

А. В. Кулагин



СЛОВНО СЕМЬ ЗАВЕТНЫХ СТРУН



Министерство образования Московской области
*ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный
университет»*

Анатолий Кулагин

СЛОВНО СЕМЬ ЗАВЕТНЫХ СТРУН...

Статьи о бардах, и не только о них

Коломна
2018

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=Рус)7
К90

Рекомендовано к изданию
редакционно-издательским
советом ГСГУ

Кулагин А. В.

К90 Словно семь заветных струн... : статьи о бардах, и не только о них / А. В. Кулагин. — Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2018. — 324 с.

ISBN 978-5-98492-364-4

В книгу доктора филологических наук А. В. Кулагина (р. 1958) вошли статьи о произведениях В. Высоцкого, М. Анчарова, Ю. Визбора, Б. Окуджавы, А. Галича, А. Кушнера, А. Межирова, посвящённые их историко-литературному генезису и поэтике. Приложение содержит подборку обзоров и рецензий на работы по данной тематике. Завершается сборник списком научных трудов автора.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=Рус)7

Оформление обложки Марии Сорниковой

Автор благодарен Валерию и Светлане Ковалёвым
за спонсорскую поддержку издания

ISBN 978-5-98492-364-4

© Кулагин А. В., 2018
© Сорникова М. Я., обложка, 2018
© ГОУ ВО МО «Государственный
социально-гуманитарный универ-
ситет», 2018

Эту книгу составили статьи, не входившие ни в один из наших предыдущих авторских сборников¹. Статьи посвящены семи (отсюда и заимствованное из «Куполов» Высоцкого иносказательное название) поэтам, изучением творчества которых мы занимаемся в течение многих лет. Формально они принадлежат разным поколениям: старшему из героев книги в этом году исполнилось бы сто лет, младшему — восемьдесят. Но в истории русской поэзии они воспринимаются как единое поколение — поколение, сформированное Оттепелью. Назовём их в порядке возрастного старшинства: Александр Галич, Михаил Анчаров, Александр Межиров (правда, ставший известным поэтом раньше, во второй половине сороковых годов), Булат Окуджава, Юрий Визбор, Александр Кушнер, Владимир Высоцкий. Нас не смущает то обстоятельство, что чьи-то стихи предназначены для исполнения под гитару, а кому-то достаточно авторучки и печатного станка (хотя и их произведения, благодаря бардам-композиторам, порой становились известными авторскими песнями). При всей яркой индивидуальности каждого из этих поэтов, их многое роднит: не случайно темы некоторых статей перекликаются, а то и соединяют в себе по два имени. И в статье, скажем, об Анчарове может появиться упоминание о Межирове, а в статье о Кушнере — упоминание о Высоцком...

Место первой публикации каждой из статей (все они отредактированы нами заново) указано в подстрочных ссылках; некоторые статьи публикуются здесь впервые. Произведения поэтов цитируются по изданиям: *Галич А.* Песня об Отчем Доме / Сост., подгот. текста: А. Костромин (по этому же изданию цитируются и автокомментарии поэта к песням); *Анчаров М.* Сочинения / Сост., библиогр.: В. Юровский. М., 2001; *Межиров А.* Избранное. М., 1989; *Окуджава*

¹ См.: *Кулагин А.* 1) Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002; 2) Окуджава и другие: Из след. и рец. 2002–2007 гг. М., 2008; 3) У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010; 4) Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб. статей. Коломна, 2015; 5) Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017.

ва Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М., 1996; *Визбор Ю.* Сочинения: В 3 т. / Сост. Р. Шипов. М., 2001; *Кушнер А.* Избранные стихи. СПб., 2016; *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. / Сост., текстолог. работа и коммент.: А. Е. Крылов. М., 1991. Ссылки на эти издания мы для облегчения справочного аппарата не оговариваем; в тех случаях, когда цитируемое произведение поэта в соответствующее издание не входило, мы приводим источник.

В Приложении помещены наши отклики на издания, связанные с авторской песней (обзоры и рецензии), а также фрагменты отзывов о диссертациях по тематике книги, оппонировать на защите которых нам довелось (за исключением диссертации С. С. Бойко, отзыв на которую был написан нами не от себя лично, а от имени «ведущей организации»). Сюда же мы включили и две давние, написанные и опубликованные в начале 90-х годов, газетные заметки, одна из которых представляет собой отклик на выход первого (пока ещё винилового) отечественного аудиособрания песен Высоцкого, другая — на статью Марины Кудимовой о Высоцком и Есенине, полемика с которой кажется нам не лишённой актуальности и сегодня.

Завершает книгу список наших научных публикаций.

Мы благодарны коллегам, исследователям авторской песни — Андрею Евгеньевичу Крылову и Виктору Шлёмовичу Юровскому, творческое общение с которыми было серьёзным подспорьем в работе над вошедшими в книгу статьями. Особая наша благодарность одному из героев книги — Александру Семёновичу Кушнеру, и Зое Александровне Межировой; без их заинтересованной и доброжелательной поддержки книга была бы сильно обеднена.

АНЧАРОВ И БОРИС КОРНИЛОВ: У ИСТОКОВ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ*

Одним из родоначальников авторской песни является Михаил Анчаров — не только поэт, но и прозаик, драматург, автор сценария первых отечественных телесериалов («телеспектаклей»), появившихся в начале 70-х годов — «День за днём» и «В одном микрорайоне». Литературное наследие Анчарова изучено пока лишь в общих чертах¹ и заслуживает гораздо более подробного рассмотрения. Так, явно недостаточно освещено пока становление Анчарова-барда и литературный генезис его песенной поэзии. Именно здесь и соприкасаются имена Анчарова и его старшего современника Бориса Корнилова, поневоле (и посмертно) тоже оказавшегося у истоков этого явления.

1

В конце 30-х — начале 40-х годов юный Анчаров, сначала старшеклассник московской школы, затем студент архитектурного института, а с началом войны курсант Военного института иностранных языков Красной Армии, сочиняет несколько песен по стихам известных авторов: Александра Грина, Алексея Суркова, Веры Инбер, Бориса Корнилова². Именно *по стихам, а не на стихи* — то есть позво-

* *Впервые*: Текст и традиция: Альманах. Вып. 6 / Сост. Е. Г. Водолазкин. СПб., 2018.

¹ См.: Новиков Вл. Михаил Анчаров // Авторская песня / Сост. Вл. И. Новиков. М., 2002. С. 182–184; Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 154–177; Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг. М., 2006. С. 262–275; Кулагин А. В. «Антивоенный поэт» Анчаров // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 71–84; «Почему Анчаров?»: Кн. I. Сб. статей о жизни и творчестве М. Л. Анчарова / Сост. Г. А. Щекина. М.; Берлин, 2015; То же. Кн. II. Статьи о отзыве о творчестве М. Л. Анчарова. Материалы Анчаровских чтений. 2016; То же. Кн. III. Материалы Анчаровских чтений, статьи, отклики о творчестве М. Л. Анчарова. 2017.

² Перечень их см.: Анчаров М. Соч. / Сост. В. Юровский. М., 2001. С. 439; фонограммы: Анчаров М. МРЗ Коллекция / Сост. Г. Симаков. 2006. RMG 1956 МРЗ.

ляя себе замену отдельных слов, сокращение оригинала и даже контаминацию фрагментов разных произведений одного поэта. Эти первые анчаровские пробы считают прелюдией к будущему явлению авторской песни, до первоначального расцвета которой, пришедшегося на годы Оттепели, оставалось ещё добрых полтора-два десятилетия.

Известно, что по стихам Бориса Корнилова Анчаров сочинил две песни. Первая, «В Нижнем Новгороде с откоса...», сохранилась, судя по данным исследователя и библиографа творчества Анчарова В. Ш. Юровского, в трёх авторских аудиозаписях. Одна из этих записей, сделанная дома у драматурга М. Львовского, относится условно в 1965–66 годам; две другие (в том числе неполная, с обрывом после трёх четверостиший) датировке не поддаются.

Сама же песня датировалась самим Анчаровым (в беседе с М. Барановым и А. Крыловым 22 июня 1978 года) 1938–40 годами. Эта датировка учтена в издании 2001 года³. Песня включает первые шестнадцать стихов стихотворения Корнилова, по объёму превосходящего песню в два с половиной раза (сорок стихов). Приведём её текст именно в анчаровской версии, сохраняя строфическую разбивку и пунктуацию поэтического оригинала:

*В Нижнем Новгороде с откоса
чайки падают на пески,
все девчонки гуляют без спроса
и совсем пропадают с тоски.
Пахнет липой, сиренью и мятой,
небывалый царит колорит,
парни ходят — картуз примятый, —
папироска во рту горит.*

*Вот повеяло песней далёкой,
ненадолго почудилось всем,
что увидят глаза с поволокой,
позабывшие всеми совсем.
Эти вовсе без края просторы,
где царит палисадник любой,*

³ На одной из фонограмм (очевидно, сравнительно ранней) Анчаров после исполнения песни «В Нижнем Новгороде с откоса...» произносит: «Это всё были песенки военного времени». В. Ш. Юровский считает более достоверной датировку в беседе 1978 года как позднейшую. Кроме того, обобщение («Это всё были...») психологически допускает погрешность — объединение ранних песен в один ряд («песенки военного времени»).

*Нижний Новгород, Дятловы горы,
ночью сумрак чуть-чуть голубой.*⁴

Заметим, что Анчаров сочиняет песню на стихи уже репрессированного к этому времени (расстрелянного в 1938 году) поэта, критиковать которого в печати стали уже в начале 30-х годов. Знал ли об этом московский юноша? Скорее всего, при уже очевидном в ту пору интересе его к литературе, знал. Но это ему не помешало, хотя могло обернуться серьёзными неприятностями для него самого и для его родителей: доносчиков в годы разгара репрессий хватало. Возможно, в выборе стихов опального автора уже виден характер человека, не побоявшегося в послевоенную пору вступить в полемику о «формализме» в живописи и написать смелые письма в редакцию «Комсомольской правды» и даже тогдашнему главному партийному идеологу Жданову⁵.

Что изменил Анчаров в тексте Корнилова? Он заменил глагол *слепит* в шестом стихе на глагол *царит*, и глагол *горит* в стихе четырнадцатом — на тот же глагол *царит*. Получилось: «небывалый царит колорит»; «где царит палисадник любой». Тавтология юного автора не смутила; не смутил и туманный смысл второй замены: как может *царить* палисадник? Это могло быть случайной ошибкой, но и ошибка зачастую имеет свои невольные резоны. Ниже мы попытаемся объяснить эту замену. Кроме того, прилагательное *помятый* в песне оказалось заменено на *прямый*. *Прямать* картуз можно из щегольства, а *помят* он, наверное, случайно. Для поэтической атмосферы гуляния и ухаживания анчаровский вариант, пожалуй, органичнее.

Интерес юного автора к корниловскому стихотворению нуждается в объяснении. Едва ли тут могли возникнуть какие-то личные, автобиографические ассоциации: сведений о том, что к пятнадцатилетнему возрасту Михаил побывал в Горьком и увидел

⁴ Фонограмма: *Анчаров М.* МРЗ Коллекция. Полный текст стихотворения Корнилова см.: *Корнилов Б.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. М. П. Берновича. М.; Л., 1966. С. 195–196.

⁵ См. об этом: *Юровский В. Ш.* «Мы стоим на пороге небывалой ещё эпохи Возрождения...», или Участие М. Л. Анчарова в дискуссии «Против натурализма в живописи» // «Почему Анчаров?» Кн. IV. 2018 (в печати).

Дятловы горы, у нас нет (Корнилов же, напомним, родился в Нижегородской губернии и провёл там детские и юношеские годы, не раз бывал и позже⁶). Ответ на этот вопрос надо искать, по-видимому, в позднейшем творчестве Анчарова. Не содержит ли оно какие-то мотивы и особенности поэтики, впоследствии характерные для творчества барда? Не «попало» ли стихотворение Корнилова в какие-то потенциальные свойства будущей поэтической манеры Анчарова? Или, напротив, не «подказало» ли их ему?

Возможно, оно привлекло юного Анчарова отмеченными Г. М. Цуриковой в тексте разговорным языком и непривычной лирической интонацией («совсем пропадают с тоски»), броской деталью («картуз помятый/примятый», «папироска во рту горит»)⁷. Это будет присуще и позднейшим анчаровским песням; ниже мы ещё будем их цитировать и обращаться именно к таким их фрагментам. Но это всё же частные детали и мотивы. Мы же хотим остановиться сейчас на том качестве стихотворения Корнилова, которое определяет его лирическую ситуацию в целом. Мы предложили бы условно назвать его *панорамностью*. Она, на наш взгляд, и повлекла за собой интерес Анчарова к этим стихам в первую очередь.

Стихотворение построено как вид с высокого волжского холма. Внимание лирического героя — его зрение, слух, обоняние — раскрыто миру, одновременно и городскому и природному: «*Пахнет липой, сиренью и мятой, // Небывалый царит колорит*»; «*Вот повеяло песней далёкой*»... В последнем случае звук даже словно сливается с запахом. Характерно использование существительных и местоимений множественного числа: *чайки, пески*⁸, *девчонки, парни, почудилось*

⁶ О связях поэта с Нижним Новгородом, о его посещениях этого города см.: *Шамиурин В., Алексеев В.* «Я вижу земную мою красоту...»: Кн. о Борисе Корнилове. Ниж. Новгород, 2007. С. 83–99; *Поздняев К.* Незабываемое: Страницы воспом. // Поэт, рождённый Октябрём: Воспом. Статьи. Стихотв. о Борисе Корнилове / Сост. К. Поздняев. Горький, 1987. С. 111–135.

⁷ См.: *Цурикова Г.* Борис Корнилов: Очерк творчества. М.; Л., 1963. С. 138.

⁸ Впрочем, это существительное подсказано конкретным топонимом. Как указал К. Поздняев, поэт здесь имеет в виду «наносы песка в той части Волги, что неподалёку от Сенной площади» (*Поздняев К.* Незабываемое. С. 119). И поэт, и мемуарист (вспоминающий о совместных прогулках с Корниловым и местными литераторами по волжской набережной) имеют в виду полуостров Печёрские пески, вид на который как раз открывается с откоса. Добавим, что с другой стороны Дятловых гор, в течении чуть ниже впадающей в Волгу Оки,

всем, позабытые всеми, просторы и даже, наконец, *Дятловы горы*. В лирическом восприятии волжской картины как бы отсутствует центр, она принципиально расширена. Здесь главное — общее настроение и общее движение; отсюда — обильный глагольный ряд: *падают, гуляют, ходят*, а ещё *пропадают, пахнет, горит* и так далее. Всё это мы и называем панорамностью. Кстати, в дальнейшем тексте стихотворения Корнилова она не то чтобы ослабевает — она есть и там («Вот опять на песках, на паромах // ночь огромная залегла»); но всё же фигуры лирического героя и героини выкристаллизовываются отчётливее: «как в несбыточной песне, Татьяна // В Нижнем Новгороде жила»; «я с тобою на всякий случай // ровным голосом говорю». Эти строки в песню не попали. Очевидно, юному автору пока достаточно панорамности, не претендующей на конкретизацию лирического чувства.

Будущая песенная поэзия Анчарова тоже отличается панорамностью. Это заметно уже в первых полностью самостоятельных его песнях, относящихся к военному и послевоенному времени. Здесь лирический сюжет порой отталкивается от панорамного пейзажа. Такова, скажем, песня «Пыхом клубит пар...», сочинённая в 1943 году в Ставрополе-на-Волге (ныне Тольятти), где Анчаров находился в ту пору с военным институтом. Она открывается лирическим пейзажем: «Пыхом клубит пар / Пароход-малец, // Волны вбег бегут от колёс. // На сто тысяч вёрст — / Небеса да лес, // Да с версту подо мной откос». Здесь, кстати, опять — Волга, и тоже *откос*, как у Корнилова, но всё это теперь реально увидено самим Анчаровым. Жизненная конкретика повлекла за собой у повзрослевшего автора и углубление лирического содержания. В новой анчаровской песне панорама не является самоцельной, суть песни к ней не сводится (как это было всё-таки в песне о Нижнем Новгороде). На её фоне постепенно проступает характер лирического героя: «Прёт звериный дух / От лесных застрех, // Где-то рядом гудит гроза. // Дует в спину мне / Ветерок-

есть остров Гребнёвские пески. Нижегородец К. Поздняев считает необходимым печатать в стихотворении Корнилова слова *Откос* и *Пески*, вопреки устоявшейся практике, с прописной буквы как имена собственные.

пострел, // Заметая пути назад. // Надоело мне / У чужих окон // Счастья ждать под чужой мотив. // Тошно, зная жизнь / С четырёх сторон, // По окольным путям идти». Параллельно сходная лирическая ситуация возникает, уже на московском «материале», в песне «Прощание с Москвой» (1943): «Паровоз / Листает километры. // Соль в глазах — / Несытою тоской. // Вянет год, / И выпивохи-ветры // Осень носят / В парках за Москвой. <...> Душу продал / За бульвар осенний, // За трамвайный / Гулкий ветерок. // Ой вы, сени, / Сени мои, сени, // Тоскливая радость / Горлу поперёк». Назовём также песню «Баллада о мечтах» (1946), где заметно сходное движение поэтической мысли. Налицо складывающаяся особенность творческого почерка молодого поэта, впервые опробованная им в песне на чужие (корниловские) стихи.

В зрелом творчестве мастера, в годы расцвета его песенно-поэтического таланта, приходящегося на вторую половину 50-х — первую половину 60-х, эта особенность не менее значима. Но теперь она получает новый оттенок, соотносится с бытовой конкретикой, 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 1961–62 годах. Но если у этих бардов быт, окрашенный то иронически, то сатирически, проступает в конкретных песенных сюжетных историях («Красное, зелёное» Высоцкого, «Городской романс» Галича»), то у Анчарова в эти же самые годы он отмечен печатью панорамности — тоже не без сатирической ноты. Последняя связана с негативным, свойственным общественным настроениям эпохи, отношением к «мещанству», хотя и не сводится к этому, лишено обличительной одномерности. Это заметно, например, в песне «Мещанский вальс» (1961), само название которой должно бы настраивать на сатирический или иронический лад. Но всё не так просто. В зачине песни слышим:

*Вечер. На скверах вечер.
Вечером упоён,
Распрямляет плечи*

*Новокузнецкий микрорайон.
Машина едет по кругу,
Разогревает мотор.
Юный целует подругу.
Боже, какой простор!*

Этот лирический выдох: «Боже, какой простор!», напоминающий о «волжской» песне на стихи Корнилова (ср.: «Эти вовсе без края просторы...») — не позволяет воспринимать дальнейший, тоже «панорамный», текст как сугубо сатирический, хотя сам по себе он, может быть, и провоцировал бы такое восприятие: «Девушка выходит в дамки // При выходе из метро. // Фотограф наводит рамку. // Автомат выпускает ситро. // Гуляки играют в шашки — // Чемпионат дураков, // Чирикают пташки-канашки. // Бродит Козьма Прутков». В финале поэтическая пестрота *Новокузнецкого микрорайона* оборачивается хотя как будто малым внешне, но по сути бытийственным масштабом, где приданный каждому существительному префикс *микро-* не мешает видеть в «мещанском» укладе «образ мира, в слове явленный» (Пастернак): «Микроулица микро-Горького, // Микроголод и микропир, // Вечер шаркает “микропорками”... // Микроклимат и микромир». Пусть *микро-*, а всё же *климат* и *мир*.

Похожим образом строится лирическая ситуация в песне «Рынок» (1961–62). Здесь налицо опять панорама, которую при поверхностном восприятии можно понять как «антимещанскую»:

*Пляшет девочка на рынке
От морозной маеты.
Пляшут души, пляшут крынки,
Парафиновые цветы. <...>
...Покупают иностранцы
Белокаменных котлов.
Сытость в снеге, сытость в смехе,
В апельсиновой кожуре.
Сытость в снеге, сытость в смехе...
Только б мозг не зажирел.*

Но и здесь есть свой микроклимат и микромир — или просто климат и мир, ибо: «В этом масленичном гаме, // В этом рыночном раю // Все поэмы, мелодрамы // Ждут поэтику свою». Как любопытно слово *поэтика* под пером гуманитария Анчарова! Оно означает, что и этот

«мещанский» участок жизни заслуживает описания, и потому — оправдания, не в буквально-назидательном смысле, а в смысле том, что *рынок* — неотъемлемая часть бесконечно разнообразной жизни, и для художника не такая простая, как может показаться: «...От Эйнштейна до пропойцы, // От Ван Гога до тазов. // Вы попробуйте пропойте — // Без ликбеза, без азов». Происходящее на рынке — не заурядная купля-продажа, а *поэмы* и *мелодрамы* — то есть потенциальные сюжеты для искусства.

Нам думается, что панорамность песен Анчарова, вошедшая в них словно с подачи стихотворения Корнилова и, может быть, предвосхищающая то качество авторской песни, которое Л. А. Левина называет «кинематографичностью»⁹, — связана с ещё одной особенностью поэтики барда-лирика (а также прозаика), писать о которой нам уже приходилось¹⁰ и которую можно в какой-то мере увидеть и в тех песнях, о которых мы только что говорили. Речь идёт о пристрастии Анчарова — и как реципиента произведений искусства, и как художника — к живописи импрессионизма; сам поэт придумал полушутливую русскую кальку этого термина — «впечатленизм». Об этом направлении и о его значении для литературы Анчаров писал в специальной газетной статье в рамках дискуссии «Язык и время», где заметил, что создание «впечатления» и есть главный «критерий работы со словом»¹¹. Так вот, «впечатленизм» проявляется и в прозе Анчарова, и в его лирике — в «панорамных» лирических сюжетах, например, в песне «Белый туман» (1964):

*Звук шагов, шагов,
Да белый туман.
На работу люди
Спешат, спешат.
Общий звук шагов —
Будто общий шаг,*

⁹ См.: Левина Л. А. Грани звучащего слова: Эстетика и поэтика авторской песни. М., 2002. С. 317–348. Творческий опыт Анчарова исследовательница в данном аспекте не учитывает.

¹⁰ См.: Кулагин А. «Кто мечтой прямо в сердце ударен...»: О прозе Михаила Анчарова: [Предисл.] // Анчаров М. Избр. произв.: В 2 т. / Сост. В. Грушецкий и В. Юровский; вступит. статья А. Кулагина. М., 2007. Т. 1. С. 24–29.

¹¹ Анчаров М. «Критерий один — впечатление» // Лит. газ. 1983. 23 нояб. С. 5.

*Будто лодка проходит
По камышам.*

Повторим здесь сказанное нами об этой песне в предисловии к двухтомнику анчаровской прозы. В этой импрессионистичной лирической картине конкретика словно скрыта за дымкой, всё сливается в сплошном *белом тумане*, слышен только *общий звук шагов*. Именно так — не шаги отдельных людей, а общий звук. Но вспомним песню «В Нижнем Новгороде с откоса...», с её цветовыми (и не только) лирическими мотивами, тоже по-своему импрессионистичными: *небывалый царит колорит, ненадолго почудилось всем, ночью сумрак чуть-чуть голубой*. Не знаем, случайно или продуманно Корнилов смешал запахи, присущие разным хронологическим отрезкам весенне-летнего сезона («Пахнет липой, сиренью и мятой»), но это смешение тоже по-своему импрессионистично. Вообще в «панорамной» песне тоже ощущался, с невольной подачи Корнилова, «впечатленизм». Теперь мы можем предположить, почему юный Анчаров дважды пропел слово *царит*, исказив во втором случае текст оригинала и не обратив внимания на тавтологию: *царит колорит, царит палисадник любой. Палисадник царит*, подобно *колориту*, вливаясь в общее лирическое «впечатление», где колорит важнее конкретных очертаний, бытовых подробностей — как это было у импрессионистов, где *царил* цвет (впрочем, и корниловское слово *слепит* тоже вполне импрессионистично). Их творчеством Анчаров, всю жизнь занимавшийся живописью — на наш взгляд, на профессиональном уровне¹² — был увлечён уже в юности, в чём сам он «проговаривается» в одной из песен той же поры, посвящённой его школьному товарищу Юрию Ракино, художественные вкусы которого повлияли на автора песни: «Он был боксёром и певцом — // Весёлая гроза. // Ему родней был Пикассо, // Кандинский и Сезанн» («Песенка о моём друге художника», 1941; выделено нами). И вообще, мотивы *шагов*, *спешки*, общего движения — вполне «корниловские»: в его стихотворении тоже всё движется, в нём выстроен обильный глагольный ряд. Напомним ещё

¹² Репродукции сохранившихся работ см.: Михаил Анчаров — <http://ancharov.lib.ru/PICTURE/galereya.htm> (дата обращения: 6.1.2018).

раз: *падают, гуляют, ходят...* Нет, конечно, ещё пока *общего звука*, но для этого Борису Корнилову недостаёт анчаровского пристрастия к «впечатленизму», а самому Анчарову недостаёт пока поэтической оригинальности и силы. У него всё было ещё впереди.

На рубеже шестидесятых–семидесятых годов Анчаров уже не занимается авторской песней, вообще отходит от поэзии и работает в области прозы и теледраматургии, но и в немногих его песнях, написанных для телеспектакля (сериала) «День за днём», знакомая нам панорамность ощущается тоже: «На краю городском, // Где домовостройки, // На холодном ветру // Распахну пальтецо, // Чтоб летящие к звёздам // Московские тройки // Мне морозную пыль // Уронили в лицо» («Песня о России», 1970); «Стою на полустаночке // В цветастом полушалочке, // А мимо пролетают поезда. // А рельсы-то, как водится, // У горизонта сходятся. // Где ж вы, мои весенние года?» («Стою на полустаночке...», 1972; мелодию к этой, ставшей популярной в исполнении Н. Сазоновой и В. Толкуновой, песни, написал И. Катаев)¹³.

Одним словом, юношеская песня Анчарова на стихи Корнилова даёт ключ к одной из важных граней оригинального поэтического творчества барда. Присущая ему панорамность творческого зрения, с поправкой на пристрастие к импрессионистической живописи и склонность к «впечатленизму» в литературе, заметна в произведениях разных лет. Вероятно, интуиция начинающего художника в своё время остановила его внимание на корниловских стихах, словно содержащих в себе зерно будущего поэтического почерка Анчарова.

Песня «В Нижнем Новгороде с откоса...» невольно подтверждает одну нашу давнюю гипотезу, напрямую касающуюся, правда, не Анчарова, а Высоцкого. Последний в середине и второй половине 60-х годов много общался со старшим бардом и испытал сильное творческое влияние его (оно проявлялось не раз и в последующие годы), о

¹³ *Анчаров М.* «Ни о чём судьбу не молю...»: Стихи и песни / Сост. А. Петраков. М., 1999. С. 99.

чём нам уже приходилось писать¹⁴. Речь идёт о «Песне о Волге» Высоцкого (1973), написанной для спектакля «Необычайные приключения на волжском пароходе». Мы в своё время предположили, что песня, при всей ориентации её на фольклорно-поэтическую традицию, могла быть навеяна чтением дилогии Мельникова (Печерского) «В лесах» и «На горах»¹⁵. В обоих романах есть эпизоды, в которых дана волжская панорама, увиденная с нижегородского холма — то есть с *Дятловых гор*; песня Высоцкого перекликается с этими эпизодами текстуально. Это дало нам основание предположить «нижегородское» происхождение песни, тем более что в юности Высоцкому довелось в Горьком побывать, и не увидеть красивейшую панораму в самом центре города он, конечно, не мог. Так вот, если его старший товарищ и учитель Анчаров раз-другой напел в его присутствии одну из своих первых песен, она могла запомниться молодому поэту, и позже, на равных с романскими эпизодами, отозваться в его собственной песне о Волге, тем более что песня Высоцкого тоже панорамна. Напомним её зачин: «Как по Волге-матушке, по реке-кормилице — // Всё суда с товарами, струги да ладьи, — // И не надорвалась, и не притомилась: // Ноша не тяжёлая — корабли свои». Два возможных источника песни Высоцкого, проза Мельникова и песня Анчарова — Корнилова, смыкаются на нижегородской теме и на панорамности волжской картины; они могли быть связаны в творческом сознании Высоцкого именно этими свойствами.

Но мы сказали в начале статьи о том, что Анчаров написал по стихам Корнилова две песни. Послушать вторую мы, увы, не можем; о её существовании знаем лишь со слов самого Анчарова, сообщившего об этом раннем своём песенном сочинении сначала М. Баранову и А. Крылову в уже упоминавшейся нами беседе от 22 июня 1978 года («... На слова Б. Корнилова была у меня ещё одна песня. “Белеет (или

¹⁴ См.: Кулагин А. Высоцкий слушает Анчарова // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 52–64; Кулагин А. Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, перераб. Воронеж, 2013. С. 61–72.

¹⁵ См.: Кулагин А. В. «Нижегородская» песня Высоцкого // Сюжет и время: Сб. науч. трудов. К семидесятилетию Г. В. Краснова. Коломна, 1991. С. 172–174. См. также нашу следующую статью в данной книге.

синеет) палуба — дорога скользкая, качает здорово на корабле...” Её в войну много пели»), а позже, 22 марта 1986 года, — И. Резголю и В. Юровскому, более подробно:

« — Песня на стихи Б. Корнилова “Ночь идёт, ребята...” Вы стихи несколько сократили?

Анчаров: Я пел только три строфы, а одну превратил в припев.

— “Ночь идёт, ребята...” и ещё три строки из первой строфы, затем припев: “Синеет палуба...”, далее “Кипит вода, лаская...”, а “Не подкрадётся к нам тоска неважная...” — это Вы не пели:

Анчаров: Нет, это пелось.

— Далее, “И боцман грянет в дудку...”, а следующую и последнюю строфу Вы не пели?

Анчаров: Да. А вы и это собираете? В собрание сочинений я бы это не включал...

— Ну, Вы с этого начинали. Это Вы потом не пели. Это над чем рос автор.

Анчаров: Это всё чужое было. Дальше я уже пел только своё. Просто это показывает, с каким трудом я пробивался к сознанию того, что это отдельный жанр, что это совершенно отдельный вид искусства...»

Речь идёт о песне по стихотворению «Комсомольская краснофлотская» (1932), датируемой 1941–43 годами. Судя по процитированной беседе, она состояла из трёх куплетов, которыми служили три первых строфы стихотворения; четвёртая и пятая строфы в песню не входили. Приведём текст той части стихотворения, которая обрела у Анчарова песенную форму:

*Ночь идёт, ребята,
звёзды встали в ряд,
словно у Кронштадта
корабли стоят.
Синеет палуба — дорога скользкая,
качает здорово на корабле,
но юность лёгкая и комсомольская
идёт по палубе, как по земле.*

*Кипит вода, лаская
тяжёлые суда,
зелёная, морская,
подшефная вода.
Не подкачнётся к нам тоска неважная,
ребята, — по морю гуляем всласть, —
над нами облако и такелажная
насквозь испытанная бурей снасть.
И боцман грянет в дудку:
— Земля, пока, пока...
И море, будто в шутку,
Ударит под бока.
Синеет палуба — дорога скользкая,
Качает здорово на корабле,
Но юность лёгкая и комсомольская,
Идёт по палубе, как по земле.¹⁶*

К сочинению мелодии располагала сама поэтическая форма стихотворения. Г. М. Цурикова справедливо относит это стихотворение к тем произведениям Корнилова, в которых проступает «ритмическая певучесть, что и без музыки, сама по себе свидетельствует о принадлежности <...> к песенному жанру», а также отмечает здесь «куплетное построение <...> с рефреном» и присущую песенному жанру «степень обобщения — вне индивидуально-конкретных проявлений человеческой личности» (последнее присуще и стихотворению «В Нижнем Новгороде с откоса...», о чём мы уже говорили выше)¹⁷. Песенность «Комсомольской краснофлотской» почувствовал, конечно, и будущий бард, младший современник её автора. Морская тема юному Анчарову была очень близка: известно его увлечение прозой Грина. Первой дошедшей до нас анчаровской песней является песня 1937 года «Не шуми, океан, не пугай...» по стихам именно Грина. Нежелание поэта включать «Комсомольскую краснофлотскую» в потенциальное «собрание сочинений» понятно: стихи, написанные к пятидесятилетию революции и пронизанные тогдашним комсомольским пафосом, органичным и для военного времени («Её в войну много пели»), спустя несколько десятилетий, на излёте советской эпохи,

¹⁶ Корнилов Б. Стихотворения и поэмы. С. 170.

¹⁷ Цурикова Г. Борис Корнилов. С. 115.

удовлетворить барда уже не могли, должны были казаться риторичными и поверхностными. В этом смысле «чистый» лиризм песни о Нижнем Новгороде имел преимущество. Конечно, и она в постоянный анчаровский репертуар не входила, к ней он относился в позднейшие годы тоже критически (на сделанной у Львовского фонограмме он комментирует песню так: «Тоже старьё. Не отвечаю ни за качество, ни за текст, ни за смысл»). Но всё же он напел её на магнитофон как минимум трижды, а это уже о чём-то говорит. Думается, бард интуитивно ощущал, что песня «В Нижнем Новгороде с откоса...» творчески важна для него — несмотря на то, что написана давно и написана по чужим стихам.

Но пора назвать издание, которое могло послужить Анчарову источником текстов. Среди нескольких прижизненных книг Корнилова (в данном случае речь может идти только о таковых) есть лишь одна, в которой помещены стихотворения «В Нижнем Новгороде с откоса...» и «Комсомольская краснофлотская». Это сборник «Книга стихов» 1933 года¹⁸. В другие сборники они не входили — ни вместе, ни по отдельности. «В Нижнем Новгороде...» не появлялось и в периодике¹⁹. Это значит, что в распоряжении юного читателя Михаила Анчарова была именно эта книга.

2

Поскольку читательский интерес начинающего поэта к книге Корнилова несомненен, и она была для него в ту пору, судя по всему, одной из настольных книг, — мы можем попытаться поискать отголоски включённых в неё стихов и в позднейших произведениях Анчарова. О судьбе анчаровского экземпляра «Книги стихов» мы ничего не знаем. Он мог быть утрачен за годы войны, а мог уцелеть и по-

¹⁸ См.: *Корнилов Б.* Книга стихов. Л.; М., 1933. Приведённые выше тексты двух, превращённых Анчаровым в песни, стихотворений, а также тех стихотворений Корнилова, о которых в нашей статье речь ещё пойдёт, сверены нами с этим изданием. При этом несущественные пунктуационные расхождения в цитатах не оговариваются.

¹⁹ «Комсомольская краснофлотская» была опубликована в журнале задолго до сочинения Анчаровым песни: Юный пролетарий. 1932. № 27. С. 3. Будущему поэту было тогда всего девять лет.

прежнему оставаться у Анчарова под рукой. Но в данном случае это не так уж важно: цепкая юношеская память позволяет порой запомнить полюбившиеся строки на всю жизнь. Напомним, что расцвет поэтического — и, соответственно, бардовского — творчества Анчарова пришёлся на вторую половину 50-х — первую половину 60-х годов. Обратимся к его произведениям этой поры, и прежде всего — к тому из них, где влияние Корнилова особенно заметно.

«Баллада об относительности возраста» датируется 1961 годом. Её пафос, характерный для анчаровского творчества вообще, заключается в утверждении не подвластного времени духа неуспокоенности и красоты. *Относительность возраста* является лейтмотивом этой песни. В начале её назван реальный возраст автора песни в момент её написания: «Я вспомнил вдруг, / Что мне уж тридцать восемь, — // Пора искать / Земное ремесло». В середине, после скептических строк, навевающих мысль об исчерпанности жизни и творчества («Пора грузить / Пожитки на телегу, // Пора проститься с песенкой лихой») слышим: «Мне тыща лет. / Романтика подохла». Наконец, в финале, когда романтика «реабилитирована» («...Чтоб шар земной / Помчался по Вселенной, // Пугая звёзды / Запахом цветов»), звучит кода, словно возвращающая лирического героя в тот возраст, когда вся жизнь впереди, и душа чиста и открыта для новых впечатлений:

*Я стану петь, —
Ведь я же пел веками.
Не в этом дело —
Некуда спешить.
Мне только год...
Вода проточит камень,
А песню спеть —
Не кубок осушить.²⁰*

²⁰ Дополнительный штрих к пониманию «Баллады...» даёт её использование автором в повести «Золотой дождь» (опубл. в 1965), где герой, с внутренним миром которого песня соотносится, размышляет: «...пора делать большую приборку души. Пора выкидывать мусор. Но только не переиграть и не выкинуть главное» (Анчаров М. Избр. произ. Т. 1. С. 232). В цитируемом издании текст песни в составе повести приведён в цензурном варианте 1965 года; вероятно, при последующих перепечатках повести сто́ит восстановить авторский вариант.

Именно «возрастной» рефрен песни (...*что мне уж тридцать восемь; мне тыща лет; мне только год*) заставляет нас обратить внимание на концовку стихотворения Корнилова «Я замолчу, в любви разуверясь...» Его лирический герой расстался с женщиной, но успокаивает себя тем, что его любви она и не стоила. В итоге к нему приходит, хотя и не без налёта горькой иронии, чувство облегчения:

*Мой стол увенчан лампою горбатой,
моя кровать на третьем этаже.
Чего ещё? —
Мне только двадцать пятый,
мне хорошо и весело уже.²¹*

Мотив *относительности возраста* звучит, как видим, уже в корниловском стихотворении: «Мне *только* двадцать пятый». В концовке песни Анчарова оговорка *только* есть тоже, как выше есть оговорка *уж*. Оба произведения написаны единым стихотворным размером — пятистопным ямбом. Тексты близки друг другу и интонационно: пятистопный ямб, конечно, требует цезуры сам по себе, но именно в тех стихах, где говорится о возрасте, она особенно отчётлива, и у обоих поэтов выделена на письме разбивкой стиха (У Анчарова — в составе повести «Золотой дождь»; см. сноску 20). Прочитируем ещё раз: *Корнилов*: «Чего ещё? — / Мне только двадцать пятый»; *Анчаров*: «Мне только год... / Вода проточит камень»; ср. выше: «Я вспомнил вдруг, / Что мне уж тридцать восемь»; «Мне тыща лет. / Романтика подохла». В общем, на автора «Баллады об относительности возраста» повлиял не только лейтмотив стихотворения «Я замолчу, в любви разуверясь...», но и его ритмико-интонационный рисунок. Кстати, пятистопный ямб в русской лирике XIX века, как показал М. Л. Гаспаров, традиционно соотносился поначалу с жанрами послания и элегии («Безумных лет угасшее веселье...» и др.), тяготел к эпической интонации, позже к интонации романсовой, в двадцатом веке — к сглаживанию и даже исчезновению цезуры, то есть сближался с ритмом разговорной речи²². Но, при всех модификациях, он

²¹ *Корнилов Б.* Стихотворения и поэмы. С. 191.

²² См.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 2002. С. 121–123, 162–164, 239–240, 271–272, 288.

сохранял ощущение элегичности (например, «Как белый камень в глубине колодца...» Ахматовой) и «эпической неторопливости» («Спекторский» Пастернака). В этом смысле стихотворение Корнилова и песня Анчарова звучат и традиционно, и нет. Оба произведения (особенно, конечно, первое, любовное по теме) поначалу провоцируют элегический настрой. Но затем лирическая эмоция меняется, явно повышаясь, оказываясь почти жизнеутверждающей (Корнилов) или жизнеутверждающей откровенно (Анчаров).

Но вернёмся к возможным текстуальным заимствованиям из стихотворения Корнилова в песне Анчарова, которые могли быть и невольными, подсознательными, если учесть, что корниловский текст прочно закрепился в своё время в юношеской памяти Михаила. Во-первых, их сближает мотив пения, возникающий, кстати, опять в сходном интонационном ключе: «Хочу запеть, / но это словно прихоть» (Корнилов) — «Я стану петь, — / Ведь я же пел веками» (Анчаров; здесь этот мотив — сквозной и важный; напомним: «Пора проститься / С песенкой лихой»; у Корнилова он — лишь побочный). Другое сходство заметно на уровне опять же интонационно-синтаксическом. Оба поэта начинают по одной строфе с придаточного оборота, открывающегося союзом *чтобы* (у Корнилова в такой функции выступает и союз *что*), ещё и не имеющего главного предложения, то есть формально синтаксически ни к чему не относящегося: «Чтобы опять от этих неполадок, // как раньше, ни смущаясь ни на миг...»; «Что не пятнал я письма слёзной жижей...» (Корнилов) — «Чтобы Земля, / Как сад благословенный, // Произвела / Людей, а не скотов, // Чтоб шар земной / Помчался по Вселенной, // Пугая звёзды / Запахом цветов» (Анчаров).

Позволим себе высказать одну гипотезу, которая может показаться курьёзной, и настаивать на верности которой, конечно, нельзя. В тексте «Баллады об относительности возраста» упоминается, в полушутливом контексте, *Кузьма Иваныч, пёстрая собака*. Известно, что это реальная кличка собаки, жившей в доме Анчаровых²³. Собака при-

²³ См.: Юровский В. Комментарии // Анчаров М. Соч. С. 451; Лившиц В. О Михаиле Леонидовиче Анчарове // «Почему Анчаров?» Кн. II. С. 118.

надлежала изначально брату поэта Илье Леонидовичу. В результате семейного обмена жилплощади Михаил с женой Д. Афиногеновой и Илья со своей семьёй оказались под одной крышей, в квартире в Лаврушинском переулке, и собака стала как бы общей. Так вот, в стихотворении Корнилова «Лес над нами огромным навесом...» именем Кузьма назван напарник лирического героя по охоте: «Лес над нами огромным навесом — // корабельные сосны, / казна, — // мы с тобою шатаемся лесом, // незабвенный товарищ Кузьма»²⁴. В комментарии к цитируемому изданию (на с. 522) сказано, что это «Кузьма Краюшкин — школьный товарищ поэта, впоследствии сельский учитель, убитый кулаками...» В эпоху юности Анчарова читатель знать о Кузьме Краюшкине не мог, «охотничий» контекст же имени Кузьма в стихах Корнилова, вкупе с полушутливой интонацией и стилевой окраской (*шатаемся; незабвенный товарищ Кузьма*) могли сбить читателя с толку и привести к мысли, что охотник ходит по лесу с собакой. Имя Кузьма, естественное для сельской среды начала века, юному горожанину ближе к середине столетия должно было казаться уже «экзотическим», и это тоже могло уводить читательское сознание в сторону. Кличку собаке давал, по-видимому, брат, но не могло ли быть так, что стихи Корнилова были в юности их общим увлечением, и имя Кузьма запомнилось им и вошло в шутливый семейный разговорный обиход? Илья Леонидович Анчаров, получивший техническое образование, преподававший в институте коммунального хозяйства и строительства, был, по свидетельству актрисы Т. Д. Кушелевской (с её неопубликованными воспоминаниями нас ознакомил В. Ш. Юровский), разносторонне образованным человеком, увлекался искусством, так что поэтические интересы у братьев, особенно в юности, могли быть сходными. Михаил был старше на четыре года, и Илья испытывал его влияние, в том числе и в области литературы. «...Если говорить, — записывал И. Л. Анчаров в дневнике, — о нашей “духовной жизни” той поры, то она, безусловно,

²⁴ Корнилов Б. Стихотворения и поэмы. С. 201.

почти полностью формировалась старшим братом. Это и книги <...>, и рисование, а ещё шире — живопись вообще...»²⁵.

Анчаров мог также выделить для себя в стихотворении Корнилова памятный ему и по положенному им на мелодию корниловскому же стихотворению «В Нижнем Новгороде с откоса...» (см. выше) мотив *папиросы*. Там Корнилов писал (а Анчаров это пел): «папироска во рту горит»; здесь читаем: «дымящаяся папироса, ты хоть // пойми меня и посоветуй мне». А ещё стихотворение «Я замолчу, в любви разуверяясь...» любопытно (с точки зрения опять же Анчарова) мотивом косметики и парфюмерии: «И попрощаюсь я с тобой поклоном. // Как хорошо тебе теперь одной — // На память мне флакон с одеколоном // и тюбики с помадою губной»²⁶. У Анчарова подобные реалии появятся тоже как в контексте любовной темы, так и вне её: «Губы девочка мажет // В первом ряду <...> Я увижу подругу // В первом ряду» («Песня про циркача...», 1959); «В этом маленьком киоске // Помада есть и духи» («Мещанский вальс», 1961; заметим заодно, что здесь же упоминается и *болгарская зубная паста под названием “Идеал”*); «Покупаю “герлен” за триста я, // За семьсот пятьдесят — “коти”» («Любовницы», 1963–64). Предполагаем здесь поэтическую переключку на том основании, что хорошее знание Анчаровым стихотворения Корнилова несомненно.

Какие ещё стихотворения Корнилова из его сборника 1933 года могли отпечататься в читательской памяти и в творческом сознании Анчарова?

Обратим внимание на необычную ритмику «Антимещанской песни» Анчарова:

*Однажды я пел
На высокой эстраде,
Старался выглядеть
Молодцом, —
А в первом ряду
Задумчивый дядя*

²⁵ Цит. по: Анчаров М. Соч. С. 466–467.

²⁶ В этом четверостишии слышатся отголоски песни Вертинского «Jámais»: «На креслах в комнате белеют Ваши блузки. // Вот Вы ушли, и день так пуст и сер» (Вертинский А. Дорогой длинною... / Сост. и подгот. текста Ю. Томашевского. М., 1991. С. 279).

*Глядел на меня
Квадратным лицом.*

Записанная в восемь строк, данная цитата фактически представляет собой, конечно, четверостишие. Первый его стих выдержан в рамках четырёхстопного амфибрахия, а в трёх последующих ритм сбивается на дольник. Если же «довериться» делению стиха на полустишия, то можно принять ритм в стихах третьем и четвёртом за тот же амфибрахий, но двустопный; второй же стих этой ритмической схеме не поддаётся: в слове *молоцом*, если бы оно было отдельным стихом, мы бы услышали одностопный анапест. Итак, ритм анчаровской песни балансирует (это относится и к другим четверостишиям) между трёхсложником и дольником, не претендуя на строгую повторяемость, допуская вариации.

В «Книге стихов» Корнилова есть два произведения, в которых обнаруживаем именно такое ритмическое построение: «Пышные дни — повиновная в этом, // от Петрограда и от Москвы // била в губернию ты рикошетом, // обороняясь, ломая мосты» («Она в Энском уезде»)²⁷; «Какую найду небывалую пользу, // Опять вспоминая, / еле дыша, // Что в нашей губернии / лешие по лесу // И нет ничего хорошёй камыша?» («Последнее письмо»)²⁸. В первой цитате четырёхстопный дактиль нарушен дольником во втором стихе; во второй происходит то же самое, только вместо дактиля здесь (как позже и у Анчарова) — амфибрахий, тоже четырёхстопный. «Сбивчивый» ритм стихов Корнилова мог отложиться в юношеской читательской памяти Анчарова и невольно оказаться востребован в его собственной песне. О значении ритмической памяти в наследовании поэтической традиции мы говорили выше, в связи с «Балладой об относительности возраста». Заметим, что авторская разбивка стихов на полустишия (именно в таком виде Анчаров напечатал текст «Антимещанской песни» в составе своей повести 1967 года «Этот синий апрель») тоже могла восходить к Корнилову: большинство стихов «Последнего письма» выглядят именно так. Дело в том, что «сбивчивый» ритм в

²⁷ Корнилов Б. Стихотворения и поэмы. С. 179.

²⁸ Там же. С. 76.

относительно продолжительном (до четырёх трёхсложных стоп) стихе предполагает цезуру, которая и требует графического её выделения, тем более цезура интонационно подчёркивается за счёт неполноты стоп (два слога вместо трёх). Стих словно запинается в момент такого перебоя, и появляется цезура: «Глядел на меня | Квадратным лицом».

Но «Последнее письмо» могло отозваться в «Антимещанской песне» не только ритмически. В стихотворении Корнилова есть сквозной образ — девушка, она же бывшая, судя по всему, возлюбленная лирического героя: «И снова девчонка / сварила варенье. // И плачет девчонка, / девчонка в бреду, // Опять перечитывая стихотворенье // О том, что я — / никогда не приду»; и ниже: «И девушка, / что наварила варенья // В исключительно плодородном году, // Вздохнёт от печального стихотворенья // И снова поверит, что я не приду». Обратимся вновь к тексту «Антимещанской песни»:

*А в задних рядах
Пробирались к галошам,
И девочка с белым
Прекрасным лицом
Уходила с парнем,
Который хороший,
А я себя чувствовал
Подлецом.*

Мотив вины перед безымянной *девочкой* (девушкой), у Корнилова лишь пунктирно намеченный, Анчаровым усилен до категоричности. Связующим два образа звеном оказалась, по-видимому присущая обоим поэтам «антимещанская» нота (поколение Корнилова впитало её во многом благодаря Маяковскому, интерес к которому был как бы заново открыт в годы Оттепели). В «Последнем письме» знаком мещанства было *варенье*, в песне Анчарова — *галоши* (а также *задумчивый дядя с квадратным лицом, анчоусы, цимес* и так далее). Неспроста упоминание о *девочке* соединено с упоминанием о *галошах* союзом *и*. Получается, что эти поэтические мотивы — одного ряда. Вероятно, неприятие мещанства перевешивает в сознании лирического героя и чувство к *девочке*, и чувство собственной вины перед ней. Во-

обще стихотворения Корнилова «Последнее письмо» и «Я замолчу, в любви разуверяясь...», о котором мы говорили выше, явно близки друг другу в трактовке любовной темы (разочарование в «мещанском» чувстве), и если Анчарова привлекло одно из них, то не удивительно, что привлекло и другое. Кстати, в корниловской «Книге стихов» два эти стихотворения помещены рядом.

Не будем исключать того, что под влиянием «Книги стихов» в лирику Анчарова могли попасть и какие-то другие мотивы. Скажем, символический образ Красоты в «Песне о Красоте» 1964 года в соотношении с мотивом гибели («Мне нужна Красота / Позарез, — // Чтоб до слёз, чтоб до звёзд, / Чтобы гордо! // ...Опускается солнце / За лес, // Словно бог / С перерезанным горлом») не навеян ли соответствующим мотивом стихотворения Корнилова «Продолжение жизни»: «Я вижу земную мою красоту // без битвы, без крови, без горя». Лирический герой Корнилова произносит эти слова в момент гибели в бою: «Я вижу такое уже наяву, // хотя моя участь иная, — // выходят бойцы, приминая траву, // меня сапогом приминая»²⁹. С мотивом гибели — пусть он внешне и не связан напрямую с лирическим героем — соотносится и мотив *перерезанного горла* в приведённой выше цитате из песни Анчарова.

В творческой памяти Анчарова могла отложиться и концовка лирической поэмы Корнилова «Тезисы романа», тем более что она завершала книгу, и интересующие нас строки помещены на её последней странице — так сказать, в сильной позиции:

*Раздолье мне —
тень Франсуа Виньона,
вставай и удивленья не таи.
Гляди — они идут побатальнно,
громадные ровесники мои.*³⁰

Имя Франсуа Вийона («Виллона») появится в песне Анчарова «Весенняя ночка» (1960–62): «На улице — кепка // Да юбка-нейлон, // Да твоя песенка, // Франсуа Виллон» (кстати, *кепка* напоминает о

²⁹ Корнилов Б. Стихотворения и поэмы. С. 154.

³⁰ Там же. С. 358.

картузе из песни «В Нижнем Новгороде с откоса...»). В сознание анчаровского поколения и поколения следующего французский поэт вошёл, скорее всего, благодаря драматической поэме Антокольского «Франсуа Вийон» (1934)³¹. Её влияние заметно в написанной Анчаровым в 1955 году трагедии «Франсуа». Автор надеялся увидеть её поставленной к юбилею героя (525 лет; дата приходилась на 1956 год). Постановка не состоялась, и спустя много лет, уже в конце 80-х, Анчаров включит текст трагедии в свою повесть «Стройность»³². Но в работе над песней «подсказка», исходящая от особого ценимого автором поэта (Корнилова), могла оказаться тоже значимой.

В корниловском четверостишии звучит также мотив *батальонов*, который характерен и для Анчарова. Сначала он возникает в концовке «Антимещанской» (а в ней, как мы помним, есть корниловские мотивы): «А батальоны все спят, // Сено хрупают кони»). В начале 70-х, работая над серией песен для сериала «День за днём» (музыка И. Катаева), поэт использует эти (и следующие за ними) строки в песне «Слово “товарищ”», видоизменив первую из них так: «Батальоны встают...»³³, и включит мотив *батальонов* в «Песню о России»: «И свирепая нежность / Твоих батальонов» («Песня о России»). Конечно, Анчаров имел военный опыт, и сам по себе выбор названия именно такого воинского подразделения вроде бы ни о чём не говорит, но выбрал же он именно его. Возможно, в памяти его жила корниловская строка, невольно подсказавшая в обоих случаях нужное слово, тем более что рядом находится (у Корнилова) упоминание Вийона, могшее заинтересовать Анчарова.

И ещё одно возможное заимствование из «Книги стихов». В стихотворении «Интернациональная», где речь идёт о борьбе красных с интервентами в 1920 году, читаем: «Офицера пухлого берут на бас, //

³¹ Напомним цензурный вариант названия «Молитвы» Окуджавы («Молитва Франсуа Вийона») или стихотворение Вознесенского «Вийон».

³² См.: Анчаров М. Звук шагов: Сб. / Сост. В. Юровский. М., 1992. С. 138–248. Текст трагедии — на с. 176–202, 204–224; на с. 175 — авторский комментарий к ней. Сохранилась авторизованная машинопись 1955 года, с оцифрованной версией которой нас ознакомил В. Ш. Юровский.

³³ Советский воин. 1981. № 1. С. 3 (обл.). Конечно, подцензурный вариант должен был быть «позитивным»: *спящие* батальоны для него не годились.

и в нашу пользу кончен спор. // Мозоли переводчики промежду нас — // помогают вести разговор»³⁴. Уж очень созвучна последнему в этой цитате стиху последняя же строка одной из строф анчаровской «Баллады о парашютах» (1964): «Автоматы выли, / Как суки в мороз, // Пистолеты били в упор. // И мёртвое солнце / На стропах берёз // Мешало вести разговор». Разница в том, что в одном случае нечто *помогало вести разговор*, а в другом *мешало*; в целом же текстуальное созвучие, сходные синтаксические конструкции, военная тема и её глагольная динамика (*берут; выли; били*) свидетельствуют в пользу того, что анчаровская строка была навеяна строкой Корнилова.

Наверное, каждая из отмеченных нами ассоциаций по отдельности не воспринималась бы как именно «корниловская». Но, зная о пристрастном отношении Анчарова к стихам Корнилова, о его знакомстве со сборником 1933 года, и обнаруживая в поэзии одного разнообразие переключки со стихами другого именно из этой книги, мы вправе предположить, что они возникли не «сами по себе», а вследствие внимательного перечитывания полюбившихся стихов и хорошего знания их (может быть, наизусть). Поэт характерного для искусства первых советских десятилетий романтического, «антимещанского» склада, ещё и тяготеющий в стихах к песенной интонации, Корнилов был близок своему младшему современнику, включившему этот поэтический опыт в духовный мир уже своего поколения. Во внимательном обследовании на предмет возможных отзвуков в лирике Анчарова нуждаются и другие прижизненные издания Корнилова: любое из них могло тоже попасть в руки юного автора. Так что не исключено, что со временем будут обнаружены и другие реминисценции такого рода.³⁵

³⁴ Корнилов Б. Стихотворения и поэмы. С. 169.

³⁵ Анчаров оказался не единственным бардом, которого творчески притягивали стихи Корнилова. Известно исполнение Юрием Визбором «народного» варианта песни «От Махачкалы до Баку» (у Корнилова — «Качка на Каспийском море»), с мелодией неизвестного автора (фонограмма включена в альбом: *Визбор Ю.* MP3 Коллекция. CD 5. Moroz Recordz, 2005). Возможно, не без влияния этого произведения возникла тематически близкая ему песня-репортаж самого Визбора «Остров сокровищ» («Качка. Каспий, волны...», 1972).

К ПРОБЛЕМЕ «ВЫСОЦКИЙ И АНЧАРОВ»

Сюжет погони*

Фигура Михаила Анчарова, одного из родоначальников современной авторемской песни, чрезвычайно важна для становления творческой индивидуальности Высоцкого. Разнообразные анчаровские реминисценции возникают в его творчестве второй половины 60-х годов — периода наиболее тесного общения двух поэтов, когда Высоцкий словно впитывает творческий опыт учителя¹; отдельные переключки с песнями Анчарова появляются у него и позже.² Ныне есть, как нам думается, основания предположить наличие ещё одной такой переключки — восходящей, правда, не к оригинальному поэтическому творчеству Анчарова, а к его исполнительской практике.

Среди аудиозаписей Анчарова есть фонограмма, на которой в исполнении барда звучат несколько куплетов народной песни «Покатилися (более распространён вариант: *Начинаются*) дни золотые». Приведём текст именно так, как он звучит на этой фонограмме, включённой в один из дисков поэта³:

* *Впервые*: Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг. / Ред. колл.: А. В. Скобелев, Г. А. Шпилева. Воронеж, 2012. С. 211–218.

¹ См.: *Абрамова Л. В.* Факты его биографии / Интервью и лит. запись В. К. Перевозчикова. М., 1991. С. 27. Более подробно о дружбе двух поэтов Л. В. Абрамова рассказывала на посвящённом творчеству Анчарова вечере в московском Музее Высоцкого 28 марта 2002 года (текст выступления не опубликован; с ним нас ознакомил ведущий этого вечера В. Ш. Юровский). Судя по этому выступлению, первая встреча их произошла в 1965 году, в конце зимы, в Театре на Таганке, в ходе работы над спектаклем «Павшие и живые». С работой над этим спектаклем, в котором были использованы две анчаровские песни, соотносил своё знакомство с Высоцким и сам Анчаров: «Ну и на этой почве познакомились» (*Анчаров М. Л.* Ни о чём судьбу не молю...: Стихи и песни / Сост. А. Петраков. М., 1999. С. 132).

² См. подробно: *Кулагин А.* 1) Высоцкий слушает Анчарова // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 52–64; 2) Из историко-культурного комментария к произведениям Высоцкого // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 50–54.

³ *Анчаров М.* [Песни; Устные рассказы; Интервью] / Сост. Г. Симаков. М.: Moroz Records, 2006. CD RMG 1956 MP3.

*Покатилися дни золотые
Воровской беспроглядной любви.
Ой вы кони мои вороные,
Чёрны вороны — кони мои.*

*Устелю твои сани коврами,
В гривы чёрные ленты вплету,
Пролечу, прозвеню бубенцами
И тебя подхватчу на лету.*

*Мы ушли от проклятой погони.
Перестань, моя крошка, рыдать.
Нас не выдали чёрные кони —
Вороных никому не догнать.*

*Покатилися дни золотые
Воровской беспроглядной любви.
Ой вы кони мои вороные,
Чёрны вороны — кони мои.*

Анчаровское исполнение любопытно и безотносительно к Высоцкому и заслуживает того, чтобы сказать о нём несколько слов. Бард поёт в сокращении один из вариантов песни — вариант, сам по себе тоже сравнительно краткий⁴. Нетрудно заметить, что, сокращая песню (в частности, пропуская строфы, звучащие от имени героини: «Вот однажды, в один вечерочек, // Вот я чем огорчила его...» и так далее), бард делает её динамичнее, заостряет и без того драматичный сюжет. В пользу этого же срабатывает замена глагола *Начинаются* на более эмоциональный *Покатилися* (такая метафора созвучна возникающему далее мотиву коней и движения), прилагательного *непродажной* (вариант: *неприглядной*) на опять же метафорическое и более сильное (в том числе за счёт замены приставки) *беспроглядной*. В шестом стихе народной песни — «В гривы алые ленты вплету» — Анчаров убирает алый цвет *лент*, зато *гривы*, в источнике цвета не имевшие, становятся у него *чёрными* (кони названы *черногривыми* и в «длинном» варианте народной песни: «...Потому что как вихорь ле-

⁴ См., например: Русские народные песни. Романсы. Частушки / Сост., предисл., примеч. А. Кулагиной. М., 2009. С. 371-372. Другой, более объёмистый, вариант см.: В нашу гавань заходили корабли: Песни. Вып. 4 / Сост. Э. Н. Успенский, Э. Н. Филина, Е. Е. Позина. М., 2001. С. 107–110. См. также сравнительно отдалённые от анчаровского варианты песни: Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник (1917-1939) / Сост. [М. Джекобсон, Л. Джекобсон]. М., 1998. С. 340–345.

тели // Черногривые кони мои»). Местоимение *свои* (сани) бард меняет на *твои*: похитить героиню вместе с санями романтичнее, чем просто посадить её в свои; но это значит, что и кони, в гривы которых герой собирается вплести ленты, — изначально чужие, что тоже затрудняет действия героя. Если понимать сюжет буквально, то герой должен вплетать их во время езды; но понимать буквально как раз и не надо — надо оценить выигрышную экспрессию анчаровской версии. Если в народной песне пелось «Перестань, моя детка, рыдать», то Анчаров меняет *детку* на *крошку* — видимо, полагая, что необходимый здесь любовно-снисходительный оттенок в отношении к героине это слово передаёт точнее (сравним в его собственной песне «МАЗ»: «Видишь, крошка, сгорел закат»; «Крошка, верь мне: я всюду первый...» и так далее). Анчаровская версия народной песни, безусловно, имеет отношение к проблеме исполнения крупными бардами чужих произведений с возникающей в таких случаях творческой редактурой и своеобразной «авторизацией»⁵.

Время и обстоятельства появления записи неизвестны. Но исполнение песни Анчаровым не было случайным: она находилась, по видимому, в ближайшем активе его творческой памяти, иначе вряд ли он использовал бы её в своём романе «Теория невероятности» и в повести «Сода-солнце». В романе дед «истошным, ночным, благушинским голосом, как полагается при загуле», поёт вторую строфу песни; в повести целых три её строфы «насвистывал» главный герой. В обоих случаях это была именно та версия (с незначительными мелкими расхождениями), которая звучит на фонограмме самого Анчарова.⁶ Стало быть, расхождения с текстом народной песни не были у Анчарова случайными: *именно так* он её помнил или *хотел* помнить.

Нам представляется, что впечатление от этой песни — именно в исполнении старшего барда — могло отразиться на создании Высоц-

⁵ См.: Крылов А. Е. Галич — «соавтор». М., 2001; Свиридов С. В. О жанровом генезисе авторской песни Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. [Вып. I.] М., 1997. С. 73–83; Корман Я. И. Песня «Речечка» в исполнении Высоцкого, Окуджавы и Галича // Корман Я. И. Высоцкий и Галич. М.; Ижевск, 2007. С. 344–359; Сёмин А. Б. «Чужие» песни Владимира Высоцкого. Воронеж, 2012.

⁶ См.: Анчаров М. Л. Избр. произв.: В 2-х т. / Сост. В. Грушецкий и В. Юровский. М., 2007. Т. 1. С. 143; Т. 2. С. 15.

ким песни «Погоня» (1974). Её герой, напомним, тоже «уходит от погони» — правда, за ним гонятся не люди, а волки, — и уходит тоже благодаря лошадям. Признательность добрым помощникам (и благодарное «очеловечивание» их) составляет своеобразный эпилог сюжета песни:

*Я лошадкам забитым, что не подвели,
Поклонился в копыта до самой земли,
Сбросил с воза манатки, повёл в поводу...
Спаси бог вас, лошадки, что целым иду!*

Сравним в народной песне: «Нас не выдали чёрные кони...»

Как Анчаров драматизировал сюжетную ситуацию народной песни, так Высоцкий драматизирует её же в анчаровской версии. Он не только заменяет преследователей, но и отказывается от любовной темы, превращая ситуацию погони в ситуацию лирико-философскую, символическую (что особенно заметно, если учитывать символику же второй песни дилогии — «Старый дом»⁷). Нетрудно представить, что Высоцкий, тесно общавшийся с Анчаровым, слышал — возможно, не раз — эту песню (и саму по себе известную) в его исполнении, и она осталась в его творческой памяти, спустя несколько лет отозвавшись в «Погоне» (в период, когда она создавалась, с Анчаровым он, по видимому, уже не общался; по словам старшего поэта, общение длилось примерно до 1970 года, а потом «судьба развела, потом больше не встречались»⁸).

В пользу того, что именно Анчаров стал «посредником» между народной песней и «Погоней», говорят некоторые анчаровские ассоциации в песне младшего барда. «Погоня» написана так называемым кольцовским пятисложником — стихотворным размером, где из пяти слогов ударными являются два, первый (часто редуцированно) и третий (всегда отчётливо). При определённой стилизованности песни,

⁷ Циклообразующие связи этой дилогии не раз привлекали внимание исследователей — см.: Доманский Ю. В. Жанровые особенности дилогии в поэзии В. С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. М., 2001. С. 335–344; Язвикова Е. Г. Особенности единства дилогии «Очи чёрные» // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы Третьей междунар. науч. конф. 17-20 марта 2003 года. М., 2003. С. 363–372; Томенчук Л. Я. Чёрные очи Высоцкого // Там же. С. 373–391.

⁸ Анчаров М. Л. Ни о чём судьбу не молю... С. 132.

фольклорных мотивах в ней такой выбор ритма не удивляет нас. Но ритмическая традиция Кольцова могла прийти к Высоцкому опять-таки через посредничество Анчарова: именно таким размером была написана одна из ранних анчаровских песен — «Пыхом клубит пар пароход-малец...» (1943) Известно, что «ритмическая память» Высоцкого иногда подсказывала ему нужный стихотворный размер по ассоциации с чьим-либо, хорошо известным ему, произведением («Из дорожного дневника» Высоцкого — «Нас не нужно жалеть...» Гудзенко; «Пародия на плохой детектив» Высоцкого — «Оза» Вознесенского — «Ворон» Эдгара По⁹). Так же могло произойти и при работе над «Погоней».

Здесь, конечно, можно возразить, что тем же пятисложником написана одна из первых песен самого Высоцкого — «Бодайбо», и написана в ту пору (1961), когда Высоцкий ещё не был знаком с Анчаровым и вряд ли слышал его ранее, не вошедшее пока в «магнитиздат», произведение. Впрочем, здесь мы, возможно, недооцениваем осведомлённость начинающего поэта: ведь в других его песнях самого начала 60-х на улично-уголовные темы, «Город уши заткнул» и «Позабыв про дела и тревоги...», слышны отголоски анчаровской песни по стихам И. Сельвинского «Вор» (процитируем её по фонограмме упомянутого выше диска). Сравним, например, иронические концовки: «Спокойной ночи, до будущей субботы!» (Высоцкий) — «Адью, до следующего (так — *А. К.*) раза» (Анчаров/Сельвинский); или: «“Гражданин, разрешите папироску!” // “Не курю. Извините, пока!” // И тогда я так просто, без спросу // Отбираю у дяди *бока*» (Высоцкий; на тогдашнем воровском жаргоне *бока* — часы) — «Мусью, сколько время, — слегка подхожу, // тресь промеж рогив — и амба. // Только хотел было снять я часы...» (Анчаров/Сельвинский) Значит, с творчеством Анчарова Высоцкий мог быть знаком уже тогда? В этом случае любопытно, что интерес начинающего барда к песням учителя связан со столь притягательной в ту пору для него «маргинальной» тематикой. Впрочем, та же тематика — и в песне «Начинаются дни

⁹ Отмечено: Новикова О., Новиков Вл. Комментарии // Высоцкий В. Собр. соч.: В 4-х т. М., 2008. Т. 1. С. 364.

золотые», а в подтексте, как нам кажется, — и в «Погоне», особенно в контексте авторского миницикла «Очи чёрные», рядом с песней-продолжением «Старый дом».

Но уж в годы общения со старшим поэтом Высоцкий его давнюю песню наверняка услышал, и «совпадение» ритма песни собственной с ритмом песни Анчарова могло только закрепить этот ритм в его творческом сознании. Тем более что все четыре произведения — «Пыхом клубит пар...», «Начинаются дни золотые», «Бодайбо» и «Погоня» — объединены дорожной темой. При этом неважно, что в одном случае поётся о конях, в другом — о пароходе, в третьем (а именно в «Бодайбо») — о поезде; важно, что кольцовский пятисложник в творческом сознании Высоцкого ассоциировался с дорогой, с движением, и в пении Анчарова он как бы находил подтверждение этому своему поэтическому ощущению.

Косвенные ассоциации с песней про *дни золотые* ощущаются и в других «анчаровских» эпизодах творческой биографии Высоцкого. По сведениям текстолога А. Е. Крылова, существует датируемая 7 ноября 1965 года фонограмма, на которой Высоцкий пытается спеть одну строку из «Песни про циркача...» Анчарова: «Ходят кони в плюмажах». Напомним, что кони украшены (лентами) и в народной песне. Годы спустя, в одной из поздних своих песен, «Пожары» (1978), Высоцкий использует реминисценцию из анчаровской песни «О хоккеистах»: «Ещё не видел свет подобного аллюра»; у Анчарова: «Мир не видел таких погонь». Возможно, параллель возникла (помимо интересовавшей Высоцкого в 60-е годы хоккейной темы; см. песню «Профессионалы», 1967) «не без участия» сюжета песни «Начинаются дни золотые», в восприятии Высоцкого старшим бардом как бы авторизованной: саму ситуацию погони Высоцкий мог ощущать как именно анчаровскую. Не исключено и то, что тема коней вообще могла быть овееяна у него анчаровской аурой — пусть и не всегда различимой внешне.

В целом же творческая фигура Анчарова в восприятии Высоцкого могла быть — позволим себе такое определение — фольклоризованной. Вспомним, что в 1966 году Высоцкий пишет песню «Она — на

двор, он — со двора...» — парафраз на тему песни учителя «Она была во всём права...» (Анчаров порой называл её «Цыганочкой»). Н. М. Рудник заметила, что в песне Высоцкого звучит аллюзия на «вошедшие в народ» строчки романса А. Даргомыжского на стихи П. Вейнберга: «Он был титулярный советник, // Она — генеральская дочь...»¹⁰ Поэтическая формула *Он был...* напоминает о знаменитом образце интеллигентского фольклора «Я был батальонный разведчик...» (Высоцкий не знал имён авторов этой песни — С. Кристи, А. Охрименко и В. Шрейберга; они стали известны уже после его смерти) и встречается в песенном творчестве Высоцкого начала 60-х («Я был душой дурного общества» и др.), генетически связанном с уличным и лагерным фольклором; напетая Анчаровым песня «Начинаются дни золотые», напомним, содержит в себе и мотивы неволи, ареста (*воровская любовь, погоня...*). Почти как русский фольклорный атрибут воспринимался цыганский колорит, к которому мог направить творческую мысль Высоцкого, в частности, и опыт Анчарова; он косвенно ощущается и в народной песне о погоне. Но ведь цыганский колорит задаёт тон и в «Погоне» Высоцкого. Мотив коней, фольклорно-мифологическая природа которого подробно раскрыта в книге А. В. Скобелева и С. М. Шаулова¹¹, тоже, как мы видели, утверждается в поэзии Высоцкого не без анчаровского влияния. Одним словом, исполнение Анчаровым народной песни попадает в самую гущу высокоцковедческих проблем; оно оказывается настолько «высоцким», что младший поэт, услышав его (в чём, заметим ещё раз, трудно усомниться при их тесном общении в известную нам пору) никак не мог пройти мимо. Анчаровское исполнение осталось в его творческом сознании, и в нужный момент (наставший в 74-м) оно подсказало ему сюжетный ход новой собственной песни.

Тут, впрочем, возникает ещё одна проблема — проблема источников. Точнее — «соседства» в творческой работе Высоцкого разных

¹⁰ См.: Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 79. Любопытно, что в том же 1966 году написана песня Галича «Караганда», где в качестве эпиграфа поэт использовал как раз приведённые нами выше строки Вейнберга.

¹¹ См.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа, 2001. С. 144–146.

источников, каждый из которых может претендовать на право быть «подсказкой» того или иного сюжета, мотива, реминисценции... Похоже, так происходит и с «Погоней».

В своё время мы писали о том, что сюжет «Погони» возник, по-видимому, под впечатлением от одной из сцен романа П. И. Мельникова (Андрея Печерского) «В лесах»; основание для такой интерпретации даёт зафиксированное журналистом А. Казаковым свидетельство филолога, профессора М. П. Ерёмкина, с которым поэт общался.¹² Впоследствии И. А. Каргашин обратил внимание на сходство «Погони» с одноимённым стихотворением поэта XIX века Фёдора Глинки.¹³ Если второй случай имеет, скорее всего, типологический характер (о чём пишет и сам И. А. Каргашин), то Печерский и Анчаров в данном случае нуждаются в каком-то «примирении».

Его можно достичь, если учесть другие подобные случаи из творческой практики Высоцкого. Пересечение разных источников было, судя по всему, характерной особенностью его работы. Порой классические сюжеты «пропускались» у него через призму явлений относительно современной культуры. Так произошло, например, с двумя травестийными сочинениями на пушкинские темы — «Песенкой плагиатора...» и «Лукоморья больше нет»: первое навеяно ещё и эпизодом «Золотого телёнка» (о чём говорил, предваряя исполнение песни, сам поэт), второе — детским фольклором («У Лукоморья дуб срубили...» и т. п.). Другой случай — происхождение строки «Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий» из «Коней привередливых». Она восходит, возможно, сразу к нескольким поэтическим источникам, Высоцкому очень хорошо известным: стихотворению Маяковского «Послушайте!» («...врывается к богу, боится, что опоздал...»)¹⁴, песне Вертинского «Бал Господен» («Вы поехали к Богу на бал») и песне В. Дашкевича на стихи Ю. Кима «Журавль» («...Только вот на небе я ни разу не обедал — // Господи, прости меня, я с этим обожду!»). Ве-

¹² См. сноску 15 в предыдущей статье.

¹³ См.: *Каргашин И. А.* «Погоня» В. Высоцкого и «Погоня» Ф. Глинки: поэтика типологических сходжений // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. С. 10–23.

¹⁴ Отмечено: *Штилевая Г.* Соавторы Владимира Высоцкого // Подъём. Воронеж, 1989. № 1. С. 215.

роятно, здесь мы имеем дело с особой интертекстуальностью Высоцкого, использовавшего (не исключаем, что подсознательно) и совмещавшего в своей творческой работе различные культурные ассоциации — как классические, так и современные; как фольклорные, так и литературные.¹⁵ Традиция оказывалась объёмной, «стереоскопичной». Возможно, в этом — одна из разгадок феномена Высоцкого как выразителя национального менталитета и художника, отвечавшего культурным запросам различных общественных и культурных слоёв.

Впрочем, среди потенциальных источников один может оказаться *ближайшим*, источником-посредником; он должен быть наиболее демократичным (как детские стихи о Лукоморье — по сравнению со стихами Пушкина). В этом смысле народная песня в исполнении Анчарова как раз могла стать таким источником «Погони».¹⁶

Но теперь, когда мы напомнили о романе Печерского, стоит ещё раз вернуться к анчаровской реминисценции в поздней песне Высоцкого «Пожары»: «Ещё не видел свет подобного аллюра». В этой же песне, где небывалая скачка («Судьба и Время пересели на коней») разворачивается на фоне аллегорической образности при полном отсутствии характерной для поэта житейской конкретики, есть ещё одна важная сейчас для нас строка: «Ни бегство от огня, ни страх погони — ни при чём». Почему такая альтернатива? Конечно, проще всего объяснить её сюжетом песни — всё-таки она называется «*Пожары*». Но нам слышится здесь некая внутренняя полемичность, ответ, своеобразная поэтическая реплика, отсылающая к источникам песни четырёхлетней давности — слишком уж буквально она с ними соотносится. Ведь в романе «В лесах» кони выносят людей из горящего леса (*бегство от огня*), и Высоцкий, беседуя на эту тему с

¹⁵ См.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. «Кони привередливые» в поле интертекстовом // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж, 2009. С. 97–119.

¹⁶ Любопытно воспоминание В. И. Матисова, в беседе с Высоцким отметившего однажды сходство его «Погони» ещё и с сюжетом рассказа Шукшина «Волки!» Поэт в ответ, однако, заметил, что рассказа этого не читал. Мемуарист же в связи с этим пишет об «удивительном явлении — когда разным людям <...> приходят в голову удивительно похожие мысли и идеи» (Матисов В. И. Среди хрупких муз и мудрых дядек: Мемуары конформиста. СПб., 2008. С. 43).

М. П. Ерёминим, как раз об этом пожаре и вспоминал¹⁷; ну а *страх погони* в поздней песне ассоциативно, через сюжет собственной «Погони», восходит к песне «Начинаются дни золотые». Смысл этой реплики можно понять так: дескать, моя новая песня («Пожары») написана совсем не о том, о чём была прежде написана песня «Погоня»; в ней нет той конкретики, что была в своё время подсказана мне двумя источниками — прозой Печерского и пением Анчарова. Их опыт в данном случае (то есть в песне «Пожары») *ни при чём*. Так песня о *днях золотых* опосредованно вошла в ассоциативный фон и одного из сложных поздних произведений поэта.

¹⁷ «Помните, “На горах” – есть там такая сцена: едут на конях лесом, вдруг лес загорается, и кони выносят, спасают людей...» (цит. по: Казаков А. Мы многое из книжек узнаём...: Читатель Владимир Высоцкий // Кн. обозрение. 1986. № 52. 26 дек. С. 4). Здесь по ошибке назван другой роман писателя (составляющий дилогию с романом «В лесах»).

КОГДА СВЯТЫЕ...

Об одном источнике «Марша футбольной команды “медведей”» Высоцкого*

«Марш футбольной команды “медведей”» написан Высоцким в 1973 году для фильма Михаила Швейцера «Бегство мистера Мак-Кинли» по одноимённой повести Леонида Леонова. По замыслу режиссёра, звучание песен должно было «по-брехтовски» (великий драматург, напомним, включал в свои пьесы зонги) сопровождать и как бы пояснять сюжет. Высоцкому — актёру Театра на Таганке, культивировавшего как раз брехтовский подход, — такая творческая задача была близка и понятна. Вероятно, это способствовало тому, что выполнил просьбу режиссёра и сочинил серию песен поэт довольно быстро¹. Однако в фильм большинство из них не вошло; не вошёл и «Марш футбольной команды...», музыку к которому написал работавший в картине композитор Исаак Шварц; по его свидетельству, «Марш...» с профессиональной мелодией Высоцкому «особенно нравился»². Соотношение песен Высоцкого с текстом сохранившегося в личном архиве Швейцера режиссёрского сценария фильма подробно проанализировано Д. И. Кастрелем. Исследователь сообщает, что «футбольная» песня была написана для эпизода, где

* *Впервые*: В поисках Высоцкого. № 27. Пятигорск, 2017 (февр.). С. 3–10. Автор благодарен за помощь в работе над статьёй коллекционеру авторской песни и джазовой музыки Владимиру Яковлевичу Ковнеру и музыковеду Владимиру Ароновичу Фрумкину.

¹ См.: Милькина С. Баллады «Мистера Мак-Кинли» // Владимир Высоцкий в кино / Сост. И. И. Роговой. М., 1989. С. 123–130. Сводку данных о работе Высоцкого в этой картине см.: Цыбульский М. Владимир Высоцкий и его «кино». Ниж. Новгород, 2016. С. 245–257. О созданной для неё песенной серии в контексте творчества поэта первой половины 70-х годов см.: Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, перераб. Воронеж, 2013. С. 142–149. См. также: Шилина О. Ю. Из истории постановки киноповести Л. Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли» // Леонид Леонов и русская литература XX века / Отв. ред. В. П. Муромский, Т. М. Вахитова. СПб., 2000. С. 143–150.

