Дискуссион. заметки: [Ч. 1] // Библиотеч. дело. – 2018. – № 24 (330). – С. 38–44; Ч. 2 // Там же. – 2019. – № 2 (332). – С. 40–42.

15. Орехова Т. И. Онимы в текстах городского романса и бардовских песен: семантика, структура и функционирование // Диалог культур: поэтика локального текста: Материалы VI Междунар. науч. конф. / Под ред. П. В. Алексеева. – Горно-Алтайск: Гос. ун-т, 2018. – С. 265–273.

16. Павлова А. Ю. Авторская песня: субкультурный подход // Информатика–Коммуникация–Общество. – СПб.: ЛЭТИ, 2018. – Т. 1. – С. 254–259.

17. Полищук Н. В. Эмоционально-оценочная лексика авторской песни как способ самовыражения автора // Студенческая наука, искусство, творчество: от идеи к результату: Сб. материалов VI Всерос. науч.-практ. конф. студентов / Редкол.: С. С. Зенгин и др. – Краснодар: Гос. ин-т культуры, 2019. – С. 69–74.

18. Ростунова В. В. Художественное пространство города в авторской песне: методический аспект // Городской текст в английской и других европейских литературах: Сб. ст. по материалам Междунар. конф. рос. ассоц. преподавателей англ. лит. – Ниж. Новгород: Гос. пед. ун-т им. К. Минина, 2019. – С. 209–213.

19. Рябенко М. А. Авторская песня в контексте общеевропейской культурной традиции; Формирование ценностных ориентаций подростков средствами авторской песни // Музыкальное образование и наука в современном мире: [Материалы междунар. науч.-практ. конф.] / Науч. ред. О. В. Грибкова. – М.: Перо, 2019. – С. 242–247, 248–252.

20. Рябенко М. А. Воспитательный потенциал авторской песни на примере работы с детьми младшего школьного возраста // Наука и образование в контексте культурных традиций: Материалы науч.-практ. конф. – М.: Перо, 2018. – С. 245–250.

21. Рябенко М. А. «Звучащая поэзия»: о синкретической природе жанра авторской песни // Вестн. науки и образования. – Иваново: Олимп, 2018. – Т. 2. № 6. – С. 84–87.

22. Рябенко М. А. Теоретические аспекты влияния авторской песни на формирование нравственных ценностных ориентаций современных подростков // Вестн. науки и образования. – Иваново: Олимп, 2019. – № 9–2. – С. 64–69.

23. Смирнов А. В., Гусельникова В. С. Авторская песня как средство развития музыкально-познавательных интересов подростков // Инклюзия в образовании. – Казань, 2019. – Т. 4. № 1 (янв. – март). – С. 64–82.

24. Тихая Е. С., Норлусеян В. С. Прецедентные феномены и специфика их функционирования в авторской песне // Студен. науч. журн. – Новосибирск, 2018. – № 10–4 (30). – С. 78–80.



25. *Фадеева Т. М.* Художественный образ гитары в авторских песнях // Лит. в шк. – 2019. – № 9. – С. 18–20.

26. *Шевченко Н. А., Шевченко Г. И.* Вопросы эстетического воспитания студентов средствами авторской песни // Проблемы соврем. пед. образования. – Ялта, 2019. – № 64–4. – С. 279–283.

27. *Юхатова А. О., Поморцева Н. В.* Жанр авторской песни в контексте отечественной музыкальной культуры // Культура и искусство: поиски и открытия. – Кемерово: Гос. ин-т культуры, 2018. – С. 138–144.

### **Окуджава, Высоцкий, Галич...**

28. *Кулагин А. В.* Из комментария к авторским песням: Три заметки [о песнях М. Анчарова, Ю. Визбора, В. Высоцкого] / Палимпсест: Литературовед. журн. – Ниж. Новгород, 2019. – № 1 (январь – март). – С. 125–139.

29. *Кулагин А. В.* «Упал двенадцатый час...»: К истории одного лир. мотива: Маяковский – Анчаров – Высоцкий / *Libera Homini*: Сб. памяти Л. Г. Фризмана / Ред.-сост. П. С. Глушаков. – Киев: Издат. дом Дм. Бурого, 2019. – № 1. – С. 292–303.

30. *Лившиц В.* Балладное построение песен Михаила Анчарова, а также почему его переняли только Высоцкий и Галич // «Почему Анчаров?»: Материалы Анчаров. чтений, ст., откл. о творчестве М. Л. Анчарова / [Под ред. Г. А. Щекиной]. – Кн. 4. – [Б. м.]: Издат. решения, 2018. – С. 99–107.

31. *Липовецкий М. Н.* Неоромантизм в русской поэзии XX–XXI веков: смысл и границы понятия: [На материале Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича и др. поэтов] // Филолог. кл. – 2018. – № 1 (январь – март). – С. 13–18.

32. *Новиков Вл. И.* Парижский текст в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича // Восток – Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре: Сб. науч. ст. к 70-летию проф. А. Х. Гольденберга / Отв. ред. Н. Е. Тропкина. – Волгоград: Перемена, 2019. – С. 279–288.

33. *Хулина К. И.* Символическое выражение синего цвета и его оттенков в поэтической картине мира лириков-бардов: (На примерах творчества В. С. Высоцкого, В. Р. Цоя, Б. Ш. Окуджавы, Ю. И. Визбора) // Вестн. соврем. исслед. – Омск: Орка, 2018. – № 12. Т. 13 [декабрь]. – С. 275–280.

34. *Шпилевая Г. А., Скобелев Д. А., Беляева Н. П.* Образ «маленького человека» в творчестве А. Галича, Б. Окуджавы и В. Высоцкого: «о несходстве сходного» // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. – 2019. – № 2. – С. 77–82.

35. *Шульдешов И. И., Семионов Н. С.* Авторская песня. Поэты-барды: [По материалам творчества Б. Окуджавы, А. Галича, В. Высоцкого, Ю. Визбора] // Научно-исследовательская деятельность как фактор личностного и профессионального развития студентов: Сб. материалов III Междунар. студен. науч.-практ. конф. среди образоват. учреждений СПО / Ред. совет: Н. Н. Петрушина, Т. В. Карнюшкина, Г. А. Харланова. – Орёл: Гос. аграр. ун-т им. Н. В. Парахина, 2019. – С. 230–235.

### **Окуджава**

36. *Александрова М. А.* Стихотворение Булата Окуджавы «Оловянный солдатик моего сына» в культурно-историческом контексте 1960-х годов //

Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Сер.: Филология. Журналистика. – 2019. – Т. 19. № 4 (окт. – дек.). – С. 455–459.

37. *Александрова М. А.* Стихотворение Булата Окуджавы «Счастливчик Пушкин» в системе контекстов // Болдинские чтения: Докл. междунар. науч. конф. – Ниж. Новгород: Национал. исслед. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского, 2019. – С. 163–174.

38. *Биткинова В. В.* Мнения о «возможностях и удобствах производить революции» в романе Б. Ш. Окуджавы «Свидание с Бонапартом» // Карамзинский сб.: «По чувствам останусь республиканцем...»: Реформы и революции как способ мироустройства сквозь призму карамзин. эпохи. Сб. материалов науч.-практ. конф. (Ульяновск, 6–7 дек. 2017 г.) / Отв. ред. О. Н. Даранова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2018. – С. 86–98.

39. *Бояркина Л. В., Букаты Е. М.* Оружие, роль пистолета в предметном мире романа Б. Ш. Окуджавы «Бедный Авросимов» // Наука. Технологии. Инновации: Сб. науч. тр.: В 9 ч. / Под ред. А. В. Гадюкиной. – Новосибирск: Гос. техн. ун-т, 2019. – Ч. 8. – С. 289–293.

40. *Бояркина Л. В., Букаты Е. М.* Тема преклонения в лирике Б. Ш. Окуджавы // Наука. Технологии. Инновации: Сб. науч. тр.: В 9 ч. / Под ред. А. В. Гадюкиной. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2018. – Ч. 8. – С. 342–346.

41. *Букаты Е. М., Бояркина Л. В.* Сравнительный анализ мифопоэтической образности в стихотворениях Б. Окуджавы «Грузинская песня» и А. Волохонского «Рай» // Художественный текст: проблемы чтения и понимания в современном обществе: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, респ. Башкортостан, г. Стерлитамак, 25–26 окт. 2018 г. / Отв. ред. Э. А. Радь. – Стерлитамак: Фил. БГУ, 2018. – С. 149–153.

42. *Буров А. А. Б. Ш. Окуджавы: прозаический художественно-исторический дискурс сквозь «магический кристалл» поэтической языковой личности автора текста* // Вестн. Пятигор. гос. ун-та, 2018. – № 4 (окт. – дек.). – С. 45–53.

43. *Быков Д.* Булат Окуджавы. «Упразднённый театр», 1994 год: [Лекция] // Быков Д. Время изоляции. 1951–2000 гг.: [В 2 т.]. – М.: Эксмо, 2018. – [Т. 2]. – С. 414–424; *То же* // Быков Д. Л. 100 лекций о русской литературе XX века. – М.: ЭКСМО, 2019. – С. 567–573.

44. *Верещагина О. Н., Верещагина А. Н.* Художественный текст как объект изучения на занятии с иностранными учащимися: [Анализ стихотворения «Ах ты, шарик голубой...»] // Проблемы современного филологического образования / Отв. ред. В. А. Коханова. – М.: МГПУ; Ярославль: Ремдер, 2018. – С. 192–199.

45. *Гельфонд М. М.* Феномен трофейного кинематографа в творчестве И. Бродского и Б. Окуджавы // Производство смысла: Сб. ст. и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко / Ред.: С. Ю. Артёмова, Н. А. Веселова, А. Г. Степанов. – Тверь: Гос. ун-т, 2018. – С. 603–616.

46. *Евсеева Е. В., Матанцева М. Б.* Цветовое видение мира Булата Шалвовича Окуджавы: (На примере лирики) // Вестн. науч. о-ва студентов, аспирантов и молодых учёных. – Комсомольск н/А.: Амур. гуманитар.-пед. гос. ун-т, 2019. – № 2 (апр. –июнь). – С. 52–57.

47. *Ермолин Е. А.* Булат Окуджавы и разложение советской и антисоветской массовой культуры // Ярослав. пед. вестн. – 2019. № 2 (март–апр.). – С. 187–190.

48. *Камина Л. В.* «Давайте восклицать!»: Лит. гостиная по творчеству Б. Ш. Окуджавы // Лит. в shk. – 2019. – № 10. – С. 37–38.

49. *Кипнес Л. В.* О поэзии войны: (О. Ф. Берггольц и Б. Ш. Окуджавы) // Великая Отечественная война в российской истории: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию Крас. армии. – М.: Рос. гос. гидрометеоролог. ун-т, 2018. – С. 150–153.

50. *Клопова Е. А.* Художественный текст на занятиях по РКИ: (Повесть Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр!») // Язык, культура, менталитет: проблемы изучения в иностранной аудитории: Сб. науч. ст. участников XVIII Междунар. науч.-практ. конф. – СПб.: Изд-во Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2019. – С. 266–270.

51. *Козлова А. Г.* Музыка в лирике Булата Окуджавы // Русская филология: Вестн. Харьков. нац. пед. ун-та им. Г. С. Сковороды. – 2018. – № 3 (июль–сент.). – С. 41–46.

52. *Крячко В. Б., Семёнова И. А.* Концепт «война» в поэтических текстах Б. Ш. Окуджавы как средство духовно-нравственного воспитания личности // Primo aspectu. – Волгоград: Гос. техн. ун-т, 2019. – № 1 (январь – март). – С. 117–121.

53. *Лазариди С. А., Подпоронова Н. О.* Художественное своеобразие любовной лирики Б. Окуджавы // Культура и время перемен. – Краснодар: Гос. ин-т культуры, 2019. – № 2 (март–апр.). – С. 19.

54. *Лепский Ю.* Буква: [Об одной текстолог. проблеме] // Родина. – 2019. – № 5. – С. 80–81. – Вкл.: Окуджавы Б. Арбатский романс: Стихи.

55. *Макеева Е. В.* Булат Шалвович Окуджавы: 1924–1997 // В мире русской поэзии: Учеб. пособие по обучению анализу рус. поэт. текста: В 2 ч. / Сост. И. И. Толстухина. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2018. – Ч. 2. – С. 158–168.

56. *Малащенко В. В.* Структура рассказа Б. Окуджавы «Частная жизнь Александра Пушкина, или Именительный падеж в творчестве Лермонтова» // Филолог. аспект. – Ниж. Новгород, 2019. – № 8. – С. 108–114.

57. *Мартынюк Е. С.* Лирика Булата Окуджавы в диалоге <с> русской классической поэзией XIX века // Вестн. студен. науч. общ-ва ГОУ ВПО «Донец. национал. ун-т». – Вып. 10. Т. 2: Гуманитар. науки. – Донецк, 2018. – С. 48–51.

58. *Матвеева Н. Н.* Метафорическая модель «музыка – человек» в стихотворных текстах Б. Окуджавы // Лингвокультурологические исслед. развития русского языка в условиях полиэтнической среды: опыт и перспективы: Тр. и материалы Междунар. конф. / Под общ. ред. Е. А. Горобец, О. Ф. Жолобова, М. О. Новак. – Казань: Приволж. федер. ун-т, 2018. – Т. 2. – С. 109–112.

59. *Матюшкина Е. Н.* «Исторические фантазии» поэта: Роман Б. Окуджавы «Свидание с Бонапартом» // Учен. зап. Петрозавод. гос. ун-та. – 2018. – № 1. – С. 46–49.

60. *Орлова Н. Н.* Интертекстуальный аспект романа Б. Ш. Окуджавы «Бедный Авросимов» // Текст, контекст, интертекст: Сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф. XV «Виноградовские чтения» (г. Москва, 3–5 марта 2018 г.): В 3 т. / Отв. ред. И. Н. Райкова. – Т. 2: Русская литература; История; Междисциплинарные гуманитарные проблемы. – 2019. – С. 436–441.

61. *Орлова Н. Н.* Метафорика образа волка в романе Б. Ш. Окуджавы «Бедный Авросимов» // Современные тенденции развития образования, нау-

ки и технологий: Сб. науч. тр. по материалам V междунар. науч.-практ. конф. 30 марта 2018 г. / Под общ. ред. А. В. Туголукова. – М.: А. В. Туголуков, 2018. – С. 163–166.

62. Орлова Н. Н. Образ П. И. Пестеля в романе Б. Ш. Окуджавы «Бедный Авросимов» // Перспективы развития науки и образования: Сб. науч. тр. по материалам XXVII междунар. науч.-практ. конф. / Под общ. ред. А. В. Туголукова. – М.: А. В. Туголуков, 2018. – С. 210–215.

63. Орлова Н. Н. Рецепция темы двойничества в романе Б. Ш. Окуджавы «Бедный Авросимов» // Эпическая традиция в русской литературе XX–XXI веков: Материалы XXIII Шешуков. чтений / Сост.: Л. А. Трубина, Д. В. Польш, И. С. Урюпин. – М.: МПГУ, 2019. – С. 160–166.

64. Перфильева М. И. Булат Окуджава в зеркале «оттепели» // Проектная деятельность и научные исслед. студентов: Сб. материалов науч.-практ. студен. конф. / Ред. А. Ю. Ефремов. – Чебоксары: Среда, 2019. – С. 65–69.

65. Позина М. В. Крушение романтических иллюзий в повести Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр» // Вопр. лит. – 2018. – № 4 (июль–авг.). – С. 209–214.

66. Пронина М. А., Дзюба Е. М. Образ Польши в поэзии Б. Ш. Окуджавы // *Genius loci*: Столицы мира в творчестве рус. и зарубеж. писателей: Сб. ст. по материалам IV науч.-практ. регион. конф. молодых исследователей / Под ред. Н. М. Ильченко. – Ниж. Новгород: Минин. ун-т, 2018. – С. 76–80.

67. Серебрякова Ю. В. «Фигуры умолчания» в тексте как знаки экзистенциального кризиса: опыт человека на войне: [На материале поэзии Б. Окуджавы] // Заметки учёного. – Ростов н/Д.: Юж. ун-т, 2019. – № 1 [янв.]. – С. 50–53.

68–72. Строганов М. В. А. В. Кулагин: от Пушкина к Окуджаве: [Об одном из источников «Голубого шарика»]; Викторovich В. А. Надежда и Вера от «Онегина» до Окуджавы; Александрова М. А. «Исторические фантазии» в детской повести Булата Окуджавы «Фронт приходит к нам»: контекст и подтекст; Крылов А. Е. «Ванька Морозов», его друзья и недруги; Юровский В. Ш. На параллельных путях: Штрихи к истории отношений Михаила Анчарова и Булата Окуджавы // «Как он дышит, так и пишет»: К 60-летию Анатолия Валентиновича Кулагина. Сб. науч. тр. / Отв. ред. В. А. Викторovich. – Коломна: ГСГУ, 2018. – С. 63–73, 74–81, 82–92, 93–110, 122–129.

73. Фарафонова Д. А. «...Не расставайтесь с надеждой, маэстро...»: По творчеству Б. Ш. Окуджавы // Классика и современность: Сб. материалов I Регион. студен. науч.-практ. конф. – Белгород: Гос. ин-т искусств и культуры, 2019. С. 153–156.

74. Чжао Сяобин, Ван Инли. Реконструкция эстетических и поэтических значений при переводе на основе интерактивного взаимодействия двух языков // Гуманитар. вектор. – Чита, 2019. – Т. 14. № 1 [янв. – февр.]. – С. 93–99.

75. Чэнь Д. Перевод и изучение творчества Б. Ш. Окуджавы в Китае // Междунар. аспирант. вестн. Рус. яз. за рубежом. – 2019. – № 2 (апр. – июнь). – С. 46–50.

76. Эткинд А. Неузнавание вернувшегося: [На материале автобиограф. прозы, 2016] // Эткинд А. Кривое горе: Память о непогребённых / Авториз. пер. с англ. В. Макарова. – 2-е изд. – М.: Новое лит. обозрение, 2018. – С. 73–77.

**Высоцкий**

77. *Абельская Р. Ш.* «Памятник» В. Высоцкого: высокие поэтические образы средствами уличной поэтики // «Как он дышит, так и пишет»: К 60-летию Анатолия Валентиновича Кулагина. Сб. науч. тр. / Отв. ред. В. А. Викторович. – Коломна: ГСГУ, 2018. – С. 111–121.

78. *Абельская Р. Ш.* «Чёрный человек» В. Высоцкого: Высокие образы в соединении с «уличной» поэтикой // Дергачёвские чтения – 2018: Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики. Материалы XIII Всерос. науч. конф. / Редкол.: Т. А. Арсенова и др. – Екатеринбург: Урал. отд. Рос. акад. наук, 2019. – С. 223–229.

79. *Автухович Т. Е.* Мотив угрозы в поэзии Владимира Высоцкого: Истоки, формы воплощения и динамика осмысления // *Крамарь О. К.* Профессия: литератор. Год рождения: 1938. – Елец: Гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2019. – С. 5–13.

80. *Андрос И. Д., Громова О. И.* Потенциал песенного материала при обучении студентов-иностранцев русскому языку: [На примере песни «Утр. гимнастика»] // Актуальные проблемы довузовской подготовки: Материалы II междунар. науч.-метод. конф. / Под ред. А. Р. Аветисова. – Минск: Белорус. гос. мед. ун-т, 2018. – С. 3–6.

81. *Атаманова Н. В., Хулина К. И.* Цветообразы белый/чёрный и их символическая репрезентация в поэтических контекстах В. С. Высоцкого и В. Р. Цоя // Текст в языковом, историческом, философском пространстве: Сб. науч. тр. / Отв. ред. В. В. Никульцева. – М.: Моск. финансово-юрид. ун-т МФЮА, 2019. – С. 127–137.