² См.: Шварц И. Попытка творческого союза // Владимир Высоцкий в кино. С. 121.

мощное хоровое пение группы вошедших в помещение «интеллигентно-очкастых, спортивного типа молодых людей» (Швейцер), словно поневоле подхваченное залом, должно было предопределить исход голосования по некоему финансовому вопросу³. Пение мыслилось как своеобразное психологическое давление на голосующих. Сцена в фильм не вошла тоже.

Сюжет песни в режиссёрском сценарии конкретизирован не был: «Это нечто среднее между маршем знаменитой бейсбольной команды “Медведи” и песней “Когда зацветут подснежники”»⁴. Что представляет собой песня о подснежниках, режиссёр спустя четверть века вспомнить не смог и признался, что название её он, скорее всего, придумал сам (мотив *подснежников* был иронически-пародийно использован поэтом, но остался лишь в черновом тексте песни⁵, зато в тексте основном — как и в самой кинокартине — звучит мотив *фиалок*⁶). Что касается марша бейсбольной команды (в эту игру в молодости играл главный герой картины), то Швейцер имел в виду, по видимому, марш не бейсбольной, а футбольной команды «Чикагские медведи», написанный в 1941 году Джерри Даунзом (настоящее имя — Эл Хоффман)⁷. В одной из сетевых публикаций высказывалось предположение, что конкретное содержание песни и отдельные сюжетные мотивы её могли быть подсказаны Высоцкому американским телефильмом «Баллада о Брайане» (1971)⁸.

³ См.: *Кастрель Д. И.* Баллады из первоисточника: Цикл к «Бегству мистера Мак-Кинли» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. М., 1999. Т. 1. С. 129–130.

⁴ Цит. по: *Кастрель Д. И.* Указ. соч. С. 130.

⁵ «В тиски медвежье // К нам попадёт любой! // Но любим нюхать мы подснежники // И ручейки раннею весной» (*Высоцкий В.* Собр. соч.: В 5 т. / Сост. С. Жильцов. Тула, 1993–1998. Т. 3. 1997. С. 333). Ю. А. Куликов предполагает, что выражение «Когда расцветают подснежники» могло быть подсказано Швейцеру именно так называвшейся книгой В. Прокофьева, вышедшей в 1971 году в издательстве «Молодая гвардия» (см.: *Куликов Ю.* Помню неточно... // В поисках Высоцкого. № 29. 2017 /июль/. С. 97).

⁶ «Вперёд к победе! // Соперники растоптаны и жалки — // Мы проучили, воспитали их. // Но вот “медведи” // Приобретают свежие фиалки — // И навещают в госпитале их».

⁷ Подробнее см.: Оле-оле!: История американского футбола в песнях: (Ч. 1. Chicago Bears) / Подп.: Tikonderoga. — Sports.ru — <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/tikonderoga/135549.html> (дата обращения: 6.1.2017).

⁸ См.: Песня о Брайане / Подп.: Tikonderoga. — Там же. — <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/tikonderoga/179242.html> (дата обращения: 6.1.2017).

К этим источникам мы хотим добавить ныне ещё один, тоже восходящий к американской культуре, что естественно при общей ориентации картины и всей песенной серии на западную жизнь, хотя аллюзии на жизнь советскую в подтексте там, конечно, тоже присутствовали. Не случайно так насторожённо отнеслась ко всей этой работе цензура (что, однако, не помешало создателям картины получить Государственную премию СССР; Высоцкого в числе лауреатов, конечно, не оказалось). Корректнее же всего говорить об общечеловеческом смысловом наполнении этих песен, в том числе и «Марша футбольной команды...»; ведь и сам поэт понимал суть своей работы над серией именно так⁹.

Сквозной мотив песни – противопоставление её героев, футболистов, неким *святым*, которые смотрятся рядом с первыми как антигерои:

*Когда лакают
Святые свой нектар и шерри-бренди —
И валяются на травку и под стол, —
Тогда играют
Никем не победимые “медведи”
В кровавый, дикий, подлинный футбол. <...>
И пусть святые,
Пресытившись едой и женским полом,
На настоящих идолов глядят, —
«Медведи» злые
Невероятным, бешеным футболом
Божественные взоры усладят.*

Кровавый, дикий, подлинный футбол — это так называемый американский футбол, в самом деле более жёсткий, чем тот, к которому привык наш отечественный зритель. Но кто эти *святые*, отношение к которым в песне — откровенно саркастическое?

Одной из самых популярных американских песен начиная с 1920-х годов была песня «When the Saints Go Marching In» («Когда святые маршируют»), мелодия которой была написана, предположительно, Эдвардом Боутнером. Автор текста неизвестен, да текст и варьиро-

⁹ См.: Кулагин А. В. Указ. соч. С. 143.

вался разными исполнителями, стал фактически фольклорным¹⁰. Сочинённая в стиле спиричуэлс, песня вошла в репертуар очень многих певцов, приобрела джазовое звучание. Особенно сильно способствовало её, скажем без преувеличения, мировой известности исполнение Луи Армстронга — как раз в джазовой манере.

Содержание песни — мечта обычного человека попасть в рай, куда *маршируют*, похоже, только *святые*; простым же смертным путь туда, увы, закрыт. Социальный смысл этой антитезы несомненен. Прочитируем по фонограмме Луи Армстронга строки песни, звучащие как рефрен во всех её версиях, и оттого бывшие на слуху у любого, кому эта песня — неважно, в чьём исполнении и в какой текстовой версии — была известна:

*When the saints go marching in,
When the saints go marching in,
Yes, I want to be in that number,
When the saints go marchig in.*¹¹

Дословный перевод таков: «Когда святые маршируют (в рай), // Когда святые маршируют, // Я так хочу оказаться в их числе, // Когда святые маршируют».

В эпоху юности Высоцкого, когда джаз был очень популярен и, к тому же, имел в себе для советской молодёжи оттенок полузапретности по идеологическим соображениям, — не прошёл мимо этого увлечения и сам Высоцкий. Во всяком случае, к творчеству Армстронга он был явно неравнодушен. Источниками для Высоцкого, как и для большого числа увлечённых джазом молодых людей, могли стать и уже тогда пробивавшиеся через «глушилки» тематические передачи на «Голосе Америки», которые вёл Уиллис Коновер, и быстро множившиеся на входивших в быт домашних магнитофонах записи, и пластинки «на рёбрах», и зарубежные пластинки, привезённые побывавшими на Западе советскими людьми (например, моряками) или иностранцами — участниками молодёжного фестиваля 1957 года... Джазовые композиции молодёжь охотно слушала на своих вечерин-

¹⁰ См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/When_the_Saints_Go_Marching_In (дата обращения: 7.1.2017).

¹¹ <https://rutube.ru/video/8512718006b983dbf22ec9171c97ef07/> (дата обращения: 7.1.2017).

ках. Игорь Кохановский вспоминает, как Высоцкий, после окончания Школы-студии МХАТ попавший в Театр имени Пушкина, во время гастролей театра в Риге развлекал себя и посетителей ресторана, с разрешения метрдотеля, исполнением под рояль песен Армстронга в манере самого Армстронга, в том числе песни «Огненный поцелуй» («Kiss of Fire»): «Он достиг таких вершин имитации, что начинало казаться, будто поёт знаменитый негритянский трубач. И это при том, что Володя абсолютно не знал английского языка, ни одного слова, кроме “ес” <...> Кстати, этот тренаж “под Армстронга”, видимо, выработал в дальнейшем ту удивительную хрипотцу, что придавала неповторимую силу и красоту тембру его голоса»¹². Присущий Высоцкому дар имитации подтверждается и сохранившейся фонограммой его пародии-импровизации в духе рок-н-ролла на «английском» языке (фактически это набор звуков), в которой отчасти узнаётся и манера Армстронга¹³. Возможно, у Высоцкого был и конкретный источник — совместное исполнение «Святых» Луи Армстронгом и Денни Кеем: два певца шутливо импровизируют, порой произнося вместо слов нечленораздельные звуки¹⁴. Они проделывали это не раз, и Высоцкий мог слышать такую запись. Вообще, сомневаться в том, что Высоцкий хорошо знал песню о *святых* — один из бесспорных хитов Армстронга — не приходится. И даже не разбираясь в английском языке, он наверняка представлял себе её основной смысл — хотя бы по разговорам с друзьями.

Творческое внимание Высоцкого к этой песне могло быть спровоцировано сквозным для неё мотивом *марша*. Ведь сам он сочиняет по

¹² Кохановский И. Серебряные струны // Юность. 1988. № 7. С. 80. О подоплёке интереса Высоцкого к песне «Огненный поцелуй» см.: Казански К. Некоторые размышления о подходах Владимира Высоцкого к музыкальному творческому процессу и исполнению // Владимир Высоцкий: исследования и материалы. 2014–2015 / Ред. колл.: Г. А. Шпилева и др. Воронеж, 2015. С. 14–15. Касательно происхождения «хрипотцы» есть и другие версии: так, сценарист Н. Б. Рязанцева делилась с нами (в личном общении) воспоминанием о том, что «хрипеть» Высоцкого учила кинорежиссёр Кира Муратова на съёмках фильма «Короткие встречи», где Высоцкий сыграл главную мужскую роль. Надо полагать, что на становление уникального голоса Высоцкого повлияли разные факторы.

¹³ См., например: NaitiMP3.ru — http://naitimp3.ru/mp3/7021671-vladimir_visockiy-parodiya_improvizaciya_v_visockiy/ (дата обращения: 7.1.2017).

¹⁴ См.: Louis Armstrong & Danny Kaye. When The Saints Go Marching In — <https://www.youtube.com/watch?v=vnX2HxCiGb4> (дата обращения: 24.1.2017).

заданию режиссёра именно «марш». Запевная часть каждого из четырёх куплетов его песни действительно выдержана в маршевом ритме, но последний, не без влияния англоязычного источника, получает оттенок сарказма. Кстати, двумя годами раньше, в 1971 году, бард утрировал маршевый ритм в пародийной песне о холере «Не покупают никакой еды...» И, конечно, обращает на себя внимание присущее обеим песням употребление субстантивированного прилагательного *святые* во множественном числе, стоящее и там и здесь в сильной позиции — в самом зачине.

Как раз в 1973 году у Высоцкого появился дополнительный повод вспомнить об этой песне. В тот год на фирме «Мелодия» вышла гибкая пластинка-миньон Муслима Магомаева, где в числе четырёх песен звучала (на английском языке) и эта¹⁵. Певец включил её в свой концертный репертуар и не раз исполнял со сцены. Если учесть, что единственная авторская фонограмма «Марша футбольной команды...» датируется декабрём 1973 года (на основании этого С. Жильцов условно датирует этим же месяцем и сам текст песни; см. сноску 5; в позднейшем издании он немного расширяет условную датировку: ноябрь — декабрь¹⁶), то можно предположить, что к этому времени (конец года) Высоцкий уже услышал или хотя бы просто увидел у кого-то из знакомых или на прилавке магазина пластинку Магомаева — к которому он, кстати, уважительно и доброжелательно относился¹⁷. В этом случае магомаевская пластинка, хотя бы визуаль-но, могла оказаться своеобразным напоминанием о песне, перевести её на поверхность активной творческой памяти поэта.

Дело ещё в том, что мотив *попадающих* и *не попадающих в рай* был Высоцкому вообще близок и восходил в его творческом сознании не только к американской песне, но и к отечественной культуре, где он искони имел ту же социальную окраску. Здесь нужно назвать

¹⁵ См.: Магомаев М. Белла Чао; Когда святые маршируют; Приснившаяся песенка; Долалай. Мелодия, 1973. 33Д–00035143–4.

¹⁶ См.: Высоцкий В. Любой из нас — ну чем не чародей? / Подгот. текста: С. Жильцов. СПб., 2012. С. 121.

¹⁷ Это зафиксировано, например, на фонограмме выступления Высоцкого в Ворошиловграде в 1978 году: <https://www.youtube.com/watch?v=EETWdczl5XA> (дата обращения: 8.1.2017).

сюжет бытовой сказки (ориентировочно семнадцатого века) «Пьяница входит в рай»¹⁸, популярную начиная с 1920-х годов улично-уголовную песню «Гоп со смыком» («В рай все воры попадают — // Их там через чёрный вход пускают...»¹⁹), а если брать ближе к Высоцкому — «Балладу о парашютах» сильно повлиявшего на него в 60-е годы (см. нашу предыдущую статью) Михаила Анчарова: «И сказал Господь: // — Эй, ключари, // Отворите ворота в Сад! // Даю команду — // От зари до зари // В рай пропускать десант». У самого Высоцкого этот мотив звучит в песнях разных лет — в «Песне лётчика» (1968), «Песне о погибшем лётчике» (1975), в «Райских яблоках» (1978), каждый раз обнажая острый современный смысл в соприкосновении то с военной темой, то с темой лагерной. Кстати, играя на таганковской сцене безработного лётчика Янг Суна в спектакле по пьесе Брехта «Добрый человек из Сезуана», Высоцкий исполнял зонг на стихи Брехта в переводе Бориса Слуцкого «День святого Никогда», отчасти созвучный всему поэтическому ряду, о котором мы только что сказали: «Мы уже не в силах больше ждать, // Потому-то и должны нам дать, // Людям тяжкого труда, // День святого Никогда, // День святого Никогда — // День, когда мы будем отдыхать!»²⁰ Напомним, что сюжет картины Швейцера был своеобразным перифразом на тему райской жизни, куда стремился попасть главный герой, *маленький человек* мистер Мак-Кинли, соблазнённый нечаянно выпавшей ему возможностью «усыпления» в сальватории на двести пятьдесят лет — в надежде на наступление лучших времён на Земле. Мечтал-то он об этом давно, но «путёвка в рай» была слишком дорогой для него, а тут вдруг случайно ему в руки попал выигрышный лотерейный билет. Сюжет фильма опровергает эту мечту и словно говорит о том, что жить надо *здесь и сейчас*. В финальной песне серии это обыграно Высоцким так: «Не всем дано поспать в раю, // Но кое-

¹⁸ См.: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнослав. сказка / Сост. Л. Г. Бараг и др. Л., 1979. С. 171.

¹⁹ Цит. по: Сидоров А. Песнь о моей Мурке: История великих блатных и уличных песен. М., 2010. С. 99. Эта книга содержит подробный очерк-исследование о генезисе песни «Гоп со смыком», привлекавшей внимание исследователей (В. С. Бахтин, С. Ю. Неклюдов) и прежде.

²⁰ Брехт Б. Избранное / Пер. с нем.; Сост. В. Н. Девекин. М., 1987. С. 156.

что мы здесь успеем натворить: // Подраться, спеть, — вот я — пою, // Другие — любят, третьи — думают любить».

Если же Высоцкий представлял себе содержание «длинной» версии песни «Когда святые маршируют...», приписываемой известному джазовому пианисту Фетсу Домино (как раз эту версию, кстати, и исполнял Магомаев), то он должен был обратить внимание на звучащие в ней апокалиптические мотивы, один из которых обнаруживает параллель с песней Высоцкого «Мы вращаем Землю» (1972). В американской песне поётся: «Oh when the sun refuse to shine, // Oh when the sun refuse to shine, // O Lord, I want to be in that number, // Oh when the sun refuse to shine» («Когда солнце перестанет светить <...>, // Боже, я хочу быть в их числе...») ²¹. Напомним текст песни Высоцкого: «...Но мы помним, как солнце отправилось вспять // И едва не зашло на востоке. <...> // Не пугайтесь, когда не на месте закат, — // Судный день — это сказки для старших <...> // Нынче по́ небу солнце нормально идёт...» (курсив наш). Нам приходилось отмечать созвучие этого мотива песни Высоцкого с одним из эпизодов ветхозаветной Книги Иисуса Навина (мы, впрочем, не настаивали на том, что это прямое заимствование) ²². Думается, возможное влияние песни «Когда святые маршируют» в данном случае лишь делает более вероятным библейский подтекст песни Высоцкого, для которого вообще характерно преломление сюжетов и мотивов классической культуры через явления культуры современной, массовой.

Весь этот контекст — и «армстронговский», и «швейцеровско-леоновский», и «брехтовский», и «анчаровский», и собственно «высоцкий», и фольклорно-мифологический — как раз и подготавливает, и усиливает саркастическое и травестийное (сниженное) звучание мотива *святых* в «Марше футбольной команды...» Напомним заодно о сходном снижении высокого изначально мотива в «Балладе о детстве» (1975): «Спасибо вам, святители, // Что плюнули да дунули, // Что вдруг мои родители // Зачать меня задумали...» Столь вольное —

²¹ Цит. по фонограмме исполнения песни М. Магомаевым: <https://www.youtube.com/watch?v=vvlYqHm1Urg> (дата обращения: 11.1.2017).

²² См.: Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого. С. 134–135.

шутливое или полушутливое — обращение Высоцкого с христианскими мотивами (со *святыми* и *святителями*) объясняется, мы думаем, не только его биографической принадлежностью к атеистической советской эпохе, но и самим складом его таланта, включающего в себя по-житейски трезвый взгляд на вещи и оттого склонного к снижению и «обытовлению» религиозно-мифологических мотивов, погружению их в контекст современной жизни. Это была линия пушкинской «Гавриилиады» и булгаковского «Мастера...»

Возможно, реминисценция в «Марше футбольной команды...» является не единственной реминисценцией из репертуара Армстронга в поэзии Высоцкого. Один из популярнейших хитов негритянского певца (известный, впрочем, тоже не только в его исполнении; назовём хотя бы Пола Робсона) — записанная им в 1958 году песня «Go Down Moses» («Let's My People Go»), в которой обыгран ветхозаветный эпизод поручения Бога Моисею добиться от фараона исхода народа Израиля из египетского плена. Выражение *go down* означает *спускайся* («Спускайся, Моисей»). Не отсюда ли происходят строки песни Высоцкого «Прощание с горами» (1966): «Но спускаемся мы с покорённых вершин, — // Что же делать — и боги спускались на землю»? Моисей, конечно, не Бог (хотя всё-таки пророк, ключевая фигура Пятикнижия), но в данном случае это и неважно. Достаточно того, что в сюжете песни-источника они — Бог и Моисей — появляются вместе. Конечно, *спускающиеся на землю боги* — устойчивый мотив мифологии разных народов, в том числе и древних греков, и мы сами же, в соавторстве с А. Е. Крыловым, отмечали это в своём комментарии к «Прощанию с горами»²³. Но, помимо общекультурной традиции, возможно и «посредническое» влияние сравнительно близких конкретных источников (см. выше, в связи с библейскими мотивами в «Марше...»). Нам думается, что именно так возникло здесь сопряжение мифологии и современной жизни, современной песни, вообще показательное для Высоцкого, как раз в 1965–66 годах начинающего принципиальное для него поэтическое освоение классического

²³ См.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М., 2010. С. 101.

фольклора и мифологии («Парня спасём...», «Про чёрта», «Про дикого вепря» и др.). В «Прощании с горами» оно могло быть подсказано примером Армстронга. «Go Down Moses» была тоже одной из самых популярных песен в репертуаре певца. Её хорошо знали и в Советском Союзе; так, В. Я. Ковнер вспоминает, что записал её на свой магнитофон уже в 1959 году. Любопытно, что связь между двумя песнями — американской и русской — невольно ощутили держатели некоторых сайтов, называющие первую из них в русском переводе совершенно «по-высоцки»: «Когда боги спустились на землю»²⁴. Такова неожиданная «обратная связь» искусства. Впрочем, мотив спустившихся на землю богов является сквозным, отчасти сюжетообразующим, в уже упоминавшейся нами пьесе Брехта «Добрый человек из Сезуана»; Высоцкий даже исполнял в таганковской постановке (до того, как получил роль Янг Суна) роль одного из этих богов.

Своеобразным «посредником» между мифологическими (христианскими) мотивами и сознанием современного человека Луи Армстронг оказался для Высоцкого и в работе над «Маршем футбольной команды “медведей”». Не исключено, что со временем могут быть обнаружены и другие следы творческого интереса российского барда к репертуару американского джазмена.

²⁴ См., например: Vchd.ru — <http://vchd.ru/idmp3>; Mp3parade — <http://mp3parade.ru/music-files> (дата обращения: 10.1.2017).

ГОРЫ В ПОЭЗИИ ВЫСОЦКОГО И ВИЗБОРА*

Две обозначенные в названии статьи фигуры в свете темы гор и альпинизма могут показаться не вполне равноценными. Визбор всю свою взрослую жизнь ездил в горы, участвовал в восхождениях и всю жизнь о горах писал, начиная с песни «Теберда», сочинённой студентом-первокурсником в 1952 году, и заканчивая созданной за полгода до ухода из жизни «Цейской». Высоцкий же бывал в горах, если говорить о поездках к альпинистам, лишь дважды: сначала в 1966 году в Кабардино-Балкарии, где он снимался в фильме Б. Дурова и С. Говорухина «Вертикаль», а затем ещё в тех же местах, в Приэльбрусье, в 1970-м, уже «частным порядком»¹. Соответственно и песен о горах он написал заметно меньше, чем Визбор: пять созданы во время съёмок «Вертикали», две — три года спустя для фильма «Белый взрыв», и ещё одна — для фильма «Единственная дорога» в 1973 году (можно добавить ещё частично связанную с этой темой песню «Гимн морю и горам», написанную для фильма «Ветер надежды»). Как видим, обращение к горной теме связано у него с заказными работами; исключения составляют песни для «Вертикали», возникшие без всякого режиссёрского заказа во время съёмок и попавшие в фильм уже, что называется, по факту.

Так что удельный вес данной темы в творчестве двух бардов явно различен. Но, во-первых, песни Высоцкого для «Вертикали» стали после выхода фильма на экраны в 1968 году, без преувеличения, культовыми; их популярность усилилась после появления в том же году гибкой грампластинки — первой и на несколько лет вперёд вообще единственной пластинки Высоцкого (кстати, в том же 68-м вы-

* *Впервые*: В поисках Высоцкого. № 2. Пятигорск, 2011 (дек.). С. 22–32.

¹ См. подборку воспоминаний в сб.: О Владимире Высоцком / Сост. и интервью И. Рогового. М., 1995. С. 137–145, а также: *Калинский И. В.* Один день в Пятигорске / Интервью В. К. Перевозчикова // В поисках Высоцкого. № 2. С. 38–44.

шла аналогичная пластинка Визбора — с песнями в том числе тоже о горах, названными на конверте пластинки «туристскими»). Во-вторых, у двух авторов была явно сходная поэтическая концепция альпинизма, выраженная не только в самих песнях, но и в многочисленных высказываниях на страницах интервью и репортажей (Визбор) и на концертных выступлениях (Высоцкий); она заключалась в идее преодоления человеком своих слабостей («Отыщешь ты в горах // Победу над собой»²), в ощущении гор как абсолютной и недосыгаемой ценности («Лучше гор могут быть только горы, // На которых никто не бывал»³). Очевидно, что концепция эта питалась общей устремлённостью поколения Оттепели к природе как следствием избыточной социологизированности сознания и образа жизни предыдущих поколений советских людей; горы давали максимальное ощущение личной раскрепощённости и личной же ответственности — в противовес по-прежнему насаждавшемуся сверху искусственному лозунгу «коллективизма». Кстати, именно Визбор (развивая творческий опыт одного из любимых своих поэтов — Николая Тихонова) ввёл тему гор в широкий культурный обиход, позволив ей преодолеть узкопрофессиональные рамки бытования в одной лишь альпинистской среде⁴. И в-третьих: разрабатывая, пусть и в разном объёме, эту тему, два поэта, как нам представляется, вели между собой осознанный или невольный (в разных случаях, видимо, по-разному) творческий диалог, реконструкция которого и является целью нашей статьи. Такая задача видится нам тем более необходимой, что исследователи творчества Высоцкого почему-то обходят песни о горах как серию стороной, останавливаясь на них лишь попутно и эпизодически⁵; видимо, их смущает здесь кажущаяся простота и очевидность поэтической мысли барда. Наследие же Визбора пока изучено вообще в са-

² «Песня альпинистов» Визбора, 1967.

³ «Прощание с горами» Высоцкого, 1966.

⁴ См.: Горы в наших сердцах: Сб. альпинистского фольклора / Сост. Н. Ф. Курчев. СПб., 2001.

⁵ Относительное исключение см.: *Томенчук Л. Я.* «Я, конечно, вернусь...» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. М., 1999. Т. 2. С. 50–60. Темы гор и альпинизма у Высоцкого мы вкратце коснулись в кн.: *Кулагин А.* Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, испр. и перераб. Воронеж, 2013. С. 71–73.

мой малой степени⁶. В интересующем нас аспекте оно затронуто только С. А. Мансковым, трактующим горы как «центральную вертикаль художественного мира» Визбора, в поэтическом воплощении которой с годами усиливаются сакральные мотивы⁷. Не обращались к сравнительному анализу произведений о горах и мы, хотя и посвятили творческому диалогу двух бардов специальную статью⁸. Сама 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 раз⁹.

Скажем сразу: по нашему мнению, при написании своих знаменитых песен о горах 1966 года — «Песни о друге», «Здесь вам не равнина», «Прощания с горами», «Скалолазки» и «Военной песни» (к ним примыкает и тоже прозвучавший в фильме короткий песенный набросок «Свои обиды каждый человек...»; «Скалолазка» же, напомним, в картину не вошла) — Высоцкий вряд ли испытывал прямое влияние творчества своего старшего коллеги. (Коллегу, кстати, приглашали в фильм для написания песен и на ту самую роль радиста, которую сыграет в итоге Высоцкий; радист *Володя* именовался в сценарии поначалу *Юрой*¹⁰; Визбору не понравился сценарий, и он отказался). Предполагать так нам позволяют несколько обстоятельств. Во-первых, в творчестве Высоцкого до 1966 года совершенно отсутствуют мотивы, позволившие бы увидеть наличие у него поэтическо-

⁶ Библиографию см.: Кулагин А. Визбор. М., 2013. С. 350–353.

⁷ См.: Мансков С. А. «Вертикаль мира» в песнях Ю. Визбора // Культура и текст-99: Пушкинский сб. СПб.; Самара; Барнаул, 2000. С. 221–229.

⁸ См.: Кулагин А. В. Слушая друг друга (Высоцкий и Визбор) // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 200–215.

⁹ См., например: Кулагин А. В. 1) «В ключе Булата»: [Высоцкий и Окуджава] // Там же. С. 173–186; 2) Галич и Высоцкий: поэтический диалог // Там же. С. 187–199; Корман Я. Песня «Речечка» в исполнении Высоцкого, Окуджавы и Галича // Корман Я. Высоцкий и Галич. М.; Ижевск, 2007. С. 344–360; Крылов А. Е. О двух «окуджавских» песнях Галича // Галич: Новые статьи и материалы. Вып. 3 / Сост. А. Е. Крылов. М., 2009. С. 289–322; Бахмач В. И. Два голоса: о поэзии Б. Окуджавы и Ю. Визбора // Вісник Луганського нац. ун-ту. 2010. № 20 (207). С. 94–103.

¹⁰ См.: Линкевич А. «Вертикаль», или Что не расскажет киноплёнка. Изд. 2-е, доп. Одесса, 2011. С. 24.

го интереса к горам. Это значит — во-вторых, — что вряд ли у него мог возникнуть, при отсутствии собственного интереса к теме, более-менее устойчивый интерес к альпинистским песням Визбора. В-третьих, до середины 60-х Высоцкий был не очень тесно связан с движением авторской песни; пик таких связей приходится, пожалуй, на 1967–68 годы, когда поэт несколько раз выступает в ленинградском клубе «Восток», довольно близко общается с Михаилом Анчаровым и другими бардами. Кстати, именно на вторую половину 60-х приходится по преимуществу те реминисценции из творчества Визбора, которые мы обнаружили у Высоцкого.¹¹

В песенной серии 1966 года есть, правда, один мотив, восходящий, по-видимому, к Визбору, и нам уже приходилось об этом писать. Речь идёт о мотиве связывающей в горах героев, мужчину и женщину, верёвки в песне «Скалолазка»: «Мы теперь с тобой одной верёвкой связаны...» Этот, выразительный и неожиданный для любовной лирики, образ мог запомниться ему по песне Визбора «Верёвочка» (1958) — если он, что вполне реально, услышал её в горах (или даже раньше): «Всю смену я больной — // Хожу, томлюсь. // Наверно, я с тобой // Не развяжусь. // Связал нас чёрт с тобой <...> Верёвочкой одной».¹² В остальном же, думается, песни Высоцкого о горах 1966 года рождены его непосредственными, в какой-то степени неожиданными и чрезвычайно яркими, впечатлениями.¹³

В 1969 году Высоцкий написал по просьбе того же С. Говорухина две песни о горах для фильма «Белый взрыв», посвящённого боевым действиям на Кавказе во время Великой Отечественной войны. Обе

¹¹ См. сноску 8.

¹² См. подробнее: *Кулагин А.* Из истории одного спецкурса // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 186. Пользуясь случаем, хотим исправить возникшую в статье по недоразумению ошибку: факт исполнения Высоцким «Верёвочки» Визбора неизвестен.

¹³ Мемуарные свидетельства о пребывании Высоцкого на съёмках «Вертикали» и о создании им песен см.: *Елисеев Л.* История одной песни // Высоцкий В. Четыре четверти пути: Сб. / Сост. А. Е. Крылов. М., 1988. С. 25–37; *Говорухин С.* Такую жизнь нельзя считать короткой // Там же. С. 91–93, 95. Научный комментарий к переписке Высоцкого периода съёмок в Приэльбрусье см.: *Роговой И. И.* «Завтра идём на ледник с ночёвкой...» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. [Вып. I.] 1997. С. 57–71. Пребывание Визбора в горах довольно подробно освещено в целой серии мемуаров в кн.: Судеб переплетенье: Сб. воспом. [о Визборе; изд. 2-е, испр. и доп.] / Отв. ред. и сост.: Э. Сухорученкова. М., 2014. (первое изд. вышло в 2005 г под назв. «Просто Визбор»; составителем значился А. А. Кузнецов).

песни в картину не попали — режиссёру показалось, что они «не могут органично войти в фильм»¹⁴; впоследствии он, правда, жалел о своём решении. Для нашей темы эти песни интересны тем, что в них, как нам представляется, слышны, хотя и на разном уровне, отголоски песен Визбора. Возможно, они оказались более открытыми для визборовского влияния потому, что писались уже не в горах; бóльшая, чем в песнях 1966 года, дистанция между автором и материалом предполагала и бóльшую опосредованность самих стихов, поиск некоей творческой опоры в опыте другого, более опытного в этой тематике, художника.

Напомним зачин одной из песен Высоцкого для фильма «Белый взрыв»:

*Ну вот, исчезла дрожь в руках,
Теперь — наверх!
Ну вот, сорвался в пропасть страх
Навек, навек —
Для остановки нет причин —
Иду, скользя...
И в мире нет таких вершин,
Что взять нельзя!*

Строка *Для остановки нет причин* вызывает в памяти одну из самых известных песен Визбора о горах — «Марш альпинистов», написанную в 1967 году на Памире во время альпиниады в честь 50-летия советской власти и в том же году вошедшую в посвящённый этому событию звуковой репортаж поэта и журналиста в журнале «Кругозор» (№ 10):

*Вот это для мужчин —
Рюкзак и ледоруб,
И нет таких причин,
Чтоб не вступать в игру.*

Сама по себе такая переключка могла бы показаться случайным совпадением — если бы не общая для обоих поэтов тема и не единый смысловой контекст, на почве которого она (переключка) звучит как реминисценция.

¹⁴ Говорухин С. Такую жизнь нельзя считать короткой. С. 97.

В другом случае — мы говорим о посвящённой памяти выдающегося альпиниста Михаила Хергиани песне Высоцкого «К вершине» — усвоение опыта Визбора идёт на более глубоком уровне: уровне образного строя и лирического сюжета. В этой песне горы олицетворяются; более того — олицетворение становится сквозным для лирического сюжета приёмом, позволяющим изобразить их как своеобразных добрых сказочных помощников, выручающих героя:

*Ты идёшь по кромке ледника,
Взгляд не отрывая от вершины.*

*Горы спят, вдыхая облака,
Выдыхая снежные лавины.*

*Но они с тебя не сводят глаз —
Будто бы тебе покой обещан,
Предостерегая всякий раз
Камнепадом и оскалом трещин. <...>*

*И когда шёл бой за перевал —
Чтобы не был ты врагом замечен,
Каждый камень грудью прикрывал,
Скалы сами подставляли плечи...*

Понятно, что само по себе олицетворение явлений природы как художественный приём имеет глубинные фольклорно-мифологические корни и встречается у любого поэта, но применительно к горам оно — «фирменный знак» именно визборовской поэтики. А. Кузнецов, биолог, альпинист-спасатель и литературный консультант фильма «Вертикаль», вспоминает о своих литературных беседах с Визбором: «Мы спорили, он считал, что нельзя писать просто так, обыденным языком, это — не литература. По его мнению, текст должен быть насыщен метафорами и подтекстами. <...> А я, наоборот, полагал, что это хорошо в стихах, а проза должна быть проста, ясна, прозрачна...»¹⁵ Как раз поэзию свою Визбор и насытил метафоричностью, заметнейшей частью которой является у него олицетворение гор. Напомним показательные в этом смысле фрагменты нескольких его песен: «Я помню тот край окрылённый, // Там горы весёлой толпой // Сходились у речки зелёной, // Как будто бы на во-

¹⁵ Кузнецов А. Любовь моя — Россия // Судеб переплетенье. С. 222.

допой» («Синие горы», 1956); «Нас провожает с тобой // Гордый красавец Эрцог <...> Снежные флаги разлук // Вывесил старый Домбай» («Домбайский вальс», 1961); «Горы, мудры и туманны, // Встанут выше облаков // И залижут наши раны // Языками ледников» («Не устало небо плакать...», 1963); «А горы, как сеньоры, // Сеньоры, сеньоры, // Глядят на нас с укором, // Судачат без конца» («Горнолыжная», 1963). Заметим, что олицетворённые творческим воображением барда горы как бы проявляют в его песнях, подобно близким людям, заинтересованно-сочувственное отношение к героям. Именно этот важный поэтический нерв поэзии Визбора Высоцкий, по-видимому, и уловил, положив его в основу собственного лирического сюжета. А вот соотнесение этого мотива с военной темой представляет собой уже собственную поэтическую находку Высоцкого; стоит напомнить, что нечто подобное — правда, пока ещё не развёрнутое в сквозной образ — было в его «Военной песне» 1966 года: «Ведь это наши горы — // Они помогут нам!»

Развитие образа-олицетворения завершается у Высоцкого во впечатляющей поэтической развязке:

*Если в вечный снег навеки ты
Ляжешь — над тобою, как над близким,
Наклонятся горные хребты
Самым прочным в мире обелиском.*

Здесь к диалогу, возможно, «подключился» ещё один выдающийся бард, одна из первых песен которого — к концу 60-х ставшая уже бардовской классикой — имела похожее завершение: «Но если вдруг когда-нибудь мне убережься не удастся, // какое б новое сражение ни покачнуло шар земной, // я всё равно паду на той, на той единственной гражданской, // и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной» («Сентиментальный марш» Окуджавы). Наклоняющиеся над погибшим *горные хребты* у Высоцкого сродни *комиссарам в пыльных шлемах* у Окуджавы — они точно так же сочувственно стоят «близ его последнего одра»¹⁶. В пользу возможной реминисценции

¹⁶ Чудакова М. О. Возвращение лирики // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. 30 нояб. — 2 дек. 2001 г. Переделкино. М., 2004. С. 23.

говорит то, что этот мотив звучит у двух поэтов в едином смысловом контексте — военном: герой Окуджавы говорит о возможной гибели в гражданской войне; герой Высоцкого — о гибели в горах, как будто не обязательно связанной с войной, но в предшествующих строфах звучали именно военные мотивы («И когда шёл бой за перевал...»), и потому военная атмосфера ощущается в подтексте и финала тоже.¹⁷

Война, горы и приём олицетворения вновь сойдутся у Высоцкого в написанной для фильма «Единственная дорога» песне «Расстрел горного эха» (1973), где творческий опыт Визбора — может быть, и бессознательно — развивается и углубляется. В этой песне персонифицируется не только *ущелье* («...Пришли умертвить, обеззвучить живое, живое ущелье...»), но и *горное эхо*: «...И эхо связали, и в рот ему всунули кляп». А. В. Скобелев связывает этот образ с мифологическим сюжетом о нимфе Эхо.¹⁸ Параллель эта тем резоннее и интереснее, что мифологический подтекст песни оттеняется, в соответствии с военной тематикой фильма, трагическим опытом двадцатого века и «низким» разговорным стилем (*всунули кляп* и проч.); у Высоцкого так бывает нередко («Песня самолёта-истребителя», «Райские яблоки» и другие произведения).

В семидесятые годы Высоцкий, уже сыгравший Гамлета, написавший «Коней привередливых» и «Диалог у телевизора», — крупнейший художник своей эпохи, осознавший свой масштаб и чрезвычайно загруженный собственными творческими и прочими делами. Его связи с бардовской традицией — в том числе с традицией Визбора — в эти годы для него менее актуальны. «Визбора я люблю, — признаётся он в одном из выступлений 1977 года, — но я, вероятно, меньше (его — А. К.) знаю. Ну, не хватает (времени — А. К.) их всех слушать и читать, понимаете?» Ср. позднейшее его высказывание, выдающее в самом деле слабое знание нынешнего творчества коллеги: «...к Визбору отношусь с симпатией, хотя, в общем, я думаю, он

¹⁷ См.: Кулагин А. Из комментаторских заметок // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 10 / Сост. А. Е. Крылов. М., 2013. С. 571–572.

¹⁸ См.: Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...»: [Вып. I.] Ярославль, 2007. С. 139.

сейчас уже не пишет никаких песен»¹⁹. (В действительности песенное творчество Визбора на рубеже 70-х–80-х годов было очень насыщенным и плодотворным.)

Зато теперь сам Высоцкий как художник становится, по видимому, интересен Визбору. Говорить так нам позволяет текст одной из самых известных песен Визбора — «Фанские горы» (1976). Весь её лирический сюжет воспринимается как развёрнутая поэтическая реплика на песню Высоцкого «Прощание с горами» из фильма «Вертикаль». Напомним полный текст песни Визбора:

*Я сердце оставил в Фанских горах,
Теперь бессердечный хожу по равнинам,
И в тихих беседах и в шумных пирах
Я молча мечтаю о синих вершинах.*

*Когда мы уедем, уйдём, улетим,
Когда оседлаем мы наши машины —
Какими здесь станут пустыми пути,
Как будут без нас одиноки вершины!*

*Лежит моё сердце на трудном пути,
Где гребень высок, где багряные скалы,
Лежит моё сердце, не хочет уйти,
По маленькой рации шлёт мне сигналы.*

*Я делаю вид, что прекрасно живу,
Пытаюсь на шутки друзей улыбнуться,
Но к сердцу покинутому моему
Мне в Фанские горы придётся вернуться.*

(Вторая строфа в авторском исполнении звучит как припев трижды.)

Нетрудно заметить, что лейтмотив этой песни — *оставленное в горах сердце* — развивает поэтический образ Высоцкого: «...И спускаемся вниз с покорённых вершин, // Оставляя в горах своё сердце». Не раз, конечно, слышавший эту песню Визбор почувствовал, что как бы мимоходом использованная Высоцким метафора²⁰ чрезвычайно показательна для сознания альпиниста и может стать основой для це-

¹⁹ Цит. по расшифровке фонограмм, сделанной А. Е. Крыловым.

²⁰ Участница съёмочной группы «Вертикали» М. Готовцева считает, что эта строка навеяна поэту потерей в горном ручье обручального кольца (см.: Готовцева М. «Для меня Высоцкий остался радистом» / [Беседовала] Е. Юрьева // Моск. комсомолец. 2006. 2 апр.).

лого лирического сюжета. Правда, некое предвестие этого образа можно расслышать в написанной до песенной серии Высоцкого песне самого Визбора «Поминки» (1965): «Лишь сердце прижало кинжалом к скале». Но та строка звучала в ином контексте: её тональность — лирико-драматическая, скорбная, связанная с уходом из жизни товарища (Андрея Сардановского)²¹. Теперь же, в песне «Фанские горы», она медитативно-ностальгическая, и этим близка тональности «Прощания с горами» Высоцкого.

Возможно, Визбор (как, впрочем, и Высоцкий) помнил известное в переводе С. Маршака стихотворение Роберта Бёрнса «В горах моё сердце», где интересующий нас мотив создаёт кольцевое обрамление и первого четверостишия, и стихотворения в целом: «В горах моё сердце... Доныне я там. // По следу оленя лечу по скалам. // Гоню я оленя, пугаю козу. // В горах моё сердце, а сам я внизу»²². Но, думается, песня Высоцкого как потенциальный источник во всех отношениях ему ближе — и хронологически, и принадлежностью к одной поэтической культуре, и, что особенно важно, альпинистской тематикой, которой в стихах Бёрнса, естественно, не могло быть.

На созданном коллегой образе Визбор и строит свой лирический сюжет, извлекая из него большие поэтические возможности, по-разному его обыгрывая. Песня Визбора воспринимается как своеобразная триада, со своими «тезисом, антитезисом и синтезом»: в первом куплете сказано о том, что герой *сердце оставил в Фанских горах*; во втором оно изображается лежащим *на трудном пути* и не желающем оттуда *уйти*, как ушёл сам герой; в третьем звучит намерение *вернуться*, ибо жить без сердца невозможно: «Я делаю вид, что прекрасно живу...» (кстати, похожую композиционную триаду представляют собой и «Песня о друге» Высоцкого, и «Марш альпинистов» самого Визбора). Мотив возвращения является сюжетообразующим и в песне Высоцкого «Прощание с горами» — в эмоцио-

²¹ Тем более она далека от тональности песни неизвестного автора «Сердце альпинистки» — перетекстовки популярной песни И. Дунаевского «Ой, цветёт калина...»: «...Увлелась нечаянно, думала — шутя, // А проказник отнял сердце у меня» (Горы в наших сердцах. С. 67).

²² Роберт Бёрнс в переводах С. Маршака. Изд. 5-е. М., 1959. С. 83.

нальном плане близким этому мотиву у Визбора, но при этом звучащим и несколько иначе, с другим смысловым акцентом:

*Кто захочет в беде оставаться один,
Кто захочет уйти, зову сердца не внемля?!
Но спускаемся мы с покорённых вершин —
Что же делать — и боги спускались на землю. <...>*

*Сколько слов и надежд, сколько песен и тем
Горы будят у нас — и зовут нас остаться —
Но спускаемся мы — кто на год, кто совсем —
Потому что всегда мы должны возвращаться.*

Возвращение с гор вниз, к обычной жизни, получается у Высоцкого как бы вынужденным; *зов сердца*, оставшегося в горах, и самих гор, что зовут нас остаться, приходится в себе преодолеть, ибо даже боги спускались на землю (об этом лирическом мотиве см. в нашей предыдущей статье). Что уж говорить о простых смертных... По замечанию А. В. Скобелева и С. М. Шаулова, в этой песне (как и в написанных Высоцким вскоре на её же мотив «Кораблях»), утверждается «нравственная необходимость возвращения “оттуда” на землю», связанная «с мыслью о долге человека перед ближними»²³. В позднейшей висоцковедческой работе одного из соавторов процитированного труда эта коллизия будет очерчена более категорично по отношению к той сфере, куда мы должны возвращаться: он будет писать о «неблагополучности, ущербности, удручающей недостаточности» дома в поэтическом мире художника²⁴. Напротив, о позитивной роли в его художественном пространстве «срединного мира» как «области земной жизни», расположенной между «сверхбытием» и «небытием», пишет С. В. Свиридов²⁵. «Невозможно жить на вершинах духа, — интерпретирует горные песни Высоцкого, и прежде всего «Прощание с горами», Л. Я. Томенчук, — но нужно стремиться и подниматься иногда до них»²⁶. К кому бы из исследователей ни при-

²³ Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа, 2001. С. 88. (Первое изд. книги вышло в 1991 г.)

²⁴ См.: Скобелев А. В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. С. 106–119.

²⁵ См.: Свиридов С. В. Званье человека: Художественный мир В. Высоцкого в контексте рус. культуры // Там же. Вып. IV. 2000. С. 248–279.

²⁶ Томенчук Л. Я. «Я, конечно, вернусь...» С. 60.

соединиться — очевидно, что *возвращение* в лирическом сюжете «Прощания с горами» являет собой необходимость.

Любопытно, что лирический герой Визбора собирается вернуться *не за сердцем*, а именно *к нему!* Он словно намеревается остаться в горах вместе с сердцем. Очень похоже на то, что в песне Визбора звучит скрытая полемика с песней Высоцкого. Всё-таки Высоцкий не был альпинистом, и горы оказались для него пусть очень ярким, но лишь эпизодом творческой судьбы. Иное дело — Визбор, без гор своей жизни не представлявший. Для его героя возвращение имеет обратный характер: не с гор в города, а наоборот...

О том, что песня Визбора «помнит» песню Высоцкого, говорит и ещё одно, пусть частное, обстоятельство: упоминание в тексте *машин*. Конечно, рифма *вершины — машины* напрашивается как будто сама собой, но у Визбора — поэта не только очень «горного», но и очень «автомобильного» («Трасса Хорог — Ош», «Ночная дорога», «Одинокий гитарист»...) — она прежде нигде не встречается. К тому же, у обоих авторов за этой рифмой стоит единая, в общем, оппозиция двух миров, двух сфер жизни: машины принадлежат *суете городов*, повседневной жизни, противопоставленной горам.

Нам думается, что о творческом диалоге двух бардов здесь косвенно свидетельствует сама композиция песен: каждая из них включает по три куплета и припев. Заметно и некоторое мелодическое и интонационное сходство двух песен, каждая из которых звучит раздумчиво, рефлексивно, без естественной для песен горной тематики внешней динамики, с цезурой в продолжительных стихах: «В суету городов | и в потоки машин»; «Я сердце оставил | в Фанских горах». Любопытно, что обе песни написаны трёхсложным размером — правда, разным. У Высоцкого это анапест, вообще преобладающий среди трёхсложников в ритмическом репертуаре поэта и привлекательный для него «памятью» о балладном жанре²⁷, но здесь обретающий лирико-рефлексивное звучание; у Визбора — амфибрахий.

²⁷ См.: Фомина О. А. Особенности метрического репертуара песенного и поэтического творчества Высоцкого // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы Третьей международной науч. конф. / Сост.: Е. Г. Язвикова. М., 2003. С. 327–338.

Очевидно, что ни «дорожный» хорей, ни «элегический» ямб для сходной у поэтов поэтической задачи не подходили. При этом трёхсложник в обеих песнях имеет единую продолжительность: у обоих авторов стих включает по четыре стопы (у Высоцкого в припеве — три; анапестом он пользовался чаще всего, как показывает исследование О. А. Фоминой, именно трёхстопным).

Таким образом, поэтический диалог двух бардов на тему гор и альпинизма представлял для них обоюдный интерес. Но если в конце 60-х Высоцкий, сравнительно недавно открывший для себя эту тему, ориентируется на Визбора как на явного лидера в данной области, то впоследствии его (Высоцкого) песни и сами дают материал для творческой рефлексии опытнейшего, но живо заинтересованного и в чужом ярком опыте, Визбора. Такая «смена ролей» вписывается в очерченную нами прежде картину их творческого диалога в целом²⁸.

²⁸ См.: *Кулагин А. В.* Слушая друг друга (Высоцкий и Визбор). В заключение приведём свидетельство А. Кузнецова, вспоминающего, как однажды приехавшие целой компанией на Домбай московские и ленинградские барды, вспомнив песню Высоцкого «Прощание с горами», «слегка иронизировали над фразой “Лучше гор могут быть только горы”, стали её переиначивать так и сяк и решили, что “Лучше гор могут быть только бабы, на которых ещё не бывал”. Визбору это не понравилось, он поморщился» (*Кузнецов А.* Любовь моя — Россия. С. 217).

ВИЗБОР И ФОЛЬКЛОР. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ*

Одним из направлений будущего визборovedения должно стать изучение проблемы «Визбор и фольклор». Не претендуя на всесторонний охват её, ограничимся предварительными замечаниями касательно роли фольклорных традиций в становлении поэта, в его сравнительно раннем творчестве (50-е — первая половина 60-х годов).

Известно, что авторская песня, возникнув в 1950-е годы как своеобразная альтернатива официальной культуре, испытала на себе сильное влияние не только фольклора в традиционном, классическом понимании этого термина, но и — особенно — «постфольклора» (С. Ю. Неклюдов)¹, или фольклора «нетрадиционного» (И. А. Соколова)², сложившегося в двадцатом столетии. Это уникальное явление новой русской культуры изучено пока явно недостаточно, и дальнейшая разработка данной проблематики сулит всё более углублённое выявление генезиса авторской песни. Однако уже сегодня очевидно (и не раз отмечено в литературе), что творчество, скажем, Высоцкого во многом предопределено «лагерным» фольклором, а творчество Окуджавы — городским романсом. Попробуем высказать некоторые предварительные соображения о фольклорных влияниях и в творчестве Визбора.

Именно «нетрадиционный» песенный фольклор в значительной мере определяет собою поэтический мир начинающего автора. Нам представляется, что особенно важны были для его становления две образно-тематические линии такого фольклора. Прежде всего, моло-

* *Впервые*: III Всероссийский конгресс фольклористов: Москва, 3–7 февр. 2014 г.: Сб. науч. статей: В 5 т. Т. 4: Российская фольклористика в XXI веке: Перспективы развития / Сост. В. Е. Добровольская, А. Б. Ипполитова. М., 2017. С. 389–396.

¹ См.: Неклюдов С. Ю. После фольклора // Живая старина. 1995. № 1. С. 4.

² См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 104–126.

дой поэт оказался связан с тем пластом уличных (дворовых) песен, которые И. А. Соколова определяет как «романтико-экзотическое» направление³. Сюда можно отнести группу уличных песен, появившихся в послевоенные годы и выражавших, порой в шутливой или полушутливой форме, пробудившийся в молодом советском человеке, живущем за «железным занавесом» в полуразрушенной и полуголодной стране, интерес к далёким землям, в которых он никогда не бывал и вряд ли когда-либо побывает. «Все заграницы и заграничная экзотика, — вспоминал Визбор много лет спустя в беседе с М. Барановым, — казались тогда в некотором романтическом флёре». Сразу оговорим, что критические суждения молодого журналиста и поэта о «нетрадиционном» фольклоре, высказанные в фельетоне «Репшнур-верёвочка» («Музыкальная жизнь», 1959, № 19), упрёки в якобы свойственной ему безвкусице нужно понимать лишь как дань требованиям советской печати, которая в 1959 году, конечно, никак не могла признать за таким фольклором какую-либо художественную ценность. Сам автор фельетона, играя по правилам цензуры, несомненно, уже тогда способен был оценить — и ценил — юмор и общий неказённый характер массового творчества в «экзотическом» духе. И может быть, его критика подспудно — или даже невольно — если и не преследовала цель легализации этого творчества, то объективно ей способствовала.

Именно в таком ключе написана одна из самых первых авторских песен Визбора (а если точнее, то, по-видимому, вторая по счёту, появившаяся после песни «Теберда»; обе относятся к 1952 году⁴) — «Мадагаскар»:

*Чутко горы спят,
Южный Крест залез на небо,
Спустились вниз в долину облака.
Осторожней, друг, —*

³ См. там же. С. 109. Ср.: Неклюдов С. Ю. Русский горожанин поёт о далёких странах: «филоэкзотический» слой городской баллады // Геополитика и русские диаспоры в Балтийском регионе. Ч. 1. Гуманит. аспекты проблемы: русские глазами русских. Калининград, 2008. С. 158–171.

⁴ О хронологии написания и поэтике этих песен см. подробнее: Кулагин А. Визбор. С. 36–38, 42–43.

*Ведь никто из нас здесь не был,
В таинственной стране Мадагаскар...*

Известен позднейший (в интервью 1981 года для журнала «Аврора») автокомментарий к этой песне: «Это была бесхитростная дань увлечения Киплингом»; речь шла о песне-балладе «Пыль» Е. Аграновича на стихи Киплинга в переводе А. Оношкович-Яцыны. Между тем, влияние Киплинга — действительно значимое и для Визбора, и для становления авторской песни в целом⁵ — могло быть пропущено здесь через традицию «экзотического» фольклора. Да и сам Киплинг под доходчивую мелодию неизвестного автора и в версии неизвестного же переводчика был для советского студента 50-х годов (действительно не знавшего имён русских «соавторов» Киплинга) почти фольклорным явлением. Однако стоит напомнить и некоторые сугубо фольклорные песенные произведения, отголоски которых слышны в визборовском «Мадагаскаре».

Одно из них — популярная в послевоенные годы песня «Мы идём по Уругваю...», перетекстовка известной песни американского композитора К. Портера «Я люблю Париж», начинавшаяся строками (намеренно приводим текст варианта, известного Визбору и процитированного им в фельетоне «Репшнур-верёвочка»): «Мы идём по Уругваю, // Ночь, хоть выколи глаза, // Но никто из нас не знает, // Скоро ль кончится гроза. // Только дикий рёв гориллы // Нарушает в джунглях сон, // Осторожней, друг мой милый, — // Где-то воет саксофон...» Очевидно, что именно отсюда и попало в визборовскую песню «Мадагаскар» обращение *Осторожней, друг...* О песне про Уругвай вспоминает друг и коллега Визбора по авторской песне А. Городницкий, окончивший школу и поступивший в вуз в один год с Визбором (1951): «Помню, как в десятом классе и на первом курсе Горного института мы охотно распевали весьма популярную в то

⁵ См.: *Абельская Р.* «Не бродяги, не пропойцы, за столом семи морей...»: (Окуджава, Киплинг, Гумилёв и другие) // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве.* Вып. 3. М., 2006. С. 336–358; *Сурганова Т.* Мы с тобой одной крови: Редъярд Киплинг в творчестве Владимира Высоцкого // *Владимиру Высоцкому — 70: Народный сб.* / [Сост. М. Цыбульский, Л. Траспов.] Николаев, 2008. С. 205–221.

время песенку про сказочный Уругвай»⁶. Впоследствии Городницкий даже сочинил своё продолжение процитированного первого катрена песни, создал свою версию сюжета, как бы продолжив его применительно к судьбе послевоенного поколения ленинградцев.

Различные экзотические места нередко были местом действия в фольклорных песенных сюжетах первой половины и середины века. Назовём некоторые песни такого рода: «В Кейптаунском порту», «Девушка из Нагасаки» (по стихам Веры Инбер), «Шумит ночной Марсель» (есть версия, что эта песня написана драматургом Н. Р. Эрдманом⁷)... Разумеется, в 50-е годы никто не знал имён реальных или гипотетических авторов этих песен, и они воспринимались как фольклор. Экзотическая аура их не обошлась, конечно, без влияния «ариеток» Вертинского («Лиловый негр», «В бананово-лимонном Сингапуре» и др.), чьё творчество вообще было важно для становления авторской песни⁸.

Нам представляется, что некоторые песни молодого Визбора, при всём различии поводов их появления на свет, связаны именно с этой традицией: «Парень из Кентукки» (1953; музыка однокурсницы Визбора С. Богдасаровой), «Давным-давно», «Карибская песня», «Базука» (все три — 1963). Десятилетний промежуток между этими песнями весьма показателен. Песня «Парень из Кентукки» навеяна чтением романа Драйзера «Сестра Керри», в одном из эпизодов которого упомянут штат Кентукки. Юному поэту просто запомнилось название, и не более того. Поневоле песня напоминает отработку идеологического заказа, хотя Визбор, конечно, и не думал ни о каком «заказе»: герой песни, американский лётчик, участник корейской войны начала 1950-х годов, *сбит в бою тараном* (напомним, что США поддерживали в той войне Южную Корею, а СССР — Северную). Итог песенного сюжета таков: «И он бредит на рассвете, // Превратившись в груды лома: // О как ярко солнце светит // У меня в Кентукки дома!» Можно сказать, что здесь экзотика оказалась подчинена политике.

⁶ Городницкий А. И. Вблизи, и вдали: [Воспоминания.] М., 1991. С. 239.

⁷ См.: Демидова А. Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю. М., 1989. С. 42.

⁸ См. подробнее: Кулагин А. В. «Сначала он, а потом мы...»: Крупнейшие барды и наследие Вертинского // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 6–32.

Иное дело — в позднейших песнях 1963 года, где экзотика может быть иронически оттенена современными армейскими и бытовыми реалиями и соответствующей лексикой, как это происходит в написанной в ходе журналистской командировки в Рязанское десантное училище песне «Базука» («В полуночном луче // С базукой на плече // Иду я посреди болот, // А в городе Перми, // За сорок восемь миль, // Меня моя красотка ждёт. // Ах, как у ней тепло, // И тихо, и светло, // И харча всякого полно, // А нам до рубежа, // Как говорит сержант, // Ещё метелиться всю ночь!» Или она (экзотика) вовсе снята реальным и злободневным содержанием, и парадокс в том, что местом действия оказывается в самом деле экзотический край. Так происходит в «Карибской песне», отразившей действительное военно-политическое противостояние СССР и США в период так называемого Карибского кризиса:

*А потопить нас, братцы, — хрен-то!
И в ураган, и в полный штиль
Мы из любого дифференциала
Торпеду вмажем вам под киль.*

Намерение *вмазать торпеду под киль* американскому кораблю и сродни, и в то же время неизмеримо далеко от предостережения десятилетней давности: «Осторожней, друг, — // Тяжелы и метки стрелы // У жителей страны Мадагаскар». Поддержанное собственным армейским опытом поэтическое погружение в мир реальных проблем и ситуаций — вот главный итог визборовского диалога с фольклорно-экзотической традицией. Нам представляется, что для Визбора этот вектор поэтического движения даже важнее, чем движение (от той же экзотики) к утопии, каковое усматривает в авторской песне тех лет и творчестве Визбора в частности И. А. Соколова («Новлянки», «Хала-Бала»; впрочем, последняя песня напоминает исследовательнице не столько утопию, сколько антиутопию, а это тоже знак поворота к реальности)⁹.

Другой значительный пласт фольклора, повлиявший на творчество Визбора уже в первые годы — альпинистский фольклор. Он пока не

⁹ См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 231–232.

привлекает специального внимания исследователей; между тем уже существует солидный по объёму сборник сочинений такого рода¹⁰. Ощутимая преграда на пути научного использования этого материала — отсутствие хронологии, датировок появления песен; ясно, что такая работа ещё впереди. Однако некоторые предварительные замечания о поэзии Визбора на фоне альпинистского фольклора можно сделать уже сегодня. К тому же, о некоторых альпинистских песнях совершенно точно известно (и порой известно от самого Визбора), что они появились до песенно-поэтического дебюта барда, и потому их смело можно воспринимать как претексты некоторых визборовских песен и вообще альпинистской темы в его творчестве.

Одной из самых знаменитых песен о горах является «Баксанская» («Где снега тропинки заметают...»), сочинённая в 1943 году тремя участниками боевых действий в Приэльбрусье — Андреем Грязновым, Любовью Коротаевой и Николаем Персияниновым. Имена авторов этой песни долго оставались неизвестны, и именно Визбор в одном из своих журналистских «расследований» (совместно с В. Тамариным) обнаружит и обнародует их (в 1968 году на страницах «Московского комсомольца»). В 1960 году Визбор опубликовал в журнале «Музыкальная жизнь» рассказ «Автор песни», из которого явствует, что в ту пору авторство «Баксанской» оставалось для него загадкой, — а это значит, что он воспринимал её как фольклорную. Вероятно, точно так же обстояло дело с другой классической альпинистской песней — «Барбарисовый куст» Николая Моренца (1942), служившего в той же группе воинов-альпинистов. Кстати, обе песни были записаны самим Визбором для звукового репортажа в журнале «Кругозор», в редакции которого поэт и журналист в ту пору работал.

Так вот, вполне возможно, что эти песни студент-первокурсник Визбор услышал уже во время своего первого похода в горы в 1952 году и что не без их влияния горная и военная темы соединились в его первой песне «Теберда», которую мы уже упоминали. Напомним её текст (курсив наш):

¹⁰ См.: Горы в наших сердцах!: Сб. альпинистского фольклора / Сост. Н. Ф. Курчев. СПб., 2001.

*Серебрей серебра там бурунная рать
По ущелью бурлит, не смолкая,
Там в туманной дали бастионом стоит
Синеватая Белалакая.*

Связывает песенное творчество Визбора с альпинистским фольклором и наличествующая в последнем юмористическая линия. В некоторых альпинистских песнях трудности восхождения изображаются шутливо, с акцентированием бытовых проблем и физической усталости. Такова, например, песня «Репшнур-верёвочка» — Визбору, судя по упомянутому выше фельетону, в 50-е годы уже известная: «Спускаться было трудновато, // Хотя мы были не слабы, // А ноги были, словно вата, — // И ни туды, и ни сюды! <...> В основе спорта альпинизма // Всегда стоял вопрос еды: // Коль не накормишь альпиниста, // Он ни туды и ни сюды» (и так далее)¹¹. Напомним сравнительно ранние песни Визбора — «Мама, я хочу домой» и «Верёвочка» (обе появились в 1958 году на Тянь-Шане). Они написаны в юмористическом ключе; в обеих песнях незадачливые герои переживают физический и моральный «дискомфорт»:

*Снова нас ведут куда-то,
И не ясен нам маршрут.
Видно, горы виноваты —
Не сидим ни там, ни тут.
Снова в горы и по тропам
С рюкзаками за спиной.
Груз под силу лишь циклопам!
Мама, я хочу домой!*

*Ты ножкой двинула
Чуть на вершок,
Какао вылила
На мой мешок.*

Мотив питания звучит и в первой песне («Не хочу я каши манной»). Строка же «Не сидим ни там, ни тут» представляется нам перифразом фольклорного «И ни туды, и ни сюды!», восходящего, очевидно, к известной Песне водовоза (слова В. Лебедева-Кумача, муз.

¹¹ Горы в наших сердцах! С. 9–10. В своём фельетоне Визбор упоминает «Репшнур-верёвочку» как «песню, которую неизвестно кто и когда сочинил, песню, которую знает на зубок любой альпинист...»

И. Дунаевского) из фильма «Волга-Волга». Явно из песни «Репшнур-верёвочка» попал в визборовскую песню и образ *верёвочки*, обретающий у поэта ещё и переносное значение: «Всю смену я, больной — // Хожу, томлюсь. // Наверно, я с тобой // Не развяжусь»¹².

Альпинистский фольклор включает в себя не только песни, но и рассказы о «чёрном альпинисте» — жутком призраке, встречающемся в горах. Во время традиционных вечерних посиделок в альплагерях Визбор постоянно рассказывал эту историю (особенно впечатлявшую новичков), постоянно добавляя в неё новые детали — фактически творя фольклор на глазах своих слушателей. В этом же духе была выдержана и история про «эльбрусскую деву», тоже входившая в круг визборовских баек.¹³ К сожалению, устная проза барда не сохранилась на фонограммах, но сам факт её существования вносит дополнительный штрих в проблему «Визбор и фольклор».

Отмечались в творчестве Визбора, в отдельных его песнях, отголоски и других пластов «нетрадиционного» песенного (и не только песенного) фольклора: например, песня «Ботик» (1968) возникла, по замечанию И. А. Соколовой, не без влияния уличной песни «Расскажу я вам, ребята».¹⁴ Н. А. Богомолов воспринимает «Ботик» же как «переложение в песенную форму известного анекдота того времени»¹⁵. Визборовская «Целинная» (1962), как замечает в своём комментарии Р. А. Шипов, представляет собой шутивную переделку песни о вербованных «Как-то в ресторане мы сидели» (вариант зачина: «Раз в московском кабаке сидели...»), с использованием её же мелодии.¹⁶

Что же касается фольклора «традиционного», классического, то о его значении для творчества Визбора — как и для авторской песни

¹² Ср. в позднейшей «Скалолазке» Высоцкого (1966): «Мы теперь с тобой одной верёвкой связаны...». Сопоставление произведений двух поэтов на тему гор см. в нашей предыдущей статье.

¹³ См., например: Судеб переплетенье: Сб. воспоминаний: [о Визборе]. М., 2014. С. 174–175.

¹⁴ См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 184. Здесь же см. ещё несколько наблюдений такого рода.

¹⁵ Богомолов Н. А. Заметки о песнях Ю. Визбора // Голоса: Сб статей к 60-летию Андрея Крылова. М., 2015. С. 120.

¹⁶ Комментатор почему-то относит время популярности этой песни к концу 60-х годов; оно явно должно быть передвинуто как минимум лет на десять раньше.

вообще — пишет та же исследовательница. Правда, в реальности эта глава её работы сводится почти исключительно к фольклорным мотивам в лирике Окуджавы; на долю Визбора приходится лишь одно упоминание — в связи с поэтическим обращением к природе типа «На дорогу ровную // Не мети, пурга...» («Синие снега») или «Дорогая осень, ты сама // Покажи свои нам закрома» («Здравствуй, осень»). Нам думается, однако, что в этих случаях прямое влияние фольклора уже ослаблено общим (для лирики последних двух столетий) характером поэтических формул такого рода.

Мотивы классического фольклора порой появляются в визборовской поэзии, но, кажется, они свидетельствуют не столько о её «фольклоризме», сколько о полемическом, ироническом использовании данной традиции на уровне стиля. Такова, скажем, ироническая песня-притча «Безбожники» (1965), где обнаруживаем свойственные фольклору приёмы — повтор предлога, наличие уменьшительно-ласкательных суффиксов и возвратного суффикса *-ся*):

*На проезжей на дороженьке,
Что приводит в старый Рим,
Повстречались безбожники
Трём спасителям святым.*

Откровенное вторжение в стилизованный «под фольклор» текст современной реалии (выделяем её прямым шрифтом) обнажает актуальный — а в сущности, общечеловеческий — смысл этой песни:

*Мы не громкоговорители,
Не живём мы на заказ.
До свидания, спасители,
Помолитесь за нас.*

Нам думается, что большее (по сравнению с фольклором) влияние на Визбора — по крайней мере, в пору его творческого становления — оказала советская массовая песня, в какой-то (относительной, конечно) степени фольклоризовавшаяся, тем более что она сама зачастую представляла собой стилизацию фольклора. О влиянии этого жанра, а именно «лирической ветви» его, на авторскую песню пишет И. А. Соколова. Имя Визбора в соответствующем разделе её работы¹⁷

¹⁷ См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 83-104.

опять-таки почти не упоминается, а между тем его пример в этом отношении как раз очень показателен. Так, песня Визбора «Рекламы погасли уже...» (1955), соединяющая семейную и военную темы и включающая в себя строки «...А где-то вверху, на седьмом этаже, // Качает сынишку мать» и «Отец твой далёко-далёко... // Пускай тебе, сын мой, приснится: // Амурские сопки и берег высокий — Недремлющая граница», — написана явно в традиции знаменитой «Тёмной ночи» Н. Богословского и В. Агатова («Ты меня ждёшь и у детской кровати не спишь...»¹⁸). Строки песни «Зимний вечер синий...» (1958): «А с тобою в паре // Ходит статный парень, // Отчего же часто // Ты вздыхаешь вновь?» — напоминают о другой популярной песне эпохи юности Визбора: «На закате ходит парень // Возле дома моего. // Поморгает мне глазами // И не скажет ничего. <...> И кто его знает, // Чего он вздыхает...» («На закате ходит парень» на слова М. Исаковского, с музыкой В. Захарова)¹⁹.

Таковыми нам представляются — в предварительном освещении — основные контуры проблемы «Визбор и фольклор», точнее — влияния различных пластов песенного фольклора на становление поэтического мира молодого поэта. Создание более подробной картины такого влияния, как и творческого диалога Визбора с фольклором в зрелые годы (и фольклоризации самого визборовского творчества), — ещё впереди.

¹⁸ Я люблю тебя, жизнь: Песни на все времена: [Из репертуара Л. Утёсова и др.] / Сост. Л. Сафошкина, В. Сафошкин. М., 2003. С. 264.

¹⁹ Исаковский М. Избранное. М., 1950. С. 152.

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ВИЗБОРА*

Авторская песня 1950-х–80-х годов, являвшая собой, может быть, наиболее свободный и откровенный род поэтического творчества той поры, чрезвычайно насыщена «воздухом эпохи» и «воздухом культуры» — реминисценциями и аллюзиями, когда-то понимавшимися слушателями с полуслова, а ныне, в другом веке, требующими комментария¹. Не является исключением и творчество Юрия Визбора, откомментированное (Р. А. Шиповым; см. предисловие к нашей книге) пока только «в первом приближении»². Привычно воспринимаемое многими как явление «походно-туристическое», оно, однако, имеет и довольно насыщенное интеллектуальное наполнение.

Нынешнее время изменило традиционные задачи комментирования литературных текстов, сложившиеся в классических трудах этого жанра в двадцатом веке. Сегодня едва ли нужно пояснять читателю хрестоматийные имена или такие реалии, сведения о которых ему быстрее найти в Интернете, чем в книге — тем более если он *слушает* авторскую песню, а не *читает* её текст; компьютер же или смартфон с Интернетом у него всегда под рукой. Нам думается (а ещё недавно так не думалось), что в комментировании теперь нуждаются лишь те реминисценции и аллюзии, которые не лежат на поверхности

* *Впервые, как две самостоят. публикации:* Голоса: Сб. статей к 60-летию Андрея Крылова. М., 2015. С. 128–136 (заметки 1–5); Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения): V Междунар. науч. конф. Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова. 8–9 дек. 2016: Материалы конф.: [Электрон. ресурс] / Ред.-сост. А. В. Леденёв, П. Е. Спиваковский. Электрон. данные. М., 2016. CD-ROM. С. 281–285 (заметки 8–11). Заметки 6–7 публикуются впервые.

¹ См., например: *Бойко С.* Комментарии // Окуджава Б. Стихотворения / Сост. О. В. Окуджава и С. С. Бойко. М., 2006. С. 397–465; *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М., 2010.

² См. также отдельные комментаторские наблюдения: *Кулагин А.* Визбор. М., 2013; *Богомолов Н. А.* Заметки о песнях Ю. Визбора // Голоса. С. 118–126.

и источники которых слушатель песни в Интернете без специальной «наводки» не отыщет. Лучше сказать — не догадается, *что именно* нужно искать. Ниже мы предлагаем читателю несколько комментаторских заметок такого рода.

1. «Забредал в такие дали...»

В 1963 году Визбором написана песня «Москва святая». В полусутоливой заметке «История одной песни» поэт сообщает о том, что сочинил её во время журналистской командировки на Дальнем Востоке — начал в самолёте, а завершил на борту судна. Во втором куплете песни поётся:

*Я бродил по Заполярью,
Спал в сугробах, жил во льду,
Забредал в такие дали,
Что казалось — пропаду.
На высоких перевалах
В непутёвом том краю
Ты мне руку подавала,
Руку сильную свою.*

Лирическая ситуация, в основе которой — оппозиция *Москвы* и *далей*, вызывает в сознании слушателей одну из самых знаменитых песен о Москве, созданную ещё в сороковые годы и постоянно звучащую по радио, а в постсоветское время ставшую даже официальным гимном города. Это песня «Дорогая моя столица» («Моя Москва») И. Дунаевского на слова М. Лисянского и С. Аграняна³. Напомним её первый куплет:

*Я по свету немало хаживал,
Жил в землянках, в окопах, в тайге,
Похоронен был дважды заживо,
Знал разлуку, любил в тоске.
Но Москвой я привык гордиться
И везде повторял я слова:*

³ Об авторстве песни и об истории создания её см.: http://ru.wikipedia.org/wiki/Гимн_Москвы (дата обращения: 22.12.2017).

*Дорогая моя столица,
Золотая моя Москва!*⁴

Стихи Визбора явно варьируют строки песенного источника, но при этом обнаруживают оригинальный поворот поэтической мысли. Лирический герой Визбора отличается от героя Лисянского — Аграняна. Тот предстаёт таким советским «суперменом», преодолевающим любые преграды. Глагол *хаживал* несёт в себе оттенок превосходства над обстоятельствами: мол, хаживал, бывало, но мне это вообще-то нипочём... Глаголы у Визбора другие: *бродил; забредал; казалось* — *пропаду*. Герой словно умаляет свои возможности, чтобы подчеркнуть спасительную роль Москвы в его судьбе. И тогда становится ясно, что определение *святая* по отношению к столице («О Москва, Москва святая!..») — не дежурная похвала, а поэтически точная характеристика именно чудодейственной силы города: понятие святости ассоциируется с церковью, с иконой. То есть — с тем, что способно вылечить и спасти. Для атеистической советской эпохи это звучало дерзко.⁵ Впрочем, несколькими годами ранее другой бард, Окуджава, обратился к родной — тоже московской — улице: «Ах, Арбат, мой Арбат, ты — моя *религия*...» («Песенка об Арбате»; курсив наш).

Кстати, ещё об Окуджаве. Определение *непутёвый* могло попасть в песню Визбора из песни старшего поэта «На Тверском бульваре» (1956), с которой и началась бардовская стезя последнего: «Та зелёная скамья, // я признаюсь без вранья, // даже в стужу согревала непутёвого меня»⁶. Песня не относится к числу самых известных у Окуджавы, но на ранней стадии существования авторской песни, когда у самого Окуджавы песен было ещё немного и песня «На Тверском

⁴ Цит. по изд.: Я люблю тебя, жизнь: [Песни из репертуара Л. Утёсова и др.] / Сост.: Л. Сафошкина, В. Сафошкин. М., 2003. С. 266.

⁵ У Визбора и позже будут встречаться неожиданные «религиозные» мотивы — в песнях «В кабинете Гагарина тихо...», «Цена жизни» (см. об этом: Кулагин А. Визбор. С. 122, 255).

⁶ Об этой песне см. подробно: Кулагин А. В. «На Тверском бульваре» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 259–275. Датировка песен Окуджавы даётся в данных заметках и в других материалах нашей книги по отпечатанному на множительном аппарате самиздатскому сборнику, в котором она установлена на основе авторских фонограмм И. М. Зиминым и авторизована самим поэтом: Окуджава Б. Собр. соч.: [В 11 т.] М., 1984. [Т. 2.] Песни. Мы пользовались экземпляром из личного собрания А. Е. Крылова.

бульваре» ещё, может быть, не «затерялась» в обширном массиве авторских песен, Визбор мог её услышать. В этом случае *непутёвый* героиней Окуджавы и *непутёвый* край, куда забредал герой Визбора, образуют единый смысловой ряд, как бы уводящий от официозной риторики песни «Дорогая моя столица». Впрочем, к имени Окуджавы мы в этих заметках ещё не раз вернёмся.

2. «Нарисует ночь русалку под Дейнеку на окне»

Песня «Подмосковная зима» (1963) содержит ассоциацию с живописью, на первый взгляд неожиданную:

*Будет утро греть на печке
Молоко в здоровых кружках,
Нарисует ночь русалку
Под Дейнеку на окне.*

Ясно, что в двух последних строках речь идёт о морозном узоре на оконном стекле, но причём тут известный советский художник Александр Дейнека, в пору написания песни, кстати, ещё здравствовавший (умер в 1969 году)? Его живописная манера — оригинальная, но всегда, даже в лирических сюжетах, связанная с искусством «соцреализма» — едва ли может ассоциироваться с узорами мороза. Да и русалок среди героев его полотен нет.

Но слово *русалка* не нужно понимать слишком прямолинейно. Напомним, что несколько картин Дейнеки посвящены изображению женщин на воде и у воды: «Купающиеся девушки» (1933), «Бегущие девушки» (1941), «Купальщицы» (1952) и другие. Какие-то из них Визбор, несомненно, видел по крайней мере на репродукциях: творчество художника довольно широко пропагандировалось в советскую эпоху. Вид обнажённых женских тел и тема купания — вот что могло обеспечить в творческом сознании барда ассоциацию сюжетов Дейнеки с *русалкой*. Её (ассоциацию) можно считать своеобразным поэтическим озорством, шутливым интимным намёком: ведь песня «Подмосковная зима» не только о Подмосковье и о зиме — она ещё и о любви, *про меня и про тебя*, с обращением к героине, звучащим

сразу после строк о Дейнеке: «Будет всё, как ты хотела...»⁷ Лёгкий эротический колорит ощущается уже в самом мотиве *русалки*: её «любовная» (и при этом губительная) роль в фольклорно-мифологических сюжетах известна.

3. «И падали годы на шпалы...»

Песне «Тост за Женьку» (1965) мы посвятили специальную статью, в которой попытались восстановить её интертекстуальный фон⁸. Ныне же хотим дополнить его одной прямой, как нам думается, реминисценцией. Второе четверостишие песни звучит так:

*И падали годы на шпалы,
И ветры неслись шелестя...
О, сколько любимых пропало
По тем непутёвым путям!*

Первая строка отсылает нас к зачину стихотворения Александра Межирова «Паровозного пара шквалы...»:

*Паровозного пара шквалы
Вырываются из-под моста,
Смоляные лоснятся шпалы,
За верстою свистит верста.

Жизнь железной была дорогой,
Вёрсты — годы, а шпалы — дни.
На откосе, в земле пологой,
Возле рельсов похорони.*

Двойное сравнение *вёрсты — годы, а шпалы — дни* оригинально преобразовалось у младшего поэта в метафорический образ *падали годы на шпалы*: Визбор словно скрестил между собой по одному слову из двух половин межировского стиха, оставив «за бортом» своего образа *вёрсты* и *дни* (ср. в позднейшей песне «Рассказ ветерана»,

⁷ Если бы это не показалось слишком смелым, «Подмосковную зиму» можно было бы сравнить... с пушкинским «Зимним утром», лирический сюжет которого по-своему предвосхищает визборовскую песню: утреннее пробуждение рядом с возлюбленной; упоминание при этом *печи*, и вообще — бытовой колорит; мифологические ассоциации (*Аврора*; *русалка*); мотивы *луны* и *вьюги* (*метели*); поездка (в *санях*; в *электричке*) на фоне зимнего пейзажа, окрашенного привязанностью лирического героя.

⁸ См.: Кулагин А. В. «Тост за Женьку» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 291–300.

1973: «Мои года, как поезда, проходят»). И, конечно, перешла в визборовскую песню сама «дорожная» (можно даже уточнить: железнодорожная) динамика поэтического источника, включающая в себя мотивы быстрого движения и ветра (Межиров: «За верстою свистит верста»; «По какой летел магистрали»; «Зубы ныли на сквозняках»; Визбор: «И ветры неслись шелестя...»).

Межиров был одним из любимых поэтов Визбора. С его творчеством бард познакомился, видимо, ещё в студенческие годы (стихи Межирова вчерашний студент вспоминает в одном из своих армейских писем⁹). В произведениях Визбора разных лет реминисценции из межировских стихов встречаются не раз¹⁰. Что касается стихотворения «Паровозного пара шквалы...», то ко времени написания песни «Гост за Женьку» оно успело войти в несколько поэтических книг Межирова: «Стихи» (1957), «Ветровое стекло» (1961), «Стихи и переводы» (1962), а также в итоговый на тот момент сборник «Стихотворения» (1963). Поэтому сомневаться в том, что Визбору оно было известно, не приходится.

Любопытно, что в комментируемой цитате из песни «Гост за Женьку», мы обнаруживаем уже знакомое нам слово, которое теперь можно назвать «окуджавско-визборовским»: *непутёвым*. Оно, как видим, не только вошло в активный словарь барда, но и дало повод для интересной словесной игры: «По тем *непутёвым* путям».

4. «Горы — это вечное свидание...»