82. *Безбородов А. Б., Белоусов Л. С., Доманский Ю. В., Пешин Н. Л., Шкаренков П. П.* Номер Владимира Винокура «Пародия-80» как начало формирования системы «биографический миф Владимира Высоцкого и миф московской Олимпиады» // Новый филолог. вестн. – 2018. – № 3 (июль–сент.). – С. 206–218.

83. *Белякова А. А., Тетерина Е. Н.* Функции образов-символов в военной лирике В. С. Высоцкого // Всероссийская конференция молодых исследователей «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации: “Социальный инженер – 2018”». Сб. материалов. Ч. 1. – М.: Рос. гос. ун-т им. А. Н. Косыгина, 2018. – С. 234–237.

84. *Беренштейн Е. П.* «Кому сказать спасибо...» – «...ведь есть, наверно»: Мир без бога в поэзии Владимира Высоцкого // Производство смысла: Сб. ст. и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко. – Тверь: ТГУ, 2018. – С. 505–518; *То же:* Неканоническая эстетика: Сб. ст. V апрел. Междисциплинар. междунар. науч. конф. – [Б. м.]: Марина Батасова, 2019. – С. 202–214.

85. *Бирюкова Е. А., Володин В. Е.* Интертекст и интертекстуальность как способ создания художественной образности в поэзии В. С. Высоцкого // Актуальные вопросы изучения иностранного языка в вузе: Материалы Всерос. науч.-метод. конф. – Рязань: Выс. воздуш.-десант. команд. училище, 2019. – С. 112–117.

86. *Бирюкова Е. А., Володин В. Е.* Символ как средство художественной выразительности в лирике В. С. Высоцкого // Язык и культура в эпоху интеграции научного знания и профессионализации образования: Материалы

III междунар. науч.-практ. конф.: В 2 ч. – Пятигорск: Гос. ун-т, 2019. – Ч. 1. – С. 93–99.

87. *Богатырёва Е. А.* В. Высоцкий и эпоха новых медиа // Университет. науч. журн. – СПб., 2018. – № 36 [январь – февраль]. – С. 47–53.

88. *Богачёва А. И.* Тема войны в лирике В. С. Высоцкого // Человек как субъект общественных изменений: социально-экономические, политико-правовые и гуманитарные проблемы: Сб. науч. тр. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. / Под общ. ред. Е. П. Ткачёвой. – Белгород: Агентство перспектив. науч. исслед., 2019. – С. 18–21.

89. *Болотина А. С., Мальцева О. В.* Выражение эмоциональности на фонетическом и словообразовательном уровнях: (На примере поэзии В. С. Высоцкого) // Мова. – № 29. Одесса, 2018. – [Январь – июнь]. – С. 90–94.

90. *Болотская М. П.* Личные местоимения как репрезентанты эмоций в авторских песнях В. С. Высоцкого // Языковая политика и вопросы гуманитарного образования: Сб. науч. ст. III Междунар. науч.-практ. конф. / Под ред. Г. И. Канакиной, М. Г. Лунновой. – Пенза: Гос. ун-т, 2018. – С. 193–195.

91. *Бурунский В. М.* Особенности перевода на французский язык соматических фразеологизмов из произведений В. С. Высоцкого // Теория яз. и межкультур. коммуникация. – Курск, 2019. – № 2 (апрель – июнь). – С. 29–38.

92. *Бурунский В. М.* Особенности перевода стихотворений В. С. Высоцкого на французский и английский языки // Перевод и межкультурная коммуникация: теория и практика. – Курск, 2018. – № 5 [июль–декабрь]. – С. 16–20.

93. *Васильева Т. А.* Патриотические мотивы в поэзии В. Высоцкого в воспитании студенческой молодёжи // Молодой исследователь: от идеи к проекту: Материалы II студен. науч.-практ. конф. ФГБОУ ВО «Марийс. гос. ун-т» / Под ред. Д. А. Михеевой. – Йошкар-Ола: Марийс. гос. ун-т, 2018. – С. 72–74.

94. *Ветошкина М. А.* Средства семантизации эмотивного пространства в песенной диалогии В. С. Высоцкого «Песня лётчика-испытателя» и «Песня самолёта-истребителя (Мир вашему дому)» // Множественность интерпретаций: цифровая перезагрузка: Материалы VI Междунар. науч.-практ. конф. / Науч. ред. Е. В. Михалькова. – Тюмень: Гос. ун-т, 2018. – С. 32–41.

95. *Гавриков В. А.* Высоцкий и трикстерный комплекс: к постановке вопроса // Россия в мире: проблемы и перспективы развития междунар. сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы V Междунар. науч.-практ. конф. / Отв. ред.: Д. Н. Жаткин, Т. С. Круглова. – Пенза: Гос. технолог. ун-т, 2018. – С. 6–12.

96–98. *Гавриков В. А.* Какие песни чаще всего пел Высоцкий? А также о восприятии творчества поэта в современной России; *Жукова Е. И.* Зарифмованная Москва Владимира Высоцкого; *Кормилов С. И.* «Про дикого вепря» как квинтэссенция песенного творчества Высоцкого // Вестн. Моск. ун-та. – 2018. – № 2. – С. 93–106, 107–111, С. 112–124. – (Сер. 9: Филология).

99. *Гавриков В. А.* «Смотрю французский сон с обилием времён»: образ Наполеона и образ власти в лирике В. С. Высоцкого // Вестн. Твер. гос. ун-та. – 2018. – № 1 (январь – март). – С. 21–25. – (Сер.: Филология).

100. *Гайнутдинова А. Р.* Использование интернет-ресурсов при изучении творчества В. Высоцкого в рамках элективного курса // Русский язык и литература в тюркоязычном мире: современные концепции и технологии: Мате-

риалы Междунар. конф.: В 2 т. / Под ред. Р. Р. Замалетдинова, Т. Г. Бочинной, Ю. В. Агеевой. – Казань: Приволж. фед. ун-т, 2018. – Т. 1. – С. 106–109.

101. *Голдышенко О. А., Колмакова О. А.* Отрицательный фольклорный персонаж в поэзии В. С. Высоцкого // Вестн. Бурят. гос. ун-та: Яз., лит., культура. – Улан-Удэ, 2018. – № 1. – С. 53–56.

102. *Гочев Г. Н.* Звуко-цветовой эффект поэтического текста и прагматическая адекватность перевода: (Опыт анализа переводов на болгар. яз. стихотворения В. Высоцкого «Красное, зелёное...») // Болгар. русистика. – София, 2018. – № 2 (апр. – июнь). – С. 38–47.

103. *Гузнова Е. А.* Метод лексико-семантического поля при изучении цикла стихов В. С. Высоцкого о войне // Вестн. науки. – Тольятти, 2018. – Т. 1. № 9. – С. 28–29.

104. *Дроздов Г. Д.* Владимир Высоцкий — он и теперь живет всех живых // Роль науки в развитии социума: теоретические и практические аспекты: Сб. науч. ст. по итогам Междунар. науч.-практ. конф. – СПб.: КУЛЬТ-ИНФОРМ-ПРЕСС, 2018. – С. 243–244.

105. *Дроздов Г. Д.* Феномен Владимира Высоцкого // Региональные аспекты управления, экономики и права Северо-западного федерального округа России: Межвузов. сб. науч. тр. Вып. 2. – СПб.: Воен. акад. материал.-техн. обеспечения им. генерала армии А. В. Хрулёва, 2018. – С. 172–174.

106. *Егорова О. А.* Метафорическая образность баллад В. С. Высоцкого: (На материале переводов на англ. яз.) // Вестн. Твер. гос. техн. ун-та. – 2018. – № 1 [январь – май]. – С. 111–119. – (Сер.: Науки об обществе и гуманитар. науки.).

107. *Егорова О. А.* Символизм серого цвета в контексте культурологии и поэзии Владимира Высоцкого // Проблемы управления в социально-гуманитарных, экономических и технических системах: Седьмой ежегод. сб. науч. тр. преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов фак. управления и социал. коммуникаций ТвГТУ / Под общ. ред. И. И. Павлова. Ч. 1. – Тверь: Гос. техн. ун-т, 2019. – С. 111–116.

108. *Егорова О. А.* Философское осмысление экзистенции в поэзии Владимира Высоцкого: (На материале переводов на англ. яз.) // Вестн. Твер. гос. техн. ун-та. 2019. № 1 (январь – апрель). С. 37–48. – (Сер.: Науки об обществе и гуманитар. науки).

109. *Егорова О. А., Сизова В. В.* Цветовая полифония в поэзии В. Высоцкого: (В сравнении с переводами на англ. яз.) // Вестн. Твер. гос. ун-та. – 2018. – № 2 (апр. – июнь). – С. 220–224. – (Сер. Филология).

110. *Егорова О. А., Скугарева И. В.* Метафорические особенности цветовой символики в поэзии В. Высоцкого: (На материале переводов на англ. яз.) // Проблемы управления в социально-гуманитарных, экономических и технических системах: Материалы Всерос. (заоч.) науч.-практ. конф.: В 2 ч. / Под общ. ред. И. И. Павлова. – Ч. 2. – Тверь: Гос. техн. ун-т, 2018. – С. 139–146.

111. *Егорова О. А., Скугарева И. В.* Приёмы иносказательности в произведениях о спорте В. С. Высоцкого: (На материале пер. на англ. яз.) // Вестн. Твер. гос. техн. ун-та. – 2018. – № 3 [сентябрь – декабрь]. – С. 64–71. – (Сер.: Науки об обществе и гуманитар. науки.).

112–115. *\*Зайченко Ю. Ф.* Тема гор в поэзии Владимира Высоцкого; *Мусалова К. Х.* Образ сталинградского ветра в поэзии В. С. Высоцкого; *Шарапка-*

лиева Е. М. Поэтика стихотворения Владимира Высоцкого «Парус»; Яковлева А. А. Мотив любви в поэзии Владимира Высоцкого // Наука и молодёжь: новые идеи и решения: Материалы XII Междунар. науч.-практ. конф. молодых исследователей. Ч. 4. – Волгоград: Гос. аграр. ун-т, 2018. – С. 430–432, 438–439, 453–455, 457–459.

116. Есипов В. М., Кулик А. П. Василий Аксёнов о Владимире Высоцком // Вопр. лит. – 2018. – № 4 (июль–авг.). – С. 191–198.

117. Жбанова И. С., Савина Е. В. Вербальная актуализация российского песенного дискурса во французской культуре: [На материале переводов песен В.] // Иностранные языки в диалоге культур: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. (с междунар. участием) / Отв. ред. И. В. Коровина. – Саранск: Нац. иссл. Мордов. гос. ун-т им. Н. П. Огарёва, 2018. – С. 66–74.

118. Жолковский А. Наука, поэзия и правда: к разбору песенки Высоцкого о Куке // Новое лит. обозрение. – [Вып.] 154. – 2018. № 6 (нояб. – дек.). – С. 222–249.

119. Земляк М. А. Лексика каламбура как способ эмоционально-экспрессивного выражения в поэтическом тексте В. Высоцкого // Семантика и прагматика языковых единиц: история и современность: VII Междунар. науч. конф.: (К 100-летию Таврич. ун-та). Сб. науч. ст. / Отв. ред. Л. В. Валеева. – Симферополь: Ариал, 2018. – С. 107–113.

120. Игошина Н. В., Прокофьева А. В. Фразеопозитическая картина мира В. С. Высоцкого на эмоционально-экспрессивном уровне: (На материале песен В. С. Высоцкого к дискоспектаклю по сказке Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес») // Филолог. науки. Вопр. теории и практики. – Тамбов, 2018. – № 6–2. – С. 347–351.

121. Изотов В. П., Изотова Е. С. Отражённый медиадискурс в творчестве В. С. Высоцкого // Современный дискурс-анализ. – Белгород, 2018. – № 3-1 [июнь]. С. 204–210; То же. – № 3-2 [июль]. – С. 203–209.

122. Ищанова А. О. Семантика красного цвета в лирике В. Высоцкого // Жанрово-стилевые искания в художественной литературе: Материалы Всерос. науч. конф. / Сост.: Г. Г. Исаев и др.; Под ред. Е. Е. Завьяловой. – Астрахань: Ун-т, 2019. – С. 97–99.

123. Кабанков А. И. Ассоциативно-смысловое наполнение прецедентного мира В. Высоцкого в комментариях пользователей сети ВКонтакте: (На материале эксперимента) // Русская речевая культура и текст: Материалы X Междунар. науч. конф., посвящ. 25-летию каф. рус. яз. / Под общ. ред. Н. С. Болотновой. – Томск: ЦНТИ, 2018. – С. 173–179.

124. Каракушян Д. В., Рыбальченко О. В. Ценностные ориентиры в лирике В. С. Высоцкого // Актуальные вопросы филологических исследований: Материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 100-летию Кубан. гос. техн. ун-та и 45-летию каф. рус. яз.: Сб. ст. / Под ред. И. В. Рус-Брюшиной, Е. А. Берецкой. – Краснодар: Юг, 2018. – С. 102–106.

125. Кипнес Л. В. Французский «след» в поэзии В. С. Высоцкого // Россия и Франция: 125 лет дружбы и сотрудничества: Материалы междунар. науч. конф. / Отв. ред. А. М. Сударинов. – СПб.: Рос. гос. гидрометеорол. ун-т, 2019. – С. 254–258.



126. Коздоева П. З., Мислаурова Х. Д. Интертекст мифа о Фаусте в поэзии В. С. Высоцкого // Современная наука: актуальные вопросы, достижения и инновации: Сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф.: В 2 ч. – Пенза: Наука и Просвещение, 2018. – Ч. 2. – С. 146–149.

127. Коздоева П. З., Мислаурова Х. Д. Шекспировский текст в стихотворении «Мой Гамлет» В. Высоцкого // Инновационные научные исследования: теория, методология, практика: Сб. ст. XII Междунар. науч.-практ. конф.: В 2 ч. – Пенза: Наука и просвещение, 2018. – Ч. 1. – С. 145–148.

128. Комахина Е. А., Андрейченко О. И. Языковая репрезентация концепта судьба в поэзии В. С. Высоцкого // Дни науки КФУ им. В. И. Вернадского: Сб. тез. участников IV науч.-практ. конф. профессорско-преподават. состава, аспирантов, студентов и молодых учёных. Т. 2: Таврич. акад. – Симферополь: Крым. федер. ун-т им. В. И. Вернадского, 2018. – С. 19–21.

129. Константинова С. К., Евсеева И. В. Звуковые каламбуры в поэзии В. С. Высоцкого // Incipio. № 13. – Курск, 2018. – С. 35–40.

130. Кошарная С. А. Фразема в поэтическом тексте как средство реализации интертекстуальности: (На материале одного стихотворения В. Высоцкого) // Фразеология в языковой картине мира: когнитивно-прагматические регистры: Сб. науч. тр. по итогам 4-й Междунар. науч. конф. по когнитив. фразеологии. – Белгород: Эпицентр, 2019. – С. 250–257.

131. Кузнецова К. С. Сатира и способы её выражения в поэзии В. С. Высоцкого // Научная компетентность молодых учёных: идеи, перспективы, направления: Материалы VII Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф. / Науч. ред. Л. Г. Лисицкая. – Армавир: Гос. пед. ун-т, 2019. – С. 143–149.

132. Кулагин А. В. Гамлет и поэты советской эпохи: К уроку внеклас. чтения [А. Межиров, Б. Слуцкий, А. Кушнер, В. Высоцкий] // Лит. в shk. – 2018. – № 9. – С. 15–18.

133. Кулагин А. В. Песня Высоцкого «Тюменская нефть»: поэтика и контекст // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. – 2018. – № 7. – С. 161–166.

134. Латышева В. А. Отражение «уровня культуры и цивилизации» общества в советской поэзии 1960-х гг.: (На примере творчества В. С. Высоцкого) // Матэрыялы міжнар. навук.-практыч. канф. / Гл. рэд. А. Г. Кахановская. – Минск: Беларус. гос. ун-т, 2019. – С. 234–240.

135. Лепетухин Н. В. Феномен В. С. Высоцкого в эпоху «информационного общества» // Философия и культура информационного общества: Тез. докл. – СПб.: Гос. ун-т аэрокосм. приборостроения, 2018. – С. 76–78.

136. Лисейцев К. В. Мотив военного и послевоенного детства в произведениях В. С. Высоцкого // Филологическое образование в современном обществе: Сб. ст. II Всерос. науч. конф., посвящ. Дням славян. письменности / Под ред. М. А. Дубовой, А. Ю. Козловой, И. Н. Политовой. – Коломна: Гос. социал.-гуманитар. ун-т, 2018. – С. 158–164.

137. Матанцева М. Б., Голдышенко О. А. Колористика в рассказах Владимира Высоцкого // Вестн. Бурят. гос. ун-та: Яз., лит., культура. – Улан-Удэ, 2018. – № 4. – С. 23–28.

138. Мирзоева С. А. (Не)переводимость русской души: Использование переводов песен Высоцкого на занятиях РКИ // Вестн. магистратуры. – Йошкар-Ола, 2019. – № 4-1 [апр.]. – С. 33–35.

139. Мустафоева Л. М. Изучение особенностей поэзии В. Высоцкого в современной филологии // Проблемы педагогики. – Иваново, 2018. – № 2 [март–апр.]. – С. 29–31.

140. Никаноров С. А. К вопросу об особенностях поэтического языка В. С. Высоцкого: (На примере стихотворения «Заповедник») // Вестн. Шадрин. гос. пед. ун-та. – 2018. № 4 (окт. – дек.). – С. 115–119.

141. Ничипоров И. Б. В. Высоцкий как персонаж романа В. Аксёнова «Таинственная страсть» // Филолог. науки. Науч. докл. высш. шк. – 2018. – № 6. – С. 52–56.

142. Орзиева Л. Н. Стилистическое использование фразеологических единиц в произведениях В. Высоцкого // Проблемы педагогики. – 2018. – № 2 (34). – С. 31–33.

143. Османова Т. А., Назаралиева К. М. Языковой образ автора в поэтических произведениях В. Высоцкого // Вестн. Дагест. гос. ун-та. – 2018. – Т. 33. № 2 (апр. – июнь). – С. 75–83. – (Сер. 2: Гуманитар. науки).

144. Пайкова М. Ю. Урок стихосложения в старших классах (На материале В. С. Высоцкого «Я не люблю») // Русский язык и литература: актуальные проблемы теории и практики преподавания: Сб. материалов IV Всерос. науч.-метод. конф. / Под ред. М. А. Дубовой, Т. А. Капыриной. – Коломна: Гос. социал.-гуманитар. ун-т, 2019. – С. 242–249.

145. Перепёлкин М. Русский Советский Московский Высоцкий // Свежая газ. Культура. – Самара, 2018. – Февр. (№ 2). – С. 18.

146. Петухова Е. Н. Владимир Семёнович Высоцкий 1938–1980 // В мире русской поэзии: Учеб. пособие по обучению анализу рус. поэт. текста. В 2 ч. / Сост. И. И. Толстухина. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2018. – Ч. 2. – С. 235–240.

147. Печатнова Е. Г. Духовно-религиозные поиски в творчестве Владимира Высоцкого и Рено Сешана // Франкофония: рациональное и эмоциональное в развитии языков и культур: Сб. Вып. 10 / Под ред. Т. Ю. Загряжской. – М.: Наука, 2019. – С. 109–122.

148. Полевая Р. П. Интерпретация поэтических текстов В. Высоцкого на занятиях с китайскими студентами // Архивариус. – № 10. – Киев, 2019. – С. 39–44.