В 1977 году на Памире Визбор написал песню «Горы — это вечное свидание», обращённую к альпинистам. Второе четверостишие звучит так:

*Радостным пусть будет расставание,
Наши огорчения не в счёт.
Горы — это вечное свидание
С теми, кто ушёл и кто придёт.*

⁹ См.: Якушева А., [Визбор Ю.] «Три жены тому назад...»: История одной переписки / Сост.: А. Кусургашева. М., 2001. С. 119.

¹⁰ См.: Кулагин А. Визбор. С. 108–109, 237, 293, 319.

Этот катрен является рефреном песни, благодаря чему стоящие в сильной позиции две последние строки приобретают афористическое звучание. Между тем они имеют свой песенно-поэтический источник.

В середине 1970-х Визбор активно сотрудничал с Московским театром имени Ленинского комсомола во главе с Марком Захаровым — его тогдашним соседом по дому. В течение 1973–75 годов Визбор и Захаров подготовили и выпустили две совместные театральные работы: пьесу «Автоград–XXI» и инсценировку по роману Бориса Васильева «В списках не значился».¹¹ В это время Визбор постоянно бывал в театре и, конечно, видел его основные спектакли, к числу которых относилась и рок-опера «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» композитора Алексея Рыбникова по стихам Павла Грушко (на основе драматической кантаты Пабло Неруды «Сияние и смерть Хоакина Мурьеты...»). Один из самых эмоциональных музыкальных номеров спектакля — ария Звезды — стал своеобразной визитной карточкой его и часто звучал в те годы и на радио в исполнении Жанны Рождественской. Так вот, именно в тексте этой арии есть строки, запомнившиеся барду и послужившие источником рефрена его песни: «Звёзды — это вечное свидание // С теми, кто ушёл и кто придёт»¹². Изменённая цитата (вместо *звёзд* — *горы*), наверняка рассчитанная на «узнавание» её слушателем, повышала поэтический «статус» *гор* до уровня *звёзд*, придавала сочинённой, скорее всего, к случаю песне Визбора (см. обращение-зачин: «Здравствуйте, товарищи участники!..») лирико-философское звучание.

5. «Ключ, бывавший в других мирах»

К числу сравнительно поздних произведений Визбора относится стихотворение «Когда мы вернёмся» (1980; другое название — «Ключ»), положенное на музыку С. Никитиным и как песня вошед-

¹¹ Воспоминания режиссёра о Визборе см.: Захаров М. «И очень одарённым актёром...» / Записал В. Вадимов // Юрий Визбор: Когда все были вместе...: [Сб. воспом.] / Сост. Д. А. Сухарев. М., 1989. С. 36–39].

¹² Цит. по фонограмме: <https://get-tune.cc/song/180-zhanna-rozhdestvenskaya/7210764-ariya-zvezdy-zvezda-i-smert-hoakina-murety-1976/> (дата обращения: 22.12.2017).

шее в телефильм о космонавте В. Рюмине «Среди космических дорог — одна моя»:

*Когда-нибудь, страшно подумать — когда,
Сбудется день иной —
Тогда мы, дружище, вернёмся туда,
Откуда ушли давно.
Тогда мы пробьёмся сквозь полчища туч
И через все ветра,
И вот старый дом открывает наш ключ,
Бывавший в других мирах.*

Символический образ *ключа* как «кусочка» земной жизни в космосе, мог быть подсказан Визбору стихами его современника Иосифа Бродского. Перу Бродского принадлежит стихотворение «Ночной полёт» (1962), в котором обнаруживаем, в частности, такие строки:

*В брюхе Дугласа ночью скитался меж туч
и на звёзды глядел,
и в кармане моём заблудившийся ключ
всё звенел не у дел...¹³*

Визбор интересовался не публиковавшимися в СССР стихами Бродского, знал их (разумеется, по самиздату), не раз творчески на них откликался. Так, одна из его песен имеет название, совпадающее с названием процитированного стихотворения Бродского, — «Ночной полёт» (1964), другая — «Утренний рейс Москва — Ленинград» (1965 ?) — построена на лирических мотивах опального поэта с использованием мелодии Е. Клячкина на «Рождественский романс» Бродского. Есть и другие реминисценции.¹⁴

Между тем визборовский лирический взгляд на *ключ, бывавший в иных мирах*, — не такой, как у Бродского. Герой стихотворения «Ночной полёт», как это вообще бывало у будущего изгнанника и «гражданина мира», — неприкаянный и принципиально бездомный: «Ибо вправду честней, чем делить наш ничей // круглый мир на двоих, // променять всю безрадостность дней и ночей // на безадресность

¹³ Бродский И. Форма времени: Стихотв., эссе, пьесы: В 2 т. / Сост. В. И. Уфлянд. Минск, 1992. Т. 1. С. 347.

¹⁴ См.: Кулагин А. Бродский в творческом сознании Визбора // Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 210–219.

их». Герой же Визбора, притом что он восходит на вершины, сплавляется на байдарках, много летает над страной — остаётся всё же человеком «домашним», ценящим уют и тепло родного очага — достаточно вспомнить его знаменитые «Ходики». Так что мотив *ключа* есть знак не только переключки, но и — возможно, невольной — полемики с Бродским. *Заблудившийся ключ*, вроде бы в самом деле теряющий смысл в облаках, и тем более — в космосе, символизирует у Визбора однако неизбежность и необходимость возвращения. И в то же время — по закону поэтической диалектики — тягу к новым дорогам, жажду новых впечатлений: «Не даст нам покоя ни память, ни ключ, // Бывавший в других мирах». Эти финальные строки образуют кольцевую композицию песни, превращают символический мотив ключа в сквозной.

Возможно, что о стихах Бродского и о его *ключе* Визбор вспоминал и тогда, когда писал более раннюю песню «Такси» (1965): «А счётчик такси стучит, // И ночь уносит меня. // От разных квартир ключи // В кармане моём звенят». Конечно, лирическая ситуация там иная (неприкаянность, *беда* и *тоска* героя), но символика ключа — близкая той, что уже возникла в стихах Бродского и прозвучит в позднейшей песне самого Визбора.

6. «*Девяносто пять лошадиных...*»

Среди армейской лирики Юрия Визбора есть стихотворение «Чад, перегар бензиновый...» (1956), герои которого, солдаты, выталкивают из грязи застрявший грузовик:

*Чад, перегар бензиновый.
В воздухе вой висит
Девяносто пяти лошадиных
И пяти человеческих сил.*

Общепринятое в ту пору измерение мощности мотора в *лошадиных силах* в лирическую поэзию привнёс Маяковский. В его «Ответе на будущие сплетни» (1928) читаем по поводу покупки лирическим героем автомобиля: «Довольно я шлёпал, / дохл, / да тих, // на разных / кобылах-выдрах. // Теперь / забензинено / шесть лошадиных // в

моих / четырёх цилиндрах»¹⁵. Нам приходилось отмечать, что этот мотив мог отозваться в песне Высоцкого «Лошадей двадцать тысяч в машины зажаты...» (1971).¹⁶ Но и Визбор мог (ещё раньше) откликнуться на поэтическую находку Маяковского, обыграв и развив в дальнейшем тексте («...Вдруг поднялись миллионы // Нечеловеческих сил. // Стали огромными плечи, // Лес лёг травой к ногам...») подсказанный новой технической реальностью двадцатого века перифрастический мотив.

Маяковский был, без преувеличения, культовым поэтом советской эпохи. Начавшаяся «сверху» в середине 30-х годов «раскрутка» его наследия вела, с одной стороны, к выхолащиванию его творчества, сведению его сложной творческой личности к роли «агитатора, горлана, главаря», с другой — обеспечила хорошее знание наследия поэта и читательскую любовь к нему. Если говорить о представителях авторской песни, то опыт Маяковского оказался важен не только для Высоцкого, но и для Окуджавы, о чём подробно говорится в другой нашей работе¹⁷. Возвращаясь же к визборовским стихам, заметим, что притягательным для многих молодых поэтов военного и послевоенного поколений примером Маяковского, по-видимому, навеян и отступающий от силлабо-тоники в сторону акцентного стиха ритм стихотворения Визбора.

7. «Прожить остаток дней»

Песню «А будет это так...» (1975) можно отнести к философской лирике Визбора: в русле привычной для него «походно-пейзажной» образности («Валяться б на досках нагретого причала // И видеть, как дымят далёкие костры»), поэт размышляет в стихах о вечном — о жизни и смерти, о человеческом предназначении. Песня завершается строками:

¹⁵ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–51. Т. 9 / Подгот. текста и примеч. В. А. Аругчевой. 1958. С. 391.

¹⁶ См.: Кулагин А. В. Ещё к проблеме «Высоцкий и Маяковский»: Три заметки // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 170.

¹⁷ См.: Кулагин А. В. Эту книгу читал молодой Окуджава // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 115–150.

*Ещё придёт зима в созвездии удачи,
И лёгкая лыжня помчится от дверей,
И, может быть, тогда удастся нам иначе,
Иначе, чем теперь, прожить остаток дней.*

Нам представляется, что оборот *прожить остаток дней* навеян конкретным литературным источником — поэмой Маяковского «Во весь голос», в которой читаем: «С хвостом годов / я становлюсь подобием // чудовищ / ископаемо-хвостатых. // Товарищ жизнь, / давай / быстрее протопаем, // протопаем / по пятилетке / дней остаток».¹⁸

В связи с поэмой «Во весь голос» можно вспомнить юношескую поэтическую полемику двух студентов МГПИ, будущих классиков авторской песни. В 1955 году Визбор сочинил стихи в ответ на стихотворение Юлия Кима «Весна», помещённое в факультетской стенгазете. Считая стихи Кима излишне личными и оттого мелкотемными, сам Визбор пишет своё послание «Ю. Киму» в духе и стиле Маяковского, ратуя за общественное звучание поэзии: «И очень плохо, что, обожая розы, // Афоризмы и философские разговоры, // Мы не хотим помочь ста завхозам // Починить сотню заборов. // Стишок писануть в дневничок Наташе // Может каждый, извиняюсь, дурак, // А в настоящей работе не скажешь: // Я маленький — чур-чур!».¹⁹ Ближайший, как нам думается, источник этих строк — как раз поэма «Во весь голос», где заострённо противопоставлены «частные» и «общественные» поэтические темы, разумеется, в пользу вторых: «...и мне бы / строчить / романсы на вас — // доходней оно / и прелестней. // Но я / себя / смирял, / становясь // на горло / собственной песне»¹⁹. Не удивительно, что Визбору помнилось и выражение про *дней остаток*. Только теперь, спустя два десятилетия после полемики с Кимом, Визбор «убирает» общественное содержание строки Маяковского, предлагавшего *протопать* эти дни *по пятилетке*, и переключает образ из стихов классика в сугубо лирический контекст — в согласии со своим подлинным, уже давно к этому времени определившимся, даром.

¹⁸ Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 10 / Подгот. текста и примеч. С. А. Коваленко. 1958. С. 284.

¹⁹ Там же. С. 278.

8. «И белокурые морячки...»

В истории авторской песни, особенно в первые годы, на раз бывало так, что бард сочинял свою песню на чужую мелодию, слушателям уже известную. Плагиатом это не считалось, ибо понятия авторской собственности в дружеском бардовском кругу пока не существовало. Нам приходилось отмечать, что шуточная, предназначенная для узкого круга друзей, песня Визбора «Кате М.» («Обратись ко мне как к человеку...», 1979) исполнялась поэтом на мотив песни Окуджавы «...И когда удивительно близко...»²⁰ Между тем, мелодия старшего барда — но уже другая — использована Визбором и в гораздо более ранней «Карибской песне» (1963), представляющей собой шуточный отклик на «карибский кризис». Мелодическим «претекстом» её является одна из ранних окуджавских песен — «Над синей улицей портовой...» (1955²¹), в которой есть, в частности, такие строки: «Кричат над городом сирены, // и птицы крыльями шуршат, // и припортовые царевны // к ребятам временным спешат». Нам думается, что заимствование мелодии повлекло за собой и заимствование текстуальное. В песне Визбора слышим:

*И белокурые морячки
Нам машут с берега платком:
Ни происшествий вам, ни качки,
И девять футом под килём.*

Образ *белокурых морячек*, провожающих подводников, с трудом соотносится с реальным выходом в море подводной лодки: для строгой военной обстановки это как-то легковесно. Но эта легковесность, характерная и для всей визборовской песни, как раз и могла быть навеяна песней Окуджавы, подсказавшей молодому барду такую поэтическую тональность. В пользу нашего наблюдения говорит и концовка «Карибской песни», где вернувшиеся на берег *подводники* «пируют» с популярным в 60-е годы (в силу своей дешевизны) спиртным

²⁰ См.: Кулагин А. Визбор. М., 2013. С. 180.

²¹ О датировке см. свидетельство Н. Панченко, приведённое в кн.: Гизатулин М. Булат Окуджава: «...из самого начала». М., 2008. С. 218–220.

напитком, происхождение которого ещё и поддаётся остроумной игре слов: «Мы так обрадовались стуже, // Мы так соскучились по ней — // И пьют подводники на ужин // Плодово-выгодный портвейн» (строго говоря, портвейн должен быть виноградным напитком, но в те времена в массовом восприятии портвейн и плодово-ягодные вина сливались в едином понятии «бормотуха»). Так вот, в песне Окуджавы тоже звучит мотив развлечений моряков на берегу — навеянный, вероятно, фольклорными песнями типа «В Кейптаунском порту» (см. нашу предыдущую статью). Звучит и мотив прощания моряков с девушками («Ведь завтра, может быть, проститься // Придут ребята, да не те...»). Конечно, все эти поэтические мотивы присущи не только песне Окуджавы, но мелодическое сходство песен двух бардов позволяет говорить о том, что в данном случае было ещё и текстуальное влияние.

Песня «Над синей улицей портовой...», как и упоминавшаяся выше «...И когда удивительно близко...», не относятся к числу самых известных произведений Окуджавы. Знакомство Визбора с ними говорит о хорошем знании не только распространённых его песен (визборовское исполнение «Простите пехоте» и «На Смоленской дороге» зафиксировано на фонограммах), но и тех, что не имели широкого хождения.

9. «Свою судьбу с другой судьбой в ночи перемешаем»

Укажем и ещё одну реминисценцию из поэзии Окуджавы — на сей раз из произведения довольно известного. В песне Визбора «Огонь в ночи» (1974) есть такие строки:

*В простых вещах покой ищи.
Пускай тебе приснится
Окно в ночи, огонь в печи
И милая девица.*

*И чтоб свечою голубой
Плыла бы ночь большая,
Свою судьбу с другой судьбой
В ночи перемешаем.*

Эти стихи перекликаются с окуджавской «Песенкой об открытой двери» (1959): «И, уходя в ночной тиши, // без долгих слов решайте: // огонь сосны с огнём души // в печи перемешайте». В песню Визбора перешли отсюда мотивы *ночи, огня в печи; покой* у Визбора напоминает о *ночной тиши* у Окуджавы. И, конечно, обращает на себя внимание общий для песен глагол *перемешать* и синтаксическая конструкция, в которую он помещён, только у одного поэта он относится к *огню сосны* и *огню души*, а у другого к *судьбам* героев (песня Визбора — о любви). Но в обоих случаях он метафоричен, и это тоже показатель близости песен.

На сей раз визборовская мелодия отличается от окуджавской, но заметим, что «Огонь в ночи» написан в том же размере, что и «Песенка об открытой двери» (разностопный ямб, где чередуются четырёх- и трёхсложные стихи). Это значит, что у Визбора сработала ритмическая память, направившая его поэтическую мысль в сторону источника. Вероятно, сам поэт ощущал вторичность своего произведения, оттого оно и не вошла в его репертуар (сохранившаяся фонограмма, явно домашняя, звучит как «черновой» напев²²). Зато с мелодией А. Бальчева и в доработанном варианте (который и вошёл в цитируемый трёхтомник), но уже не в авторском исполнении, она прозвучала в фильме «Миг удачи» (1977), в котором снимался и сам Визбор.

10. «Лишь Вера с Надеждой... Любви помогают в пути»

Сергей Никитин свидетельствует²³, что мелодию к четверостишию Михаила Светлова «Не греет любовь и не светит // Сквозь времени круговорот... // Любовь не живёт на планете, // А тачку с планетой везёт» (из набросков к светловской инсценировке «Маленького прин-

²² См.: HM6.RU: Портал для гитаристов — <http://hm6.ru/vizbor/13428-vizbor-yurij-ogon-v-nochi.html> (дата обращения: 22.12.2017).

²³ Muzofon.com. — <http://muzofon.com/search/%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%8B%20%D0%BB%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%8C> (дата обращения: 22.3.2016).

ца» Экзюпери)²⁴ он сочинил в 1968 году для поставленного П. Фоменко в театральной студии МГУ спектакля «Человек, похожий на самого себя, или Вечер Михаила Светлова». Вероятно, мелодия была написана всё-таки не в 68-м, а не раньше 69-го года, когда стихи были опубликованы. Когда это короткое музыкально-поэтическое произведение услышал Визбор, последнему захотелось дополнить текст, что он и сделал, сочинив ещё три четверостишия, в том числе такое: «Ах, где вы, помощники, где вы? // Одной трудно ношу нести. // Лишь Вера с Надеждой — две девы // Любви помогают в пути». Получилась «Песенка о Любви».

Визбор подхватил остроумный аллегорический образ Светлова и развил его, дав в «помощники» *Любви Веру* и *Надежду*. Датируется визборовская доработка 29 сентября 1973 года. Нам думается, что она связана не только со стихами Светлова, но и с песней Окуджавы «Три сестры» (1959). Напомним её зачин: «Опустите, пожалуйста, синие шторы. // Медсестра, всякий снадобий мне не готовь. // Вот стоят у постели моей кредиторы // молчаливые: Вера, Надежда, Любовь». Далее у Окуджавы поочерёдно звучит обращение к каждой из них («Не грусти, не печалуйся, о моя Вера...» и т. п.), то есть аллегорический характер всех трёх фигур очевиден и организует собой поэтический мир песни. Аллегорический образ *Надежды* вообще характерен для поэзии Окуджавы, например: «Надежда, я вернусь тогда, когда трубач отбой сыграет...»; «надежды маленький оркестрик // под управлением любви» (во втором случае появляется и аллегорическая *любовь*)²⁵. Что касается Визбора, то и он после «Песенки о Любви» иногда использовал этот приём: «...И разлука, упрямая женщина, // Вновь назначит проверку любви. // Три звезды мне даны, сердцу сказаны, // И без каждой на небе — изъян. // А в судьбе моей звёзды те названы: // Дело жизни, любовь и друзья!» («Три звезды», 1977); «И с нами в моряцкой одежде, // Суровых мужчин посреди, // Добрейшая дама — Надежда, // Как все, со стаканом сидит» («Мы вышли из зоны

²⁴ Из литературного наследия Михаила Светлова / Публ. Н. Федосюк // Новый мир. 1969. № 9. С. 213.

²⁵ См.: Жук М. И. Художественный мир Булата Окуджавы: Концепты *Вера, Надежда, Любовь*. Владивосток, 2009.

циклона...», 1980). В первом случае в женском образе персонифицируется *разлука*, напоминающая, кстати, знаменитое окуджавское «Ваше благородие, госпожа разлука» (1967), и появляется окуджавское же число *три*; во втором фигурирует уже знакомая нам героиня.²⁶ К поэзии Окуджавы — а именно к его песне «Молитва» (1964–66) — может восходить и концовка визборовской «Песенки о Любви»: «Уж раз ты везёшь всю планету, // Возьми заодно и меня»; ср. у Окуджавы: «...дай же ты всем понемногу... И не забудь про меня».

11. «...Синей рекою вдаль мой Арбат спешит»

Мы начали эти заметки с московской темы, ею же их и завершаем. Визбор писал не только авторские, но и эстрадные песни, сотрудничал с профессиональными композиторами, более всего — с П. Аедоницким (особенно популярна была в 70-е годы их песня «Я вас люблю, столица» в исполнении Л. Лещенко). В 1975 году появилась песня Визбора и Аедоницкого «Старый Арбат», исполненная И. Кобзоном. Эстетика советской эстрадной песни была, конечно, иной, чем эстетика песни авторской: песня эстрадная была риторичной, избегавшей лирической конкретики, нивелировавшей личное в пользу общего — и поэтому «ничьего». Песня «Старый Арбат» в этот канон вполне вписывалась: «Вот прохожу я ночью бессонной // Мимо имён и дат, // Мимо мелодий, мимо влюблённых — // Их повенчал Арбат». Сказать так можно было о любой улице любого города: услышать мелодии и увидеть влюблённых можно везде.

Вызвать чисто визборовские, личные ассоциации Арбат едва ли и мог: биографически поэт не был связан с этой улицей (другое дело — Сретенка или Садовое кольцо). Написать Визбору песню об Арбате помог опыт опять-таки Окуджавы, для которого Арбат был малой родиной и вообще местом исключительным. Нет смысла перечислять

²⁶ Значимость «софийных категорий» *Вера, Надежда, Любовь* в творчестве барда отмечена в ст.: Мансков С. А. Элементы религиозного сознания в песнях Ю. Визбора // Культура и текст: Славянский мир: прошлое и современность: Сб. науч. трудов. СПб.; Самара; Барнаул, 2001. С. 182.

здесь все факты обращения поэта к арбатской теме; нас интересует в данном случае только одно, очень известное, произведение старшего барда — «Песенка об Арбате» (1959). Напомним её зачин: «Ты течёшь, как река. // Странное название! // И прозрачен асфальт, как в реке вода». Эту поэтическую находку — уподобление улицы с идущими по ней людьми («Пешеходы твои — люди не великие...») реке — и переносит в свою песню Визбор:

*Здесь будто время бьётся о камни
И за собой влечёт,
И в этой речке малою каплей
Сердце моё течёт. <...>*

*Сквозь расстоянья синей рекою
Вдаль мой Арбат спешит,
Перебирая доброй рукою
Струны моей души.*

Кстати, заимствует Визбор из песни Окуджавы и вообще характерный для творчества последнего мотив «малости» человека, за которой скрывается ощущение его значимости: «И в этой речке малою каплей // Сердце моё течёт». Но, сознаемся, это не самая удачная метафора поэта, вообще владевшего метафорическим словом виртуозно. Сугубо визборовским же в песне «Старый Арбат» является мотив разлуки с родным городом — в данном случае с улицей («Знает едва ли улица эта, // Ставшая мне судьбой, // Что, уезжая к дальним рассветам, // Брал я её с собой»), но и он до этой песни уже был использован автором в песне эстрадной — в уже упоминавшейся нами «Я вас люблю, столица» («Там, где стужа бывала и ветер бывал, // Ты мне руку давала, столица Москва»).

Авторская песня, возникала, как известно, во многом в полемике с песней эстрадной, и сами барды это хорошо понимали. Высказывался на эту тему и Визбор, ощущавший различие между двумя ветвями песенного искусства (см. подборку выступлений и интервью в третьем томе подготовленных Р. А. Шиповым «Сочинений»). Парадокс данного же случая в том, что образность одной из лучших бардовских песен переведена на язык эстрады тоже бардом — причём крупнейшим.

«ПОДМОСКОВНАЯ ФАНТАЗИЯ» ОКУДЖАВЫ И ЕЁ ИСТОЧНИК*

Стихотворение Окуджавы «Подмосковная фантазия» («Ворон над Переделкином чёрную глотку рвёт...») было впервые опубликовано в «Литературной газете» 16 января 1991 года в рамках рубрики-анкеты «Что пишу? Что читаю?» Поэтическому тексту предшествовал краткий рассказ поэта о том, что именно он «пишет и читает» в настоящее время. Есть в этом рассказе и автокомментарий к данному стихотворению: «Пишутся в Переделкине и стихи. <...> Среди них и эта “Подмосковная фантазия”. Я прочитал эссе Виктора Астафьева о музыке Георгия Свиридова, и оказалось, что мы одинаково относимся к великой тайне творчества. И мне захотелось посвятить писателю одно из своих новых стихотворений, в котором размышляю о таинстве литературного ремесла»¹. В самом деле, стихотворение имеет посвящение *В. Астафьеву*.

Эссе, о котором идёт речь, называлось «Выстоять!» и было опубликовано в газете «Советская культура» 15 декабря 1990 года, буквально накануне семидесятипятилетнего юбилея композитора (впоследствии писатель включит его в книгу своих прозаических миниатюр «Затеси»). Комментаторы стихотворения Окуджавы к эссе Астафьева пока не обращались и вообще о нём не упоминали, между тем на прямую «подсказку» поэта стоит обратить внимание. Эссе, написанное, возможно, по «юбилейному» заказу (творчество Свиридова и творчество писателей-«деревенщиков» воспринимались многими как родственные явления искусства) и само по себе малооригиналь-

* *Впервые*: Голос надежды: Новое о Булате / Сост. А. Е. Крылов. Вып. 7. М., 2010. С. 418–425. Автор благодарен А. А. Коваленко и И. А. Некрасову за помощь в работе.

¹ Что пишу? Что читаю? // Лит. газ. 1991. 16 янв. С. 9.

ное, тенденциозное (зачем-то нужно было автору его некорректно противопоставить творчество Свиридова эстраде, названной здесь «бесовством», «оглушающей вакханалией»²), состоящее, начиная с заголовка, в основном из пафосных общих мест («Музыка, быть может, самое дивное создание человека, его вечная загадка и услада... Музыка возвращает человеку всё лучшее, что есть в нём и пребудет на земле», и так далее), — так вот, это эссе, возможно, и не задержалось бы в творческом сознании Окуджавы, если бы не один абзац, смысл которого оказался поэту близок:

«У нас всегда была и до сих пор имеется масса людей, которая угадывает за художника истоки его творчества, и замысел объяснят, и в тайны души его проникнут. Я этого не сумею и не хочу делать хотя бы потому, что сам в какой-то мере — человек творческий, и самому себе не только объяснить не могу, например, природу творческого замысла, но и понять до сих пор не могу, что это такое. Более того, я, может, и примитивно, но основываясь на сорокалетнем опыте работы в литературе, пришёл к выводу, что и отгадывать сию тайну не надо, потому как отгадавши её, что станет делать человек? Кончится же его воображение и он кончится, как существо творческое, сделается механической, заводной штучкой, заранее знающей всё и вся».³

В самом деле, поэт и прозаик «одинаково относятся к великой тайне творчества». Сам Окуджава прежде не раз высказывался на эту тему именно в таком духе, например: «Я не анализировал, я вообще себя не анализирую — считаю это неприличным. <...> Время скажет

² См. оценку Астафьева, высказанную Окуджавой в 1988 году в беседе с В. М. Грузманом: «очень способный литератор, но озлобленный человек» (*Грузман В.* Человек живёт, пока живы люди // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве.* Вып. 3. М., 2006. С. 218). Поэт мог иметь в виду тенденциозную позицию Астафьева в национальном вопросе, выраженную в самом начале Перестройки в нашумевшем рассказе «Ловля пескарей в Грузии» и в столь же нашумевшей переписке с Н. Эйдельманом. Ср. с позднейшим (1993) высказыванием Окуджавы: «К Астафьеву я отношусь очень хорошо. Он человек весьма одарённый: один из самых ярких наших писателей, со своими заскоками» (цит. по: *Окуджава Б.* Я с интеллигенцией / [Беседовал] В. Агафонов // *Голос надежды.* Вып. 9. 2012. С. 208–209).

³ *Астафьев В.* Выстоять! // *Совет. культура.* 1990. 15 дек. С. 1.

потом и большое количество критиков, литературоведов — когда-нибудь они всё определят» (1983)⁴.

Знание повода написания стихов и источника их позволяет, прежде всего, сузить датировку, предложенную в томе лирики Окуджавы, вышедшем в серии «Новая библиотека поэта»: 1990–1991⁵. Сама по себе она, безусловно, верна, только теперь мы знаем, что стихотворение не могло быть написано прежде публикации эссе Астафьева — то есть прежде 15 декабря. Другим хронологическим рубежом следует считать, естественно, середину января — но, конечно, не дату выхода номера газеты со стихами и не канун этой даты, ибо на подготовку еженедельника к печати уходило несколько дней.

Слова Окуджавы «мне захотелось посвятить» надо понимать, скорее всего: «захотелось написать...»; думается, речь идёт не об уже написанном, а затем посвящённом, а о написанном и посвящённом одновременно. В пользу того, что стихи навеяны непосредственно чтением эссе, говорят и логика автокомментария («Я прочитал... и оказалось... и мне захотелось...»), и прямые переключки с астафьевским текстом, которые мы сейчас отметим.

Но важно и другое: соотнесение стихотворения Окуджавы с эссе Астафьева даёт исследователю возможность более точной интерпретации «Подмосковной фантазии», приближения к её реальному поэтическому содержанию. Оказывается, оно имеет не только лирико-философскую природу, трактуемую Ст. Рассадиным в литературно-публицистическом ключе («Невозможность и нежелание знать свой человеческий срок — <...> слабость. И — да, сила <...> У страны, человека, а, возможно, и человечества бывает пора, когда она, он или оно должны столкнуться с жесточайшей безыллюзорностью»⁶, и так далее), но и природу, так сказать, лирико-эстетическую, предпола-

⁴ Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...»: [Ответы на записки] / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 73.

⁵ См.: Окуджава Б. Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина; Примеч. В. Н. Сажина. СПб., 2001. С. 488–489.

⁶ Рассадин Ст. Булат Окуджавы. М., 1999. С. 61. К этой интерпретации присоединились и мы, отметив ещё в качестве фона стихотворения тревожную общественно-политическую ситуацию в распадавшемся СССР именно на рубеже 1990–91 годов — см.: Кулагин А. Лирика Булата Окуджавы: Науч.-попул. очерк. М.; Коломна, 2009. С. 293–296.

гающую наличие в стихах некой поэтической концепции творчества, его природы и истоков.

Напомним, что лирический сюжет «Подмосковной фантазии» заключён в оппозиции лирического героя и чёрного ворона, что, как персонаж из песни над головой кружится, будучи провидцем и пророком, знающим всё наперёд:

*Когда бы я был поэтом — я бы нашёл слова
точные и единственные, не мучаясь, не морочась,
соответствующие склонностям этого существа
и скромным моим представлениям о силе его пророчеств.*

*Но я всего стихотворец: так создан и так живу
в пристрастии к строчке и рифме, в безумии этом нелепом,
и вижу крылья, присущие этому существу,
но не пойму души его, ниспосланной ему небом.*

Вот в этой скромности восприятия, в этом своеобразном «отказе» понять и объяснить душу и дар пророка и ощущается точка соприкосновения между стихотворением Окуджавы и эссе Астафьева (ср. в его тексте ироническое: «...и в тайны души его проникнут»). Но здесь сразу проступает и оригинальность творческой мысли поэта, не только использовавшего чужую идею (впрочем, она для него столь же чужая, сколь и своя), но и развившего её на фоне традиционного, восходящего к упоминаемой Окуджавой известной народной песне и им самим прежде не раз обыгрывавшегося⁷, восприятия ворона как предвестника беды. В «Подмосковной фантазии» «слабость» — ещё раз согласимся со Ст. Рассадиным — оборачивается «силой». В отсутствии пророческого дара, дара поэта (в том значении, которое в данном случае вкладывает в это слово автор стихотворения) есть и свой плюс, ибо обыкновенному человеку, в отличие от пророка, некоторых страшных вещей лучше не знать прежде времени:

*Ворон над Переделкином чёрную глотку рвёт,
Что-то он всё пророчит мне будто бы ненароком,
И, судя по интонациям, он знает всё наперёд...
Но в этом моё преимущество перед лесным пророком.*

⁷ См. об этом: Соколова И. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 71.

В последней строке, своеобразном пуанте лирического сюжета, смысловое ударение лежит, конечно, на слове *моё*: мол, у ворона — своё преимущество *передо мною, грешным*, а у меня — своё перед ним. Концовка стихотворения напоминает лейтмотив одной из первых песен поэта — «Время идёт, хоть шути — не шути...» (1960): «Мало прошёл я дорогой земной. // Что же рвёшь пополам ты не в срок моё сердце? // Ну не спеши, это будет со мной, // ведь никуда мне не деться». Между тем, в позднем стихотворении и этот органичный для поэта мотив, по-видимому, восходит ещё и к астафьевскому тексту; напомним слова писателя о «механической, заводной штучке, *заранее знающей всё и вся*» (курсив наш). Но ведь и ворон у Окуджавы таков: *он знает всё наперёд*. Однако если строки Астафьева продиктованы, как нам кажется, прежде всего неприязнью к «образованцам» (ср. выше: «У нас... имеется масса людей, которая угадывает за художника...»), то у поэта слово *всё* несёт в себе более глубокий смысл, чем у автора эссе — смысл философский, трагический... Поэтому стоит оценить великодушие (слово самого Окуджавы), с которым он взял коллегу «в соавторы» одного из своих программных поздних стихотворений.

Окуджава, как известно, никогда не претендовал на роль пророка, учителя; поза мэтра ему, человеку чрезвычайно скромному и не желавшему бросаться в глаза, была глубоко чужда. Соответственно этому он воспринимал и своё творчество. Это не было кокетством или смирением, которое паче гордости: ответственность поэтического слова он ощущал остро и не раз говорил о ней в стихах («Не извратить бы вещей смысл иной строкой поспешной. // Всё остальное при тебе — мужайся и пиши»⁸), но присущая ему *муза Иронии* («Я выдумал музу Иронии...») и, что важно, самоиронии, особенно как раз в поздних стихах, неизменно смягчала пафос этой лирической темы: «По Грузинскому валу воинственно ставя носок, // ты как будто в полёте, и твой золотой голосок // в простодушные уши продрогших прохожих струится» («По Грузинскому валу...»).

⁸ «Строка из старого стиха слывёт ненастоящей...»

Автор «Подмосковной фантазии» вместо обязывающего слова *пророк* или хотя бы *поэт*, словно переосмысляя традицию русской поэтической классики (вспомним стремившихся *глаголом жечь сердца людей* героев-«пророков» Пушкина, Лермонтова, Некрасова...), применяет к себе слово *стихотворец*. Оно ассоциируется не с высоким божественным даром, а с ремеслом, ежедневной работой, с какой и прежде Окуджава — иногда с долей той же самоиронии — соотносил своё творчество (например, в стихотворении «Душевный разговор с сыном»: «...он всё норовит заработать строкой // тебе и себе на штаны»; «но можно рубаху и паспорт сменить, // да поздно менять ремесло»). От *стихотворца* же не требуется знать разгадку *крылатого существа*: он просто человек, профессионально делающий своё дело — не более, но и не менее того. Да ведь разгадка эта — вспомним эссе Астафьева — и невозможна и не нужна, ибо от неё утратится непосредственность и прелесть восприятия искусства. «Так природа захотела. // Почему? / Не наше дело. // Для чего? / Не нам судить». Впрочем, обратим внимание на парадокс в автокомментарии к стихотворению: «таинство литературного ремесла». У ремесла, если это набор технических приёмов (*строчка и рифма*), не должно быть таинства — разве что «секреты», согласно известному журналистскому штампу; таинство есть зато у творчества. Но ремесло *стихотворца* (пусть так, скромно) — ремесло всё же особое; оно — *нелепое* (вновь самоирония) *пристрастие*, граничащее с высоким безумием, с творческим самосожжением (напомним для сравнения строки стихотворения «У поэта соперника нету...»: «Руки тонкие к небу возносит, // жизнь и силы по капле губя. // Догорает, прощения просит: // это он не за вас — за себя»).

В связи с этим можно отметить в «Подмосковной фантазии» явление, которое Д. М. Магомедова называет «стилистическим поединком»⁹. Суть его в том, что каждый из полюсов поэтической оппозиции имеет свою лексико-стилевую сферу, и эти сферы сталкиваются

⁹ См.: Магомедова Д. М. «Диалог-манифест» и типы «стилистических поединков» в русской поэзии XIX века: К вопросу об эволюции стихотворного диалога // Поэтика русской литературы: Сб. ст. к 75-летию проф. Ю. В. Манна. М., 2006. С. 13–45.

между собой. Исследовательница обнаруживает такие «поединки» в некоторых стихотворениях XVIII–XX веков, построенных как диалог. В стихотворении Окуджавы явного диалога персонажей нет, но внутренняя конфликтность ощущается остро, поэтому за вороном и за лирическим героем закреплены свои лексика и стиль — соответственно «высокие» и «низкие»: *вдохновенный рот, складками обрамлённый скорбными, как у провидца; глаз прозорливый; речи его, исполненные предчувствий; крылатое существо; душа его, ниспосланная ему небом* (о вороне) — ср.: *не морочась; нелепом; в малиннике* (о герое). Правда, поскольку превосходство ворона-пророка оказывается весьма условным и ограниченным, то и стилевая оппозиция не выглядит жёсткой: порой образ ворона стилистически снижается (*чёрную глотку рвёт* — этот оборот звучит дважды, в первой и последней строфах), а образ героя, напротив, как бы уравнивается с образом его оппонента: «Я царствую здесь, в малиннике, он царствует в небесах...»; «его преимущество... моё преимущество...» Окуджава, чей поэтический язык вообще отличался свободой и непредвзятостью, органично использует газетно-канцелярское слово *преимущество* в «высоком» смысле¹⁰, уравнивая его в правах с откровенно поэтическим глаголом *царствовать*. То же можно сказать и о слове *существо* — кстати, слове астафьевском; напомним текст его эссе: «...он кончится, как существо творческое...» Но если у Астафьева оно появляется как след то ли поспешности написания текста, то ли не очень, увы, высокого языкового вкуса (в одном лишь приведённом нами абзаце эссе бессистемно смешаны канцеляризмы *имеется масса людей, основываясь, опыт работы* и на их фоне манерные — то книжные, то разговорные — выражения *тайну сию, всё и вся, потому как отгадавши*), то у Окуджавы оно органично включено в «стилистический поединок» (Д. М. Магомедова) стихотворения.

Вообще в «Подмосковной фантазии» постоянно встречаются «большие» слова (по четыре слога и больше: *Переделкином, осмели-*

¹⁰ Об этой особенности творчества поэта см.: Бойко С. С. «Новояз» в поэзии Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. М., 1999. Т. 1. С. 269–278. О языке Окуджавы см. также: Кулагин А. Указ. соч. С. 242–273.

ваюсь, вдохновенный, обрамлённый...), наличие которых требует очень свободного ритмического рисунка, выхода за рамки не только традиционного дву- или трёхсложного размера, но даже и дольника. «Фантазия» (как и некоторые другие произведения Окуджавы) написана фактически акцентным стихом Маяковского: «Ворон над Переделкином чёрную глотку рвёт...» Как видим, между первым и вторым ударными слогами этого стиха разместились четыре безударных. Интервал такого типа обнаруживаем буквально в каждом из двадцати четырёх стихов, что лишний раз подтверждает нашу версию о продолжавшемся всю творческую жизнь Окуджавы поэтическом диалоге с Маяковским¹¹. Отметим и характерное как для Маяковского, так и для Окуджавы использование ассонансных рифм: *рвёт — рот; кружится — провидца; его — существо*, и так далее; почти всё стихотворение построено на них.

Но мы уже отвлеклись от главного повода нашего сообщения и заговорили о поэтике стихотворения. Что поделать — оно настолько выразительно, что при анализе его одно неизбежно влечёт за собой другое. Вернёмся к началу разговора. Любопытно само по себе то обстоятельство, что невольным «участником» создания «Подмосковной фантазии» и его адресатом стал именно Астафьев. Два внешне столь разных по своим интересам и тяготевшим как будто к противоположным литературным партиям писателя, не очень часто встречавшиеся и общавшиеся, испытывали, тем не менее, взаимную симпатию друг к другу. Ровесники (Астафьев родился всего на восемь дней раньше), фронтовики, они ощущали, что есть общечеловеческие понятия поважнее «партийных» разногласий (да, говоря по правде, творчество того и другого и не вмещалось в рамки литературных партий). Это хорошо видно в тексте стихотворения Окуджавы «В день свадьбы золотой», выходящего за рамки поздравительного жанра и затрагивающего тему поколения: «Полвека, Виктор дорогой! // Хоть в октябре трава поникла, // но над сибирскою рекой // какая музыка возникла! // Рождённая самой судьбой... // В ней боль и смех перемешались, // она слышна лишь нам с тобой, // лишь тем, кто с той поры остались. //

¹¹ См. в предыдущей статье сноску 17.

Полвека — это только час. // Ты про запас держи вторые... // Да будет всё как в первый раз! // Да осенит тебя Мария!»¹². Видно и в тексте заметки, написанной Астафьевым на смерть Окуджавы — на сей раз очень прочувствованной и искренней¹³, «оправдавшей» появившееся шестью с половиной годами раньше (и, конечно, наверняка замеченное следившим за «Литературной газетой» адресатом) посвящение поэта.

¹² Окуджава Б. В день свадьбы золотой // Лит. газ. 1995. 25 окт. С. 3. Стихотворение не вошло ни в одно из изданий поэта. В строке *какая музыка возникла!* слышится переключка с известнейшими стихами другого поэта фронтового поколения, почти ровесника Окуджавы и Астафьева, — Александра Межирова: «Какая музыка была! // Какая музыка играла, // Когда и души и тела // Война проклятая попраля» («Музыка»).

¹³ См.: Астафьев В. Поэт поёт для вечности // Булат Окуджава: Спец. вып. [«ЛГ»-досье. 1997]. С. 3. Об отношении Астафьева к Окуджаве см. также: Доквадзе К. Родина и «неосторожный» поэт // Голос надежды. Вып. 2. М., 2005. С. 407–410.

ОКУДЖАВА И СКАЗКА ЭКЗЮПЕРИ «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ»

Три заметки*

Сказка Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц», в СССР впервые опубликованная в переводе Норы Галь в 1959 году в журнале «Москва» (№ 8), быстро стала одним из популярнейших среди советских читателей произведений. «Печальная и насмешливая», предназначенная «больше для взрослых, чем для детей»¹, она отвечала и романтическим настроениям эпохи Оттепели, и возникшему в годы крушения «железного занавеса» интересу к западной культуре (романы Ремарка и Хемингуэя, живопись Пикассо и Дали, песни Монтана...), и волновавшей общество космической теме.

Этот интерес коснулся и Булата Окуджавы, в произведениях которого заметны следы читательских впечатлений от «Маленького принца».

1

Первый такой след обнаруживаем в песне «Ночной разговор», датируемой летом 1962 года. Напомним, что она представляет собой диалог путника с неким собеседником — или, по мнению Л. А. Левиной (обратившей внимание на практику исполнения песни

* Публикуется впервые.

¹ Галь Н. Антуан де Сент-Экзюпери // Сент-Экзюпери А. Маленький принц / С рис. автора; Пер. с фр. Н. Галь. М., 1963. Далее в статье мы цитируем текст сказки по этому — первому в СССР отдельному изданию её, с указанием в тексте (в круглых скобках) только номера страницы. Поскольку Окуджава, по-видимому, знал сказку уже по первой, журнальной, публикации (см. об этом ниже), цитаты сверены с нею. Почти везде они совпадают; различия не принципиальны. При жизни Окуджавы перевод Норы Галь был единственным русским переводом «Маленького принца», если не считать фрагментов сказки в переводе Горация Велле, включённых в кн.: Мижо М. Сент-Экзюпери / Пер. с фр. Г. Велле. М., 1963. С. 367–383.

смешанным дуэтом) и Д. Быкова, собеседницей². Собеседник или собеседница отвечает на расспросы путника о направлении пути («Куда же мне ехать? Скажите мне, будьте добры») и советует ему ехать *на ясный огонь*. Третье четверостишие (куплет) звучит так:

— *А где же тот ясный огонь? Почему не горит?
Сто лет подтираю я небо ночное плечом...*
— *Фонаричик был должен зажечь, да, наверное, спит,
фонаричик-то спит, моя радость... А я ни при чём.*³

Источник мотива *фонаричика* обнаруживаем в тексте «Маленького принца». Перемещаясь с планеты на планету, побывав у *короля, честолюбца, пьяницы* и *делового человека*, принц попадает на *очень занятную* планету, где *только и помещалось, что фонарь да фонаричик*. Единственный обитатель пятой планеты не похож на других персонажей. «Может быть, — размышляет маленький герой сказки, — этот человек и нелеп. Но он не так нелеп, как король, честолюбец, делец и пьяница. В его работе всё-таки есть смысл. Когда он зажигает свой фонарь — как будто рождается ещё одна звезда или цветок. А когда он гасит фонарь — как будто звезда или цветок засыпает. Прекрасное занятие. Это по-настоящему полезно, потому что красиво» (48). *Ремесло* (по другому его выражению — *уговор*) фонаричика таково, что он гасит фонарь по утрам и зажигает его по вечерам, но поскольку планета год от году вращается всё быстрее, его труд превратился в поминутный: «Планета делает полный оборот за одну ми-

² Л. А. Левина, исходящая из традиции жанра страшной баллады (отозвавшейся, по её мнению, в «Ночном разговоре»), видит в собеседнице героя «довольно опасную фигуру — русалку, сирену, Лорелею. Обольстительницу, увлекающую странника к таинственной Синей горе на Красной реке...» (Левина Л. А. Грани звучащего слова: Эстетика и поэтика авторской песни. М., 2002. С. 150). В восприятии Д. Быкова, героиня песни — «то ли крестьянка, то ли трактирщица, к которой он (герой — А. К.) постучался посреди ночи» (Быков Д. Окуджава. М., 2009. С. 421).

³ В комментарии С. Бойко к тексту песни (см.: Окуджава Б. Стихотворения. М., 2006. С. 427) приводятся текстуальные разночтения между разными прижизненными публикациями «Ночного разговора» — для темы нашей статьи непринципиальные. Всё же позволим себе исправить одну неточность комментатора, пишущего, что стих 14 этой песни в сборниках «Арбат, мой Арбат» (1976) и «Избранное» (1989) даётся в версии «...ведь ночь подступает к глазам!..» В реальности обнаруживаем (соответственно на с. 85 и 73 этих книг) другую глагольную форму: «подступила».

нута, и у меня нет ни секунды передышки. Каждую минуту я гашу фонарь и опять его зажигаю» (50)⁴.

Мотив движения *на ясный огонь* в этом эпизоде есть, но он «переадресован» самому фонарщику, который, выходит дело, работает без малейшей передышки и которому Маленький принц советует *просто... идти с такой скоростью, чтобы всё время оставаться на солнце* — ведь его планетка такая маленькая. С другой стороны, «сизифов труд» фонарщика из сказки Экзюпери в песне Окуджавы относится не к *фонарщику*, а к самому лирическому герою: «Сто лет подпираю я небо ночное плечом...»⁵ Лирические мотивы, как видим, претерпевают по отношению к литературному источнику своеобразную рокировку. Но есть ещё один мотив, привнесённый в текст «Ночного разговора» из «Маленького принца», — это *сон* фонарщика. У Окуджавы, напомним, *фонарщик был должен зажечь ясный огонь, да фонарщик-то спит*. Обратимся к тексту Экзюпери. В ответ на совет Маленького принца *идти с такой скоростью, чтобы всё время оставаться на солнце*, собеседник его отвечает:

« — Ну, от этого мне мало толку <...> Больше всего на свете я люблю спать.

— Тогда плохо твоё дело, — посочувствовал Маленький принц.

— Плохо моё дело, — подтвердил фонарщик. — Добрый день.

И погасил фонарь» (50–51).

С. С. Бойко, интерпретируя песню Окуджавы, ставит её в контекст истории пересмотра поэтом «коммунистической доктрины», переоценки «некогда стройной системы с отчётливой иерархией». По мысли исследовательницы, песня «запечатлевает переломный этап жизненных исканий. Подступило разочарование в Цели большого пути, но скепсис кажется эгоистичным и лицемерным, он не даёт дос-

⁴ Не связан ли с этим эпизодом «Маленького принца» и своеобразный космизм окуджавской «Молитвы» (1964, 1965–66): «Пока Земля ещё вертится, пока ещё ярок свет...»?

⁵ Любопытно, что уже на следующий год после написания «Ночного разговора», в 1963 году, появилась песня А. Городницкого «Атланты», где этот мотив оказался ключевым и сюжетообразующим: «Атланты держат небо // На каменных руках» (*Городницкий А. На материк: Песни. М., 1999. С. 44*).

тойной альтернативы былому энтузиазму»⁶. Нам думается, что если в этой песне и есть такая «идеологическая» привязка, то она вписана в более широкий — назовём его, пусть и не без пафоса, общечеловеческим — контекст. Поэтому нам ближе подход Л. Г. Фризмана, обратившего внимание на обилие в лирике Окуджавы «безответных вопросов», увидевшего в них «стилеобразующую особенность и черту индивидуальной авторской манеры» и пришедшего к выводу, что «именно главные вопросы бытия, вопросы о жизни и смерти, о смысле деятельности, о достижимости счастья исконно безответны»⁷. И нам смысл песни «Ночной разговор» видится в вечном поиске, неуспокоенности души, принципиальной недосыгаемости конечной точки... Перекличка с текстом «Маленького принца» как раз и работает в пользу такого — широкого, универсального — толкования песни Окуджавы, ибо сказка Экзюпери имеет откровенно выраженный иносказательно-аллегорический смысл («...ты навсегда в ответе за всех, кого приручил», и так далее). Это близко поэтике Окуджавы, тоже склонного к аллегорической манере («Голубой шарик», «Песенка об открытой двери», «Старый пиджак»...). Кстати, напоминающий нам о литературном источнике мотив ответственности и устранения от неё в песне «Ночной разговор» (*а я ни при чём*) отмечают все три процитированных нами автора (Л. Фризман, Д. Быков, С. Бойко). Читением сказки «Маленький принц» могла быть навеяна и сама сказочная атмосфера «Ночного разговора» (мотивы конного пути, поиска цели, помощника...).

Завершая тему *фонарщика*, заметим, что и в позднейшей «Песенке фонарщиков», написанной для мюзикла «Золотой ключик» и вошедшей в итоге в фильм «Приключения Буратино» (музыка А. Рыбникова; студия «Беларусьфильм», 1975), ощущается отголосок «Маленького принца» (и, естественно, «Ночного разговора»). Фонарщики в этой песне *шагают (как вечер — мы в пути)* — можно сказать, *на ясный огонь*, хотя буквально такого выражения в тексте

⁶ Бойко С. «— Ты что потерял, моя радость?...»: Ночной разговор на переломе, или Поэтика многозначных слов // Голоса: Сб. статей к 60-летию Андрея Крылова. М., 2015. С. 11–12, 16.

⁷ Фризман Л. «Ах, если б я знал это сам...»: Поэзия безответных вопросов // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. [Вып. 1.] М., 2004. С. 145.

песни нет: «Шагаем след в след, вслед — // туда, где тень, тень, тень. // Да будет свет, свет, свет, // как будто день, день, день». В ней есть даже знакомый нам мотив *сна* фонарщиков: «Мы спим в дневное время, // а ночью на посту»⁸.

Итак, несомненное знакомство автора «Ночного разговора» с текстом «Маленького принца» означает, что Окуджава прочёл сказку не по изданию 1963 года, а по журнальной публикации 1959-го. Если, конечно, в датировке песни нет погрешности и она не написана позже — летом, скажем не 62-го, а 63-го. Возможность погрешности исключать нельзя: ведь хронология для самиздатского тома (см. сноску 6 в статье «Из комментария к произведениям Визбора») составлялась задним числом, спустя два с лишним десятилетия. Чисто психологически легко представить такую ситуацию: в руки поэта попадает только что вышедшее отдельное издание сказки, он читает её, и под впечатлением от прочитанного пишет свою песню. Впрочем, конкретных оснований для сомнений в верности известной датировки (1962) у нас тоже нет, и остаётся предполагать, что поэт прочёл журнальную публикацию не сразу, в 59-ом, а три года спустя. Или прочёл в 59-ом и хорошо запомнил. Но, по большому счёту, наши допущения ничего не меняют в главном: сказка Экзюпери Окуджаве в момент написания «Ночного разговора» в любом случае известна.

2

«Маленький принц» даёт, как нам видится, ключ к одному из важных, сквозных мотивов лирики Окуджавы, уже привлечшему исследовательское внимание. Мы говорим о мотиве розы, ставшем предме-

⁸ Окуджава Б. Милости судьбы. М., 1993. С. 166. Об истории создания песен к «Золотому ключику» см.: [Окуджава Б.] Три интервью для Тбилисского радио / [Беседовал] А. Белявский; Подготовила к печати Т. Субботина // Голос надежды. Вып. 2. 2005. С. 103–104. В интертекстуальный фон «Ночного разговора» и «Песенки фонарщиков» входят, вероятно, и сказка Андерсена «Старый уличный фонарь», но не в качестве ближайшего источника, ибо в ней нет собственно *фонарщика* (а только сторож) и нет мотива *сна*. То же можно сказать и о сказке Олеши «Три толстяка», где мотив *фонаря* появляется неоднократно. В тексте «Ночного разговора» отмечались также блоковские ассоциации — см.: Мосова Д. В. Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы: Дисс. ... канд. филолог. наук. Ниж. Новгород, 2016. С. 51–57.

том серии статей М. А. Александровой. Их автор, обращаясь к стихотворениям разных лет и разного лирического содержания, выявляет поэтическую многозначность, символичность этого мотива: отмечает его мортальный подтекст в стихах о войне, его «арбатский» (автобиографический) характер, ассоциации розы с темой творчества (песня «Я пишу исторический роман» и другие стихи)⁹.

Между тем, роза — символический лейтмотив и сказки Экзюпери. На планете Маленького принца, где «всегда росли простые скромные цветы», однажды появился «крохотный росток, не похожий на все остальные ростки и былинки», который «быстро перестал тянуться ввысь, и на нём появился бутон. Маленький принц никогда ещё не видал таких огромных бутонов и предчувствовал, что увидит чудо. А неведомая гостья, ещё скрытая в стенах своей зелёной комнатки, всё готовилась, всё прихорашивалась. Она заботливо подбирала краски. Она наряжалась *неторопливо*, один за другим примеряя лепестки. <...> Скоро оказалось, что красавица *горда* и обидчива, и Маленький принц совсем с нею измучился» (28–29; курсив наш). С этого момента в душе Маленького принца возникает романтический культ розы — прекрасного цветка с «трудным характером». Она «боится сквозняков», планета Маленького принца кажется ей «очень неудобной». Но, признаваясь в любви к Маленькому принцу перед началом его странствия, она из гордости «не хотела, чтобы Маленький принц видел, как она плачет» (30–34). Мысли о розе сопровождают его на всём его пути — вплоть до обращённой к Лису фразы «Я в ответе за мою розу...» (72), повторённой затем почти дословно перед его добровольным уходом из земной жизни. И даже на самой последней странице речь идёт вновь о ней: «Взгляните на небо. И спросите себя: “Жива ли та роза или её уже нет? Вдруг барашек её съел?” И вы увидите: всё станет по-другому...» (91)

⁹ См.: Александрова М. А. 1) О стихотворении Булата Окуджавы «Из фронтового дневника» // Художественный текст и культура: Материалы Шестой междунар. науч. конф. / Отв. за вып. В. В. Кудасова. Владимир, 2006. С. 157; 2) «...Лишь с розой в руке»: об одном мотиве в лирике Б. Окуджавы // Грехнёвские чтения: Сб. науч. трудов. Вып. 3 / Отв. ред. И. С. Юхнова. Ниж. Новгород, 2006. С. 65–72; 3) Поэт и роза: к теме творчества в лирике Булата Окуджавы // Голос надежды. Вып. 4. 2007. С. 319–335.

Сразу отметим отзвук выделенных нами прямым шрифтом в цитате из «Маленького принца» слов в песне Окуджавы «Я пишу исторический роман» (1975):

*В склянке тёмного стекла
из-под импортного пива
роза красная цвела
гордо и неторопливо. <...>
И пока ещё жива
роза красная в бутылке...*

У обоих авторов роза, заметим, олицетворена. Не думаем, что эта возможная реминисценция предполагает обязательное перечитывание Окуджавой «Маленького принца» накануне написания песни (хотя почему бы и нет?). Достаточно того, что когда-то этот образ обратил на себя внимание поэта и остался в его читательской памяти, а теперь, в нужный момент, ожил и оказался на её поверхности. В пользу возможной переклички говорит и иронический оттенок мотива розы у обоих авторов, достигаемый за счёт известного, не лишённого иронии, снижения. В сказке Экзюпери роза оказывается под угрозой поедания её барашком; в песне Окуджавы «эффект снижения» достигается соседством мотива розы с мотивом *склянки тёмного стекла из-под импортного пива*, в которую теперь помещён романтический цветок. Его жизнь тоже ненадёжна: *и пока ещё жива роза красная в бутылке...* И в других стихах Окуджавы о розе этот прекрасный цветок символизирует не только красоту бытия, но и хрупкость и временность его. Такова роза в стихотворении «Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант...» (1982; слушателям барда оно известно как песня «Плач по Арбату»), в важном для поэта «арбатском» лирическом контексте: «Без паспорта и визы, лишь с розою в руке // слоняюсь вдоль незримой границы на замке // и в те, когда-то мною обжитые края // всё всматриваюсь, всматриваюсь, всматриваюсь я <...> Я эмигрант с Арбата. Живу, свой крест неся... // Заледенела роза и облетела вся». Анализируя это стихотворение, М. А. Александрова упоминает в качестве возможного литературного предтечи лирического героя «бедного принца Андерсена, чьё фамильное достояние заключалось в настоящей розе и живом соло-

вье»¹⁰. Речь идёт о сказке «Свинопас». Думается, не меньшее право имеет на эту роль и другой принц — из другой литературной сказки (возможно, кстати, что и сама она возникла не без влияния сказки Андерсена).

Текстуальные заимствования из «Маленького принца» в лирике Окуджавы позволяют предположить общее влияние французской сказки — точнее, русского её перевода — на стиль поэта. Авторы работ о нём не раз отмечали характерные «вежливые» обращения его лирического героя к адресату высказывания, некоему условному собеседнику (можно сказать — читателю и слушателю), но при этом звучащие обычно во множественном числе, как и должно быть в разговоре интеллигентных людей: *извините; заходите, пожалуйста; вытирайте ноги; ничего, что мы чужие*. Они составляют один из любимых стиливых приёмов поэта и придают его творчеству оттенок доверительности и откровенности¹¹. Это ощущается и в «Ночном разговоре»: *Скажите мне, будьте добры; Скажите, пожалуйста, как мне проехать туда?* Между тем, в тексте «Маленького принца» обороты такого типа встречаются постоянно: «Пожалуйста... нарисуй мне барашка...» (9); «Прошу извинить»; «Будьте так добры...» (29); «Куда вы посоветуете мне отправиться?» (56); «Ах, извини» (65); «Пожалуйста... приручи меня!» (67). Приветствие «Добрый день» звучит из уст Маленького принца при встрече едва ли не с каждым персонажем сказки. «Вежливый» стиль проявился в поэзии Окуджавы, конечно, и до чтения им «Маленького принца» — то есть до 1959 года (например, в стихотворении «Король; оно же — «Песенка о Лёньке Королёве», 1957), но сказка Экзюпери как важный литературный прецедент могла усилить эту стиливую линию в творчестве поэта.

¹⁰ Александрова М. А. «...Лишь с розой в руке». С. 70.

¹¹ Об этой особенности стиля поэта не просто как о данности и как о примете «доверительности», но в контексте его поэтического мира, в связи с присущими ему «этикетными формулами» и «театральностью поведения героя», см.: Свиридов С. В. Поэтические константы Окуджавы // Голос надежды. Вып. 4. 2007. С. 345. Напомним, что именно в год написания «Прелестных приключений» такая манера Окуджавы вызвала упрёк Ст. Куняева, увидевшего в ней попытку «замены пустоты» (см. републикацию статьи Куняева «Инерция аккомпанемента» в кн.: Красухин Г. Портрет счастливого человека. М., 2012. С. 151).

В наследии Окуджавы есть произведение, связь которого с «Маленьким принцем» может предполагаться априорно уже в силу самого его жанра. Речь идёт о прозаической сказке «Прелестные приключения», написанной в 1968 году, впервые изданной в 71-ом году в Тбилиси и затем, в 75-ом, переизданной в Тель-Авиве. Первое московское — и последнее прижизненное — издание состоялось лишь в 1993 году. В тель-авивское издание были включены автоиллюстрации Окуджавы. Т. И. Кондратова, автор специальной статьи о «Прелестных приключениях», отмечает, что сам факт обращения писателя к автоиллюстрациям соответствует сформулированному К. Чуковским принципу графичности (наглядности) детской литературы, и приводит в качестве примера эпизод именно «Маленького принца». В этом эпизоде автор-рассказчик рисует удава, «чтобы взрослым было понятнее»¹². Не ставя перед собой специальных источниковедческих задач, исследовательница этим наблюдением и ограничивается, между тем как роль «Маленького принца» в творческой истории «Прелестных приключений» представляется нам очень важной, если не сказать первостепенной. Поясним.

Во-первых — иллюстрации, коли речь о них уже зашла. Сент-Экзюпери сам создаёт рисунки к своей сказке. То же делает и Окуджава — по-видимому, вдохновлённый примером французского писателя. Более того, в обеих сказках воссоздан сам процесс рисования. У Экзюпери в уже упомянутом эпизоде автор рисует проглотившего свою жертву удава сначала в одном варианте, затем в другом. Ниже он, уже в четвёртый раз, рисует барашка. Нечто похожее есть и в «Прелестных приключениях»: отрицательный персонаж по имени Невыносимый Приставучий Каруд (то есть — Дурак), настаивающий на том, чтобы герои сказки думали и делали *одно и то же*, «схватил нас и стал соединять. Сначала так, потом ещё так, и наконец так...» В тель-авивском издании это место было проиллюстрировано несколь-

¹² См.: Кондратова Т. И. «...И наша жизнь будет иметь смысл»: О детской книге Булата Окуджавы «Прелестные приключения» // Голос надежды. Вып. 2. С. 290.

кими авторскими рисунками, изображающими процесс «соединения» героев; они повторены в посмертном издании сказки 2005 года¹³. То есть — две сказки роднит не только наличие авторских иллюстраций, но и их своеобразная «интерактивность».

Во-вторых, влияние «Маленького принца» видится нам в выборе персонажей из животного мира. В обеих сказках есть, конечно, традиционные сказочные персонажи (Лис у Экзюпери, Одинокий Коварный Волк у Окуджавы), но есть и неожиданные, причём как раз здесь они совпадают. Во-первых, в самом начале сказки французского писателя (напомним ещё раз) речь идёт об удаве, которого рисует автор; ниже ключевую (кульминационную) роль в сюжете сыграет змея, *могущественная*, ибо она *всякого, кого коснётся, возвращает земле, из которой он вышел*, и обещающая *помочь* Маленькому принцу, когда он *горько пожалеет о своей покинутой планете*. Это перифраз смерти. В итоге так и получается, по «скрытой» поначалу от автора договорённости между Маленьким принцем и змеей. Змея хотя и злая, но здесь она — помощница, дающая возможность маленькому герою, по его выражению, «сбросить старую оболочку. Тут нет ничего печального...» (87) Змея — а именно Наша Добрая Змея — есть и в «Прелестных приключениях». Барашек, которого автор рисует для Маленького принца в начале сказки Экзюпери, предвосхищает окуджавского героя по имени Крэг Кутенейский Баран. Конечно, это животное и его имя напрямую заимствовано Окуджавой из повести Э. Сетон-Томпсона «Крэг — кутенейский баран» (отмечено Д. Быковым¹⁴), но всё-таки у американского писателя — не сказка, а повесть о животных; в сказочном же контексте появление барана могло быть навеяно именно «Маленьким принцем» Экзюпери; думается, два источника здесь друг другу «не мешают». Животных, у Экзюпери появляющихся эпизодически, Окуджава делает постоянными спутниками главного героя своей сказки.

В-третьих, между двумя сказками есть сюжетно-композиционное родство. В «Маленьком принце» ощущается своего рода кумулятив-

¹³ См.: Окуджава Б. Прелестные приключения: Сказка / Рис. автора. М., 2005. С. 67–68.

¹⁴ См.: Быков Д. Окуджава. М., 2009. С. 593.

ность — наращивание однотипных ситуаций, когда главный герой попадает на одну планету за другой (мы об этом уже говорили выше в связи с образом фонарщика). Но аналогичный приём использован и в «Прелестных приключениях». Уже множественное число в названии настраивает на такую композицию, и в самом деле, в сюжете происходят одно «приключение» за другим, при этом у читателя остаётся ощущение произвольности их чередования: можно было бы сначала столкнуть героев со Шмелём, а затем с Железными Жуками (в сказке так и есть), а можно — наоборот. Как замечает Д. Быков, «в сюжете нет ни малейшей логики»; она, впрочем, заключена в том, что «надо любые происшествия встречать без удивления, хранить верность себе и друзьям, никого не бояться...»¹⁵ Произвольность чередования эпизодов ощущается и в сказке Экзюпери. Завершаются «Прелестные приключения», как и «Маленький принц», ситуацией возвращения, окрашенной грустью и сожалением: Крэг и Гридиг возвращаются каждый в свою природную жизнь. «Прощайте, друзья, — говорит последний. — Я очень полюбил вас, но мне уже пора вернуться»¹⁶. Напомним одну из последних фраз Маленького принца: «И я тоже сегодня вернусь домой» (82)

В-четвёртых, в обеих сказках детская непосредственность торжествует над «взрослой» ограниченностью. Рассказчик в сказке Экзюпери — «несостоявшийся ребёнок». Когда-то, в детстве, взрослые посоветовали ему «не рисовать змей», а «побольше интересоваться географией, историей, арифметикой и правописанием»; в итоге он «шести лет <...> отказался от блестящей карьеры художника» (8). Это сказано с явным сожалением. Маленький же визави рассказчика «не знал, что короли смотрят на мир очень упрощённо: для них все люди — подданные» (35). Выходит, что «упрощённый» взгляд на мир — признак взрослого человека, а ребёнок наделён, напротив, взглядом сложным, то есть — превосходит взрослого. Пообщавшись же с честолюбцем, полагающим, что он «на этой планете <...> всех красивее, всех наряднее, всех богаче и всех умней», Маленький принц недо-

¹⁵ Быков Д. Окуджава. С. 594.

¹⁶ Окуджава Б. Прелестные приключения. С. 75.

умеает, какой в этом смысл, если на этой планете больше никого нет. «“Право же, взрослые — очень странные люди”, — простодушно подумал он, пускаясь в путь» (42). Эта *простодушная* детская мысль варьируется в сказке не раз, и рассказчик к ней присоединяется. В «Прелестных приключениях» же, по замечанию Т. И. Кондратовой, «проявляется тип детского сознания, когда ребёнок настолько уверен в себе, в собственных силах, что любая трудность кажется ему преодолимой»¹⁷. Речь идёт в данном случае об эпизоде, когда герои побеждают Невыносимого Приставучего Каруда, но таковы и другие эпизоды — например, избавление героев от великанов, собиравшихся их поджарить на костре и испугавшихся появления Морского Гридига с Нашей Доброй Змеей на шее. При этом Гридиг сам боялся великанов, но друзей «надо было спасать», он и спас. Рассказчик же повествует об этом именно с простодушной интонацией, как будто сам он обладает детским взглядом на мир:

« — Неужели они нас будут жарить — спросил Крэг с ужасом.
— Конечно — ответил я. — Мы пропали»¹⁸.

Так невозмутимо отвечать можно в том случае, если ты, несмотря на смертельную опасность, уверен, что всё обойдётся. Оно и обошлось. Таким образом, торжество «детского» над «взрослым» происходит в обеих сказках во многом за счёт фигуры героя-рассказчика (или автора-рассказчика): в его сознании и проходит граница между ошибочным «взрослым» и верным «детским» пониманием жизни.

Наши заметки — первый подступ к теме «Окуджава и Экзюпери». Не будем исключать того, что комментаторы произведений Окуджавы со временем обнаружат в их тексте не замеченные пока реминисценции из «Маленького принца» или других произведений французского писателя, и выявят более глубокий уровень преемственности.

¹⁷ Кондратова Т. И. «...И наша жизнь будет иметь смысл». С. 297.

¹⁸ Окуджава Б. Прелестные приключения. С. 45.

ТВЕРСКОЙ ЭПИЗОД В РОМАНЕ ОКУДЖАВЫ «ПУТЕШЕСТВИЕ ДИЛЕТАНТОВ»*

*Евгению и Михаилу Строгановым —
моим тверским друзьям*

Роман «Путешествие дилетантов», создававшийся в 1971–77 годах, пользуется постоянным и заинтересованным вниманием исследователей. Это и неудивительно при его откровенной «литературности», обилии историко-культурных аллюзий, заметном игровом, стилизаторском начале, обаянии фигуры прославившегося в песенном жанре автора. *Для тех, кто понимает*, как отозвался в этом романе менталитет интеллигенции ещё многим памятного «застоя», роман Окуджавы, словно соединивший две эпохи отечественной истории, разделённые более чем столетием, представляет собой «лакомое блюдо».

Круг вопросов, привлекающих авторов работ о романе, довольно широк: построение произведения и его связь с отдельными явлениями русской (и не только русской) литературы, место в творчестве Окуджавы-прозаика, соотношение с его лирикой, проблема автора, источники подлинные и вымышленные...¹ Для темы нашей статьи

* *Впервые*: В зеркале путешествий: Материалы междунар. науч. конф. «Родная земля глазами стороннего наблюдателя. Заметки путешественников о Тверском крае». Тверь — Ржев, 14–17 сент. 2012 г. / Ред.-сост. Е. Г. Милюгина, М. В. Строганов. Тверь, 2012. С. 222–229.

¹ См.: *Смирнова А.* Архитектоника романа Б. Ш. Окуджавы «Путешествие дилетантов» // *Миры Булата Окуджавы: Материалы Третьей междунар. науч. конф. 18–20 марта 2005 г. Перedelкино / Сост.: Е. А. Семёнова. М., 2007. С. 136–140; Александрова М.* Лермонтовский миф в творчестве Б. Ш. Окуджавы // Там же. С. 141–149; *Бойко С. С.* Документы и исторические труды как источники сюжета в романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов»: (К проблеме науч. биографии поэта) // *Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Междунар. науч. конф. Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, 4–5 дек. 2008 года / Ред.-сост. С. И. Кормилов. М., 2008. С. 121–124; На-*

особенно значим жанровый аспект — в частности, традиция путешествия, акцентированная уже в самом названии романа (неважно, что в неожиданном сочетании со словом *дилетанты*, в России середины девятнадцатого века пока ещё не употреблявшимся, хотя, с другой стороны, и имеющим латинско-итальянское происхождение и косвенно содержащим ассоциации с «золотым веком» русского дворянства, эпоха излёта которого и захвачена в сюжете романа). Эта традиция специально затронута в статье М. Я. Сорниковой, трактующей «Путешествие дилетантов» (в связи с опытом «путешествий» Стерна и Карамзина) как метажанровое явление и замечающей, что жанр путешествия в романе «профанируется, переосмысливается, оспаривается внутри самого сюжета»².

Помня об этой специфичности «путешествия» под пером Окуджавы, нужно учитывать, что реальные топонимы, в его романе упоминаемые, должны восприниматься не столько в своей реальной конкретике, сколько в условно-литературном ключе. В нашем случае это тем более резонно, что сведений о посещении Окуджавой Твери (Калинина) до и во время написания романа у нас нет (известно лишь, что он ездил туда с выступлениями позже, в середине 80-х годов³), так что реальный город мог и не представлять себе вовсе.

Любопытно, что в описании длительной поездки бежавших из мира сословных и семейных ограничений влюблённых, Сергея Мятлева и Лавинии Ладимировской, по маршруту Петербург — Тифлис их

заренко М. «Прогулки фрайеров»: историческая тетралогия Булата Окуджавы как целое: (К пост. проблемы) // *Голос надежды: Новое о Булате* / Сост. А. Е. Крылов. Вып. 5. М., 2008. С. 401–424; *Дронова Т.* Роман Б. Окуджавы «Путешествие дилетантов» как лирическое повествование // Там же. Вып. 8. 2011. С. 308–320; *Уварова С.* Метаистория Булата Окуджавы: Образ документа в романе «Путешествие дилетантов». Stockholm, 2009 (развёрнутую полемическую рецензию на этот труд см.: *Александрова М.* Ах, это, братцы, о другом, или Пристрастные заметки по поводу новой книги // *Голос надежды: Новое о Булате*. Вып. 7. 2010. С. 552–568); *Быков Д.* «Путешествие дилетантов» // *Быков Д.* Булат Окуджавы. М., 2009. С. 650–672.

² *Сорникова М. Я.* Стерн, Карамзин и Окуджавы: (Традиции метажанра в «Путешествии дилетантов») // *Русская литература в европейском контексте: Сб. науч. работ молодых филологов*. [Вып.] I. Warszawa, 2008. С. 168.

³ Гостевая книга Тверской областной научной библиотеки им. А. М. Горького (запись А. Е. Крылова от 21 марта 2009 года) — <http://www.tverlib.ru/guestbook/?page=11> (просмотр 29.06.2012).

(топонимов) не так уж много – во всяком случае, меньше, чем могло бы быть, поставь автор перед собой задачу подробного воссоздания дорожных впечатлений в духе путевого очерка. И вообще — в произведении с названием «*Путешествие дилетантов*» само путешествие занимает сравнительно небольшую часть объёма; оно начинается с середины романа и завершается задолго до его окончания. Более-менее подробно внимание романиста задерживается в трёх точках: Тверь, Москва, передовая крепость Кавказской линии (Тифлис, конечно, не в счёт). Если с третьей из них связан важный сюжетный узел романа, то в Твери и Москве героини-беглецы оказываются лишь проездом. Проехать «просто так», без сюжетной остановки, через Москву было бы, конечно, невозможно; но любопытно, что и Тверь становится местом действия одного из эпизодов. Эпизод этот сравнительно невелик в объёме (впрочем, невелик и московский), но к нему стягиваются некоторые важные для романа и для творческого сознания его автора мотивы.

Тверской эпизод, приходящийся на главу 63, имеет свою внутреннюю драматургию, показательную для общей идеи произведения. Крупнейший на тракте Петербург — Москва город, расположенный гораздо ближе к первопрестольной, чем к северной столице, поначалу как будто даёт беглецам чувство освобождения: «Она (Лавиния — А. К.) смеялась и небрежно приветствовала тонкой ручкой безопасный и второстепенный шлагбаум на въезде в Тверь. Он не мог сулить ей несчастий, а тем более выгод, ибо тот главный, петербургский, высокомерный, угрожающий, от которого могло что-нибудь зависеть, остался далеко позади»⁴.

Однако ощущение свободы оказывается мнимым, и внимательный читатель может догадаться об этом уже здесь, если вспомнит один из начальных эпизодов сюжета, в котором Тверь уже упоминалась. Баронесса Анета Фредерикс, к которой Мятлев был одно время неравнодушен, но к которой был при этом равнодушен и император Ни-

⁴ Окуджава Б. Путешествие дилетантов: Из записок отставного поручика Амираана Амилахвари: Роман. М., 1990. С. 281. Далее текст романа цитируется в статье по этому изданию, с указанием в тексте (в косых скобках) только номера страницы.

колай I, записывает в своём альбоме следующее: «...Нынче утром барон (муж Анеты — А. К.) уехал сопровождать Государя в Тверь. Когда я представляю Его высокую фигуру и улыбку снисходительного божества, мне становится не по себе» (31). Здесь любопытно, во-первых, то, что подобный треугольник затем сложится вокруг Лавинии, которая, в отличие от баронессы Фредерикс, претензии высочайшего ухажёра решительно отвергает, а во-вторых — то, что имя главного преследователя беглецов изначально связано с Тверью, отнюдь не такой уж и далёкой от Петербурга. «...Нынче утром барон уехал сопровождать Государя в Тверь» — это звучит почти как если бы уехал в Царское Село, не далее. Тень власти лежит на Твери, где император «успел» побывать до влюблённой пары, будто город находится совсем рядом со столицей.

Между тем и в самом тверском эпизоде начинают звучать тревожные, напоминающие о столице, мотивы. Они ощущаются, во-первых, в тот момент, когда Мятлев и Лавиния посещают «модную лавку, где оказался большой выбор весьма современной, западного образца одежды; и сам молодой хозяин, словно сбежавший с витрины парижский манекен, поражал провинциалов своей провинциальной столичностью, длинным фракком и завитыми кудрями» (281–282); поневоле вспоминаются строки первой главы «Мёртвых душ» о вечеринке у губернатора, многие гости которой «были такого рода, что с трудом можно было отличить их от петербургских, имели так же весьма обдуманно и со вкусом зачёсанные бакенбарды, весьма гладко выбритые овалы лиц, так же небрежно подседали к дамам, так же говорили по-французски и смешили дам так же, как в Петербурге»⁵; учитывая насыщенный литературный фон романа, здесь можно предположить сознательную аллюзию на гоголевский эпизод — как, впрочем, и на грибоедовское смешение «французского с нижегородским»). Однако, обновки меняют героиню лишь внешне, и то не слишком: Мятлев видит, что «нет силы, способной видоизменить» его спутницу; перед нею «бессильно всё: и время, и новое платье, и трактирная жизнь, и

⁵ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 5 / Сост. и коммент.: В. А. Воропаев, И. А. Виноградов. С. 17–18.

неопределённое будущее» (282). И сама лавка, и купленные в ней «новое бирюзовое платье из лёгкого сукна и мантилья того же цвета» оказываются прямыми или косвенными приметамы той столичной жизни, дыхание которой ощущается и в Твери и от которой герои бегут. Неожиданные для образа большого города — хотя и органичные для образа города провинциального — детали («Кричали невидимые петухи»; «не было слышно коров, людей, звяканья вёдер») этого дыхания не скрадывают. Любопытно, что сочетание столичного и провинциального ощущается и в самом Петербурге: «По-летнему вымерший Петербург казался (Мятлеву — А. К.) захолустным» (103)⁶.

Настораживает, во-вторых, сам городской пейзаж: «Из лавки к гостинице они шли через город пешком. <...> Тверь была тиха и уныла и почти пустынна. Оранжевое солнце, наливаясь и краснея, медленно скатывалось с небес и должно было провалиться в преисподнюю как раз в конце бесконечной улицы, по которой они шли» (282). Городская тишина воспринимается, вкупе с унылостью и безлюдьем, как негативное качество; мотив *преисподней* же говорит сам за себя. Но любопытно и то, что улица, по которой идут герои, названа бесконечной. Такая *бесконечная* улица есть в каждом сравнительно крупном городе, находящемся на большом тракте. Есть она, разумеется, и в Твери (улица Советская, в девятнадцатом веке — Миллионная, с расположенным на ней Путевым дворцом Екатерины II и гостиницей Барсукова). Упоминание же её в романе означает, что беглецы не должны обольщаться: город, который они сейчас проезжают, напрямую связан этой *бесконечной* улицей с Петербургом. Находясь в Твери, Мятлев и Лавиния по-прежнему остаются уязвимыми и доступными для преследователей. «...Мы поступаем опрометчиво, разгуливая по Твери, — говорит Мятлев. — Осторожность не может помешать» (283). То, что *оранжевое солнце... должно было провалиться в преисподнюю как раз в конце бесконечной улицы*, усиливает тревожно-зловещее звучание данных строк.

В связи с этим нам представляется значимой деталь идущего вскоре после тверского (через десяток с небольшим страниц) московского

⁶ Благодарим М. А. Александрову, поделившуюся с нами этим наблюдением.

эпизода романа. Гостиница, где остановились влюблённые, находится на *Тверской* улице, и к тому же, неожиданно «из кондитерской, расположенной напротив (гостиницы — *А. К.*), вышел человек, как две капли воды похожий на полковника фон Мюфлинга» (295–296) — одного из полицейских, отправленных из Петербурга с целью поимки беглецов. В этот момент Тверская, «таинственная вечеряющая улица», говорит с Мятлевым «загадками, но загадки эти были удручающего свойства» (296). Вообще район Тверской улицы и Тверского бульвара имеют в лирике Окуджавы особую семантику, связанную с мотивом душевного единения людей (песни «На Тверском бульваре», «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину»).⁷ И хотя отголоски этого мотива есть и в романе (фон Мюфлинг выполняет свои обязанности без особой охоты, даже сочувствует беглецам), всё же в данном случае, в романе, важна и другая семантика: Тверская улица в Москве, как и *бесконечная* (можно сказать: петербургско-московская) улица в Твери — участки большой дороги, которая лежит в поле зрения недреманного ока власти.

Стало быть, и здесь, в Москве, «Петербург действительно был совсем близко. Восьмисот вёрст словно и не существовало, тверские и новгородские леса будто и не синели на громадном пространстве...» (295) Кстати, контраст между преодолённым пространством и тщетностью попытки героев затеряться в этом пространстве может объяснять отсутствие в романе эпизода пребывания героев в Новгороде, хотя это тоже крупнейший город на тракте между двумя столицами. Новгород географически совсем уж близок к Петербургу...

В-третьих, тверской эпизод содержит ещё один тревожный — а по выражению критика В. Курбатова, «страшный»⁸ — образ: солдат с флейтой. Когда Мятлев и Лавиния идут из модной лавки, «что-то похожее на флейту свистело где-то далеко, в другом мире» (282). Затем «звучи флейты стали отчётливей, и из-за угла вышел хмельной солдат в полном снаряжении, прижимающий к губам маленькую немецкую

⁷ См.: Кулагин А. В. «На Тверском бульваре» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 259–275.

⁸ Курбатов В. За шлагбаумами: [Послесл.] // Окуджава Б. Путешествие дилетантов. М., 1986. С. 451.

флейту. <...> Он наигрывал что-то известное и примитивное, бог свидетель, но музыка звучала так пронзительно и неведомо, что хотелось плакать и предотвращать несчастья» (283). Лицо солдата-флейтиста, вздымающего сапогами «клубы красной пыли», оседающей на нём «красной мантией» (цвет тревоги), «мокро от слёз», а его флейта плачет «обо всём, что не смогло свершиться» (283). Появление этого персонажа венчается фразой Мятлева, впоследствии звучащей ещё не раз и начинающей напоминать рефрен путешествия героев: «Давайте уедем поскорее... Видимо, мы не очень отделились от Петербурга» (283).

Эпизодический тверской персонаж с *флейтой* вызывает ассоциации с некоторыми известными, написанными до «Путешествия дилетантов», поэтическими произведениями Окуджавы, в которых появляется образ флейтиста. Первое из них — песня «Чудесный вальс» (1961), лирический сюжет которой выстроен вокруг именно его фигуры. Лирическая ситуация разворачивается на фоне звучания флейты и заводит любовные отношения героев в тупик: «Музыкант приник губами к флейте. Я бы к вам приник! // Но вы, наверно, тот родник, который не спасает»⁹. Второе — песня «Старый флейтист» (1970), где аура неприкаянности окружает уже самого музыканта: «Он одинок, как ветка в поле, // косым омытая дождём...» В обоих случаях звучание флейты печально. Для сравнения можно вспомнить других музыкантов из окуджавской лирики, как раз проходящих — как и тверской *солдат* — по городу. Это *весёлый барабанщик* из одноимённой песни 1959 года, которую поэт, словно вопреки собственному эпитету *весёлый*, пел «со скрытой тревогой»¹⁰, или *солдат с шарманкой* на Сивцевом Вражке из стихотворения «Когда затихают оркестры Земли...» (имеющего разные авторские датировки: 1959, 1960-е), проходящий *от ворот до ворот, в ночи наши жёсткие души тревожа*. Как видим, образ солдата-флейтиста имеет свой устойчи-

⁹ О поэтике «Чудесного вальса» см.: *Абельская Р. Ш.* «Под управлением Любви» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. М., 1999. Т. 2. С. 425–427; *Бройтман С. Н.* «Я» и «другой» в лирике Б. Окуджавы // Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008. С. 370–371.

¹⁰ *Анпилов А.* Как в зеркале // Голос надежды. Вып. 2. 2005. С. 396.

вый сюжетный и эмоциональный генезис в окуджавской лирике. Его негативные коннотации во многом определяются общим отрицательным отношением поэта к *военной* музыке как ложной ценности, ибо она воспеваает вражду и кровь («Ах, трубы медные трубят...», «Ах, война, она не год ещё протянет...» и др.). «Я не люблю людей, которым приятно слушать военные оркестры», — говорил поэт в одном интервью 1981 года¹¹. На флейте в романе наигрывает именно *солдат*, и для восприятия писателем военизированной империи это симптоматично.

Любопытен и момент выезда героев из Твери, ускоренный появлением солдата с флейтой («Давайте уедем поскорее...»): «Ямщик долго отказывался ехать на ночь глядя. Всё предвещало дорожные несчастья: красные сумерки, мышь в мешке с овсом, похоронная процессия, выпивший городской. <...> Однако вскоре ямщика удалось уговорить, и они покатали» (283, 284). Кроме новой — может быть, невольной — аллюзии на «Мёртвые души» (в момент выезда Чичикова из губернского города происходят похороны прокурора), здесь очевидна аллюзия на «Капитанскую дочку», на вторую главу романа, где ямщик, в преддверии сильнейшего бурана, предлагал Гринёву вернуться: «Время ненадёжно: ветер слегка подымается; вишь, как он сметает порошу»¹². Предчувствие пушкинского возницы оправдалось. Но оправдалось по-своему и предчувствие ямщика в романе Окуджавы:

«И тут упала первая капля, по лицам ударило песком или пылью, и начался ливень. И тотчас коляска, дотоле казавшаяся надёжным кораблём, превратилась в сооружение несовершенное, продуваемое, не защищённое от воды, скрипучее, разваливающееся, связанное с этим миром четырьмя хрупкими колёсами, затерянное во тьме, почти неуправляемое, почти придуманное...» (285) Вероятно, здесь продолжается литературный диалог с классиком; сравним в том же эпизоде

¹¹ См.: Окуджавы Б. Моя религия / Беседовал К. Панчев // Голос надежды. Вып. 8. 2011. С. 85. Об этой грани творчества поэта см. подробнее: Кулагин А. Лирика Булата Окуджавы: Науч.-попул. очерк. М.; Коломна, 2009. С. 200–204.

¹² Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. / [Под ред. Д. Д. Благого и др.] М., 1974–78. Т. 5. 1975. С. 248.

«Капитанской дочки»: «Это похоже было на плавание судна по бурному морю»¹³. Сознательный характер аллюзии усиливается и за счёт того, что персонаж по имени Иван Авросимов («перекочевавший» в новый роман Окуджавы из прежнего его романа — «Бедный Авросимов»), попавшийся путешественникам во время ливня и принятый ими за разбойника, обретает было черты сказочного доброго помощника; напомним о своеобразной амбивалентности образа Пугачёва в «Капитанской дочке». Но внешнее обаяние и гостеприимство много лет живущего с «комплексом вины» бывшего писаря следственной комиссии по делу декабристов оборачивается в итоге — подобно прочим дорожным надеждам беглецов — тоже иллюзией. Хозяин, в котором всё больше ощущается нечто маниловское («грустно улыбался, сидел разомлевший <...> и гладил ручку [Лавинии – А. К.], и мял...»; 289), всё больше утомляет и раздражает их. Рай, идиллия на большой российской дороге или вблизи от неё — невозможны. Да и возможны ли вообще...

Имение Авросимова находится между Тверью и Москвой; судя по отправленному в Петербург письму фон Мюфлинга — рядом с Тверью: «...До самой Твери всё складывалось хорошо. <...> Однако за Тверью случилось чудо – следы исчезли. Мы пролетели до Клина – никакого намёка. Мне пришлось воротиться в Тверь, поднять на ноги губернское начальство, нагнать страху на ни в чём не повинных обывателей <...> Наконец докатились слухи, будто их видели *в двадцати верстах за Тверью* (курсив наш – А. К.), в стороне от шоссе <...>, в доме какого-то помещика...» (297) Так что пребывание Мятлева и Лавинии у Авросимова можно считать продолжением тверского эпизода. Не только губернский город, но и тихая усадьба по соседству с ним (кто мог там *видеть* беглецов и затем донести на них?) не дают героям романа настоящего освобождения.

Что же в итоге? Может быть, для сюжета «Путешествия дилетантов» Тверь —случайный, просто первый «подвернувшийся под руку»

¹³ Там же. С. 250. У Пушкина же данный мотив восходит, в свою очередь, к сонету Мицкевича «Аккерманские степи» (см.: Гиллельсон М. И., Мушина И. Б. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка»: Коммент. Л., 1977. С. 90).

известный топоним, и на её месте мог оказаться любой другой населённый пункт? Думается, это не так. Автору романа был нужен город, с одной стороны, провинциальный, отдалённый от Петербурга, с петухами, коровами и звяканьем вёдер (провинциальность здесь, конечно, утрирована), дающий иллюзию свободы, а с другой — город, напрямую связанный большим трактом со столицей и несущий, кстати, на своём внешнем облике отпечаток её планировки и архитектуры (о чём писатель мог, конечно, и не знать, тем более если он в городе не бывал), но главное — являющий собой в романе своеобразное административно-полицейское «продолжение» Петербурга. Для такой смысловой диалектики Тверь подходила идеально, и чтобы творчески воспроизвести это, романисту не обязательно было видеть город своими глазами — достаточно было представлять себе расположение его на карте России.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕТЕРБУРГ ГАЛИЧА*

Вся сознательная жизнь Александра Галича — за исключением самых ранних лет и эмиграции — прошла в Москве. Поэтому не удивительно, что московские мотивы встречаются в его поэзии постоянно. Но постоянно встречаются в ней и мотивы петербургские, и это само по себе уже заслуживает внимания и изучения, означая, что город на Неве вызывал особый творческий интерес поэта.

Впервые мы обратились к этой теме в статье 2002 года, посвящённой отголоскам «Медного всадника» в поэзии Галича¹. Хотя собственно «петербургских» задач мы в ней перед собой не ставили, всё же говорить о традиции пушкинской поэмы вне темы Петербурга было невозможно. Но петербургская тематика у Галича к рецепции «Медного всадника» (как бы ни была она важна), конечно, не сводится и нуждается в более широком рассмотрении.

Но прежде — краткий биографический комментарий к теме. В Ленинграде Галич бывал многократно; зачастую это были поездки по делам театральным или кинематографическим. Причём с Ленинградом оказались связаны знаковые эпизоды его творческой биографии. Там он познакомился с Вертинским: в посвящённом «первому барду» эссе «Прощальный ужин» Галич рассказывает, что примерно полтора месяца они жили в соседних номерах гостиницы «Европейская», много общались, и Галич читал Вертинскому стихи Мандельштама, Пастернака, Заболоцкого и других поэтов — «всё то, что он, долгие годы оторванный от России, не мог знать». В последних числах 1959 года в театре имени Комиссаржевской шла премьера пьесы Галича «Ав-

* *Впервые*: Печать и слово Санкт-Петербурга: Сб. науч. трудов: Петербургские чтения — 2015. Ч. 2. Литературоведение. Лингвистика / Сост. и науч. редакторы Т. П. Вязовик, О. А. Дмитриенко. СПб., 2016. С. 240–247.

¹ См.: Кулагин А. В. «Медный всадник» и поэзия А. Галича // Болдинские чтения. Саранск, 2002. С. 8–16; то же, в кн.: Кулагин А. В. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб статей. Коломна, 2015. С. 163–173.

густ», и под присутствовавшим на спектакле автором, по рассказу Н. Богословского, «неожиданно развалился приставной стул»². Настроение драматурга было испорчено, он сказал: «...это не к добру», — и спектакль в те же дни был запрещён. С Ленинградом связано начало творческой судьбы Галича как барда: в 1962 году, в купе «Красной стрелы», Галич сочинил свою первую авторскую песню «Леночка», которой он хотел, по его выражению, «развлечь» писателя-ленинградца Юрия Германа — развлечь, скорее всего, на праздновании дня рождения последнего (4 апреля)³. В 1971, по-видимому, году Галич «помирал в городе Ленинграде» от того, что ему «занесли тяжелейшую инфекцию», и его спасли ленинградские врачи — «замечательные люди, великолепные просто, гениальные» (автокомментарий к песне «Королева материка»). Из нескольких источников (свидетельства Б. Ахмадулиной, Е. Рейна, Ю. Нагибина) известно о своеобразном ночном песенном «поединке» Галича и Окуджавы в ленинградской квартире Людмилы Штерн⁴. Разумеется, были у Галича в Ленинграде и другие значительные эпизоды и встречи, сведения о которых собраны в книге М. Аронова⁵.

Попытаемся в рамках нашего сообщения кратко очертить поэтический образ города в творчестве Галича и выделить основные его особенности.

1. Петербург оказывается местом действия в тех галичевских сюжетах, которые связаны с историко-культурным контекстом — от Пушкина и декабристов до Ахматовой и Зощенко, — что естественно при репутации города как «культурной столицы». Москва в этом отношении должна была уступать Петербургу. Во-первых, она сама по

² Богословский Н. Александр, Сашенька, Санька // Богословский Н. Забавно, грустно и смешно!: [Избр. рассказы.] М., 2003. С. 230.

³ См. специальную статью об этой песне: Кулагин А. В. «Леночка» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. С. 276–290.

⁴ Обзор их см.: Аронов М. Александр Галич: Полная биография. М., 2012. С. 328–330.

⁵ См. там же. Известен рассказ о якобы состоявшейся записи концерта Галича в номере ленинградской гостиницы незадолго перед отъездом на Запад (см.: Фукс Р. Песни на «рёбрах»: Высоцкий, Северный, Пресли и другие. Ниж. Новгород, 2010. С. 120–125; впервые, под псевдонимом: Рублёв Р. Галич прощается с Ленинградом // Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1980. 18 июня. С. 2). По утверждению исследователя авторской песни, текстолога А. Е. Крылова, этот рассказ полностью вымышлен.

себе пестра на фоне строгого классического облика своего северного «оппонента». Во-вторых, она по-советски официозна: в ней и в её окрестностях, на правительственных дачах, обитают начальники разного рода, не раз появляющиеся в песнях Галича («За семью заборами», «Городской романс», «Песня об Отчем Доме» и других). В-третьих, для Галича Москва слишком «автобиографична» («Номера»), и это, наверное, по-своему отвлекает поэта от возможных потенциальных, именно московских, историко-культурных ассоциаций, невольно подталкивая к поиску их именно в истории Петербурга.

Таков, прежде всего, «Петербургский романс» (1968), в котором аллюзии на тогдашнюю политическую ситуацию («Можешь выйти на площадь?») опираются на декабристскую тему. Отсюда — ассоциации с Сенатской площадью. Правда, доминанта её — Медный всадник — в песне не упомянута, зато упомянуты — в символическом «оппозиционном» значении (для передачи которого «имперский» монумент Фальконе, конечно, не годился) — другие знаменитые конные скульптуры северной столицы:

*О доколе, доколе —
И не здесь, а везде —
Будут Клодтовы кони
Подчиняться узде?!⁶*

С Петербургом связаны сюжеты нескольких произведений Галича, входящих в цикл «Литераторские мостки».⁷ Показателен сам выбор названия цикла, навеянный знаменитым писательским некрополем на Волковом кладбище. Назвав свой цикл именно так, Галич, конечно, прочерчивает линию преемственности в русской литературе двух столетий, но ещё и усиливает звучание трагической ноты в её истории. Как ни трудно складывалась биография похороненных на Литераторских мостках писателей, а всё же судьба героев цикла, писателей XX века: Ахматовой, Пастернака, Зощенко, Хармса, Мандель-

⁶ См. подробнее: Кулагин А. В. «Медный всадник» и поэзия А. Галича. С. 12–13. О данной песне — в частности, о мотиве *площади* в ней — см.: Свиридов С. В. Начало «Пражской осени»: Ещё о «Петербургском романсе» Галича // Галич: Новые статьи и материалы: [Вып. 2.] М., 2003 [на тит. листе ошибочн.: 2001]. С. 128–154.

⁷ См. о нём в специальной статье: Свиридов С. В. «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии: [Вып. 1.] М., 2001. С. 99–128.

штама, — оказалась трагичнее, и похоронены они, увы, по большей части в не столь престижных — а то и вовсе безвестных — местах.

Большинство конкретных сюжетов «Литераторских мостков» — петербургско-ленинградские. Общая линия их поэтической интерпретации Галичем заключается именно в драматизации образа «культурной столицы», гибельная сторона которой, открытая когда-то автором «Медного всадника», оказывается роковой в судьбах писателей советской эпохи. Герой «Легенды о табаке» (1969 ?), посвящённой памяти репрессированного Даниила Хармса («Ушёл однажды человек // И навсегда исчез!») и стилизованной под его стихи, стремится в путь из города: «И он пошёл в Петродворец, // Потом, пешком, в Торжок...» Выше упомянут ещё один город, расположенный, подобно Торжку, на маршруте от Ленинграда к Москве: «Начнём вот этак: / “Пять зайчат // Решили ехать в Тверь...”» Путь героя воспринимается как символический уход от обречённости и гибельного финала реальной судьбы ленинградца Хармса: «Он шёл сквозь свет / И шёл сквозь тьму, // Он был в Сибири и в Крыму... // А опер каждый день к нему // Стучится, как дурак...»

Петербургские реалии сопровождают лирический сюжет другой песни цикла — «Снова август» (1966–69), посвящённой памяти Ахматовой. Город и здесь оборачивается к нам не ликом высокой культуры, а тёмной своей стороной:

*В той злой тишине, в той неверной,
В тени разведённых мостов,
Ходила она по Шпалерной,
Моталась она у «Крестов».*

Поэтичная, казалось бы, деталь: *разведённые мосты*, — здесь поневоле становится символом разлуки героини с близкими. Этот мотив отчасти поддаётся реальному комментарию: «Кресты» находятся на правом берегу Невы, Ахматова же жила на левом (пусть это и не берег в буквальном смысле слова); на левом находится и Шпалерная с расположенной на ней внутренней тюрьмой НКВД (мотив мостов более настойчиво звучал в ранней редакции песни, где были ещё стро-

ки: «А ночь опять бессветна, // Разведены мосты»⁸). Здесь, конечно, отозвались мотивы ахматовского «Реквиема», в котором традиционно «высокий» образ города оказался оттеснён кровавой эпохой репрессий («И ненужным привеском болтался // Возле тюрем своих Ленинград»; «...Как тебе, сынок, в тюрьму // Ночи белые глядели...»)⁹. В поэтический мир песни включены и значимые для героини окрестности города: Комарово, где Ахматова жила уже в поздние годы, как иллюзия облегчения души и памяти («О, шелест финских сосен, // Награда за труды, // Но вновь приходит осень — // Пора твоей беды!»), и место расстрела Гумилёва («Под чёрным бернгардовским небом // Стрельнула, как птица, беда»). Особо отметим упоминание, в связи с героиней уже как бы из другого поколения, ещё одной петербургской реки:

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

Обыгранное Галичем фонетическое созвучие названий *Пряжка* и *Прага* заостряет мотив связи времён: о появившейся в поздней редакции песни ассоциации с чехословацкими событиями говорил в автокомментариях к ней сам поэт.

Петербургско-ленинградский подтекст ощущается и в других песнях цикла «Литераторские мостки», даже если открыто город в них не называется. Но ясно, например, что сюжет песни «На сопках Маньчжурии», посвящённой памяти Зощенко¹⁰, ассоциируется с Ленинградом — и не столько потому, что один из героев её, *последний шарманщик*, назван *обломком империи* (а столицей империи был Петербург), сколько потому, что сам Зощенко жил в Ленинграде, и постановление 1946 года, жертвами которого стали и он и Ахматова, касалось двух *ленинградских журналов* («За рассказ, напечатанный

⁸ Цит. по статье, посвящённой творческой истории песни: Крылов А. «Снова август» // Вопр. лит. 2001. № 1 (янв. — февр.). С. 297.

⁹ См. подробнее: Кулагин А. «По столице одичалой шли...»: Образ Петербурга — Ленинграда в цикле Анны Ахматовой «Реквием» // Коломенский альманах: Вып. 4. М., 2000. С. 154–158.

¹⁰ См. о ней: Волкович Н. В. «На сопках Маньчжурии»: реализация мотива памяти // Галич: Проблемы поэтики и текстологии: [Вып. 1.] М., 2001. С. 82–98.

неким журнальчиком, // Толстомордый подонок с глазами обманщика // Объявил чудака — всенародно — обманщиком!»). В песне «Возвращение на Итаку» сюжет — арест Мандельштама — разворачивается, согласно автокомментарии поэта, в Москве, но, во-первых, это происходит в присутствии приехавшей «навестить его из Ленинграда» (автокомментарий) Ахматовой, а во-вторых, сам Мандельштам воспринимается, благодаря своим многочисленным стихам, скорее как петербургская фигура, чем как московская.

2. Петербург, в своём классическом литературном облике, противостоит в поэзии Галича советской реальности двадцатого века (о чём мы и выше уже начали говорить). «Отношение к ней Галича, — пишет И. А. Соколова, — однозначно отрицательное. Альтернатива этой реальности — истинная культура...»¹¹ В понятие истинной культуры нужно включить, конечно, и северную столицу, с её обширным историко-культурным ассоциативным фоном.

Героиня «Песни-баллады про генеральскую дочь» (1966) когда-то жила в Ленинграде, а теперь она, отбыв срок и освободившись, навсегда осталась в Караганде. Вот автокомментарий поэта, побывавшего в этом городе и встретившего там женщин именно такой судьбы: «Когда мы говорили: “Ну как вы там? Не скучаете по Москве, по Ленинграду?” Они говорят: “Мы их не видели, не знаем <...>” Они считают, что они из Азии, а мы живём в России... Это меня очень пронзило...» Героиня, дочь репрессированных родителей, ныне же поневоле любовница чужого мужа, *гулевого шофёра, барыги, калымщика и жмота*, — хранит в памяти детские впечатления о Ленинграде, который теперь кажется ей сказочным сном, катастрофически далёким от её нынешней жизни: «А там — в России — где-то есть Ленинград, // А в Ленинграде том — Обводный канал». В таком воспоминании ощущается что-то наивно-детское: ведь в России есть не только Ленинград, и в самом Ленинграде — не только Обводный канал. Но сознание выхватывает самое главное, ибо Ленинград и Обводный, где она жила с *мамоськой* и *папоськой*, превратились для героини в не-

¹¹ Соколова И. А. «У времени в плену»: Одна из вечных тем в поэзии Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 80.

кий личный миф, к которому постоянно возвращается память, как бы отсекая всё остальное.

Отсекается, впрочем, не всё. Лейтмотивом песни оказывается знаменитый городской пейзаж, живущий в памяти героини и увиденный ею уже здесь, в Караганде, при совсем, увы, других обстоятельствах:

*А на картиночке — площадь с садиком,
А перед ней камень с Медным Всадником,
А тридцать лет назад я с мамой в том саду...
Ой, не хочу про то, а то я выть пойду!*

Эта картиночка как бы и решила её судьбу, когда будущий сожитель *полез* к ней прямо в кабине грузовика: «Я бы в крик, да на стекле ветровом // Он картиночку приклеил, подлец!»¹² Есть в лирическом сюжете «Караганды» и другая ассоциация с городом детства героини — ассоциация, правда, уже не историко-культурная, а бытовая, но по-своему приравненная здесь к первой: «Завтра с базы нам сельдь должны завезть, // Говорили, что ленинградскую». *Картиночка* и *сельдь* остаются лишь метонимическими намёками на безвозвратное счастливое прошлое.

Не только Петербург, но и его знаменитые окрестности могут дать поэту материал для оппозиции высокой культуры прошлого и советской действительности. Лирический сюжет песни «Бессмертный Кузьмин» (1968) связан с Царским Селом. Заметим, что хотя в советскую эпоху город назывался иначе (сначала Детское Село, затем Пушкин), Галич сохраняет его дореволюционное название. Почему? Во-первых, именно оно выражает литературную судьбу города, сложившуюся в девятнадцатом и начале двадцатого столетия, акцентированную в песне использованием классических поэтических формул: «Там, в Царскосельской тишине, // У берега сонных вод»; «...Летела с тополей пыльца // На бронзовую длань» (имеется в виду, конечно, памятник Пушкину в лицейском садике). Этот стилевой ряд предвосхищен одним из двух эпитафий к песне: «...Отечество нам Царское Село! *А. Пушкин*». На другом же стилевом — и смысло-

¹² О роли ассоциаций с «Медным всадником» в этой песне см.: Кулагин А. В. «Медный всадник» и поэзия А. Галича. С. 10–12.

вом — полюсе песни (можно сказать, «низком» полюсе) находится, по закону антитезы, и второй эпитаф («Эх, яблочко, куды котишься?..»), и сам герой — Кузьма Кузьмич Кузьмин. Он пишет доносы во все эпохи новейшей истории, пока решается судьба страны («Граждане, Отечество в опасности!») и судьба Царского Села («Танки входят в Царское Село!»), а ещё и судьба страны соседней («Наши танки на чужой земле!»); это, конечно, ещё одна аллюзия на чехословацкие события 68-го года). Вот он-то, Кузьмин (*бессмертие* которого подчеркнуто тавтологическим повтором имени в отчестве и фамилии), и оказывается, увы, «хозяином» города Пушкина и Ахматовой:

*И не поймёшь, кого казним,
Кому поём хвалу?!
Идёт Кузьма Кузьмич Кузьмин
По Царскому Селу!*

Появление здесь же рядом с именем Кузьмина мотивов классического облика города («В прозрачный вечер у дворца // Покой и тишина... // И с тополей летит пыльца — // На шляпу Кузьмина!») воспринимается, конечно, саркастически: *шляпа Кузьмина* подменила собой *бронзовую длань*, как сам «бессмертный» Кузьмин заменил собой бессмертного Пушкина. Ничего по-настоящему общего у Кузьмина ни с Царским Селом, ни с лирическим героем песни («Пришла война — моя вина!») нет.

3. Петербургские сюжеты Галича тяготеют к фантазмагории, гротеску, фарсу — и поэтому органично вписываются в «петербургский текст русской литературы», который «разделяет с городом его “умышленность”, метафизичность, миражность, фантастичность и фантазмагоричность»¹³, восходящие к «петербургскому мифу» о временности и гибельности северной столицы.

Песня «Чехарда с буквами» (1968 ?) построена внешне как детская загадка («А и Б сидели на трубе...»). Но, зная о пародийно-саркастическом восприятии Галичем традиционных жанровых форм, мы настраиваемся на серьёзное содержание.

¹³ *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: (Введение в тему) // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избр. М., 1995. С. 282.

*В Петрограде, в Петербурге,
В Ленинграде, на Неве,
В Колокольном переулке
Жили-были А, И, Б.*

Зачем поэт смешивает все названия города? Очевидно, для того, чтобы показать, как повторяется в разные эпохи его истории один и тот же сюжет: за *буквами* являются поначалу *три сотрудника ЧК*, затем *трое из НКВД*, наконец — *трое в штатском на машине КГБ* (последние оказываются суровее всех: «А пропало навсегда, // Б пропало навсегда, // И — пропало навсегда, // Навсегда и без следа...»). Меняются названия *дорогих органов* (как сказал бы Кузьма Кузьмич Кузьмин) и названия города, а примитивно-фарсовая история в балаганном — но по сути трагическом! — духе повторяется и повторяется.¹⁴ *Пропасть навсегда* — этот сюжетный мотив в духе не только той самой загадки (*А упало, Б пропало...*), но и в духе «петербургского мифа», словно помноженного на реальность репрессивной советской эпохи. Город пустеет, остаётся без жителей — и этим напоминает, кстати, вновь об ахматовском «Реквиеме» («По столице одичалой шли»).

Петербургский мотив, пропущенный через традицию уже другого поэта Серебряного века, слышен в песне «Запой под Новый год» (1969). Лирический сюжет её строится вокруг мотива сбившегося времени, не дающего понять, «...не то метель, не то капель. // На реке не ледостав, не ледоход — // Старый год, а ты сказала — Новый год». Песня написана, конечно, не ради того, чтобы изобразить подвыпившего лирического героя и его спутницу, которые *дороги не нашли к себе домой*. Главное лирическое содержание песни — оно вполне в духе Галича! — проступает в строках:

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

Где всё зазря, и всё не то,
И всё неточно,*

¹⁴ Об этой песне см. также: Кулагин А. В. «Медный всадник» и поэзия А. Галича. С. 13–14.

*Который час — и то никто
Не знает точно!*

*Лишь неизменен календарь
В приметах века —
Ночная улица. Фонарь.
Канал. Аптека...*

Знаменитое стихотворение Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» — стихотворение именно петербургское за счёт хотя бы мотива *канала* — подсказало Галичу и мотив не просто дурной повторяемости и безнадёжности (у Блока: «Живи ещё хоть четверть века — // Всё будет так. Исхода нет»¹⁵), но нагнетания драматизма в наступившем новом времени, с его *серым частоколом* протоколов и обысков.¹⁶ Именно для «призрачного» Петербурга особенно органично переживаемое героем состояние ирреальности, утраты и временных и пространственных ориентиров — как это произошло, кстати, в ещё одном знаменитом петербургском стихотворении — «Заблудившемся трамвае» Гумилёва.

Блоковско-петербургская тема во многом определяет собой лирическую ситуацию и «Новогодней фантасмагории» (1970 ?). В финальной части песни появляется, по контрасту с только что изображённой картиной застолья, *чья-то белая тень* и звучит реминисценция из поэмы «Двенадцать»:

*Мимо белых берёз, и по белой дороге, и прочь —
Прямо в белую ночь, в петроградскую Белую Ночь,
В ночь, когда по скрипучему снегу, в трескучий мороз,
Не пришёл, а ушёл — мы потом это поняли — Белый Христос.*

Задним числом эта реминисценция окрашивает в петербургские тона и само застолье, с его гротескным превращением героя в *поросянку*, лежащего в *поросячьем желе* на праздничном столе и съедае-

¹⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. / Под общей ред. В. Н. Орлова и др. М.; Л., 1960–1963. Т. 3. 1960. С. 37.

¹⁶ О блоковских мотивах в этой песне и в упоминаемой ниже «Новогодней фантасмагории» см. подробнее: Зайцев В. А. В русле поэтической традиции: О цикле Галича «Читая Блока» // Зайцев В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М., 2003. С. 258–261; Пименов Н. И. (Альтшуллер В. Б.) Белая тень: Блок и Галич: «александрийские» заметки // Галич: Новые статьи и материалы: [Вып. 2.] С. 80, 90—96. О песне «Запой под Новый год» и эпиграфе к ней см. также: Крылов А. Е. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 57–60.

мого гостями. Известен автокомментарий поэта, открывающий как раз петербургско-ленинградское происхождение замысла песни: «Старый Новый год я встречал тогда в Ленинграде. И встречал я его в компании людей — большинство из них подали заявление на отъезд. <...> Это был Новый год, встреча и прощание одновременно. И вот потом я написал песню <...> И она была как бы впечатлением от этого страшного, трагического фарса, трагического Нового года, Старого Нового года». Как видим, к теме Петербурга стягиваются основные поэтические нити этой песни: и биографическая подоплёка её, и ситуация *трагического фарса* в духе Гоголя или Щедрина, и блоковский мотив. Люди, уже подавшие заявление на отъезд, — часть призрачного города, фантасмагоричность которого обернулась новой своей стороной в эпоху «застоя» и «третьей волны» эмиграции.

Заметим, что и гротескно-фантасмагоричная песня «Королева материка» (1971) — может быть, ключевое произведение галичевской поэтической «энциклопедии ГУЛАГа», воссоздающее зловещий символический образ лагерной *белой виш*, — написана, судя по автокомментарии, именно в Ленинграде, во время болезни («в бреду»), о которой мы говорили в начале статьи. Понятно, что вызвана она была прежде всего состоянием поэта, но, может быть, поневоле сказалось здесь и само пребывание его в городе, как бы располагавшем к такой поэтической манере.

Такова в общих чертах картина поэтического Петербурга Александра Галича, отличающаяся (резюмируем) 1) насыщенным историко-литературным контекстом, 2) отчётливым контрастом между классическим Петербургом и советским Ленинградом, 3) гротескно-фантасмагорическим характером. Разумеется, каждая из этих граней образа города и каждая из упомянутых нами песен заслуживают более подробного рассмотрения. Мы видели свою задачу в том, чтобы наметить ключевые особенности проблемы.

ГАЛИЧ: ПОЭТИКА РАЦИОНАЛЬНОГО*

Сразу начнём с основного тезиса нашей статьи. Поэзия Александра Галича, на наш взгляд, отмечена печатью повышенной — неожиданной для лирики как искусства по преимуществу субъективно-эмоционального — рациональностью. «Это всё слишком “сделано”», — заметил о творчестве Галича его коллега по перу Е. Рейн, противопоставляя его в этом смысле более «свободному» Высоцкому¹. Впрочем, даже сами поэты иногда признают бесспорность и необходимость *ratio* в своей творческой работе. Апофеоз мысли как основы поэтического творчества произнёс в своё время Баратынский, противопоставив его «чувственным» искусствам — скульптуре, музыке, живописи: «Но пред тобой, как пред нагим мечом, // Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная» («Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!..»)². Эдгар По оспаривал расхожее представление о том, что стихи пишутся «в некоем порыве высокого безумия, под воздействием экстатической интуиции», и на примере своего знаменитого «Ворона» показывал, что «ни один из моментов в его создании не может быть отнесён на счёт случайности или интуиции, что работа, ступень за ступенью, шла к завершению с точностью и жёсткою последовательностью, с какими решают математические задачи»³. С другой стороны, едва ли такая «жёсткая последовательность» присуща *всем* поэтам: кому-то она присуща в меньшей степени, но у кого-то составляет важнейший творческий принцип.

В русской поэзии XX века повышенной рациональностью отличался опыт Маяковского (о чём мы ещё скажем); в 20-е–30-е годы, в

* *Впервые*: Russian Literature. Vol. LXXVII. 2015. Issue 2. P. 223–234.

¹ Цит. по: Аронов М. Александр Галич. М.; Ижевск, 2010. С. 433.

² Баратынский Е. А. Стихотворения; Письма; Воспоминания современников / Сост. С. Г. Бочаров. М., 1987. С. 108.

³ По Э. А. Философия творчества / Пер. В. Рогова // По Э. А. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе: Пер. с англ. М., 2003. С. 708, 709.

эпоху «литературной учёбы» (как раз тогда начал выпускаться журнал с таким названием), такой подход к творчеству был вообще распространён⁴; он подкреплялся и опытом «формальной школы» литературоведения, с её концепцией «искусство как приём» (Шкловский и др.). Напомним, что именно на эти годы пришлись детство и юность Галича — кстати, начинавшего учиться в Литературном институте (но выбравшего в итоге театральную студию Станиславского). Конечно, изначально он явно превосходил своей замечательной эрудицией «пролетарских» писателей, на которых была рассчитаны популярные книжки на тему «как стать поэтом», но сама идея, что стихи можно «делать», витала в воздухе эпохи и могла отложиться в его творческом сознании. Понимая всю условность и диалектичность разграничения эмоционального и рационального в художественном творчестве⁵, попытаемся наметить несколько ключевых составляющих рационального начала, проявляющегося в насыщенной рефлексивности творческого сознания поэта.

Первая составляющая — творчески использованный и творчески переосмысленный им **культурный контекст** (как исторический, так и современный). Чрезвычайно, повторим, широкая литературная эрудиция Галича, постоянная поэтическая «оглядка» его на традицию во многом обеспечивают рефлексивное звучание его собственных стихов.

Это проявляется, прежде всего, в автокомментариях и эпиграфах. Исполняя свои произведения, поэт считает нужным пояснять их, уже одним этим внося в ситуацию творческого общения со слушателем заметное рациональное начало. Такие пояснения вы-

⁴ См., например: *Шенгели Г. А.* Как писать статьи, стихи и рассказы. Изд. 5-е, испр. и доп. М., 1928; *Крайский А.* Что надо знать начинающему писателю: (Выбор и сочетание слов, построение стихов и рассказов). Изд. 4-е. Л., 1930; *Малахов С.* Как строится стихотворение. М.; Л., 1928; *Артюшков А.* Основы стихотворения. М., 1929.

⁵ Это проблеме посвящены несколько специальных волгоградских изданий — см., например: *Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова: Сб. науч. ст. к 60-летию А. М. Буланова.* Волгоград, 2005; *Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре: Материалы IV Междунар. науч. конф. ... В 2 ч.* Волгоград, 2008.

званы практической необходимостью: в поэтическом тексте встречаются места, могущие показаться слушателю непонятными. Так, например, исполнение песни «Засыпая и просыпаясь» поэт предварял комментарием к использованному в ней выражению *Nut gedайге*: оно, «как известно из Маяковского, означает по-еврейски “не отчаивайся”». Конечно, *известно* оно далеко не каждому слушателю, а лишь *московским евреям*, как заметил сам же поэт в другом случае (цит. по фонограмме). Исполнению «Гусарской песни» предшествовал автокомментарий о её героине Александре Полежаеве, «который за свои сатирические стихи и песни был арестован, а затем разжалован в рядовые, сослан. После чего он спился и закончил свои дни в сумасшедшем доме». Без этой справки слушатель может не понять и счесть чисто фигуральными строки «...То ли броситься в поэзию, // То ли сразу в жёлтый дом...», между тем как они претендуют на конкретное биографическое наполнение. Любопытно, что поэт здесь не точен: Полежаев умер не в сумасшедшем доме (где он никогда и не бывал), а в госпитале от чахотки. Одно из двух: либо Галич располагает неверными сведениями о своём герое, либо сознательно искажает факты, заостряя вневременной смысл лирической ситуации (судьба умного человека, объявленного сумасшедшим, и стоящий за этим опыт русской литературы). В любом случае ход его творческой мысли весьма рефлексивен.

Предметом автокомментария может оказаться у поэта чисто техническая задача, само наличие которой уже говорит за себя, тоже выдавая несомненную отрефлексированность творческой мысли. Так, Галич признавался, что песню «Номера» написал «почти как упражнение, потому что даже в словаре поэтических терминов сказано, что эта поэтическая стопа — пэон четвёртый — встречается в русской поэзии чрезвычайно редко, она была сочинена специально, ею пользовался поэт Иннокентий Анненский...»⁶.

⁶ Из десяти слогов в стихе этой песни ударными являются третий, седьмой и десятый. Пэон четвёртый можно услышать здесь во второй стопе в том случае, если первую и третью считать дактилическими; если же отсчитывать пэон от самого начала стиха, то получим две стопы пэона третьего и одну ямбическую. Историко-литературный комментарий к приведённому высказыванию Галича см. в ст.: *Богомолов Н. А.* А. Галич. «Номера»:

Роль автокомментария играют и эпитафии — тоже, естественно, произносимые автором устно. Скажем, в «Опыте ностальгии» в эпитафии (которых здесь сразу три) вынесены цитаты из стихов Пастернака («Зимняя ночь»), Ахматовой («Мурка, не ходи, там сыч...») и пушкинские слова о Чёрной речке и Петропавловской крепости, сказанные секунданту поэта Данзасу по дороге к месту роковой дуэли («...через крепость на Чёрную речку самая близкая дорога!»). Их необходимость вызвана тем, что в финале песни все три цитаты обыграны, символизируя собой кровную связь лирического героя с отечественной культурой: «Но тает февральская свечка, // Но спят на подушке сычи, // Но есть ещё Чёрная речка <...> Об этом не надо. / Молчи!»⁷ То же самое происходит с цитатой-эпитафией из Вертинского в «Салонном романсе». В этом смысле звучащие произведения Галича встают в ряд произведений русской литературной классики, которые их авторы сопровождали предисловиями и примечаниями — либо с сугубо информативной («Думы» Рылеева), либо с эстетической («Евгений Онегин», «Медный всадник»...⁸) целью. Иначе говоря, Галич обладал обострённым творческим ощущением так называемой рамы — текстовых компонентов начала и конца произведения (заглавие, эпитафия, авторские примечания и проч.), и возможностями её довольно широко пользовался в своих устных песенно-поэтических «публикациях».

Контекстуальная насыщенность обеспечивается в поэзии Галича и постоянным использованием в названиях песен известных жанровых определений — литературных и литературно-музыкальных: «Городской романс», «Ста-

Текстология, комментарий, интерпретация // Текстологический временник: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 2. М., 2012. С. 450–452. Исследователь отмечает, в частности, что упомянутый Галичем Анненский пэоном не пользовался, но был автором сонета «Пэон второй — пэон четвёртый», что и запомнилось барду.

⁷ Об эпитафиях Галича см. нашу следующую статью. Об автокомментариях поэта см.: Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в песнях Галича и Высоцкого: авторское вступление как компонент художественного целого песни // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. М., 2003. С. 140–150.

⁸ См., например: Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина: (Проблема авторских примечаний к тексту) // Лотман Ю. М. Пушкин: Статьи и заметки. М., 2008. С. 37–51 (работа 1970 г.).

рательский вальсок», «Командировочная пастораль», «Песня-баллада про генеральскую дочь», «Реквием по неубитым», «Фантазия на русские темы», «Псалом», «Притча», «Марш мародёров» и так далее. Обилие названий такого рода выдаёт сознательный творческий принцип поэта. «Это не жанр, а насмешка над академической наукой», — заметил по поводу таких названий Л. Плющ⁹, точно подметив их иронический характер. Но ирония в данном случае и есть дополнительный и усиливающий показатель отрефлексированности названий. Поэт рассчитывает (именно рационально *рассчитывает*) не только на знание слушателем сути того или иного жанра, но и на способность его оценить ироническое снижение этой сути, в пользу которого говорит содержание большинства перечисленных нами (и многих других) песен Галича. Иногда снижено уже само обозначение жанра: не *вальс*, а *вальсок*, да ещё неожиданно — *старательский*, да ещё и само слово *старатель* здесь имеет переносное значение, которое, в свою очередь, на самом-то деле прямое, ибо слово происходит от глагола *стараться*, а герои песни как раз и *стараются*... Название — под стать пафосу песни, автор которой иронически изображает *молчалиников*, что *вышли в начальники*. В этот же ряд можно поставить те произведения Галича, где тоже иронически обыгрываются уже не жанры, а названия известных классических произведений или цитаты из них: «Желание славы», «А счастье было так возможно», «Век нынешний и век минувший», «Священная весна», «Прощание славянки»...

Ещё один фактор рефлексии «через контекст» — свойственная барду тенденция к переработке, «исправлению» чужих текстов, исходя из взглядов и творческих задач самого Галича. Примеры такого своеобразного «соавторства» отмечены в монографии А. Е. Крылова¹⁰. Исследователь показывает, в частности, что песни «За семью заборами» и «Слава героям» есть дописанные и доработанные Галичем на свой лад тексты Г. Шпаликова — соавторство

⁹ Плющ Л. Гомер опричного мира // Заклинание Добра и Зла: [О Галиче] / Сост. Н. Г. Крейтнер. М., 1991. С. 313. О жанровых поисках Галича см. серию специальных статей в кн.: Зайцев В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М., 2003.

¹⁰ См.: Крылов А. Е. Галич — «соавтор». М., 2001.

в данном случае заключалось именно в этом. По его же (А. Е. Крылова) версии, один из куплетов знаменитой тюремной песни «Речечка» («Ты парнишечка, ты бедняжечка...»), входившей в домашний репертуар не только Галича, но и Высоцкого, Окуджавы, — был сочинён самим Галичем, отчасти как бы авторизовавшим этим саму песню, приблизившим её к собственным творческим интересам, к собственным песенным сюжетам.¹¹

Вторая составляющая повышенной рефлексивности галичевской поэзии обнаруживается на уровне **композиции** его песен. Прежде всего, обратим внимание на заметное тяготение Галича-поэта к сюжетности, к э п и ч н о с т и . Это его свойство не раз отмечалось критикой. «По социальной и психологической содержательности песни Галича равновелики прозе...» — писал Е. Эткинд ещё в 1975 году, приводя в качестве примера песню «Весёлый разговор», благодаря «многообразию событий и жизненных конфликтов» напомнившую филологу «повесть... даже роман»¹². По более позднему высказыванию Л. Плюща, в этих песнях перед нами предстаёт «философский эпос — лирический, трагический, комический, бытописательный, психологический и прочее»¹³. Соответственно, песенные сюжеты с ощутимым эпическим наполнением (таковых немало и у другого крупнейшего барда — Высоцкого¹⁴) требовали усложнённой композиции, выстроенной рационально в большей степени, нежели это обычно бывает в лирической поэзии.

Это проявляется в нередком для Галича отказе от традиционной песенной композиции по схеме «запев — припев» и в обращении к более сложной, выстроенной по эпическому принципу развёрнутой двух- или даже трёхчастной композиции. Так, в «Городском романсе» (где форма диалога привносит в сюжет ещё и

¹¹ См. там же. С. 27–28. Об этой песне в творческом прочтении трёх крупнейших бардов см.: *Корман Я. И.* Песня «Речечка» в исполнении Высоцкого, Окуджавы и Галича // *Корман Я. И.* Высоцкий и Галич. М.; Ижевск, 2007. С. 344–360.

¹² *Эткинд Е.* «Человеческая комедия» Александра Галича // *Заклинание Добра и Зла.* С. 75.

¹³ *Плющ Л.* Гомер опричного мира. С. 313.

¹⁴ См., например: *Страинов С. Л.* Феномен Высоцкого в социокультурных контекстах 50–60-х годов // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* Вып. III. М., 1999. Т. 1. С. 22–29.

драматическое, в родовом смысле этого слова, начало) сначала мы слышим рассказ героини, а затем героя; в итоге поэтическое повествование получает отчётливую двухчастную форму. «Баллада о вечном огне» — грандиозная трёхчастная поэтическая фреска, где каждая часть могла бы стать основой самостоятельной песни¹⁵. Композиция песни выстраивается по принципу как бы дополнения, своеобразной кумулятивности: «А вот ещё: / В мазурочке // То шагом, то ползком // Отправились два урочки // В поход за “языком”!»; «А ещё: / Где бродили по зоне каэры, // Где под снегом искали гнилые корни...»¹⁶ (Сравним в «Королеве материка»: «А ещё говорят, что какой-то чмырь...») Встречаются и более сложные случаи — например, «Желание славы», построенное по схеме «песня в песне», где песня «внутренняя», исполняемая лирическим героем, разделена пополам «внешней» композиционной вставкой, а есть ещё «внешний» зачин и «внешняя» же концовка. Схематично эту метакомпозицию можно изобразить так: а – b – а – b – а. Совершенно очевидно, что спонтанного лиризма для создания таких композиционных образований недостаточно: здесь необходимо существенное рациональное усилие художника.

Необходимо оно и при композиционной организации циклов, каковых в поэзии Галича несколько. Один из них, «Коломийцев в полный рост», построен по той же схеме «три плюс два»: три песни, разделённые двумя «интермедиями» (определение, конечно, тоже ироническое, ибо сам цикл — комедийный). Поэма-цикл «Размышление о бегунах на длинные дистанции» поделена автором на «главы» — что, кстати, вновь напоминает о тяготении Галича к эпосу, как напоминает о нём и сам факт укрупнения поэтической формы. В пользу того же говорит и наличие в «Размышлении...» «эпилога» («Аве Мария!...»); как своеобразный эпилог может восприниматься и заключительное четверостишие «Вечерних прогулок», имеющих под-

¹⁵ Ср.: «То, что мы называем большой поэмой, на самом деле представляет собою всего лишь чередование небольших стихотворений или, иначе говоря, кратких поэтических эффектов» (По Э. А. Философия творчества. С. 709).

¹⁶ Подробнее об этой песне см.: Свиридов С. В. Песенный обелиск // Галич: Новые статьи и материалы. Вып. 3. М., 2009. С. 229–247.

заголовок «Маленькая поэма»: «Какая ночь! Как улицы тихи! // Двенадцать на часах Аэрофлота. // И кажется — дойдёшь до поворота // И потекут бессмертные стихи!» Чётко обозначены и даже пронумерованы были главки и в первоначальной редакции поэмы «Кадиш», называвшейся «Старый доктор»¹⁷; впрочем и в редакции окончательной они очевидны — благодаря смене содержания, паузам, меняющемуся ритму, интонации автора-исполнителя.

Рефлексивную, рациональную природу творческого сознания поэта выдают и встречающиеся у него прозаические вставки, которыми он «перебивает» поэтический текст. Они оказываются необходимы в тех местах песенного сюжета, где должен произойти важный смысловой поворот. Так, прозаическая вставка в «Балладе о прибавочной стоимости», пародирующая стиль официальных сообщений советского руководства на политические темы («Передаём сообщение из-за границы. Революция в Фингалии! Первый декрет народной власти <...> Народы Советского Союза приветствуют и поздравляют...»), разворачивает сюжет в сторону, совершенно противоположную той, к которой он как будто двигался до этого. Подобным приёмом бард пользуется и в других песнях — например, в «Отрывке из радио-телевизионного репортажа...», в «Воспоминаниях об Одессе». Любопытно, что прозаические вставки (иногда — просто «разговорное» удлинение строки) могут встречаться и у Высоцкого, но там они, во-первых, не несут сюжетной нагрузки, а играют факультативную роль — скажем, участвуют в создании речевой характеристики героя или массы («Марафон», «А люди всё роптали и роптали...»), а во-вторых — звучат не во всех фонограммах исполнения той или иной песни: поэт может обойтись и без этих вставок. Не случайно в авторитетном издании сочинений Высоцкого (см. предисловие к нашей книге) они убраны или редуцированы. У Галича же сделать это невозможно: текст разрушится. Заметим, что у него встречается даже верлибр («Песня про счастье»), резонно трактуемый в ли-

¹⁷ Текст этой редакции см.: Заклинание Добра и Зла. С. 529–538.

тературоведении как «стих “аналитический” и до некоторой степени рассудочный»¹⁸ и для авторской песни, конечно, нехарактерный.

К композиционным проявлениям авторской рефлексии отнесём и *строфику*. В специальной статье Л. Г. Фризмана о строфике Галича читаем, что «она (строфика — *А. К.*) была предметом его специальной, тщательной и чрезвычайно продуктивной работы»¹⁹. Ещё прежде В. Фрумкин отметил, что присущая поэзии барда «интригующая полифония точек зрения (ироническая дистанция между автором и героем — *А. К.*) вряд ли достижима в рамках традиционной строфической песни»²⁰. В сравнительно больших песнях поэта — упоминавшихся нами «Желании славы», «Балладе о вечном огне», «Королеве материка» — действительно использованы строфические периоды столь крупные, что возможны лишь при очень высокой степени творческой рефлексии и труднопредставимы в более-менее спонтанном лирическом выражении, расположенном обычно к более простым строфическим формам. Сочинение таких произведений требует «панорамного», рационального взгляда художника на собственный текст. Они пишутся, образно выражаясь, с линейкой и циркулем в руках. Так, песня «Желание славы» содержит одиннадцать строфических периодов, которые, повторяясь в определённой последовательности (и лишь в одном случае варьируясь) образуют продуманную композицию по следующей, очень стройной, схеме, где каждая буква означает однотипные строфы, а курсивом выделены строфы — две части «внутренней» песни, исполняемой по ходу сюжета лирическим героем: $a - b - c - d - a - b - c - d - a - b - c$. Как видим, композиционная сложность этой песни, выше нами уже отмеченная, при строфическом анализе ещё усугубляется. В «Королеве материка» строфы — лучше сказать, строфоиды — неравномерны по объёму, но они чётко «прослушиваются» в авторском исполнении, где по интонации

¹⁸ См.: Орлицкий Ю. Б. Особенности композиции полиметрических лирических циклов, включающих свободный стих: (На материале соврем. рус. совет. поэзии) // Сюжетно-композиционная структура художественного произведения: [Сб. ст.]. Куйбышев, 1979. С. 104.

¹⁹ Фризман Л. Г. Строфика Галича // Галич: Новые статьи и материалы. [Вып. 2.] С. 199.

²⁰ Фрумкин В. Не только слово: вслушиваясь в Галича // Заклинание Добра и Зла. С. 227; см. также: Фрумкин В. Певцы и вожди. Ниж. Новгород, 2005. С. 139.

и паузам отчётливо заметны границы между ними — и интонация же, напротив, не позволяет их раздробить, разделить, скажем, на отдельные четверостишия.

Наконец, третья составляющая авторской рефлексии — уровень **исполнительства**. Здесь тоже есть несколько своих приёмов, выдающих значительную степень отрефлексированности творческой работы Галича, с характерными для него «стилистически-интонационными зигзагами» (Е. Эткинд). Во-первых, это сознательные отклонения от речевой нормы, вообще характерные для сказа — формы повествования (опять же эпической по своей природе), часто используемой Галичем (и его младшим коллегой Высоцким)²¹. Многие герои его рассказывают о себе именно в сказовой манере. Такова, например, речь Клима Петровича Коломийцева: «У жене моей спросите, у Даши, // У сестре её спросите, у Клавки: // Ну, ни капельки я не был поддавши, // Разве только что — маленько — с поправки!» Строки эти интересны не только разговорными падежными окончаниями и грамматическими формами (*у жене... у сестре... поддавши... маленько...*), но и дифференцированным отношением к женщинам: нейтральное *Даша* применительно к жене звучит как едва ли не высокое по отношению к пренебрежительному *Клавка*. Жена и её сестра в системе ценностей Клима Петровича занимают явно неравноценные позиции.

Другой исполнительский приём — чередование пения и декламации в рамках одного произведения или цикла. В юности Галич был актёром мхатовской выучки и искусством декламации вполне владел. Выше мы говорили о соединении в «Отрывке из радио-телевизионного репортажа...» поэзии и прозы, но в исполнении это выражается как раз в том, что стихи поются, а проза — деклами-

²¹ См.: *Осевич Б.* Сказ в жанровых песнях Александра Галича // *Studia Rossica Poznaniensia*. Vol. XXXVII. 2012. P. 249–259; *Богомолов Н. А.* Как сделана «Товарищ Парамонова» // *Russian Literature*. Vol. LXXVII. 2015. Issue 2. P. 235–255. *Скобелев В. П.* Сказовый элемент в поэзии Высоцкого // *Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сб. статей.* Самара, 2001. С. 30–43; *Osiewich В.* Интертекстуальность в поэзии Владимира Высоцкого. Познань, 2007. С. 51–58, 66–71.

руется. Впрочем, декламироваться могут и стихи: скажем, в некоторых главах поэмы «Размышление о бегунах на длинные дистанции» («Рождество», «Подмосковная ночь», «Глава, написанная в сильном подпитии...») автор-исполнитель чередует пение и декламацию поэтического текста. В поэме «Кадиш» есть своеобразные ремарки, декламируемые автором между поэтическими фрагментами. Любопытно, что одно и то же произведение Галич мог как полностью спеть, так и полностью продекламировать («От беды моей пустяковой...»); известная степень самостоятельности поэтического текста, его «готовность» обойтись без мелодии есть, на наш взгляд, тоже проявление значительной отрефлексированности творческой мысли поэта. Здесь возникает ситуация сознательного выбора: как именно преподнести слушателю стихи — спеть их или продекламировать. Порой Галич исполняет своё произведение так, словно сознательно балансирует между пением и декламацией («Прилетает по ночам ворон...»). Заметим заодно, что автор назвал «Песней о Тбилиси» стихотворение, на фонограмме им только декламируемое; пел ли он этот текст — мы не знаем; очень вероятно, что и не пел.

В этот ряд приёмов мы бы добавили ещё выразительную смену интонации во время исполнения той или иной песни. Конечно, интонацию неизбежно варьирует любой исполнитель (в том числе и автор-исполнитель), но у Галича переходы явственны так, как, пожалуй, не бывает ни у кого из его коллег по авторской песне. Громкая патетическая интонация может у него перейти в почти шёпот, и наоборот. Так, происходит, например, при исполнении «Песни о твёрдой валюте» — в сущности, первоначальной редакции «Баллады о вечном огне»: произнося катрен «И, на грудь нацепив медалики, // Вносим в общую славу лепту. // Ну а можно и так, как в Майданеке: // Взавшись за руки — по пеплу»²², — он после громко пропетых саркастически-пафосных двух первых стихов произносит третью и четвёртую так тихо, что мы должны напрячь слух, чтобы расслышать

²² Цит. по авторской фонограмме: *Галич А.* [Песни.] 2000. RMG 804 MP3. «Песня о твёрдой валюте» помещена здесь в один файл с «Балладой о вечном огне», поэтому в Содержании диска она не указана.

эти, несущие на себе как раз главную смысловую нагрузку, строки. Иногда бывает и наоборот: скажем, в финальной строфе песни «Переселение душ»: «С каждым днём любезнее житьё... // Но в минуту самую внезапную // Пусть ему отчаянье моё // Сдавит сучье горло чёрной лапою!» — поэт резко усиливает в произнесении заключительный стих, выделяющийся на фоне *напетого вполголоса* предыдущего текста, причём не только приведённой выше строфы, но и всей песни.²³

Итак, рациональное проявляется в творчестве Галича на уровнях контекстуальном, композиционном, исполнительском. Возникает вопрос: почему именно Галичу свойственна такая высокая степень рефлексивного начала в поэтическом творчестве? Попробуем высказать свою версию на этот счёт. Нам представляется, что возможной причиной (или одной из причин) этого явления был сравнительно поздний дебют Галича как большого поэта. К моменту написания своей первой авторской песни («Леночка», 1962) он достиг сорокатрёхлетнего возраста; за плечами у него, драматурга и киносценариста, были целых полтора десятилетия профессиональной литературной работы; были, кстати, и ранние стихи, по уровню своему пока что весьма далёкие от стихов позднейших лет²⁴. Теперь, в начале 60-х, творческая жизнь художника как бы начиналась заново. Следующие полтора десятилетия её будут наполнены многочисленными песенно-поэтическими шедеврами (не боимся этого слова: у Галича-барда нет слабых или хотя бы просто проходных текстов). Очевидно, что на пятом и на шестом десятке лет место юношеской поэтической импульсивности, спонтанности занимает рефлексия умудрённого жизненным опытом художника. Какие-то отдельные приёмы из числа упомянутых нами могут встречаться (и встречаются) и у других поэтов,

²³ О музыкальных особенностях песенного творчества Галича см. в указанных в сноске 20 публикациях В. Фрумкина.

²⁴ См.: Богомолов Н. А. К истории первой книги Александра Галича // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о рус. литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 359–381.

но по степени их сконцентрированности найти равного Галичу трудно.

Другое возможное объяснение поэтической рациональности Галича может быть подсказано неожиданной, на первый взгляд, параллелью с Маяковским. Классик советской поэзии не раз — и в стихах, и в специальной статье с показательным названием «Как делать стихи?» — говорил о творчестве как ремесле, ставя при этом на центральное место понятие «социального заказа». Так вот, поэзия Галича тоже являет собой своеобразный социальный заказ, но в несколько ином смысле, чем у Маяковского (социальный заказ «наоборот») ²⁵. Заострённая социальность её предполагала, по-видимому, и высокую степень отрефлексированности в процессе «делания стихов». Пример Галича, вслед за примером того же Маяковского, хорошо показывает, что и откровенная «сделанность» может обернуться гармонией и привести к творческим результатам высочайшей пробы.

Впрочем, здесь могли сказаться и особенности самой личности поэта. Показательно, например, что, выступая с домашними концертами у друзей в последние месяцы перед отъездом, он зачастую пел свои песни в хронологической последовательности, будто выстраивая для записи на плёнку звучащее собрание своих сочинений, не дожидаясь, пока это сделают будущие посмертные издатели. ²⁶ А. Е. Крылов поделился с нами наблюдением и о другой черте Галича: в ту же предотъездную пору он раздаривал свои рукописи разным людям, понимая, что личные архивы со временем «подстрахуют» друг друга, и уж у кого-то из друзей стихи опального, а затем изгнанного из страны барда обязательно сохранятся. В этом ощущается (хотя, конечно, с поправкой на ситуацию вынужденного предстоящего отъезда) продуманный, рациональный подход к поэтическому хозяйству, свойственный далеко не каждому художнику. Общий рацио-

²⁵ Соотношение этих фигур предпринято в статье: *Свиридов С. В.* Когда-нибудь дошлый филолог...: Александр Галич и Владимир Маяковский // Галич: Новые статьи и материалы. [Вып. 2.] С. 98–116.

²⁶ См.: *Крылов А. Е.* О проблемах датировки авторских песен: На примере творчества Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1.] М., 2001. С. 166–203.

нальный склад личности поэта наверняка отражался и на его творческой манере.

Но подчёркнутая творческая рефлексия Галича обусловлена, наверное, ещё и общекультурными процессами эпохи. В 60-е–70-е годы в русской литературе зарождаются тенденции будущего постмодернизма, заметные и в творчестве уже не раз упоминавшегося нами младшего коллеги Галича по авторской песне — Высоцкого²⁷, и в творчестве, скажем, Аксёнова, Бродского, Венедикта Ерофеева, Абрама Терца... Отражая кризис советского «большого стиля», эти художники в своих произведениях активно — то иронически, то пародийно, то гротескно (хотя и не обязательно в комических формах) — рефлексировали по поводу и тогдашней общественной ситуации, и литературной классики, и вообще творчества. В этом смысле Галич оказался одним из первопроходцев нового культурного сознания, определившего собою пути отечественного искусства последней трети двадцатого века.

²⁷ См.: *Страшнов С. Л.* Феномен Высоцкого в социокультурных контекстах 50–60-х годов.

ЭПИГРАФ В ПОЭЗИИ ГАЛИЧА*

К авторской песне как явлению преимущественно литературному вполне применим понятийный аппарат литературоведения. Но традиционные категории нашей науки благодаря эстетическому преобразению стиха в звуке должны обретать некое новое качество¹. Это относится и к эпиграфу — приёму не только литературному, но и, мы бы сказали, *литературностному*: эпиграф обычно подключает к произведению, которому он предпослан, точку зрения автора ещё одного произведения — того, откуда цитата взята. В этом заключается особая литературность эпиграфа.

Среди крупных бардов Галич — единственный, для кого эпиграф имел принципиальное значение. Галичевские эпиграфы стали предметом специальной работы — большого раздела в книге А. Е. Крылова «Галич — “соавтор”»². Исследователь досконально проследил творческую историю эпиграфов, показал, как и почему Галич в каждом конкретном случае менял чужой текст. Но эта фундаментальная работа имеет источниковедческий характер и, как признаётся сам автор, не претендует на теоретическое осмысление проблемы. Мы же попытаемся показать, какое место занимает эпиграф в творческом сознании поющего поэта, какова его роль в художественном мире Галича в целом. (Касаться эпиграфов в прозе и драматургии Галича мы не будем: они нуждаются в отдельном рассмотрении.)

* *Впервые*: Галич: Новые статьи и материалы. [Вып. 2.] / Сост. А. Е. Крылов. М., 2003 [на тит. листе ошиб. — 2001]. С. 155–162.

¹ См. работы, авторы которых учитывают эту специфику: *Свиридов С. В.* Авторская песенность в системе литературы: К постановке проблемы // Русская литература XX–XXI веков: Материалы Третьей Междунар. науч. конф. / Ред.-сост. С. И. Кормилов. М., 2008. С. 389–393; *Гавриков В. А.* Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск, 2011.

² См.: *Крылов А.* Галич — «соавтор». М., 2001. С. 38–114. В специальной работе, появившейся уже после первой публикации нашей статьи (см.: *Абросимова Е. А.* О специфике эпиграфа в бардовской песне // Художественный текст и языковая личность: Материалы IV Всеросс. науч. конф. (27–28 окт. 2005 г.) / Под ред. Н. С. Болотной. Томск, 2005. С. 229–234), творческий опыт Галича никак не затрагивается.

Основная функция эпитафия в литературе заключается, на наш взгляд, в прогнозировании — либо развития сюжета, либо авторского отношения к ситуации, героям и т. п., либо литературного диалога (зачастую полемического) с самим источником эпитафия.³ Отвечают ли этим требованиям эпитафия героя нашей статьи?

Эпитафия предпосланы более чем трём десяткам поэтических произведений Галича, подавляющее большинство которых являются песнями. Примерно треть этих текстов имеет эпитафия традиционные, прогнозирующие. Такова, например, «Баллада о прибавочной стоимости» <1964> с эпитафией из «Манифеста Коммунистической партии» Карла Маркса и Фридриха Энгельса: «...Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма...» Сюжет «Баллады...» — пародийная вариация на тему этого, известного каждому советскому человеку, политического афоризма. Злополучный *призрак* и подвёл галичевского героя — наследника богатой *тёти Калерии* из страны *Фингалии*, где вдруг случается революция и, совсем как в России, выходит *первый декрет народной власти — о национализации земель, фабрик, заводов...* Возмечтавший было о больших деньгах герой пребывает в полном отчаянии, и как раз здесь «срабатывает» эпитафия:

*Негодяи, бандиты, нахалы вы!
Это всё, я кричу, штучки Карловы!
Ох, нет на свете печальнее повести,
Чем об этой прибавочной стоимости!*

«Манифест» и вообще вся совокупность марксистских идей (в том числе и пресловутая *прибавочная стоимость*, напрямую с сюжетом песни не связанная) и есть в данном случае источник (идеологический), с которым поэт ведёт полемический диалог.

Авторское отношение прогнозируется, например, эпитафией к песне «Прощание с гитарой» <1964>: «...Чибиряк, чибиряк, чибиряшечка, // Ах, как скушно мне с тобой, моя душечка!»⁴, — взятом из

³ См.: Кулагин А. В. Эпитафия // Литературоведческие термины: (Материалы к словарю.) [Вып. 1.] / Ред.-сост. Г. В. Краснов. Коломна, 1997. С. 52–54; ср.: Орлицкий Ю. Б. Эпитафия // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2008. С. 306–307.

⁴ Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М., 1999. С. 127.

знаменитой «Цыганской венгерки» А. Григорьева. Галич варьирует вторую строку Григорьева (в оригинале: «С голубыми ты глазами, моя душечка!»⁵), перебирая разные варианты, в том числе: «Ах, не совестно ль тебе...»⁶ Так, за счёт мотивов *скуки* и *совести*, автор выражает своё отношение к переродившейся гитаре: когда-то она была *подруга семиструнная, вся — музыка и статъ*, а ныне — *бездумная и номенклатурная*.

Прогнозирование сюжетной коллизии заметно у Галича и в «Песне-балладе про генеральскую дочь» (1966): «Он был титулярный советник, // Она генеральская дочь...» Эта цитата из известной песни на стихи П. Вейнберга звучит, по сведениям А. Е. Крылова, лишь на первой из дошедших до нас авторских фонограмм «Песни-баллады...» Галича, а затем исчезает. Одна из возможных причин отказа от эпиграфа, по мнению исследователя, такова: «Если “генеральская дочь” пришлась к месту (в песне поётся, напомним, о судьбе ссыльной женщины, дочери расстрелянных врагов народа — А. В. К.), то “титулярный советник” явно не соответствовал образу “гулевого шофёра” из песни».⁷ В этом случае поэт, работая с эпиграфом, действительно мыслит с ю ж е т н о .

Эпиграфы такого рода будут встречаться у Галича и позже, в 70-е годы («Признание в любви», «О вреде чтения»). Большинство же его эпиграфов выполняют функцию, не отвечающую отмеченным нами выше критериям. Это не эпиграфы в строгом смысле слова, а скорее авторские комментарии к тексту, обычно всего лишь к какому-то одному образу или мотиву.

Таков, например, эпиграф к «Салонному романсу» <1965>: «...Мне снилось, что потом, / В притонах Сан-Франциско, // Лиловый негр Вам подаёт манто. А. Вертинский». Сама песня Галича посвяще-

⁵ Григорьев А. Одиссея последнего романтика / Сост. А. Л. Осповат. М., 1988. С. 204.

⁶ См.: Соколова И. Цыганская тема в авторской песне: (На примере творчества Окуджавы, Высоцкого, Галича) // Соколова И. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 201. Библиографическую сводку данных о текстологической судьбе «Прощания с гитарой», в том числе эпиграфа, а также о пастернаковских мотивах в тексте песни см.: Богомолов Н. А. «Красавица моя, вся статья...»: Александр Галич и Борис Пастернак // Галич: Новые статьи и материалы / Сост. А. Е. Крылов. Вып. 3. М., 2009. С. 115–127 (118–119).

⁷ Крылов А. Галич — «соавтор». С. 43.

на памяти Вертинского, и эпитафией к ней взята слегка изменённая цитата из «Лилового негра». Назначение этой цитаты — пояснить слушателю, не очень хорошо знающему творчество полузапрещённого в советские времена «родоначальника русского шансоньерства» (слова Галича из его эссе «Прощальный ужин»), смысл одного из катренов «Салонного романса»:

*На карте истории некто
Возникнет, подобный мазку,
И правнук лилового негра
За займом приедет в Москву.*

Ситуация такого *приезда* должна была производить комический, трагический эффект; подтверждение тому — зафиксированный на фонограмме смех одного из слушателей именно в этом месте. Но если бы дело было только в литературно-полемическом звучании, то не было бы необходимости в самом эпитафии. Ведь ясно, что песня посвящена Вертинскому и что в ней обыграны мотивы его лирики (*пани Ирена* и проч.); просто поэт счёл нужным пояснить слушателям наименее известный, как ему казалось, образ.⁸

В песне «Желание славы» <1968> Галич обыгрывает строки из стихотворения Блока «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»:

*Что мне пениться пеной
У беды на краю?
Вы налейте по первой,
А уж я вам спою!
А уж я позабавлю —
Вспомню Мерю и Чудь,
И стыда ни на каплю,
Мне не стыдно ничуть!*

Поэт и впрямь *вспомнил Мерю и Чудь*, но, не будучи уверен в том, что их помнит и слушатель, решил предупредить его недоумение цитатой-эпитафией: «...Чудь начудила, да Меря намерила // Гатей, дорог, да столбов верстовых. А. Блок». Других конкретных ассоциаций

⁸ О творческом интересе Галича к Вертинскому см.: Кулагин А. В. «Сначала он, а потом мы...»: Крупнейшие барды и наследие Вертинского // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 7–14.

с блоковским стихотворением в песне (имеющей, кстати, пушкинское название и развивающем пушкинскую же — и ставшую общелитературной — коллизию «поэт и толпа»), кажется, нет, если не считать блоковских мотивов Сибири и тюрьмы (мотивов, впрочем, тоже довольно общих), отзывающихся, по наблюдению В. А. Зайцева, в лагерно-тюремной сюжетной линии «Желания славы»⁹.

Песня «Снова август» <1966–69> посвящена памяти Анны Ахматовой¹⁰ и имеет эпитаф из её «Поэмы без героя»: «А так как мне бумаги не хватило, // Я на твоём пишу черновике». Эпитаф понадобился как своеобразный историко-литературный комментарий к концовке песни:

*Но с мокрых пальцев облизнёт чернила,
И скажет, примостившись в уголке:
«Прости, но мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике...»*

Поэт опять-таки допускает, что кто-то из слушателей может не знать этих ахматовских строк, и считает нужным сразу продекламировать их — обязательно с указанием имени автора.

Стихотворению «Памяти Живаго» <1971> Галич предпослал в качестве эпитафа цитату из пушкинского «Путешествия в Арзрум»: «Два вола, впряжённые в арбу, медленно поднимались на крутой холм. Несколько грузин сопровождали арбу. “Откуда вы?” — спросил я их. — “Из Тегерана”. — “Что вы везёте?” — “Грибоеда”». Эта цитата, тоже слегка видоизменённая¹¹, понадобилась поэту для того, чтобы слушатель понял концовку стихотворения, где говорится о *повозке с кровавой поклажей* — телами убитых юнкеров:

⁹ См.: Зайцев В. А. В русле поэтической традиции: О цикле Галича «Читая Блока» // Зайцев В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М., 2003. С. 262. Ср.: Пименов Н. И. (Альтиуллер В. Б.) Белая тень: Блок и Галич: «александрийские» заметки // Галич: Новые статьи и материалы. [Вып. 2.] С. 85–90.

¹⁰ Текстологическую историю песни см. в специальной публикации: Крылов А. «Снова август» // Вопр. лит. 2001. [№ 1.] Янв. — февр. С. 295–308.

¹¹ О пушкинском эпитафе и о самом стихотворении «Памяти Живаго» в поэтическом контексте см.: Александрова М. «Кого там везут? — Грибоеда...»: «Грибоедовская легенда» Пушкина в рецепции Александра Галича и Булата Окуджавы // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 7 / Сост. А. Е. Крылов. М., 2010. С. 426–446.

*Так вот она, ваша победа!
«Заря долгожданного дня!»
Кого там везут? —
Грибоеда.
Кого отпевают? —
Меня!*

Это стихотворение поэт не пел: на фонограммах он только декламирует его. Но мы в данном случае не видим принципиальной разницы между текстом певшимся и текстом непевшимся. Важно, что и тот и другой — звучат. Чтение стихов вслух — та же «авторская песня»; это контакт не с читателем, а со слушателем. У Галича вообще граница между собственно стихотворением и песней условна: в одном и том же произведении он мог чередовать декламацию и пение («Заклинание», «Больничная цыганочка...»); один и тот же текст мог и петь и читать («От беды моей пустяковой...»). Нам кажется, что среди крупных бардов Галич вообще меньше других зависит от музыки и всегда «готов» обойтись без неё (см. предыдущую статью). Для проблемы же эпиграфа эта зыбкость границы, как мы увидим ниже, очень важна.

И ещё один показательный пример — песня «Воспоминания об Одессе» (1973). Сам Галич признавался в автокомментарии к песне, что хотел соединить в ней «два начала — живопись и поэзию, Мандельштама и Шагала». От Мандельштама здесь — античные мотивы: *ахейские старцы, Троя, Елена...* Соответственно из Мандельштама берётся и эпиграф-подсказка: «...Когда бы не Елена, // Что Троя вам одна, ахейские мужи?» Если бы можно было взять в эпиграфы произведение живописи, то вторым эпиграфом к «Воспоминаниям об Одессе» стала бы картина Шагала «Над городом» («Смотрите — / Лечу, словно в сказке, // Лечу сквозь предутренний дым...»). Между прочим, первым — и затем изъятым — эпиграфом к песне была строка из пушкинского «Путешествия Онегина»: «Я жил тогда в Одессе пыльной...»¹² Возможно, поэт потому отказался от этой цитаты, что она *не поясняла ничего конкретного* (образа, аллюзии, упоминания) в тексте его песни.

¹² См.: Крылов А. Галич — «соавтор». С. 43–44.

Примеры таких эпиграфов можно приводить ещё — вплоть до «Благодарения» и «Старой песни», созданных Галичем уже в эмигрантский период. То, что цитата могла играть важную роль в творческой истории произведения, что она могла даже послужить для него отправной точкой, — значения для нас не имеет. Итоговая эстетическая функция эпиграфа — функция комментаторская — от этого не меняется. Такой эпиграф можно условно назвать «псевдоэпиграфом».

Правда, граница между эпиграфом и «псевдоэпиграфом» у Галича не всегда так уж отчётлива. Иногда звучащая перед песней цитата играет роль и традиционного эпиграфа, и одновременно — историко-литературного комментария к тексту. Таков пушкинский стих «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» перед «Песней о Тбилиси» <1969> (на самом деле не песней, а декламировавшимся поэтом стихотворением) — лирическим монологом о судьбе Грузии и о сталинизме. Стихотворение завершается таким пятистишием:

*Не остывает в кулаке зола,
Всё в мёрзлый камень памятью одето,
Всё как удар ножом из-за угла...
«На холмах Грузии лежит ночная мгла...»
И как ещё далёко до рассвета!*

Эпиграф здесь представляет собой и указание на источник и на его автора (строка, конечно, известная, но не дай бог слушатель заподозрит поэта в плагиате...), и одновременно становится знаком своеобразной литературной полемики: пушкинский мир словно перечёркнут трагической реальностью двадцатого века.

Как бы то ни было, среди эпиграфов Галича всё же преобладают эпиграфы мнимые — то есть цитаты, не прогнозирующие сюжет произведения или авторскую позицию, а комментирующие отдельные места текста песни. Почему же поэт упорно пользуется этим термином? Уж он-то, с его великолепным литературным чутьём, должен был ощущать, что это — не эпиграфы в строгом смысле слова. Скорее всего, ощущал. Употребление же термина в не свойственном ему значении — по-видимому, знак противоречия между литературой *письменной* и литературой *устной*, между традиционной (книжной)

формой бытования лирики и авторской песней (которая, кстати, благодаря эпиграфу как бы «олитературируется»). Поскольку в сфере авторской песни нет своего устойчивого терминологического определения для чужого текста, звучащего перед исполнением произведения, барду хочется воспользоваться привычным для литератора (каковым наш герой, кстати, и является) и читателя/слушателя словом. Именно по причине этой терминологической зыбкости мы назвали в начале статьи не точное, а приблизительное количество произведений Галича с эпиграфами; ведь и сам поэт пользовался словом *эпиграф* не всегда. Во всяком случае, здесь есть своя «нейтральная полоса», на которой предваряющую песню цитату можно эпиграфом назвать, а можно и не назвать — если она тяготеет уже к какой-то другой функции (например, к тому же комментарию).

Может показаться, что приведённые нами примеры относятся к тем случаям, когда эпиграф, по замечанию А. Л. Гришунина, даёт «необходимые предварительные разъяснения»¹³. Но, по большому счёту, эпиграф *всегда* и есть «предварительное разъяснение»; вопрос только в том, что он должен разъяснять — отдельную строку или произведение в целом. Наверное, всё-таки второе.

Любопытно сравнить в этом отношении опыт Галича с опытом Высоцкого. Правда, у младшего барда проблема «разъяснения» возникает заметно реже, ибо он работает с общими местами массового сознания, то есть обращается к тем культурным — в том числе литературным — явлениям, которые известны любому его слушателю, независимо от уровня подготовленности. Предварять, скажем, песню «Лукоморья больше нет» цитатой из пролога «Руслана и Людмилы» не имело смысла: пушкинские стихи и без того знали все.

В тех же случаях, когда в тексте песни встречаются малопонятные выражения, Высоцкий комментирует их перед исполнением или после него. Он поясняет, например, что выражение *сделать Варшаву* (из песни «Вот раньше жизнь!..») означает «сравнять с землёй, уничтожить человека», или что песня «Мой друг уедет в Магадан» «специально сделана стилизованно под так называемый “блатной” фольк-

¹³ Гришунин А. Л. Эпиграф // Краткая лит. энциклопедия: В 9 т. Т. 8. М., 1975. Стлб. 916.

лор, потому что Магадан всё-таки, – столица Колымского края»¹⁴. Старший поэт в этом случае непременно процитировал бы известнейшую лагерную песню про *Ванинский порт* и назвал бы цитату эпитафией. Высоцкий же этого не делает. Он как бы «помнит», что на самом деле это — не эпитафия.

Впрочем, слово *эпитафия* произносит иногда и он. Такой статус поэт «присваивает», например, куплету, сочинённому поначалу как заготовка для «Песни о штангисте», предваряя этой автоцитатой исполнение песни на публике:

*«Пытаются противники
Рекорды повторить,
Но я такой спортивненький,
Что — страшно говорить.»*

Но это будет пускай как эпитафия, а песня на самом деле такая»¹⁵.