149. Прилепин З. Высоцкий как наш современник // Наш современник. – 2018. – № 3. – С. 161–170.

150. Псайла Я. В. Заметки переводчика: поэзия В. С. Высоцкого на мальтийском языке // Имагология и компаративистика. – Томск, 2018. – № 10 [июль–дек.]. – С. 82–92.

151. Псайла Я. В. Образы зимы в мальтийских переводах поэзии В. Высоцкого: опыт передачи культуроспецифичных концептов // Уч. зап. Орлов. гос. ун-та. – 2018. – № 1 (янв. – март). С. 163–167. – (Сер.: Гуманитар. и социал. науки).

152. Псайла Я. В. Особенности лингвокультурной адаптации стихов В. Высоцкого при переводе на мальтийский язык // Вестн. Том. гос. ун-та. – № 445. – 2019. [Нояб.]. – С. 39–47.

153. Психологи о творчестве Высоцкого: К 80-летию поэта и барда // Консультатив. психология и психотерапия / В. К. Зарецкий, Н. Н. Толстых, В. С. Собкин и др. – М., 2018. – Т. 26. № 1 (янв. – март). – С. 45–55.

154. Ракова И. В., Куренева О. В. Внеурочное мероприятие по литературе для старшеклассников, посвящённое 70-летию В. С. Высоцкого // Учеб. год. – Волгоград, 2019. – № 1 (янв. – март). – С. 37–39.

155. Рыжкова-Гришина Л. В. Литература и сублитература: о векторе поэтического творчества: [«Малохудожественному» творчеству В. противопоставлена поэзия «выдающихся русских поэтов – Николая Тряпкина и Василия Фёдорова»] // Рос. науч. журн. – Рязань, 2018. – № 1 (янв. – март). – С. 164–180.

156. Савельева Е. Б., Линёва Е. А., Котова Е. А., Юсупова Т. Г., Леонтьева А. В. Французские реалии в песенно-поэтическом творчестве В. С. Высоцкого // Фундаментальные основы инновационного развития науки и образования: Монография / Л. Е. Азарова и др. – Пенза: Наука и Просвещение, 2019. – С. 129–154.

157. Сальников С. Д., Ефремов А. Ю. Ролевая поэзия Владимира Высоцкого // Проектная деятельность и научные исслед. студентов: Сб. материалов науч.-практ. студен. конф. / Ред. А. Ю. Ефремов. – Чебоксары: Среда, 2019. – С. 93–98.

158. Сипкина Н. Я. Музыкально-поэтическая сказка В. С. Высоцкого «Алиса в Стране Чудес»: традиции и новаторство малого жанра детского фольклора // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск, 2018. – № 6 (нояб. – дек.). – С. 504–506.

159. Скоробогатова Я. Ю. Художественно-философское осмысление войны и мира в балладе В. С. Высоцкого «Аисты» // Традиционная и инновационная наука: история, современное состояние, перспективы: Сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. Ч. 2 / Отв. ред. А. А. Сукиасян. – Уфа: ОМЕГА САЙНС, 2018. – С. 133–136.

160. Смирнова Я. С., Февралёва О. В. Образ шекспировского героя в понимании русских поэтов XX в.: «Гамлет» А. Блока, «Гамлет» Б. Пастернака, «Мой Гамлет» В. Высоцкого // Дни науки студентов Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых: Сб. материалов науч.-практ. конф. – Владимир: Гос. ун-т, 2018. – С. 1581–1587.

161. Степанов А. Д. Понятие «топос» — проблема границ: [На примере песен Высоцкого] // Мир рус. слова. – СПб., 2018. – № 2. – С. 41–46.

162. Ткачёва П. П. Автограф — памятник литературы: ключ к произведению поэта: (Автографы В. С. Высоцкого) // Литературные музеи в контексте истории и культуры: Всерос. науч. конф. под эгидой Ассоц. лит. музеев Союза музеев России. – М.: Лит. музей, 2019. – С. 139–153.

163. Ткачёва П. П. В границах авторского замысла: «Жизнь без сна...» — опубликованное произведение В. Высоцкого и автограф, не вошедший в основной текст // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIX Кирилло-Мефодиевские чтения: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIX Кирилло-Мефодиевские чтения» в рамках Междунар. Кирилло-Мефодиев. фестиваля славян. яз. и культур / Отв. ред. И. А. Лешутина. – 2018. – С. 420–425.

164. Ткачёва П. П. «Вселенная» замкнутого пространства в «Жизни без сна (Дельфины и психи)» В. С. Высоцкого // Genius loci в литературе, ис-

кусстве, культуре: Сб. науч. ст. / Ред. кол.: В. Н. Колбасин, В. К. Панкратов, Э. Ф. Шафранская. – М.: МГПУ, 2018. – С. 52–60.

165. *Ткачёва П. П.* История одного сценария: «Алиса в Стране Чудес», О. Герасимов и В. Высоцкий // «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...»: Забытые писатели. Сб. науч. ст. – М.: МГПУ, 2019. – С. 217–227.

166. *Туркина Б. В.* Индивидуально-авторские фразеологизмы в структуре языковой личности поэта: (На материале поэзии В. Высоцкого) // Актуальные проблемы филологии: Сб. материалов Всерос. науч. конф. Вып. 2 / Отв. ред. Е. Р. Ратушная. – Курган: Гос. ун-т, 2018. – С. 126–130.

167. *Фомина О. А.* Вольный ямб В. С. Высоцкого: вопросы структуры и жанровых тенденций // Научные исслед. русской словесности: (К юбилею проф. С. А. Матяш): Сб. науч. тр. – Оренбург: Гос. ун-т, 2019. – С. 33–39.

168. *Худенко Е. А.* «Алтайский текст» в творчестве В. Высоцкого // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск, 2019. – № 4 (июль–авг.). – С. 379–381.

169. *Чабаева С. И., Хабарова М. Е.* Из опыта организации проектной деятельности в детской школе искусств: Концерт «Высоцкий в сердце каждого из нас» // Науч. вестн. – Белгород, 2019. – № 4. – С. 110–120.

170. *Чайковская Я. С.* Словообразование как художественный ресурс: (На материале поэзии В. С. Высоцкого) // Филологические этюды: Сб. науч. ст. молодых учёных. – Саратов: Нац. исслед. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского, 2019. – С. 176–180.

171. *Черемохина Д. А.* Лексикографический анализ советизмов в поэтическом языке В. С. Высоцкого // Лексикография и коммуникация — 2018: Сб. материалов IV Междунар. науч. конф. / Отв. ред. А. П. Седых. – Белгород: Гос. нац. исслед. ун-т, 2018. – С. 72–76.

172. *Черемохина Д. А.* Фразеомообразующий потенциал концепта «свой-чужой»: На материале текстов В. С. Высоцкого // Фразеология в языковой картине мира: когнитивно-прагматические регистры: Сб. науч. тр. по итогам 4-й Междунар. науч. конф. по когнитив. фразеологии / Сост.: Г. Ю. Мальцева и др. – Белгород: Эпицентр, 2019. – С. 222–225.

173. *Шалацкая Т. П., Заруднев О. В.* Роль поэзии В. С. Высоцкого в отечественном литературном процессе // Информационное обеспечение как двигатель научного прогресса: Сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. Уфа: ОМЕГА САЙНС, 2019. С. 115–118.

174. *Шалацкая Т. П., Заруднев О. С.* Творчество В. Высоцкого в свете литературоведческих исслед. // Формирование профессиональной компетентности филолога в поликультурной образовательной среде: Материалы I Междунар. науч.-практ. конф. / Под общ. ред. И. Б. Каменской. Симферополь: Ариал, 2018. С. 109–111.

175. *Шатин Ю. В.* Exegi monumentum: От оды к исповеди. Изменение сюжетного кода [В. и Маяковский] // Сибир. филолог. журн. – Новосибирск, 2019. – № 2 (апр. – июнь). – С. 39–46.

176. *Шутова Е. В.* Особенности употребления разных пластов лексики в поэзии В. С. Высоцкого // Наука в современном мире: Материалы XXXI Междунар. науч.-практ. конф. Сб. науч. тр. / Науч. ред. Г. И. Роголёва. М.: Перо, 2018. С. 156–163.

177. Ярко А. Н. Неосинкретизм художественного мира Владимира Высоцкого // Ломоносовские чтения — 2018: Сб. материалов ежегод. науч. конф. / Под ред. И. С. Кусова и др. — Севастополь: Фил. МГУ им. М. В. Ломоносова, 2018. — С. 39.

178. Яцук Е. С. Фразеологические единицы в песенно-поэтических текстах В. С. Высоцкого в аспекте РКИ // Язык, культура, ментальность: Проблемы и перспективы филолог. исслед.: Сб. материалов Междунар. науч. конф. — Курск: Юго-Зап. гос. ун-т, 2019. — С. 582–584.

### Галич

179. Байбатырова Н. М. Творчество А. А. Галича в поэтической и музыкальной культуре русского зарубежья второй половины XX века // Музыка в пространстве медиакультуры: Сб. ст. по материалам Шестой Междунар. науч.-практ. конф. — 2019. — С. 237–240.

180. Бикеева В. А. Я выбираю свободу // Вопр. культурологии. — 2018. — № 12. — С. 38–47.

181. Богомолов Н. А. Из комментаторских заметок 5. О песнях А. Галича // Лит. факт. — № 8. — 2018. [Апр. — июнь]. — С. 300–313.

182. Довлеткиреева Л. М. Средства экспрессии в бардовской поэзии А. Галича // Изв. Чечен. гос. ун-та. — Грозный, 2019. — № 4 (окт. — дек.). — С. 101–105.

183. Кулагин А. В. Песня Александра Галича «Ошибка» и вопросы её изучения // Палимпсест: Литературовед. журн. — 2019. — № 2. — С. 53–64.

184. Хлебников М. «Не бойтесь хвалы, не бойтесь хулы...»: По поводу одного двойн. юбилея // Сибир. огни. — Новосибирск, 2018. — № 6. — С. 154–165; То же [без ссылок на источники цитат и] с подзагл.: (Послесловие к одному двойн. юбилею) // Подъём. — Воронеж, 2019. — № 1. — С. 183–193.

---

## КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

АБЕЛЬСКАЯ Раиса Шоломовна — поэт, бард; кандидат филологических наук, доцент Уральского федерального университета (Екатеринбург). Тема диссертации — «Поэтика Булата Окуджавы: истоки творческой индивидуальности» (2003). Автор ряда научных статей и монографии «Каждый пишет, как он слышит. Поэтика Булата Окуджавы» (2008). Готовит к публикации монографию «Авторская песня: поэтика жанрового синтеза»; статья в настоящем сборнике представляет собой главу из этой книги.

АЛЕЙНИК Александр Аркадьевич (р. 1952) — журналист, литкритик, поэт; родился в г. Горьком; в США с 1989 г.

АЛЕКСАНДРОВА Мария Александровна — кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. Автор книг «Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы» (в соавт. с Д. В. Мосовой, 2018), «Творчество Булата Окуджавы и миф о “золотом веке”» (2021; в печати), а также многих статей о его творчестве.

АЛЛЕН Миша (Каценеленбоген, 1911–2001) — собиратель советской неподцензурной песни и публикаций о ней, переводчик стихов Высоцкого на английский язык, впервые опубликовал его тексты в русскоязычной прессе США. Его принято считать автором термина *магнитиздат*. В 1930-м переехал в США из Литвы; проживал в Канаде.

АЛЬТШУЛЛЕР Владимир Борисович (здесь псевд. Н. Пименов; 1959) — выпускник Московского полиграфического института. Автор ряда работ, посвящённых разным аспектам авторской песни (под различными псевдонимами).

АРГУС (Айзенштадт-Железнов Михаил Константинович; 1900–1970) — журналист, писатель; сатирик. Жил в Белоруссии и Латвии, с 1923 года — в США, штатный фельетонист в газете «Новое русское слово» (Нью-Йорк).

БАСОВСКАЯ Евгения Наумовна — доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой медиаречи Института массмедиа РГГУ. Соавтор Вл. И. Новикова по книге «Авторская песня» серии «Книга для ученика и учителя» (2000). Научные интересы — лексические и синтаксические особенности языка СМИ, средства речевого воздействия.

БЕЛОМОРОВ Валентин Алексеевич (р. 1962) — журналист, участник движения КСП. Родился на Соловецких островах; ныне живёт в Подмоскowie.

БЕТАКИ Василий Павлович (1930–2013) — поэт и переводчик, литературный критик. С 1973 года жил под Парижем; работал на радио «Свобода» и в журнале «Континент». Подготовил к изданию книгу А. Галича «Стихотворения и поэмы» для серии «Новая библиотека поэта» (СПб., 2006).

БИТКИНОВА Валерия Викторовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского. Автор монографии «Образы петровской эпохи в творчестве Александра Городницкого» (2012), учебного пособия «Образы русской культуры XVIII–XIX веков в бардовской поэзии», статей о творчестве В. Сосноры, Б. Окуджавы, А. Городницкого, других поэтов-бардов.

БОЛЬШУХИН Леонид Юрьевич (1967) — доктор наук (степень PhD), профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Нижегородский кампус); исследователь русского литературного авангарда, творчества Маяковского, Пастернака, прозы и поэзии поколения «шестидесятников».

БОРОДИН Георгий Николаевич (р. 1973) — историк анимационного кино.

БУГТЕСКОВ Елена Михайловна — филолог-скандинавист, переводчик. Живёт в Копенгагене.

БУЛГАКОВА Оксана Леонидовна — режиссёр-документалист, киновед, переводчик и издатель; профессор Университета Гутенберга в Майнце. Защитила докторскую диссертацию в Университете Гумбольдта (1982); преподавала в Лейпцигской высшей школе музыки и театра, интернациональной киношколе в Кёльне, Свободном университете Берлина, Стэндфордском университете и университете Калифорнии в Беркли. Автор работ по истории советского кино.

БЫКОВ Леонид Петрович (р. 1947) — литературовед; доктор филологических наук, профессор; заведующий кафедрой русской литературы XX века Уральского университета (с 1991). Участник изданий книг В. Высоцкого и Г. Шпаликова.

ВИШНЕВСКАЯ Юлия Иосифовна — поэтесса, была одним из основателей и участников литературного объединения СМОГ; журналист, публицист, политолог. Участница правозащитного движения в СССР. В 1971 году эмигрировала в Израиль, позднее жила в Германии, где в 1973–1994 гг. работала в аналитическом отделе «Радио Свобода».

ГАВРИКОВ Виталий Александрович (р. 1983) — доктор филологических наук, профессор кафедры государственного управления и менеджмента Брянского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. Сфера интересов включает творчество Высоцкого и авторскую песню, а также рок-поэзию.

ГРОНСКИЙ Василий Александрович (р. 1988) — руководитель группы эксклюзивных проектов издательства «Либрика».

ДРОНОВА Татьяна Ивановна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, автор многих статей о типах исторического повествования в русской литературе XX века (от Д. С. Мережковского до Б. Ш. Окуджавы).

ДРЫЖАКОВА Елена Николаевна — литературовед-русист, исследователь творчества А. И. Герцена; с 1978 г. — в США, профессор Питтсбургского ун-та.

ЖЕБРОВСКА Анна-Ирена — доктор филологических наук, диссертация — «Авторская песня в восприятии критики (60–80-е годы)» (МГУ, 1994). Специалист по русской литературе и культуре XX века; до 1995 г. занималась преподавательской деятельностью в Высшей педагогической школе г. Жешув (Польша), позднее — журналист, одно время — собкор газеты «Политика» в Москве.

ЗЕРНОВА Руфь Александровна (1919–2004) — прозаик, переводчик; жертва сталинских репрессий. В 1976 году эмигрировала в Израиль.

ЗОТОВА Галина Николаевна (наст. фам. Цеолкович-Митина; ум. 1992) — диктор и ведущая передач мюнхенской штаб-квартиры «Радио Свобода» в 1960–1980-е гг., в частности вела рубрику «Они поют под струнный звон» с песнями советских бардов.

КАБАНКОВ Артём Игоревич (1991) — учитель русского языка и литературы, кандидат филологических наук (тема диссертации — «Прецедентный мир В. Высоцкого в дискурсе новых медиа: семантико-аксиологический и регулятивный аспекты»). Автор ряда статей, посвящённых творчеству В. Высоцкого». Сфера научных интересов: медиалингвистика, медиаконцепты, теория прецедентности.

КАДОЧНИКОВА Софья Андреевна — кандидат филологических наук; преподаватель кафедры периодической печати факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова. Диссертация — «Журналистский дискурс в авторской песне».

КАСТРЕЛЬ Дмитрий Исаакович (1949) — закончил МГПИ, преподавал русский язык и литературу в московских школах. Неоднократно публиковал статьи об авторской песне, начиная с самиздата.

КОВНЕР Владимир Яковлевич (1937) — инженер-механик, переводчик, преподаватель; коллекционер авторской песни, участвовал в издании парижского четырёхтомника «Песни русских бардов», автор ряда переводов и авторских публикаций о бардах, включая мемуары «Золотой век магнитиздата». В 1979 г. эмигрировал из Ленинграда в США.

КОЛОБОВ Владимир Васильевич (1958) — доктор филологических наук, доцент кафедры связей с общественностью, рекламы и дизайна Воронежского государственного университета.



КОСТРОМИН Александр Николаевич (р. 1951) — историограф авторской песни; автор ряда статей об авторской песне, составитель сборника стихов и песен А. Галича «Облака плывут, облака» (1999). Художественный руководитель московского Городского центра авторской песни, ведущий преподаватель гитарной школы.

КРЫЛОВ Андрей Евгеньевич (1955) — литературовед, библиограф, текстолог авторской песни. Главный редактор самиздатской газеты «Менестрель» (1979–1985), альманахов «Мир Высоцкого» (1996–2002), «Голос надежды. Новое о Булате» (2004–2013),

КУЛАГИН Анатолий Валентинович (р. 1958) — доктор филологических наук, профессор Государственного социально-гуманитарного университета (Коломна); тема докторской диссертации — «Эволюция литературного творчества В. С. Высоцкого» (1999). Автор книг о творчестве Высоцкого, Окуджавы, Визбора, Шпаликова, а также сборников статей об авторской песне и других её представителях.

МАКСУДОВ Сергей (в настоящем выпуске ему принадлежит статья, подписанная Н. Н.) — псевдоним Бабёнышева Александра Петровича (р. 1938), геолога, историка, демографа, социолога; участника правозащитного движения в СССР, автора, редактора и распространителя самиздата.

МАТВЕЕВА Наталья Николаевна — кандидат филологических наук; диссертация — «Языковая объективация семантической сферы “искусство” в поэтических текстах Ю. Левитанского, Б. Окуджавы и Д. Самойлова». Работает в системе Роскомнадзора по Республике Татарстан.

МАТЫЦИНА Ирина Витальевна — кандидат филологических наук; доцент кафедры германской и кельтской филологии филологического факультета МГУ.

Н. Н. — см. Максудов С.

НИКИТСКИЙ Яков Викторович (1956) — выпускник МИТХТ; имеет публикации о записях современных народных, а также о бардовских песнях.

НИЧИПОРОВ Илья Борисович (1977) — доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса МГУ им. М. В. Ломоносова. Докторская диссертация — «Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи» (Екатеринбург, 2008).

ОРЛОВ Владимир Игоревич (р. 1964) — собиратель и публикатор советской неподцензурной поэзии; автор биографических книг о С. Чудакове и А. Гинзбурге.

ПИМЕНОВ Н. — см. Альтшуллер В. Б.

ПОЛЕНОВА Ольга Андреевна — кандидат биологических наук; переводчик.

ПОЛЧАНИНОВ Ростислав Владимирович (р. 1919) — историк, общественный деятель, журналист. С 1920 г. с семьёй в эмиграции, с 1951-го —

в США. Вёл рубрику «Записки коллекционера» в газете «Новое русское слово», в которой в 1974–1987 гг. опубликовал более сорока статей о советских бардах.

ПФАНДЛЬ Хайнрих (р. 1954) — доктор филологии, профессор; с 1972 по 1978 г. изучал русскую и французскую филологию в университетах Граца (Австрия), Нанси (Франция) и Москвы (МГУ). В 1981–1982 гг. преподавал немецкий язык в Московском институте иностранных языков. В 1991 г. защитил диссертацию «Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого». С 1978 г. работает в отделении славянской филологии университета Граца, также преподаёт в университете г. Клагенфурт.

РЯЖСКИЙ Юрий Олегович (р. 1967) — журналист. В настоящее время — соучредитель и заместитель главного редактора газеты «Труд».

САХНО Хелен фон (р. 1920) — журналист, прозаик, литературовед, переводчик, издатель; доктор филологии. Сфера научных интересов — германистика, славистика, философия.

СВИРИДОВ Станислав Витальевич (1969) — кандидат филологических наук. Тема диссертации — «Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого» (МГУ, 2003). Доцент Института гуманитарных наук Российского государственного университета им. И. Канта (Калининград). Автор многих работ об авторской песне, а также теоретических разработок в области звучащей поэзии.

СИМОНОВ Алексей Кириллович (р. 1939) — кинорежиссёр, писатель, переводчик, журналист, педагог, правозащитник. С 1991 года президент Фонда защиты гласности. Сын К. М. Симонова.

СМИТ Джерри (р. 1938) — филолог, специалист по русской поэзии и литературе русской эмиграции. Преподавал в университетах Ноттингема, Бирмингема, Ливерпуля, Индианы и Беркли. В 1986–2003 гг. — профессор русской литературы в Оксфордском университете, в настоящее время — Professor Emeritus, действительный член Британской Академии, переводчик.

СОКОЛОВА Инна Алексеевна — кандидат филологических наук; автор монографии «Авторская песня от фольклора к поэзии» (2002), а также ряда статей о бардах.

СОСИН Джин (в среде сотрудников — Эдуард Евгеньевич; 1922–2015) — директор станций «Радио Свобода», на которой проработал с 1952 по 1985 гг. Доктор философии Колумбийского Университета, автор многих статей, в том числе и о советском магнитизде; телеведущий.

СТАФЁРОВА Елена Львовна — преподаватель истории; кандидат исторических наук. Автор нескольких книг.

СУББОТИНА Татьяна Евгеньевна — инженер-экономист; автор ряда статей об авторской песне.

ТОЛСТОЙ Иван Никитич (р. 1958) — филолог и историк литературы, педагог, сценарист, телеведущий, эссеист, радиожурналист. С 1995 года штатный сотрудник «Радио Свобода» в Праге.

ФОМИНА (Некрасова) Ольга Александровна — кандидат филологических наук; тема диссертации — «Стихосложение В. С. Высоцкого и проблема его контекста» (2005). Занимается исследованием стиховых форм авторской песни.

ЧАВДАРОВА Дечка Дечева — доктор филологических наук, профессор университета «Епископ Константин Преславски» (г. Шумен, Болгария).

ШАКИН Геннадий Константинович (р. 1945) — выпускник Воронежского политехнического института; фотограф, с 1960-х гг. специализирующийся на съёмках бардовских и джазовых мероприятий.

ШАУЛОВ Сергей Михайлович (1949) — филолог-германист; доктор филологических наук. Автор ряда книг, в том числе нескольких — о В. Высоцком.

ЮНГГРЕН Магнус (р. 1942) — шведский литературовед, славист, переводчик, журналист; выпускник Стокгольмского университета (1968), доктор филологии, доцент, специалист по русскому символизму. Статьи о русской литературе и правозащитном движении в СССР публикует в периодической печати с 1963 г. Стажировался в Ленинградском и Московском университетах. С 1996-го преподаёт русскую литературу в Славянском институте Гётеборгского университета.

ЮРОВСКИЙ Виктор Шлёмович (1946) — библиограф, составитель ряда сборников авторской песни, в том числе пятитомного собрания сочинений М. Анчарова и автор его биографической книги (в соавт. с Ю. Ревичем). Также специализируется на творчестве Б. Окуджавы.

---

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ\*

- Абаева Л. Н. 543  
Абдулов В. О. 701, 743  
Абелишвили Г. 747  
Абельская Р. Ш.  
(293–305), 263, 654,  
730, 828, 837  
Абрамкин В. Ф. 181  
Абрамова Л. В. 698, 744  
Абрамова Н. Н. 467  
Абрамович Г. Л. 348  
Абросимова Е. А. 577  
Аброскин 486  
Абуладзе Т. Е. 558  
Аверьянов 482, 483  
Аверьянов В. И. 147  
Аветисов А. Р. 828  
Авилова Е. Р. 655  
Автухович Т. Е. 298, 626,  
728, 731, 828  
Агеева Ю. В. 830  
Агранович Е. Д. 5  
Аграновская Г. Ф. 801  
Аграновский А. А. 5  
Агранян С. И. 646  
Адамски Дж. 621  
Аджубей А. И. 478, 479  
Адов И. 508, 509  
Адуев Н. А. 117  
Аедоницкий П. К. 647  
Азарова Л. Е. 834  
Айдинов М. Ю. 426  
Айзенберг М. Н. 556  
Аким Я. Л. 475  
Акимов В. В. 107, 150,  
151, 698  
Акоп 490  
Аксельрод Е. М. 486, 487  
Аксенчук И. С. 452, 463,  
466, 468, 471  
Аксёнов В. П. 68, 192, 200,  
201, 306, 307, 537, 553,  
703, 732, 747, 831, 833  
Аксёнова А. 484, 486, 489  
Акутагава Р. 808  
Алейник А. А.  
(91–98), 837  
Александров Е. А.  
439–441, 443  
Александрова М. А.  
(306–321, 403–424,  
550–562), 548, 626,  
674–676, 678–680, 824,  
825, 837  
Алексеев 486  
Алексеев П. В. 823  
Алексей 608  
Алемасов Д. 709  
Алешковский Юз (Ю. И.)  
163, 177, 196, 234, 235,  
241–243, 256, 436  
Алиев А. М. (Адалло) 513  
Аллен М. (172–176), 30,  
261, 837  
Аллой В. Е. 228  
Алмазов Б. А. 231, 254  
Алтарёва О. С.  
626, 783, 798  
Альтшуллер В. Б.  
(Пименов Н. И.)  
(572–574), 353, 837, 840  
Альтшуллер М. Г. 163, 189  
Альфредсон Х. 53, 54  
Амальрик А. А. 472  
Амальрик Л. А. 472  
Ананишнова Н. 610  
Андерсен Г.-Х. 466, 467  
Андреев К. Е. (99–133,  
163–262), 508  
Андреев Ю. А. 180  
Андреевский Г. В. 808  
Андрейсен Р. 177  
Андрейченко О. И. 832  
Андреотта П. 130  
Андропов Ю. В. 76  
Андрос И. Д. 828  
Анна Иоанновна 808  
Анненков П. В. 411  
Аннинский Л. А. 613, 622  
Антимоний Г. Д. 706  
Антон —  
см. Окуджава Б. Б.  
Антонова М. В. 735  
Анчаров И. Л. 139, 642  
Анчаров М. Л. (138–149),  
5, 30, 245, 293, 296,  
297, 613, 614, 636,  
639–643, 651, 656,  
798–811, 824, 827  
Арабов Ю. Н. 819  
Арбенин К. Ю. 554  
Аргус (165–171), 837  
Арий 350  
Аристотель 759  
Арканов А. М. 531  
Армстронг Л. 643

---

\* В Именной указатель не включены: персонажи художественных произведений, в том числе и реальные; различные мифические персонажи; фамилии, упоминаемые в полных названиях учреждений и организаций, улиц и т. п.

- Арнауг Л. 745  
 Аронов А. Я. (Саша, Сашка) 482, 483, 494, 495, 497, 499, 502, 506, 507, 516  
 Аронов М. — см. Корман Я. И.  
 Арсенова Т. А. 828  
 Артёмова С. Ю. 825  
 Архангельская-Галич А. А. 27, 345, 351, 569, 785  
 Архимед 723  
 Архипочкина О. О. 352  
 Арцимович (Окуджавы) О. В. 15, 53, 56, 62, 75, 76, 78, 510, 515, 528, 530–533, 537, 540–546, 550, 557, 693  
 Арцимович Л. А. 14, 15, 693  
 Асаркан А. Н. 11, 13, 236, 798  
 Асланиди П. 749  
 Астафьев В. П. 647, 648, 656  
 Астафьева Н. Г. 479, 481–483, 486–488, 516  
 Астров А. П. 148, 149  
 Астрова С. А. 148, 149  
 Ася 508  
 Атаманова Н. В. 828  
 Атилилов Д. А. 490, 491  
 Ахмадулина Б. А. 21, 51, 75, 76, 85, 512, 522, 526, 528, 542, 547, 618, 680, 698, 816  
 Ахматова А. А. 52, 59, 189, 510, 634, 649, 650, 656, 716  
 Ашхен Степановна — см. Налбандян А. С.  
 Бабаджанян А. А. 510  
 Бабёнышев А. П. (псевд.: С. Максудов; Н. Н.) (181–188)  
 Багрицкий Э. Г. 213  
 Баевский В. С. 263, 288, 294  
 Байбатырова Н. М. 836  
 Байдаков Б. С. 169, 170  
 Байрон Дж. 214, 298, 299  
 Бакин В. В. 563  
 Балин А. И. 525  
 Балла О. А. 800, 803, 807, 808  
 Балтер Б. И. 558  
 Баль А. В. 660  
 Бальмонт К. Д. 271, 272, 275, 279  
 Барабанов Б. 157  
 Баранов М. О. 135, 429, 477  
 Барбюс А. 67  
 Баруздин С. А. 522  
 Барышников М. Н. 35  
 Басаргин В. Ф. 601  
 Басовская Е. Н. (661–666), 837  
 Батракова О. Я. 503  
 Батурин Ю. М. 710  
 Батшев В. С. 631  
 Батый 358  
 Батюшков К. Н. 52, 309  
 Бах И.-С. 215, 246  
 Бахнов Л. В. 553, 556  
 Бахтин М. М. 294, 295, 326, 339, 555, 662, 674, 756  
 Бачурин Е. В. 178, 231, 234, 241, 254  
 Башлачёв А. Н. 361, 655, 732  
 Бган О. П. 15  
 Бегунов Ю. К. 349  
 Бедекер (Baedeker) К. 770  
 Беженару Л. Е. 729  
 Безбородов А. Б. 828  
 Безирганова И. А. 430  
 Безруков С. В. 607  
 Беккет С. 50  
 Белая Г. А. 419–421, 550, 602  
 Бельский Л. П. 698  
 Белинский В. Г. 663, 717  
 Белинский Я. Л. 513  
 Белицкий Я. М. 481, 484, 516  
 Белкина 516  
 Белов И. 668  
 Беломоров В. А. (657–661), 838  
 Белоусов Л. С. 828  
 Белый В. А. 303  
 Беляева 494  
 Беляева Н. П. 824  
 Белякова А. А. 828  
 Бен-Цадок М. 163  
 Беранже П.-Ж. де 205, 732  
 Берггольц О. Ф. 189, 511, 826  
 Бергман Б. 564  
 Бергман И. 50, 114  
 Бердяев Н. А. 613  
 Бережков В. В. 123  
 Березин В. С. 800, 802, 803  
 Беренштейн Е. П. 828  
 Берестинский М. И. 50  
 Берестов В. Д. 475, 666  
 Берецкая Е. А. 831  
 Берёзко Г. С. 513, 514  
 Беридзе 516  
 Берия Л. П. 95  
 Берковский В. С. 178, 293, 658  
 Бернес М. Н. 101, 183, 733  
 Бертоллуччи Б. 114  
 Бесков Г. 52  
 Бестужева Е. П. 769, 771  
 Бетаки В. П. (206–227, 244–248), 128, 132, 348, 785–787, 789–792, 838  
 Бещев Б. П. 498  
 Бёме Я. 714, 717–719, 723, 725, 726  
 Бёрнс Р. 216, 247, 732  
 Бикеева В. А. 836  
 Биргер Б. Г. 435, 537  
 Бирман В. 552, 560  
 Бирюкова Е. А. 828  
 Биткинова В. В. (368–385, 627–638), 410, 549, 559, 561, 825, 838  
 Битов А. Г. 201, 680  
 Битти У. 729  
 Благой Д. Д. 345  
 Блантер М. И. 233  
 Блок А. А. 210, 211, 215, 246, 287, 288, 302, 310, 353, 356, 357, 363, 510, 634, 650, 664, 674–680, 716, 732, 834  
 Блюменкранц В. С. 710  
 Богатырёва Е. А. 829  
 Богачёва А. И. 829  
 Богданов П. Ф. 481  
 Богданова С. Л. (Сюзя) 472, 473  
 Богодухов И. К. 600

- Богомазов С. М. 452  
Богомолов Н. А. 3, 9, 10, 343, 557, 619, 623, 626–632, 634–638, 785, 787, 792, 836  
Богомолов Ю. А. 818  
Богоявленский Б. Д. 769  
Бойко М. Н. 409–411, 415  
Бойко С. С. 268, 307, 310, 403, 404, 406, 407, 413, 551, 558, 655  
Бойм С. Ю. 313, 424  
Боков В. Ф. 490, 491  
Болдырев Ю. Л. 408  
Болотина А. С. 829  
Болотнова Н. С. 831  
Болотова Ж. А. 528  
Болотская М. П. 829  
Большухин Л. Ю. (306–321), 549, 838  
Бондаренко А. 816  
Бондарюк А. 624  
Бонч-Бруевич В. Д. 142  
Борзенко С. А. 524  
Борисов А. А. 698  
Борисов И. Б. 523, 525  
Борисова Л. А. 822  
Борисова У. Ю. 731  
Боровский А. 502  
Боровский Д. Л. 100  
Бородин Г. Н. (439–473), 838  
Босенко В. И. 320, 407  
Боцу П. П. 523  
Бочина Т. Г. 830  
Бояркина Л. В. 825  
Боярский И. Я. 464–466  
Брагин В. Д. 429, 434, 436  
Брандис Е. П. 235  
Брассенс Ж. 56, 60, 183  
Брегвадзе Н. Г. 750  
Брежнев Л. И. 49  
Брель Ж. 56, 60  
Брехт Б. 199, 216, 234, 241, 552  
Бродский И. А. 128, 234, 241, 245, 345, 543, 556, 569, 646, 656, 681, 702, 731, 767, 825  
Брокгауз Ф. А. 238  
Брук П. 115  
Брюсов В. Я. 270, 271, 288  
Буало Н. 221, 734  
Буггесков Е. М. (60–65, 67–70), 838  
Букаты Е. М. 825  
Букия Н. 747  
Булавацкий М. П. 732  
Булатовский И. В. 423  
Булгаков М. А. 159, 363, 777  
Булгакова О. Л. (Bulgakowa O.) (99–119), 838  
Булгарин Ф. В. 404  
Бунин И. А. 37, 517  
Буров А. А. 626, 661–666, 702, 703, 825  
Бурунский В. М. 829  
Бурштейн А. И. 571  
Бут М. 204  
Бутковская Т. М. 427, 428, 435  
Бушин В. С. 407, 692–694  
Быков Д. Л. 56, 426, 427, 654, 662, 668, 671, 682, 693, 825  
Быков Л. П. (813–819), 639, 838  
Быков Р. А. 15, 733, 816  
Бышовец А. Ф. 699  
Бьёркегрен Х. (Bjorkegren H.) 51, 54, 57, 59, 66, 69  
Бэйль П. 568  
Бялосинская Е. Л. 501  
Бялосинская-Евкина Н. С. (474–516)  
Бялосинский С. И. 501  
Вадимов А. А. 777  
Вайль П. Л. 346  
Вайнберг М. С. 35  
Вайнеры А. А. и Г. А. 608  
Вайнфельд М. А. 516  
Валеева Л. В. 831  
Валерий (Аркадьевич) — см. Гинзбург В. А.  
Валуцкий В. И. 815, 817  
Вальстрём С. 53  
Вампилов А. В. 819  
Ваншенкин К. Я. 189, 198, 529  
Варди А. А. 252, 253  
Васильева Е. С. 19  
Васильева М. С. 572, 573  
Васильева Т. А. 829  
Вахнюк Б. С. 178  
Ведекинд Ф. 199  
Вежбицка А. 662  
Веледницкая Л. Б. 127  
Велицын Б. Л. 437  
Веневитинов Д. В. 345, 517  
Венявский Г. И. 126  
Вера Ивановна 490  
Верещагина А. Н. 825  
Верещагина О. Н. 825  
Вермеер Я. 215, 352  
Вернер З. И. 504  
Вергинская М. А. 816  
Вергинский А. Н. 199, 207, 244, 366  
Веселова Н. А. 825  
Вестберг П. 53  
Ветловская В. Е. 307, 308  
Ветошкина М. А. 829  
Вигдорова Ф. А. 24, 191  
Виго Ж. 813  
Виельгорские, кн. 127  
Визбор Ю. И. 5, 30, 113, 183, 197, 230, 240, 245, 254, 614, 615, 617, 624, 627, 630, 632, 636, 638–640, 642, 644–647, 651, 656–658, 660, 661, 798, 810, 811, 815, 824  
Вийон Ф. 183, 195, 211  
Виктор (Витька, Витюха) — см. Окуджава В. Ш.  
Викторович В. А. 298, 827, 828  
Виленкин В. Я. 798  
Виленский И. А. 427  
Виленский Л. М. 786  
Виноградов В. Б. 75  
Виноградов В. В. 662  
Виноградова В. Л. 347  
Винокур В. Н. 828  
Винокур Г. О. 662  
Винокуров Е. М. 87  
Винокурова Т. М. 23  
Виравов И. Н. 701  
Виттон Л. 773  
Вихорев В. И. 231  
Вишневская Г. П. 130  
Вишневская Ю. И. (38–48), 838  
Вишневский К. Д. 265, 267, 278