Для чего поэт решил посвятить слушателей в свои творческие дела? Очевидно, он хотел показать, как замысел *комедийной* песни обернулся написанием песни, по его выражению, *лирико-комедийной*. Присущий куплету шуточный тон (*я такой спортивненький*) в самой песне почти не заметен, а выступление штангиста становится в ней своеобразной аллегорией поединка человека с противником, обстоятельствами, судьбой. Эпитафия при этом звучит как знак полемики автора песни с самим собой, творческого переосмысления задуманного им прежде (четверостишие «Пытаются противники...» является рефреном сохранившегося только в черновике текста потенциальной песни с первой строкой «С общей суммой шестьсот пятьдесят килограмм...»¹⁶). Но, по сути дела, это тоже не эпитафия, а тот же автокомментарий к песне. Автокомментарий же к самой цитате вызывает у нас ощущение необязательности слова *эпитафия* и заставляет поневоле вспомнить известную пословицу «назови хоть горшком...». Мол, назови хоть эпитафией, а песня на самом деле *такая...*

¹⁴ Цит. по изд.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М., 2010. С. 62, 74.

¹⁵ *Высоцкий В.* Четыре четверти пути / Сост. А. Крылов. М., 1988. С. 249.

¹⁶ См.: *Высоцкий В.* Собр. соч.: В 5 т. / Сост., текстолог. работа и коммент. С. Жильцова. Тула, 1993–98. Т. 2. 1995. С. 259–260.

В роли подобных мнимых (но эта мнимость — не галичевская, другая) эпиграфов оказываются у Высоцкого также некоторые другие наброски («Мы верные, испытанные кони...», «Мы с мастером по велоспорту Галею...»). Скорее похож на традиционный эпиграф куплет из песни М. Анчарова «Она была во всём права...», однажды напетый Высоцким перед исполнением собственной песни «Она на двор — он со двора...», звучащей как пародия на произведение предшественника (хотя само слово *эпиграф* здесь у Высоцкого не звучит). В этом случае цитата — свидетельство поэтической полемики.¹⁷ Однако такое цитирование для Высоцкого — исключение, а не правило.

Итак, эпиграф у Галича обычно не выполняет своей традиционной прогнозирующей функции и становится фактически автокомментарием поэта к собственному произведению — скорее, к отдельному образу или мотиву. Почему это происходит? Ответ надо искать в самой устной форме бытования авторской песни. Ведь эпиграф на книжной странице рассчитан на то, что читатель по ходу чтения или по окончании его будет *возвращаться* к нему (эпиграфу), уже зная содержание произведения. Поэтому, кстати, прогнозирующая функция эпиграфа диалектически оборачивается функцией резюмирующей. В авторской песне же вернуться к эпиграфу нельзя — не повторять же его на бис (даже если повторяется на бис сама песня). По ходу исполнения песни слушатель успевае́т забыть прозвучавшую в начале цитату; правда, при неоднократном прослушивании песни эпиграф запоминается хорошо, но бард, поющий в кругу ли знакомых, в большом ли зале, ощущает себя *в ситуации первого исполнения*, ибо среди слушателей обязательно есть люди, слышащие песню впервые. К ним-то он в первую очередь и обращается. «Срабатывает» же цитата в авторской песне в том случае, если она напрямую, текстуально отзывается в собственном тексте поющего в данный момент поэта: здесь слушатель вспоминает и реагирует на прозвучавшую всего несколькими минутами раньше (в «эпиграфе») цитату.

¹⁷ См.: Кулагин А. Высоцкий слушает Анчарова // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 56–57.

ГАМЛЕТИАНА АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА*

При всём интересе русской культуры к разножанровому творчеству Шекспира, в первую очередь именно «Гамлет» сделал его автора «самым русским» из европейских классиков. Глубокий внутренний мир главного героя трагедии, его рефлексия, знаменитое *быть или не быть* по-разному отозвались в творчестве наших писателей трёх последних столетий. Применительно к дооктябрьскому периоду это влияние подробно рассмотрено Ю. Д. Левиным и Н. В. Захаровым¹; гамлетовская традиция в литературе позднейшей ещё ждёт своего научного обобщения. Шагами на пути к нему стали публикации специальных статей² и выход поэтической антологии «Гамлет. Вариации» (2012)³, в которую вошли два (а могло бы быть и больше) стихотворения героя нашей статьи — Александра Кушнера, а также создание (под руководством Н. В. Захарова) электронной базы данных «Русский Шекспир»⁴ (персональной статьи о Кушнере пока не содержащей).

Кушнер, для которого вообще традиция, по словам академика Д. С. Лихачёва, — «не трафарет для следования, а стимул и импульс творчества, обогащающий его, необходимый для создания нового поэтического мира»⁵, — очень пристрастен к «Гамлету», и творческий

* Публикуется впервые.

¹ См.: Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988; Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: Тезаурусный анализ. М., 2008.

² См. основную библиографию: Виртуальная справочная служба Российской национальной библиотеки — http://vss.nlr.ru/query_info.php?query_ID=16105 (дата обращения: 2.11.2017). Если говорить о поэтах поколения Кушнера, то гамлетовские мотивы наиболее подробно рассмотрены в творчестве Высоцкого; см.: Кулагин А. Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, перераб. Воронеж, 2013. С. 115–162. Здесь же — библиография по теме.

³ См.: Гамлет. Вариации: По страницам рус. поэзии / Сост.: Ю. А. Рознатовская; вступ. ст.: А. А. Демахин. М., 2012.

⁴ См.: Русский Шекспир: Информац.-исследоват. база данных — <http://rus-shake.ru/personalia/> (дата обращения: 8.10.2017).

⁵ Лихачёв Д. Кратчайший путь: [Предисл.] // Кушнер А. Стихотворения. Л., 1986. С. 9.

диалог с ним ведёт уже более полувека. В ответ на наш вопрос о его читательском и зрительском интересе к этой трагедии поэт ответил: «Впервые я видел пьесу в Ленинградском драматическом театре (Александринке, если не ошибаюсь). Гамлета играл Бруно Фрейндлих <...> Наверное, еще в школьные годы («Гамлет» с Фрейндлихом в главной роли был поставлен в Ленинградском театре драмы имени Пушкина, он же «Александринский», в 1954 г; в тот год будущий поэт как раз окончил школу — А. В. К.). Потом в кино (Лоуренс Оливье), потом на Таганке (Высоцкий, с которым меня познакомили в антракте, был очень непривычным, московским Гамлетом из подворотни, очень современным и своим в доску). Еще Смоктуновский (в кино). Ну и читал я, конечно, “Гамлета” множество раз и в переводе Лозинского, и в переводе Пастернака. Какой лучше, — не знаю. У меня дома на полке есть и тот, и другой <...> “Гамлет” и “Макбет” — это самое любимое. “Ромео и Джульетту” люблю меньше...» (из письма от 4 окт. 2017 г.)⁶. Забегая вперёд, скажем, что в стихотворениях Кушнера встречаются переключки и с текстом «Макбета» («Уроки физики», 1961⁷; не публиковавшееся доселе «Солгав, обидев, как боюсь...», 1963⁸), и с текстом «Ромео и Джульетты» (их пока не перечисляем, ибо они нам ещё понадобятся).

⁶ Мы благодарны поэту, давшему нам возможность ознакомиться с имеющимися у него изданиями пьесы: *Шекспир У.* Гамлет, принц датский / Пер. Б. Пастернака. [Предисл. и коммент. М. Морозова.] М.: Детгиз, 1956; *Шекспир У.* Ромео и Джульетта; Гамлет; Отелло; Король Лир; Макбет / [Пер. с англ.]. М.: Правда, 1983 («Гамлет» в данном изд. представлен в переводе Лозинского; остальные пьесы — в переводе Пастернака). Ссылки на переводы Лозинского и Пастернака мы даём по этим изданиям, не оговаривая их.

⁷ Ссылки на стихотворения, в тексте данной и двух последующих статей только упомянутые, но не цитируемые, не оговариваются; сведения об их книжных публикациях см.: «Стихов неотразимый строй...»: Указ. стихотворений Александра Кушнера [с авт. датировкой], вошедших в его авт. сборники. 1962 — 2016 / Сост. А. В. Кулагин. Коломна, 2016.

⁸ С разрешения автора приводим здесь полный текст этой, впервые публикуемой, лирической миниатюры:

*Солгав, обидев, как боюсь
Переходить шоссе!
Держась обочины, дождусь,
Пока проедут все.*

*Машины — каждая Макдуф —
Летят, бедой грозя.
Солгав, обидев, обманув,
Беспечным быть нельзя.*

Впервые, насколько нам известно, гамлетовский мотив звучит у Кушнера в 1963 году, в стихотворении «О, сочини, Шекспир, нам детектив...» Оно не могло быть опубликовано в ту пору по цензурным соображениям и более четверти века, до Перестройки, пролежало в столе поэта. В нём явственно пародируются сюжеты советских романов и фильмов о шпионах, и английский классик неожиданно оказывается «союзником» нашего поэта, ибо его «Гамлет» есть тоже своего рода «шпионский» сюжет с хитроумными интригами и поисками преступника:

*О, сочини, Шекспир, нам детектив.
Пусть Гамлет твой владеет пистолетом.
С балкона — в лоб, другого — рикошетом,
И в тёмном баре пьёт аперитив.⁹*

Благодаря слову *аперитив* сразу включается заграничный колорит, подкреплённый ниже и другими словами: *кадиллак, погребок, абсент*. Изображение советской жизни в советском же искусстве обходилось без таких деталей, соотносимых исключительно с «растленным» Западом¹⁰. В этот «западно-шпионский» контекст и погружён у поэта шекспировский герой, с комично нагромождёнными «обязанностями»: «Прости, Шекспир — да будет он агент // Своей родной и двух чужих разведок, // Да ошибётся в них он напоследок. // А ты твердишь: да будет он студент». Но особенно сильна пародийная нота в финальной строфе:

*Рискни, Шекспир, — да будет занесён
Он к нам в страну, коровьи взяв копыта,
И да найдут колхозники бандита,
Поскольку ноги криво ставил он.
Да не учтёт зарвавшийся шпион
Несокрушимой бдительности нашей,*

⁹ То время — эти голоса: Ленинград. Поэты «оттепели» / Сост.: М. Борисова. Л., 1990. С. 199.

¹⁰ Позже *Шекспир* и *погребок* соединятся у Кушнера в стихотворении «Друг милый, я люблю тебя...» (1966), внешне с «Гамлетом» не связанном: «Друг милый, я люблю тебя, // А ты — его, а он — другую, // А та, платочек теребя, // Меня, а я и в ус не дую! // Какой Шекспир, из погребка // Домой вернувшись на рассвете, // В бреду, сползая с тюфяка, // В таком спасается сюжете?..» (То время — эти голоса. С. 209–210).

*Патриотизма робкой тёти Даши.
А ты твердишь: да будет он умён.*

Шпиономания была неотъемлемой частью советской идеологии сталинских лет — эпохи детства и юности автора этих стихов. В сюжетах о границе она доходила до абсурда и фарса: утверждалось, что шпионы, дабы не быть выслеженными пограничниками, переходят границу надев копыта животных (какое расстояние в реальности может преодолеть таким образом человек?..). Например, в известном фильме «Застава в горах» (1953) это демонстрируется визуально: английский (кстати) шпион перемещается на четырёх конечностях при помощи кабаньих копыт. Здесь же налицо и *несокрушимая бдительность* — пусть не *тёти Даши*, но всё же женщины, жены заместителя командира погранзаставы, поначалу казавшейся не то чтобы робкой, но явно не готовой к жизни в экстремальных условиях, тем не менее раскусившей встретившегося ей на горной тропе шпиона (копыта к этому моменту уже сняты) и мужественно вступившего в поединок с ним. Эти штампы советского массового сознания и советской массовой культуры и спародированы в стихотворении. В этом смысле оно перекликается с неподцензурными же стихами некоторых других поэтов поколения Оттепели, уже тогда, в начале 60-х годов, от подобных штампов наиболее свободных и подвергавших их насмешке: «Не будет утром траурных газет, // Подписчики по мне не зарыдают, // Прости-прощай, Центральный Комитет, // Ах, гимна надо мною не сыграют» (Геннадий Шпаликов, «Ах, утону я в Западной Двине...», 1961)¹¹; «За хлеб и воду и за свободу — // Спасибо нашему советскому народу! // За ночи в тюрьмах, допросы в МУРе — // Спасибо нашей городской прокуратуре!» (Владимир Высоцкий, «Мы вместе грабили одну и ту же хату...», 1963)¹². У самого же «раннего» Кушнера стихотворение «О, сочини, Шекспир, нам детектив...» — не единственное в таком роде; для сравнения сошлёмся на написанное

¹¹ Шпаликов Г. Я жил как жил: Стихи. Проза. Драматургия. Дневники. Письма / Сост. Ю. А. Файт. М., 2014. С. 240.

¹² Высоцкий, кстати, в 1967 году напишет «Пародию на плохой детектив», невольно продолжаящую линию стихотворения Кушнера о «Шекспире», знать текст которого он, конечно, не мог.

вскоре «Что страшней забитой двери...» (1964), тоже «литературное» и тоже неподцензурное: «Нет ни скважины, ни ручки. // Поддувает ветерок. // Мы по Кафке эти штучки // Изучили на зубок. // Где-нибудь в дали немецкой // Или пражской, чёрт возьми! // Но в гостинице советской! // За советскими дверьми!»¹³

Что касается травестийного (он здесь очевидно таков) образа Гамлета, то у Кушнера был источник — тоже поэтический и тоже травестийный, влияние которого на стихотворение «О, сочини, Шекспир...» сам Александр Семёнович подтвердил. На рубеже 1940-х–50-х годов трое молодых москвичей — Сергей Кристи, Алексей Охрименко и Владимир Шрейберг — сочинили несколько пародийных песен на темы русской и европейской литературной классики, включая и Шекспира: «О графе Толстом — мужике непростом», «Коварство и любовь», «Венецианский мавр Отелло...» В их числе была и песня «Ходит Гамлёт с пистолетом...», в которой комично, с проекцией на современную жизнь (то есть — на советскую эпоху и её язык, с присущими ему одновременно канцеляритом и просторечием), обыграны основные сюжетные ходы и хрестоматийные цитаты из текста шекспировской трагедии: «Ходит Гамлёт с пистолетом, // Хочет когой-то убить, // Он недоволен белым светом, // Он думает: “Быть или не быть?!” // Евойная мать согрешила // И за другого пошла, // А сапогов ещё не износила, // В каких она за гробом мужа шла. // Офелия, Гамлётowa девчонка, // Спятила, товарища с ума, // Потому что датская сторонка // Для народа хуже, чем тюрьма» (и так далее)¹⁴. Как видим, современный *пистолет* оказался в руках *Гамлэта* уже в этой песенке — в эпоху Оттепели популярной, постоянно звучавшей, как и некоторые другие сочинения тройцы (имён авторов тогда никто не знал), в молодёжной среде, на студенческих капустниках.

¹³ То время — эти голоса. С. 200. Любопытно упоминание *Праги*, уроженцем которой в самом деле был Кафка, но которая в пору написания стихотворения тоже была *советской*. Между тем, всего через четыре года грянула «пражская весна»...

¹⁴ Цит. по: *Сарнов Б.* Интеллигенция поёт блатные песни...: [Подборка ранних авт. песен] // Вопр. лит. 1996. Вып. V. С. 360–361.

Стихотворение «О, сочини, Шекспир, нам детектив...» — пролог к будущей Гамлетiane Кушнера, по пути пародии всё же не пошедшего. Пародировать советские штампы — в общем, не его путь; соответственно, и перепевы классики, предполагающие осмеяние современных явлений жизни при помощи известных литературных произведений (в духе того же Высоцкого: «Лукоморья больше нет, от дубов простыл и след...»), вряд ли могли его привлечь. Кушнер не пошёл и по традиционному пути русской культуры, начиная с классической тургеневской статьи «Гамлет и Дон Кихот» видевшей в Гамлете воплощение рефлексии. Может быть, Кушнеру «помешала» здесь его акмеистическая выучка, доверие к внешнему миру, не позволяющее погружаться в самоанализ слишком глубоко. Он избежал и прямых аналогий с событиями новейшей истории, окрашивающих «гамлетовские» стихи, скажем, Межирова («Ну а дальше что? Молчанье. Тайна...») или Юрия Айхенвальда («Гамлет в 1937 году»). Последние «читали» шекспировскую трагедию через призму трагической же военной или тюремной темы, соответственно для одного и для другого поэта очень личной, автобиографической.

Кушнер выбрал другой путь — путь, может быть, более всего и соответствующий духу и жанру самой шекспировской пьесы. В нескольких лирических вариациях на гамлетовскую тему он акцентировал трагическое содержание классического произведения и соотнёс это содержание с духовным опытом современного человека. С «Гамлетом» и с именем Шекспира вообще у него ассоциируется прежде всего ощущение трагичности жизни, в своё время подмеченное в поэзии Кушнера Д. С. Лихачёвым¹⁵ (для того, чтобы почувствовать это, достаточно вспомнить хотя бы знаменитое стихотворение 1976 года «Времена не выбирают...»).

Трагизм шекспировской пьесы впервые был всерьёз отрефлексирован Кушнером-лириком в стихотворении «Каких трагедий нам занять...» (1966) — тоже, кстати, неподцензурном. «Непроходным» оно было потому, что автор увидел трагическое не в военной или революционной теме (такой трагизм цензурой допускался), а в повсе-

¹⁵ См.: *Лихачёв Д.* Кратчайший путь. С. 4–7.

дневной современной жизни. Это противоречило «оптимизму» официальной советской идеологии, согласно которой в нашей стране «с каждым днём всё радостнее жить». Поэт советской эпохи вдруг пишет:

*Каких трагедий нам занять,
Чтоб вровень с Гамлетами встать,
Обзавестись какой обидой?
Не отводя от сцены взгляд,
В театре мальчики следят
За ядом, Клавдием и свитой.*

*А мне уже давным-давно,
Сказать по правде, всё равно,
Кого убьют, кого отравят.
Как доживёшь до тридцати,
Поймёшь: зачем в театр идти?
И так нас беды не оставят...¹⁶*

Источники бед различны — во-первых, *чей-то автомат*; во-вторых, *искусствовед-килер*, тоже вооружённый, но в переносном значении («Ему кивнут, а он — привет! // За пистолет — и всё в порядке»); «а в-третьих, в-третьих, смерть друзей, <...> Зажатый крик в ночной тиши — // И скорой помощи карета» (сходные мотивы появятся позже в стихотворении «Трагедия легка: убьют или погубят...», 1985). Стихотворение Кушнера, конечно, ничуть не «отменяет» трагизма «Гамлета»: речь идёт о трагизме нынешней жизни, не уступающей тогдашней; шекспировский же сюжет оттеняет это ощущение лирического героя.

Другая проекция шекспировской трагедии — не только «Гамлета», но ещё и «Короля Лира» — содержится в стихотворении «Вы, облако и сад...» (1981) Лирический герой его испытывает отчаяние, в его сознании сопоставимое по своему накалу с тем, что переживают герои Шекспира:

*Споткнусь, чуть не упав.
Как страшно человеком
Быть! В саже мой рукав.*

¹⁶ То время — эти голоса. С. 207.

*Смущён своим я бегом
Средь рытвин и канав.
Вам жаловался Лир,
Вы Гамлету внимали.
Неужто есть ранжир?
Те — из дворцов сбегали
В слезах, мы — из квартир.¹⁷*

Конкретная причина этого смятения в стихах не названа, но читатель может предположить, что *озноб* («Трясёт меня, знобит») и *смертельный стыд* героя связаны с любовью, с личной неудачей, трагически заслоняющей в этот момент *мир огромный*, который *прекрасен*. Тем больней несоответствие того, что *вне* героя, тому, что *внутри*, в душе: «Облизан языком // Огня, дождём обрызган, // О, в горестном каком // Я занят жанре низком // И с ужасом знаком!» Обратим внимание на поэтический алогизм: герой одновременно *дождём обрызган* и *облизан языком огня*. Дождь — знак сегодняшней будничности, где ещё и наши *квартиры*, и *двор*, что *вечно перерыт*, с его *рытвинами и канавами* («То теплосеть, то кабель»). Огонь же — знак трагедии шекспировского уровня. Но две эти стихии — вода и огонь — словно сходятся на фигуре лирического героя, которому, обожжённому трагическим пламенем, *так нужна прохлада* (то есть — вода). И ещё: жанр трагедии в литературе классицизма считался жанром высоким; у Кушнера же он — на первый взгляд, неожиданно — назван *низким*. Но как ему не быть *низким*, если герой переживает, повторим ещё раз, смертельный стыд. И к тому же, шекспировская трагедия — это не классицизм: Шекспир как раз и смешивал — скажем, в том же «Гамлете» — высокое и низкое, что было замечено в своё время ещё Пушкиным¹⁸.

Новые лирические вариации на темы шекспировской пьесы именно в трагедийном её наполнении встречаем у Кушнера несколько де-

¹⁷ Кушнер А. Таврический сад: Седьмая кн. Л., 1984. С. 48.

¹⁸ «Сцена тени в “Гамлете” вся писана шутивным слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток» (Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. / Под ред. Д. Д. Благого и др. М., 1974–78. Т. 6. 1976. С. 258). Пушкин, возможно, имеет в виду сцену на кладбище, к которой эта характеристика подходит больше, но для нас в данном случае его оговорка несущественна.

сятелетий спустя, в творчестве совсем недавних лет. Первая из них — стихотворение «Какую книгу он читал, об этом...» (2014). В ней обыгран конкретный эпизод трагедии (акт II, сцена 2; в переводе М. Лозинского), на который автор ссылается в эпиграфе: «Гертруда: Вот он идёт печально с книгой, бедный...» Это тот случай, когда эпиграф выполняет функцию комментария, поясняя лирическое содержание стихотворения, которому он предпослан. Стихотворение же «вырастает» из этой цитаты, развивая заложенную, но не развитую в ней мысль. Поэт становится как бы соавтором драматурга, выявляя внутренний потенциал самой цитаты, сцены и даже всей трагедии:

*Какую книгу он читал, об этом
Нам не сказал Шекспир — и мы не знаем.
Читал! Притом что сцена грозным светом
Была в то время залита; за краем
Земного мира тоже было мрачно,
Там бледный призрак требовал отмищенья.
И всё же — с книгой, с книгой! Как удачно,
Что мы его застали в то мгновенье.*

Кстати, слово *застали* очень точно передаёт суть поэтического зрения Кушнера вообще. Зачастую его стихотворение возникает из какого-то мгновенного впечатления, словно выхваченного из мира природы, быта, искусства... В одной из статей о его творчестве мы назвали это *счастливым стоп-кадр*. Вот и здесь: *мы застали* Гамлета *в то мгновенье*, которое подсказывает характерный для поэзии Кушнера ход лирической мысли: «А в чём ещё найти он утешенье // Мог, если всё так губительно и дико? // И нам везло, и нас спасало чтение, // И нас в беде поддерживала книга!» Лирический герой Кушнера вообще много читает, и функции чтения в его стихах разнообразны¹⁹; но в любом случае читаемая — обычно классическая — книга включается в сознание современного человека, резонирует с современной жизнью, а без этого чтение было бы чисто «музейным» процессом и, наверное, не имело бы смысла. Цитата же из «Гамлета» в финале стихотворения включается в сам его текст, как бы закольцовывая разви-

¹⁹ См.: Кулагин А. К проблеме культурной традиции: основные мотивы и ситуации // Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 84–86.

тие лирического сюжета, если его завязкой считать эпиграф: «Уйти отсюда в вымысел заветный // Хотя б на час, в другую обстановку. // “Вот он идёт печально с книгой, бедный”, // Безумье отложив и маскировку». Как видим, чтение — это ещё и своего рода момент истины для героя. Он абсолютно откровенен наедине с книгой — как наедине с самим собой. А ключевой строкой стихотворения является, на наш взгляд, вот эта: «И нас в беде поддерживала книга!» Переживаемые Гамлетом *грозный свет, мрак, отмщенье* словно переходят в другую эпоху — ту, что застал лирический герой; да ведь это мотивы универсальные, как универсальна и вся гамлетовская коллизия.

Очевидно, что стихотворение, навеянное конкретной шекспировской строкой, возникло в ходе перечитывания трагедии. Рискнём предположить, что выбор перевода Лозинского оказался счастливым. Перевод Пастернака: «А вот бедняжка с книжкою и сам» — вряд ли вдохновил бы поэта на стихи. Здесь тон и, соответственно, сам образ принца с книгой явно снижен за счёт уменьшительных суффиксов. Ощущения трагизма эта, звучащая иронически, цитата сама по себе не создавала бы. Другое дело — у Лозинского: *печально, бедный*.

Второе стихотворение — «Не было тайны такой...» (2015). Гамлет (и герой другой шекспировской трагедии) появятся в самом финале его, а само стихотворение к Шекспиру, на первый взгляд, отношения не имеет. Оно — лирическая вариация на тему «тайное всегда становится явным»: «Не было тайны такой, // Чтобы она не раскрытой // Так и осталась в земной // Толще, веками забытой, // Подняты все корабли, // Что затонули, все клады // Найдены, Трою нашли, // Все обнаружены яды». И если *пропавшего нет*, если всё в итоге извлекается на свет божий, то возникает «последний» вопрос:

*Значит ли это, что смысл
Жизни к нам выйдет из мрака
Смерти, как из-за кулис
Гамлет, а может быть, Яго?*²⁰

Компания Яго Гамлета, конечно, не красит, но общий знаменатель двух эти фигур — тема смерти, *из мрака* которой и должен выйти

²⁰ Кушнер А. Земное притяжение: Кн. новых стихов. М., 2015. С. 17.

смысл жизни. Такова здесь поэтическая логика, и в ней есть своя правда, ибо смерть — венец жизни, и именно смерть, может быть, и открывает её (жизни) истинную суть. В лирике Кушнера своеобразная «апология» смерти звучала с давних лет, оборачиваясь разными своими гранями («Но и в самом лёгком дне...», 1965; «Как буйно жизнь кипит на стенках саркофага!..», 1979, и другие). Трагическая нота от этого, может быть, смягчается, но не исчезает.

Но есть у Кушнера стихотворение, в котором трагическое содержание шекспировской пьесы погружается в, казалось бы, неожиданный для него иронический контекст. И поначалу шекспировских мотивов вроде бы ничто не предвещает:

*Англии жаль! Половина её населенья
Истреблена в детективах. Приятное чтение!
Что ни роман, то убийство, одно или два.
В Лондоне страшно. В провинции тоже спасенья
Нет: перепачканы кровью цветы и трава.
(«Англии жаль...», 2011)*

Впрочем, мы помним, что *Шекспир* и *детективы* оказались сближены у Кушнера в его раннем стихотворении «О, сочини, Шекспир, нам детектив...», и сближены как раз в ироническом (и пародийном) контексте. Вот и в стихах, написанных почти полвека спустя, эта ассоциация срабатывает, но уже на другом уровне. После иронических советов типа «Кофе не пейте: в нём ложечкой яд размешали» и «Лестницы бойтесь, стоящей в саду, приставной», — поэт резюмирует, предполагая вот какой источник всех этих опасностей и бед:

*Может быть, всё это связано как-то с Шекспиром:
В «Гамлете» все перебиты, отравлены все.*

Наверное, это просто шутка, в которой нет глубокой подоплёки, ощущавшейся, благодаря политической остроте, в стихах 63-го года? Не думаем. Нам кажется, что за этими ироническими строками кроется свой серьёзный смысл — для Кушнера характерный и даже программный. Упрёки в «литературности» и во «вторичности» своей поэзии он опровергает стихотворением «Искусство и есть продолжение жизни...» (2016), в котором, кстати, возникает и гамлетовский мотив: «Искусство и есть продолжение жизни, // Но, может быть, в лучшем

её варианте <...> Искусство и есть продолжение леса, // Искусство и есть продолжение моря, // И нет никакого в искусстве прогресса, // А призрак живёт и при нас в Эльсиноре»²¹. В самом деле, поэт воспринимает искусство не как некую «надстройку» к человеческому бытию, а как органичную его часть. Так вот, стихотворение «Англии жаль!..», благодаря своей ироничности, позволяет как бы перевернуть — и оттого ещё более заострить — смысл формулы *искусство и есть продолжение жизни*. Английская жизнь оказывается *следствием* шекспировского сюжета: «Может быть, всё это связано как-то с Шекспиром...» Выходит, что отношения искусства и жизни «зашли так далеко», что уже *жизнь* становится *продолжением искусства!* Почему бы и нет, если эти два понятия так переплетены и если искусство являет собой даже *лучший вариант* жизни? Согласимся с А. Ю. Арьевым в том, что «культурополагающая интуиция позволила Кушнеру сказать о преображении жизни искусством, о её культурном качестве неотразимее всех...»²²

Другой путь поэтического диалога с Шекспиром заключён для Кушнера в переосмыслении традиционного понимания какой-то смысловой грани «Гамлета», связанной с тем или иным персонажем или мотивом. Впервые это происходит в стихотворении «Нет, не одно, а два лица...» (1965), в котором не *противопоставлены* (как это обычно интерпретировалось), а *сопоставлены* два героя-соперника:

*Нет, не одно, а два лица,
Два смысла, два крыла у мира.
И не один, а два отца
Взывают к мести у Шекспира.
В Лаэрте Гамлет видит боль,
Как в перевёрнутом бинокле.
А если этот мальчик — моль,
Зачем глаза его намокли?*

²¹ «Искусство и есть продолжение жизни...» // Знамя. 2017. № 4. С. 3.

²² Арьев А. Маленькие тайны... С. 182. Ср. с написанным почти двумя десятилетия раньше стихотворением «Я не знаю, был ли век...» (1997): «Я не знаю, был ли век // Деятнадцатый, но были // Книги...» (Арион. 1998. № 3. С. 79). То есть историческая реальность (*жизнь*) как бы под сомнением, но уж книги (*искусство*) были точно, значит, они — «первичны».

Перевернутый бинокль — поэтический образ, предельно точно выражающий мысль автора: потерявший отца и сестру Лаэрт страдает не меньше своего оппонента. Привычное читательское сочувствие главному герою пьесы, участником заговора против которого становится Лаэрт, неожиданно находит оправданный и естественный противовес. Это, кстати, вполне в духе шекспировского понимания человека, неоднозначность которого в своё время сформулировал уже цитированный нами Пушкин, противопоставив Шекспира классицисту Мольеру: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков...»²³ Современный лирический поэт словно развивает эту «шекспировско-пушкинскую» мысль, уходя от прямолинейного понимания конфликта Гамлета и Лаэрта.

Между тем, стихотворение «Нет, не одно, а два лица...» выходит и в собственно кушнеровский лирический контекст. Ситуация *Гамлет — Лаэрт* оборачивается универсальным смыслом, проецирующимся на современную жизнь, на лирического героя и окружающих его людей. Суть поэтической «претензии» Кушнера к Шекспиру И. Б. Роднянская видит в том, что классик «частную драму Лаэрта поставил, по-видимому, ниже мировой трагедии Гамлета»²⁴. Кушнеру же дорого в жизни именно частное, могущее показаться малым, но как раз в частном и малом он и видит большой и значимый смысл. Приведём концовку стихотворения о Гамлете и Лаэрте: «Отходит кто-то второпях, // Поспешно кто-то руку прячет, // И, оглянувшись, весь в слезах, // Ты видишь: рядом кто-то плачет». Последний оборот отзовется у Кушнера дословно спустя семь лет в стихотворении «Кто-то плачет всю ночь...» (1972): «Кто-то плачет всю ночь. // Кто-то плачет у нас за стеною. // Я и рад бы помочь — // Не пошлёт тот, кто плачет, за мною. <...> Разве плачут в наш век? // Где ты слышал, чтоб кто-нибудь плакал? // Суше не было век. // Под бесслёзным мы вы-

²³ Пушкин А. С. Собр соч. Т. 7. 1976. С. 178.

²⁴ Роднянская И. Поэт меж ближайшим и вечным // Роднянская И. Художник в поисках истины: [Сб. статей.] М., 1989. С. 160.

росли флагом». Мотив *слёз*, как видим, звучит очень широко и обнаруживает большое историческое содержание: *бесслёзный флаг* — знак советской эпохи и советской идеологии, заглушавшей в человеке естественно-эмоциональное начало, внушавшей ему, что он прежде всего — «колёсико и винтик» большой государственной машины.

Мотив значимости малого получит у Кушнера «гамлетовский» (и опять полемический) оттенок и в написанном почти полвека спустя стихотворении «Хорошо, что ни яхты у нас, ни виллы...» (2011):

*Бубенцами мы на колпаке Фортуны
Не гремели, как сказано у Шекспира,
Но бывали мы на море ночью лунной
И была в Петербурге у нас квартира,
То есть располагались посередине
Её милостей, а не у пыльных пяток.
Гамлет прав: ни ущербности, ни гордыни —
Наш удел не из лучших — и всё же сладок.²⁵*

Вся строфа оказывается развёрнутой реминисценцией из второй сцены второго акта трагедии, содержащей, в частности, диалог Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном. Во-первых, она показывает, что поэт знаком не только с переводами Лозинского и Пастернака. Ни в том ни в другом, равно как и в других просмотренных нами тридцати с лишним переводах трагедии на русский язык, *бубенцов* (в реплике Гильденстерна) нет; это место все переводят иначе (Пастернак: «Мы не верхи на колпаке Фортуны»; Лозинский: «На колпачке Фортуны мы не шишка»; А. Кронеберг: «Мы не маковка на шляпе Фортуны»; К. Р. (великий князь Константин Романов): «Ведь мы не пуговка на колпаке Фортуны»; П. Гнедич: «...мы не на её макушке», и так далее). *Бубенцы* есть только в переводах Андрея Чернова и Игоря Пешкова. Причём у первого есть и *колпак*: «Живём тем, что не слишком поживаем. То есть не так звонко, как бубенцы на колпаке Фортуны...»²⁶ У второго же текст звучит так: «Мы не бубенцы на шапочке

²⁵ Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 11.

²⁶ Шекспир В. Гамлет: Трагедия Гамлета, принца Датского / Пер. А. Чернова. М.; Париж, 2003. С. 75.

Фортуны»²⁷. Как видим, стихи Кушнера ближе к варианту Чернова, тем более что поэт, вслед за переводчиком, обыгрывает и мотив звука бубенцов (*не так звонко — не гремели*). В ответ на наш вопрос о знакомстве с переводом Чернова Александр Семёнович ответил, что тот присылает ему свои стихи и переводы, и поэтому вполне возможно, что его перевод «Гамлета» оказался источником реминисценции.²⁸

Во-вторых, важна не только источниковедческая, но, конечно, и смысловая сторона вопроса. В каком контексте звучит фраза о *бубенцах* у Шекспира? Цитируем заново перевод Чернова: «Г и л ь д е н - с т е р н . Живем тем, что не слишком поживаем. То есть не так звонко, как бубенцы на колпаке Фортуны... Г а м л е т . Но и не так шепеляво, как подошвы этой дамы? Р о з е н к р а н ц . Да нет, посредине. Г а м л е т . На талии или в самой причине всех ее милостей? Г и л ь - д е н с т е р н . В самой. Именно туда мы не перестаем наведываться. Г а м л е т . Точно, ведь она распутница...» Эта недвусмысленно и саркастично обозначенная Гамлетом *середина* — совсем не та, которую имеет в виду лирический герой Кушнера, говорящий о ценности обычной жизни, далёкой, с одной стороны, от власти и роскоши, а с другой — от бедности и социального ничтожества. И то и другое отнимает возможность полноценной духовной жизни. Сместив смысл диалога шекспировских персонажей, автор стихотворения сделал Гамлета своим союзником (*Гамлет прав...*) в утверждении важной для него поэтической мысли.

²⁷ Шекспир У. Гамлет / Пер. И. В. Пешкова. М., 2003. Цит. по: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_hamlet16.txt (дата обращения: 11.11.2017). В позднейшей редакции перевода это место выглядит иначе: «...мы не на пике Фортуны» (Шекспир У. Гамлет / Пер. И. В. Пешкова. М., 2010. С. 52).

²⁸ На тот же перевод поэт опирается в интервью, данном тоже в 2011 году: «У Шекспира Гамлет спрашивает придворных, как они живут, и ему отвечают: “Мы же не бубенцы на колпаке фортуны?”» (Кушнер А. «Нет у нас особого пути!» / Беседовала Е. Данилевич // Аргументы и факты. 2011. № 38. 21 сент. — www.spb.aif.ru/culture/event/134698 (дата обращения: 20.10.2017). А. Чернов, у которого мы тоже поинтересовались возможным происхождением этой реминисценции, сообщил, что «какие-то куски (своего перевода — А. В. К.) читал» Кушнеру, но предположил, что они оба (Кушнер и Чернов) «просто нашли единую формулу». Как бы то ни было — других источников мотива звучащих *бубенцов на колпаке Фортуны*, кроме перевода Чернова, мы пока не видим.

В другой раз Кушнер спорит с представлением о женской «тайне», традиционно связанным с шекспировскими героинями:

*Тайны в Офелии нет никакой
И в Дездемоне, по-моему, тоже.
Только цветы, что всегда под рукой,
И рукоделье, и жемчуг, быть может.
Девичья прелесть и женская статъ.
Утром так радужно в мире и сыро...
Тайна — зачем она, где её взять?
Тайну придумали после Шекспира.²⁹*

Это ничуть не принижает поэтичность Офелии и Дездемоны: просто *девичьей прелести и женской стати* уже достаточно для того, чтобы быть прекрасной и любимой. *Тайна же — мужская мечта, вымысел праздный, любви оправданье.* Плюс к тому: вокруг известных литературных героинь возникает своя читательская «мифология», порой уже заслоняющая их реальную суть. Похожий ход поэтической мысли обнаруживаем у Кушнера в более раннем стихотворении «Ты так печальна, словно с уст...» (1968), где обыграно — и здесь же оспорено — утверждение Пруста, «что лица женские порой // У живописцев на полотнах // Полны печали неземной, // Последних дум бесповоротных, // Меж тем как смысл печали всей // И позы их и поворота — // Они глядят, как Моисей // Льёт воду в жёллоб — вся забота!» Откуда у поэта такое настойчивое развенчание *тайны и печали неземной* в женском облике? Возможно, это связано с присущим ему, по мысли А. Ю. Арьева, рационалистическим складом ума. Критик замечает, что он (Кушнер), подобно Спинозе, «борется с любыми проявлениями экзальтации и чрезмерной оживлённости» (напомним показательный зачин одного из его стихотворений 1983 года: «Но ты не холоден, увы, и не горяч...» и состояние *в сомненье одиноком*, в котором мы застаём его лирического героя), и что ему же присущ «декартовский принцип всё подвергать сомнению»³⁰.

²⁹ Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 85.

³⁰ Арьев А. Маленькие тайны, или Явление Александра Кушнера // Арьев А. Царская ветка: [Работы о рус. поэзии.] СПб., 2000. С. 140, 132. См. также ниже нашу статью «...И чувствуешь умом...»

Не потому ли поэт и охлаждает пыл готовых видеть в Офелии и Дездемоне *тайну* читателей?³¹

«Антимифологическую» линию двух этих стихотворений поддерживает ещё одно — «Театр — это место, где тайну не спрячешь...» (1999). Оно невелико, и мы приведём его текст полностью:

*Театр — это место, где тайну не спрячешь,
Она через час — достоянье всей труппы,
Все знают, чему ты смеёшься, а плачешь —
Тем более знают все флейты, все трубы,
Все Ричарды Бёрбеджи, все Копеляны,
Гримёрши, заботясь о вашей причёске,
С дороги, не распаковав чемоданы,
Спешит к Товстоногову с ней Смоктуновский, —
Так мне говорил на вопрос о Шекспире
Актёр — и ему я воистину верю,
И авторству, самому громкому в мире,
Мышам за портьерой, проныре за дверью.*³²

Знаменитый «шекспировский вопрос» — вопрос о том, существовал или не существовал великий драматург в исторической реальности, об *авторстве, самом громком в мире* — находит в стихах неожиданный и остроумный ответ. Дескать, если бы Шекспира и вправду не существовало, мы бы об этом знали благодаря специфической театральной атмосфере, и никаких сомнений у нас не было бы. У Кушнера есть ещё два стихотворения такого рода, образующие вместе с приведённым нами маленький «антимифологический» цикл, где поэт-филолог, поэт-аналитик (это, конечно, очень условное определение!) как бы подвергает классические мифологические сюжеты поэтической проверке, отталкиваясь от реальных примет подлинности: «Ведь и потоп — исторический факт...» (1981) и «А лучший довод в тексте, под рукой...» (1987). В них «подтверждается» подлин-

³¹ Касательно Дездемоны напомним текст стихотворения Кушнера, в котором переосмыслена — в пользу ощущения полноты и гармонии бытия — трагическая коллизия шекспировского «Отелло»: «Сухой платан касается балкона // И сбрасывает на него кору. // “Так мы с тобой на Кипре, Дездемона!” // На островном порывистом ветру! // На этом кончим гибельную пьесу, // Свернём в кривую улочку вдвоём, // Не потакая злему интересу, // Из кассы деньги зрителям вернём» («Так мы с тобой на Кипре, Дездемона!»... », 2002 // Арион. 2003. № 3. С. 6).

³² Кушнер А. Летучая гряда: Новая кн. стихов. СПб., 2000. С. 81.

ность всемирного потопа и распятия Иисуса. Вопрос о подлинности Шекспира — из этого же ряда.

Отметим насыщенный гамлетовский фон самого этого стихотворения. Во-первых, в финале обыгран конкретный эпизод шекспировской трагедии — убийство Гамлетом Полония, подслушивающего за портьерой (акт III, сцена 3). Только вместо шекспировских *крыс* (в переводе Пастернака: «Ах, так? Тут крысы? На пари — готово») у Кушнера появляются *мыши*. Но с бытовой, житейской точки зрения эта замена естественна (*крысы* означали бы бóльшую, чем это необходимо в данном лирическом контексте, агрессию и экспрессию). *Проныра* же, если соотносить это слово с Полонием, у Шекспира прятался как раз *за портьерой*, а не *за дверью*, но у Кушнера он прячется именно за дверью, потому что здесь это не только Полоний, а любой подслушивающий, и представить его за дверью в быту (в том числе закулисном) легче, чем за портьерой.

Любопытно, что сюжетные мотивы пьесы не только перенесены поэтом в «кулуарную» жизнь театра, но и как бы уравниены с главным вопросом — *об авторстве*. Для поэтики Кушнера такое сближение органично: напомним, что и в подлинности потопа его лирического героя убеждает именно *подробность* — ветхозаветный голубь, что «крыльями хлопал, как вёслами грёб, ветку доставив в ковчег просмолённый»³³. Во-вторых, упомянуты два известнейших исполнителя роли Гамлета — Ричард Бёрбедж из театра «Глобус», где пьеса была поставлена впервые, и Иннокентий Смоктуновский, снявшийся в фильме Козинцева «Гамлет». Кстати, соотнесение театральных имён шекспировской поры и современности уравнивает эпохи, и для ключевой поэтической мысли стихотворения это важно. В-третьих, нетрудно узнать театр, главным режиссёром которого был Георгий Товстоногов, а одним из ведущих актёров — Ефим Копелян (а некоторое время и Смоктуновский). Это ленинградский Большой драматический театр. «Гамлет» в БДТ, правда, не ставился, но зато там работал один из друзей поэта — актёр, режиссёр и тоже поэт Владимир Рещептер, игравший Гамлета в начале своей театральной карьеры на

³³ Кушнер А. В новом веке: Стихотв. М., 2006. С. 62.

сцене Ташкентского русского драматического театра, а позже выступавший и с моноспектаклем «Гамлет». У самого Рецепттера есть целая серия написанных в разные годы стихов на гамлетовские темы³⁴. Фигура его угадывается в *актёре*, которому *воистину верит* лирический герой стихотворения. Александр Семёнович подтвердил наше предположение и сообщил, что фраза Рецепттера ему «очень понравилась и запомнилась <...>, а потом пригодилась в стихах» (из письма от 12 окт. 2017 г.)³⁵.

Ещё один, третий путь поэтического диалога Кушнера с «Гамлетом» заключается во включении пьесы в ассоциативный ряд русской культуры и русской общественной жизни. Перечитывание её вольно или невольно влечёт за собой переключки с творчеством русских писателей.

Несмотря на общепризнанное эстетическое равноправие переводов «Гамлета», выполненных Пастернаком и Лозинским, надо признать, что первый из них имеет заведомое преимущество уже в том, что принадлежит крупнейшему поэту, входит в орбиту его собственного творчества (назовём программное стихотворение «Гамлет»), является своего рода спутником поэта-переводчика на протяжении целых полутора десятилетий³⁶.

³⁴ Часть их представлена в изд.: Гамлет. Вариации. С. 172–180.

³⁵ Мысль Рецепттера, в свою очередь, восходит к реплике Гамлета в сцене «мышеловки»: «Актёры не умеют хранить тайн и всё выбалтывают» (пер. Пастернака). Актёр и литератор приводит её в одной из статей: *Рецептер В.* «Это для тебя на всю жизнь»: А. Ахматова и шекспировский вопрос // Рецепттер В. Принц Пушкин: Драматич. хозяйство поэта. СПб., 2014. С. 500 (статья 1987 года). Кстати, в другой своей работе, «Принц Гамлет Датский» (написана в 1974 г.; см. там же. С. 447–487), он, совершенно в духе стихотворения Кушнера «Нет, не одно, а два лица...» (см. о нём выше), говорит о Лаэрте как об «истинно трагической фигуре» и «зеркальном отражении» Гамлета.

³⁶ См.: «Гамлет» Бориса Пастернака: Версии и варианты перевода шекспировской трагедии / Сост. и подгот. текста В. Поплавского. М.; СПб., 2002. Кушнер не раз высказывался о Пастернаке как эссеист — см., например: *Кушнер А.* Аполлон в траве: Эссе. Стихи. М., 2005. С. 570–589, 591–608; с творчеством и судьбой Пастернака связаны несколько его стихотворений разных лет: «Среди дневного часа...» (1965), «Он, о себе говоривший, что крупного плана...» (1987), «Разве можно после Пастернака...» (1993), «Сокрушался, что он с Маяковским...» (2010) и другие.

Пастернаковский подтекст звучит в стихотворении Кушнера «Совет» (1997). Оно малоизвестно, не входило ни в одну из книг поэта, поэтому приведём его полностью:

*Когда актёр Ливанов Сталина
Спросил на праздничном банкете,
Как принца Гамлета, датчанина,
Ему сыграть, мол, он в совете
Вождя нуждается, — для мхатовца
Так ценно сталинское слово,
И за традицию не спрятаться,
И надо смело думать снова,
Чтоб вдохновляло исполнение,
Как вождь пленяет зал речами, —
Вождь, выражая удивление,
Пожал покатыми плечами:
«Зачем живущим пятилеткою
Советским людям эта пьеса?»
И драма как бы лишней веткою
Поникла на стволе прогресса:
Срубить бы; ладно уж, оставили,
Так, для гурманов и поэтов...
И сколько Сталин жил, при Сталине
Она не шла в стране советов.³⁷*

Обыгранный поэтом эпизод косвенно связан с именем Пастернака. Во-первых, речь идёт о замысле постановки «Гамлета» Немировичем-Данченко во МХАТе на рубеже 30-х–40-х годов; главную роль должен был играть Борис Ливанов. Режиссёр собирался ставить пьесу в переводе А. Радловой, но, ознакомившись с переводом Пастернака, предпочёл последний. Во-вторых, источником сведений о диалоге Ливанова и Сталина являются мемуары именно о Пастернаке³⁸, и сам он (эпизод) воспринимается поэтому в контексте драматической судьбы автора знаменитого русского перевода шекспировской пьесы.

³⁷ Новый мир. 1998. № 1. С. 7.

³⁸ Один из источников, имеющийся в личной библиотеке поэта, — сборник «Воспоминания современников о Пастернаке» (М., 1993), в котором этого эпизода касаются, с разными акцентами, три мемуариста: З. Н. Пастернак, В. Я. Виленкин и А. А. Вознесенский (см. соответственно с. 200, 477, 577; Виленкин пишет, что Ливанов отрицал версию о негативном отношении Сталина к замыслу постановки, «якобы решившем её судьбу»). Позднейшую сводку документальных данных об этом см.: Сарнов Б. Сталин и писатели. Кн. 1. М., 2008. С. 314–322.

Стихотворение звучит как ироническая притча на тему «художник и власть». Ирония ощущается уже в третьем стихе: «Как принца Гамлета, датчанина, // Ему сыграть...» Назвать Гамлета *датчанином* — всё равно что назвать русским Обломова или испанцем Дон Кихота. Нуждается ли имя героя в таком уточнении? Нет ли здесь скрытого «интеллигентского» высокомерия образованного человека, полагающего, что «невежественному» собеседнику надо пояснять такие простые вещи? Такое высокомерие контрастирует с последующим подбострастием: «...мол, он в совете // Вождя нуждается...» Мотив необходимости *совета* развёрнут подробно, с использованием идеологических и речевых клише советской эпохи: *так ценно сталинское слово; смело думать; чтоб вдохновляло; пленяет зал речами*. Фальшивое многословие — и славословие — собеседника вождь обрывает одной фразой, и он же снисходительно разрешает *оставить* таки пьесе так, для гурманов и поэтов. А мог бы и срубить (отметим остроумно-ироничное сравнение пьесы с *лишней веткою... на стволе прогресса*). Мораль: не задавай власти лишних вопросов, и заодно — не думай, что она глупее тебя. Она мгновенно раскусит фальшь и двусмысленность твоего обращения и окажется победительницей в диалоге, быть на высоте в котором ты хотел. Мы говорим, конечно, не о самом историческом эпизоде (тем более что его реальность некоторые ставят под сомнение), а о поэтической версии его, о *возможных* смысловых и психологических нюансах, которые почувствовал и выразил автор стихотворения. Это относится и к концовке, где сталинская реплика предопределяет судьбу пьесы. Хотя в реальности она всё-таки шла на сцене (в Новосибирске), но её отсутствие на театральных подмостках Москвы и Ленинграда создавало ощущение, что и в самом деле — *не шла*. И отметим остроумную игру слов: актёр спрашивает *совета* у вождя *страны советов*. Выражение *страна советов* в нашем речевом обиходе давно получило иронический смысл (мол, что-то, а давать советы мы умеем, это не то что делом помогать...), но здесь оно удачно вписалось в лирический сюжет и звучит всё с тем же ироническим оттенком.

Лирическая ситуация стихотворения «Гамлет, Клавдий, Лаэрт и Гертруда...» (2009) неожиданно строится не на самом действии пьесы, а на финале спектакля, когда погибшие на сцене герои «оживают» под аплодисменты зрителей:

*Гамлет, Клавдий, Лаэрт и Гертруда —
Все поднимутся с пола, просты
И приветливы, — это ль не чудо? —
Подбегут к ним, подарят цветы. <...>
Это лучшее место в спектакле,
А не полная гибель всерьёз.
Словно почки на вербе набрякли,
Словно ветер надежду принёс.³⁹*

Кушнер цитирует здесь стихотворение Пастернака «О, знал бы я, что так бывает...»: «Но старость это Рим, который // Взамен турусов и колёс // Не читки требует с актёра, // А полной гибели всерьёз»⁴⁰. Автор же стихотворения «Гамлет, Клавдий...» откровенно с этим не согласен, *полной гибели всерьёз* предпочитая *почки на вербе* и *надежду*. Конечно, этот спор нельзя воспринимать слишком буквально: всё-таки стихи Пастернака — о другой *гибели*, о старости, которая итожит весь жизненный путь поэта и ставит его один на один с последними вопросами, требуя мужественного ответа. Но не зря же Кушнер вспомнил именно эту строку. Несмотря на присутствие в его творчестве трагической ноты, он всё же поэт гармонический, поэт с «развитой и утончённой любовью к жизни»⁴¹ и «настойчивым жизнеутверждением»⁴². Отсюда и поэтический отказ от пастернаковской (и гамлетовской!) *полной гибели всерьёз*.

Пастернак попадает в «шекспировское» (в том числе «гамлетовское») поле у Кушнера и в стихотворении «В тот час, когда убьют Меркуцио...» (2013) — уникальном и, может быть, самом сложном во всей Гамлетиане героя нашей статьи. Его надо привести полностью:

³⁹ Кушнер А. Мелом и углём: [Стихи.] М., 2010. С. 75.

⁴⁰ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. Переводы / Сост. Л. Озеров. М., 1990. С. 319.

⁴¹ Урбан А. Пятая стихия // Нева. 1986. № 9. С. 151.

⁴² Гинзбург Л. «Смысл жизни — в жизни, в ней самой...» // Юность. 1986. № 12. С. 95.

*В тот час, когда убьют Меркуцио
И на дворе начнёт смеркаться, —
Какая чудная конструкция
Двух фраз, никак с ней не расстаться,
Хотя она вполне бессмысленна
И у Шекспира всё иначе,
И к бреду может быть причислена
В жару июльскую на даче.*

*В тот час, когда пришьют Полония
И полночь всё собой заполнит, —
Какая сила посторонняя
Мне эту сцену вдруг напомнит,
Хотя и здесь переименована
Суть и совсем не к месту жалость, —
Зато фонетикой всё схвачено,
«А жить так мало оставалось...»*

Последняя строка, поэтом закавыченная, сразу выдаёт источник — стихотворение Пастернака «Уроки английского», где она появляется дважды: «Когда случилось петь Дездемоне, — // А жить так мало оставалось...» (Пастернак, кстати, перевёл и «Отелло», и «Ромео и Джульетту», эпизод которой — гибель Меркуцио — обыгран Кушнером); «Когда случилось петь Офелии, — // А жить так мало оставалось...»⁴³ Кушнер словно повторяет композицию «Уроков английского»: но если Пастернак построил свой лирический сюжет на параллели гибели Дездемоны и Офелии, то у Кушнера их «заменяют» герои-мужчины, тоже гибнущие, — Меркуцио и Полоний. У Шекспира это герои не самые главные, и почему Кушнеру нужны именно они, мы сейчас увидим. Параллелизм в их гибели увидеть сложнее, ибо их сюжетная роль не совпадает, однако поэту важно не это. Но в чём всё же суть поэтической параллели гибели девушек? Пастернак передаёт ощущение несоответствия надвигающейся катастрофы и того, что занимает душу одной и другой героини в преддверии гибели. Дездемона всего лишь *по иве, иве разрыдалась* (Дездемона в трагедии поёт песню об иве); Офелия канула в речную воду *с охапкой верб и чистотела* (подразумевается венок, который она сплела). Судьбы героинь смыкаются в финале пастернаковского стихотворения: «Дав

⁴³ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. Переводы. С. 37.

страсти с плеч отлечь, как рубищу, // Входили, с сердца замираньем, // В бассейн вселенной, стан свой любящий // Обдать и оглушить мирами». Вселенский масштаб лирической ситуации характерен для Пастернака эпохи сборника «Сестра моя — жизнь», куда вошли «Уроки английского». Напомним: «Этим звёздам к лицу б хохотать, // Ан вселенная — место глухое» («Определение поэзии»); «...И через дорогу за тын перейти // Нельзя, не топча мирозданья» («Степь»)⁴⁴.

В какую же сторону от источника — стихотворения Пастернака — движется поэтическая мысль Кушнера? В сторону *фонетики*, которой, оказывается, *всё схвачено*. Автор сознательно включает в стихи аллитерацию и ассонанс, сразу же и рефлексирюя по этому поводу. Цитируем ещё раз: «В тот час, когда убьют Меркуцио // И на дворе начнёт смеркаться, — // Какая чудная конструкция // Двух фраз, никак с ней не расстаться...» Здесь созвучны слова *Меркуцио* и *смеркаться* (а заодно и *конструкция*, создающая неточную, неожиданную и замечательную рифму с *Меркуцио*)⁴⁵. Далее собственно гамлетовское (выделяем курсивом созвучные слова): «В тот час, когда приходят *Полония* // И *полночь* всё собой *заполнит*...» Эта конструкция, построенная на созвучии *п, л, н, о*, — не менее *чудная*. Но значит ли это, что поэт решил лишь поиграть в слова и звуки, увлечшись фонетикой и забыв о трагическом содержании и шекспировской пьесы и пастернаковских «Уроков английского», вместо которых он как бы написал «Уроки русского»? Нет, трагическое никуда не ушло, оно

⁴⁴ Там же. С. 38, 45. Прочитав нашу статью в рукописи, Александр Семёнович заметил: «В добавление к сказанному Вами, может быть, стоит упомянуть еще фетовское стихотворение “Я болен, Офелия, милый мой друг...” У Фета там названы и Офелия, и Джульетта, — я очень люблю эти стихи и думаю, что Пастернак помнил о них, когда писал “Когда случилось петь Офелии”» (из письма от 29 нояб. 2017 г.).

⁴⁵ По-видимому, именно Меркуцио в первую очередь Кушнер имел в виду в стихотворении «“Плывать на жизнь!” — шотландская принцесса...» (1975): «...Или в ней было что-то от повесы // И мудреца, философа-гуляки, // Каких Шекспир вставлял частенько в пьесы // И убивал в пылу кинжальной драки?» (Новый мир. 1996. № 3. С. 49). Приведём также навеянное сюжетом «Ромео и Джульетты» стихотворение Кушнера «Ну и что ж, что у Шекспира в пьесе...» (2013), с неожиданной апологией «ошибки» драматурга и предпочтением *правдоподобью* — *правды сердца и ума*: «Ну и что ж, что у Шекспира в пьесе // Из Вероны по морю плывут // До Милана, — этот мир чудесен, // Потому что ветром он продут, // И, смотри, расцвечен парусами // Даже там, где их в помине нет! // Пусть встаёт волна перед глазами, // Если моря требует сюжет» (Знамя. 2013. № 5. С. 6).

притаилось за фонетическими «упражнениями» и просматривается и в поэтической оглядке на первоисточник, осязаемой в строках «Какая сила посторонняя // Мне эту сцену вдруг напомнит», в оговорках «И у Шекспира всё иначе»⁴⁶, «Хотя и здесь переиначена // Суть...», и в финальной цитате из Пастернака: «А жить так мало оставалось...» Да и роль самой *фонетики* не так проста. Что именно ею *схвачено*? Нет ли здесь переключки опять-таки с пастернаковским текстом, где героини оказались «схвачены» бассейном вселенной, и стан их любящий *обдан* и *оглушён мирами*? Как бы заменившая их у Кушнера «безобидная» *фонетика* (Кушнер вообще склонен рефлексировать в стихах на филологические, в том числе фонетические, темы — см., например, его стихотворения «В лазурные глядятся озера...» 1983 года, или «Пунктуация — радость моя!..» 2004-го), оказывается, не слабее пастернаковских мировых стихий. Она, подобно им, *схватывает* человеческую судьбу. И она же — знак гибели шекспировских героев. В этом случае — *всерьёз*, несмотря на то, что Кушнер оттеняет мотив гибели «несерьёзным» дачным антуражем, и делает это вполне «по-пастернаковски». Напомним, что гибель героинь сопровождают упоминания *ивы, вербы, чистотела*. То есть — невольный «сельский» колорит. У Кушнера же сказано о *жаре июльской на даче*⁴⁷, на которую можно «списать» поэтические фантазии о шекспировских героях, и вообще возникает свой лирический «хронотоп». Когда убивают Меркуцио — *на дворе* (дачном дворе) *начинает смеркаться*; лирический герой закончил размышлять о «Ромео и Джульетте» и переключился на «Гамлета»; когда он вспомнил о сцене убийства Полония, наступила *полночь*. Шекспировские сюжеты и хронотоп лирического героя причудливо — но очень точно! — переплелись.

С «Гамлетом» у Кушнера связано, хотя и не напрямую, ещё одно русское поэтическое имя — ни больше ни меньше как Пушкин. Целая

⁴⁶ Ср. в стихотворении Галича «Старый принц», тоже гамлетовском: «И шипят возмущённые ложи: // — Он наврал, у Шекспира не так!»

⁴⁷ Стихотворение написано в самом деле на даче поэта в Вырице, в июле (13-го числа). Мотив дачной жары совершенно неожиданно (вряд ли об этом думал и сам автор стихов) заставляет вспомнить «Необычайное приключение...» Маяковского, где она порождает необычное поэтическое видение лирического героя.

серия написанных Кушнером в разные годы произведений перекликается с пушкинским «Из Пиндемонти»: «Смотри же нашими глазами...» (1974); «Мы-то знаем с тобою, какие цветы...» (1988); «Уточнение» (2000); «Пойдём голосовать, воспользовавшись правом...» (2003), эссе о Пушкине «Лучшие права» (1986). Напомним пушкинский текст, с пушкинским же курсивом: «Всё это, видите ль, *слова, слова, слова.* // Иные, лучшие мне дороги права...»⁴⁸ К выделенному полустижиию автор сделал примечание: *Hamlet*. Это отсылка к ответу Гамлета на вопрос Полония «Что читаете, милорд?» — «Слова, слова, слова» (пер. Пастернака; напомним, что этот эпизод «подсказал» поэту стихотворение «Какую книгу он читал...»; см. о нём выше). Кажется, Кушнер особенно пристрастен именно к этому пушкинскому двустижиию; именно оно обыграно и в названии эссе, и в «Стансах», и в стихах 1988 года: «Мы-то знаем с тобою, какие слова // Значат больше, чем все золотые права...»⁴⁹ Так что поэтический диалог с «Гамлетом» косвенно — через посредство пушкинской темы *самостоянья человека*, его внутренней независимости от обстоятельств политики и общественности (а это ведь и гамлетовская тема тоже!) — продолжается и в этих стихах Кушнера.

И, как раз в связи с политикой и общественностью, именно российской, советской, — ещё одно стихотворение, «Оборванные строки», написанное в конце 1989 года (28 декабря). Уточнение это важно. 89-й год — рубежный в недолгой истории Перестройки. Уже созван демократически избранный Съезд народных депутатов, опубликована «возвращённая» литература (осенью того самого года напечатан даже «Архипелаг ГУЛАГ»). Но есть ощущение тревоги, которое подтвердилось впоследствии, в 90-м и 91-м: «похолодание» на телевидении под началом Кравченко, высказанное с трибуны Шеварднад-

⁴⁸ Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 2. 1974. С. 381.

⁴⁹ Кушнер А. Ночная музыка: Кн. стихов. Л., 1991. С. 45. Более двадцати лет назад, прочитав в рукописи нашу статью о пушкинских мотивах в его поэзии, Александр Семёнович откликнулся письмом (от 13 авг. 1996 г.), в котором привёл именно эту, «пушкинско-гамлетовскую», строку: «...нередко мною используется (используется — неудачное слово, поскольку делается это интуитивно) пушкинский синтаксис с его вводными замечаниями, вроде: “Всё это, видите ль, слова, слова, слова”, уточнениями, разговорными речевыми оборотами».

зе предупреждение о диктатуре и, наконец, августовский путч. Этот ненадёжный «баланс» и запечатлён в стихах, как бы обращённых к некоему условному *американцу*, у которого была другая судьба и другая история, не похожая на происходившее в советской стране:

*Только вдогон
Синему облачку — вскользь, как в театре, замечу:
Кто не уехал, тот дожил до новых времён,
Шли под уклон
С Клавдием, кажется, Гамлету вышли навстречу.
Стоп, я запутался. Может быть, наоборот.
Кажется, все перепробует роли
Тот, кто с моё в этой снежной стране проживёт,
Крепче, чем йод
Твой океанский, не снилось тебе столько соли...⁵⁰*

В самом деле, есть разница: *с Клавдием* (условно говоря, тиранией) *навстречу Гамлету* (личному выбору) или *наоборот* — *от Гамлета к Клавдию*. Не был ли Гамлет, «друг советской интеллигенции», знаком *тайной свободы*, обернувшейся в «свободные» годы новым поворотом вспять?⁵¹ На этот вопрос у *запутавшегося* лирического героя ответа пока нет, как нет его и у самой российской жизни.

Как видим, Гамлетиана у Кушнера обширная и разветвлённая, включающая не только главного героя, но и всех основных персонажей трагедии. Ещё раз назовём основные поэтические линии, по которым современный автор ведёт творческий диалог с классической пьесой: *обращение к именно трагическому её содержанию; «полемическое» переосмысление отдельных образов и мотивов; включение в мир русской культуры и общественной жизни*. Герои других шекспи-

⁵⁰ Кушнер А. Ночная музыка. С. 109.

⁵¹ Ср. с позднейшими, написанными в 2014 году, стихами: «Не жалею о том, что я жил при советской власти, // Потому что я прожил две жизни, а не одну, // И свободой тайной был счастлив, и это счастье // Не в длину простиралось, а исподволь, в глубину. <...> И сирень зацвела, и воистину солнце встало, // Обновлённую жизнью задарен я был второй, // И увидел Париж, и не то чтобы зла не стало, // Просто облик его — слепок с пошлости мировой. // А потом обступило нас третье тысячелетие, // Что-то в нём не заладилось, словно огонь потух. // Мне бы радоваться: это жизнь мне досталась третья! // Кто сказал, что должна она быть лучше первых двух?» («Не жалею о том, что я жил при советской власти...») // Кушнер А. Земное притяжение. С. 47).

ровских пьес появляются в лирике Кушнера реже (эти случаи мы в статье тоже отмечали), иногда — «за компанию» с героями «Гамлета», что тоже убеждает нас, путём «от противного», в особой значимости «Гамлета» для творческого сознания героя нашей статьи и заодно, в очередной раз, — для русской литературы в целом⁵².

⁵² Назовём ещё несколько стихотворений Кушнера с отдельными «гамлетовскими» мотивами: «Как хорошо жить...» (1989); «Ах, как это... не вспомнить, как назло...» (Знамя. 1990. № 1. С. 4); «Не привыкай ко мне...» (Знамя. 1992. № 2. С. 36); «Старость тем хороша, что не надо ходить к гадалке...» (1999); «Большие морозы» (Нева. 2003. № 5. С. 7); «Вертящаяся дверь» (2004); «Не люблю одиноких прогулок...» (Звезда. 2009. № 1. С. 6); «По руке, по полёту орла...» (2009); «Джульетта, Офелия — девочек жаль...» (Новый мир. 2014. № 2); «Я безумен только в норд-норд-вест...» (Знамя. 2014. № 7); «Как мы жили недавно без интернета?...» (Арион. 2017. № 4), — а также навеянное драматургией Шекспира в целом стихотворение «Написал бы портрет негодяя...» (Звезда. 1997. № 9. С. 5), восходящий к «Макбету» «Осенний театр» (Новый мир. 2016. № 2. С. 46) и «шекспировское» стихотворение, с трагедиями уже не связанное: «Разве в шестьдесят шестом сонете...» (2014); «“Жизнь человека — это молвить: “Раз””...» (Урал. 2016. № 5. С. 5). Шекспир упомянут в стихотворениях «Хорошо англичанам: у них...» (1978; опубл.: Звезда. 1998. № 8. С. 4) и «Поэзия — переливание крови...» (Новый мир. 1999. № 2. С. 3). Наконец, «шекспировское» название «Сон в летнюю ночь» предпослано полушутливому стихотворению 2010 года, по содержанию своему от Шекспира далёкому.

КУШНЕР: «...И ЧУВСТВУЕШЬ УМОМ...»*

Оппозиция «рациональное — эмоциональное», в которой сталкиваются два как будто принципиально различных способа мировосприятия, у каждого большого художника находит индивидуальное гармоническое разрешение — и на уровне образности, и на уровне творческого сознания.¹ В этом смысле нам представляется ценным поэтический опыт Александра Кушнера.

Специфика этого опыта критикой давно замечена. В стихах Кушнера, пишет Е. В. Невзглядова, «предмет — реален, конкретен, часто прост и груб, узнаваем всеми пятью *чувствами*; *мысль* же прячется за ним, не поддаваясь вычленению, тонка, застенчива» (курсив наш)². По мнению А. Ю. Арьева, рассматривающего творчество поэта вообще на фоне большой философской традиции (Паскаль, Декарт, Спиноза...), — стихи его есть «запись свободного, не рефлектирующего в минуту возникновения внутреннего побуждения. В известном смысле они есть спонтанное преодоление рационалистического склада его ума, его философского рационализма»³. Эти интерпретации, на наш взгляд, не противоречат друг другу. Мы же намереваемся дополнить эти общие соображения анализом конкретных произведений, в которых звучат мотивы *ума* и *чувства*. Нашу работу можно было бы назвать так: «Ум и чувство как персонажи лирики Кушнера».

Соотношение рационального и эмоционального отрефлектировано в целой серии стихотворений поэта, относящихся к 80-м–90-м годам.

* *Впервые*: Категории рационального и эмоционального в художественной словесности: Сб. науч. статей по итогам VII Междунар. науч. конф. «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре». Волгоград, 28–30 окт. 2013 г. / Отв. ред. и сост.: Е. Ф. Манаенкова. Волгоград, 2013. С. 253–261.

¹ См. выше статью «Галич: поэтика рационального».

² *Невзглядова Е.* Пятая стихия: (О кн. стихов А. Кушнера «Гаврический сад») // Невзглядова Е. О стихе. СПб., 2005. С. 138.

³ *Ариев А.* Маленькие тайны, или Явление Александра Кушнера // Ариев А. Царская ветка: [Работы о рус. поэзии.] СПб., 2000. С. 184.

В качестве принципиально важной для него лирической темы эта оппозиция заявляет о себе в первой половине и середине 80-х годов, в нескольких стихотворениях, вошедших в сборник «Дневные сны» (1986); обращаем внимание на это обстоятельство по той причине, что Кушнер воспринимает себя как «поэт лирических книг», для которого каждый новый сборник — не формальное собрание свеженарисованных стихов, а срез творческой судьбы, со своими характерными лирическими мотивами и настроениями (что, конечно, вовсе не означает отсутствия внутренней преемственности между этими сборниками). «...В книге стихов, в этом содружестве, — замечает поэт, — есть непредумышленная общность: все они написаны за несколько последних лет, в них запечатлены те мысли, чувства, <...> которыми ты жил»⁴. Понятие книги стихов важно для него и в историко-литературном смысле, он посвятил ему специальное эссе⁵.

Так вот, указанный хронологический отрезок важен для поэта тем, что знаменует собой начало нового периода в его творчестве. В эту пору происходит, в частности, «переход от графической сдержанности короткой строки, акварельной прозрачности и железной строфической дисциплины к долгому выдоху, извилистому синтаксису, астрорифизму...»⁶ Эволюция формы, её усложнение сами по себе уже требовали рефлексии, а стало быть — *рационального* объяснения, оставшегося бы, однако, в русле лирической *эмоции*.

Обратимся к произведениям из сборника «Дневные сны». Хронологически первым из тех, что будут нас интересовать, является стихотворение «На самом деле, мысль, как гость...» (1983). В нём уже задано парадоксальное восприятие привычной оппозиции — точнее, *привычного понимания* оппозиции рационального и эмоционального. Если на протяжении семнадцатого — восемнадцатого столетий две чаши весов этой оппозиции как бы колебались сначала в одну сторону (рационализм), затем в другую (сенсуализм), то впоследствии они

⁴ Кушнер А. От автора // Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 7.

⁵ См.: Кушнер А. Книга стихов // Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л., 1991. С. 35–51 (статья 1974 г.).

⁶ Роднянская И. Б. Кушнер Александр Семёнович // Русские писатели 20 века: Биограф. словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М., 2000. С. 402.

должны были оказаться в научном и культурном сознании — и в самом деле, наверное, оказались — в равновесии. Но вот вариант, предложенный Кушнером:

*На самом деле мысль, как гость,
Заходит редко, чаще — с нами
Тоска, усталость, радость, злость
Иль безразличие. Часами,
Нет, не часами — днями! — тьма
Забот, рассеянье, обрывки
Фраз, вне сознания и ума,
Заставки больше, перебивки.*

*Вцепился куст в земную пядь,
И сучья чёрные так кривы...
Нельзя же мыслями назвать
Все эти паузы, наплывы...
Зато какое торжество,
Блаженный миг неотразимый,
Когда — заждались мы его! —
Гость входит чудный, нелюдимый.*

Как видим, почти вся эмоциональная сфера жизни оказывается окрашена у поэта в негативные тона: «Тоска, усталость, радость, злость // Иль безразличие...» Среди пяти перечисленных душевных состояний человека положительным является только одно — *радость*; по сравнению с четырьмя другими — явно мало. Сфера рациональная, в противовес нашему ожиданию, оборачивается не стройной упорядоченностью, а неким хаосом, до истинного *ratio* никак не дотягивающим, хотя и претендующим на это; отсюда полемическая оговорка: «*Нельзя же мыслями назвать // Все эти паузы, наплывы...*» Мол, всё это хотело бы быть *мыслями*, но увы... В отрицательный ряд попадают, конечно, и «тьма // Забот, рассеянье, обрывки // Фраз, вне сознания и ума...» (курсив наш)

И вот в этот полнейший «завал» рационального входит *истинная* мысль — *чудный, нелюдимый* гость, явление которого и есть *торжество, блаженный миг неотразимый*. Этот аллегорический образ гармонизирует окружающую лирического героя жизнь, отменяя господствовавшую в ней хаотичность. «Редкость» появления мысли делает её уникальной, «штучной». Она, в самом деле, подобна поэтическому

вдохновению, которое вспыхивает нечасто и не может быть постоянным состоянием художника. Такая лирическая коллизия напоминает нам о знаменитом пушкинском стихотворении «Поэт», где противопоставлены два эмоциональных состояния творца — отсутствие вдохновения и его приход: «Пока не требует поэта // К священной жертве Аполлон, // В заботах суетного света // Он малодушно погружён <...> Но лишь божественный глагол // До слуха чуткого коснётся, // Душа поэта вострепнётся, // Как пробудившийся орёл»⁷. Но у Пушкина речь не шла о соотношении рационального и эмоционального. Своеобразие кушнеровской же лирической ситуации в том, что рациональное, должное быть упорядоченным (*мысль*), оказывается как бы спонтанно-эмоциональным (*гость... чудный...*). Важность для поэта этого финального образа просматривается уже в том, что именно так — «Чудный гость» — он назвал раздел книги «Дневные сны», включающий в себя, естественно, это и другие стихотворения, которые нам сейчас ещё понадобятся.

Не будем, конечно, относить воссозданную в стихах лирическую ситуацию преобразования исключительно к сфере *творческого* сознания, но ассоциация с порывом поэтического вдохновения здесь всё же есть. С нашим толкованием невольно соглашается (в письме к автору этих строк от 16 июля 2013 г.) и сам поэт: «Поэтическая мысль в стихах похожа на озарение и доставляет радость, получается так, что эмоция чуть ли не вторична, хотя, конечно, и в стихах (тем более в жизни) можно найти противоположные примеры»⁸.

По-своему подтверждается это и другим стихотворением из сборника «Дневные сны», из того же раздела «Чудный гость» — «Без этой краски, приливающей...» (1984), в котором обнаруживаем новую вариацию на интересующую нас тему:

*Без этой краски, приливающей
К лицу, без судороги подкожной
Кому нужна душа, без тающей*

⁷ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–78. Т. 2. 1974. С. 110.

⁸ Теме поэтического творчества в лирике Кушнера посвящена специальная диссертация: Кудрявцева И. А. Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Череповец, 2004.

*Улыбки нежной, осторожной?
Мысль, только мысль? Но мысль — и та ещё,
Как знать, представится ль возможной?*⁹

В этой — начальной — строфе обозначен неожиданный, на первый взгляд, парадокс. Мысль предстаёт не только чем-то ограниченным по сравнению с чувством, воплощённым и в *приливающей к лицу краске*, и в *тающей улыбке*, но и зависимым, производным от него (чувства): «...Как знать, представится ль возможной?» А как же *чудный гость* и *торжество* его появления?

Противоречие между двумя стихотворениями, однако, — мнимое. Дело в том, что поэт воспринимает мысль не как сухую абстракцию, а как живую, эмоционально окрашенную сущность, невозможную вне разнообразного душевно-чувственного опыта человека, который (опыт) опять напоминает нам о поэтическом вдохновении. Впрочем, родственные вдохновению эмоциональные порывы испытывает по своему любой человек, независимо от своей причастности к сфере творчества.

*Ей, мысли, нужно раздражение,
Телесный нужен отголосок.
Она мертва без отношения,
Без жил, прожилок и желёзок.
Ей тоже важно наваждение
Сосновых смол и свежих досок.
Сердцебиение, дыхание,
Мысль дремлет без их учащенья.
Среди безвкусного питания
Она так любит угощенье
Объёмом, запахом, осязанием,
Сучка слепого утолщенья.*

Мотивы *наваждения*, *сердцебиения*, *дыхания*, *запаха*, *осязания* и даже метафорического *угощения*, лирически пропущенные — в духе любимой Кушнером акмеистической поэзии и в духе самого Кушнера — через предметную конкретику (*сосновых смол и свежих досок*; *сучка слепого утолщенье*) воссоздают эмоциональную сферу жизни. Но «восприятие, даже ощущение, — замечает по поводу этих стихов

⁹ Кушнер А. Дневные сны: Кн. стихов. Л., 1986. С. 25.

Л. Я. Гинзбург, — питает мысль»¹⁰. Это и есть тот самый *чудный гость* — просто для появления его нужна сильная эмоциональная подплёка.

В стихотворении «Без этой краски, приливающей...» любопытна аллюзия на стихотворение Баратынского «Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!..»; процитируем ещё раз Кушнера: «Мысль, только мысль?». Баратынский — один из любимейших поэтов героя нашей статьи. Александр Семёнович подробно размышляет о нём — в том числе о его «растворённой в поэтической ткани и как бы являющейся продуктом её жизнедеятельности» мысли — в специальном эссе «Болящий дух врачует песнопенье...» (1994), многократно упоминает в других эссе. Явная или скрытая поэтическая переключка с его произведениями содержится в десятках стихотворений Кушнера¹¹. Но данный случай интересен тем, что Кушнер не только обыгрывает стихи классика, но и отчасти полемизирует с ними. Обратим внимание на знак вопроса у Кушнера и напомним строки стихотворения Баратынского: «Резец, орган, кисть! Счастлив, кто влеком // К ним, чувственным, за грань их не ступая! // Есть хмель ему на празднике мирском! // Но пред тобой, как пред нагим мечом, // Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная»¹². Получается, что Баратынский противопоставляет искусство слова как рациональное искусствам эмоциональным, *чувственным* (архитектуре, музыке, живописи) — то есть фактически отказывает поэзии (и вообще литературе) в наличии эмоционального. Кушнер же не просто «реабилитирует» эмоциональное в лирической поэзии (врождённая эмоциональность которой понятна и без дополнительных аргументов) — он явственно усложняет картину, воспринимая мысль как обязательное условие лирической эмоции (см. в стихах 1983 года: «Блаженный миг неотразимый»). И, с другой стороны, считает саму мысль полноценной лишь при условии эмоционального наполнения её.

¹⁰ Гинзбург Л. «Смысл жизни — в жизни, в ней самой...» // Юность. 1986. № 12. С. 95.

¹¹ О некоторых из них см., например: Гельфонд М. М. «Читателя найду в потомстве я...»: Баратынский и поэты XX века. М., 2012. С. 164–178.

¹² Баратынский Е. А. Стихотворения; Письма; Воспоминания современников / Сост. С. Г. Бочаров. М., 1987. С. 108.

Имя Баратынского и связанная с ним проблема поэтической мысли связывает стихи 1984 года со стихами, написанными десять лет спустя (1994) и вошедшими в позднейшую книгу Кушнера «Тысячелистник» (1998). На страницах «Тысячелистника» указанная проблема находит новое творческое воплощение, образуя как бы вторую волну лирического осмысления её и даже задавая тон всей книге. Сборник открывают два стихотворения: «На юге мысль не бьёт, а каплет: с водомётом...» и «Я посетил приют холодный твой вблизи...», — написанные с интервалом всего в восемь дней, соответственно 6-го (в Ялте) и 14-го сентября (уже в Петербурге и, кстати, в день рождения поэта). Поскольку образ Баратынского и даже цитата из его стихов появляются во втором из них — и определяют собой его лирический сюжет, — ко второму мы сразу и обратимся.