- Вишняков П. И. 531, 532  
 Влади М. 158, 329, 336, 564, 565, 567, 568, 701, 704, 734, 740, 744–746, 748, 750  
 Владимир, кн. 345  
 Владимов Г. Н. 68  
 Вовси-Михоэлс Н. С. 35  
 Вознесенский А. А. 51, 59, 190, 234, 241, 245, 288, 504, 512, 542, 544, 618, 651, 687, 698, 701, 732, 777  
 Войнич Э. Л. 731  
 Войнович В. Н. 68, 96, 481, 502, 516, 569, 688–690  
 Войтенко С. Г. 25, 26  
 Войчех С. 72  
 Волгин И. Л. 777  
 Волков С. М. 98, 132  
 Волкова Н. В. 654  
 Волобуева И. Г. 523  
 Володарский Э. Я. 708  
 Володин А. М. 535, 816, 817  
 Володин В. Е. 828  
 Волохонский А. Г. 231, 825  
 Волошин М. А. 358  
 Волтер Р. 48  
 Волчек (Волчѣк) Г. Б. 14, 569, 798  
 Вольпин М. Д. 23, 472  
 Вольтер 734  
 Вольф З. 626, 769, 771, 778, 779, 781, 782  
 Ворожбитова А. А. 822  
 Воронов Б. А. 441, 443, 448, 451–453, 463  
 Воронов В. И. 513, 514  
 Воронов Н. П. 529, 530  
 Ворошильски В. 74, 75  
 Высоцкая Н. М. 698  
 Высоцкая Н. Ф. 734  
 Высоцкий В. С. (Wysoski W.) (99–119), 4, 5, 7, 8, 10, 29, 30, 43, 80, 81, 91, 93, 96, 121, 123, 150–164, 168, 169, 175–177, 181, 183–185, 187, 188, 196, 199–206, 212, 222–227, 228, 232, 234, 237, 238, 240, 242, 245, 249, 253–261, 263–293, 297–301, 310, 322–341, 346, 360, 361, 363, 367, 518, 534–536, 538–540, 548, 549, 556, 558, 561, 563–568, 598–611, 617, 618, 620–622, 624, 626, 627, 629, 632–636, 638–645, 651, 653–656, 658, 660, 696–768, 790, 810, 811, 814, 815, 817, 819, 820, 821, 824, 828–836  
 Высоцкий С. В. 738  
 Габай И. Я. 128  
 Габрилович Е. И. 819  
 Гаварден Ф. 565  
 Гавел В. 216  
 Гавриков В. А. (360–367, 762–768), 548, 654, 658, 707, 732, 736, 737, 822, 829, 838  
 Гагарин Ю. А. 11, 615  
 Гадюкина А. В. 825  
 Газизуллин Д. 572  
 Гайдай Л. И. 571  
 Гайдар Е. Т. 76  
 Гайнутдинова А. Р. 829  
 Гак В. Г. 592  
 Галансков Ю. Т. 128  
 Галина, Галя — см. Смольянинова Г. В.  
 Галич А. А. (Galich A.) (120–133), 4, 5, 7, 8, 10, 19–27, 29–48, 91, 164, 169, 175, 177, 183–186, 196, 199, 201–204, 206, 212–217, 222, 227, 228, 232, 234, 237, 240, 242, 244–248, 250, 253–259, 261, 262, 263–269, 271–293, 301, 302, 341, 342–359, 361–366, 439–473, 536, 548, 558, 561, 569–575, 616, 617, 622–624, 626, 627, 630–632, 634–636, 638–641, 644, 649–653, 656, 665, 669, 769–799, 810, 814, 815, 820, 821, 824, 836  
 Галич А. Н. (Аня, Ньюша) 19, 20, 22, 23, 27, 36, 44, 46, 128, 344  
 Галчинский К. 80  
 Гальперин И. Р. 662  
 Гамзатов Р. Г. 101, 187  
 Гандлевский С. М. 556  
 Ганжа А. Г. 554, 555  
 Гансовский С. Ф. 235  
 Ганулин 516  
 Ганьон Р. 567  
 Гарагуля А. Г. 745  
 Гаранин В. А. 742  
 Гарон Л. А. 428  
 Гаспаров М. Л. 264, 265, 268, 269, 271, 274–277, 280, 282–286, 288, 289  
 Гаццолли Л. 568  
 Гвоздиковская Т. С. 265, 288  
 Гвяздецкая А. А. 155  
 Гегель Г. 323  
 Гей Д. 216, 247  
 Гейне Г. 731  
 Гельфонд М. М. 825  
 Генис А. А. 346  
 Генкин А. А. 232, 262  
 Генрих II 238  
 Генриэтта — см. Миловидова Г. Л.  
 Георг 608  
 Герасимов О. Г. 835  
 Герасимов С. А. 107  
 Герасимова Н. М. 155  
 Гербер А. Е. 569  
 Гердт З. Е. 92  
 Гёте И. В. 348, 714, 717, 723  
 Гига-Опанасенко Г. П. 486, 516  
 Гизатулин М. Р. 12, 426, 431, 435, 529, 545, 626, 667–673, 685, 687, 691, 692  
 Гилельс Э. Г. 127  
 Гиленко В. Н. 479, 481–484, 486, 489, 495, 497, 500, 516  
 Гиляровский В. А. 731  
 Гинзбург 516  
 Гинзбург А. И. 199, 346  
 Гинзбург В. А. 26, 36, 348, 784  
 Гинзбург Л. В. 21, 617, 709  
 Гинзбург Л. С. 345  
 Гинзбург Л. Я. 662, 756  
 Гинзбург С. С. 441, 443

- Гитлер А. 778  
Гладилин А. Т. 536  
Гладков А. К. 632  
Глазанов В. Е. 231, 232  
Глазков Н. И. 307, 508, 528, 547, 785  
Глинка М. И. 350, 510  
Глоцер В. И. 522  
Глушаков П. С. 824  
Глушков В. М. 808, 809  
Гневашев И. И. 117  
Гоббс Т. 725  
Говорунов А. В. 421  
Говорухин С. С. 96, 608, 728  
Гоголь Н. В. 39, 199, 559, 650, 711, 718, 720, 738  
Голдышенко О. А. 830, 832  
Головенченко Ф. М. 348  
Головин В. И. 752  
Головинов В. М. 516  
Голомшток И. Н. 44, 45  
Гольшева Е. М. 14  
Гольденберг А. Х. 824  
Гольдфельд В. А. 49, 50  
Голяховская Л. А. 685  
Гомер 42, 412, 495  
Гораций К. 332  
Горланова Н. В. 592  
Горленко Н. В. 541  
Горобец Е. А. 826  
Городницкий А. М. 5, 196, 197, 231, 232, 245, 254, 617, 618, 638, 662  
Горонков Е. С. 170  
Горький М. 168, 217, 218, 426, 440  
Горячок В. И. 742  
Гофман Э. Т. А. 80, 723, 731  
Гоциридзе Д. З. 746  
Гочев Г. Н. 830  
Гран Й. 59  
Грановская Р. И. 481, 483, 486, 489, 516  
Гребенников С. Т. 361  
Гребенщиков Б. Б. 554  
Гребнев А. Б. 815, 819  
Гребнев Н. И. 21, 23  
Грек М. 713  
Грекова И. 249, 301  
Грехнёв В. А. 675  
Грибкова О. В. 823  
Грибоедов А. С. 126, 309  
Григорьев А. А. 123, 404, 634  
Григорьева 487  
Григорьева Н. А. 525  
Грин А. С. 804, 805, 809  
Грин Н. Н. 804  
Гринберг С. Б. (А. Юнусов) 478  
Грифиус А. 719, 725  
Гриша — см. Левин Г. М.  
Гриша — см. Михнов-Вайтенко Г. А.  
Гришаев В. Н. 524  
Гришаев Я. А. 516  
Гроднева Е. Г. 801  
Гройсман Я. И. 27, 687  
Громова О. И. 828  
Гронский В. А. (563–568), 839  
Грушко П. М. 481, 486, 487, 516  
Губанов Л. Г. 549  
Гугушвили Э. 749  
Гудиашвили Л. Д. 746  
Гузнова Е. А. 830  
Гумилёв Н. С. 634, 650, 731, 765  
Гуревич А. Я. 613  
Гуреев М. А. 626, 680–682, 691, 692, 694, 695  
Гуров Ю. В. 696, 707  
Гуртовая Е. Н. 562  
Гусаров 482, 516  
Гусев А. П. 453  
Гусев В. И. 533  
Гусейнов Г. Ч. 553  
Гусельникова В. С. 823  
Гущин Л. Н. 409  
д'Арк Ж. 43  
Давыдов Д. В. 418, 419  
Давыдов З. Д. 358  
Давыдов Ю. В. 307, 423  
Давыдова В. А. 426  
Давыдова С. А. 562  
Даль В. И. 772  
Дамбран (Дамбранц) Р. Н. 431  
Данелия Г. Н. 815, 817  
Даниэль Ю. М. 54, 59, 520  
Даниэльссон Т. 53, 54  
Даранова О. Н. 825  
Дардыкина Н. А. 545  
Дассен Дж. 568  
Дашкевич В. С. 699, 811  
Детярёв В. Д. 451  
Дейнека А. А. 647  
Дельвиг А. А. 416  
Демидова Е. С. 159  
Демченко В. И. 516  
Деникин А. И. 538  
Державин Г. Р. 423, 713, 718, 726, 747  
Державин М. М. 77  
Дехта-Туманова Р. В. 159  
Дёжкин Б. П. 440, 441  
Джабаев Д. 491  
Джагалов Р. 395  
Джариани В. И. 746  
Джичимска Т. 429  
Джонсон М. 715  
Дзержинский И. И. 198  
Дзюба Е. М. 827  
Диваков С. В. 554, 560  
Дилан Б. 60, 204  
Дмитриев Л. А. 344, 346  
Дмитриев О. М. 518  
Дмитровский А. Л. 703  
Доблер П. 568  
Добрыня 344, 345  
Довгань Е. 680  
Довлатов С. Д. 818  
Довлеткиреева Л. М. 821, 836  
Догалакова В. И. 270, 276  
Долбилкины В. и В. 528, 530  
Долгушев В. Г. 765  
Долдобанов Г. И. 478, 479, 481–483, 494, 497, 516  
Должанов А. (Долженов) 683  
Долматовский Е. А. 95  
Дольский А. А. 178, 231, 232, 763  
Доманский Ю. В. 828  
Домбровский В. 74  
Домбровский Ю. О. 513, 514, 519  
Донен Г. (Donen Sosin G.) 34–37  
Донн Дж. 714  
Доризо Н. К. 244  
Доронина Т. В. 232  
Дорош Е. Я. 514  
Досталь А. Е. 511



- Достоевский Ф. М.  
326, 559, 706, 711, 712,  
715, 718–720, 725, 774
- Дравич А. 75
- Драгунский В. Ю. 774
- Древиль Ж. 130
- Дроздов Г. Д. 821, 830
- Дронова Т. И.  
(674–680), 839
- Друнина Ю. В. 511
- Дрыжакова Е. Н.  
(189–195), 163, 839
- Дрюон М. 324
- Дубинкин Н. 188
- Дубова М. А. 832, 833
- Дубшан Л. С. 410, 411
- Дудаева З. 143
- Дудин М. А. 265, 511
- Дузь-Крытченко В. А.  
30, 100, 709, 733, 739
- Дуксина Ш. 709
- Дулов А. А. 198, 233, 262,  
361, 535
- Думбадзе Н. В. 750
- Дунаевский И. О. 231, 646
- Дунский Ю. Т. 112
- Дымшиц А. Л. 192–194
- Дыховичный И. В. 41
- Дьякова Л. Н. 659
- Дяньмэй Ч. 554
- Евдокимов А. Д. 539
- Евдокимов Н. А. 691
- Евдокимов П. 701
- Евсеева Е. В. 825
- Евсеева И. В. 832
- Евсикова В. А. —  
см. Изотенкова В. А.
- Евстигнеев Е. А. 14, 733
- Евтушенко Г. С. 15, 23
- Евтушенко Е. А. 16, 21, 27,  
28, 49–54, 57–59, 62,  
64, 76, 97, 101, 189, 190,  
192, 241, 357, 501, 504,  
510, 526, 542, 560, 618,  
629, 732, 750, 777, 816
- Евтюгина А. А. 765
- Егоров В. В. 233
- Егорова О. А. 821
- Ежов В. И. 819
- Ежов Н. И. 95
- Елистратов В. С. 614
- Ельцин Б. Н. 97, 710
- Ерёмин М. П. 358
- Ермак 352
- Ермоленко С. И. 294–296
- Ермолин Е. А.  
550, 557, 825
- Ерофеев Вен. В. 201, 703,  
767, 782
- Ерофеев Вик. В. 767
- Ерохин А. А. 536
- Есенин С. А.  
298, 331–333, 510, 706,  
711, 735, 738, 813
- Есипов В. М. 553, 831
- Ефимов Б. Е. 467
- Ефимова Т. В. 822
- Ефремов А. Ю. 827, 834
- Ефремов И. А. 806
- Ефремов О. Н. 77
- Ефремова Т. Ф. 577, 578
- Ефрон И. А. 238
- Ёлкин А. С. 487, 488
- Жак Л. П. 513
- Жаткин Д. Н. 829
- Жбанова И. С. 831
- Жванецкий М. М. 77
- Жданов А. А. 737
- Жданов В. А. 131
- Жебровска А. -И.  
(Żebrowska.) (71–86),  
408, 412, 436, 839
- Жегин Н. Т. 131
- Железнов П. И. 513
- Живописцева  
(Смолянинова) И. В.  
690
- Жигулин А. В.  
(517–547), 273, 510
- Жигулин В. А. 534, 538,  
544, 546, 547
- Жигулина И. В. 517, 520,  
523, 530–534, 536, 538,  
540, 544, 546
- Жильбер П. 130
- Жильцов С. В. 710
- Жирмунская Т. А. 546
- Жирнов Е. П. 602, 781
- Житенёв А. А. 339, 340
- Жолковский А. К. 662, 831
- Жолобова О. Ф. 826
- Жуков Г. В. 362, 364,  
365, 548
- Жукова Е. И. 263, 829
- Жуковский В. А. 277, 278,  
288, 309, 416, 423, 495,  
634, 723, 724
- Жуховицкий Л. А. 569
- Забельшинский В. З.  
478, 479, 481, 483, 484,  
494, 500, 508, 516
- Заболоцкий Н. А. 80, 270
- Завьялова Е. Е. 831
- Завьялова Т. В. 155
- Загрязкина Т. Ю. 833
- Задонский Н. А. 517
- Зайцев В. А. 342, 353
- Зайченко Ю. Ф. 830
- Зайчик М. Н. 155
- Закариадзе Б. А. 744
- Закурдаева Н. В. 737
- Залесская О. Е. 660
- Залотуха В. А. 819
- Замалетдинов Р. Р. 830
- Заманский В. П. 18
- Зарецкий В. К. 833
- Заруднев О. В. 835
- Заурих А. А. 518
- Захарова К. В. 577, 587
- Зелёная Р. В. 777
- Земляк М. А. 831
- Зенгин С. С. 823
- Зернова Р. (196–205),  
249, 839
- Зимин А. А. 343
- Зимна М. 709
- Зиновьев А. А. 66, 68, 247
- Злобина Т. Я. 801
- Змеевой Е. С. 562
- Золотухин В. С. 728, 746
- Зорин 170
- Зорин Л. Г. 569
- Зорина-Карякина И. Н.  
558
- Зотова (Митина) Г. Н.  
(120–133), 39, 43,  
797, 839
- Зощенко М. М. 311, 635,  
649, 737
- Зубов А. В. 444, 445, 451
- Зубова Е. Н. 516
- Зуева З. 685
- Зыкина Л. Г. 233
- Зырянов О. В. 294
- Иван I Калита 358
- Иван IV Грозный 356, 357
- Иванов А. С. 655
- Иванов Ал. А.  
510, 526–528
- Иванов Ан. А. 30, 178

- Иванова 486, 500, 516  
Иванова Л. И. 792  
Иванова Н. И. 405  
Иванов-Вано И. П. 466  
Ивлева Т. А. 270, 274, 276, 286  
Игошина Н. В. 831  
Йедин Б. 53  
Йедин П. 53, 57, 59  
Изотенкова (Евсикова) В. А. 685  
Изотов В. П. 626, 708, 730, 734–736, 739, 740, 765, 831  
Изотова Е. С. 831  
Ильин В. Н. 49, 54  
Ильина Л. 462  
Ильичёв Л. Ф. 63  
Ильф И. А. 764  
Ильченко Н. М. 827  
Инбер В. М. 489  
Инли Ван 827  
Инна — см. Миронер И. В.  
Йохансон С.-Э. 52  
Ирина 608  
Ирина — см. Жигулина И. В.  
Ирод 357  
Иртенъев И. М. 542  
Исаев Г. Г. 831  
Исаковский М. В. 198, 274, 303, 491  
Исаченко С. В. 822  
Искандер Ф. А. 541, 542, 777  
Иткин И. Б. 708, 731  
Ицков И. М. 12, 13  
Ищанова А. О. 831  
Кабалевский Д. Б. 129  
Кабанков А. И. (589–611), 831, 839  
Кабачник В. Э. 32  
Кабачник Г. 32, 33  
Каверин В. А. 520  
Кавторадзе Г. Г. 745  
Кадочникова С. А. (612–625), 549, 821, 822, 839  
Казаков Ю. П. 68  
Казакова Р. Ф. 510  
Казански В. 568  
Казански К. 564, 565, 567, 568, 707  
Казбек-Казиев З. А. 234, 237, 240, 245, 254, 255, 261, 262, 569–571, 623, 662, 798, 811  
Калабухов Ю. 699  
Калатозов М. К. 813  
Калета В. 77  
Кальдерон П. 717  
Камбурова Е. А. 77, 134, 137  
Каменская И. Б. 835  
Каменский 484, 486, 516  
Камина Л. В. 826  
Камышева О. С. 590  
Камянов В. И. 542  
Канакина Г. И. 829  
Кандель Э. И. 23  
Кант И. 723, 724  
Кантор В. К. 422  
Каплер А. Я. 511  
Капустянский А. Б. 12  
Капырина Т. А. 833  
Карабань С. В. 572, 573  
Каракушян Д. В. 831  
Карамзин Н. М. 412, 560  
Каранович А. Г. 467  
Караулов Ю. Н. 662, 663  
Кардаш В. С. 516  
Карелов Е. Е. 112  
Каретников Н. Н. 127, 358  
Карнюшкина Т. В. 824  
Карпушина О. В. 301  
Карякин Ю. Ф. 558  
Кассель Е. 206  
Кастрель Д. И. (569–571), 839  
Кафка Ф. 364  
Каханоўская А. Г. 832  
Каховский П. Г. 317  
Кацман С. И. 295  
Качалов В. И. 345, 426  
Качан В. А. 178  
Качарава А. А. 745  
Каюмова В. Ф. 263  
Квантилиани В. 747  
Кваша И. В. 798  
Квирикашвили М. 743  
Кедрин Д. Б. 521  
Керенский А. Ф. 536  
Кибиров Т. Ю. 556, 619, 635, 813  
Киеня В. М. 742  
Киквадзе М. Г. 670  
Ким Ю. Ч. 5, 29, 43, 77, 123, 169–171, 183, 232, 234, 237, 240, 245, 254, 255, 261, 262, 569–571, 623, 662, 798, 811  
Киплинг Р. 80, 209, 210, 219, 245, 634, 645, 679, 732  
Кипнес Л. В. 826, 831  
Кира 502  
Кирсанов С. И. 270, 276  
Киселёв Б. М. 531  
Киселёв В. 100  
Китов А. И. 808  
Кихней Л. Г. 330, 333, 765  
Киш Д. 534  
Клейман Н. И. 816  
Клименко Н. Н. 822  
Климов А. Э. 113  
Климов Э. Г. 113  
Клопова Е. А. 826  
Клячкин Е. И. 30, 123, 178, 183, 197, 230, 231, 240, 245, 254, 618, 811  
Кнабе Г. С. 550  
Книппер-Чехова О. Л. 426  
Князева М. Л. 630  
Князева М. М. 516  
Кобенко В. П. 533  
Кобликов В. В. 510  
Коваленко А. А. 395  
Ковалёв П. А. 263  
Ковалёва А. 545  
Ковалёва И. Ю. 550, 557  
Ковнер В. Я. (65–67, 249–258), 128, 228, 229, 395, 839  
Ковнер М. В. 395  
Ковтун В. М. 701  
Коган А. Г. 513, 514  
Коган Л. Б. 127  
Коган П. Д. 197, 790  
Кодзоева П. З. 832  
Кожевников А. В. 50  
Кожина М. Н. 592  
Кожушаная Н. П. 819  
Козаков М. М. 798  
Козин В. 516  
Козлова А. Г. 826  
Козлова А. Ю. 832  
Козловский Я. А. 23  
Колаковски Р. 77  
Коларов Р. 718  
Колбасин В. Н. 835  
Колесницкий М. 747