Навеянное посещением могилы Баратынского и оттого тяготеющее, по наблюдению М. М. Гельфонд, к жанру кладбищенской элегии¹³, оно тоже полемично. Включив в его текст две строки из «Отрывка» Баратынского, высеченные на надгробии («В смиреньи сердца надо верить // И терпеливо ждать конца»), и вообще не раз обыграв мотивы этого стихотворения (о чём подробно пишет М. М. Гельфонд), как бы удивившись при этом такому повороту творческой мысли поэта (обращение к *вере*), которого, начиная с известных пушкинских оценок, именно *поэтом мысли* и считают, — Кушнер противопоставляет *вере* и *смиренью* всё ту же *мысль*:

*И, примирение к себе примерив, я
Твержу, что твёрдости достанет мне и силы
Не в незакатные края,
А в мысль бессмертную вблизи твоей могилы
Поверить, — вот она, живёт, растворена
В ручье кладбищенском, и дышит в каждой строчке,
И в толще дерева, и в сердце валуна,
И там, меж звёздами, вне всякой оболочки.*

Но это лирическое воплощение *мысли* опять-таки пропущено через эмоциональное восприятие мира. Мысль здесь — не рационалистический осадок бытия, она *растворена* во всём окружающем нас

¹³ См.: Гельфонд М. М. «Читателя найду в потомстве я...» С. 173.

чувственном и духовном мире: в предметах, в природе, в космосе и, конечно, в стихах. *Бессмертная мысль* давно ушедшего из жизни поэта, в сущности, приравнена здесь к бессмертной, согласно христианскому толкованию, душе, а в контексте всего стихотворения даже как бы перевешивает её. На глазах читателя происходит даже своего рода «реинкарнация» Баратынского: «И разве мы не говорим // С умершим, разве он не поправляет прядку?» Речь (*говорим*) есть прежде всего явленная в слове мысль. Даже *надгробный камень* поэта мнится лирическому герою *мыслящим в холодном блеске дня*.

Своеобразный лирический пантеизм (отмеченный А. Ю. Арьевым как вообще характерная черта творчества Кушнера¹⁴) придаёт стихотворению особый, неповторимый смысловой поворот, и включает его в ряд уже известных нам произведений поэта, словно отказывающегося от жёсткого разграничения мысли и чувства и находящего в 90-е годы новые нюансы темы, привлекавшей его в 80-х.

Стихотворение, предшествующее только что рассмотренному и хронологически, и в книге — и книгу открывающее, а значит, программное — «На юге мысль не бьёт, а каплет: с водомётом...». Приведём его первую строфу:

*На юге мысль не бьёт, а каплет: с водомётом
Сравнить её нельзя, скорей — с фонтаном тем,
Что струйкой чуть живой по каменным уродам
И чудищам ползёт, как если б Полифем
Заплакал, и скажу: такая мысль мне даже
Милей, такой воде цена дороже — вниз
По оспинкам, буграм и трещинам — и в чаше
Не пенясь, не толпясь, не прихоть, не каприз!¹⁵*

Зная о ялтинском «происхождении» этих строк, мы понимаем, что на их появление могли повлиять реальные южные впечатления поэта. Так, даже если в реальности написанию строк не предшествовала поездка в не такой уж далёкий от Ялты, находящийся в зоне экскурсионной досягаемости Бахчисарай, — ассоциация со знаменитым, воспетым Пушкиным «фонтаном слёз» возникала сама собой, хотя бы

¹⁴ См.: Арьев А. Маленькие тайны... С. 88.

¹⁵ Кушнер А. Тысячелистник: Кн. стихов; Заметки на полях. СПб., 1998. С. 6.

чисто литературно. Атмосфера Крыма влечёт за собой и всегда близкие Кушнеру античные ассоциации (*Полифем*).

Но как связаны эти стихи с интересующей нас проблемой соотношения рационального и эмоционального? Вчитаемся в своеобразный перечень «возможностей» мысли, данный во второй строфе: «Не пламенный полёт, а верность однодума // *Таинственной мечте* и скрытному труду. // *Стеснительно, таясь*, без вызова, без шума. // Ну, что надумал он? Какую *скорбь* в виду // Велит иметь?» Выделенные нами курсивом слова отражают эмоциональную сферу жизни. Вновь получается так, что мысль погружена в мир души человека и как бы «в ответе» за него, и вновь сам этот мир души ассоциируется — благодаря мотиву *таинственной мечты* — с творчеством, хотя и не обязательно только с ним.

Любопытно, что и здесь звучит реминисценция из Баратынского, причём обыграна всё та же — начальная — строка стихотворения «Всё мысль да мысль!.. Художник бедный слова!..» Вот финальные строки стихотворения Кушнера: «Мысль, может только мысль такие раны выжечь // И борозды прорыть в слепом известняке». Тавтология на слово *мысль*, которую мы у Кушнера уже встречали почти в такой же форме («Мысль, только мысль?») и выдаёт новую переключку с Баратынским. Заметим, что 1994 год, когда написаны оба стихотворения из «Тысячелистника», был годом полуторавековой годовщины кончины поэта, и именно в этот год Кушнером написано упомянутое выше эссе о нём. Оно было опубликовано в «Литературной газете» 6 июля; стихи, как видим, пишутся на этой новой волне постоянного творческого интереса Кушнера к фигуре Баратынского. Можно предположить, что настойчивое обращение к «поэту мысли» в летние месяцы 94-го года и стали своеобразным импульсом к написанию сентябрьских стихов о «рациональном» и «эмоциональном».

Между тем южная тема, благодаря данным мотивам, возвращает нас почти на десятилетие назад, опять в середину 80-х, к сборнику «Дневные сны». В него было включено стихотворение «На самом деле, юг съедает цвет...» (1985) Внешне оно — особенно поначалу — с интересующей нас проблемой как будто не связано, но ближе к фи-

налу заданное изначально пейзажное противопоставление севера и юга («На севере — вот где сирень лилова, // А небо ярко — слишком разогрет, // Толпится воздух южный бестолково...») открыто обращается знакомым нам мотивом «чувствующей» мысли, за которым проступает на этот раз любовная тема:

*Так солнце жжёт, так камень раскалён,
Так знойный блеск зрачок его сужает,
Что сам себя обманывает он
И блеклый мир цветным изображает,
И видит то, чего в природе нет.
Тебе ль не знать, на что это похоже?
Ты и пленён там так же, и согрет,
И чувствуешь умом, и видишь кожей.¹⁶*

Такова кушнеровская «мысль о мысли»: рациональное существует в живом эмоциональном проявлении. Здесь уместно сказать, что само название сборника 1986 года — «Дневные сны» — этот парадокс тоже по-своему высвечивает. Оно подсказано поэту вошедшим в книгу стихотворением «А вы, стихи, дневные сны, в лучах...» (1984). Днём человек бодрствует — значит, мыслит; во сне им властвует бессознательное или подсознательное, то есть — эмоциональное. Но стихи — *дневные сны*, поэтому в момент *творчества-сна* «взгляд не видит то, что видит он»¹⁷ (ср.: «И видит то, чего в природе нет»). Возникающий при этом мотив *двойной* жизни («Как странно жить томительно-двойной // И призрачно-непрочной жизнью шаткой!»); цитируем с учётом сообщённой нам авторской правки 2012 года) отсылает нас к традиции другого поэта, любимого Кушнером не менее, чем Баратынский («О, вещая душа моя! // О, сердце, полное тревоги, // О, как ты бьёшься на пороге // Как бы двойного бытия!...»¹⁸). Но здесь намечается уже иной поворот проблемы.

¹⁶ Кушнер А. Дневные сны. С. 24.

¹⁷ Там же. С. 78.

¹⁸ Тютчев Ф. Соч.: В 2 т. / Подгот. текста, сост., коммент. К. В. Пигарёва. М., 1984. Т. 1. С. 173.

НЕПОДЦЕНЗУРНЫЙ КУШНЕР*

Александра Кушнера иногда воспринимают как поэта, прошедшего советские годы благополучно и спокойно, вне конфликта с властью. Конечно, его, «поэта без биографии» (ироническое самоопределение), не сажали за решётку и не высылали из страны, но литературная судьба его не была безоблачной. Достаточно вспомнить фельетоны в «Крокодиле» и в ленинградской «Смене» в начале 60-х, гнев обкомовского начальства по поводу стихотворения 1975 года «Аполлон в снегу», погромную статью Ульяшова в «Правде» в 85-ом (надо представлять, что означала тогда «критика» в главной партийной газете!). До 1987 года поэт был «невыездным»; он ни разу не участвовал в писательских съездах.

Возникали у Кушнера и проблемы с цензурой. В каждом из его «доперестроечных» сборников есть стихи, которые приходилось править из цензурных или автоцензурных соображений. Таковы, например, стихотворения «В защиту сентиментализма» (1959) в книге «Первое впечатление» или «Всё гудел этот шмель, всё висел у земли на краю...» (1984) в книге «Дневные сны»¹. Это были тактические жертвы, позволявшие спасти стихотворение. Порой же приходилось жертвовать и самим стихотворением.

* Публикуется впервые.

¹ Речь идёт соответственно о строках «Пребыванье вне столиц // Здоровей кремлёвских капель» (Кушнер А. Избранное. СПб., 1997. С. 12) и «Как полковник на пляже, всю жизнь рассказавший свою // За двенадцать минут; впрочем, я бы и в три уложился». В изданиях советского времени *кремлёвские* капли были заменены на *сердечные* (см.: Кушнер А. Первое впечатление. Л.; М., 1962. С. 63), а *полковник* — на *бухгалтера* (см.: Кушнер А. Дневные сны. Л., 1986. С. 35). В *кремлёвских* каплях, очевидно, слышался намёк на болезни вождей, а им болеть не полагалось; не полагалось и рассказывать о себе военным или сотрудникам «спецслужб». Кстати, рассказывает герой всего *за двенадцать минут*, что сомнительно уже с другой стороны: выходит, такому уважаемому человеку и рассказать нечего... Любопытно, что в последней на сегодня перепечатке стихотворения «В защиту сентиментализма» (в «Избранных стихах» 2016 года) *капли* вновь стали *сердечными*. То есть, поэт предпочёл показавшейся ему теперь неактуальной политической аллюзии общечеловеческий смысл стихов.

В 1990 году, на излёте советской эпохи, в Ленинграде вышел составленный поэтессой Майей Борисовой коллективный сборник «То время — эти голоса». Он включал неподцензурные, по советским меркам, стихи ленинградских поэтов «оттепельного» поколения, в том числе большую — тридцать шесть стихотворений — подборку Кушнера, названную им «Из запасника». Лишь одно из них было к тому времени опубликовано в периодике; в книги же они не включались вовсе. (Позднейшие издания показали, что в подборку 90-го года вошло далеко не всё, что «лежало в столе», что у Кушнера есть и другие стихи такого рода.) На наш вопрос, были ли они запрещены цензором или поэт и не пытался их напечатать, он дал второй ответ, уточнив, что обычно советовался со своим постоянным в ту пору редактором и другом Игорем Кузьмичёвым. Стихи написаны в разные годы, и конкретные поводы их написания, естественно, разнятся, но есть в них нечто общее, коренящееся в кушнеровском поэтическом взгляде на мир вообще.

Известно, что поэзия Кушнера отличается чрезвычайно насыщенным интертекстуальным содержанием. Интертекстуальность творчества поэта подробно рассмотрена в недавно защищённых кандидатских диссертациях Л. Н. Ячник, Ю. В. Поддубко, П. А. Цыпилёвой². Так вот, и в неподцензурных стихах Кушнера острый, шедший в разрез с советскими идеологическими установками, смысл возникал тоже из разнообразных историко-культурных ассоциаций.

Обратимся к некоторым стихотворениям, включённым в сборник «То время — эти голоса», группируя их по парам в соответствии с тематикой.

Сначала — о стихах, вызванных судьбой Бродского. 17 марта 1964 года Кушнер пишет стихотворение «Заснёшь с прикушенной губой...», посвящённое Бродскому и навеянное его высылкой из Ленинграда в Архангельскую область (после объявления приговора

² См.: Ячник Л. Н. Интертекстуальность и русская поэтическая традиция в творчестве Александра Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Киев, 2014; Поддубко Ю. В. Мотивно-образная система лирики А. Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Харьков, 2015; Цыпилёва П. А. Рецепция античной культуры в творческом сознании Арс. Тарковского, А. Кушнера, С. Стратановского: Дисс. ... канд. филолог. наук. Томск, 2016.

прошло четыре дня). Прямая историко-литературная аллюзия здесь одна, и вызвана она сходством судеб Бродского и древнеримского поэта, тоже ссыльного:

*Заснёшь с прикушенной губой
Средь мелких жуликов и пьяниц.
Заплачет ночью над тобой
Овидий, первый туняедец.*

*Ему всё снился виноград
Вдали Италии родимой.
А ты что видишь? Ленинград
В его зиме неотразимой?*³

Но ассоциация этим сходством не ограничивается. Во-первых, Бродский уже в первые годы своего поэтического творчества обнаружил (как и сам Кушнер) интерес к античности — см., например, стихотворения «Сонет» («Великий Гектор стрелами убит...», 1962), «Ex oriente» (1963) и другие. Во-вторых, ссылка Овидия имеет в русской культуре ещё одну знаменитую параллель: это кишинёвская ссылка Пушкина, оказавшегося сравнительно недалеко от тех мест, куда когда-то был выслан римский автор. В пору южной ссылки поэт сравнивал себя с Овидием постоянно («В стране, где Юлией венчанный...», «К Овидию» и др.). Поэтому ассоциации с фигурой Пушкина и его судьбой неизбежно возникают при чтении послания Кушнера Бродскому. Но историко-культурный фон стихотворения этим не исчерпывается. Важна сама параллель *Ленинград — Рим*, подкреплённая античным (ампирным) колоритом архитектурного облика северной российской столицы и её имперским характером — кстати, затронутым Кушнером, пусть и в иной плоскости, в одном из позднейших, уже постсоветских, стихотворений: «Да, имперский. А вы бы хотели, // Чтобы он над безлюдной рекой // В длиннополой гранитной шинели // Обещал вам уют и покой» («Да, имперский...», 2004)⁴. Этот историко-культурный фон оттеняет в стихотворении «Заснёшь с прикушенной губой...» антитезу тёплого Рима (*виноград*) и холодно-

³ То время — эти голоса: Ленинград. Поэты «оттепели» / Сост.: М. Борисова. Л., 1990. С. 201.

⁴ Кушнер А. Холодный май: Кн. стихов. СПб., 2005. С. 86.

го Ленинграда (*неотразимая зима*), развитие которой находим в третьей строфе: «Когда по набережной снег // Метёт, врываясь на Литейный, // Спиною к ветру человек // Встаёт у лавки бакалейной». Сама погода вполне по-петербургски (и вполне в духе традиций русской культуры, начиная с «Медного всадника» и «Пиковой дамы») противится человеку, но — парадокс! — она же и способствует превращению героя стихотворения в большого поэта: «Тогда приходит новый стих, // Ему нет равного по силе, // И нет защитников таких, // Чтоб эту точность защитили». *Защитников* — в смысле: адвокатов. Дар адресата стихотворения таков, что земной (читай: советский) суд не определяет его судьбу. Есть нечто повыше и позначительнее...

Другое стихотворение о Бродском, «Смотри же нашими глазами...», написано в 1974 году, спустя два года после его отъезда из страны. Для него выбрана любопытная лирическая ситуация, словно подтверждающая старую истину: нет худа без добра. Изгнанник оказывается своеобразным представителем своих, оставшихся в СССР, «невыездных» друзей: «И потому любая малость, // Мотив какой-нибудь, баркас // Надрывно так, что сердце сжалось, // Тебе напомнить могут нас. <...> Подумай так: что ты — разведка // Своих друзей в краю чужом, // За прутья вылезшая ветка // На общем дереве большом»⁵. В помощь этой поэтической мысли привлечены две реминисценции из русской классической поэзии:

*Взойдя по лестничке с опаской
На современный пироскаф,
Дурёху с кафедры славянской
Одной рукой полуобняв,
Для нас, тебя на горизонте
Распознающих по огням,
Проверь строку из Пиндемонта,
Легко ль скитаться здесь и там?*

Строфа отсылает, во-первых, к «морскому» стихотворению Баратынского «Пироскаф», написанному в его последнем путешествии (из Марселя в Неаполь), а во-вторых — к пушкинскому «Из Пиндемонта», где провозглашается независимость человека, его право *по при-*

⁵ То время — эти голоса. С. 229.

хоти своей скитаться здесь и там, за которое поэт другого века заплатил изгнанием. Оба поэтических источника для Кушнера являются знаковыми. Писать об отзвуках «Пироскафа» в его лирике нам уже доводилось⁶; «Из Пиндемонти» привлекает его именно как апология частной жизни и отражалось в его стихах и эссе не раз («Мы-то знаем с тобою, какие цветы...», 1988; «Пойдём голосовать, воспользовавшись правом...», 2003; эссе о Пушкине «Лучшие права», 1986, и др.). Баратынский был одной из ключевых тем в общении двух молодых людей — Кушнера и Бродского⁷; Пушкин же входил в их поэтическую и биографическую ауру сам собой (см. выше в связи со стихотворением «Заснёшь с прикушенной губой...»). Как видим, стихи Кушнера о Бродском повлекли за собой цепочку историко-литературных ассоциаций, для этой темы не случайных.

Обратимся теперь к двум неподцензурным стихотворениям, отражающим — тоже на фоне культуры, как классической, так и современной — общественно-психологический итог «оттепели». Первое из них, «Проводы русской зимы», написано 25 марта 1963 года и внешне связано с реальным праздником, ежегодно устраиваемом в городах на стыке зимы и весны, на Масленицу:

*Эти проводы русской зимы
Были набраны так на афише,
Что и вправду подумали мы,
Не убрать ли ушанки и лыжи?*⁸

Но «сезонное», казалось бы, стихотворение настораживает уже второй строфой, с проступающим сквозь текст внешнеполитическим намёком: «Рядом с этим румынский скрипач // На ревушем во мгле самолёте // Прилетал, как скворец или грач, // И почти относился к

⁶ См.: Кулагин А. Поэтические маршруты «Пироскафа» // Кулагин А. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб. статей. Коломна, 2015. С. 220–224. Об отзвуках поэзии Баратынского в творчестве Кушнера см.: Гельфонд М. «Читателя найду в потомстве я...»: Боратынский и поэты XX века. М., 2012. С. 162–178.

⁷ См.: Кушнер А. «Здесь, на земле...» // Кушнер А. Аполлон в траве: Эссе. Стихи. М., 2005. С. 108–110. В этом мемуарном очерке упоминаются и цитируются и другие стихи Кушнера о Бродском. В сборнике же «То время — эти голоса» есть, кроме двух названных, ещё одно — «Из России, с любовью!..» (1972)

⁸ То время — эти голоса. С. 202.

погоде». Несмотря на то, что Румыния считалась социалистическим государством, советско-румынские отношения как раз на рубеже 50-х–60-х годов осложнились и оставались непростыми на протяжении всей последующей истории соцлагеря. Румыния воспринималась вроде бы как «наша», но в то же время и «не совсем наша». Поэтому появление *румынского музыканта* в Советском Союзе было знаком диалога с Западом. Очевиден «оттепельный» подтекст стихов: румынский скрипач недвусмысленно *почти относился к погоде*, а *проводы русской зимы* — столь же недвусмысленная надежда на обновление жизни. Между тем, всё складывается иначе:

*Но метель по столице мела,
И в простуженных скверах чудила,
И не слушала — в ключья рвала
Что там скрипочка та выводила.
Что ж, пиликай, а лучше — молчи...
И плелась по домам, как в бреду, вы,
И лежали по скверам грачи
Кверху лапками, вытянув клювы.*

Аллегоричность этих строк несомненна и не нуждается в комментарии. Заметим только, что стихотворение появилось по горячим следам печально известных встреч партийного руководства страны с творческой интеллигенцией, самая жёсткая из которых, где Хрущёв громил Хуциева, Вознесенского и других художников, прошла в Кремле 7–8 марта того же 1963 года. Любопытно, кстати, что лирическая ситуация «Проводов русской зимы» разворачивается не в Ленинграде, что было бы естественно для ленинградца Кушнера, а в Москве, стихов о которой он написал вообще немного. Если вернуться к поэтике стихотворения, то антитеза оттепели и заморозков в его тексте опирается на мотив искусства, музыки, знаменующей собой как раз оттепель — увы, ненадёжную. Отсюда и уменьшительный суффикс в слове *скрипочка*, и пренебрежительно звучащий глагол *пиликай* (*а лучше* и *вовсе молчи*). Показательна и метаморфоза «птичьего» мотива. Поначалу *румынский скрипач* сравнивается со *скворцом* и *грачом*. Эти птицы, напоминающие читателю о картине Саврасова «Грачи прилетели» и популярной в те годы песне Дунаевского и Ма-

тусовского «Скворцы прилетели», обещают наступление весны. В финале же грачи лежат *кверху лапками*. Тепло закончилось.

В иносказательной форме, уже совершенно *post factum*, переход общественной жизни от «оттепели» к «застою» запечатлён в позднейшем стихотворении «Кончились все разговоры...» (1970), притом что слово «застой» в таком значении тогда, конечно, ещё не звучало. Суть лирического сюжета стихотворения Кушнера заключена в утрате «оттепельной» атмосферы в наступившем во второй половине 60-х годов брежневском безвременье:

*Кончились все разговоры,
Сколько их было, прямых,
Жарких, похожих на споры,
Громких и тихих, ночных.*

*Где эти белые ночи
И ледяное вино?
Ты ещё что-то бормочешь?
Все замолчали давно.*

*Хмурится русская проза:
По придорожным кустам
Ветер и лязг тепловоза.
Где разговор по душам?⁹*

Эпоха «оттепели» располагала к сравнительно открытому стилю поведения, к откровенным разговорам, к шумным обсуждениям современных и исторических вопросов в дружеских компаниях. После процессов над Бродским, над Синявским и Даниэлем, после подавления «пражской весны» общественная атмосфера изменилась. Сознание мыслящего человека, интеллигента стало более рефлексивным. Так вот, переход этот осмыслен поэтом опять-таки в историко-культурном контексте, на фоне русской классической литературы, герои которой нередко беседуют о жизни и её смысле, об искусстве, о вере и о смерти. Можно припомнить Онегина и Ленского («Меж ими всё рождало споры // И к размышлению влекло»), Печорина и Вернера, Обломова и Штольца, Базарова и Кирсанова, Безухова и Болконского... Без этих «русских» бесед о «последних вопросах бытия» не-

⁹ То время — эти голоса. С. 214.

представима ни русская литература, ни русская жизнь вообще. Потому и *хмурится русская проза*, что нынешняя жизнь делает её как бы не востребованной. Дескать, зачем разговоры, если говорить не о чем? Это не то корыстное и трусливое молчание, о котором ещё прежде саркастически спел Галич: «Мы-то знаем — доходней молчание, // Потому что молчание — золото!» («Старательский вальсок», 1963). Нет — исчезает потребность в разговоре как таковая, и самому ушедшему в себя лирическому герою он был бы теперь лишь помехой: «Странно! За то, что сурово // Смотрит попутчик во тьму // И не проронит ни слова, — // Ты благодарен ему». Привычная для русской жизни долгая дорожная беседа — в кибитке ли, в поезде (*среди скрипа и лязга*) — отменяется (процитируем ещё раз «Проводы русской зимы»: «...а лучше — молчи...»).

Два стихотворения, затрагивающие табуированную в то время тему сталинских репрессий, раскрывают её через мотивы мифологии — античной и библейской. В 1972 году написано стихотворение «Человек возвращается издалека...» Приведём его полностью:

*Человек возвращается издалека,
Ведь страна у нас так велика.
Сколько раз, раздвигая рукой небосклон,
За край света заглядывал он!*

*Сколько раз, поднимая кирпич и бетон,
За край жизни заглядывал он!
В моде мифы опять.*

*Дописать бы он мог
В мифологию несколько строк.*

*Вместо яблок для нас из садов Гесперид, —
Уж не помню, кто их сторожит, —
Он достать из кармана иголку готов
Из мордовских еловых лесов.¹⁰*

Мифологический мотив в финале не оставляет сомнений в «лагерном» содержании стихотворения: Мордовия была местом сосредоточения лагерей. Отзвук греческого мифа о похищении Гераклом золотых яблок из охранявшегося драконом Ладонем сада Гесперид созда-

¹⁰ То время — эти голоса. С. 219.

ёт эффект контраста между «золотым веком» античности и репрессивной советской эпохой. Счастливые острова, на которых обитали Геспериды, ассоциируются и с христианским представлением о рае, которое человек двадцатого века вольно или невольно учитывает тоже. Лагерь есть «рай наизнанку», каковым вообще оказалось обещанное коммунистами «светлое будущее». Образ «золотых яблок» не то чтобы травестируется (лагерная тема для этого слишком серьёзна), но снижается, будучи сведён к *иголке... из мордовских еловых лесов*. Ради этого стоило побывать в «райских местах» — такой читается в стихах горько-иронический смысл.¹¹

Любопытен ход поэтической мысли в строке *Уж не помню, кто их сторожит*. Фигура «забывания» порой подразумевает у поэта незначительность забытого. Дескать, в данном контексте и неважно, кто именно сторожит... Сравним с написанными в том же 1972 году, тоже неподцензурными, стихами, навеянными четверостишием Батюшкова «Ты знаешь, что изрек...»: «О том, что жалок человек, // Сказал ещё Мельхиседек, // Кто он такой, *не помню точно*. // Библейский царь, скорей всего. // Он был, как не было его. // Лишь изречение наше прочно» («О том, что жалок человек...»), — или с позднейшими стихами о мотыльке, метания которого за окном вагона с состраданием наблюдает лирический герой: «Это Шиллер велел в ежедневный бой // Или Гёте, *уж я забыл*, // Кто из них, устремляться? Господь с тобой! // Повезло мне, что я бескрыл» («В электричке, с той стороны стекла...», 2008; курсив в обоих случаях наш)¹². И в самом деле — какая разница, кто сторожит *сады Гесперид*, если «добыча» побывавшего в *мордовских лесах* так не похожа на добычу Геракла?

Судьба «нового Геракла» (позволяем себе такое словосочетание «с подсказки» самого поэта, назвавшего одно из своих стихотворений

¹¹ Нам приходилось отмечать, что стихи Кушнера невольно предвосхищают песню Высоцкого «Райские яблоки» (1978), с её антиутопическим и лагерным содержанием: «Вот и кущи-сады, в коих прорва мороженных яблок... // Но сады сторожат — и убит я без промаха в лоб» (см.: *Кулагин А. В.* Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, перераб. Воронеж, 2013. С. 183).

¹² *Кушнер А.* Мелом и углём. М., 2010. С. 105. Последний стих неожиданно «опровергает» всю вековую романтическую мечту русской поэзии о полёте (пушкинский «Узник», тютчевский «Коршун» и др.).

«Новый Орфей») проясняет образность первых двух четверостиший. Человек, *раздвигая рукой небосклон и поднимая кирпич и бетон*, словно уподоблен античному герою, но пропасть между двумя «Гераклами» такова же, как пропасть между золотыми яблоками Гесперид и иглой от мордовской ели¹³. Вообще тема репрессий в поэзии Кушнера, как постсоветской, так и советской эпохи, обычно находит «подкрепление», вполне в духе героя нашей статьи, в литературных параллелях, «подсказанных» Шаламовым ли («Когда судьба тебе свою ухмылку...», 2012), Мандельштамом («Не слишком сложен был профессорский вопрос...», 1985) или даже Данте («Разговор в прихожей», 1977)¹⁴.

Стихотворение «Лет девятьсот и я бы жил, и я...» (ноябрь 1973) тоже содержит мифопоэтический мотив, и он тоже чреват недопустимыми, по цензурным меркам, аллюзиями. Поэтически воображая фантастически долгий срок жизни, лирический герой словно уподобляется ветхозаветным персонажам:

*Лет девятьсот и я бы жил, и я,
Любуясь облаками и волнами,
Как праотцы из Книги Бытия
С чудовищными именами.*

*В сравненье с ними я, как мотылёк,
К тысячелетью прилепился с края.
Звенит звонок,
На этом месте строчку обрывая.¹⁵*

Всякое обращение к тексту Священного Писания, да ещё и прямое сравнение с его героями, в атеистическую советскую эпоху было чревато обвинениями в «коклетничанье с боженькой». Не спасло бы и определение *чудовищные*, которое в данном контексте воспринималось

¹³ Между тем, и фигура мифологического Геракла воспринимается Кушнером как фигура драматическая: «Быка он усмирлял, и гидрой был обвит // Не трёх, не четырёх, а девятиголовой, // И яблоки принёс из сада Гесперид, // А грязный скотный двор представь жёлто-лиловый! // Нет ужасов таких, которых бы народ // На плечи не взвалил любимого героя, // И унижений злых, обиднейших работ. // Ни отдыха, ни сна, ни счастья, ни покоя» («Быка он усмирлял...», 2008 // Нева. 2009. № 3. С. 5).

¹⁴ Если говорить о реальных биографических истоках, то обращение поэта к лагерной теме во многом подсказано его общением со старшим товарищем, писателем Александром Гладковым (см. стихотворения «Портрет», 1976; «Мои друзья, их было много...», 2012).

¹⁵ То время — эти голоса. С. 222–223.

бы не как критическое, а как лишь привлекающее нежелательное внимание к теме (многие тогдашние читатели этих имён и не помнили, или не знали вовсе), тем более что контекст ветхозаветного мотива звучит «позитивно»: «Любуясь облаками и волнами». Сомнительно, с точки зрения тогдашней цензуры, звучит и оппозиция многовековой истории и сегодняшнего времени, человек которого, оказывается, лишь *как мотылёк, к тысячелетью примостился с краю*. Телеологическая советская концепция истории исходила из того, что вот теперь-то, в эпоху социализма–коммунизма, наступает подлинно счастливая эра в истории человечества, отменяющая весь кошмар, все несправедливости прежней исторической жизни. А у Кушнера она, прежняя историческая жизнь, словно перевешивает нынешнюю. Во всяком случае, линейный прогрессизм, согласно которому «завтра будет лучше, чем вчера», чужд ему точно¹⁶.

Между тем, в лирическом сюжете происходит неожиданный смысловой поворот. Финальная строфа есть «оправдание» жизни «маленького» (ибо — *как мотылёк*) лирического героя: «Мой разговор — сплошные “да” и “нет”, // Но и они кого-то успокоят. // А тридцать семь прожитых мною лет // Былых трёхсот семидесяти стоят». Число 37 подключает к сознанию читателя сразу несколько смыслов. Во-первых, самому поэту в год написания стихотворения исполнилось действительно 37 лет. Во-вторых, этот возрастной рубеж знаковый для русской поэзии; это можно и не объяснять — достаточно напомнить, что всего двумя годами ранее тридцатитрёхлетний Высоцкий написал песню «О фатальных датах и цифрах» («Кто кончил жизнь трагически, тот — истинный поэт, // А если в точный срок, так — в полной мере...»), в которой обыграл роковые возрастные рубежи: 26, 33, 37. А ленинградский поэт Виктор Соснора, ровесник и товарищ Кушнера, написал в соответствующем возрасте стихотворный цикл «37», долгое время ходивший в списках и опубликованный только в 1987 году на Западе и в 1993-ем — в России. В-третьих

¹⁶ Ср. с написанным вскоре другим неподцензурным его стихотворением, «Опередившему земных событий ход...» (1974): «Бросает в дрожь // От всех эпох...», — а также со знаменитым «Времена не выбирают...» (1976)

же — число 37 стойко ассоциируется с эпохой массовых репрессий, о которых в ту пору не принято было говорить публично; редкие же исключения сводились к обтекаемым словам об «искажении социалистических норм». Последняя ассоциация акцентируется в стихотворении фразой «Звенит звонок, // На этом месте строчку обрывая». О каком звонке речь? О том ли символическом звонке, что завершает тысячелетье? Возможно, но эта ассоциация слишком широка и расплывчата. Есть здесь, как нам думается, более конкретный смысл: подразумевается звонок, говоривший хозяевам квартир о приходе ночных «гостей» — сотрудников НКВД с приказом об аресте. Спустя примерно полтора года, 4–5 апреля 75-го, написано — а опубликовано, кстати, только в «перестроечном» 87-м — стихотворение «Бегония»; цитируем: «По гулкой лестнице тяжёлые шаги, // Звонка рулады. // — Вы что-то вспомнили? — Так, мелочь, пустяки. // Нам помешало, мы сами виноваты. // Беда не прыгала от двери в два прыжка // К цветку с налёта, // Его вытряхивая на пол из горшка, // Не рылась в гранулах, выискивая что-то»¹⁷. В том же апреле 75-го (во второй его половине), Кушнер пишет стихотворение «На скользком кладбище, один...», где прозвучит похожий мотив и где, кстати, пришлось именно из-за этого мотива пойти на уступку цензурным условиям: «Сто наших лет // Тысячелетним разрушеньям // Дать могут фору: столько бед // Свалилось, бомб, гасивших свет, // Звонков с ночным опустошеньем»¹⁸. Последний стих в сборнике «Голос» (1978) был видоизменён так: «И свыклись мы с опустошеньем». Как видим, за мотивом звонка выстраивается единый ассоциативный ряд, подтверждающий наше прочтение. Заметим заодно, что в стихотворении 73-го года стих с упоминанием звонка (*Звенит звонок*) усечён, содержит всего две стопы — и ритмически резко (и сам звук звонка резок!) контрастирует с пятистопным ямбом стихотворения. Но ведь и в «Бегонии» поэт использует точно такой же ритмический приём: двустопный ямбический стих *Звонка рулады* соседствует здесь со стихами пятистопными. И ещё отметим сходный мотив «умножения» воз-

¹⁷ Кушнер А. Живая изгородь: Кн. стихов. Л., 1988. С. 30.

¹⁸ Кушнер А. Таврический сад: Избр. М., 2008. С. 136.

раста или временного отрезка, переживаемого сейчас, на десять: «А тридцать семь прожитых мною лет // Былых трёхсот семидесяти стоят»; «Сто наших лет // Тысячелетним разрушеньям // Дать могут фору...»

И напоследок — ещё об одном неподцензурном стихотворении Кушнера, связанном с такой острой для советского времени темой как подавление «пражской весны». Оно называется «Рассказ генерала-фельдмаршала» и написано по горячим следам событий, в 1968 году. В сборнике «То время — это голоса» его нет; полный текст его вообще не публиковался до сего дня ни разу. Лишь в одной из статей (о книге воспоминаний В. Манойлина¹⁹) поэт привёл три четверостишия. Получив благодаря любезному содействию поэта весь текст стихотворения, мы, с его разрешения, воспроизводим его здесь:

РАССКАЗ ГЕНЕРАЛА-ФЕЛЬДМАРШАЛА

Значит, еду я, Паскевич,
Рядом цесаревич,
Через речку по полянке,
Натурально, в танке.

Думал: господи, поляки,
А смотрю: словаки.
Что такое, Братислава!
Братцы, где Варшава?

Цесаревич шутит грубо:
Нет ли тут хоть клуба?
Как бы вдарили из пушки,
Чтобы слышал Пушкин.

Цесаревич, столб тараня,
Говорит мне: Ваня,
Эриванский граф Паскевич,
Где поэт Мицкевич?

Говорю ему: осечка.
Есть писатель Мнячко.
Арестуем человечка?
С ним — листовок пачка.

Говорит мне цесаревич:
Не шути, Паскевич.

¹⁹ См.: Кушнер А. Связь времён: Записки военного инженера // Нева. 2005. № 2. С. 235.

Значит, как, войдем, подавим
Или так оставим?

Стихотворение необычно своей формой. «Песенный» разностопный хорей, косвенно напоминающий, может быть, о солдатской (севастопольской) песне Льва Толстого «Как четвёртого числа...» («Как четвёртого числа // Нас нелёгкая несла // Горы занимать. // Барон Вревский-енерал // К Горчакову приставал, // Когда подшофе...»²⁰), для героя нашей статьи не характерен. Но два поэтических текста — кушнеровский и толстовский — смыкаются на оппозиционно-политической тематике и иронической интонации. Чехословацкие события сопоставлены в стихах Кушнера с подавлением польского восстания 1830–31 годов; они и в самом деле образуют точную историческую «рифму» к ним. *Генерал-фельдмаршал Паскевич и поэт Мицкевич* — две фигуры, находившиеся на противоположных полюсах польских событий: первый возглавлял российские войска, имя второго было одним из символов польской независимости, и, кстати, с ним, с его стихотворением «Олешкевич», полемизировал своим «Медным всадником» Пушкин. У Кушнера с Мицкевичем сопоставлен писатель Ладислав *Мнячко* — один из заметных деятелей эпохи «пражской весны», после ввода советских войск в Прагу эмигрировавший в Австрию. Пушкин же в стихах Кушнера появляется тоже неслучайно. Он — автор двух стихотворений 1831 года, фактически одобрявших с внешнеполитических позиций взятие Варшавы. Одно из них, «Клеветникам России», с разными акцентами обыгрывалось Кушнером как в сравнительно ранних («Читая шинельную оду...», 1967), так и в сравнительно поздних стихах («Как вы там в Испании своей в снегах живёте...», 2010)²¹. Но в «Рассказе генерала-фельдмаршала» исторический и литературный фон призван оттенить тему советской агрессии, пусть даже и поданную в шутовском ключе. Дела, о которых идёт речь, — отнюдь не шуточные. Две эпохи смыкаются в стихотворении

²⁰ Песни русских поэтов: В 2 т. / Сост. В. Е. Гусев. Л., 1988. Т. 2. С. 115. Правда, сам Александр Семёнович, прочитавший нашу статью в рукописи, признаётся, что песни этой он не помнил, но замечает (в письме от 14 нояб. 2017 г.), что упомянута она «очень кстати».

²¹ См. подробнее: *Кулагин А.* «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014. С. 62–65.

и за счёт языка. Персонажи его — как будто люди девятнадцатого века, но в их разговоре (и в словах автора) проскальзывает современная лексика, за которой стоит и современный предметный ряд: *танк, клуб, столб, листовок пачка*. Обращение *Ваня* к Ивану Фёдоровичу Паскевичу — в этом же, по сути травестийном, ряду. Отметим также тонкую работу с рифмами. Нарочито простые созвучия, оттеняющие драматическую суть событий: *поляки — словаки* (мол, то же на то же), *Паскевич — Мицкевич* (далеко не то же на то же), *подавим — оставим* (какова дилемма! опять то же на то же?), — сменяются на сложные: в пятой строфе за счёт созвучия рифм (не только рифмующихся строк, что́ понятно, но именно рифм, да ещё с уменьшительными суффиксами) возникает эффект повторяемости (*осечка — Мнячко — человечка — пачка*), в сочетании с серьёзным смыслом событий дающий трагикомический эффект.

В итоге можем признать, что именно историко-культурный фон, разнообразные сюжеты и мотивы, связанные с литературой, искусством, образуют поэтический мир неподцензурного Кушнера, и в этом смысле принципиальной границы между его опубликованными и не опубликованными в советские годы стихами нет. Кушнер всегда был и есть поэт с мощной культурной опорой, и этим он объективно, не собираясь бросать вызов режиму и диссидентствовать, противостоял советской идеологии, стремившейся искусственно ограничить культурный диапазон и историческую память человека и отсекавшей от него или искажавшей целые фундаментальные пласты.

«ПРОЩАНИЕ С ЮШИНЫМ» МЕЖИРОВА КАК БОЛЬШАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ФОРМА*

В этой статье мы опираемся на термин «большая лирическая форма», предложенный И. Л. Альми. Исследовательница относила его к «жанровому образованию, промежуточному между стихотворением и поэмой», ставя этим большую лирическую форму в один ряд с лирическим циклом. В отличие от последнего, сохраняющего «коренные качества лирики в неприкосновенности», большая лирическая форма, по мысли И. Л. Альми, «проявляет потенции сближения лирики и эпоса, более того — поэзии и прозы, при несомненной экспансии последней»¹.

В творчестве Александра Межирова указанное жанровое образование появляется не однажды и в разные годы (например, «Баллада о цирке», 1961; «Благодаренье», 1990²). Не претендуя на охват всех этих произведений и лишь вскользь затронув ниже некоторые из них, мы выделим для специального анализа одно, относящееся, на наш взгляд, к центральным в межировском творчестве вообще. Это стихотворение «Прощание с Юшиным», впервые опубликованное в «Литературной Грузии» (1981, № 8) и вошедшее в авторский сборник поэта «Проза в стихах» (1982). Е. С. Романова относит его, как и некоторые

* *Впервые*: Вопросы филологии и преподавания филологических дисциплин. Вып. II. Сб. науч. и публицист. статей памяти проф. А. П. Ауэра / Отв. ред. М. И. Бондаренко. Коломна, 2017. С. 41–48.

¹ Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения // Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения: [Сб. статей.] СПб., 2009. С. 10, 11. Недавно нам довелось проанализировать с такой точки зрения произведение другого поэта — Александра Кушнера. См.: Кулагин А. К понятию большой лирической формы: стихотворение «Дворец» // Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 121–134.

² Межиров принципиально не датировал свои произведения, поэтому мы указываем в этой и следующей статьях (в круглых скобках) год их первой публикации.

другие, к жанру «маленькой поэмы»³, но, думается, дистанция между маленькой поэмой и большой лирической формой не так уж велика.

Стихотворение имеет прямую биографическую основу. В стихах обыграны личность и творчество Ивана Сергеевича Юшина — поэта-самородка, работавшего мясником на Центральном рынке Москвы («Жизнь зиждилась на мяснике знакомом, // На Юшине, который был поэт, // Идиллий выразитель деревенских // И вырезатель мяса для котлет, — // Предмета вечных вожделений женских»). В 70-е годы его имя вдруг стало известным: на его стихи написал песню «Травы-травы» В. Шаинский, и песня стала шлягером, постоянно звучала (в исполнении Г. Белова) по радио и телевидению («Он сочинял стихи, точнее песенки <...> // Ты до сих пор звучишь по всей державе, // Не предъявляя за котлеты счёт»). На его стихи написаны песни и другими известными композиторами — А. Новиковым, М. Фрадкиным. Юшин, однако, оставался верен своей профессии; жил же, по свидетельству автора мемуарного очерка о нём В. Приходько⁴, один в деревенском доме по Киевской железной дороге («Имея в Подмосковье огород, // Выращивал приятные закуски»), случалось — уходил в запой, и умер при неизвестных обстоятельствах («И неизвестно, кто похоронил, // Кто мёртвые глаза ему закрыл»)⁵. В. Приходько свидетельствует, что Межиров хотел познакомиться с этим поэтом, личность которого его заочно интересовала, и, благодаря мемуаристу, в самом деле встретился и пообщался с ним. «Юшин прочитал, — вспоминает об этом разговоре на скамейке возле рынка сам Межиров в кратком предисловии-врезке к повторной публикации стихотворе-

³ Романова Е. С. Тема судьбы военного поколения в поэзии Александра Межирова: Дисс. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2008. С. 83. Поскольку Е. С. Романова не затрагивает в своей работе поэмы Межирова, «Прощание с Юшиным» остаётся вне поля специального внимания исследовательницы, хотя к теме диссертации оно имеет самое прямое отношение.

⁴ См.: Приходько В. Парнас и парное мясо // Наша улица. 1999. № 1. С. 119–124.

⁵ Внешний облик Юшина зафиксирован телевидением: на заключительном концерте телефестиваля «Песня-74», где как раз исполнялись «Травы, травы», он попадает в кадр вместе с Шаинским; по традиции авторы песен-лауреатов приглашались на заключительный концерт и всегда сидели в зрительном зале рядом. См.: https://www.youtube.com/watch?v=N5uEW_0умАА (дата обращения: 29.12.2017).

ния, — несколько своих стихотворений, а потом говорил минут пять, очень умно и очень уклончиво»⁶.

Анализ произведения большой лирической формы предполагает обращение к его композиции. Очевидно, что ей требуется некое внутреннее «симфоническое» деление, что переход от одной части к другой означает и новый поворот лирической темы, и смену поэтической интонации, притом что они (части) должны быть, естественно, связаны друг с другом и друг из друга вытекать. На наш взгляд, таких частей здесь три.

Первая посвящена собственно личности и судьбе самого Юшина. Лейтмотив её — поэтическая мысль о необычности, «нелитературности» покойного стихотворца, работавшего в совсем, казалось бы, непэтической профессии. Между тем профессия в межировских стихах как раз поэтизируется. Юшин — не просто мясник, он — «вырезатель мяса (выразительный перифраз — *А. К.*) для котлет, предмета вечных вожделений женских» (опоэтизирована и «гастрономическая» сторона судьбы героя). Плюс к тому — у себя в огороде он «выращивал приятные закуски, // Чтоб всё-таки закусывал народ, // Уж если стаканáми пьёт, по-русски». И вообще, герой стихотворения сумел примирить два, вроде бы несовместимых, занятия:

*Питая до отмеренного часа
И вечный дух и временную плоть,
Промеж Парнаса и парного мяса
Он перепутье смог перебороть.*

Аллитерация в третьем стихе — не просто фонетический приём. Выходит, что *Парнас* и *парное мясо* поэтически не так уж далеки друг от друга. Поэзия Межирова на уровне стиля вообще отличается «сложным переплетением книжных и разговорных элементов»⁷. За этим «переплетением» стоит поэтическая мысль о гармоничном сочетании «высокого» и «низкого» в жизни (см., например, в «Балладе о возвращённом имени», с программным для поэта финалом: «Ни к то-

⁶ Сельская молодёжь. 1982. № 1. С. 23.

⁷ Шульская О. В. Словоупотребление в поэзии А. Межирова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1974. С. 12.

му и ни к этому лиру его не ревную, — // Всё присущее миру в гармонию входит земную»; 1983⁸). В первой части «Прощания с Юшиным» эта гармония оттеняется создающим откровенно литературный — мы бы даже сказали, историко-литературный — колорит «нежным» стилем, ведущим ни больше ни меньше как в эпоху Карамзина: *вожделения, приятные, Парнас* и, наконец, прямое включение в текст имени автора «Бедной Лизы»: «И песенки его поёт поныне, // В голубовато-белом палантине, // Своим прекрасным голосом, навзрыд, // Одна из карамзинских Аонид» (напомним, что Карамзин был издателем альманаха «Аониды»). Логика В. Приходько позволяет предположить, что под *карамзинской Аонидой* Межиров подразумевает певицу Людмилу Зыкину, с которой Юшину довелось познакомиться; сотрудничество между ними, однако, не состоялось.

У первой части стихотворения, занимающей тридцать семь стихов, есть свой внутренний лирический сюжет. Она открывается пока «нейтральным» вопросом *Как обстоят дела с семьёй и домом?* и к этому же вопросу в своём финале подходит, только на сей раз он обращивается не спокойно-описательной манерой знакомящих нас с Юшиным стихов («Пока из мяса жарились котлеты, // Он сочинял припевы и куплеты...»), а тревожным переломом настроения и интонации, с подчёркнутым за счёт анжамбемана варьированием начальных стихов: «Как обстоят дела с семьёй и домом? // Мороженое мясо в горле комом. // Жизнь жидилась на том, что был знаком // Через чужих знакомых с мясником, // Который был поэт... Не отпевали...»

Вторая часть стихотворения тематически как будто далека от первой: лирический герой оказывается в знаменитом московском ресторане «Националь». На самом же деле связь между частями глубока и мотивирована автором: ведь после смерти Юшина *того* мяса и *тех* котлет уже нет, вот и приходится обедать не там, где хотелось бы. Образ фешенебельного заведения откровенно снижен. Во-первых, герой путает один столичный ресторан с другим и в итоге этой путаницы уравнивает их на весьма сомнительном уровне: «Обедаю теперь в “Национале”, // В тени лиловой врубелевских крыл // (Конечно, это

⁸ Межиров А. Тысяча мелочей: Лирика. М., 1984. С. 15.

выдумка, не боле, — // Тем более они на “Метрополе”, // Да и не крылья, да и цвет иной, // Да и не всё ль равно, в какой пивной); напомним, что фасад «Метрополя» в самом деле украшен майоликовым панно работы Врубеля. Во-вторых, ресторан этот, как и можно было предположить, — не для простых смертных, и приходится ждать, «пока обеда своего не съест // Симпозиум, конгресс и прочий съезд». И, наконец, в-третьих, после делегатов *симпозиума* или *конгресса* места за столиками занимают *новые клиенты*, которые и становятся в этой части стихотворения главным предметом внимания, а если точнее — «саркастической и драматической иронии», напомнившей М. Ф. Пьяных о традиции поэзии романтизма⁹. Это «оттепельное» поколение, пришедшее в литературу вслед за межировским, «звёздные мальчики» шестидесятых годов; в приведённых выше строках неодобрительно обыгрываются название фильма («Коллеги») по шумевшей в своё время повести Василия Аксёнова «Звёздный билет» и заглавие культового опять же для 60-х романа Селинджера:

*Кейфующая неомолодёжь, —
Коллеги, второгодники-плейбои,
В джинсовое одеты, в голубое,
Хотя повырастали из одёж
Над пропастью во ржи (при чём тут рожь)...*

Оказавшись в ресторане вслед за делегатами, эти посетители фактически приравнены поэтом к советской номенклатуре, но в качестве гостей «второго сорта», ибо обедают они во вторую очередь. Богема вообще не раз изображается в межировских стихах, и всегда — в негативном ключе, например в стихотворении «Alter ego» (1975), написанном тоже в русле большой лирической формы. В его тексте при желании, наверное, можно поискать тоже какие-то конкретные «поколенческие» аллюзии: «На Монмартре проживает идол, // Сверхкумир и супер-Велзевул. // Юбилея он ещё не выдал, // Полувека не перешагнул». Лирический герой Межирова тяготится богемной атмосферой и порой пытается вырваться из неё, вполне «по-юшински» ощущая искусственность этого круга: «Обескрылел, / ослеп / и обез-

⁹ См.: Пьяных М. Ф. Поэзия Александра Межирова. Л., 1985. С. 188–189.

голосел, — // Мне искусство больше не по плечу. // Жизнь, / открой мне тайны своих ремёсел, — // Быть причастным таинству / я / не хочу. // Да будут взоры мои / чисты и невинны, // А руки / натружены, тяжелы и грубы. // Я люблю / чёрный хлеб, / деревянные ложки, / и миски из глины, // И леса под Рязанью, / где косами косят грибы» («Обескрылел...», 1963); «Через артистические входы, // По запискам и по пропускам, // С балериной, вышедшей из моды, // Но ещё идущей по рукам, // Прохожу в директорские ложи, // Где непроницаемо сидит // В жёлтой замше и в чёрной коже // Сюрреалистический синклит. — // И сажусь, присаживаюсь рядом // С фальшфасадом» («Через артистические входы...», 1982). В «Прощании с Юшиным» же богемность противостоит простоте и естественности юшинского бытия (как тут опять не вспомнить Карамзина и его «руссоизм») и, конечно, — самому лирическому герою, с горечью сознающему: «И все они сидят — родные сплошь // И в то же время — целиком чужие».

Восприятие Межировым поколения «шестидесятников» было непростым. Для них — особенно, может быть, для Евтушенко — он был одним из учителей¹⁰, что не мешало самому учителю порой быть весьма критичным по отношению к младшим коллегам. Лёгкая завеса иносказательности ничуть не скрывала истинных адресатов, например, таких стихов: «Какие-то колокола // Или какой-то звон капли. // Казалось, ростепель была, // Казалось, что на самом деле. // Но было вам разрешено // Немножко больше, чем дано // Природой или же Всевышним...» («Надпись на старой книге», 1976) Большой жизненный опыт, в том числе опыт военный, давал ему право на это («...Потому что действительно старше, чем ты, // На Отечественную войну» — «Возраст», 1961), и младшие на него, кажется, не обижались.

Логика нашей статьи закономерно привела нас к военной теме — как привела к ней поэтическая логика стихотворения «Прощание с Юшиным». Очевидно, и здесь лирический сюжет должен повернуть в

¹⁰ См.: *Евтушенко Е.* Страх перед новой книгой: [Предисл.] // Межиров А. Артиллерия бьёт по своим: Избр. М., 2006. С. 5–21.

какую-то неожиданную сторону, что и происходит. Внимание лирического героя привлекает сидящий поблизости пожилой немецкий турист — возможно, воевавший под Ленинградом, где воевал и сам Межиров:

*Мы долго так друг друга убивали,
Что я невольно ощущаю вдруг,
Что этот немец в этой людной зале
Едва ли не единственный, едва ли
Не самый близкий из всех вокруг.

Перегорело всё и перетлело,
И потому совсем не в этом дело,
Как близок он — как враг или как друг.*

Выходит, что представитель враждебного государства — и, возможно, вражеской армии — ближе лирическому герою, чем его собственные соотечественники. Устанавливается не «вертикальная» преемственность (старшие → младшие), а «горизонтальная», поколенческая связь между людьми. Общий опыт роднит двух пожилых людей, когда-то находившихся по разные стороны линии фронта, а теперь переживших давнюю вражду в пользу некоего духовного родства. Следует оценить этот «пацифистский» ход относительно советской эпохи, культивировавшей противостояние наций во Второй мировой войне и в более поздние годы (не случайно в упоминавшейся нами перепечатке стихотворения в «Сельской молодёжи» это место было по цензурным условиям сокращено и подредактировано). Прочитанные строки являют собой, безусловно, кульминацию стихотворения, не позволяющей, однако, и забыть о драматизме разлада между двумя поколениями.

Но не «забыл» ли поэт о Юшине? Нет, в самом финале имя покойного поэта возникает вновь, рождая в творческом сознании автора — по соседству с, казалось бы, «низким» упоминанием *котлет* — высокую, библейско-одическую, интонацию (вновь напомним о характерном для этого поэта стилевом синтезе). «Свести стихи с котлетами <...> у Межирова получается легко и естественно»¹¹, между тем

¹¹ Фаликов И. Свести стихи с котлетами // Лит. газета. 1997. № 32. 6 авг. С. 11.

столь же естественно замыкается, по принципу кольцевой композиции, вся образная система стихотворения:

*Ну, а тебе да будет пухом, Юшин,
Твоя земля. Вовек не бысть разрушен
Храм духа твоего. Душа поёт!
И пребывая в безымянной славе,
Ты до сих пор звучишь по всей державе,
Не предъявляя за котлеты счёт.*

Безымянная слава Юшина, с одной стороны, противостоит паблисити *второгодников-плейбоев* из «Националя». С другой стороны, она резонирует с судьбой самого лирического героя, чья фронтовая биография (а в подтексте, наверное, и фронтовая биография безымянного немецкого туриста), подобно судьбе необычного поэта с Центрального рынка, потеснена новой жизнью и новым поколением. В качестве параллели можно привести межировское стихотворение «Я начал стареть, когда мне исполнилось сорок четыре...» (1973), его концовку: «Пораженье своё, / преждевременное постаренье // Полюбил, / и от орденских планок / на кителях старых следы, // Чтобы тенью войти / в эти слабые, тихие тени, // Без прощальных салютов, / без выстрелов, / без суеты». Драма лирического героя «Прощания с Юшиным» же глубже: она — не столько в том, что пришло новое поколение (это естественно), сколько в подмене ценностей. В этом смысле Юшин, лирический герой и даже немецкий турист (конечно, не сам по себе, а как фигура, высвеченная отражённым светом судьбы лирического героя) оказываются уравниены.

Таким образом, «Прощание с Юшиным» композиционно представляет собой своеобразную триаду, где есть свой «тезис» (жизнь и смерть Юшина), «антитезис» (изображение богемы) и «синтез» (поэтическое уравнивание лирического героя и немецкого туриста), с финальным пуантом — возвращением заново к судьбе Юшина, истинность призвания которого как бы подтверждается всем ходом лирического сюжета. По сравнению с другими произведениями Межирова, принадлежащими жанру большой лирической формы и тоже непростыми содержательно и структурно (некоторые из них мы упоминали выше), — «Прощание с Юшиным» читается как особенно

глубокое, насыщенное сразу несколькими ключевыми темами межировского творчества и вообще отечественной культуры позднесоветской эпохи: война, искусство и быт, драма фронтового поколения, наследие «оттепели» и сегодняшний день (то есть — начало 80-х).¹² И всё это пропущено в стихотворении через судьбу лирического героя, словно примерено к нему, обеспечивая смысловую поэтическую объёмность большой лирической формы.

¹² Ср.: «Большое, многоплановое... Может, из великих произведений второй половины уходящего столетия» (*Приходько В.* Парнас и парное мясо. С. 123).

«ВО ВЛАДИМИР ПЕРЕЕДУ...» Об одном стихотворении Межирова*

Стихотворение Александра Межирова «Во Владимир перееду...» имеет непростую и не вполне ясную творческую историю. Приводим полный текст стихотворения по позднейшей из прижизненных (и на сегодня вообще позднейшей) перепечатке — в «Избранном» 1989 года (см. предисловие к нашей книге).

*Во Владимир перееду,
В тихом доме поселюсь,
Не опаздывать к обеду
Напоследок обучусь.*

*Чтобы ты не огорчалась,
Чтобы ждать не приучалась,
Буду вовремя всегда
Возвращаться отовсюду
И опаздывать не буду
Ни за что и никогда.*

*Буду по церквам окрестным
Утром паперти мести.
Ну а ты в театре местном
Будешь студию вести.*

*Будет на свечу собака
Из полуночного мрака
Лаять в низкое окно.
Спи. На улице темно.*

*Далеко ещё до света,
Не допета песня эта,
Много воска у свечи
Во владимирской ночи.*

*Как ты спишь,
О, как ты дышишь,
Я люблю тебя, ты слышишь,*

* Впервые: Внутренний строй: Памяти И. Л. Альми. Владимир, 2018.

*Я люблю, пока живу.
Почему ты мне не пишешь
Из Владимира в Москву...*

У стихотворения непростая и не вполне ясная творческая история. Автограф его, по свидетельству дочери и хранительницы архива поэта Зои Межировой, до наших дней не дошёл. Стало быть, источником текстологических сведений являются лишь публикации. Печатный текст стихотворения менялся трижды. Впервые оно было опубликовано в московском альманахе «День поэзии» 1974 года¹. Можно условно считать, что оно создано около этого года (альманах сдан в набор 11 июня, а подписан к печати 26 августа)². В «Дне поэзии» текст выглядел короче, чем в позднейшем «Избранном»: отсутствовали строфы третья и пятая. После этого в нескольких книгах Межирова, начиная со сборника «Под старым небом» (1976) и заканчивая вышедшей в Тбилиси «Тесниной» (1984)³, стихотворение стабильно имело иной вид: финальная строфа («Как ты спишь...») исчезла, а её место заняло четверостишие «Далеко ещё до света...», в первой публикации отсутствовавшее. То есть, стихотворение завершалось стихом «Во владимирской ночи». Наконец, в 1989 году появился приведённый нами выше вариант с шестью строфами — вариант самый полный.

Можно предположить, что стихотворение было написано именно в таком, полном, виде. Трудно представить психологически, что поэт спустя пятнадцать лет дописывает давнее стихотворение: для этого надо было заново пережить то же самое эмоциональное состояние. В лирической поэзии такое случается крайне редко. Легче допустить,

¹ См.: День поэзии. 1974 / Сост.: А. Николаев, В. Осинин, М. Соболев. М., 1974. С. 172.

² В одной из сетевых публикаций нам встретилось утверждение, что стихотворение написано в 1954 году (см.: *Артюх Д.* Фатьянов, Межиров и «Во Владимир перееду» // Зебра–ТВ. 2016. 8 марта — <http://zebra-tv.ru/novosti/chetvertaya-rubrika/fatyanov-mezhirov-i-vo-vladimir-pereedu/>; дата обращения: 16.8.2016); однако ни одного аргумента в пользу своей версии автор не приводит. Заметим к слову, что тематика и стилистика стихотворения соответствует скорее «зрелой» поэзии Межирова, чем его стихам 50-х годов. Впрочем, к заметке Д. Артюха мы ещё вернёмся.

³ Сведения о публикациях стихотворения см.: Александр Петрович Межиров / Сост. М. А. Бенина // Русские советские писатели. Поэты: Биобиблиогр. указатель. Т. 15. М., 1992. С. 27.

что автор по каким-то своим соображениям сокращает стихи или та-сует уже написанные когда-то строфы. По поводу строфы с упоминанием *церквей окрестных* и *папертей* выскажем такую версию: в эпоху государственного атеизма эти строки могли натолкнуться на цензурно-редакторский запрет (мол, что за странное для советского человека намерение!), и в этом случае ими пришлось пожертвовать. Заодно, может быть, пострадала и строфа, где сказано о *свече*: в паре с третьей строфой она, независимо от творческой воли автора и от реального смысла стихов, могла вызвать опять же церковные ассоциации. Известно, какой «бдительной» до абсурда была в этом смысле советская цензура. Спустя два года, готовя сборник «Под старым небом», поэт, как мы уже сказали, заменил концовку. Строки о *свече* вернулись (без строфы о *церквах* они уже не казались «подозрительными»), а строфа «Как ты спишь...» исчезла. Зоя Межирова объясняет замену тем, что поэт хотел сделать концовку более строгой. Однако в итоге — в редакции 1989 года — он оставил обе «спорные» строфы. Строфа же о *церквах* и *папертях* была восстановлена для печати в том году без труда: уже начался процесс переосмысления роли религии, возобновлялась служба в заброшенных прежде храмах, открывались заново монастыри... Стихотворение обрело — или, скорее, вернуло себе — полный вид (шесть строф), который мы и предлагаем считать каноническим, отражающим авторскую волю, и впредь печатать его именно так.

По свидетельству близких поэта, конкретной биографической основы у стихотворения нет. В самом Владимире Межиров, скорее всего, и не бывал, а «название этого города появилось... просто условно»⁴. Старинный русский город, даже если поэт его и не видел, заочно притягивал его атмосферой скромной русской провинциальности, да и *переехать* в центр области, соседствующей со столичной, недолго и поэтически правдоподобно.⁵ Между тем, при отсутствии реаль-

⁴ Из письма Зои Межировой к автору статьи от 15 авг. 2016 г.

⁵ О соотношении понятий «провинция» и «столица» в русской литературе см. различные материалы, например, в сборниках: Русская провинция: миф — текст — реальность / Сост. А. Ф. Белоусов и Т. В. Цивьян. М.; СПб., 2000; Провинция как реальность и объект осмысления / Сост. А. Ф. Белоусов, М. В. Строганов. Тверь, 2001. См. также новейшую справочную

ной основы становится более вероятной возможность увидеть в стихотворении общие законы межировской лирики.

Лирическому герою Межирова вообще близки звучащие в стихах о Владимире мотивы покоя, умиротворённости, уюта, обусловленные присутствием любимой женщины. Иногда в такую поэтическую ткань вплетается и мотив сна героини (напомним ещё раз: «Как ты спишь...») или героя. Прочитируем несколько таких стихотворений: «Шура, Шура! // Как ты хороша! // Как томится жизнью непочатой // Молодая душная душа, — // Как исходит ливнем сорок пятый. <...> Даже только тем, как ты спала // На балконе в это лето зноя, // Наша жизнь оправдана сполна // И существование земное» («На всякий случай...»; 1966); «В дремотной темноте ночной // Мне слабо видится сквозь что-то, // Как ты склонилась надо мной, // Обуреваема заботой. // Как охраняешь мой покой, // Мой отдых над отверстой бездной. // Бог наградил меня тобой, // Как говорится, безвозмездно» («Как благородна седи́на...», 1982); «...Потому что ты сначала // Долго-долго убирала, // А когда метель мела, // Когда музыка играла, // Голова твоя лежала // На коленях у меня» («Вспоминается всё чаще...», 1982). Звучит у поэта и мотив *обживания* нового для лирического героя жилья, и опять-таки в связи с женским образом: «Мне комнаты в привычку обживать, // Но не могу никак обжить вот эту — // Скольжу по навощённому паркету // И падаю на смятую кровать. // Не то чтобы сомненье одолело, // Не то чтобы мерещились враги, // А не могу обжить — такое дело! — // Перешагни порог / и помоги» («Мне комнаты в привычку обживать...», 1956).

Однако есть в лирике Межирова и другая тенденция, в каком-то смысле противоположная той, о которой мы только что сказали. Его лирический герой иногда стремится или хотя бы мечтает вырваться из привычной столичной — а порой даже и семейной⁶ — жизни и оказаться где-то в провинции, в глубинке, зажить другой жизнью, с

статью: Быша Л. С., Милюгина Е. Г. Провинция/столица // Текст пространства: Материалы к словарю / Авт.-сост.: Е. Г. Милюгина, М. В. Строганов. Тверь, 2014. С. 243–246.

⁶ «Я люблю... / Так почему, // Почему же, почему же // Мне с тобой гораздо хуже // И трудней чем, одному?» («Я люблю — и ты права...», 1961). Здесь, как видим, тоже есть своя парадоксальность.

обычными житейскими интересами и занятиями (это нисколько не отменяет его любви к родной Москве, подтвердить которую цитатами нет необходимости). Особенно показательным в этом смысле приведённое нами полностью в предыдущей статье стихотворение «Обескрылел, ослеп и обезголосел...» (1963), где упоминается местность, по своей удалённости от Москвы вполне сопоставимая с Владимиром: «...Я люблю / чёрный хлеб, / деревянные ложки, / и миски из глины, // И леса под Рязанью, / где косами косят грибы». Это напоминает характерное для русской литературы опрощение в духе героев Льва Толстого или пастернаковского Юрия Живаго (в варькинских главах романа). Глубинные корни этого явления можно увидеть в сентименталистской концепции «естественного человека» и в державинском воспевании сельского быта («Евгению. Жизнь Званская»). У Межирова же, в стихах о Владимире, ощущается ещё и мотив смирения, который распространяется и на героиню: если она по профессии актриса (скорее всего, так) то работа в *студии местного театра* куда менее престижна, чем игра на столичной сцене.

Опрощение и смирение самого же героя должны проявить себя в занятии при церкви: «Буду по церквам окрестным // Утром паперти мести». В лирике Межирова мотив храма (причём, не обязательно православного, и не обязательно в прямом значении) вообще нередок, и это даже неожиданно для поэта советской эпохи: «Нынче в храме — толпа и галдёж...» («Странная история», 1973); «Органых стволов / разнолесье // На лейпцигской мессе, // Над горсткой пречистого праха // Пречистого Баха» («Органых стволов...», 1976); «Над семью над холмами, // Возле медленных вод, // Помню, Троицкий в храме // Вместе с хором поёт» («Троицкий», 1984). Цитаты нетрудно добавить.⁷ *Мести* же храм (не служить в нём, а именно мести, и даже

⁷ О мотиве храма у Межирова см. также: Кулагин А. Межиров и Высоцкий: поэтический диалог // Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 177–178. Любопытно, что автор стихотворения «Во Владимир перееду...» сблизил (в третьей строфе) храмы и театр, невольно угадав особенность застройки центральной части этого города: здание драмтеатра, построенное в начале 1970-х годов, находится неподалёку от двух храмов — бывшего старообрядческого (ныне выставочный зал) и действующего католического. В творчестве Межирова вообще часто звучат религиозные мотивы, ему присущ «высокий биб-

места не помещение храма, а всего лишь *панерти*) — это значит полностью отдаться чувству смирения, отказаться от всяческих амбиций, владевших героем в столице. Этим стихотворение «Во Владимир перееду...» перекликается с межировским стихотворением «Я начал стареть, когда мне исполнилось сорок четыре...» (1973), где интересующая нас лирическая коллизия смирения была развёрнута в рамках характерной для поэта темы судьбы фронтового поколения (и его мы в статье о «Прощании с Юшиным» цитировали тоже): «Пораженье своё, / преждевременное постаренье // Полюбил, / и от орденских планок / на кителях старых следы, // Чтобы тенью войти / в эти слабые, тихие тени, // Без прощальных салютов, / без выстрелов, / без суеты».

Если вернуться к притягивающей поэта провинциальной атмосфере, то заметим, что порой в стихах Межирова появляются города куда более далёкие от Москвы, чем Владимир или Рязань, находившиеся в ту пору в других союзных республиках, а ныне вовсе в других государствах. И в них тоже ощущается возможность жить спокойной жизнью, не похожей на столичную суету. Таково стихотворение «Вильнюс» (1967), где поэтическое желание переехать в другой город вызвано тоже особой атмосферой этого города: «Вильнюс, Вильнюс, город мой! // Мокрый воздух так целебен, — // Так целителен молебен, // Приглушённый полутьмой. // Поселюсь в тебе тайком // Под фамилией Межиров. // Мне из местных старожилов // Кое-кто уже знаком». В один ряд с этими стихами можно поставить и стихотворение той же поры «Чернигов» (1967) — о городе, где жили, до переезда в Москву, родители поэта: «Вид этой улицы был кроток, // Движенья невысок накал. // Лишь стук извозчичьих пролёток // В дома чуть слышно проникал». Мотивами провинциальной кротости и тишины (второй из них развивается ниже в лирическом сюжете «Чернигова») эти строки тоже предвосхищают «владимирское» стихотворение.

Итак, в поэтическом сознании автора стихотворения «Во Владимир перееду...» соединяются мотивы устойчивости, налаженного бы-

леизм» (Синельников М. Стих расхожий: [О поэзии Межирова] // Дружба народов. 2011. № 5. С. 48).

та и уют — и мотивы движения, стремления выйти из замкнутого круга жизни, в том числе — суетной столичной жизни. Последняя у Межирова, кстати, соотносится подчас с богемностью, которую не принимает его лирический герой (см. нашу предыдущую статью). Артистическая профессия героини стихотворения «Во Владимир перееду...» может означать, что и здесь мотив бегства от богемной жизни подспудно предполагается. Что касается отмеченной нами парадоксальности поэтического сознания Межирова, одновременного сочетания в нём ощущения динамики и ощущения статики, то её (парадоксальность) можно перенести с уровня личной судьбы лирического героя на более масштабный уровень судьбы общенациональной: «Чудовищное перенапряжение, // Раскованность — в натянутой узде, — // И вопреки всему и тем не менее — // Покой, царящий всюду и везде» («Нет больше вестовых столбов в России...», 1979).

Парадокс стихотворения «Во Владимир перееду...» заключён в том, что для обретения желаемого покоя и смирения требуется движение — выход из привычного «неправильного» существования, с бесконечными опозданиями и огорчениями для близких людей. Это возможно в паре с *новым* близким человеком — героиней стихотворения, которая как будто уже живёт во Владимире («Почему ты мне не поешь...»), но поэтическим зрением видится герою как присутствующая сейчас рядом с ним («Как ты спишь, / О, как ты дышишь...»). Грань между реальностью и поэтической фантазией зыбка, как это нередко бывает у Межирова; и преодолима ли она вообще? Не в самом ли лирическом герое дело, в его душевном «балансировании» между двумя этими полюсами? «Мне желанья мои непонятны, — // Только к цели приближусь — и вспять, // И уже тороплюсь на попятный, // Чтоб у сердца надежду отнять» («Льётся дождь по берёзам, по ивам...», 1979).

Своеобразной лирической диалектике стихотворения «Во Владимир перееду...» соответствует его ритмика. Четырёхстопный хорей традиционно имеет в русской поэзии «дорожную» репутацию («Бесы» Пушкина и его же сказки, «Василий Тёркин» Твардовского...). Так ведь и в межировском стихотворении зачин — «дорожный»: *пе-*

рееду. Однако дальнейший текст на дорожный как будто уже не похож; напротив, в нём царствуют умиротворение и покой. Но динамика, пусть и неявная, в этих стихах всё же есть: во-первых, герой обещает впредь *не опаздывать к обеду*; во-вторых, намерен *утром наперти мести*; в-третьих, *лающая во дворе собака* словно норовит своим лаем разбудить хозяев дома, торопит их прежде времени встать. Вероятно, эта подспудная динамика лирического сюжета интуитивно подтолкнула поэта к выбору не «элегического» ямба, который, казалось бы, больше подходит для «умиротворённого» настроения стихов, а «энергичного» хорей. В этом, опять-таки, проявляется внутренняя антиномичность межировского стихотворения. Для сравнения можно напомнить другие его стихи, написанные четырёхстопным хореем и тоже несущие в себе знакомый нам парадокс — совмещение дорожной динамики (*улетаю, ездили*) и элегического покоя, порой утраты: «Улетаю по работе // Возле моря зимовать. // Телеграммы о прилёте // Больше некому давать. // Это маленькое тело, // Просветлённое насквозь, // Отстрадало, отболело, // В пепел переоблеклось» («Улетаю по работе...», 1971); «Ездили на тройках в “Яр”, // При свечах сидели поздно, // И покрылась воском бронза, // Диких роз букет увял. <...> Жизнь ослабла. Смерть окрепла. // Но прекрасен ворох пепла. // Так забудь дорогу в “Яр”, // Не печалься о разрыве: // Стал букет ещё красивей, // Оттого что он увял» («Старинное», 1979).

Раз мы коснулись стиховедческого аспекта, нужно заметить, что в стихотворении немало глагольных рифм, которые обычно считаются признаком слабой версификации. Не назовёшь оригинальной и рифму *всегда — никогда*. Но к герою нашей статьи, очень тонкому мастеру стиха, такой упрёк относиться никак не может. Чтобы оценить межировское искусство рифмовки, достаточно перечитать хотя бы только что приведённую нами цитату из стихотворения «Старинное», с замечательными ассонансными рифмами: *”Яр” — увял; поздно — бронза; разрыве — красивей*. Значит, упрощённая рифмовка ему зачем-то нужна. Зачем? Очевидно, для выражения провинциальной простоты и естественности.

Впрочем, впечатление простоты в этом стихотворении может иметь и ещё одно объяснение. Поэзия Межирова очень мелодична; более того — музыка не раз оказывается темой его стихов, например: «Любимая песня» (1955), «Музыка» (1962), «Жарь, гитара, жарь, гитара жарко...» (1972). Стихотворение «Во Владимир перееду...» не случайно привлекло внимание бардов, положивших его на музыку, — Андрея Крамаренко и братьев Валерия и Вадима Мищуков. Если Мищуки поют сокращённую — промежуточную — версию стихотворения, то Крамаренко исполняет полный его текст. По замечанию Зои Межировой, ощущение музыкальности возникает уже в зачине стихотворения благодаря созвучию первых слогов: «*Во Владимир...*»; как полагает дочь поэта, именно оно могло повлиять на выбор автором названия города. Способствует впечатлению музыкальности и удлинение второй и шестой строф и повторы в них (двойное *чтобы* в одной строфе, двойное *как ты* и двойное *же люблю* в другой⁸) — словно в «припевах» потенциальной песни. Наконец, в тексте есть слово *песня*: «Не допета песня эта». Какая песня может *петься* в ночную пору, когда героиня спит? Очевидно, что понимать *песню* буквально нельзя; этот образ — знак не только лирической истории отношений героев, но и какого-то подспудного, внутренне ощущаемого звука. В итоге не завораживающая ли музыкальность, на разных уровнях ощущаемая, «растворяет в себе» лирическую парадоксальность стихотворения, «примиряет» с ней задумавшегося о «противоречиях» текста читателя?

Д. Артюх, автор упоминавшейся нами (в сноске 2) заметки, полагает, что стихотворение о Владимире навеяно общением Межирова с поэтом Алексеем Фатьяновым — уроженцем Владимирской губернии, но к тому времени, когда Межиров с ним общался, уже давно москвичом. Эту версию можно было бы принять лишь в том случае, если владимирская тема звучала в их разговорах и сели Фатьянов рассказывал об этом городе (где он, правда, никогда не жил и куда

⁸ Нам приходилось высказывать предположение, что межировский стих «Я люблю, пока живу» мог стать источником строки «Я люблю, и значит — я живу!» в «Балладе о Любви» Высоцкого 1975 года (см.: Кулагин А. В. Межиров и Высоцкий: поэтический диалог. С. 173).

лишь иногда приезжал) что-то такое, что могло произвести на Межирова впечатление. Но оснований говорить об этом с твёрдой уверенностью у нас нет. К тому же моменту, когда стихотворение Межирова было опубликовано, Фатьянова не было в живых уже полтора десятилетия. Если уж «фатьяновская» подоплёка в стихотворении Межирова есть, то она связана скорее с мелодичностью, песенностью: ведь Фатьянов был автором знаменитых песен, и именно это Межиров в нём ценил, говоря, что у Фатьянова «был особый дар, именно песенный. У него совершенно свободный от слов стих»⁹. Кстати, стихотворение Межирова о Фатьянове («В дом с мороза входит Лёша...», 1963) написано тоже четырёхстопным хореем, и у него тоже «дорожный» (*с мороза входит*) зачин.

Таким образом, внутренний парадокс в стихотворении «Во Владимир перееду...» — статика *vs* движение — обретает стиховую форму, органично его (парадокс) воплощающую. Воплощает его и мотивное построение стихотворения, для полного своего выражения требовавшее и полного его текста, в котором мотивы «переезда» и покоя постоянно переплетаются и на котором поэт в итоге таки остановился. Лирическая антиномичность разрешается музыкальностью стихотворения и присущим его автору ощущением цельности и гармонии бытия, царящими в созданном его поэтическим воображением *Владимире*.

⁹ Межиров А. «Поэзия — ни в коем случае не профессия...» / Текст выступл. подготовлен к публ. З. Межировой // Вопр. лит. 2013. № 6. С. 144.

ПРИЛОЖЕНИЕ

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ: ПОВЕРХ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ БАРЬЕРОВ*

Нам доводилось несколько раз — начиная с 1995 года — выступать на страницах «НЛО» (№№ 15, 54, 66, 82, 106) с обзорами научной литературы по авторской песне. Несколько лет назад эти материалы были обобщены нами в специальной книге, в которой рассмотрены основные направления в изучении этого оригинального явления русской культуры.¹ Настало время перелистать новые работы, но на этот раз мы не стремимся к широте и полноте охвата, а сосредоточимся лишь на тех книгах, в которых предложен подход, выходящий за рамки традиционного литературоведения и расширяющий возможности понимания бардовского искусства как такового. Это становится возможным в тех случаях, когда литературовед строит своё исследование на грани смежных наук — искусствоведения, социологии, философии...

Монография В. А. Гаврикова² посвящена изучению русской песенной поэзии второй половины двадцатого — начала двадцать первого века, включающей в себя авторскую песню и рок-поэзию. Речь идёт о специфике именно *песенного* бытования стихов. На фоне двух основных методологических моделей (исследователь называет их «манифестационными парадигмами»), принятых соответственно в фольклористике и в литературоведении, в монографии выстраивается третья модель, совмещающая элементы первой (изучение нефиксированного звучащего текста) и второй (изучение текста, напротив, письменного). Смысл поэтико-синтетического (песенного) текста располагается «на стыке двух смыслов — порожденного словом и уточненного синтетической формой» (с. 30). Эта модель, в общем, соответствует нередко встречающимся в научной литературе рассуждениям о том, что первостепенным в этом роде творчества

* *Впервые*: Новое лит. обозрение. 2014. № 2 (126). С. 366–373.

¹ См.: Кулагин А. В. Барды и филологи: Авторская песня в зеркале литературоведения. Коломна, 2011.

² Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск, 2011.

является поэтическое слово, которое, однако, подкреплено факторами музыкальными, фонетическими и прочими. «Носящуюся в воздухе» идею автор книги кристаллизовал в разветвлённую и чёткую исследовательскую концепцию.