- Колмакова О. А. 830  
 Колмановский Э. С. 101  
 Колобов В. В.  
     (517–547), 839  
 Колосова С. М. 452  
 Колумб Х. 671  
 Колька —  
     см. Фомичёв Н. П.  
 Кольцов А. В. 517  
 Коля — см. Панченко Н. В.  
 Комарович В. Л. 358  
 Комахина Е. А. 832  
 Комисарова Т. И. 233, 241,  
     348, 349  
 Кондырев В. Л. 569  
 Конов П. Е. 482, 516  
 Конова И. Г. 822  
 Константинов Арк. 601  
 Константинова Н. И. 435  
 Константинова С. К. 832  
 Кончаловский А. С. 815  
 Копелев Л. З. 181  
 Копёнкин А. В. 557  
 Копштейн А. И. 790  
 Копылова Н. И. 765  
 Корвалан Л. Л. А. 530  
 Коржавин Н. М. 128, 225,  
     504, 507, 534, 536, 538,  
     541, 542  
 Корзанов 547  
 Корман Б. О. 756  
 Корман Я. И. 358, 571,  
     626, 631, 710, 729, 762,  
     763, 765–768, 810  
 Кормилов С. И. 829  
 Кормильцев И. В. 819  
 Корнель Э. 52  
 Корнилов Б. П. 640–642,  
     656, 809  
 Корнилов В. Н. 14, 407  
 Корнилова Г. П.  
     27, 687, 689  
 Коровина И. В. 831  
 Коростелёв О. А. 228  
 Кортаев В. В. 531  
 Коротич В. А. 701  
 Корсунская Э. А. 816, 818  
 Корузов 516  
 Корчак Я. 215, 246  
 Коссинский А. С. 801  
 Костолевский И. М. 19  
 Костомаров В. Г. 662, 663  
 Костров В. А. 502  
 Костромин А. Н.  
     (769–782), 264, 303,  
     343, 362, 785, 804, 840  
 Костюшко Т. 210  
 Косцинский К. В. 235  
 Котляр Э. П. 479, 481–484,  
     487, 489–491, 497, 502,  
     512, 516, 527  
 Котлярский Э. (134–138)  
 Котов В. П. 522  
 Котов П. Х. 534  
 Котова Е. А. 834  
 Котова М. 311  
 Коханова В. А. 825  
 Кохановский И. В.  
     150, 618, 697  
 Коханская Л. И. 481, 484,  
     486–488, 516  
 Кочарян И. А. 698  
 Кочарян Л. С. 107  
 Кочарян С. А. 237  
 Кочбетлиев 481, 516  
 Коченов Н. И. 481, 483,  
     484, 516  
 Кочергин М. И. 691  
 Кочетков В. И. 536  
 Кошарная С. А. 765, 832  
 Кошут Л. 552  
 Кравчинский М. Э.  
     178, 708  
 Крамарь О. К. 828  
 Краско В. Л. 482  
 Краснов П. Н. 538  
 Красухин Г. Г. 407, 521,  
     522, 525, 536, 537  
 Крейтан Г. В. 687  
 Крейтнер Н. Г. 36, 212,  
     301, 347, 784, 796  
 Кривицкий Е. А. 537  
 Кристаллинская М. В. 232  
 Кристева Ю. 712  
 Кристи С. М. 629  
 Кронгауз М. А. 662  
 Круглова Т. С. 829  
 Крупенков А. Н. 742  
 Крылов А. Е. (425–438,  
     783–799), 264, 277, 287,  
     298, 306–308, 320, 324,  
     342, 346–348, 350, 357,  
     359, 405, 406, 548, 650,  
     652, 654, 658, 687, 688,  
     703, 709, 735, 736, 774,  
     775, 782, 827, 840  
 Крылов И. А. 723  
 Крысин Л. П. 662  
 Крюков Н. Т. 155  
 Крячко В. Б. 826  
 Кублановский Ю. М. 569  
 Кудимова М. В. 655  
 Кузнецов А. В. 68, 170  
 Кузнецов Ф. Ф.  
     75, 533, 536  
 Кузнецова Г. (230–233),  
     240, 241  
 Кузнецова К. С. 832  
 Кузьмина Н. А. 577  
 Кук Дж. 360, 367, 831  
 Кукин Ю. А. 5, 178, 197,  
     232, 245, 253, 259, 635  
 Кулагин 484  
 Кулагин А. В. (342–359,  
     695–710), 298, 310, 323,  
     324, 327, 328, 331, 338,  
     339, 448, 495, 614, 626,  
     639–642, 644, 646–649,  
     651–656, 673, 711,  
     714–716, 735, 736, 765,  
     802, 807, 809, 812–816,  
     818, 824, 827, 828, 832,  
     836, 840  
 Кулиев К. Ш. 101  
 Кулик А. П. 831  
 Куликов С. И. 463  
 Куликов Ю. А.  
     151, 395, 704  
 Куллэ В. А. 426, 556, 557  
 Куницын Б. И. 159  
 Куняев С. Ю. 49, 51, 57, 58,  
     502, 521, 533, 692  
 Купченко В. П. 358  
 Курганцев  
     (Грисман) М. А. 516  
 Куренева О. В. 834  
 Куронь Я. 72  
 Курочкин В. С. 205  
 Курчаткин А. Н. 698  
 Курчевский В. В. 466  
 Кусов И. С. 836  
 Кучликова Р. 495  
 Кушак Ю. Н. 516  
 Кушнер А. С. 270, 639,  
     640, 656, 702, 832  
 Куэлин Э. 709  
 Кьеркегор С. 719  
 Кэрролл Л. 732, 831  
 Лавлинский Л. И. 519, 520,  
     522, 736

- Лаврова Т. Е. 12  
Лагеркрантц У. 54  
Ладыжников И. П. 168  
Лазарев (Шиндель) Л. И.  
504, 689  
Лазарев 487  
Лазарев А. С. 113  
Лазариди С. А. 826  
Лазука Б. 71  
Лайко А. В. 478  
Лакофф Дж. 715  
Лалетина О. С. 270  
Лапиров И. Е. 516  
Лапшина Н. В. 268  
Лапшов А. 609  
Ласкари К. А. 705  
Ласкин Б. С. 21, 22, 777  
Ласкина  
(Аншина) Б. П. 19  
Ласкина Е. С. 19, 24, 27  
Ласунский О. Г. 517  
Латынина А. Н. 419  
Латышев Е. 71, 73, 74  
Латышева В. А. 732, 832  
Лашков И. В. 513, 525  
Ле Форестье М. 567, 568  
Лебедев А. А. 476, 481,  
482, 516  
Лебедев Е. А. 428, 430  
Лебедева М. 685  
Лебедев-Кумач В. И.  
178, 274  
Лебедев-Морской В. А.  
145  
Левель Ш. 567, 568  
Левин В. Г. 491  
Левин Г. М. (Гриша)  
474, 482, 484, 487, 488,  
490, 491, 493, 495, 497,  
498, 500, 511  
Левин Ю. И. 590  
Левина В. А. 691  
Левина Е. Г. 490  
Левина Л. А. 277, 363,  
364, 823  
Левинзон И. А. 178, 233  
Левинтон А. Г. 196, 235,  
242, 256  
Левитан А. М. 618  
Левитан М. С. 618  
Левитан Ю. Б. 782  
Левитанский Ю. Д.  
269, 274, 279, 504, 515,  
543, 576, 578  
Левич В. Г. 35  
Левич Е. В. 35  
Левич Ж. 35  
Лега А. 561  
Лейбсон В. И. 494  
Лейдерман Н. Л. 294  
Лейкин В. А. 361  
Лемель К. 567  
Ленин В. И. 142, 174, 520,  
541, 764, 767  
Леонович В. Н. 482  
Леонтьева А. В. 834  
Лепетухин Н. В. 832  
Лепский Ю. М. 826  
Лермонтов М. Ю. 175, 634,  
680, 731, 738, 826  
Лесаж А.-Р. 738  
Лешутина И. А. 834  
Лещенко П. К. 180, 199  
Ливанов Б. В. 818  
Ливанов В. Б. 816, 818  
Ливанова Е. К. 818  
Лившиц В. А. 801, 824  
Линёва Е. А. 834  
Линкевич А. З. 698, 742  
Липовецкий М. Н. 824  
Лисейцев К. В. 832  
Лисицкая Л. Г. 832  
Лисочкин И. Б. 508  
Листов К. Я. 303  
Лисянский М. С.  
23, 513, 646  
Литвер Н. 144  
Лифшиц В. А. 511  
Лихачёв 516  
Лихачёв Д. С.  
344, 346, 662  
Лихитченко А. В. 699  
Лихоталь 486  
Лобанов М. П. 407  
Логинов Н. Г. 481, 482,  
497, 516  
Лодызен Д. 40  
Лозинская Е. Т. 698  
Лозовская Е. И. 823  
Лолэр О. 765  
Ломидзе Г. З. 441  
Лондон Д. 717, 723  
Лорес Ю. Л. 178  
Лорка Г. 123  
Лосев А. Ф. 294  
Лосев Л. В. (Loseff L.)  
250, 405  
Лотман М. Ю. 266, 286  
Лотман Ю. М. 194, 330,  
332, 338, 559, 560, 662,  
702, 713  
Лоуэлл Р. 204  
Лоуэнталь Д. 421, 422, 424  
Лубяницкий Л. Д. 115  
Луконин М. А. 226  
Лукьянов Н. В. 801  
Лунгин П. С. 569  
Лундберг Б. А. 52  
Лунёва О. К. 500, 516  
Лунин М. С. 416, 417  
Лунис В. Б. 32  
Луннова М. Г. 829  
Луспекаев П. Б. 233  
Луферов В. А. 178  
Луцик П. Н. 819  
Луцок И. В. 270  
Лучанский Ю. И. (И. И.)  
481, 487–489, 516  
Лызлов С. Г. 150  
Лысцов И. В. 521, 522  
Львов В. Ю. 481, 486, 487,  
501, 516  
Львовский М. Г.  
5, 197, 256  
Любимов А. В. 572  
Любимов Ю. П.  
99, 115, 116, 729, 744,  
746, 748, 749  
Любцов А. В. 516  
Люся 502  
Лютевич Г. 71  
Ляпина Л. Е. 272, 279  
Ляшкевич Д. Е. 511  
Лященко М. 748  
Маас Э. 561  
Мазин А. 413  
Макаревич А. В. 92  
Макаренко М. Я. 175  
Макаров А. Н. 106  
Макаров Ан. С. 236, 798  
Макаров В. 827  
Макарова Б. А. 765  
Макеева Е. В. 826  
Максакова Л. В. 699  
Максимов В. Е. 68, 124,  
537, 569  
Максимова Т. В. 569  
Максудов С. —  
см. Бабёнышев А. П.  
Малашенко В. В. 821, 826

- Малеванная Д. А. 549  
 Малиновский Б. Н. 809  
 Малхаз А. А. 426  
 Малхаз Н. А. 426  
 Мальво Ж. 568  
 Мальцев Ю. В. 163  
 Мальцева Г. Ю. 835  
 Мальцева О. В. 829  
 Малявина В. А. 816  
 Мамай 352, 353, 356  
 Мамедов Ф. Г.-оглы  
 (Мамед) 513  
 Мандельштам Н. Я.  
 127, 128  
 Мандельштам О. Э. 38, 52,  
 128, 175, 517  
 Манн Т. 80  
 Мануйлов В. А. 310  
 Мария Вартановна —  
 см. Хачатурян М. В.  
 Маркс К. 693  
 Мартынов Л. Н.  
 276, 286, 479  
 Мартынюк Е. С. 826  
 Марченко А. Н.  
 486, 488, 516  
 Маршак В. 481, 482, 516  
 Маршак С. Я. 310, 451, 773  
 Мастеров М. Д. 516  
 Матанцева М. Б. 825, 832  
 Матвеев М. Ю. 823  
 Матвеев П. В. 348, 626,  
 783, 786–792, 794, 795  
 Матвеева Н. С. 90  
 Матвеева Нат. Н.  
 (Matveeva N. N.)  
 (576–597), 840  
 Матвеева Нов. Н.  
 (134–138), 5, 123, 183,  
 196–198, 206, 217–222,  
 233, 245, 261, 262, 509,  
 510, 629, 638  
 Матеу Х. 490, 491, 826  
 Матицын 516  
 Матусевич В. Б. 40, 45, 46  
 Матусовский М. Л. 513  
 Матыцина И. В.  
 (49–65), 840  
 Матюшкина Е. Н. 821, 826  
 Матяш С. А. 265, 269, 270,  
 288, 291, 835  
 Маукш Х.-Й. 563  
 Маяковский В. В.  
 226, 270, 272, 276, 279,  
 285, 298, 299, 308, 310,  
 332, 464–466, 500, 510,  
 624, 634, 646, 651, 652,  
 656, 690, 706, 711, 721,  
 767, 824, 835  
 Мгеладзе А. Н. 816  
 Мегаев Г. Г. 539  
 Медведев А. Н. 816  
 Медведева Т. Г. 586, 587  
 Меерович М. А. 505  
 Межиров А. П. 513, 539,  
 639, 640, 646, 656, 701,  
 817, 832  
 Мелетинский Е. М. 628  
 Мельгунов С. П. 534  
 Мельников  
 (Шлиппе) Ю. Б. 797  
 Мельников П. И. (Андрей  
 Печерский) 358  
 Меммерт-Лунаи Ш.  
 552, 553, 560, 561  
 Мень А. В. 544  
 Меньшикова Н. Е. 23  
 Меньшутин А. Н. 191  
 Меньшиков В. Ф. 571  
 Мергелов Г. Я. 430, 431  
 Мережковский Д. С. 349  
 Местертон Э. 52  
 Метальников Б. А. 788  
 Мечитов Ю. М. 748, 752  
 Мешков В. А. 742  
 Мила 502  
 Миллер Л. Е. 687  
 Миловидова Г. Л.  
 (Генриэтта) 481, 482,  
 484, 486, 494, 502, 504,  
 505, 507, 508, 516  
 Милош Ч. 221  
 Мильштейн И. И. 427  
 Милюков П. Н. 538  
 Минаев М. 229  
 Миндадзе А. А. 476, 819  
 Минералов Ю. И. 407  
 Минералова И. Г. 294  
 Минц З. Г. 675  
 Мирзаян А. З. 178, 571  
 Мирзоева С. А. 549, 832  
 Миркина З. А. 486, 497  
 Мирник М. 44–46  
 Миронер И. Е. (Инна)  
 481, 484, 490, 491, 500,  
 502, 516  
 Миронер Ф. Е. 490, 491  
 Мислаурова Х. Д. 832  
 Митина Г. Н. — см. Зотова  
 (Митина) Г. Н.  
 Миткевич В. С. 742  
 Митрофанов К. Г. 769  
 Митта А. Н. 116, 117, 815  
 Митяев А. В. 468  
 Митяев О. Г. 657  
 Михайлов М. 63  
 Михалёв И. П. 821  
 Михалков Н. С. 818  
 Михалькова Е. В. 829  
 Михеева Д. А. 829  
 Михник А. 72, 74, 75  
 Михнов-Вайтенко Г. А.  
 25–27, 626, 783, 786,  
 797  
 Михоэлс С. М. 36  
 Мицкевич А. 210  
 Мишле 482, 483  
 Мишле Е. В. 476, 481,  
 486, 516  
 Мишле П. П. 481, 482,  
 486, 516  
 Мишук Вад. Л. 535  
 Млынарски В. 71  
 Можаяв Б. А. 543, 729  
 Моисеенко Е. 364  
 Мокроусов Б. А. 198  
 Монахов В. В. 151  
 Монтан Ив 183, 474, 813  
 Мончинский Л. В. 158  
 Морозов И. А. 765  
 Морозов П. Т. 689  
 Морозова Н. 431  
 Морозовский Р. Г. 658  
 Москвин В. П. 590, 594  
 Мосова Д. В. 626, 655,  
 674–676, 678–680  
 Мохов В. С. 150  
 Моцарт В.-А. 195, 331  
 Мур Р. 65  
 Мусалова К. Х. 830  
 Мусатов А. И. 50  
 Мустафоева Л. М. 833  
 Мушта Г. 624  
 Мясковский Н. Я. 130  
 Н. Н. —  
 см. Бабёнышев А. П.  
 Набоков В. В. 80  
 Навальный А. А. 600  
 Нагибин Ю. М. 19, 21, 351

- Надеждин А. 134  
Надель Л. X. 701, 709, 733  
Назаралиева К. М. 833  
Назаренко А. Н. 745  
Налбандян Ан. С. 685  
Налбандян Аш. С.  
508, 683, 685, 686, 694  
Налбандян Г. С. 685  
Налбандян Р. С. 685  
Налбандян Сил. С.  
425, 685  
Налбандян Сир. С. 685  
Наполеон I  
66, 69, 559, 829  
Наровчатов С. С. 489, 491,  
502, 522  
Наровчатова Г. Н. 490, 491  
Насер Г.-А. 790  
Нахамкин Л. А.  
230, 233, 240  
Незнамов П. В. 307, 308,  
310, 311  
Некрасов В. П. 37, 124,  
261, 262, 569, 816  
Некрасов И. А. 395  
Некрасов Н. А. 165, 266,  
277–279, 288, 711  
Нельсон С. 50  
Немзер А. С. 312, 404,  
423, 424  
Немчик Б. 765  
Нерлер П. М. 668  
Нестор, мон. 344, 345  
Никаноров С. А. 833  
Никитин И. С. 517  
Никитин С. Я. 77, 179, 233,  
293, 542  
Никитина Т. X. 179  
Никитин-Перенский А. А.  
120  
Никитский Я. В.  
(680–695), 840  
Никифорова О. Б. 732  
Николаев А. М. 511  
Николаева А. 37  
Николай I 175, 352, 514,  
515, 555  
Николай Кузанский  
718, 726  
Николай Мирликийский  
350–352  
Никулин Ю. В. 77  
Никутьцева В. В. 828  
Нилин А. П. 816, 817  
Нильссон Т. М. 51  
Ничипоров И. Б.  
(728–734), 296, 297,  
345, 833, 840  
Новак М. О. 826  
Новиков Вл. И. 4, 5, 263,  
303, 329, 404–406, 411,  
414, 557, 558, 576, 612,  
616, 620, 662, 815, 824  
Новикова Е. В. 556  
Новохатко В. Г. 694  
Новохацкая Ж. В. 765  
Ножкин М. И. 30, 176, 198  
Норлусенян В. С. 823  
Носков В. А. 17  
Нуреев Р. X. 37  
Нусберг Л. В. 228  
Огинский М. К. 510  
Ожегов С. И. 577, 793  
Озмитель Е. К. 265, 288  
Ойстрах Д. Ф. 129  
Окар Ж. Ж. 47  
Окуджава Б. Б. (Антон)  
515, 528, 540  
Окуджава Б. Ш.  
(Okudżawa B.,  
Okudschava B.) (60–65,  
67–70, 78–98), 4, 5, 7,  
8, 10, 11–19, 24, 25, 27,  
29, 43, 49–59, 65–67,  
71–78, 98, 103, 104, 108,  
109, 121, 123, 165–167,  
175, 177, 183–195, 196,  
198–200, 202–212, 222,  
231–234, 237, 240, 244,  
245, 253, 254, 256, 259–  
262, 263–269, 271–292,  
303–315, 319–321, 340,  
341, 347, 403–438, 474–  
547, 548–549, 550–562,  
566, 574, 576–597, 617,  
626, 627, 629–633, 635,  
636, 638–640, 643, 644,  
646–649, 654–656,  
661–695, 753, 758, 810,  
811, 813–815, 820, 821,  
824–827, 837  
Окуджава В. Ш. 435, 438,  
671, 690–692  
Окуджава И. Б.  
689, 690, 693  
Окуджава О. В. —  
см. Арцимович О. В.  
Окуджава Ш. С.  
524, 670, 686  
Олег Вещий, кн. 353–356  
Олешковский Ю. —  
см. Алешковский Юз  
Ольбрыхский Д. 728  
Онассис К. 67  
Опиц М. 714  
Опочинин И. М. 560  
Орбелиани Г. Д. 273  
Орелович Л. Н. 742  
Орехова Т. И. 823  
Орёлкин В. С. 541  
Орёлкина М. В. 541  
Орзиева Л. Н. 833  
Орлов В. И. (474–516), 840  
Орлов В. Н. 353, 664  
Орлов Д. К. 818  
Орлов С. С. 511  
Орлова Н. Н. 826, 827  
Орлова О. В. 598  
Орлова Р. Д. 181  
Орхан В. К. (Orhan V. K.)  
489  
Осевич Б. 729  
Осецкая А. 72, 74, 75,  
79, 210  
Осипов В. Д. 513, 514  
Оскоцкий В. Д. 407  
Османова Т. А. 833  
Оттен Н. Д. 14  
Охрименко А. П. 629  
Очиаури Г. А. 746  
Ошанин И. И. 498  
Ошанин Л. И. 198  
Павлов И. И. 830  
Павлова А. Ю. 823  
Павлова З. И. 452, 472  
Павлова М. М. 279  
Пазий М. Н. 519, 532  
Пайкова М. Ю. 833  
Пален Ж.-М. 568  
Панич Л. И. 569  
Панич Ю. А. 37, 569, 797  
Панкратов В. К. 835  
Панкратова А. 659  
Панч П. И. 616  
Панченко Н. В. 14, 487,  
488, 500, 501, 507, 510,  
513, 518, 667, 671, 673  
Паньков Г. 733