Полемически осмысляя опыт учёных, уже пытавшихся выявить эстетическую природу песенной поэзии, В. А. Гавриков предлагает различать первичные и вторичные субтексты её. Первые — явления низшего (гомогенного) порядка, то есть однозначные (например, слово как таковое, артикуляция и проч.); вторые — синтетические, вроде шоу, включающего несколько первичных субтекстов. Для песни же как «главного синтетического текста» (с. 73), по мысли исследователя, все остальные ряды (стало быть, не только первичные, но и вторичные?) оказываются, в свою очередь, субтекстами. Здесь можно уловить некоторое противоречие (получается, что шоу, состоящее из *разных* песен, первично для песни *вообще*; не должно ли быть наоборот?), но исследователь сам ощущает его и объясняет тем, что «структура каждого песенного произведения открыта к новым субтекстам, так как песенная поэзия обладает особым вариантообразованием, отличным от классического» (с. 73).

Предложенный В. А. Гавриковым подход к песенной поэзии предполагает обновлённое толкование некоторых традиционных литературоведческих терминов — например, гротеска. Исследователь пользуется термином «субтекстуальный гротеск», означающим «снижение пафоса одного из субтекстов за счет другого, столкновение серьезного и комичного. <...> Если в синтетическом тексте хотя бы один из субтекстов снижен, комичен, то сниженным становится и весь текст» (с. 95). «Один из субтекстов снижен» — это означает, по мысли В. А. Гаврикова, ироническое или пародийное наполнение либо музыки, либо слова, либо артикуляции (таковы, скажем, утрированно-маршевые интонации у Высоцкого или нарочитое фрикативное *з* у Визбора).

Автор монографии рассматривает и «факультативные субтексты»: жесты, мимику, концертный перформанс, видеоклип... Конечно, рок-поэзия в данном случае даёт больший простор для исследования, чем авторская песня: руки барда чаще всего «связаны» гитарой, поэтому возможность жестикулировать здесь минимальна. Важна, видимо, и изначальная установка представителей авторской песни на камерность, доверительность, узкий дружеский круг, не требовавший «перформанса».

Анализируя композиционные формы песенной поэзии, исследователь выделяет пятнадцать «базовых форм синтетического текста» (пение плюс музыка /этот тип — основной/, декламирование плюс музыка, пение плюс шум, пение «а капелла» и так далее) и два основных композиционных принципа: куплетно-припевный и нетрадиционный. Но оговаривается при этом, что они могут, в свою очередь, подразделяться ещё и на свои подвиды. Превосходно проанали-

зирована здесь с точки зрения соотношения смысловых блоков и смены артикуляции автора-исполнителя песня Геннадия Жукова «Быстрые сны», некоторая смысловая и интонационно-ритмическая зависимость которой от любовной лирики Бродского («Шесть лет спустя», «Любовь») нисколько не бросает тени на мастерство работающего с нею исследователя. Вообще же обращение к куплетно-припевной форме невольно выдаёт, как нам кажется, родство того или иного произведения с опытом песенной *эстрады*, хотя и барды, и рок-поэты от этого опыта обычно отмежёвываются.

Проделанный в книге стиховедческий анализ песенной поэзии выполнен, на наш взгляд, просто блестяще. Предшественники В. А. Гаврикова уже обращались к такой проблематике, но подходили к ней обычно с позиций сугубо литературоведческих. Автор монографии показывает (вслед за С. В. Свиридовым), что ритмика, рифма, строфика в авторской песне и рок-поэзии уникальны и не совпадают с аналогичными явлениями в поэзии традиционной, «бумажной». Автором книги вскрыты, например, многочисленные артикуляционные приёмы, придающие технике песенного стиха особый характер (вокализация сонорных, приспособление конечных гласных и проч.), показано сложное ритмическое своеобразие произведений, звучащих как верлибр (например, у Галича или Петра Мамонова).

Иной ракурс изучения авторской песни предложен в сборнике публиковавшихся в периодике и ныне доработанных лингвистических статей и словарных материалов А. Е. Крылова³. Автор известен как один из самых авторитетных специалистов в области авторской песни, как текстолог и комментатор, начавший собирать и систематизировать разнообразные материалы по бардовской тематике ещё в 70-е годы. Исследователь рассматривает бытование в нашей речи последних десятилетий ставших крылатыми выражений из произведений поющих поэтов. В основе включённых с данным сборник штудий — обширнейшая собственная коллекция газетных вырезок плюс появившиеся уже в наши дни электронные базы данных по периодике.

По убеждению А. Е. Крылова, цитатно-заголовочные материалы дают представление о степени «включённости» авторской песни в современную жизнь. И хотя газетные статьи пишут люди с высшим образованием (то есть — интеллектуальный слой общества), они ориентируются на более широкий круг населения, на его (населения) готовность понять и оценить переключку журналистской статьи с источником цитаты — какой-либо известной авторской песней. Кстати, это даёт возможность видеть в работах А. Е. Крылова своеобразный

³ Крылов А. Е. Слова — как ястребы ночные: О крылатых выражениях из авторской песни. М.: Булат, 2011.

сплав лингвистики и социологии, где вторая — социологическая — составляющая ещё нуждается в проработке: кто и как цитирует бардов, как воспринимает эти цитаты та или иная конкретная социальная среда?.. И ещё: если исследователь соберётся в ближайшие годы пополнить материалы своей книги, то ему придётся учитывать не только «бумажные», но и электронные издания (те, что не имеют привычных печатных версий), а благодаря социальным сетям широта охвата становится ещё большей, но при этом и сам материал оказывается необъятным. Справится ли с этим филология, или ей придётся примириться с заведомой неполнотой собственных изысканий, о которой она бы, возможно, и не знала, если бы не Интернет?..

Работы А. Е. Крылова впечатляют как раз широтой охвата и скрупулёзностью поиска. Даже простое чтение подборок встречающихся в «бумажной» прессе случаев использования крылатых выражений из отдельных песен Высоцкого и Окуджавы захватывает читателя. Скажем, знаменитая строка Высоцкого «Если друг оказался вдруг» появляется в публикациях: о конфликте в Доме учёных, о взаимоотношениях подростков, о заработке стукача, о тёплых отношениях Ельцина с премьером Японии Хасимото, об участии советских военнослужащих в боевых действиях в Эфиопии, о трудностях с кредитами, о борьбе на выборах в Госдуму, о взаимоотношениях людей и собак и даже о заболеваниях, передаваемых половым путём... И так далее. Не менее любопытен перечень возникающих зачастую на основе фонетического созвучия вариаций этого же выражения, тоже по самым разным поводам: «Если враг оказался вдруг», «Если глюк оказался вдруг», «Если люк оказался вдруг», «Если внук оказался вдруг»...

Но исследователю важно не только собрать, а ещё и систематизировать материал. «Структурные преобразования» крылатых выражений — например, из поэзии Высоцкого — он классифицирует, выделяя их наиболее характерные виды: замена компонента по принципу языковой близости («Чуть помедленнее, Берлускони»), переход утвердительной формы в отрицательную («Не рвите парус»); морфологические изменения и проч. Вообще теоретическая база книги, несмотря на её, казалось бы, описательный характер, — весьма серьёзна. Автор размышляет о сути самого термина «авторская песня» (предлагая понимать под ней «музыкально-поэтическое творчество создателей неподцензурных (“магнитофонных”) песен интеллигенции»; с. 11), о том, каковы критерии понятия «крылатое выражение», другими словами — чем оно отличается от цитаты (этой проблеме посвящён в книге полемический отклик на «Словарь живых крылатых выражений русского языка» Ю. П. Князева, первоначально опубликованный в «НЛО», № 108, 2011; в книге представлен более полный текст этой рецензии). По мнению А. Е. Крылова, Князев неоправданно расширяет круг

крылатых выражений за счёт тех, которые подтверждаются у него (Князева) всего одним-двумя примерами. А. Е. Крылов же (вслед за С. Г. Шулежковой) полагает, что примеров должно быть десять: эта цифра позволяет считать выражение крылатым. У него самого Крылова таких примеров во много раз больше...

Разумеется, выходят из печати и работы, посвящённые творчеству отдельных бардов, более всего — Высоцкого. В Тверском университете издано учебное пособие Н. В. Волковой о «русском национальном характере» в творчестве поэта⁴. Студентам, аспирантам, учителям, учащимся «и всем, кто интересуется творчеством В. С. Высоцкого», предложено истолкование наследия поэта в свете идей русской религиозной философии — Н. Бердяева, Н. Лосского и других мыслителей первой половины прошлого века. Беря на вооружение идею Лосского о том, что «основное свойство русского народа есть его религиозность и связанное с нею искание абсолютного добра Царства Божия и смысла жизни», автор пособия выстраивает во второй главе (первой была вступительная) следующую схему («антиномический квадрат») эволюции Высоцкого, в творчестве которого и проявляется, по мнению Волковой, русский национальный характер: *соборность — отчуждение — всеотзывчивость — одиночество — соборность...* Это движение, полагает тверская исследовательница и педагог, есть внутреннее содержание «пути Высоцкого к духовному реализму» (такое, очень удобное для ревнителей «православного литературоведения», ноу-хау появилось, напомним, в начале нашего века в стенах Пушкинского Дома).

Что тут сказать? Во-первых, всегда завидуешь тем, кому известно «основное свойство русского народа». Во-вторых, задумываешься: неужели этот человек (будь то Н. Лосский или Н. Волкова) так хорошо знает другие народы, что убеждён в том, что данное свойство — свойство именно русского народа (пережившего, кстати, длительную и перманентную секуляризацию), и никакого другого более? В-третьих, данный подход внеисторичен: Высоцкий не был «поэтом христианской эпохи», как уверяет нас (на с. 83) Н. В. Волкова; напротив, он жил в «самую атеистическую эпоху» нашей истории и выразил менталитет человека *светской* культуры. Поэтому утверждение Н. В. Волковой, что «творчество Высоцкого воспринималось как средство соборного приобщения к бытию-народа-в-целом, как своеобразная “художественная” замена единения церковного» (с. 13), звучит не вполне корректно. Творчество Высоцкого не могло заменять «единение церковное» уже по одному тому, что оно не имело к нему никакого отношения. Отдельные упоминания Высоцким-поэтом Бога или купо-

⁴ Волкова Н. В. Русский национальный характер в поэзии В. С. Высоцкого: Учебное пособие. Тверь, 2011.

лов, что «в России кроют чистым золотом», на роль аргументов не годятся: это поэтические формулы, выдающие интерес интеллигента семидесятых годов к полузапрещённой тематике, тягу художника к «вечным» образам и мотивам в обход плоского советского мышления.

Может быть, мы и приняли бы концепцию автора пособия, но очень уж мало в этой части работы самого поэтического материала, мало литературоведческого анализа (притом что ссылок на того же Лосского, Ницше или Ивана Ильина довольно много). В идеи автора нам предложено поверить априорно, между тем как без подробного разбора разных произведений, созданных в разное время, это невозможно. Невозможно говорить и о творческой эволюции поэта, хотя претензия на это в данной главе тоже есть.

Две другие главы более конкретны по своему поэтическому материалу и по своей научной задаче. Сначала (в главе второй) автор разводит два типа оппозиции лирического героя и бытия — дизъюнктивная (разъединяющая) и конъюнктивная (объединяющая; здесь было бы хорошо сослаться на работу Л. Г. Кихней, в которой было намечено и развито подобное разделение, но без данной терминологии⁵). Маркером отношений оказывается использование по-этом местоимений: Я — ТЫ; ОН — ОНА; МЫ — ВЫ... В работе есть даже статистическая таблица употребления этих местоимений в творчестве барда. Но поневоле думается: этих оппозиций всё же маловато для выстраивания концепции отношений между героем Высоцкого и окружающим его миром. Картина у Н. В. Волковой получается хотя и «объективно-математическая», но, пожалуй, слишком механистичная. Наконец, в последней — четвёртой — главе авторское «я» и поэтические «маски» (а проще сказать, вслед за самим же автором, — тематические сферы: война, судьба и свобода, любовь...) рассматриваются в соотнесённости с оппозицией «добрый / абсурдный мир». При виде таблицы, эту соотнесённость выражающей, вспоминаешь появившуюся ещё на излёте прошлого века аналогичную таблицу Вл. И. Новикова, в шутку уподобленную самим филологом таблице «Спортлото» и куда более адекватно выражавшую сложный поэтический мир барда⁶. Впрочем, мы всё забываем, что перед нами не монография, а учебное пособие, предполагающее не оригинальный собственный поиск, а опору на сказанное прежде другими и как бы не требующее обязательных для академического труда ссылок.⁷

⁵ См.: Кихней Л. Г. Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж, 2009. С. 9–42.

⁶ См.: Новиков Вл. И. Скандинавские встречи // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. 1999. Т. 2. С. 460–461.

⁷ Проблема «Высоцкий и христианство» затронута и в кн.: Бабенко Т. А. Библейская символика в поэтическом творчестве В. С. Высоцкого. Кисловодск, 2011. Подробную рецензию на неё см.: Карелов В. Высоцкий и Библия: (О кн. Т. А. Бабенко) // В поисках Высоцкого. № 11.

Непривычной для традиционного литературоведения — а именно высококоведения — выглядит и книга А. Б. Сёмина⁸. Исследователь задался целью собрать и систематизировать материал, касающийся исполнения Высоцким чужих произведений. Потребность в таком издании назрела давно. Мы привыкли, что разговор об истоках творчества того или иного поэта предполагает выявление его читательских пристрастий; это логично и необходимо. Но если речь идёт о поэте *поющем*, то необходимо обращаться к истокам *песенным*. Высоцкий в начале своего творческого пути, уже освоив гитару, но не написав пока достаточного количества собственных песен, обычно исполнял в дружеском кругу чужие произведения, записи которых сохранились на плёнке; некоторые из этих песен появляются и на позднейших домашних фонограммах барда. «Чужой» репертуар чрезвычайно важен для понимания логики его творческого становления и культурных влияний, им испытанных. Ведь не раз бывало так, что чужая песня подсказывала Высоцкому сюжетный ход или хотя бы деталь и лирический мотив в песне собственной. Поэтому любому высококоведу нужно знать, что, как и когда из написанного другими исполнял Высоцкий (это, конечно, ничуть не отменяет значимости традиционного историко-литературного подхода — то есть выявления читательских пристрастий художника, которым высококоведение, конечно, тоже активно занимается).

Книга состоит из трёх разделов, вобравших в себя соответственно 1) романсы и песни, 2) «блатной» и городской «фольклор» (сохраняем авторские кавычки) и 3) песни и зонги для театра и кино. «Условность такого деления, — признаётся А. Б. Сёмин, — очевидна — авторы значительной части “фольклорных” произведений хорошо известны, тогда как авторы многих популярных романсов и песен... наоборот, забыты и трудно установимы...» (с. 3). Рубрикация, однако, нужна и позволяет лучше ориентироваться в разнообразии «чужих» песен Высоцкого — от «Цыганской венгерки» Аполлона Григорьева до разных вариантов сочинённой предположительно Я. Ядовым и О. Строком и вошедшей в «блатной» фольклор «Мурки»⁹ или, скажем, брехтовских зонгов из спектаклей Театра на Таганке. Восемьдесят шесть позиций, составивших ос-

2013 (ноябрь). С. 38–41. Историко-культурный генезис привлекает и исследовательницу поэзии другого барда, целый блок статей о котором под общим названием «Русский XVIII век в творчестве Александра Городницкого» составил основу её кн.: *Биткинова В. В.* Образы русской культуры XVIII — XIX веков в бардовской поэзии: Учеб. пособие... Саратов, 2012. С. 77–211.

⁸ *Сёмин А. Б.* «Чужие» песни Владимира Высоцкого. Воронеж, 2012.

⁹ Подробно реальная основа и история бытования «Мурки» прослежена в специальном подробном очерке в кн.: *Сидоров А.* Песнь о моей Мурке: История великих блатных и уличных песен. М., 2010. С. 27–93. Отмечаем выход этой книги (и других работ исследователя) как заметное продвижение в области изучения «нетрадиционного» (И. А. Соколова) песенного фольклора двадцатого века, без которого невозможно изучение и авторской песни.

новой корпус книги (а есть ещё два приложения: «Фрагменты и заглавия» и «Приписываемые песни»), — объём немалый, несколько часов звучания. В книге обнаруживаем сами тексты песен (исследователь предупреждает, что приводит их в версии Высоцкого, а не в авторском оригинале) и комментарии к ним, где указаны авторы песни, — если, конечно, сведения такого рода автору книги известны. В приложении комментарий более подробен, чем в основной части: там указаны ещё и фоноисточники упоминания Высоцким заглавий или цитирования отдельных строк чужих песен; думается, такие сведения не были бы лишними и во всей книге, а не только в приложении. Нам представляется также, что в книге могло бы быть поменьше ссылок на сайты Интернета и побольше — на книжные издания. По крайней мере, сборники стихов Ярослава Смелякова или Михаила Анчарова вполне доступны — и будут доступны впредь, в отличие от иных сайтов, век которых оказывается недолог. Научное издание есть научное издание: ссылки на Интернет в нём должны даваться только в крайних случаях.

Между тем наши знания о круге исполнявшихся Высоцким чужих произведений нечасто, но пополняются. За сравнительно недолгое время, прошедшее с момента выхода книги А. Б. Сёмина, были обнаружены (и выложены в Интернет) фонограммы двух песен Вертинского в исполнении Высоцкого — «Бал Господен» и «Прощальный ужин». До этого была известна лишь одна запись такого рода — песня «Лиловый негр», которую напевает Высоцкий-Жеглов в фильме «Место встречи изменить нельзя»; в книге она, естественно, отмечена. С учётом того, как вообще важна фигура Вертинского и для Высоцкого, и для авторской песни вообще¹⁰, эти находки важны чрезвычайно. Думается, если книга А. Б. Сёмина когда-нибудь будет переиздана, она непременно пополнится новыми материалами, которые, надеемся, будут появляться и впредь.

Не только Высоцкий — и Окуджава оказывается героем междисциплинарных работ. Вышел из печати десятый (и, увы, последний) выпуск ежегодного альманаха «Голос надежды. Новое о Булате»¹¹, снискавшего авторитет как издание высокого научного качества, можно сказать — академического уровня. Мы писали об альманахе и в книге «Барды и филологи», и на страницах прежних обзоров, но сейчас останавливаемся на нём потому, что новый выпуск содержит специальный раздел, посвящённый музыкальной стороне творчества барда.

¹⁰ Нам доводилось писать об этом — см.: Кулагин А. В. «Сначала он, а потом мы...»: Крупнейшие барды и наследие Вертинского // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 6–32.

¹¹ Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 10 / Сост. А. Е. Крылов. М., 2013.

Известно, как иронически-снисходительно отзывались порой о песнях Окуджавы, об их музыкальной стороне, композиторы-профессионалы. Но вот разобраться на страницах «Голоса надежды» в окуджавской мелодике берётся профессиональный музыковед, пропагандировавший авторскую песню, насколько тогда это было возможно, ещё в 60-е годы, — В. А. Фрумкин. И выясняется, что композиторское искусство барда очень непросто, но оно — *другое*, подчиняется своим законам. Обратившись к далёкой от советского идеологизированного искусства «бытовой музыке последних двух веков» (городской романс, уличная песенка, французский шансон...), он «ухитрялся использовать их как-то по-своему, то слегка меняя, то по-новому комбинируя, так что ни одна из его мелодий не кажется точным повтором чего-то уже известного» (с. 410). На практике это оборачивается неожиданными, уходящими от стереотипов, мелодическими и интонационными ходами. Например, мелодия может сглаживать, смягчать «шершавый ритм» стиха, как это происходит с написанной дольником известной песней «Молитва» («Пока Земля ещё вертится...»). Поющий поэт может «откликнуться голосом на смысловой или ритмический поворот стиха» (с. 420) — скажем, сварьировать интонацию при повторе заключительного стиха припева «Союза друзей» (в первом куплете; «чтоб не пропасть поодиночке», во втором и третьем: «возьмёмся за руки, ей-богу»), и так далее. Автор статьи приводит любопытный эпизод: он в своё время предложил нескольким ленинградским композиторам, не слышавшим авторского исполнения песни Окуджавы «Неистов и упрям...», симпровизировать мелодию на эти стихи. У всех получилась мелодия в ритме «героико-драматического марша»: никто не заметил грустного подтекста стихов, который зато хорошо слышен в пении самого поэта. Окуджава и его коллеги по авторской песне «не стремятся иллюстрировать стих, дублировать музыкой то, что ясно сказано словом. Их напевы не часто идут за очевидным смыслом стиха: они как бы *дополняют* стих, прибавляют к нему новые эмоциональные краски» (с. 429; выделено В. А. Фрумкиным).

В этом же разделе альманаха помещена статья А. Н. Костромина, посвящённая проблемам музыкальной «текстологии» Окуджавы — то есть, методике нотирования его песен. Рассмотренный автором статьи опыт нескольких расшифровщиков фонограмм барда — того же В. Фрумкина, А. Тропышко, А. Колмановского — показывает, что мелодия одной и той же песни бывает записана ими по-разному, в разной тональности. Понятно, что это зависит от того, с какой фонограммой работает нотировщик, но от чего зависят различия в тональности в самих фонограммах, если в творческом сознании поэта, по наблюдениям исследователя, существует обычно некий инвариант — то, *как он сам слышит* собственную песню? От случайных факторов, полагает автор ста-

тьи. Например, от настройки гитары; порой бывало так, что барду приходилось петь под чужую гитару, и он на ходу «подстраивался» под её звучание. Как же быть «текстологу»? «Необходимо внимательным образом, — подытоживает свой труд А. Н. Костромин, — разобраться в напластовании случайностей, выявить творческую волю автора как в отношении темы-инварианта каждого из произведений (в том числе зафиксировать изменения темы во времени, если таковые были), так и в отношении способов варьирования мелодий при их исполнении» (с. 457).

Кроме этих двух статей, в музыковедческий раздел десятого выпуска «Голоса надежды» вошла работа Ю. Л. Фрейдина о вариативности анафор и рефренов в песенном творчестве Окуджавы (она перепечатана из западного журнала «Russian Literature», 2000, № 48). Нам думается, что вся эта подборка — залог того, что музыковедение наконец широко заинтересуется авторской песней, а сама она (авторская песня) будет постепенно обретать полноценный эстетический вес благодаря всё большему погружению в искусствоведческий, общенаучный и общекультурный контекст. Движение нашей науки в эту сторону уже началось.

ТРИ КНИГИ ОБ ОКУДЖАВЕ*

1

Выход книги Р. Ш. Абельской¹ — событие для окуджавоведения чрезвычайно важное. Основанная на кандидатской диссертации, защищённой в 2003 году в Уральском госуниверситете, и дополненная по сравнению с диссертационным текстом новыми разделами (например, неожиданным и насыщенным разделом о еврейских аллюзиях в творчестве поэта, в том числе о сделанных им в 1988 году малоизвестных поэтических переводах с иврита), она представляет собой первую монографию о лирике Окуджавы и самим фактом своего появления закрепляет его статус как классика нашей словесности.

Монография посвящена выявлению историко-культурного генезиса окуджавской поэтики — и в этом смысле название диссертации было точнее («Поэтика Булата Окуджавы: *истоки* творческой индивидуальности»; курсив наш); знаменитая строчка из песни «Я пишу исторический роман» хотя и не противоречит сути книги, даже прихотливо-ассоциативно отвечает ей, но очень уж она расхожая, «расцитированная», да и придаёт строгой монографии вовсе не обязательный для неё налёт «журнализма». Впрочем, выбор названия — право автора. Каждый пишет, как он слышит.

Монография состоит из трёх глав: «Генеалогия песенности», «В диалоге с предшественниками и современниками», «Песенное и поэтическое: архитектура гармонии». Думается, не будет обидным для второй и третьей глав (безусловно интересных, о чём мы ещё скажем ниже) отметить как особенно важную и принципиально новаторскую первую главу, где рассматриваются *песенные* истоки творчества Окуджавы: массовая советская песня, русский романс, песни войны, «блатные» песни, традиционный фольклор. Прочитовав и постоянно держа в уме замечательную фразу Н. Коржавина «Булат... подбирает то, что валется у всех под ногами», автор книги наполняет её богатым историко-культурным содержанием. Оказывается, многие образы и мотивы лирики поэта имеют «низкое» происхождение. Например, *костюмчик серый-серый* попал на плечо окуджавского лирического героя из «блатного фольклора» («Костюмчик новенький, ботиночки со скрипом // Я на тюремные халаты променял» и т. п.), а строчка *И тихим голосом пою* из той же песни поэта возникла как отголосок

* *Впервые соответственно*: Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 6. М., 2009. С. 443–448; Новое лит. обозрение. 2009. № 5 (99). С. 386–390; 2015. № 4 (134). С. 388–391. Вторая рецензия перепечатывается в сокращении.

¹ *Абельская Р. Ш.* Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург, 2008.

популярной в середине двадцатого века песни про одессита Костю из фильма «Два бойца» (её пел Марк Бернес): «...И Константин берёт гитару // И тихим голосом поёт».

Таких заимствований Р. Ш. Абельская обнаруживает немало, но дело не в количестве их, а в качестве. Исследовательница без сильного нажима, но неоднократно акцентирует одну очень существенную для понимания книги мысль — об *опосредованном* восприятии Окуджавой той или иной традиции. Это значит, например, что «влияние русского романса на его творчество» шло, «вероятнее всего <...>, через советскую песню» (с. 31), а «фольклор воспринимался в большинстве случаев не от непосредственных носителей <...>, а из книг, от профессионального поэта, т. е. опосредованно» (с. 82). Поэтому художник оказался способен «вбирать и *почти бесследно растворять* в своей поэтике самые разнородные элементы “чужих” поэтик», и поэтому его творчество «является сложным объектом для исследовательского поиска» (с. 203; курсив наш). Что ж, автор книги делает смелый и весьма результативный шаг на пути такого поиска, ибо, кажется, владеет ключом и знает пароль.

Идея опосредования органично распространяется и на *литературную* традицию, о чём Р. Ш. Абельская подробно пишет во второй главе. Обратившись к творчеству не только Пушкина (особое место которого в мире Окуджавы, конечно, неоспоримо), но и поэтов второго-третьего ряда — Давыдова, Мятлева, Трефолева... — исследовательница приходит к выводу, что Окуджаву интересовали в истории русской поэзии «не столько магистральные пути её развития, сколько <...> поэтическая лирика песенного и романсового характера» (с. 127). Другими словами, цветы поэзии собирались им не на ухоженных клумбах, а на пыльной обочине, на периферии культуры. Это показательно: ведь едва ли не каждый большой поэт — от Державина до Ахматовой («Когда б вы знали, из какого сора растут стихи...») — собирал их именно там. (Впрочем, где находятся те самые ухоженные клумбы и магистральные пути?..) Что касается пушкинской традиции, то и здесь было своё посредничество: Окуджава, как пишет автор книги, воспринял фигуру классика сквозь призму «современной ему русской поэтической пушкинистики» (с. 89) — произведений Цветаевой, Багрицкого и других. (Другая ценная мысль «пушкинского» параграфа — «детскость» сознания лирического героя Окуджавы, когда он говорит о великом поэте, и как следствие — выявленные Р. Ш. Абельской неоднократно текстуальные переключки с пушкинскими сказками, особенно заметные в стихотворении «Путешествие в памяти».)

Но всё это ещё не значит, что ларчик открывается просто. «Опосредованный» поэтический мир Окуджавы, в самом деле, — «сложный объект». Может быть, особенно остро это ощущается там, где исследовательница пытается ре-

шить вопрос о художественном методе поэта, напомнив поначалу о полемике Р. Чайковского с известной давней статьёй З. Паперного (1983). Речь тогда шла о том, «романтик» Окуджава или «реалист». Автор же новой книги полагает, что художественный метод поэта представляет собой «своеобразный сплав сентиментализма и романтизма» (с. 96; то «романтиком», а то «сентименталистом») Окуджаву называли и прежде)². Первую составляющую этого сплава филолог возводит к присущему поэту (или его лирическому герою) «умилению от собственной трогательной мелкости», в том числе — «на фоне истинного величия» («На фоне Пушкина снимается семейство...»); вторую связывает, в частности, с влиянием революционно-романтического пафоса сравнительно раннего творчества, а позже — с «романтическим благородством мироощущения» в духе пушкинской эпохи (с. 116). Но ведь умиление, пафос и благородство — категории скорее содержательные, а как быть с поэтикой? Без неё не распутать узел знакомых определений (сентиментализм, романтизм, реализм...), между тем как Окуджава был всё-таки художником двадцатого века, а не девятнадцатого и не восемнадцатого. Какие-то мотивы сентименталистской и романтической поэзии у него, конечно, звучат, но о сплаве этих методов можно говорить, допустим, применительно к Жуковскому. А применительно к Окуджаве (да и к любому его современнику) такая формула будет не научным определением, а филологической метафорой.

Так вот, на вопрос о художественном методе Окуджавы исследовательница отвечает сама же и невольно *иначе* (!), когда обращается к более близким герою книги по времени поэтическим истокам и контексту его творчества. Речь идёт о трёх великих лириках первой половины двадцатого века — Блоке, Маяковском, Пастернаке. Каждый из них, как убедительно показано в работе Р. Ш. Абельской (и отчасти её предшественников, на которых она ссылается — А. Жолковского, Вл. Новикова и других), вызывал пристальное творческое внимание Окуджавы и был близок им типологически: один — музыкальностью стиха, другой — ритмической и языковой смелостью, третий — поэтической концепцией творчества. (Влияния к этому, разумеется, не сводятся.) Трёх столь разных поэтов роднит между тем их принадлежность к эпохе русского модернизма, сквозь призму которой каждый из них, кстати, воспринимал и пушкинскую эпоху. Да и некоторые литературные друзья Окуджавы — скажем, Ахмадулина или Искандер — представляют как бы вторую волну русского модернизма (сравнительному анализу поэзии Окуджавы с творчеством некоторых его современников — Самойлова, Левитанского, той же Ахмадулиной — посвящён

² Кстати, такой же сплав — только на этот раз в якобы «до- (на деле же: «пост-») — А. К.) реалистической» прозе — усматривает у Окуджавы Д. Быков (о его книге см. ниже).

отдельный параграф второй главы книги). И Окуджава, по нашему мнению, — явление позднего русского модернизма. Ну откуда у «сентименталиста-романтика» тонические стихи, ассонансные рифмы, *прогуливающийся* по современной Москве *Александр Сергеевич*, дуэт *самовара* и *гитары*, которые вполне по-блоковски *плачут и снова поют* («Гимн уюту»), «маяковская» брутальная *деревяшка с грубыми жилами* вместо скрипки, гротескные метафоры типа *проливается чёрными ручьями эта музыка прямо в кровь мою?* И наконец такое: «Мой страшный век меня почти добил...» (кстати, о трагизме поэзии Окуджавы пишет на страницах книги и сама Р. Ш. Абельская). В его поэзии всегда бьётся нервный пульс двадцатого столетия («гармонический сдвиг», по выражению Вл. Новикова), порой лишь заслоняемый от читателя и слушателя устоявшимся образом «московского муравья», любимца гуманитарной интеллигенции, ласкающего наш слух своим негромким пением. А он-то хотел *в душу к нам проникнуть и поджечь* («А чего с ней церемониться?»), чтобы пылала, как у героя того же Маяковского, *на несгорающем костре немыслимой любви*.

Что же касается, скажем, сентиментализма, то здесь автору книги мог бы послужить подспорьем сохранившийся конспект написанной, но не дошедшей до нас работы Бахтина «Проблема сентиментализма», где намечен широкий, сравнительно с традиционным, подход к явлению, предполагающий «проследить элементы сентиментализма до наших дней». А к числу таких «элементов» мыслитель относил и «сочувствие, сострадание, жалость»³. Современные теоретики, последователи Бахтина, могли бы счесть сентиментализм (или сентиментальность?) одним из «модусов художественности» — понятием, близким к привычному нам «эстетическая категория» (героика, сатира, идиллика и др.)⁴. Но это уже не художественный метод, а нечто иное...

Проблема столь сложна, что требует, конечно, разговора большого и подробного. Пока довольно будет сказать, что вопрос о художественном методе Окуджавы не закрыт, и работа Р. Ш. Абельской — соглашаемся мы с ней или нет — на сегодня, пожалуй, самое развёрнутое научное высказывание на эту тему. Хорошо, что она появилась — есть на что опереться, от чего оттолкнуться и о чём думать дальше...

Третья глава, сравнительно небольшая, не претендует на концептуальную завершённость (в диссертации у неё был статус Приложения), ибо напоминает серию этюдов — о художественном пространстве лирики поэта: своеобразное

³ Бахтин М. М. Проблема сентиментализма // Бахтин М. М. Собрание соч.: В [7] т. Т. 5. М., 1997. С. 304–305.

⁴ См.: Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса; Теоретическая поэтика // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 54–77.

двоемирие, «система концентрических кругов», где ближний круг — Арбат, дом, малая родина, частная жизнь, а дальний — Война и Судьба, с их фатальностью и общественностью; о связанных с этой пространственной моделью отдельных лейтмотивах и ключевых образах: *городской сад, родители, музыкант...* (Есть и стиховедческие выкладки, направленные на выявление специфики *звучащего* стиха — сравнительный анализ произведений Окуджавы и Межирова.) Здесь исследование Р. Ш. Абельской перекликается (но, конечно, не совпадает) с почти одновременно опубликованной статьёй С. В. Свиридова «Поэтические константы Окуджавы»⁵, что весьма симптоматично: назрел и уже ведётся научный разговор о лежащих в основе творчества поэта архетипах (нужна, конечно, предварительная договорённость о границах этого термина, понимаемого ныне по-разному, порой довольно широко; неспроста С. В. Свиридов, в отличие о Р. Ш. Абельской, осторожно его обходит). В этом смысле третья глава хотя и самая краткая в монографии, но, может быть, самая перспективная в ней.

2

«Эта книга испытала на себе ещё недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов. Иные ужасно обиделись, что им ставят в пример такого безнравственного человека...; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет...»

Если читатель подумал, что мы цитируем начало книги Дмитрия Быкова об Окуджаве⁶, то он ошибся. Так начинается роман Лермонтова «Герой нашего времени». Книга Быкова начинается несколько иначе:

«Эта книга ещё не была закончена, когда её автору уже пришлось столкнуться с неудовольствием отдельных читателей по поводу первых опубликованных глав. Одним — быть может, заслуженно — не нравилась кандидатура биографа, другие — быть может, обоснованно — полагали, что время для взвешенной работы на эту тему ещё не пришло».

Не знаем, насколько осознанна здесь перекличка с Лермонтовым, но налёт некоторого кокетства явно неслучаен. Читателям, — в том числе и тем, кого его «кандидатура» несколько не смущает, и тем, кто вдруг его подзабыл, — автор словно напоминает, что он — своего рода «анфан террибль» нашей современной словесности, что он не прочь читающую публику слегка поэпатировать самим фактом написания этой книги. Дмитрий Быков — это, как модно сейчас

⁵ См.: Свиридов С. В. Поэтические константы Окуджавы // Голос надежды. Вып. 4. М., 2007. С. 336–348.

⁶ Быков Д. Булат Окуджавы. М., 2009. (Сер. «Жизнь замечат. людей».) Изд. 3-е, испр. — 2011.

говорить, коммерческий проект; ему полагается иметь свой имидж и свою раскрутку. И анонсированная даже в «глянцевых» журналах книга об Окуджаве, как и вышедшая прежде столь же объёмистая книга Быкова о Пастернаке — часть этого проекта. Как иронически-метко выразился один наш коллега, сейчас факт выхода *книги Быкова* важнее факта выхода *книги об Окуджаве*.

Нравится это нам или не нравится, но такова реальность современной культурной ситуации. Без этого сегодня литератору-профессионалу трудно рассчитывать на успех. Тип кабинетного затворника, творящего «для вечности», ушёл в прошлое.

Но обратимся к самой книге. Не будем повторять прозвучавших в откликах на неё упреков в том, что Быков напрасно-де видит в Окуджаве «реинкарнацию Блока» (нам тоже кажется, что такая параллель мало что даёт в историко-литературном отношении) и объявляет его человеком аристократического склада на фоне прочих шестидесятников-«разночинцев» (эта мысль не нова, но и она чревата соблазнительной лёгкостью экстраполяции опыта одного столетия на другое). Попробуем увидеть в книге прежде всего достоинства.

В первую очередь — стоит оценить широкий исторический и общественный контекст, в котором представлена у Д. Быкова фигура главного героя. Исторические экскурсы пронизывают всё повествование, и с такого экскурса в сравнительно недавнее прошлое книга и начинается. Речь идёт о событиях октября 1993 года (расстрел здания Верховного Совета), отношение к которым Окуджаве нередко ставили вину — при этом искажая его слова и спекулируя на этих искажениях. Как и следовало ожидать, биограф вступает за своего героя, и он совершенно прав: в оценке «второго путча» поэт был по-своему последователен. Он, по мнению Д. Быкова, «разделял ответственность» за то, что считал началом российской демократии, и потому не мог оставаться в стороне, выступил с осуждением позиции Хасбулатова и иже с ним. Сам приём сюжетной инверсии (начать с конца) не нов; в «жэзээловской» серии, в книге о Высоцком, его до Быкова использовал Вл. Новиков. Но не хочется упрекать автора новой книги в повторе чужого приёма — 93-й год слишком важен в нашей новейшей истории и вполне уместен как тема для эмоционального зачина. Тем более что последующее повествование будет постепенно «подтягиваться» к этому рубежу, и в финале тема вновь прозвучит, обозначив кольцевую композицию книги.

Исторические экскурсы такого рода возникают в ней не раз: ведь судьба поэта пропустила через себя несколько эпох советской истории. Каждая из них охарактеризована биографом ярко и взвешенно; Д. Быков умеет дать краткий и ёмкий портрет времени, говорит ли он о советском энтузиазме 30-х годов, с присущим ему смешением «высочайшего самопожертвования и жесточайшего насилия» (с. 82), или об эпохе «застоя», в которой автор видит «свои подъёмы и

спуски, почти неразличимые теперь» (с. 621), и даёт точную общую формулу её: «Главной задачей системы становится не развитие, а консервация» (с. 621). Всё это органично смотрится в книге: биография поэта неизбежно становится своеобразной энциклопедией его эпохи, без этого она (биография) просто не будет понятна. А ближе к финалу политическая история России блестяще и остроумно представлена в подробно развёрнутом метафорическом образе театра (по аналогии с названием позднего романа Окуджавы «Упразднённый театр»), где «давно расписаны все реплики... есть одинокие монологи на авансцене и шумные массовые сцены, в которые вовлекается весь зал... зрители плохо обучаемы и никак не могут запомнить, что в первую очередь во время массовых сцен страдают те, кто сидит ближе к сцене...» (с. 745–746)

Другое существенное достоинство книги — диахронический подход к биографии, постоянный поиск переключек между сравнительно ранними и сравнительно поздними эпизодами творческой судьбы художника. Ведь биографу надо сказать о многом, но надо и не дать читателю «зарыться, закружиться, затеряться» в обилии материала. Вот он и перебрасывает мостики из одной точки биографии поэта в другую, чтобы читатель не терял ощущения целостности судьбы героя книги. Она воспринимается в этом случае живее и острее, нежели при унылом календарно-последовательном перечислении событий.

Особенно важны здесь детские впечатления — зачатки личности будущего взрослого человека и поэта. Так, интерес Окуджавы к столярному делу (поэт, говорят, любил мастерить на досуге что-нибудь из дерева) возводится Д. Быковым к профессии его деда, как раз столяра. Другой мастерской из детства Булата, живший по соседству слесарь Сочилин, мог оказаться прототипом «мастера Гриши» из одноимённой песни. В истории детской влюблённости Булата в девочку-соседку Жоржетту (пока мальчик, возвращаясь в Москву, мечтал о встрече с ней, девочка уехала с родителями) видит «прообраз всех его будущих разочарований...» (с. 81) Иногда, правда, это стремление видеть связь едва ли не во всём кажется нам избыточным: например, не рискованно ли на основании интереса мальчика к другой уже девочке, нижнетагильской однокласснице, делать смелый вывод о типе женщины, впоследствии для поэта привлекательном?

Такой же приём — диахронные параллели — автор книги применяет и в живом, доходчивом разговоре о поэтическом творчестве Окуджавы, выделяя в нём целую серию «двойчаток» песен, где более поздняя варьирует и развивает мотивы более ранней. Таковы, например, песни «Чудесный вальс» и «Заезжий музыкант», разделённые десятилетием, «главный итог» которого биограф видит в том, что «жизнь не то чтобы упростилась, но невыносимо погрубела», и «только одно не изменилось — музыка как была, так и осталась сильнее всего»

(с. 382). Сопоставлены и разделённые вовсе целой четвертью века, но ещё явственнее связанные между собой «Песенка о Моцарте» и «Отъезд». У них, пишет Д. Быков, сходная структура: «в старой песне куплеты были о бездне и унижениях земного существования, а припевы — о том, что Бог и талант от всего спасут. В последней песне все куплеты — о том самом печальном, одиноком и умирающем носителе дара, а все припевы — о неиссякаемом веселье и негаснущей силе его лирического двойника» (с. 566). Ну разве что пассаж насчёт «бездны и унижений» может показаться преувеличением, а вообще подмечено верно.

Наконец, ещё один очевидный плюс книги — подробное обращение к литературному контексту эпохи. Здесь выделены два круга имён. Во-первых, это поколение учителей — прежде всего Светлов и Смеляков. Творческий диалог младшего поэта с ними, не лишённый полемичности и даже драматизма, прослежен Д. Быковым весьма подробно. Но если сопоставление со Светловым идёт преимущественно в области типологии творческой личности (их роднит, по мнению биографа, «личная храбрость — в сочетании с бессилием перед государством», а в области поэтики — музыкальность и сама тема военной музыки), то Смеляков — в отличие от Светлова, относившийся к творчеству Окуджавы не то чтобы критически, но раздражённо — воспринимается прежде всего как оппонент. Ибо Окуджава «всем пафосом своего творчества отрицает необходимость насильственно перестраиваться, приноравливаться к государственным нуждам, оправдывать эпоху, ломающую людей об колено» (с. 415). Ощущение такого полемического контекста придаёт книге особую и, конечно, выигрышную внутреннюю напряжённость.

Второй круг — крупнейшие барды. Особенно подробно прослежены параллели с Галичем. Рискуя (вновь не без кокетства) «рассориться с доброй половиной читателей», Д. Быков противопоставляет двух поэтов как «гения», транслирующего, подобно Блоку, «небесные звуки», — и «талант» как явление «слишком человеческое». Кто здесь гений, а кто всего лишь талант — понятно без объяснений. Сопоставление с Высоцким в книге более «лояльно» (по отношению к «визави» главного героя), но в подтексте лидерство Окуджавы всё равно ощущается: идя вроде бы на равных с «шансонье всея Руси», он превосходит его «по единственному параметру — <...>: Окуджава работает тоньше» (с. 646). Настрой Д. Быкова нам понятен: занимаясь каким-то автором, начинаешь любить его больше, чем других. Между тем, кто «работает тоньше» (а Высоцкий был виртуозом стиха: достаточно вспомнить его «Заповедник» или «Историю болезни») — попробуй найди мерку! Кто талант, а кто гений — где критерии? «Звуки небесные» — кто их отличит от «земных»? И всё же, заостряя и драматизируя картину, автор имеет на это право. Все жанры хороши, кроме

скучного. Интрига в расстановке трёх великих бардов — важнейший нерв этой нескучной книги.

Талантливо написанная книга не избежала, увы, погрешностей частного характера. Во-первых — датировка произведений. В конце книги помещена составленная Г. Симаковым хронология песен. В неё включены — помимо, естественно, песен, где Окуджаве принадлежат и слова и мелодия, — песни, написанные и профессиональными композиторами на его стихи. При этом указывается год написания мелодии, между тем как стихи были написаны раньше — иногда намного раньше. Но такой подход составителем хронологии не оговаривается, и читатель может оказаться в заблуждении. Скажем, песня А. Рыбникова «Цирк» для фильма «Эквилибрист» значится у Г. Симакова под 1976 годом, а само стихотворение Окуджавы написано в 60-х (первая публикация — 1968). Читатель может подумать, что и стихи написаны в 76-м, а это не так. Некоторых песен — например, «Настоящих людей так немного...» или «Два силуэта» — в списке нет вовсе. Но главный просчёт Г. Симакова заключается в том, что он не учитывает хронологии песен Окуджавы, составленной И. М. Зиминым по итогам бесед с самим поэтом для самиздатского собрания его сочинений, подготовленного в московском КСП в 1984 году. Это наиболее авторитетный источник наших сведений о датах создания песен поэта. Между тем, хронология по Зимину и хронология по Симакову во многих случаях не совпадают.

Стихотворение «Убили моего отца...» биограф относит почему-то к 1979 году, хотя ни в одном прижизненном издании такая датировка не встречается: в сборнике «Посвящается вам» оно помечено 1966-м, а в «Чаепитии на Арбате» отнесено к семидесятым годам, но всё-таки без точной даты (точных дат в этой книге и нет). Вообще доверять авторской датировке стихов о сталинизме (а здесь именно тот случай) рискованно: возможно, писались они уже во второй половине 80-х, потому и появляются в разных прижизненных сборниках столь разнящиеся — скорее всего, лукавые — даты, поставленные уже задним числом. В любом случае, происхождение даты 1979 нам непонятно.

В-вторых, в повествовании то и дело ощущается некоторая небрежность, приблизительность. Вроде бы и не ошибки, но это ещё как посмотреть. Мы говорим о таких случаях, когда, например, биограф пишет, что у Окуджавы «почти каждое стихотворение сопровождается посвящением» (с. 26; что значит *почти каждое*? «подсчитайте и честно и строго», и выяснится, что это далеко не так); что «в семидесятые он от стихов отошёл, а в восьмидесятые вернулся к ним и к песням» (с. 28; тут можно подумать, что в 70-е он совсем перестал писать стихи и песни, но на деле он просто писал меньше); что в Шамордине, где учительствовал после университета, «ютился с молодой женой (будто сам он не

был в ту пору молод — А. К.) в продуваемой всеми ветрами келье монастыря» (с. 35; журналистский штамп, который доверчивый читатель может принять за чистую монету; у супругов были две комнаты, и не совсем в келье, хотя и в бывшей монастырской постройке⁷); что исключение Окуджавы из партии в 1972 году не состоялось потому, что «Пресненский райком ограничился строгим выговором, опасаясь международной огласки» (с. 36; Пресненский райком не утвердил решение московской писательской организации, но международной огласки опасался, конечно, не райком, а ЦК). А вот автор пишет о посещении Окуджавой Свердловска в 1964 году, когда он якобы «прошёл последним городским маршрутом отца — до “железных ворот ГПУ”, в которые его везли на воронке» (с. 119). Но поэта тоже везли — слава богу, не на воронке, а на «Волге»⁸, так что «прошёл последним маршрутом» — звучит хотя и красиво (как и «продуваемая всеми ветрами келья»), но не совсем точно.

3

Имя Окуджавы привычно и закономерно соотносится с Москвой, но ещё до того, как произошло его поэтическое открытие Москвы, до «Полночного троллейбуса» и «Часовых любви», в его жизни была Калуга, где он сначала учительствовал, затем работал журналистом и где выпустил свой первый сборник стихов. Поэтому сам факт выхода в Калуге монографии о творчестве барда⁹ воспринимается как событие естественное.

Какие задачи ставит перед собой автор книги? Посетовав, что «лишь немногие исследователи творчества Б. Окуджавы предложили целостную, системную характеристику его поэзии», что «слабо исследована» его поэтика, что «мало работ, посвящённых анализу конкретных произведений Окуджавы, его творческим связям с русской поэтической классикой и поэтами-современниками», — он объясняет появление книги «стремлением внести свой посильный вклад в решение этих проблем» (с. 9). Такая постановка дела немного смущает: вообще-то творчество Окуджавы исследовано не так уж и слабо. Есть несколько монографий, есть серия сборников переделкинских конференций, десять выпусков ежегодного научного альманаха «Голос надежды», полностью Окуджаве посвящённого, с разнообразными материалами — литературоведческими, лингвистическими, библиографическими... Ну ладно, допустим, всё относительно, и хорошего всегда мало. Но странно, что А. П. Черников тех самых «немногих», по его мнению, исследователей не называет по именам, хотя это

⁷ См.: *Гизатулин М.* Булат Окуджава: «...из самого начала». М., 2008. С. 96–97.

⁸ См.: *Дагуров В.* Один поэт на свете жил // *Голос надежды*. Вып. 3. 2006. С. 30–31.

⁹ *Черников А. П.* Песенный мир Б. Окуджавы: Монография. Калуга, 2013.

было бы логично и даже необходимо. Забегая же вперёд, скажем, что и в приложенном к монографии списке литературы важнейших для этой темы монографий не оказалось. И всё это неспроста. Ибо Черников из них (или из интернет-версий, каковые имеются у большинства упоминаемых нами ниже работ) — *списывает*.

Плагиат начинается уже с первых абзацев книги. «В этом ёмком определении, — сказано на с. 3 по поводу дефиниции авторской песни, принадлежащей И. А. Соколовой, — выделим два принципиальных момента. Во-первых, указание на социально-историческую, литературную и культурную обусловленность явления бардовской поэзии. Во-вторых, проведение линий разграничения авторской песни с типологически смежными явлениями песенной поэзии — такими, например, как рок-поэзия, массовая и эстрадная песня». А вот как начинает свою монографию об авторской песне (вышедшую на семь лет раньше черниковской) И. Б. Ничипоров, опираясь на то же определение Соколовой: «В этом ёмком определении выделим ряд принципиальных моментов. Во-первых, указание на социально-историческую, литературную и культурную обусловленность явления бардовской поэзии. Во-вторых, проведение линий разграничения авторской песни с типологически смежными явлениями песенной поэзии — такими, например, как рок-поэзия, массовая и эстрадная песня»¹⁰. Как видим — Черников слово в слово повторяет текст Ничипорова.

И далее автор калужской книжки то дословно цитирует — без кавычек! — чужие работы, то слегка их варьирует. Пишет он, скажем, о военной теме в творчестве Окуджавы, а именно об обращённом к сыну стихотворении «Здравствуй, маленький...»: «...в казалось бы, безмятежное настроение отцовской радости и умиления... врывается память о тех днях и годах...» (с. 33) А вот источник этих слов — статья В. А. Зайцева «Песни грустного солдата», где сказано: «...в, казалось бы, безмятежное настроение отцовской радости и умиления... вторгаются горькие ноты воспоминаний о войне, оборвавшей детство и юность...»¹¹ Или сообщает нам Черников о «Песенке о солдатских сапогах»: «Она выделяется чётким маршевым ритмом, построенном (так — А. К.) на основе пятистопного ямба, а также острым драматизмом и выразительностью аудиовизуальных образов (“грохочут сапоги”, “птицы ошалелые летят”), своеобразной “кинематографичностью”» (с. 34). А теперь для сравнения вновь цитата из статьи Зайцева, где читаем о той же песне, что она «обращает на себя внимание... прежде всего чётким маршевым ритмом, построенным на основе 5-стопного ямба, а также острым драматизмом, яркостью и выразительностью

¹⁰ Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х годов. М., 2006. С. 8.

¹¹ Зайцев В. А. Песни грустного солдата: О военной теме в поэзии Окуджавы // Зайцев В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции. М., 2003. С. 67.

аудиовизуальных образов (*грохочут сапоги; птицы ошалелые летят*), своеобразной “кинематографичностью”...» (с. 72) Если в первом случае Черников слегка «подредактировал» источник, то во втором не постеснялся списать как есть.

Читаем главу под названием «Образ города в песенной поэзии Б. Окуджавы». И что же? Оказывается, она, мягко выражаясь, позаимствована полностью из той же монографии И. Б. Ничипорова, только в оригинале она (глава) называется «Поэтические портреты городов в лирике Окуджавы». «Разноплановые, — пишет, в частности, Ничипоров, — по “географии” (от Тбилиси, Москвы, до Иерусалима, Парижа, Варшавы и т. д.), жанровым признакам, философскому, социально-историческому содержанию, стилистике — в песенной поэзии они (портреты городов — *А. К.*) оказались сквозными...» (с. 58) А вот текст Черникова: «Разноплановые по “географии” (от Тбилиси, Москвы, до Иерусалима, Парижа, Варшавы и т. д.), жанровым признакам...» (с. 45), и далее слово в слово. Ну разве что и здесь изредка он привносит в текст элементы «творчества». Скажем, во фразе Ничипорова (на с. 59): «“Тот двор с человеческой душой” воспринимается лирическим “я” как источник укрепления в “дальних дорогах” жизни...» — Черников заменяет «лирическое “я”» на «лирического героя» (с. 47), но уж остальной текст, конечно, сохраняет.

Такой же подход обнаруживаем и в других главах. Например, из того же источника взят автором калужской книжки материал о жанре притчи в поэзии Окуджавы. Черников то использует чужой текст дословно (Ничипоров, на с. 44: «У Окуджавы одним из продуктивных жанровых источников для притчевых обобщений стали излюбленные поэтом городские — элегические и “сюжетные” зарисовки»; ср. у Черникова на с. 71), то «обрабатывает» его. «...Особую весомость, — замечает Ничипоров здесь же, — приобретают у Окуджавы и иносказательные песни-притчи, заключающие масштабные нравственно-философские, исторические обобщения...» А вот что сказано у Черникова: «Масштабные нравственно-философские, исторические обобщения содержат и те песни, в которых присутствует и притчевое начало» (с. 71). Почувствовали разницу?

Но пусть читатель не думает, что из всех окуджавоведов Черников читал только Зайцева и Ничипорова. Ему знакома ещё, например, статья О. А. Клинга о мифологеме пути в лирике барда. Полагаете, Черников сам сочинил вот этот пассаж: «В “Полночном троллейбусе” мифологема дороги, пути предстаёт как одна из первооснов поэтического мира Окуджавы. Заметим, она подчёркивается на уровне не только лирического героя (“я в синий троллейбус сажусь на ходу”, “уходил от беды”), но и на уровне своеобразного двойника субъекта лири-

ки — синем троллейбусе...» (с. 88) Нет, он взял его у Клинга¹², только «подправил» начало этого фрагмента (в оригинале: «И тогда уже в знаменитом “Полночном троллейбусе” (1957) мифологема дороги, пути предстаёт как...»), после слова «Заметим» заменил запятой двоеточие, и ещё заменил родительный падеж, в котором у Клинга стояло словосочетание «синий троллейбус», на предложный. Вышло, правда, грамматически не очень удачно, но как-никак своя интерпретация!

Знакома Черникову и монография Р. Ш. Абельской (см. нашу первую рецензию в этой подборке), из которой он ничтоже сумняшеся берёт в свою книжку целые куски о роли поэтической традиции в лирике барда. Есть в книге Абельской глава «На фоне Пушкина...», в которой читаем, в частности, что «можно выделить два главных аспекта... присутствия (Пушкина в русском литературном сознании XX века — *А. К.*). Во-первых, это образ Пушкина и всего, что с ним связано, как прямая тема творчества; во-вторых, непосредственное воздействие пушкинской поэзии на творчество поэтов всей послепушкинской эпохи» (с. 89). А вот что пишет Черников: «Можно выделить, по меньшей мере, два основных аспекта пушкинского присутствия в литературном сознании эпохи. Во-первых, это образ Пушкина и всего, что с ним связано, как прямая тема того или иного писателя. А во-вторых, непосредственное воздействие пушкинской поэзии, её тематики, художественных образов, мотивов, стиля на творчество многих поэтов послепушкинской эпохи» (с. 126). Опять налицо лёгкая аранжировка заимствованного текста. Очевидна она и в дальнейшем тексте пушкинского раздела, представляющего собой сокращённую версию главы книги Абельской. Например, на с. 127 Черников выделяет три основных мотива, связывающих творчество обоих поэтов: «тайность (точнее, тихость), чудесность и детскость». Это дословное повторение текста Абельской на с. 91, только у неё уточнение в скобках было более подробным («в дальнейшем мы будем называть это свойство более обобщённо — “тихостью”»), и ещё она ссылается здесь на М. Поздняева, чего Черников, конечно, не делает. Идущий же следом раздел о тютчевских традициях (с. 136–144) почти полностью дословно заимствован из уже знакомой нам книги Ничипорова (с. 52–57), только в одном месте сокращена поэтическая цитата из Окуджавы.

Особый подход в работе с источниками Черников продемонстрировал в главе «Творческий диалог с поэтами-современниками». Поэты-современники — это Заболоцкий, Самойлов и Ахмадулина. Поначалу Черников спокойно копирует текст ещё одной статьи В. А. Зайцева, написанной совмест-

¹² См.: *Клинг О. А.* «...Дальняя дорога дана тебе судьбой...»: Мифологема пути в лирике Булата Окуджавы // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. кофн. М., 2004. С. 97.

но с С. С. Бойко и специально посвященной традиции именно этих трёх авторов в лирике Окуджавы. «Н. А. Заболоцкий, — читаем у Зайцева и Бойко, — унаследовал и развил достижения русской поэзии, в частности философской лирики — от классицизма и реализма до модернизма»¹³. Черников присваивает и это предложение (см. в его книге на с. 145), и дальнейший текст дословно. То же происходит и с материалом о Самойлове (например, фразу «поэтический мир Давида Самойлова становится для Окуджавы отправной точкой размышлений об исторической судьбе современника» обнаруживаем и на с. 205 статьи Зайцева и Бойко, и на с. 156 книги Черникова; и ещё много всего дословно совпадающего обнаруживаем). Но вот Черников, «прорабатывая» текст статьи коллег, дошёл до фрагмента об Ахмадулиной, и... ему этот фрагмент не понравился. А может быть, показался маловатым по объёму. И он решил переписать анализ ахмадулинских мотивов у Окуджавы из другого источника — из книги Р. Ш. Абельской, благо эта исследовательница к данной теме тоже обращалась. Теперь Черников старательно выписывает целые абзацы уже из этой книги — скажем, такое (на с. 162): «Портрет героини стихотворения («Считалочка для Беллы» — А. К.) типичен для Окуджавы: модное платье и старомодное пальто — приметы времени и социального статуса, говорящие о молодости и очаровании и одновременно о скромности и бедности» (Абельская, с. 153). Только он добавляет — вероятно, для тех, кто не в курсе — после слова «стихотворения» фамилию героини: «Б. Ахмадулиной» (вообще-то отождествлять поэтический образ с реальным человеком не совсем корректно; если имя Ахмадулиной вынесено в название стихотворения, то это не значит, что героиня, которая «вдруг на веточку вспорхнула», сама Ахмадулина и есть). Получается оригинальная черниковская контаминация трудов сразу трёх окуджавоведов!

В конце книги помещено приложение — «Избранные песни Б. Окуджавы». Занимает оно целых тридцать шесть страниц и включает, вопреки своему названию, не только песни, но и стихотворения, которые Окуджава никогда не пел («Прощание с осенью», «Встреча», «Хочу воскресить своих предков...» и другие). Зачем нужны в научном издании (если даже книгу Черникова считать таковым) тексты, многократно изданные и доступные любому читателю, не говоря уже об исследователе? Ответа на этот вопрос у нас нет. И ещё озадачивает сообщение в аннотации к книге, что она предназначена «для широкого круга читателей». При тираже 100 экземпляров — а главное, при таком качестве «труда» — это звучит весьма экзотично.

¹³ Зайцев В. А., Бойко С. С. «Пока в России Пушкин длится...»: Окуджава и поэты-современники // Зайцев В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич. С. 196.

Если не знать, кто таков А. П. Черников, можно подумать, что это какой-нибудь аспирант, по дурному, увы, примеру многих своих собратьев, в том числе и некоторых «окуджавоведов»¹⁴, бессовестно настрогавший себе кандидатскую из чужих работ. Однако, закрыв книгу и обратив внимание на заднюю сторону обложки, видим портрет далеко не юного человека, а уж текст под этим портретом повергает нас в полное душемутительство. Итак: «доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Калужского государственного университета... Известный исследователь творчества И. С. Шмелёва, литературы Серебряного века и русского Зарубежья. Автор свыше 250 научных работ, в числе которых 12 монографий и учебных пособий... В 2000 году Российским Фондом культуры награждён памятной медалью «Иван Шмелёв»... Дважды лауреат Всероссийской литературной премии “Отчий дом” имени братьев И. В. и П. В. Киреевских...»

Признаться, не читали мы работ Черникова о Шмелёве. Возможно, они замечательные. Возможно. Но книгу об Окуджаве прочли и никак не можем понять, что за ней стоит: наивная вера в то, что монография именно такой — ворованной — и должна быть, или местечковая убеждённости в том, что эту книгу никто из специалистов никогда не откроет, что дальше родной Калуги она не уйдёт — и может быть, даже принесёт автору ещё одну, уже третью по счёту, премию имени братьев Киреевских...

¹⁴ См.: Карелов В. Две диссертации о поэзии Окуджавы // *Голос надежды*. Вып. 10. 2013. С. 612–618.

КАК «РАЗРЕШАЛИ» ВЫСОЦКОГО: 1986 ГОД*

После своей смерти в 1980 году Владимир Высоцкий, несмотря на феноменальную прижизненную и посмертную популярность, ещё несколько лет был полузапрещённой фигурой. Единственным поэтическим сборником его оставался «Нерв» (1981, переиздан в 1982), даже во втором издании которого некоторые тексты представляли в искажённом виде. Публикации о Высоцком в центральной печати были дозированы и столь малочисленны (статьи и рецензии Ю. Карякина, Н. Крымовой, Л. Лавлинского, Л. Жуховицкого...), что их можно было пересчитать по пальцам¹. Но после 1985 года, когда к власти пришёл Горбачёв и стало ясно, что грядут какие-то перемены, наметился поворот и в официальном «статусе» поэта.

Переломным в этом отношении стал год 1986-й, который можно назвать первым годом Перестройки.

24 февраля 1986 года один из авторов этих строк приехал в редакцию столичного журнала с предложением написать обзор тех самых немногих материалов о Высоцком, которые к этому моменту уже увидели свет. «Сейчас неясно, в какой идеологической ситуации мы находимся, — откровенно объяснил свой отказ сотрудник редакции, недвусмысленно добавив при этом: — Завтра открывается двадцать седьмой съезд КПСС... Давайте вернёмся к этому разговору через полгода».

Съезд и впрямь прояснил идеологическую ситуацию (хотя задуманный обзор так и не состоялся, но уже по другим причинам). Начался трудный, противоречивый, болезненный процесс обновления общества, результаты которого ещё станут когда-нибудь предметом не эмоционально-непосредственного восприятия (как и должно быть у современников), а строго научного рассмотрения.

Уже 19 марта (с момента окончания съезда не прошло и двух недель!) «Литературная газета» публикует сообщение о создании комиссии по литературному наследию Высоцкого при Союзе писателей СССР (в котором поэт, как известно, никогда не состоял). В комиссию вошли такие известные писатели и ак-

* Написано в соавторстве с А. Е. Крыловым. *Впервые*: Из истории филологии: Сб. статей и материалов к 85-летию Г. В. Краснова / Ред.-сост. В. А. Викторович. Коломна, 2006. С. 144–154. *Републ.*: В поисках Высоцкого. № 22. Пятигорск, 2016 (янв.). С. 53–60.

¹ Полную библиографию центральной и республиканской прессы тех лет см.: Владимир Семёнович Высоцкий. Что? Где? Когда?: Библиогр. справочник (1960–1990 гг.) / Авт.-сост. А. С. Эпштейн. Харьков, 1992. О положении дел до 1986 года подробнее см.: *Крылов А. Е. Бытование и трансформация крылатых выражений Высоцкого в газетно-журнальных заголовках // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. М., 2000. С. 220–222.*

тёры как Б. Ахмадулина, Б. Окуджава, М. Рощин, А. Эфрос, А. Баталов, О. Ефремов, М. Ульянов. Председателем её стал Р. Рождественский, в своё время написавший предисловие к «Нерву» (некоторые авторы считают, что без такой поддержки известного официального поэта и телеведущего сборник опального барда мог бы и не выйти); ответственным секретарём — Н. Крымова.

Заслуги искусствоведа Натальи Анатольевны Крымовой в деле осмысления и популяризации творчества Высоцкого очень значительны. Она не только написала серию статей о нём, первая из которых каким-то чудом появилась в печати ещё в 1968 году, но и подготовила первое объёмистое «Избранное» (М.: Совет. писатель, 1988; совместно с В. Абдуловым и Г. Антимонием) и один из первых сборников воспоминаний о поэте — «Я, конечно, вернусь» (М.: Книга, 1988). В текстологическом отношении «Избранное» было очень уязвимым, но какое-то недолгое время оно оставалось единственным изданием такого рода, к тому же вышедшим в главном профильном издательстве СССР; сам этот факт придавал тогда смелости и аргументации публикаторам Высоцкого по всей стране.

Однако мало кому известно, что Н. Крымова вынесла на своих плечах и всю организационную работу по рождению писательской комиссии. Подобный общественный орган в то время создавался после смерти далеко не всех членов Союза советских писателей: этого удавалось либо писатели-«генералы», либо те, кто имел пробивных вдов и друзей среди руководства СП. Это позволяло одному-двум на самом деле рабочим членам такой комиссии, номинально состоящей в основном из титулованных литераторов, разговаривать с издающими организациями от имени всего писательского сообщества.

Как вспоминается другому автору данных заметок, тесно сотрудничавшему с Крымовой в подготовке текстов поэта (которые ей, как и статьи, до того удавалось печатать только в ленинградском журнале «Аврора»), начало процесса создания комиссии положил разговор осенью 1985 года в кабинете писателя и главного редактора журнала «Дружба народов» С. Баруздина². (Немного позднее к обсуждению проблемы подключился и критик Е. Сидоров.) Баруздин, будучи тонким знатоком аппаратных дел (успевшим в своё время поучаствовать в травле Пастернака, но на редакторском посту сумевшим провести через цензуру произведения Окуджавы и других не слишком «благонадёжных» писателей), предложил Наталье Анатольевне подготовить список кандидатов в члены комиссии, куда должны были войти влиятельные люди из тех областей искусства, в которых работал Высоцкий (литература, театр, кино и телевидение). В список

² Непосредственно перед этим журналу удалось опубликовать очередную статью Крымовой о Высоцком (Мы вместе с ним посмеёмся // Дружба нар. 1985. № 8. С. 242–254).

вошли также директор Центрального государственного архива литературы и искусства (там уже был открыт фонд Высоцкого) Н. Волкова и генеральный директор фирмы грамзаписи «Мелодия» В. Сухорадо. Кстати, «Мелодия» вскоре, весной 1986-го, выпустила двойной альбом военных песен Высоцкого «Сыновья уходят в бой», замышлявшийся ещё к 40-летию Победы, но по понятным причинам в 85-м не вышедший³.

Когда список был подготовлен, Крымовой же (несомненно, с чьей-то помощью, поскольку номенклатурное руководство СП находилось тогда по своему статусу чересчур высоко) удалось организовать (в январе 1986-го) визит вдовы поэта М. Влади и популярного актёра, коллеги Высоцкого по театру Л. Филатова к председателю правления Союза Г. Маркову. Мы не знаем причин, позволивших чиновнику такого ранга согласиться на создание комиссии, но вероятно, столь представительная делегация и быстро меняющаяся в стране обстановка сделали своё дело. Во время аудиенции согласие было получено.

Марков сдержал слово, и 5 марта, захав в свой служебный кабинет на Поварской (тогда — ул. Воровского) после рабочего дня, проведённого на партийном съезде, подписал нужный документ.

Комиссия по литературному наследию В. С. Высоцкого при Союзе писателей СССР собиралась всего один-единственный раз, на «организационную встречу», тогда же, в марте. Все её члены единодушно высказались за скорейшее и полнейшее издание наследия поэта. Но уже сам факт публикации в прессе информации о её создании был расценен страной как официальное государственное признание Высоцкого-поэта. Этого оказалось достаточно, чтобы облегчить прохождение всех публикаций и передач, посвящённых Высоцкому. Таким образом, комиссия как коллегиальный орган сделала своё дело. Утверждением поэтического статуса Высоцкого в дальнейшем занимались лишь отдельные её члены, которые, по всей видимости, делали бы своё дело и без участия в ней. Поэтому сейчас, с высоты прошедших лет, кому-то может показаться, что и без писательской комиссии Время свершило бы свои перемены. Но в исторической ситуации 86-го так совсем не казалось.

Весной и летом этого года в печати одна за другой появляются публикации о Высоцком. Достоверно известно, что большинство их пролежало без движения в редакциях по два-три года, чем объясняются столь короткие сроки между датой создания комиссии и выходом статей в свет, — иногда существенно меньшие, чем обычный цикл журнального производства. Причём публикации появлялись не только в известных литературно-художественных журналах

³ См. отклик по горячим следам: *Ильин В.* Поёт Владимир Высоцкий // Совет. культура. 1986. 7 июня. С. 8.

(воспоминания В. Смехова в апрельском номере «Театра» и июньском — «Авроры»), но и в таком неожиданном издании как «Катера и яхты» (В. Ханчин, март–апрель). В эти месяцы статья о Высоцком могла быть напечатана в идеологически выверенном журнале «Молодой коммунист» («Мир песен Владимира Высоцкого» Л. Когана, № 6) или в далёкой от российских культурных центров «Литературной Грузии» («Менестрели наших дней» А. Скобелева и С. Шаулова, № 4; кстати, эта статья интересна первым сравнительным анализом творчества Высоцкого и Окуджавы⁴): почитатели поэта пользовались тогда любой возможностью для публикации.

Не молчали и газеты. «Советская культура» публикует 12 апреля статью А. Поздняева о военных песнях Высоцкого, а 22 мая — заметку К. Мальмберга о постановке спектакля по песням Высоцкого в шведском городе Гётеборге. 14 мая в «Труде» печатается краткое интервью с Н. Крымовой и М. Влади относительно работы комиссии по творческому наследию. Кстати, материалы из центральных изданий охотно перепечатывали — как уже «разрешённые» — издания местные.

18 мая в радиоэфире звучит передача Р. Рождественского «Песни В. Высоцкого», предварительно (7 мая) анонсированная в еженедельнике «Говорит и показывает Москва».

Летом 1986 года в печати была опровергнута фальшивка Ст. Куняева, ещё в 84-м со страниц «Нашего современника» обвинившего поклонников Высоцкого, что они на Ваганьковском кладбище якобы затоптали могилу некоего майора Петрова рядом с могилой своего кумира. Широкая общественность наконец узнала, что никакой могилы майора Петрова там и не существовало⁵. Может быть, этот ответ с двухгодичным интервалом (точнее, сама возможность ответа) лучше всего показывает разницу между «оруэлловским» 84-м (а лягать Высоцкого в печати Куняеву дозволялось ещё в 82-м) и «перестроечным» 86-м.

Конечно, Высоцкий образца 1986 года — это Высоцкий, созвучный начавшимся в стране переменам. Показателен снимок, опубликованный 7 августа «Советской культурой» в рубрике «Из фотоархива» (автор — Б. Подалев): Высоцкий во время выступления во Владивостоке, с поднятой над гитарой и сжатой в кулак правой рукой. Поэт словно атакует чиновников-партократов и всё, что мешает начавшемуся обновлению общества...

⁴ Любопытно, что это сравнение возникло в статье поневоле: на давнее предложение молодых исследователей написать для журнала о Высоцком редакция согласилась на том условии, что статья будет содержать и анализ творчества Окуджавы: в таком варианте работа должна была легче пробиться через цензуру. Таким образом статья подоспела к апрелю.

⁵ См., например: *Мальгин А.* Лес рубят — щепки летят // Юность. 1986. № 7. С. 73–74. До этого опровержение выдумки могло появиться только в самиздате (см.: Осторожно: фальшивки! / Ред. // Менестрель. 1985. № 2. Март–апрель. С. 9).

Но даже в меняющихся условиях приходилось изощряться, чтобы пробить в печать материал о нём.

Одна из заметных публикаций такого рода — интервью Алексея Германа для «Литературной газеты» (18 июня)⁶. Журналисту Л. Графовой пришлось (по предварительной договорённости с кинорежиссёром) построить беседу так, что его интервью вроде бы о себе оказалось во многом размышлениями о Высоцком, на которого разговор перешёл как бы сам собой. «...Чем больше льстили в глаза по телевизору, — говорит Герман, — чем больше фарисействовало искусство, тем громче звучал голос Высоцкого. <...> Он был как противоядие от всякой фальши, и слушать его было — как надыхаться кислородом». Между тем Герман как художник отмечает особую, очень демократичную, эстетику поэта: «...Его песни — прорыв к сердцу каждого. Он мог подойти к человеку любого слоя общества и начать с ним разговор о его жизни на его языке».

В другом случае похожие рассуждения были обнародованы под прикрытием академизма — в солидном журнале «Вопросы философии», под рубрикой «Философская публицистика» поместившем статью Валентина Толстых о Высоцком. В этой, на деле весьма далёкой от философской науки, статье (впрочем, не более далёкой, чем многие тогдашние материалы этого журнала, но, понятно, по другой причине), мы читаем, что «оригинальность Высоцкого <...> имеет вполне земные корни и вытекает из самой жизненной установки поэта-певца — быть с людьми вместе, т. е. не около и не рядом, и смотреть на них не со стороны, не свысока и не снизу», и что «дело здесь не в таланте и его своеобразии, а в богатстве и социальной значимости связей творца искусства с окружающим миром»⁷. Здесь легче всего было бы возразить, что талант Высоцкого, может быть, и заключался как раз в насыщенности этих самых «связей с окружающим миром» и что едва ли нужно отделять одно от другого, но в 86-м желание спорить не возникало, ибо «социальная значимость» в самом деле выступала тогда на передний план. Это сегодня можно анализировать и выяснять, кто из авторов 86-го года был более, а кто менее проникателен. Тогда сам факт публикации большой статьи о Высоцком в научном журнале радовал сам по себе. Он означал, что Высоцкий неотвратимо «наступает».

Между тем В. Толстых пишет, что есть «большая и принципиальная» разница между Высоцким как автором «полублатных песен, ёрнических поделок и шуточных зарисовок» и автором поздних баллад⁸. Любопытно, что позже в та-

⁶Здесь и далее: *Графова Л.* Без страховки: Режиссёр Алексей Герман о правде в искусстве и в жизни // Лит. газ. 1986. 18 июня. С. 14.

⁷Здесь и далее: *Толстых В. И.* В зеркале творчества: (Вл. Высоцкий как явление культуры) // *Вопр. философии.* 1986. № 7. С. 115, 114. Разрядка В. И. Толстых.

⁸См.: Там же. С. 114.

ком же духе выскажется о Высоцком даже Булат Окуджава⁹. Предъявлялись поэту в 86-м и другие претензии. Например, Владимир Новиков в статье «Смысл плюс смысл» — статье замечательной, одной из самых глубоких в ту пору¹⁰ — отмечал, наряду с «богатым метрическим репертуаром, свободным варьированием размеров», «рифмы вяло-грамматические и небрежно-кустарные, случайные эпитеты, заполняющие пустое место, шаблонные или неуклюжие синтаксические построения»¹¹.

Похожие оценки в различных вариантах нарочито присутствуют и во многих других статьях того времени: мол, бывало, Высоцкого и заносило. Или: «не всё в его творчестве равноценно» (будто у других художников равноценны все произведения). Безусловно, такие оговорки, якобы претендующие на объективность, по большей части исходили от цензурного аппарата и редакторов-перестраховщиков, то есть служили обязательным условием выхода той или иной статьи. И для того чтобы Система легализовала Высоцкого, почитателям его таланта порой приходилось говорить на её же языке, пользоваться её демагогическими приёмами.

Один из таких приёмов — подчёркивание идеологической «надёжности» Высоцкого, недопустимости превращения его в диссидента, врага советской власти. Едва ли не первым в таком духе высказался (в июле) уже упоминавшийся нами актёр Михаил Ульянов: «За границей о нём пишут много, охотно, как бы подчёркивая наше забвение. <...> И многое делается тенденциозно <...> Отдать Высоцкого на растерзание спекулянтам (и у нас, и за рубежом), передать его в сонм мучеников, отвергнутых и отторженных — это было бы в высшей степени неумно»¹². От неких зарубежных «поспешных толкователей», забывающих «в своём пропагандистском раже», что о поэте надо судить «по его вершинам», защищает его, уже в конце года, журналист И. Дьяков¹³.

Компромиссный характер публикаций 86-го года заметен и по тому, как цитируются в них стихи Высоцкого. В июле (№ 28) «Огонёк» напечатал мемуарный очерк Валерия Золотухина «Как скажу, так и было, или Этюд о беглой гласной». Речь в нём шла об истории создания песни Высоцкого «Банька по-

⁹ Окуджава Б. [Предисл.] // Высоцкий В. Избранное. М., 1988. С. 4.

¹⁰ Её первая редакция, кстати, тоже была написана ещё в начале 1985 года для «Нового мира», но не смогла там появиться.

¹¹ Новиков Вл. Смысл плюс смысл: (Владимир Высоцкий) // Новиков Вл. Диалог. М., 1986. С. 204.

¹² Ульянов М. Он был неповторим / Записала Н. Крымова // Театр. жизнь. 1986. № 14 (июль). С. 11.

¹³ См.: Дьяков И. Он не мыслил себя без России: О спекуляциях вокруг творчества В. Высоцкого // Совет. культура. 1986. 13 дек. С. 6.

белому». Герой песни возвращается из сталинских лагерей после многолетнего заключения:

*Разомлею я до неприличности,
Ковш холодной — и всё позади, —
И наколка времён культа личности
Засинеет на левой груди.*

Так вот, в напечатанном тексте эта цитата оказалась сокращённой: две последние строки в неё не попали. Существовавшее в советское время табу на тему сталинских репрессий ещё не было снято; публикации о сталинщине начнутся лишь с 87-го года. Похожая судьба постигнет эти же строки поэта в фильме режиссёра В. Савельева «Воспоминание» (к/с им. А. Довженко), состоявшем в основном из документальных съёмок Высоцкого и вышедшем на экраны в конце года. В ней звучал за кадром и фрагмент «Баньки...», и на словах о «культе личности» включалась своеобразная «глушилка» — звук проезжающей машины, из-за которого текст становился почти не слышным.

Для сравнения — другой эпизод. В последнем за год номере «Книжного обозрения» была напечатана довольно большая — на целый разворот — статья челябинского критика Алексея Казакова о Высоцком как читателе¹⁴. Статья эта, как нам кажется, недооценена высококоведами, они редко ссылаются на неё¹⁵, а между тем в ней впервые столь развёрнуто был затронут вопрос об интеллектуальном наполнении творчества поэта, впервые сказано о его личной библиотеке, о читательских вкусах. С одной из поэтических цитат в этой статье произошла любопытная метаморфоза. А. Казаков приводит начальные строки «Баллады о борьбе», которые у Высоцкого звучат так:

*Средь оплывших свечей и вечерних молитв,
Средь военных трофеев и мирных костров
Жили книжные дети, не знавшие битв,
Изнывая от детских своих катастроф.*

Но ведь советская власть была атеистической властью, и религиозные ассоциации казались ей подозрительными и не приветствовались ею. Вот и решил редактор или цензор из стихов Высоцкого эти ассоциации удалить, то есть просто начать цитировать песню со второй строки, убрав строку про *свечи и молитвы*. Мол, разве могли советские дети жить *среди* такого? Для этого цензора-

¹⁴ См.: Казаков А. Мы многое из книжек узнаём...: Читатель Владимир Высоцкий // Кн. обозрение. 1986. 26 дек. С. 4–5.