- Панюта В. В. 430  
 Папава М. Г. 130  
 Папейко А. А. 657–661  
 Паперный З. С. 435, 528  
 Параджанов Г. 748  
 Параджанов С. И. 748, 752  
 Параджанов С. С. 748  
 Парацельс 718  
 Партугимов В. В.  
     742, 743, 752  
 Пассент Д. 74, 75  
 Пастернак Б. Л. 52, 64, 80,  
     189, 190, 212, 271, 307,  
     352, 353, 490, 492, 558,  
     616, 617, 634, 649, 706,  
     716, 722–724, 728, 834  
 Патракеева Е. Б. 658  
 Паттерсон Д. Л. 525  
 Паулус В. В. 12, 18  
 Паустовский К. Г. 14  
 Пахмутова А. Н. 361  
 Пашкович В. 732  
 Пашнев Э. И. 545  
 Педенко С. Ф. 536  
 Пелихов 516  
 Пельцман М. И. 771  
 Пенькова П. Е. 737, 738  
 Пепуш И. К. 247  
 Переверзев Л. Б. 236  
 Переверзева С. И. 730  
 Перевозчиков В. К.  
     159, 336, 695–698, 707  
 Перельман Я. И. 777  
 Перепёлкин М. А. 548,  
     655, 704, 833  
 Перов А. Л. 178  
 Перри А. 565  
 Перфильева М. И. 827  
 Пестель П. И. 89, 97, 416,  
     514, 827  
 Петипа М. 130  
 Петр I 808  
 Петр, ап. 724  
 Петраков А. Е. 347, 407,  
     616, 630, 693, 698, 775,  
     781, 785  
 Петров А. 511  
 Петров В. М. 118  
 Петров Е. П. 764  
 Петровский М. А. 270  
 Петрушина Н. Н. 824  
 Петухова Е. Н. 833  
 Печатнова Е. Г. 833
- Печоров 516  
 Пешин Н. Л. 828  
 Пешков П. Г. 516  
 Пименов Н. И. —  
     см. Альтшуллер В. Б.  
 Пинский Л. Е. 133  
 Пистунова А. М. 536  
 Пичугина М. К. 801  
 Плаксин Д. М. 798  
 Плакшина Ю. А. 87  
 Платонов А. П. 517  
 Плевако Ю. А. 134  
 Плеханов С. Н. 407  
 Плисецкая М. М. 122  
 По Э. 634  
 Подгорный Н. В. 94  
 Подосокорский Н. Н. 559  
 Подпороина Н. О. 826  
 Поженин Г. М.  
     504, 530, 542  
 Позина М. В. 556, 827  
 Покрасс Д. Я. 303  
 Покровский Д. В. 178, 179  
 Полански Р. 114  
 Полевая Р. П. 833  
 Полевой Б. Н. 818  
 Поленова О. А.  
     (29–37), 840  
 Полетаев И. А. 809  
 Политова И. Н. 832  
 Полищук Н. В. 823  
 Полок Д. 776  
 Полонский Я. П. 165, 726  
 Полчанинов Р. В.  
     (177–180, 236–243,  
     259–262), 256, 841  
 Поль Д. В. 827  
 Полянский Д. С. 41  
 Помазов [И.] 188  
 Поморцева Н. В. 824  
 Поперечный А. Г. 518  
 Попов А. Н. 288  
 Попов В. И. 687  
 Попов И. А. 486, 489, 500  
 Попов Н. И. 432  
 Попова А. М. 438  
 Попова З. Д. 584  
 Попова О. В. 263  
 Порошенко П. А. 599  
 Портер К. 645  
 Потапова З. М. 452  
 Прилепин З. 833  
 Притыкина Т. Б. 228
- Прокуменщиков М. 511  
 Прокофьев 509  
 Прокофьев С. С. 93, 130  
 Прокофьева А. В. 831  
 Пронина М. А. 827  
 Прыгунов Л. Г. 548  
 Псайла Я. В. 833  
 Птушко А. Л. 804  
 Пугачёв Е. И. 94, 704, 744  
 Путин В. В. 352, 599, 600  
 Пушкин А. С. 56, 62, 67,  
     80, 81, 117, 132, 136,  
     137, 165, 175, 199, 208,  
     213, 219, 266, 268, 273,  
     277, 286, 288, 294, 298,  
     299, 309, 312, 314–319,  
     321, 331, 332, 342, 343,  
     345, 354, 356, 357, 403,  
     404, 406, 414, 416, 417,  
     423, 510, 518, 534, 556,  
     562, 610, 618, 619, 634,  
     639, 653, 656, 669, 680,  
     705, 706, 711, 717, 718,  
     720, 721, 724, 735, 738,  
     767, 825–827  
 Пфандль Х. (Pfandl Н.)  
     (734–740), 841  
 Пчелов Е. В. 354  
 Пшавела В. 746  
 Пшибыльская С. 71  
 Пъеха Э. С. 632  
 Рабкина Н. А. 513, 514  
 Рабле Ф. 294  
 Радь Э. А. 825  
 Раевская М. А. 709  
 Разгонов С. Н. 167  
 Разин С. Т. 704  
 Разумневич В. Л.  
     523, 525, 529  
 Разумов Г. А. 481, 482, 486,  
     489, 516  
 Райкин А. И. 74  
 Райкова И. Н. 826  
 Ракова И. В. 834  
 Рапов О. М. 345  
 Раскина А. А. (Сашка) 24  
 Рассадин С. Б. 662  
 Растин Б. 33, 34  
 Ратушная Е. Р. 835  
 Рахманинов С. В. 93  
 Рачук И. А. 463  
 Ревич А. М. 504  
 Ревич В. А. 804, 806, 809

- Ревич Ю. В. 626, 799–802, 804, 807–809, 812  
Рейтблат А. И. 403, 404, 406  
Рембо А. 298, 299  
Рембрандт Х. ван Р. 218  
Рено Сешан 833  
Репин И. Е. 350  
Ржавский И. Б. 481–483, 497, 516  
Ринк И. А. 524  
Риффатер М. 720  
Рихтер С. Т. 94, 127  
Ришина И. И. 541, 543, 547, 684  
Рогалёва Г. И. 835  
Рогинский Б. А. 422, 423  
Роговский М. 478  
Родари Дж. 451–455, 458, 459, 462, 463  
Роден О. 136, 137  
Родзянко М. В. 538  
Родионов Н. И. 468  
Родионова А. С. 558  
Родионова И. В. 798  
Рождественский Г. Н. 127  
Рождественский Р. И. 49, 51, 57, 58, 74, 76, 100, 226, 288, 510, 703, 732, 733  
Розанов И. Н. 404  
Розанов М. 181  
Розанова М. В. 48, 181  
Розенбаум А. Я. 96  
Розенблюм О. М. 438, 671, 687  
Романов Б. А. 344  
Романов И. А. 663  
Романов М. 430  
Романович И. К. 268  
Роналдс-мл. Ф. С. 38, 39, 41, 44, 45, 48  
Ронинсон Г. М. 733  
Рост Ю. М. 77  
Ростоцкий С. И. 23  
Ростропович М. Л. 127, 129, 131  
Ростунова В. В. 823  
Роцин М. М. 529  
Рубин А. И. 436  
Рубинштейн Л. 733  
Рубинштейн Н. Н. 212  
Рублёв Р. (Фукс, Соловьёв Р. И.) 178, 700  
Руднев П. А. 265, 287, 288, 289  
Руднева Л. С. 492  
Рудник Н. М. 324, 329, 339, 710  
Румянцев В. 698  
Русанова 516  
Рус-Брюшинина И. В. 831  
Рушинова Л. В. 592  
Руссо Ж.-Ж. 725  
Руставели Ш. 275, 679  
Руханин А. 738  
Ручёв Б. А. 522  
Рыбальченко О. В. 831  
Рыжий Б. Б. 819  
Рыжкова-Гришина Л. В. 834  
Рылеев К. Ф. 351, 356  
Рюрик 355  
Рябенко М. А. 823  
Ряжская Е. С. 150, 151, 154, 155, 156  
Ряжский Ю. О. (150–156), 841  
Рязанов К. П. 395, 696, 701, 742  
Рязанов Э. А. 91, 98  
Рязанцева Н. Б. 801, 813, 817  
Сааков А. В. 749  
Савельев В. С. 524, 525  
Савельева Е. Б. 834  
Савина Е. В. 831  
Савченко С. В. 276, 286  
Савчук И. Н. 620  
Садлер Б. 65  
Садовников Д. Н. 352  
Садовский М. 687  
Саенкова-Мельницкая Л. П. 729  
Сажины В. Н. и Д. В. 264, 304, 412  
Салтыков-Щедрин М. Е. 650  
Салханова Ж. Х. 269, 274, 279  
Сальников С. Д. 834  
Самарова А. 395  
Самойлов Д. С. 14, 21, 311–319, 321, 411, 475, 503, 510, 549, 576, 578  
Саморядов А. А. 819  
Санадзе 516  
Сапгир Г. В. 414, 417  
Саранцев А. П. 801  
Саркисян Ю. 146  
Сарнов Б. М. 435, 689, 690  
Сартарелли М. 453  
Сартр Ж.-П. 571  
Сафарова Т. В. 765  
Сафонов 516  
Сахаров А. Д. 30, 37, 45, 46, 129, 130, 132  
Сахно Х. фон (87–90), 841  
Саша, Сашка — см. Аронов А. Я.  
Сашка — см. Раскина А. А.  
Свентицкий Н. Н. 436  
Свердлин А. Д. 733  
Светлов М. А. 197, 303, 450, 451, 490, 491, 658, 679  
Светов Ф. Г. 551, 552  
Свидерский А. В. 699  
Свиридов С. В. (322–341, 666–673), 273, 342, 548, 647, 658, 765, 841  
Свирский Г. Ц. 163  
Свободин А. П. 430  
Сева 494  
Севак П. Р. 500  
Севастьянов В. И. 16  
Северный А. 178  
Седых А. П. 835  
Селиванов Т. 741  
Селивановский Н. Н. 140  
Селькин Н. М. 484, 516  
Семёнова (Мондич; Древинг) В. Г. 43, 44  
Семёнова Е. А. 555  
Семёнова И. А. 826  
Семионов Н. С. 821, 824  
Семьнин К. 610  
Сент-Экзюпери А. де 647, 648, 656, 717  
Сенькевич Т. В. 549  
Серебрякова Ю. В. 827  
Серов В. В. 598  
Серова В. В. 15  
Сёмин А. Б. 606, 654, 696, 705, 709, 729, 739  
Сивицкий В. 16  
Сидорина С. Л. 733  
Сидоров Е. Ю. 77



- Сидоровский Л. И. 427  
 Сизова В. В. 830  
 Сикорский В. В. 504, 507  
 Силезиус А. 714, 717–719  
 Сильвия —  
     см. Налбандян Сил. С.  
 Симонов А. К. (11–28),  
     548, 569, 841  
 Симонов Е. А. 15  
 Симонов К. М. 15, 28, 193  
 Симонов Н. К. 118  
 Синицын А. С.  
     442, 448, 450  
 Синявский А. Д. 54, 57, 59,  
     64, 181, 191, 520  
 Сипкина Н. Я. 834  
 Скаммелл М. 258  
 Сквирский В. И. 177, 178  
 Сквозников В. Д. 293, 294  
 Скобелев А. В. 297, 299,  
     300, 336, 548, 708, 735,  
     736, 738, 740, 765  
 Скобелев В. П. 291  
 Скобелев Д. А. 824  
 Сковорода Г. С. 719  
 Скорина  
     (Левитанская) В. Г. 515  
 Скоробогатова Я. Ю. 834  
 Скоров В. В. 205  
 Скочилов А. А. 511  
 Скугарева И. В. 821, 830  
 Скулачёва Т. В. 264, 288  
 Славина Е. 134  
 Слизовски Р. 75  
 Слуцкий Б. А. 14, 189, 234,  
     241, 270, 274, 276, 286,  
     490, 523–525, 832  
 Смеляков Я. В. 197, 508,  
     522, 658  
 Смехов В. Б. 569, 638, 728  
 Смиренский В. В. 804  
 Смирнов А. В. 823  
 Смирнов В. 782  
 Смирнов С. В. 523, 526  
 Смирнов Ю. В. 502  
 Смирнова С. 516  
 Смирнова Я. С. 834  
 Смит Дж. С. (249–258),  
     196–205, 264, 265, 267,  
     268, 286, 288, 841  
 Смоктуновский И. М. 12  
 Смольников А. С.  
     511, 525–527  
 Смольянинова Г. В.  
     (Галина, Галя) 425, 484,  
     487, 495, 504, 506, 507,  
     510, 669, 689–691, 693  
 Смольяниновы —  
     см. Смольянинова Г. В.,  
     Живописцева И. В.  
 Смоляков А. И. 607  
 Снежко-Блоцкая А. Г.  
     472, 473  
 Снесарев А. Г. 471  
 Собкин В. С. 833  
 Соини С. 553, 554  
 Соколов В. Н.  
     522, 542, 543  
 Соколов В. П. 513, 514  
 Соколов Д. П. 198  
 Соколова И. А. (639–656),  
     346, 347, 619, 658, 765,  
     809, 841  
 Солженицын А. И. 30, 45,  
     46, 50, 96, 126, 129–131,  
     168, 174, 184, 359, 519,  
     522, 523, 552, 635  
 Соллогуб Ф. К. 720  
 Соловьёв В. И.  
     407, 423, 690  
 Соловьёв С. А. 815, 818  
 Соловьёв-Седой В. П. 198  
 Солоухин В. А. 350, 351,  
     504, 512, 543  
 Сорникова М. Я. 649  
 Сосин Дж. (Sosin G.)  
     (29–37), 177, 178,  
     240, 841  
 Соснора В. А. 549  
 Соткилава З. Л. 77  
 Софокл 717  
 Софронов А. В. 492  
 Спасский Д. С. 481, 482,  
     484, 516  
 Спиваков В. Т. 77  
 Стадников А. В. 572  
 Сталин И. В. 36, 58, 62, 63,  
     68, 129, 132, 193, 194,  
     213, 242, 246, 252, 302,  
     363, 542, 600–602, 604,  
     726, 746, 764, 766, 767,  
     778, 780, 799  
 Станиславский К. С. 35  
 Старосельский Б. И. 482,  
     488, 516  
 Стафёрова Е. Л. (799–  
     812), 841  
 Стеблов Е. Ю. 816  
 Степанов А. Г. 825  
 Степанов А. Д. 834  
 Степанцев Б. П. 467  
 Стернин И. А. 584  
 Столярова Н. И. 533  
 Сторк С. 57  
 Страда В. 561  
 Страхов С. А. 745  
 Строганов М. В. 827  
 Стройло А. И.  
     481–484, 516  
 Стругацкий А. Н.  
     699, 744, 806  
 Стругацкий Б. Н. 699  
 Стуруа Р. 750  
 Субботина Т. Е.  
     (165–262), 841  
 Судариков А. М. 831  
 Сузуки Р. 709  
 Сукиасян А. А. 834  
 Сулакаури А. 750  
 Суннерхольм А.-М. 52  
 Суннерхольм Н. 52  
 Суперфин Г. Г. 395  
 Суренчик —  
     см. Параджанов С. С.  
 Сурикова К. Б. 142, 144  
 Сурков А. А. 95, 193,  
     490, 522  
 Суркова О. Е. 816  
 Сурьянараян Н. 553  
 Сухарев Д. А. 178  
 Сыльвестжак М. 728  
 Сычёва А. В. 577, 578  
 Сэлинджер Дж. 192  
 Сэндберг К. А.  
     (Sandburg C.) 123  
 Сяобин Ч. 554  
 Табаков О. П. 798  
 Табачников М. Е. 198  
 Тальбо Ж. 565, 567  
 Тальковский А. М. 178  
 Таран Е. 680  
 Тарановский К. Ф. 274  
 Таранцев С. 745  
 Тарасенко В. 161  
 Тарасова Н. Б. 524  
 Тарковский Анд. А.  
     106, 113, 681, 817  
 Тарковский Арс. А.  
     21, 273, 484, 681, 725  
 Татьянаичева Л. К. 522

- Таурин Ф. Н. 513  
Твардовский А. Т.  
273, 311, 491, 544, 706  
Тверьянович К. Ю. 270  
Творогов О. В. 346  
Тевкелян Д. В. 801  
Тейт Дж. 812  
Тенсон (Раевская) Л. 44  
Тербах А. 568  
Терехова И. В. 263  
Терещенко Д. А. 481–483,  
486, 512, 516  
Тертычный А. А.  
615, 619, 620  
Тетерина Е. Н. 828  
Тёкес Р. 30, 180  
Тимофеев А. Г. 812  
Тимофеев Л. И. 270, 662  
Титов И. В. 572, 573  
Тихая Е. С. 823  
Тихонов Н. С. 731  
Тициан В. 217  
Ткачёва Е. П. 829  
Ткачёва П. П.  
626, 753–761, 834, 835  
Товстоногов Г. А. 436  
Тодоровский П. Е. 815  
Токарева В. С. 592  
Толстая  
(Крандиевская) Е. Д.  
515  
Толстов П. Ф. 751  
Толстой А. Н. 514, 515  
Толстой И. Н. (29–37), 842  
Толстой Л. Н. 66, 68, 80,  
82, 89, 93, 514, 555, 574,  
634, 684  
Толстухина И. И. 826, 833  
Толстых Н. Н. 833  
Толчинский А. 229  
Томас Д. 50, 51  
Томашевский Б. В. 271  
Топелиус З. 472  
Трауберг Л. З. 463  
Трисмегист Г. 718  
Трифонов Ю. В.  
68, 491, 544  
Тришина Е. Н. 429  
Троицкий Ю. Л. 555, 560  
Тропинин В. А. 209  
Тропкина Н. Е. 824  
Трубина Л. А. 827  
Труссон Р. 722  
Тряпкин Н. И. 834  
Тувим Ю. 80  
Туголуков А. В. 827  
Тулякова В. В. 453, 458  
Туманишвили И. М. 107  
Туманов В. И. 157–161  
Туманов М. И.  
(Туманишвили М. И.)  
107  
Туманова Р. В. — см.  
Дехта-Туманова Р. В.  
Туманов-мл. В. В.  
157, 158, 162  
Тумаркин В. И. 312  
Тур, бр. 436  
Тургенев И. С. 731  
Туркина Б. В. 835  
Туркина В. В. 32  
Турков А. М. 531, 532  
Туров В. Т. 734  
Турчин В. Ф. 774  
Турчинский Л. М. 133  
Тынянов Ю. Н. 662  
Тюпа В. И. 560  
Тютчев Ф. И. 205, 288,  
713, 717, 718  
Тямкина В. 685  
Уклеин А. В. 395  
Улицкая Л. Е. 592  
Ульссон Я.-У. (Юлу) 58  
Ульянов М. А. 733  
Ургант Н. Н. 233  
Уревич Ж. 565–568  
Урецкий Б. М. 158  
Урецкий В. Я. 742  
Урушадзе Э. 430  
Урюпин И. С. 827  
Усов И. В. 117  
Успенский Э. Н.  
233, 234, 241  
Устинов Л. Е. 50, 53  
Ушаков Д. Н. 773, 793  
Фадеева Т. М. 824  
Файт Ю. А. 815  
Фарафонов Д. А. 827  
Февралёва О. В. 834  
Федецкий З. 72, 74, 80  
Федосеев В. И. 45  
Федосеева А.  
(Рубина Р. С.) 47  
Федотов М. А. 19  
Феклистов Ю. Н. 73  
Феллини Ф. 114  
Фельдман А. 170  
Фельдман Б. 170, 171  
Фельдман Н. И. 808  
Ферендино Е. Н. 153, 155  
Феррери М.  
(Ferreri M.) 114  
Фет А. А. 205, 288  
Фёдоров А. 462  
Фёдоров В. Б. 233  
Фёдоров В. Д. 475, 833  
Фёдорова А. Н. 516  
Фёдорова В. Я. 774  
Фёдорова З. А. 774  
Фёдоров-Вишняков В. Б.  
233, 241  
Филатов Л. А.  
618, 746, 763  
Филиппов Б. М. 16  
Финн П. К. 816  
Фичино М. 717  
Фишгойт И. Л. 291  
Флегон А. 54, 56, 61  
Флеминг П. 714, 723  
Флёров Н. Г. 525  
Флорио Дж. де 561  
Фолкнер У. 113  
Фома Кемпинский 726  
Фоменко И. В. 828  
Фомина О. А. (263–292),  
835, 842  
Фомичёв Н. П. 482, 484,  
488, 489, 516  
Форман М. 114, 115  
Фрайтор Ю. Е. 233, 241  
Франк В.  
(Franklin W. B.) 199  
Фрейд З. 713, 717, 778  
Фрейдин Ю. Л. 128  
Френкель Я. А. 101  
Фрид В. С. 112  
Фризман Л. Г. 824  
Фричинская Р. И. 467  
Фролов П. 458  
Фролова Е. Б. 549  
Фрумкин В. А. 301, 350,  
354, 407, 535  
Фэттинг Э. 71  
Хабарова М. Е. 835  
Хазагеров Г. Г. 422  
Хазагерова С. В. 422  
Хайдеггер М. 613  
Хаки М. 747  
Хализев В. Е. 674, 675

- Харланова Г. А. 824  
 Хармс Д. 649  
 Хачатурян А. И. 129  
 Хачатурян М. В. 685  
 Хвастова Е. В. 739  
 Хвостенко А. Л.  
   204, 205, 231  
 Хейфиц И. Е. 111  
 Хенкина И. 42, 48  
 Хергиани М. В. 744  
 Хикмет Н. 496, 497  
 Хиль Э. А. 187  
 Хлебников В. В. 234, 241  
 Хлебников М. В. 836  
 Ходасевич В. Ф.  
   634, 635, 725  
 Ходатаева О. П. 441  
 Холшевников В. Е.  
   265, 278, 279  
 Хоменко О. Б. 773  
 Хотимский Б. И. 513, 514  
 Хохлова Л. Г. 146  
 Хохмут Д. (Hochmuth D.)  
   99, 103, 105, 107, 116,  
   118, 119  
 Хочинский А. Ю. 233, 241  
 Храмов Е. Л. 486, 489, 502,  
   516, 520, 531  
 Хржановский А. Ю.  
   626, 813, 816, 817  
 Хрущёв Н. С. 49, 56,  
   62, 63, 671, 767, 776,  
   779, 780  
 Худенко Е. А. 835  
 Хулина К. И. 824, 828  
 Хуциев М. М. 815  
 Хэглунд К.-А. 52  
 Царькова Т. С. 270  
 Цветаева М. И.  
   189, 332, 714  
 Цветеремиц П. А. 561  
 Цвигун Т. В. 548  
 Церетели З. К. 745, 746  
 Цибизов Ю. С. 167  
 Цигаль В. Е. 23  
 Цизин И. И. 450  
 Цой В. Р. 824, 828  
 Цыбин В. Д. 518, 522, 533  
 Цыбульский М. И.  
   699, 700, 739, 740, 742  
 Цыпцин Г. А. 742  
 Чабаева С. И. 835  
 Чавдарова Д.  
   (711–727), 842  
 Чайковская Я. С. 835  
 Чайковский М. И. 131  
 Чайковский П. И.  
   130, 131, 510  
 Чалмаев В. А. 520  
 Чантурия Т. 744  
 Чапек К. 232  
 Чарквиани Д. А. 750  
 Чарторыжский А. 210  
 Чачуа Е. 743  
 Челноков А. 479, 481–483,  
   486, 516  
 Чепия Г. 745  
 Червинский Г. 732  
 Червоненко С. В. 437  
 Черемохина Д. А. 835  
 Черкес Т. В. 730  
 Черненко К. У. 76  
 Черников А. П. 654  
 Чернов А. Ю. 626, 783, 786  
 Черных В. В. 16  
 Черняк Л. Н. 605  
 Чесноков С. В. 571  
 Чехов А. П. 701  
 Чёрный С. 270, 271, 279  
 Чжао Сяобин 827  
 Чиладзе О. И. 750  
 Чистов К. В. 628  
 Чичерина В. В. 709, 729  
 Чичибабин Б. А. 542  
 Чубайс А. Б. 77  
 Чудакова М. О. 557, 576  
 Чуковская Е. Ц. 522  
 Чуковская Л. К. 132, 793  
 Чуковский К. И. 450, 773  
 Чумаченко О. 17  
 Чупринин С. И. 407, 414,  
   415, 418–422  
 Чухонцев О. Г.  
   527, 535, 541  
 Чэнь Д. 827  
 Шагинян М. Я. 23  
 Шадури-Зардалишвили Н. Т.  
   430, 626, 740–742, 752  
 Шакало В. К. 701, 734  
 Шакин Г. К. (783–799), 32,  
   33, 395, 842  
 Шаламов В. Т. 184, 521  
 Шалацкая Т. П. 835  
 Шаликошвили Г. 747  
 Шалапин Ф. И. 427  
 Шапиро М. М. 16  
 Шапран С. В. 429  
 Шарапкалиева Э. М. 830  
 Шаталов А. Н. 785, 786  
 Шатин Ю. В. 835  
 Шатунов Л. (78–86), 408  
 Шаулов С. М.  
   (87–90, 753–762), 297,  
   299, 300, 336, 626, 702,  
   711–717, 719–724, 726,  
   727, 765, 842  
 Шауро В. Ф. 525  
 Шаферан И. Д. 481, 482,  
   484, 516  
 Шафранская Э. Ф. 835  
 Шах-Азизов К. Я. 432  
 Шахвердов С. А. 266, 286  
 Шацкая Н. С. 157  
 Шварц И. И. 811  
 Шведов Я. З. 303  
 Шведова Н. Ю. 577  
 Швейцер М. А. 643  
 Швыдкой М. Е. 77  
 Шебакин В. Я. 130  
 Шевченко Г. И. 824  
 Шевченко Н. А. 824  
 Шевчук Ю. Ю. 77  
 Шейнин Л. Р. 436  
 Шекрот Г. (Галина) 22  
 Шекспир В. 47, 656, 717,  
   719, 722, 728, 733, 739,  
   766, 832  
 Шелия И. 749, 750  
 Шемякин М. М. 253, 328,  
   715, 738, 739  
 Шендеров Ф. Н. 433  
 Шепитько Л. Е. 113, 114  
 Шергова Г. М. 23, 344  
 Шерель А. А. 25–27  
 Шереметев Б. П. 127  
 Шерешевский Л. В. 687  
 Шестов Л. И. 739  
 Шилина О. Ю. 758  
 Шиллер Ф. 199, 714, 720,  
   723, 724  
 Шилев Л. А. 544, 545,  
   547, 801  
 Шилковский В. Н. 801  
 Шиндель —  
   см. Лазарев Л. И.  
 Шинкарев Л. И. 16  
 Шипов Р. А. 361, 614, 618  
 Ширвиндт А. А. 77

- Шишкова З. А. 687  
 Шкаренков П. П. 828  
 Шкваркин В. В. 436  
 Шкловский В. Б. 75  
 Шклярук П. В. 614  
 Шлепина 486  
 Шлыкович А. С. 482, 483, 486, 487, 516  
 Шнеерсон М. 798  
 Шнитке А. Г. 93  
 Шолом-Алейхем 36  
 Шоломзина 516  
 Шолохов М. А. 64, 519  
 Шостакович Д. Д. 129–132  
 Шохина Т. 409  
 Шпаликов Г. Ф. 5, 626, 639, 650, 701, 734, 813–819  
 Шпилевая Г. А. 548, 703, 704, 731, 738, 824  
 Шраговиц Е. Б. 636–638  
 Шраер-Петров Д. П. 503  
 Шрейберг В. Ф. 629  
 Шрёдер Р. 552  
 Штейн Ю. Г. 32  
 Штейнберг А. А. 14  
 Шторм Г. П. 694  
 Штромас А. 128  
 Шукшин В. М. 68, 80, 81, 93, 106, 110, 617, 704, 733, 819  
 Шульгин В. В. 538  
 Шульдешов И. И. 821, 824  
 Шульман К. (Schulman C. J.) 34  
 Шутова Е. В. 835  
 Шуфутинский М. З. 178  
 Щеглов Б. Г. 178  
 Щедрин Р. К. 105  
 Щедрин С. 572  
 Щедрин — см. Салтыков-Щедрин М. Е.  
 Шекина Г. А. 824  
 Щербаков В. Н. 742  
 Щирин Д. В. 822  
 Эбшайр Д. (Abshire D. M.) 32  
 Эдуард I 236  
 Эйдельман Н. Я. 417, 559, 560  
 Эйнштейн А. 681  
 Эйхенбаум Б. М. 192  
 Экзюпери — см. Сент-Экзюпери А. де  
 Эко У. 6  
 Эля — см. Котляр Э. П.  
 Эмин Г. 481  
 Энгельс Ф. 693  
 Энтин Ю. С. 699  
 Эпельзафт М. А. 413  
 Эпштейн М. Н. 674, 675  
 Эрдман Н. Р. 472, 742  
 Эренбург И. Г. 271, 489, 533  
 Эренбург Н. Г. 148, 149  
 Эртель А. И. 517  
 Эткинд А. М. 827  
 Эткинд Е. Г. 348  
 Юлия 608  
 Юнг К. Г. 712, 713  
 Юнгрен М. (Ljunggren M.) (49–70), 842  
 Юнусов А. — см. Гринберг С. Б.  
 Юргенсон П. И. 131  
 Юрков С. Е. 334  
 Юровский А. Я. 23  
 Юровский В. Ш. (138–149, 740–753), 297, 406, 533, 614, 626, 683, 687, 799–802, 807–809, 812, 827, 842  
 Юрский С. Ю. 76  
 Юрьенен С. С. 37  
 Юсупова Т. Г. 834  
 Юхатова А. О. 824  
 Юхимович В. Л. 493  
 Язвикова Е. Г. 765  
 Якович Е. Л. 41, 47, 569  
 Яковлев В. А. 733  
 Яковлев В. Н. 141–144, 802  
 Яковлев Ю. Я. 467, 470, 471  
 Яковлева А. А. 831  
 Якушева А. А. 5, 197, 262, 810  
 Якушкин И. Д. 417  
 Янов А. Л. 352, 486, 489, 497, 500  
 Ярмо А. Н. 728, 836  
 Ярмогаев (Ярмагаев) В. Е. 192  
 Ярхо Б. И. 268, 270  
 Яцук Е. С. 836  
 Björkegren H. — см. Бьёркегрэн Х.  
 Bloshteyn M. R. 796  
 Fatkhutdinova V. G. 580, 581  
 Hochmuth D. — см. Хохмут Д.  
 Krasilnikova L. V. 580, 581  
 Olga 608  
 Osiewicz B. 361  
 Seydel R. 100  
 Smith G. S. — см. Смит Дж.

---

## СОДЕРЖАНИЕ

### В ПЕРВОЙ КНИГЕ ЧИТАЙТЕ:

|  |     |
|--|-----|
| <i>От составителей</i> .....   | 4   |
| МЕМУАРИСТИКА   |     |
| <b>Алексей Симонов.</b> О Булате и о Саше .....  | 11  |
| <b>Джин Сосин.</b> Александр Галич.<br><i>Из книги «Искры свободы».</i><br><i>Пер. с англ. О. Поленовой и И. Толстого</i> .....  | 29  |
| <b>Юлия Вишневская.</b> Избранник «Свободы».<br><i>Воспоминания об Александре Галиче</i> .....   | 38  |
| <b>Магнус Юнггрен.</b> Булат Окуджава: впервые в Швеции.<br><i>Авториз. пер. И. Матыциной, Е. Буггесков, В. Ковнера</i> .....  | 49  |
| <b>Анна Жебровска.</b> Чутьочку поляк. Встречи с Окуджавой.<br><i>Интервью в обратном пер. с пол. Л. Шатунова</i> .....  | 71  |
| ПРЯМАЯ РЕЧЬ  |     |
| <b>Хелен фон Сахно.</b> «Поэзия всегда возникает из протеста».<br><i>Разговор с советским поэтом Булатом Окуджавой.</i><br><i>Обратный пер. с нем. С. М. Шаулова</i> .....                                     | 87  |
| <b>Александр Алейник.</b> «Я — легкомысленный грузин».<br><i>Окуджава в Нью-Йорке</i> .....  | 91  |
| <b>Владимир Высоцкий.</b> ...Я мечтаю о клане!<br><i>Интервью для еженедельника «Sonntag».</i><br><i>Беседовала О. Булгакова при участии Д. Хохмута.</i><br><i>Подгот. текста и коммент. К. Андреева</i> ..... | 99  |
| <b>Галина Зотова (Митина).</b> Первая встреча с Галичем.<br><i>Подгот. текста и коммент. К. Андреева</i> .....   | 120 |
| <b>Новелла Матвеева.</b> Интервью для радиостанции «Юность».<br><i>Беседу вёл Э. Котлярский</i> .....  | 134 |
| <b>Михаил Анчаров.</b> Письма из архива писателя.<br><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)*

|  |     |
|--|-----|
| <b>Аргус. Барды (I)</b> .....  | 165 |
| <b>Аргус. Барды (II)</b> .....   | 168 |
| <b>Миша Аллен. Советские трубадуры</b> .....   | 172 |
| <b>Р. Полчанинов. Изучение магнитиздата в СССР и за границей</b> .....                             | 177 |
| <b>Н. Н. Памяти трёх поэтов песенников. Предисл. С. Максудова</b> .....                            | 181 |
| <b>Е. Н. Дрыжакова. Булат Окуджава</b><br><i>(Из книги «Путь отречения»)</i> .....                 | 189 |
| <b>Руфь Зернова. Русская гитарная поэзия</b> .....   | 196 |
| <b>Василий Бетаки. Главы о поющих поэтах</b><br><i>(Из книги «Русская поэзия за 30 лет»)</i> ..... | 206 |

## «ПЕСНИ РУССКИХ БАРДОВ»

*(Подготовка текстов и комментарии Т. Субботиной)*

|  |     |
|--|-----|
| <b>Галина Кузнецова. Голоса вне эфира</b> .....                        | 230 |
| Песни русских бардов («Континент») .....                               | 234 |
| <b>Р. Полчанинов. О древних и современных бардах</b> .....             | 236 |
| <b>Р. Полчанинов. Песни русских бардов</b> .....                       | 240 |
| <b>В. Бетаки. Галич и русские барды</b> .....                          | 244 |
| <b>Джерри Смит. Подпольные песни. Пер. с англ. В. Ковнера</b> .....    | 249 |
| <b>Р. Полчанинов. «Песни русских бардов — тексты — серия IV»</b> ..... | 259 |

## ШТУДИИ

**О. А. Фомина. Метрический репертуар авторской песни:**

|   |     |
|---|-----|
| Окуджава, Высоцкий, Галич .....   | 263 |
| <b>Р. Ш. Абельская. Черты жанрового синтеза в творчестве бардов:</b><br>сочетание несочетаемых элементов .....                            | 293 |
| <b>*Мария Александрова, Леонид Большухин. О возможном</b><br>претексте стихотворения Булата Окуджавы<br>«Я пишу исторический роман» ..... | 306 |
| <b>*С. В. Свиридов. Вина vs беда.</b><br><i>Герой Высоцкого в фокусе описывающих текстов</i> .....  | 322 |
| <b>А. В. Кулагин. Древняя Русь в поэзии Галича</b> .....  | 342 |
| <b>*В. А. Гавриков. Мотив каннибализма в авторской песне</b> .....  | 360 |

## КОНТЕКСТ

**\*В. В. Биткинова. Творчество поэтов-бардов**

|   |     |
|---|-----|
| в рецепции Виктора Сосноры .....  | 368 |
| <b>С. М. Шаулов. «Служили два товарища...»: Контекст и подтекст</b> ..... | 386 |

## КНИГА ВТОРАЯ

## 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

\* 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.).

|   |     |
|---|-----|
| <b>А. Кулагин.</b> «Нужно провести глубокий поиск...».                      |     |
| <i>По страницам высококоведческого журнала</i> .....                        | 695 |
| <b>Дечка Чавдарова.</b> Творчество Высоцкого в ракурсе                      |     |
| исследователя барокко .....   | 711 |
| <b>И. Б. Ничипоров.</b> Белорусский сборник о творчестве В. Высоцкого ..... | 728 |
| <b>Хайнрих Пфандль.</b> Новый орловский сборник по высококоведению .....    | 734 |
| <b>В. Ш. Юровский.</b> Всё о Высоцком в Грузии .....                        | 740 |
| <b>С. М. Шаулов.</b> Работа над памятником.                                 |     |
| <i>По поводу толкования поэтики</i> .....                                   | 753 |
| <b>Виталий Гавриков.</b> Руда и алмазы .....                                | 762 |
| <b>Александр Костромин.</b> Мир Александра Галича? .....                    | 769 |
| <b>А. Крылов, Г. Шакин.</b> Острова невезения Александра Галича .....       | 783 |
| <b>Е. Л. Стафёрова.</b> Портрет на фоне эпохи .....                         | 799 |
| <b>Л. П. Быков.</b> А мы вспоминаем — поэта .....                           | 813 |
| <b>СПРАВОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ</b>   |     |
| Напечатано в 2018–2019 .....  | 820 |
| <b>Об авторах</b> .....   | 837 |
| <b>Именной указатель</b> .....  | 843 |



# **ОКУДЖАВА. ВЫСОЦКИЙ. ГАЛИЧ...**

Научный альманах

Книга 2

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. 33,32*

*Усл.-изд. л. 29,42. Тираж 500 экз.*