¹⁵ Вероятно, это происходит по этическим соображениям: чуть раньше А. Казаков напечатал фрагменты монологов Высоцкого из фонограмм публичных концертов под видом собственного интервью («Тема моих песен — жизнь» // Лит. Россия. 1986. 8 авг. С. 10), что в среде знатоков сразу было замечено.

редактора, конечно, не имело значения то, что под местоимением *мы* у поэта понимается не только его поколение, но и дети любой эпохи (песня, кстати, была написана для исторического фильма «Стрелы Робин Гуда»). Редактор этот был, однако, пунктуальным человеком и дал понять, что строку пропустил, многоточием перед второй строкой: «...Средь военных трофеев...» Но жизнь быстро менялась: не прошло и года после появления статьи А. Казакова, как уже начали возвращать церкви храмы, и религия стала постепенно восстанавливать насильственно отобранную у неё роль в общественной жизни.

Из событий конца года нужно отметить публикацию очерка Владимира Курносенко «Он у нас был» (Сибирские огни. № 12) и подготовленной И. Дьяковым подборки высказываний поэта на разные темы из фонограмм его выступлений (Юность. № 12). Так завершался первый год на пути к полной легализации наследия Высоцкого — пути, который растянется на несколько лет (до начала 90-х). Следующий, 1987-й, год в этом отношении уже сильно отличался от предыдущего. Публикации стали чаще, появились первые телевизионные передачи о поэте, в «Библиотеке “Огонька”» вышла тоненькая книжечка его стихов «Кони привередливые», а в издательстве «Музыка» — сборник песен с нотами «Поёт Владимир Высоцкий». Осенью 87-го вышла первая пластинка из серии «На концертах Владимира Высоцкого», которая в итоге составит двадцать один виниловый диск и завершится уже в 1992 году. При всех недочётах этой серии, она представляет собой первое отечественное звучащее собрание сочинений поэта¹⁶. Наконец, той же осенью поэту и актёру была присуждена (посмертно) Государственная премия СССР, что многими воспринималось, при нонконформистском характере его личности и творчества, как явная нелепость, но означало уже полное официальное признание некогда опального художника. Вал газетно-журнальных публикаций достигнет пика в юбилейном для Высоцкого 1988 году. Филологическое же изучение наследия поэта начнёт складываться лишь в следующем десятилетии¹⁷.

А пока, в 86-м, каждая публикация была событием для любителей его творчества и радовала самим фактом своего появления. Она означала, что лёд начал таять. И таять быстро...

¹⁶ См. нижеследующую заметку.

¹⁷ Любопытно, однако, что в интересующем нас 86-м году появятся одна лингвистическая (точнее фрагмент статьи, опубликованной в полном виде лишь в 2000 г.) и одна научно-методическая работы о поэте. См.: Токарев Г. Стилистические особенности поэзии Высоцкого: (К вопросу о природе явления) // Индивидуальность авторского стиля в контексте развития литературных форм: Сб. Алма-Ата, 1986. С. 57–65; Трофименко Л. Встреча с поэзией Владимира Высоцкого: [Урок внеклассного чтения в 10 кл.] // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. Киев, 1986. № 10. С. 57–63.

ВОКРУГ ВЫСОЦКОГО. ДВЕ ЗАМЕТКИ*

«Но я в другие перешёл разряды...»

Много лет любители Высоцкого обходились магнитофонными записями, подчас случайными, хаотичными, а то и просто неразборчивыми. «Но я в другие перешёл разряды», — хочется ныне сказать о Высоцком словами одного из его героев. Теперь он — классика. Потому так важен и необходим переход его голоса со «списка» — в «издание», с магнитной ленты — на грампластинку.

Пластинки у него выходили и при жизни: всего несколько миньонов и «Алиса в стране чудес» — в СССР, остальное — за границей. Не будем распространяться о том, как запрещали пластинку, записанную совместно с Мариной Влади, как не удалось выпустить уже в конце жизни большой диск «Песни, не вошедшие в фильмы и спектакли». Всё равно — ренессанс начался после смерти. Почти одновременно с первым сборником поэта «Нерв» вышла и первая его пластинка-гигант на родине. Но то был пока лишь эпизод. Надо было дожидаться Перестройки — и диски пошли один за другим: «Сыновья уходят в бой», «...хоть немного ещё постою на краю...», та самая многострадальная пластинка с участием Влади...

Но вскоре стало ясно: нужно «собрание сочинений» — как нужно оно каждому большому писателю, чья творческая судьба уже состоялась. Наконец Высоцкий получил и такое собрание: с 1987 по 1992 год фирма «Мелодия», в этом временном отрезке переименованная в «Русский диск», выпустила двадцать одну пластинку под общим названием «На концертах Владимира Высоцкого». Составители — В. Абдулов и И. Шевцов. Начиная с восемнадцатой к ним присоединился С. Жильцов.

Первое впечатление — хаотичность. Оно возникало по ходу издания очередных дисков; не прошло и тогда, когда серия предстала в своей завершённости. Начать с того, что само количество пластинок всё время оставалось неясно. Поначалу в печати было объявлено, что их будет шестнадцать; на самих же пластинках никакой информации на сей счёт не было. Шестнадцать вышли — казалось бы, всё. Не тут-то было: последовали ещё пять. Лишь по оформлению двадцать первой можно было догадаться, что серия завершена.

Далее — хронология и состав. То, что ранние, так называемые блатные, песни оказались не в начале серии, а в середине и в конце (7, 8, 21), объяснить можно, наверное, тем, что цензура сдавалась не сразу. Труднее понять, почему

* *Впервые соответственно*: Независимая газ. 1992. № 221. 17 нояб. С. 7; 1993. № 42. 5 марта. С. 7.

одни и те же песни повторяются по два, а то и по три раза, например, «На братских могилах» (1, 3, 13), «Сыт я по горло...» (8, 21) и др. Если в первом случае звучат хотя бы разные записи, то во втором, похоже, использована одна и та же фонограмма. Зачем? Порой кажется, что составители, работая над очередным диском, сами ещё не знали, что будет у них на следующих. Романс «Было так — я любил и страдал...» поспешно включён в восьмую, а место ему по контексту — на пятнадцатой пластинке, куда он попал тоже. А песня «Про любовь в каменном веке», хотя и относится к циклу, представленному на пятнадцатой пластинке, до этого уже была помещена на шестой.

Удивляет и то, что одни и те же песни сплошь и рядом имеют в серии разные заглавия. Конечно, легко догадаться, что «Йоги» (3) и «Про йогов» (12) — одна и та же песня, но идентифицировать «Моим друзьям» (5) и «Всем делам моим на суше вопреки» (12) уже сложнее. Понятно, что сам Высоцкий порой по-разному называл свои песни, но это не снимает с текстологов (а составители в данном случае выступают и как текстологи) обязанности приходить к какому-то общему знаменателю, пусть с оговорками.

На конверте первого диска нам было обещано, что собрание включит в себя «почти всё, что было представлено самим автором на публичных выступлениях». К седьмому выпуску обозначилась необходимость «компромисса»: два диска подряд представили «домашние концерты» — «событие не менее, а иногда и более значительное, чем публичные выступления». А потом пошли продолжительные интервью — западногерманскому (16) и пятигорскому (18) телевидению (кстати, почему именно эти интервью?), опять сборники домашних записей (18, 19), отдельных песен, исполненных на публике, но изъятых из контекста выступления (20)... Между тем, всё в той же вступительной аннотации выражалось намерение «возможно более полно сохранить особенности концертных записей» и сократить «лишь некоторые повторы». Но никакой единый принцип уже не соблюдался. Сопrotивлялся ему... сам Высоцкий, певший одни и те же песни, по-разному тасовавший их на выступлениях, каждый раз по-новому строивший свой диалог с аудиторией. Как же быть составителям и редактору (В. Рыжиков)? В одном случае вырезать, в другом оставить? Или вообще не вырезать? Они поступали и так, и этак. Резать приходилось «по живому», и следы редакторских ножниц видно порой отчётливо. Например, запись «Татуировки» (3) явно вставлена в фонограмму, хотя поэт только упомянул о ней, а петь на этом концерте, похоже, не стал. «Татуировка» и не вписывается в этот диск, её место, скорее, на седьмом или восьмом, где собраны ранние песни такого рода. На этой же, третьей, пластинке Высоцкого просят спеть песню «Солдаты группы “Центр”»; он отказывается, но здесь же исполняет её. Что

произошло? То ли поэт передумал и решил всё-таки уважить просьбу, то ли составители намудрили. Неясно.

Если театр начинается с вешалки, то пластинка — с конверта. Оформление серии (С. Бейдерман, Д. Боровский, С. Погорелый, А. Рыбаков, А. Стернин) удачно. Для конвертов выбрана чёрно-белая гамма: сочетание двух «классических» цветов «по-высоцки» строго и «по-высоцки» же универсально. Может быть, стоило прокомментировать большие, «парадные» снимки на лицевой стороне, сменявшиеся каждые четыре выпуска. Иных смутил фотопортрет (1–4), где Высоцкий запечатлён в кепке (в помещении) и с сигаретой в зубах: мол, невоспитанный какой. Но ведь это фрагмент «игрового» снимка, сделанного в Париже в мастерской художника Михаила Шемякина. Они позировали, слегка «дурачились», и на серьёзность снимок не претендует, хотя он очень выразителен. Фотопортрет с бородой (5–8) сделан во время кинопробы на роль Пугачёва, а можно подумать, что это «натуральная» внешность поэта.

Претензий к создателям серии в итоге набралось немало. Что ж, будем их упрекать? Едва ли. Ведь в случае с Высоцким наша грамзапись, пожалуй, впервые потребовала своих научных принципов. А их пока нет. Были, конечно, серии пластинок — Шалапин, Шульженко, Утёсов... Но то — исполнители: там достаточно выбрать более качественную запись. А здесь — *поэт-исполнитель*. Случай уникальный, первый, осложнённый ещё различием вариантов текста, вариантов исполнения. Как с ними быть — никто пока не знает. Самим фактом своего существования (в культуре) Высоцкий всех нас поставил в тупик. Но выбираться из него всё равно надо. Хорошо, что это движение теперь уже не будет движением наощупь. Пресловутый «первый блин» нужен по той простой причине, что без него не выпечь остальных. Глядишь, появится когда-нибудь и «академически» звучащий Высоцкий.

«Отступники» и «недоучки»

В обновлённом (московском) журнале «Континент» (№ 2, 1992) опубликована статья поэтессы Марины Кудимовой «Ученик отступника» — о Высоцком «на фоне» Есенина. Эпиграфом к ней можно было бы взять слова нового главного редактора журнала Игоря Виноградова из предисловия к номеру, где формулируется программа издания: «...выработка и обсуждение именно христианской точки зрения на всё, что происходит сегодня в нашей стране». С такой точки зрения нам и предлагается взглянуть на двух поэтов.

Скажем сразу: ни тот, ни другой христианских критериев не выдерживают. Есенин, хотя и начинал «прежде всего как поэт Православного мировоззрения», затем «отступился», впал в «безответственность» и т. д. М. Кудимова полагает,

что в есенинское время «Россия ещё была страной Православия». Не буду убеждать её в том, что представлять русскую жизнь начала века православной идиллией наивно. Есенин же ортодоксом не был: по своим религиозным взглядам он, как показал исследователь творчества поэта С. М. Прохоров, всегда тяготел к хлыстовским сектам, особенно к «новоизраильтянам». Наконец, не следует путать веру и поэтическую интерпретацию религиозных образов. «И мыслил и читал я // По библии ветров, // И пас со мной Исаяя // Моих золотых коров». Объявим это кощунством или будем восхищаться великолепными стихами?

М. Кудимова просто подменяет поэтическое религиозным: в художнике она хочет видеть чуть не церковного пастыря. Подменяет и по отношению к Высоцкому. Если в одной песне Высоцкий от имени сплавщика леса поёт: «Недоступны заповеди нам», а в другой: «Не потеряй веру в тумане», — то автор статьи видит в этом противоречие. Если в шуточной песне «Честь шахматной короны» сказано: «В мире шахмат пешка может выйти — // Если тренируется (у Кудимовой почему-то «требуется») — в ферзи!» — то в этом сказывается «языческое» сознание (таково отношение автора к спортивной теме у Высоцкого и к спорту вообще). И таких примеров в статье много. А верхом святотатства М. Кудимова считает «Песню про плотника Иосифа...», где Высоцкий якобы «ломается» на традиционной заставке для секулярного ума — тайне непорочного зачатия».

Она будто и не замечает, что у всех этих цитат есть свой контекст, вне которого их воспринимать нельзя. Этот контекст — вовсе не религиозный. Поэта волнуют «мирские» проблемы; он показывает нашу действительность, используя известные образы как «общие места» культуры. И потом, почему добро, любовь, сострадание свойственны только христианскому сознанию? Разве не писал Высоцкий, что «добро остаётся добром — в прошлом, будущем и настоящем»? Для него это понятия вечные, универсальные, внеконфессиональные.

(Кстати, в поздних песнях Высоцкого звучит тема Божьего суда, но воспринимается это не как свидетельство веры, а как интуитивный и отчаянный поиск высшей справедливости.)

Но вернёмся к аргументам М. Кудимовой. Богопротивный пафос она слышит также в песнях Высоцкого на военную и уголовную темы. В военных песнях поэт, оказывается, проповедует ненависть. Единственный пример в статье — песня «Аисты»: «Нужнее сейчас ненависть». Опять передержка: песня предназначалась для фильма «Война под крышами» и должна была отражать военное время, его психологию. И почему бы не процитировать рядом что-нибудь другое — скажем, «Тот, который не стрелял»?

Что касается «блатных» песен... Об их гуманистической сути и поэтической условности сказано уже немало. Не хочется ломиться в открытую дверь, но, например, «Татуировка» несёт в себе никакое не «криминальное сознание», как пытается уверить нас М. Кудимова, — это песня о любви, о том, что люди в любой обстановке могут оставаться людьми. «Знаю я, своих друзей чернить неловко...» А ведь переживает герой из-за того, что татуировка с изображением любимой девушки у него на груди *много лучше и красивше*, чем у друга Лёши. И это — криминальное сознание?

«Спровоцированный Есениным и Маяковским — а кого ещё мог знать недоучка 60-х?..» Если бы образованная поэтесса взяла на себя труд внимательно почитать стихи поэта и кое-какие работы о нём, то узнала бы, что он был «спровоцирован» не только Есениным и Маяковским, но и той же Библией, античной мифологией, «старыми скетчами», Гоголем и Булгаковым, Зощенко и Можаяевым... В его личной библиотеке были книги Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама, Северянина, Ахмадулиной, которую он, кстати, называл своим любимым поэтом. Высоко ценил Клюева, Лескова, Мельникова (Печерского). Любил не только Куинджи, но и Босха, Дали. А литературу в Школе-студии МХАТ ему преподавал, в частности, Андрей Донатович Синявский.

Пожалуй, статья М. Кудимовой не стоила бы отдельного разговора, если бы за ней не стояла известная тенденция. Маяковского не раз уже обвиняли в том, что он хотел к штыку приравнять перо. Ст. Куняев честил Высоцкого за то, что тот, изображая безнравственных (по мысли Куняева) персонажей, воспитывает безнравственных слушателей. Куняев же ничтоже сумняшеся ниспровергал погибших на фронте поэтов за тот же пафос силы и ненависти, который услышала у Высоцкого М. Кудимова. А ещё раньше Ю. Кузнецов обвинял Пушкина в том, что тот увёл русскую поэзию от «духовности» к «ландшафту». Теперь вот вошла в моду «христианская точка зрения». Конечно, у поэта в России велик соблазн быть «больше чем поэт». Да только поэзия не терпит, когда её оценивают не поэтическими мерками, а всякими прочими — религиозными, политическими, философскими... Странно, что об этом надо напоминать людям, пишущим стихи.

ИЗ ОТЗЫВОВ О ДИССЕРТАЦИЯХ

О докторской диссертации М. А. Перепёлкина

«Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция» (Самарский гос. ун-т, 2011¹)

Рецензируемая работа посвящена изучению важной филологической проблемы, решение которой должно способствовать созданию максимально полной научной картины истории русской литературы позднесоветского времени — метафизической парадигме и её особому месту в отечественной словесности 1970-х годов. Семидесятые годы — важнейшее и пока явно недостаточно изученное звено в этой истории, своеобразная «пропасть между времён» (А. Вознесенский) — между Оттепелью и Перестройкой (М. А. Перепёлкин склоняется к расширительному пониманию «семидесятих» как эпохи, начавшейся в 68-м подавлением «Пражской весны» и закончившейся в 85-м приходом к власти Горбачёва). Развивая точку зрения исследователя К. Ю. Рогова, диссертант предлагает оперировать понятием «десятилетие» как определением целой культурной эпохи — вместо менее динамичного и более расплывчатого в условиях невероятно быстро меняющейся действительности понятия «век». Очевидно, что такой подход рационален и оправдан: каждое из сравнительно недавно пережитых обществом десятилетий в самом деле имеет своё неповторимое лицо. Указанное же десятилетие интересует автора не как строго ограниченный хронологически отрезок времени (о чём мы уже сказали), а «как непрерывная, внутренне напряженная и целостная эпоха» (с. 60). Между тем, глубинные, не всегда бросающиеся в глаза культурные процессы этой эпохи многое объясняют в духовной жизни общества как минимум нескольких ближайших к ней десятилетий, отразившейся, естественно, и в русской литературе. Процессы эти пока слабо изучены, диссертация же М. А. Перепёлкина, нацеленная на выявление метафизической проблематики литературы семидесятых годов, является вообще первым монографическим исследованием такого рода. На протяжении всей работы диссертант подчёркивает связь литературы с исторической ситуацией, ставя тем самым рассматриваемые им явления в большой общественно-политический и историко-культурный контекст. Очень существенно и то, что творческое наследие писателей семидесятых годов рассматривается в связи с философской проблематикой, обращение к которой позволяет

¹ Защита состоялась в феврале 2011 года.

максимально оценить и раскрыть общечеловеческое звучание их произведений. <...>

В центре внимания исследователя — несколько ключевых имён русской литературы избранного им десятилетия: Иосиф Бродский, Владимир Высоцкий, Фридрих Горенштейн, Венедикт Ерофеев, Андрей Тарковский (последний интересует автора диссертации именно в писательском качестве — как автор сценариев снятых и не снятых фильмов; в этом, кстати, тоже заключена ощутимая методологическая новизна научного подхода, ибо наследие Тарковского обычно привлекает внимание лишь искусствоведов, специалистов в области кино). Напомним, что ещё в 1990-е годы, в первое постперестроечное время, когда принято было подчёркивать связь этих художников с генерацией 60-х, прозвучала предвосхищающая защищаемую ныне работу мысль о том, что Высоцкий и Тарковский были, по сути, не шести-, а семидесятниками (см.: *Новиков Вл. Скандинавские встречи // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. С. 453–460*).

Важно, что писатели, к наследию которых обращается диссертант, работали в разных жанрах и даже родах литературы, но в данном случае гораздо существеннее то, что именно в их творчестве наиболее отчётливо выразилась метафизическая проблематика, в которую диссертант включает «поиски человеком подлинных оснований бытия как в себе самом, так и в том, что связывает его с миром, и в самом мире» (с. 61); эти поиски, по мысли автора работы, предполагают как «тоску по началу и стремление прикоснуться к истоку всего сущего», так и «предчувствие конца и апокалипсические интуиции»; как «отчаяние безверия», так и «радость веры». «В любом случае, — полагает (и по ходу работы убедительно показывает) исследователь, — метафизическое выступает (в русской литературе 70-х — А. К.) в человекоформирующей функции...» (с. 61)

Первая глава диссертации посвящена становлению метафизической парадигмы в русской литературе, явленному в творчестве двух крупнейших поэтов-лириков семидесятых годов — Бродского и Высоцкого. Анализируя их произведения, автор обнаруживает, при определённом сходстве духовно-эстетических поисков, принципиальное различие в результатах этих поисков: «Чтобы *быть*, человеку у В. Высоцкого приходится напрягать все физические силы... в надежде перехитрить, обойти, вырваться... И. Бродский пошел по другому пути, и его *бездна* тоже иная — не бездна личного небытия, а вселенская пустота, грозящая распадом всему сущему. Спасения от этой всепоглощающей пустоты поэт искал в сферах сознания, которым доступны явления не только воспринимаемые посредством физического опыта, но и такие, что лежат за гранью опытных способностей человека (с. 243–244)». Материалом для сравнительного анализа послужили здесь стихотворения Бродского «В темноте

у окна», «В деревянном доме, в ночи...», поэма «Горбунов и Горчаков», песня Высоцкого «Парус», его же стихотворения «Когда я отпою и отыграю...», «И кто вы суть? Безликие кликуши...», «Общаюсь с тишиной я...» Нам представляется, что предложенный здесь тщательный анализ композиции и отдельных мотивов представляет собой сильную сторону научного почерка М. А. Перепёлкина, умеющего расслышать и научно осмыслить тончайшие нюансы смысла стихов — как выясняется, весьма и весьма непростых. Так, например, в лирическом хронотопе второго из названных выше стихотворений Бродского (*деревянный дом, ночь...*) исследователь резонно усматривает ассоциации с «глубинной, тёмной природой, более древней, чем историческое сознание» (с. 115).

С другой стороны, это достоинство главы чревато, по закону диалектики, некоторыми издержками: пристальное внимание, «крупный план» по отношению к отдельному тексту может помешать увидеть более широкий контекст творчества данного художника и возможную перспективу более развёрнутого подхода. Анализируемые в диссертации произведения Бродского, конечно, по своему репрезентативны, но их значение несколько не принизилось бы, обратиться автор работы и к другим стихотворениям и поэмам. Нет ли в работе вообще переоценки творчества Бродского самых первых лет? Во всяком случае, было бы любопытно прочесть и о том, как проявляется в его позднейшей поэзии (поэзии именно семидесятых!) интересующая автора диссертации метафизическая парадигма. Что касается стихов Высоцкого — рискованно, на наш взгляд, видеть принципиально значимое выражение лирического сознания в написанном явно в болезненном состоянии за два месяца до смерти стихотворении «Общаюсь с тишиной я...» В том же случае, когда М. А. Перепёлкин анализирует (делая это очень тонко и убедительно) стихотворение Высоцкого «Когда я отпою и отыграю...», невольно напрашивается сравнение его с более ранним стихотворением «Вот — главный вход...», очень близким вышеназванному своим лирическим сюжетом и пафосом.

Нам думается также, что данную главу могла бы усилить опора на мемуарные материалы. Так, появление мотива *малинового плаща* в стихотворении «Общаюсь с тишиной я...» («Уйду я в это лето // В малиновом плаще»), которому исследователь придаёт важное значение как своеобразному аналогу *гроба* (см. с. 209–210; наблюдение само по себе тонкое и учитывающее специфику поэтики барда), объясняется воспоминаниями Михаила Шемякина, навещившего Высоцкого как раз в те дни в клинике «Шарантон» под Парижем. Художник вспоминает, что Высоцкий был одет в больничную пижаму пунцового цвета (см.: *Шемякин М. О Володе // Вагант. 1992. № 5. С. 11*). По-видимому, отсюда — и «малиновый плащ» лирического героя стихотворения. На с. 236 диссер-

тант уверенно замечает, что не публиковавшийся в СССР ахматовский «Реквием», чтением которого может быть навеяна одна из строк поэмы Бродского «Горбунов и Горчаков», был известен Бродскому. Здесь можно было бы сослаться на обнародованное сравнительно недавно свидетельство З. Б. Томашевской, вспоминающей, как Бродский впервые именно от неё услышал «Реквием» (см.: *Томашевская З. Б. Знакомство с Иосифом Бродским // XX век: Альманах. Вып. 2. СПб., 2010. С. 98*). В интервью Томашевской не указан год, но, судя по его содержанию, дело происходит ещё при жизни Ахматовой, а значит, вероятность того, что в написанной в 1965–68 годах поэме Бродского есть отзвуки «Реквиема», довольно высока.

Две другие главы диссертации, посвящённые преимущественно (но не только) творчеству Андрея Тарковского и Венедикта Ерофеева, представляются нам более репрезентативными по характеру отобранного для анализа материала. Здесь рассматриваются вершинные произведения двух «культовых» семидесятников; при этом для сравнительного анализа привлекаются отдельные произведения В. Шукшина, Ф. Горенштейна и других авторов. Диссертант, на наш взгляд, убедительно показывает, чем обеспечивается особое место Тарковского как художника метафизического склада в отечественной культуре семидесятых годов. Рассматривая, например, ключевую для режиссёра, сценариста и писателя ситуацию *возвращения домой* (сценарии фильмов «Зеркало», «Солярис» и примыкающие к нему тексты Тарковского), М. А. Перепёлкин сопоставляет её с близкими ситуациями в рассказах Шукшина и Артура Макарова, где герои хотят, но не могут совершить полноценное возвращение домой: «У В. Шукшина герой, делегированный в традиционную обрядовую культуру культурой иного типа, не может найти себя в ней и своим присутствием затрудняет воспроизведение обычных для обрядовой культуры праздничных механизмов; у А. Макарова же “дом” пуст, представляет собой лишённые внутренней связи руины праздничного мироощущения» (с. 275). На этом фоне разворачиваемая на метафизическом уровне аналогичная ситуация у Тарковского свидетельствует о глубинной причастности героя (и автора!) к Дому. Проведённый автором анализ конкретен и убедителен; возражение может вызвать разве что фигура Артура Макарова, оказавшаяся в работе в одном ряду с Тарковским и Шукшиным. Нам думается, что эти имена всё же не вполне равноценны; по крайней мере, из нынешнего времени это видится именно так.

Как особо удачный выделим в этой главе параграф о полемическом диалоге Солженицына с Тарковским, свидетельствующий о разности (и при этом, как показано в работе, близости) этико-эстетических поисков двух крупнейших художников эпохи. Между тем, анализ наследия Тарковского требует от автора диссертации выхода за пределы той эпохи, когда жил Тарковский: так, в пара-

графе о работе над сценарием «Ариэль» раскрыты принципы работы Тарковского-сценариста с фантастическим материалом; фантастичен (но уже по-другому) и сюжет задуманного режиссёром фильма «Гофманиана». Нам думается, что эта насыщенная глава ещё более обогатилась бы, если бы автор работы обратился ещё и к специальной главе монографии И. А. Мартыановой «Киновек русского текста. Парадокс литературной кинематографичности» (СПб., 2001), содержащей анализ «изображения времени» в сценарии фильма «Зеркало».

В третьей главе диссертации рассматривается воплощение метафизической парадигмы в творчестве Венедикта Ерофеева; материалом служат пьеса «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора», эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика» и, конечно, ключевое произведение писателя — поэма «Москва — Петушки». Соотнося эти произведения между собой, касаясь творческой эволюции Ерофеева, диссертант убедительно показывает, что основной вопрос в творчестве художника — «это вопрос не о человеке и о его месте в мире, а вопрос о том, выживет или погибнет мир» (с. 469); этим обусловлена гротескная заострённость ерофеевских сюжетов. Такой вывод появляется в тексте диссертации после того, как М. А. Перепёлкин проделал сопоставительный анализ сравнительно поздней пьесы «Вальпургиева ночь...» и поэмы Бродского «Горбунов и Горчаков» (несмотря на заметные переклички между двумя произведениями, диссертант осторожен и резонно не спешит объявить пьесу Ерофеева пародией на поэму Бродского, хотя материал как будто провоцирует на такое понимание пьесы). Сами же по себе такие сопоставления придают цельность диссертации, где нет жёсткого закрепления материала по главам: например, произведения Высоцкого рассматриваются и в первой, и (попутно) во второй главах, произведения же Бродского, как видим, привлекаются для анализа тоже в разных местах работы. Это усиливает впечатление единства диссертации и связи между разными её разделами, хотя и не отменяет общей проблемно-персонализированной структуры работы...

***О докторской диссертации С. С. Бойко
«Творческая эволюция Булата Окуджавы
и литературный процесс второй половины XX в.» (РГГУ, 2011)***

...Несмотря на то, что от момента кончины Булата Окуджавы нас отделяет сравнительно небольшой (по историческим меркам) срок, представить ныне без этого имени — вошедшего в школьные и вузовские программы, в хрестоматии и антологии — историю русской литературы новейшего времени уже невоз-

можно. Обе затронутые диссертантом крупнейшие проблемы — проблема творческой эволюции художника и проблема историко-литературного контекста его творчества — до сих пор не привлекали внимания исследователей на столь масштабном уровне и тем более не рассматривались в совокупности: к ним были обращены лишь отдельные статьи частного или конспективного характера <...>. В самой возможности соотношения в рамках одного исследования этих проблем — и, соответственно, разных методик анализа (диахронной, генетической, сравнительно-типологической) — заключена теоретическая значимость работы С. С. Бойко.

<...> Творческая личность Окуджавы, динамика его литературного пути, место писателя в русской литературе его времени предстают в исследовании С. С. Бойко выпукло и многогранно. Панорамность подхода органично сочетается здесь с тонкостью локальных филологических наблюдений и источниковедческих находок (например, касательно эпиграфов к романам; отметим и ценный исторический комментарий к замыслу детского романа Окуджавы о «китайском добровольце»). В работе проанализированы созданные писателем произведения разных жанров и разной степени известности — от популярных песен и программного для Окуджавы романа «Путешествие дилетантов» до малоизвестной (ни разу не издававшейся в СССР и России и публиковавшейся лишь в эмигрантской печати) повести «Фотограф Жора». Автором охвачены и учтены различные аспекты проблематики, стоящей в центре исследования; подняты не затрагивавшиеся исследователями историко-культурные пласты, имеющие очевидное или неочевидное (и тем труднее выявляемое) отношение к творчеству героя рецензируемой работы.

Прежде всего, убеждает предложенная С. С. Бойко концепция творческой эволюции художника. Путь его в литературе оказался довольно продолжительным и занял фактически полвека; конечно, он нуждается в периодизации. Автор диссертации выделяет в творчестве своего героя четыре периода: ранний печатный период; период самоопределения; период исторических романов; итоговый период. Разумеется, каждый из них, охватывая порой до полутора десятилетий (таковы периоды третий и четвертый), неоднороден и «внутри себя», поэтому исследовательница вполне резонно усматривает различные творческие тенденции в рамках того или иного периода. Например, второй из них условно делится в работе на два: этап ранних песен и наступивший вслед за ним, примерно с 1962 года, этап мировоззренческих сомнений и поисков. В целом при такой трактовке творческая эволюция писателя выглядит последовательной и стройной.

Чрезвычайно важно и то, что эта эволюция рассматривается в широком историко-литературном контексте. Если преемственность творчества Окуджавы по отношению к русской классике XIX века (Пушкин и его эпоха, «Война и мир» и проч.) была очевидна уже при его жизни, то соотношение его с ведущими (или периферийными) линиями литературного развития XX века до последнего время привлекало исследователей в малой степени. Заслуга С. С. Бойко заключается, в частности, в том, что она первая среди окуджавоведов стала восстанавливать актуальный для него литературный контекст — от Маяковского и Пастернака (именно их творчество оказало, судя по всему, наиболее сильное влияние на становление поэта в ранние годы его творческого пути) до более близких Окуджаве хронологически и духовно прозаиков (в диссертации особенно акцентируются параллели с творчеством Юрия Трифонова) или представителей неподцензурной поэзии (Николай Глазков и другие). Важно, что среди персонажей диссертации оказывается и крупнейший художник русской литературной эмиграции «первой волны» — Владимир Набоков (прослеженная автором работы история своеобразного заочного диалога Набокова и Окуджавы представляет собой особый захватывающий этюд со своей интригой).

Само собой разумеется, учёт этого контекста укрепляет предложенную в диссертации научную концепцию творческой эволюции Окуджавы. Дело здесь не только в конкретных именах, но и в тенденциях, в различных векторах художественной и эстетической мысли, в поле которых в разные годы попадал Окуджава. Это и «социалистический реализм» его ранних литературных опытов (в частности, стихов, писавшихся в Калуге в 50-е годы и вошедших в первый авторский сборник «Лирика»), и «фантастический реализм» в духе Андрея Синявского (Абрама Терца), ощутимый в прозе рубежа 60-х–70-х годов («Бедный Авросимов», «Похождения Шипова...»), и проза «новой волны», расцвет которой пришёлся на сравнительно поздние годы творческой биографии Окуджавы. Многие наблюдения и выводы автора касательно места произведений героя диссертации в историко-литературном контексте точны и перспективны. Например, анализ повести «Будь здоров, школяр» в сопоставлении с другими образцами фронтовой лирической повести (диссертант пользуется здесь жанровым определением Н. Лейдермана) позволил С. С. Бойко увидеть, что она «отличалась от других произведений этого ряда в первую очередь отсутствием *функциональной характеристики* героя, то есть тем, что роль субординации, приказа и подчинения здесь снижена еще сильнее, чем у других фронтовиков» (с. 211; имеются в виду писатели фронтового поколения). По отношению, скажем, к более позднему произведению — роману «Свидание с Бонапартом» — совершенно справедливой представляется резюмирующая мысль автора работы о том, что содержащиеся в нём «выводы *советского писателя* об отечественной

истории противоречат как навязанной официозом концепции исторического оптимизма, так и добровольному общераспространенному представлению о существовании исторического прогресса. В этом плане роман был обречен на непонимание» (с. 485).

Красной нитью проходит через исследование С. С. Бойко мысль о том, что важнейшим нервом творческой судьбы писателя стал пережитый им, по-видимому, в 60-е годы переход от одной «экзистенциальной парадигмы» к другой — от революционной (известны многократные высказывания самого Окуджавы на тему «Я был красным мальчиком...») к гуманистической (здесь филолог опирается на концепцию Г. А. Белой). В диссертации это убедительно показано, например, через сопоставление двух близких по тематике (декабризм) и по времени создания (вторая половина 60-х) произведений — пьесы «Глоток свободы» и романа «Бедный Авросимов». Соответственно этому, автор диссертации склонен видеть во многих произведениях зрелого Окуджавы — как поэтических, так и прозаических — не столько социальную, сколько философско-нравственную проблематику. В этом, как убедительно показано в работе, заключено принципиальное отличие творческого подхода Окуджавы от подхода иных его современников, отдавших в своём литературном творчестве «перестроечных» и «постперестроечных» лет преимущественную дань (вполне, впрочем, оправданную и объяснимую) социально-публицистическим краскам. В самом деле, творчество Окуджавы (несмотря на то, что в интервью и выступлениях он не чурался высказываться на злободневные темы и в восприятии аудитории 80-х–90-годов зачастую ассоциировался с теми или иными острыми вопросами современности) в художественном отношении всегда или почти всегда возвышалось над злобой дня; хорошо, что это ощущение, прежде для нас чисто интуитивное, теперь, благодаря исследованию С. С. Бойко, получает научное обоснование. <...>

Высокий уровень диссертации не исключает (скорее, как раз творчески предполагает) возможность полемики с некоторыми её положениями.

Прежде всего, несмотря на ожидаемый (в свете темы работы) паритет различных форм творчества Окуджавы в сфере исследовательского внимания диссертанта, здесь заметно некоторое преобладание прозы над поэзией. Анализ прозаических произведений занимает львиную долю объёма работы. Разумеется, проза Окуджавы — чрезвычайно яркое и потому заслуживающее подробнейшего разбора литературное явление, но не оказываются ли при этом ущемлены «права» Окуджавы-лирика? Ведь творчество в первую очередь именно в этом литературном роде выдвинуло его в первые ряды отечественной культуры. Нам показалось, что меньшее, чем могло бы быть, внимание автора диссертации к лирике приводит порой к недооценке его поэтического творчества той

или иной поры. Так, о явном песенном взлёте 1982 — 1985 годов, который последовал после долгой, занятой работой над прозой, паузы и о котором С. С. Бойко пишет вскользь, оказывается в предложенной ею концепции периодизации лишь коротким буферным отрезком между третьим и четвёртым периодами творческой эволюции художника. Между тем, песни этого времени («Надпись на камне», «Музыкант», «Счастливый жребий» и другие) означали важный поворот в поэтическом мире художника, в чём-то оставшемся прежним, но в чём-то заметно обновившемся (составителю данного отзыва приходилось об этом писать — см.: Кулагин А. Лирика Булата Окуджавы. М.; Коломна, 2009. С. 274–283). <...> Относительное равновесие анализа поэзии и анализа прозы в диссертации наверняка привнесло бы какие-то дополнительные краски в объективную общую картину творческой эволюции — хотя в целом она, повторим, вполне убедительна.

Другое наше замечание связано с композицией работы — на наш взгляд, чересчур дробной для жанра диссертации. Докторская диссертация состоит обычно, по нашим наблюдениям, из четырёх–шести глав. Данная же работа включает в себя пятнадцать (!) глав очень разного объёма — от двенадцати до восьмидесяти страниц. С одной стороны, понятно желание автора структурно выделить каждый новый поворот исследования, но некоторые небольшие главы (например, шестую и седьмую, посвящённые одному произведению — роману «Бедный Авросимов»), как нам думается, можно было бы объединить в более крупные, лишь разбив их на параграфы. Ощущение широты охвата материала от этого не утратилось бы, зато усилилось бы впечатление цельности её. Это касается глав, посвящённых не только прозе, но и поэзии. Например, ключевое место в одной из глав занимает анализ возможной реминисценции из стихов малоизвестного поэта-лефовца Петра Незнамова в песне Окуджавы «Заезжий музыкант» (повтор-клонение: «Судьба, судьбы, судьбе...»). Даже если такая реминисценция имела место (некоторые исследователи полагают, что здесь сказался школьный опыт бывшего учителя, когда-то обучавшего детей склонению существительных по падежам; один из его автобиографических рассказов даже иронически назван: «Частная жизнь Александра Пушкина, или Именительный падеж в творчестве Лермонтова»), — данный эпизод творческой жизни поэта представляется довольно локальным, и ощущение локальности его не уходит даже при том, что он обрамлён в главе параллелями с творчеством Николая Глазкова и Бориса Пастернака.

<...> Выясняя (на с. 454–455 диссертации), из каких источников автор романа «Свидание с Бонапартом» мог знать использованные им записки Луизы Фюзи, исследовательница не учитывает свидетельство Ирины Уваровой-Даниэль, вспоминающей в связи с этими же записками, что в период работы

Окуджавы над романом видела в его руках журнал «Пантеон и репертуар русской сцены» (см. публикацию её мемуаров в альманахе: *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. Вып. 2. 2005. С. 45). Этот факт, кстати, нисколько не противоречит поискам и наблюдениям С. С. Бойко, а даже добавляет им лишний аргумент. Нам показалась также чересчур категоричной характеристика Татьяны, героини повести «Фотограф Жора», как «мещанки» (с. 221 и др.). Этому противоречит сюжетная линия родителей Татьяны, комиссаров гражданской войны, и её собственный — в глазах автора явно позитивный — интерес к их судьбе. И неспроста же к Татьяне испытывает сердечную склонность сам главный герой повести, в сюжете которой есть, кстати, несколько куда менее привлекательных героинь второго плана, которым определение «мещанка» подошло бы скорее...

***О кандидатской диссертации Д. В. Мосовой
«Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы»
(Нижегородский гос. лингв. ун-т², 2016)***

...В данной работе наследие Окуджавы рассматривается на фоне традиций Блока — крупнейшего поэта Серебряного века, связь с которым поэт второй половины истекшего столетия остро ощущал. Заметим, что органичная связь с блоковским творчеством присуща и другим большим мастерам, современникам Окуджавы — например, упоминаемым в диссертации Арсению Тарковскому и Александру Кушнеру, а также крупнейшим поэтам-бардам — Александру Галичу и Владимиру Высоцкому; применительно к последним она исследована в работах В. А. Зайцева, Н. Пименова (В. Альтшуллера), Н. А. Богомолова. Пришёл черёд обратиться к этой проблеме и окуджавоведению. Защищаемая ныне работа — первый опыт монографического изучения блоковской традиции в лирике Окуджавы. <...>

Работа выстроена в соответствии с классическим пониманием диссертационного жанра, требующего теоретического экскурса. Он составляет содержание первой главы, где говорится о теоретических аспектах проблемы литературной традиции, в частности — в лирической поэзии, и относительно рецепции поэзии именно Блока. Глава представляет собой аналитический обзор существующих трактовок этой проблемы, начиная с классиков отечественного литературоведения — Веселовского, Тынянова — до работ самого последнего времени (В. Е. Хализев, А. М. Ранчин и др.). Д. В. Мосова готова вступить в полемику там, где считает это необходимым. Так, автор диссертации оспаривает под-

² Защита состоялась в Нижегородском гос. ун-те им. Н. И. Лобачевского.

ход Е. П. Любаревой, автора книги о блоковской традиции в советской поэзии, усматривая в её работе некоторое упрощение творческого диалога, который ведёт с классиком поэзия последующих десятилетий. Речь идёт, в частности, о принципиальной значимости цитат как знаков литературной преемственности; Любарева их недооценивает, и автор диссертации резонно и корректно ей возражает. Из данной главы явствует, что и сама тема «Окуджава и Блок» уже имеет свою, пусть и небольшую, научную историю (оказывается, отдельные упоминания имени Окуджавы появлялись в блоковедческих статьях ещё советского времени, но по понятным идеологическим причинам серьёзный разговор на эту тему был тогда невозможен). <...>

Во второй главе диссертации рассматриваются типы и функции блоковских цитат в поэзии Окуджавы. Д. В. Мосова исходит из методологически ценного положения Вл. И. Новикова о диалектике традиционного и новаторского в творчестве этого поэта, а также из концепции З. Г. Минц, предложившей типологию цитат, характерную для творчества Блока. По мысли автора диссертации, эта типология проецируется и на поэтический диалог, который ведёт с Блоком сам Окуджава (правда, мысль о значении типологии Минц по ходу изложения материала как-то теряется и возникает заново уже в конце главы, в выводах, где приводится принадлежащий Минц термин «цитаты-“парафразы”»). Здесь важны, во-первых, «имена» (наименования) героини лирики Окуджавы, восходящие, по убедительному рассуждению Д. В. Мосовой, к блоковским стихам, прежде всего — «Стихам о Прекрасной Даме»: *дама, госпожа*, а также *пани*. Лирические оттенки «имени» такого типа могут быть у Окуджавы различны: так, единственной *прекрасной даме* из песни «Ещё один романс» противопоставлены *дамы* прочие, лишённые высокого поэтического ореола («Ведь что мы сами, господа, в сравненье с дамой той прекрасной, и наша жизнь, и наши дамы, господа»). Вообще у стихов Окуджавы и Блока такого рода есть общий лирический нерв — сложное соотношение идеального и реального, у самого Блока с годами всё более проступающее как некое смысловое и стилевое расхождение, доходящее до внутреннего драматического разлада. Окуджава, поэт другой эпохи, за плечами которой были уже и революция, и большие войны, и массовый террор, явно не прошёл мимо этого блоковского диссонанса и, как это видно в диссертации, по-своему на него откликнулся. Может быть, этим объясняется «демократизация» образа Прекрасной Дамы, который в окуджавской «Песенке о московском муравье» сопровождается «простонародным», по точному выражению Д. В. Мосовой, жестом лирического героя: «Вдруг захотелось в ноженьки валиться». Этот герой, кстати, сродни *рыцарю* из блоковского цикла, боготворящему свою Прекрасную Даму; образу такого героя, в соотношении с героиней, посвящён в этой главе диссертации отдельный параграф. Мо-

жет быть, здесь стоило вспомнить также пушкинское стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...», входящее, в свою очередь, в претекст блоковского цикла. Не сомневаемся в том, что это стихотворение Пушкина Окуджаву знал и помнил. Любопытна предложенная диссертантом трактовка песни Окуджавы «По Смоленской дороге» как отклика на стихотворение Блока «Окрай небес — звезда омега...»; два произведения сближаются за счёт общих мотивов *звезды*, *небесного взгляда*, *холода*, *метели*. Столь же убедителен проделанный Д. В. Мосовой анализ стихотворений Окуджавы «Ночной разговор» и «Две дороги» в свете блоковского влияния.

Третья глава посвящена романсовой традиции в творчестве Окуджавы. Здесь исследовательница попадает в «пограничное поле», на стык искусств и научных дисциплин. Напомним, что в 90-е годы ушедшего века пишущие об авторской песне были воодушевлены самой идеей и открывшейся возможностью трактовать авторскую песню как литературное явление, а в ведущих её представителях видеть больших поэтов. Прошло время, и стало ясно, что такой «литературоцентричный» подход недостаточен, что исследователям бардовской поэзии никуда не уйти от музыкальной, вокальной, театральной составляющей этого искусства. Сами барды это чувствовали; так, Высоцкий не раз говорил о том, что истоки его творчества — в городском романсе. «Городской романс» — название одной из песен Галича. Поэтому научное обсуждение вопроса о романсе применительно к авторской песне естественно и необходимо. Правда, автор диссертации сразу оговаривается, что избранный им «аспект исследования лирики Окуджавы требует внимания к жанру самого поэтического текста, вне зависимости от существования его музыкального варианта» (с. 68). В этом нам видится объективный недочёт. Ведь в самом деле, звучащее стихотворение у Окуджавы представляет собой его «музыкальный вариант», где могут быть заменены отдельные слова, изъята целая строфа, ибо она «не поётся», то есть трудна для исполнения технически (в этом смысле показательна судьба, например, написанных Окуджавой в разные годы стихотворений-песен «Заезжий музыкант» и «Музыкант»). Очевидно, окуджавоведение должно учитывать и осмысливать эту разницу.

Впрочем, романс — понятие не только музыкально-поэтическое, но и собственно литературное, лирический жанр, возникший в поэзии в XVIII веке и представленный в русской лирике образцами (Жуковский и др.), отнюдь не требовавшими музыкального сопровождения. История литературоведческих трактовок этого жанра, изученного пока слабо, представлена у Д. В. Мосовой в отдельном, ёмком и взвешенном, параграфе в составе третьей главы диссертации. Здесь же — подробный аналитический обзор блоковедческих трудов, касающихся проблемы «романсовости» Блока, начиная с работ Жирмунского и

Эйхенбаума <...>. Следующий ниже анализ отдельных произведений Окуджавы отличается тонкими и убедительными наблюдениями. Так, образный строй песни Окуджавы «Ваше Величество Женщина», с мотивами *пожарища* и *дыма*, восходит, по мнению Д. В. Мосовой, к стихотворению Блока «Зову тебя в дыму пожара...»; при этом у обоих поэтов высокий поэтический образ оттенён иронией, словно напоминающей читателю (слушателю) о том, что любой поэтизм проходит в двадцатом веке «испытание» изменившейся с галантно-куртуазных времён жизнью. Такая же тенденция обозначена и в уже упоминавшемся нами окуджавском «Ещё одном романсе», где само название не просто обозначает жанровую принадлежность, но и привносит лёгкую ироническую ноту: *дескать, ещё один*, а то ведь их мало... Лёгкая ирония есть даже в ходе мысли самого автора диссертации, называющего это произведение Окуджавы «романсом усталого, но упрямого идеалиста». Впрочем, такое определение по сути своей очень точно.

Ценна и перспективна заключительная, четвёртая, глава диссертации, в которой пара «Окуджава — Блок» предстаёт в контексте творчества поэтов-«посредников». Во-первых, это пронизательно чисто методологически: диалог поэта второй половины двадцатого века (не обязательно только Окуджавы) с классикой — Золотого ли века, Серебряного ли — во многих случаях бывает погружён в тройственный контекст: третьим звеном его может оказаться поэт, хронологически или культурно-психологически нашему герою более близкий, чем «отдалённый» во времени классик (так, у Высоцкого иногда пушкинские мотивы бывают «пропущены» через поэтический опыт Маяковского или уличного фольклора). «Блоковская поэзия в рецепции Окуджавы, — справедливо замечает автор диссертации, — открывается навстречу разным художественным мирам, но неизменно остаётся для поэта-наследника точкой отсчёта в его творческих поисках» (с. 163). Во-вторых, обнаруженные Д. В. Мосовой «посреднические» переключки с Блоком через поэзию Светлова («Песенка о комсомольской богине», обозначающая лирический диалог со «Стихами о Прекрасной Даме»), Киплинга («Не бродяги, не пропойцы...»; здесь актуализируется блоковский мотив *близкого берега* из «Незнакомки» и др.), Руставели (важные для Окуджавы грузинские мотивы в цикле «По дороге к Тинатин») и, наконец, Ахмадулиной («Считалочка для Беллы», вновь напоминающая о «Стихах о Прекрасной Даме») подтверждают оправданность такого подхода.

В целом диссертация Д. В. Мосовой раскрывает проблему «Окуджава и Блок» очень полно, многогранно, с учётом произведений, относящихся к разным периодам творчества поэта-барда. Хорошо, что в диссертации упомянуты и прозаические произведения Окуджавы, несущие в себе блоковские ассоциации (рассказы «Нечаянная радость», «Девушка моей мечты»; кстати, название

позднего автобиографического романа Окуджавы «Упразднённый театр» не связано ли с блоковской пьесой «Балаганчик», с её сюжетом и названием?). Но, естественно, касаться их подробно автор диссертации не мог: проза поэта не входила в поле его внимания как предмет специального анализа...

***О кандидатской диссертации А. С. Иванова
«Лирика Александра Башлачёва в контексте авторской песни
1970–1980-х годов» (Ин-т междунар. права и экономики
им. А. С. Грибоедова³, 2011)***

Творчество Александра Башлачёва в последние годы, наряду с творчеством других видных представителей рок-поэзии, вызывает заинтересованное внимание исследователей. Находясь при жизни художника как бы на периферии культурной жизни, не имея выхода к слушателю и читателю через официальные каналы, оно, однако, оказало в восьмидесятые-девяностые годы ощутимое влияние на общественное сознание, особенно — на молодёжную аудиторию. С распадом СССР культура андеграунда позднесоветского времени стала отдаляться в историческое прошлое и превращаться в предмет научного осмысления. Очевидно, что Башлачёв представляет собой одну из самых показательных в этом отношении фигур и требует самого внимательного анализа. <...>

Творчество Башлачёва рассматривается автором не имманентно, а в контексте другого масштабного историко-культурного явления — авторской песни 1970-х–80-х годов. Авторскую песню в последние годы всё чаще называют предшественницей рок-поэзии, и эта преемственность со всей наглядностью и крупным планом просматривается в диссертации применительно к её главному герою. Столь развёрнутое сравнительное исследование (прежде появлялись лишь отдельные статьи о соотношении творчества Башлачёва преимущественно с творчеством Высоцкого) предпринято и осуществлено впервые.

Реконструкция (насколько, конечно, она позволяется рамками диссертационного жанра) общего поэтического «пейзажа» семидесятых — восьмидесятых годов вообще является несомненным достоинством работы. Если не воспринимать слишком буквально фразу диссертанта «Застой в поэзии был сопоставим с застоём в обществе» (с. 5; всё-таки «застойные» годы дали нам множество замечательных стихов), то нужно признать, что в 70-е годы поэзия действительно переживала состояние некой «переходности», «паузы» между взлётом 60-х и новой вспышкой 80-х; собственно, она и вызвала к жизни явление Башлачёва. Автор принципиально прав, когда соотносит расцвет отечественной рок-поэзии

³ Защита состоялась в Литературном ин-те им. А. М. Горького.

с эпохой постмодернизма, наступившей в России как раз в восьмидесятые годы (а может быть, даже и раньше): это, безусловно, звенья одной цепи. По верному замечанию А. С. Иванова, при всей близости творчества Башлачёва постмодернистскому искусству, есть очень существенное различие между ними: если у постмодернистов обширное цитирование являет собой иронико-пародийную литературную игру, то Башлачёв много цитирует (в том числе, конечно, и бардов) в знак «прорыва к истинным корням и именам» (с. 183).

Стоявшая перед автором научная проблема потребовала совмещения различных литературоведческих методов — интертекстуального, синкретического (звучащая поэзия вбирает в себя элементы разных видов искусства) и биографического. В связи с последней появляется в работе и термин «мифопоэтика», но он в данном контексте нуждается, как нам думается, в уточнении. «...С помощью биографического метода, — замечает исследователь на с. 44, — мы “погружаемся” в поверхностный слой “мифа” (здесь он понимается нами как “текст + биографическая составляющая” — *А. И.*). Проникнуть в его суть и при этом “прочитать” его как единство означаемого и означающего помогает мифопоэтический метод». На наш взгляд, биографический миф и мифопоэтика, несмотря на единый корень «миф», — явления всё же далёкие друг от друга, и граница между ними проходит через слово «поэтика», которой нет в биографическом мифе. То есть, речь должна идти всё-таки о разных «мифах».

Тем не менее, сочетание различных методик в диссертации в целом себя вполне оправдывает, ибо тема работы потребовала решения нескольких исследовательских задач.

Во-первых, активное песенно-поэтическое творчество Башлачёва, хронологически очень недолгое (занимающее всего несколько лет), рассматривается тем не менее в своём развитии, диахронно. Это верный методологический ход: ни один художник не остаётся в своём творчестве «неподвижным», соответственно и характер творческого диалога Башлачёва с авторской песней на протяжении 80-х годов менялся. Здесь важно учитывать, что это десятилетие было чрезвычайно насыщенным и противоречивым с точки зрения общественной и культурной жизни, что оно резко делится на две примерно равные по продолжительности части — первую (стагнация и инерция; апофеоз геронтократии; последние попытки консервации советской системы) и вторую (Перестройка; резкое оживление в обществе и культуре). На этом фоне и творчество Башлачёва, его культурные ориентиры, как показывает диссертант, меняются. По мысли исследователя, поэт эволюционирует (и переход заметно выражает себя как раз в середине десятилетия) от влияния авторской песни к влиянию рока. В тексте диссертации эта идея многократно подтверждается различным аналитическим

материалом, и доказательство её представляет собой вторую – центральную в диссертации – исследовательскую задачу.

Соглашаясь с этой идеей в целом, мы должны в то же время признать, что не все аргументы диссертанта в её пользу убедительны в равной степени. Отдельные частности могут вызвать возражение, по крайней мере — желание уточнить историко-культурный контекст той или иной поэтической переключки.

Так, уже само название упоминаемой в диссертации песни Башлачёва «Верка, Надька, Любка» не отсылает ли слушателя к одной из самых известных песен Окуджавы — «Три сестры» («Вот стоят у постели моей кредиторы // Молчаливые — Вера, Надежда, Любовь»); на перечне имён построен весь её лирический сюжет)? Кстати, Башлачёв в цитируемых диссертантом автокомментариях к песне сам же намекал на то, что у него есть предшественники («ещё одна версия на тему веры, надежды, любви»). Песня «Егоркина былина», справедливо увязанная (на с. 143) с фольклорной традицией, может опираться ещё и на традицию Высоцкого, конкретнее — на его лирическую дилогию «Очи чёрные», состоящую из песен «Погоня» и «Старый дом», и на песню «Скоморохи на ярмарке», написанную для фильма «Иван да Марья». Перечисленные произведения Высоцкого представляют собой тоже стилизацию фольклора, и очень важно — все они, как впоследствии и «Егоркина былина» Башлачёва, имеют общий поэтический размер: написаны «кольцовским пятисложником». Известно, что у поэтов (особенно поющих), порой срабатывает не только поэтическая (на уровне реминисценций), но и ритмическая память: иногда сам выбор ритма (особенно — редкого) есть знак отсылки к чужому произведению. Так что в случае с «Егоркиной былиной» через традицию авторской песни (в частности, Высоцкого) преломилась, возможна, и более давняя поэтическая традиция (Кольцов; здесь можно подумать и о влиянии тоже очень чуткого к фольклору Твардовского; нам, например, слышится интонация «Василия Тёркина» в остроумных строках Башлачёва, где исследователь справедливо усматривает пародийное переосмысление одного из советских идеологических постулатов: «Целый день гулял по травам // И спешу вам доложить: // Человек имеет право // Без обязанностей жить»).

На с. 164 диссертант сравнивает песню Башлачёва «Пора собираться на бал» с «Рассказом женщины» Визбора и приходит к выводу, что героини обоих поэтов «остаются нравственно чистыми, однако персонажи Башлачёва оказываются способными на преодоление». Между тем и в песне Визбора «преодоление» явно происходит, героиня в ответ на уличное приставание реагирует весьма и весьма решительно: «Я авосечку-суму // Из руки переложила, // Кавалеру своему // Меж букашек засветила!»

Хочется оспорить и ещё один аргумент автора диссертации. Он полагает (см. с. 153–154), что строка Башлачёва «По радио поют, что нет причины для тоски» содержит цитату из песни М. Анчарова «МАЗ» («Нет причин для тоски на свете...»; 1962) и что эта цитата погружена у Башлачёва в «негативный контекст», свидетельствующий о том, что для него «авторская песня — тоже часть массового (в худшем понимании) сознания», размежеваться с которым (а значит, и с бардовской традицией) он стремится. Даже если Башлачёв и был знаком с песенным творчеством Анчарова (в 80-е годы подзабытым, ибо бард ещё в конце 60-х перестал сочинять авторские песни и выступать с ними), то едва ли он мог услышать его голос по радио: услышать по радио поющего Анчарова в доперестроечное время было так же невероятно, как услышать, скажем, Александра Галича или Геннадия Шпаликова. Доступа в средства массовой информации у их песенного творчества тогда не было. Но откуда же в этом случае взята цитата? Она взята из популярной во второй половине 70-х годов эстрадной песни Е. Мартынова на слова А. Дементьева и Д. Усманова «Если сердцем молод», действительно без конца звучавшей по радио в исполнении ансамбля «Самоцветы»: «Я сегодня там, где метёт пурга, // Я сегодня там, где поёт тайга, // Я сегодня там, где друзья близки, // Нет причины для тоски». Такое песенное сочинение вполне вписывается в тот «негативный контекст», о котором в целом справедливо пишет А. С. Иванов.

Одним словом, вопрос о полемичности творчества Башлачёва по отношению к авторской песне непросто и требует дополнительных и более точных аргументов. Точно так же нуждаются в источниковедческом прояснении некоторые другие наблюдения диссертанта. Скажем, в стихах Башлачёва 1981 года он усматривает цитату из рассказа Пильняка «Волки» (см. с. 68–69 диссертации), между тем как творчество Пильняка до 1986 года оставалось в СССР под запретом. Мог ли в этом случае Башлачёв читать его? Если да — по каким источникам? На какие источники опиралось его знание творчества Вертинского, которое в эпоху юности Башлачёва уже перестало быть «культовым», старые патефонные пластинки вышли из обихода, но зато в начале 70-х фирма «Мелодия» издала несколько виниловых дисков «первого барда». Может быть, нужно было свериться с составом этих пластинок, который, скорее всего, и мог быть у Башлачёва на слуху. Кстати, стоило бы осторожнее говорить о значении знаков препинания (в частности, многоточия) у Вертинского и Башлачёва: в публикациях произведений поющих поэтов знаки препинания порой бывают расставлены не авторами, а их посмертными публикаторами. Вообще же расширение временных рамок охваченного диссертантом материала до имени Вертинского представляется оправданным: в Вертинском исследователи закономерно видят своеобразного предтечу авторской песни второй половины столетия. <...>

В диссертации немало полемических пассажей; они звучат корректно и в целом убедительно. Намечены интересные перспективы дальнейшей разработки проблемы. Например, ценно финальное замечание о возможном изучении влияния Маяковского (особенно раннего) на творчество Башлачёва. Думается, в цитируемых по ходу работы (на с. 57) строках Башлачёва «Вскоре уснули, / Сном тяжёлым забывшись // Летели снежинки из разбитого / окна // А за окном хихикала / Глупая, пьяная в стельку // Луна» как раз стилевая, интонационная традиция Маяковского ощутимее пушкинской (исследователь вспоминает здесь строки из «Евгения Онегина»: «Как эта глупая луна // На этом глупом небо-склоне»).

Перечень использованных диссертантом работ довольно полон и свидетельствует о хорошей научной эрудиции исследователя в данной области. Можно было бы добавить в библиографию книгу С. Чуприна «Крупным планом» (1983) — пусть давнюю, написанную ещё в условиях советской цензуры, но хорошо очерчивающую контуры поэтической ситуации пятидесятых – семидесятых годов (о которой во вводной части своей диссертации пишет и А. С. Иванов). Следовало бы дифференцировать издания наследия бардов: не все они имеют научную ценность...

***О кандидатской диссертации Е. Р. Авиловой
«Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии»
(Якутский гос. ун-т; филиал в г. Нерюнгри⁴, 2010)***

...Избранный исследовательницей ракурс не повторяет уже существующих на сегодняшний день работ о рок-поэзии (монография Ю. В. Доманского, статьи в издающемся в Твери и Екатеринбурге серийном сборнике «Русская рок-поэзия: текст и контекст» и прочие, появляющиеся в различных изданиях, публикации); здесь предложен оригинальный подход, нацеленный на выявление историко-литературного контекста явления, по крайней мере — одного важнейшего аспекта этой проблемы: соотношение рок-поэзии с традицией русского авангарда (футуризм и близкие ему явления; диссертация содержит аналитический обзор основных концепций авангарда в филологической науке, представленных работами Н. С. Сироткина, Д. Л. Шукурова и других учёных). Такое исследование в нашем литературоведении пока не предпринималось <...>.

В качестве ключевого метода своего исследования автор диссертации избирает системно-типологический подход, позволяющий увидеть общие для разных литературных эпох закономерности поэтического развития; при этом в

⁴ Защита состоялась в Росс. ун-те дружбы народов.

диссертации частично используются и другие методики: сравнительно-историческая, структурно-семиотическая (позволяющая «подойти к анализу художественного текста как синтетическому феномену, что особенно важно при исследовании рок-поэзии» — с. 17), мифопоэтическая. Работа Е. Р. Авиловой опирается на прочную теоретическую базу — труды Р. О. Якобсона, А. Ф. Лосева, Е. М. Мелетинского, Ю. М. Лотмана и других крупнейших учёных, но при этом оригинальна и самостоятельна; значимые для темы диссертации идеи этих учёных восприняты автором творчески, преломлены через призму интересующей исследовательницу проблематики. <...>

Данное диссертационное сочинение отличается стройной композицией, делающей абсолютно прозрачной и внятной основную идею работы; последняя же, в свою очередь, заключается в том, что в русской рок-поэзии реализовались «многие осевые авангардные установки» (с. 5). Речь идёт о модели мира (этот термин, введённый в науку три десятилетия назад В. Н. Топоровым, является опорным для данной диссертации), которую автор называет «авангардной»; она, по мнению Е. Р. Авиловой, включает в себя антитрадиционализм (этому качеству авангардного сознания и авангардного искусства в главе уделяется особое внимание как ключевому), мифологизм, эсхатологизм, утопизм. Перечисленные понятия определили собою структуру первой главы, написанной на материале поэзии русского авангарда, его ведущих представителей: В. Маяковского, В. Хлебникова, А. Кручёных...

Далее следует вторая глава, являющая собой, можно сказать, сердцевину работы: здесь речь идёт именно об «авангардной модели мира» в творческом отражении рок-поэзии. В данной главе персонально представлены три значительные фигуры русского рока, воплотившие эту модель (на уровне тематики, мотивов и образов, поэтического языка), по мнению автора диссертации, наиболее ярко: Дмитрий Ревякин (группа «Калинов мост»), Егор Летов («Гражданская оборона») и Юрий Шевчук («ДДТ»); эпизодически, по мере необходимости, привлекается творчество и других авторов. С каждым из этих трёх имён Е. Р. Авилова связывает какую-то важную, приоритетную для того или иного рок-поэта, грань авангардного сознания: если для Д. Ревякина показателен авангардный мифологизм, а для Е. Летова — поэтический нигилизм, то в творчестве Ю. Шевчука, как показано в работе, особенно ощутима тенденция к урбанистической эсхатологии.

В соответствии с этим материал главы распределён по параграфам. Такая классификация и такая логика построения выглядят вполне убедительными и оправданными. Причём они не мешают автору проводить сквозные линии и видеть общие, присущие в разной степени всем трём поэтам (и не только им) свойства актуализированной рок-поэтами авангардной модели мира. В их чис-

ле — мотивы физиологизма («телесной деструкции» как «одного из исходных пунктов авангардной эсхатологии»; с. 67) и особого авангардного прагматизма — творческой направленности на прямое воздействие на реципиента, характерное как для авангардно-футуристической эстетики, так и для рок-поэзии (Е. Р. Авилова выделяет, например, жанр «песни-лозунга» в творчестве Ю. Шевчука; не случайно она приводит и по-своему программную строку К. Кинчева: «Знай: я пришёл помочь тебе встать»; вообще представленный в тексте диссертации цитатный материал вполне репрезентативен для поставленной в ней проблемы).

Между тем проблема эта, как нам думается, открывает и более широкие горизонты поэтической типологии: когда исследовательница пишет об особом статусе автора, о присущей ему «завышенной оценке собственных преобразовательных возможностей» (с. 117) в поэзии авангарда и в рок-музыке, невольно возникает параллель с литературой романтизма; кстати, в работах по творчеству Маяковского (К. Г. Петросов и др.) отмечена его романтическая основа. Было бы любопытно приложить её к рок-поэзии — но это, конечно, тема для отдельной работы. Вообще же перспектива соотношения отдалённых друг от друга во времени историко-культурных явлений и «больших стилей» (напомним теорию Д. С. Лихачёва об их «зигзагообразной» смене) может неожиданно оказаться весьма любопытной; см., например, написанные тоже в типологическом ключе работы С. М. Шаулова об элементах барокко в творчестве Высоцкого. Думается, и рок-поэзия (поэзия тоже поющая) может быть исследована в таком аспекте не только в связи с авангардом, как это — бесспорно, успешно — делает автор рецензируемой диссертации, но и с другими крупными художественными явлениями. Кстати, и концепция автора в творческом сознании барочных поэтов близка описываемой в диссертации, и в ней тоже был свой своеобразный прагматизм (поэт как демиург, идея «мира как книги», «завышенная оценка собственных преобразовательных возможностей»...).

Нам думается, что диссертацию усилили бы сведения о том, как относятся к поэтическому авангарду, к творчеству по крайней мере Маяковского сами рок-поэты. Высказывались ли они в интервью или на публике на эту тему? Не обратиться ли к здравствующим персонажам диссертации с подобными вопросами? Конечно, высказывания художника о собственном творчестве неизбежно бывают субъективны, и их не нужно абсолютизировать, но прислушаться к ним в любом случае полезно для исследователя.

Несколько частных замечаний, которые нужно воспринимать скорее как пожелания и уточнения. В параграф об авангардном мифологизме можно было бы включить материал о христианских мотивах — тем более что эти мотивы по ходу научного изложения так или иначе в диссертации затрагиваются, и автор

её отмечает противоположность авангардного утопизма христианской антропологии. Оригинальный и убедительный анализ мотивов «шаманства» в творчестве Д. Ревякина ещё более, по нашему мнению, выиграл бы, если бы эти мотивы были соотнесены с типологически близкими им мотивами юродства, принадлежащими даже более близкой поэту культуре (известно, что мотивы русского фольклора тоже занимают существенное место в поэтике его группы «Калинов мост»). Строки Ревякина «Напяль коллючую рогожу. // Не бойся выглядеть смешным» вкупе с вполне уместно цитируемым Е. Р. Авиловой фрагментом Книги пророка Исая, послужившим, как известно, источником пушкинского стихотворения «Пророк», — создают ассоциативный фон столь важной для рок-поэзии (и вообще для всей русской поэтической традиции девятнадцатого — двадцатого веков) темы поэта-пророка. Заметим, что в пушкиноведении существует точка зрения, связывающая лирический манифест Пушкина именно с темой юродства (см.: *Строганов М. Стихотворение «Пророк» // Строганов М. О Пушкине: Статьи разных лет. Тверь, 2003*). Эта параллель может вольно или невольно актуализироваться и в рок-поэзии.

Нам показались некоторой натяжкой отдельные наблюдения автора диссертации над анаграммами в творчестве Д. Ревякина (например, анаграмма *ру-ка* в стихах «Грудь расспросам отворить // Отыскать твоё имя» и т. п.); может быть, об этом лучше было бы написать в предположительной форме, и тогда это выглядело бы не как категоричное утверждение, а как версия, на которую исследователь, разумеется, имеет право.

В целом же результаты работы Е. Р. Авиловой позволяют увидеть рок-поэзию не как «падчерицу» русской культуры, а как органичную её часть, опирающуюся на глубинные пласты нашего национального сознания. Объективно этот труд способствует восприятию русской поэзии, вообще русской культуры в неразрывном единстве эпох. В этом нам видится важнейший итог исследовательского поиска автора диссертации.

СПИСОК НАУЧНЫХ ТРУДОВ А. В. КУЛАГИНА

1. КНИГИ

1.1. Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1996. — 124 с.; То же, 2-е изд., испр. и доп. / Предисл. Вл. Новикова. — М.: Кн. магазин «Москва», 1997. — (Б-ка журнала «Вагант–Москва». Вып. 193–198; Сер. «Владимир Высоцкий и всё о нём».) — 196 с.; То же, под назв.: **Поэзия Высоцкого:** Творч. эволюция. Изд. 3-е, переработ. — Воронеж: Эхо, 2013. — 230 с. — См. также: *1.11; 2.42; 2.145.*

Рец. и отклики (на первое изд.): *Бойко С.* // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. — [Вып. I.] — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. — С. 417–422; *Николаенко В.* // Новое лит. обозрение. — № 22. — 1996. — С. 446–447; *Гордийчук А.* Прочитайте — не пожалеете // Горизонт: Инф. бюлл. Тульск. клуба по изучению и пропаганде творчества В. С. Высоцкого «Горизонт». — Тула, 1997. — № 1 (10). Янв. — март. — С. 32; *Вершинин В.* О Высоцком — как о классике // Коломенская правда. — 1996. — 27 марта.

1.2. Высоцкий и другие: Сб. статей. — М.: Гос. культ. Центр-музей В. С. Высоцкого; Благотворит. фонд Владимира Высоцкого, 2002. — 200 с.

Сод.: I. Что считать ранней лирикой поэта? [впервые: 2.77] — Агрессивное сознание в поэтическом изображении Высоцкого: (1964 — 1969) [впервые: 2.55]. — Песня «Про двух громилов...»: проблематика, поэтика, контекст [публ. впервые]. — «Роман о девочках» и поэтическое творчество Высоцкого [впервые: 2.58]. — Высоцкий слушает Анчарова [публ. впервые]. — К проблеме «Высоцкий и фольклор»: Заметки на полях [впервые, как две отдельные публ.: 2.60; 2.72]. — II. Бесы и Моцарт: Пушкинские мотивы в поздней лирике поэта [впервые: 2.25]. — «Лукоморья больше нет»: В жанре «антисказки» [впервые: 2.50]. — «Люблю тебя сейчас...»: диалог с классиком [впервые: 2.39]. — «Пиковая дама» в творческом восприятии Высоцкого [впервые: 2.61]. — Об одном пушкинском подтексте [в наброске Высоцкого «Я юркнул с головой под покрывало...»] [впервые: 2.70]. — Герои Высоцкого и русские классики: Два этюда. — Два «Тезея»: [Греч. миф в поэтич. интерпр. Бродского и Высоцкого] [впервые: 2.69]. — «Пироскаф» Баратынского в современной поэзии [впервые: 2.57; см. также: 1.11]. — III. Студенческое высоковедение [впервые: 3.17]. — Из истории одного спецкурса [публ. впервые]. — Список публикаций А. В. Кулагина об авторской песне / [Сост. А. Е. Крылов].

Рец. и отклики: *Горчакова Г.* «Высоцкий и другие» // Коломенская правда. — 2002. — 20 нояб.; *Булкина И.* // Новое лит. обозрение. — № 4 (62). — 2003. — С. 536–537 (реплика в т. ч. на эту рец.: *Крылов А. Е.* На те же грабли // Новое лит. обозрение. — 2012. — № 6 (118). — С. 422–423; см. также: *1.7; 1.8.*

1.3. Беседы о Высоцком: Кн. для старшеклассников. — Коломна: Колом. гос. пед. ин-т, 2005. — (Сер. «Педагог. потенциал рус. литературы».) — 168 с.; То же, [без подзаг., 2-е изд., испр.]. — [Б. м.]: Издательские решения; По лицензии Ridero, 2016. — 164 с.

Рец. и отклики (на первое изд.): *Жукова Е. И.* // Вестник Моск. ун-та. — Сер. 9: Филология. — 2007. — № 6. — С. 167–170; *Штраус А.* Кулагин раскрывает тайны Высоцкого // Ять. — Коломна, 2006. — 27 сент. — С. 8; *Вдовин С.* Советский Союз как «чёрный квадрат» Кулагина: Заметки на полях // Вдовин С. «...Мы про взрывы, про пожары сочиняли ноту ТАСС...», или Ненаписанные песни Владимира Высоцкого...: Субъективные заметки. — Александров: Вересковый мёд, 2011. — С. 103–116.

1.4. Окуджава и другие: Из исслед. и рецензий 2002—2007 гг. / Ред.-сост. А. Е. Крылов. — М.: Булат, 2008. — 242 с.

Сод.: I. Авторская песня: Из вузовск. учебника [см.: 2.112; впервые, журн. вар.: 2.78]. — «Сначала он, а потом мы...»: Крупнейшие барды и наследие Александра Вертинского [впервые: 2.94; см. также: 1.7]. — «В ключе Булата» [впервые: 2.87; фрагм.: 6.37; см. также: 1.7]. — II. Эту книгу читал молодой Окуджава [впервые: 2.117; см. также: 1.7]. — «На Тверском бульваре»: О первой песне «нового» Окуджавы [впервые: 2.104; см. также: 1.7]. — Стихи об озорстве [впервые: 2.103]. — Булат Окуджава: из неопубликованного [впервые: 2.118]. — «Фотограф Жора» и его родственник «Промоксис»: «Тупиковая ветвь» творчества? (В соавт. с А. Е. Крыловым) [впервые: 2.116]. — III. Встречи в зале ожидания [впервые: 3.22]. — Окуджава и окуджавоведение 1997—2006: Из обзоров «НЛО» [фрагменты публикаций 3.20; 3.23; 3.25]. — Умный любит учиться...: По страницам учебных пособий [впервые: 3.26].

Отклик: *Давыдов Д.* Филология о барде // Кн. обозрение. — 2009. — № 11 (23–29 марта). — С. 7.

1.5. Лирика Булата Окуджавы: Науч.-попул. очерк. — М.: Булат; Коломна: Колом. гос. пед. ин-т, 2009. — 320 с. — См. также: 2.126.

Рец. и отклики: *Каганович В. И.* Булат Окуджава продолжается... // Владимир: Дневник — <http://vikag.mylivepage.ru/blog/1026/3307> (05.05.2009); *Горчакова Г.* Бумажный солдатик Булат Окуджава // Коломенская правда. — 2009. — 20 мая. — С. 14; *Светлова Е.* Всё для вас. Посвящается вам // Угол зрения. — Коломна, 2009. — 10 июня; *Захаров Л.* Встреча с новой книгой // Советская Коломна. — 2009. — 10 июня.

1.6. Песни Владимира Высоцкого: Материалы к комментарию: (Пробная версия): На правах рукописи. — М.; Коломна: [Без изд-ва], 2009. — 188 с. — В соавт. с А. Е. Крыловым; То же, под назв.: **Высоцкий как энциклопедия советской жизни:** Комментарий к песням поэта. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Булат, 2010. — 384 с.

Отклики (на второе изд.): *Громов А.* Ключ к эпохе // Лит. газ. — 2010. — № 50 (8 дек.). — С. 7; *Горчакова Г.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни // Коломенская правда. — 2011. — № 2 (14 янв.). — С. 12.

1.7. У истоков авторской песни: Сб. статей. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2010. — 340 с.

Сод.: Учителя и ученики. «Сначала он, а потом мы...»: Крупнейшие барды и наследие Вертинского [впервые: 2.94; см. также: 1.4]. — Высоцкий и традиция песенного трио С. Кристи — А. Охрименко — В. Шрейберг [впервые: 2.119]. — Из историко-культурного комментария к произведениям Высоцкого [впервые: 2.96]. — Война. «Антивоенный поэт» Анчаров [впервые: 2.95]. — «Ошибка» Галича и её литературный источник [впервые: 2.124]. — О цикле Высоцкого «Из дорожного дневника» [впервые: 2.84]. — Маяковский. Эту книгу читал молодой Окуджава [впервые: 2.117; см. также: 1.4]. — «Люблю тебя сейчас...» Высоцкого в поэтическом контексте [впервые: 2.100]. — Ещё к проблеме «Высоцкий и Маяковский»: Три заметки [фрагмент публикации 2.96]. — Собеседники. «В ключе Булата» [впервые: 2.87; см. также: 1.4]. — Галич и Высоцкий: поэтический диалог [впервые: 2.75]. — Слушая друг друга (Высоцкий и Визбор) [впервые: 2.121; использованы фрагм. публикации 2.96]. — Пушкин. «Медный всадник» и поэзия Галича [впервые: 2.80; см. также: 1.11]. — «Черногорские мотивы» Высоцкого: К традиции «Песен западных славян» [впервые: 2.105]. — «Талисман» Окуджавы [публ. впервые; см. также: 1.11]. — История одной песни. «На Тверском бульваре» [впервые: 2.104; см. также: 1.4]. — «Леночка» [впервые: 2.85]. — «Тост за Женьку» [впервые: 2.111]. — Приложения. Из отзывов о диссертациях [Ю. В. Доманского, С. В. Свиридова, Е. И. Солнышкиной, Е. Г. Шевякова, Е. И. Жуковой, М. А. Раевской; публ. впервые].

Рец. и отклики: Крылов А. Е. Занимательно об авторской песне. Новая книга А. Кулагина // Челюскинский рабочий — <http://ae-krylov.livejournal.com/8585.html> (11.05.2010); Шостак Г. // Новое лит. обозрение. — 2012. — № 2 (114). — С. 388–390 (реплика на эту рец.: Крылов А. Е. На те же грабли // Новое лит. обозрение. — 2012. — № 6 (118). — С. 422–423).

1.8. Барды и филологи: Авторская песня в зеркале литературоведения. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2011. — 158 с. — См. также: 2.137.

Рец.: Шостак Г. // Новое лит. обозрение. — 2012. — № 2 (114). — С. 388–390 (реплика на эту рец. см.: 1.7).

1.9. Визбор. — М.: Молодая гвардия, 2013. — 355 с., илл. — (Сер. «Жизнь замечат. людей: Сер. биографий; Вып. 1421.) — См. также: 2.150; 6.41; 6.43.

Рец. и отклики: Арбитман Р. Отмечено задушевым лиризмом... // Профиль. — 2013. — № 19. — 20 мая. — С. 65; То же, под назв.: Вот уж действительно пропасть меж нами легла // Арбитман Р. Антипутеводитель по современной литературе: 99 книг, которые не надо читать. — М.: Центрполиграф, 2014. — С. 285–287; Горчакова Г. «Здравствуй, я снова прибыл к вам...» // Коломенская правда. — 2013. — № 48. — 28 июня. — С. 3; [Б. п.] // Газета недели в Саратове. — 2013. — № 24. — 2 июля. — С. 17; Бочаров Д. Не делайте из Визбора диссидента // Культура: Духовное пространство рус. Евразии. — 2013. — № 25. — 12–18 июля. — С. 11; Артамонов В. Поющий журналист // Кн. обозрение. — 2013. — № 15. — 30 июля. — 18 авг. — С. 19; Юрий Визбор глазами коломенского учёного: В серии «ЖЗЛ» вышла первая биография изв. барда / [Ред.] // Коломенский альманах: Лит. ежегодник. — Вып. 18. — Коломна: Комитет по культуре гор. округа Коломна, 2014. — С. 58; Вдовин С. Не стреляйте в пианиста, или «...Явно не визборовский жанр...» // Вдовин С. Мужчина и женщина: (Владимир Высоцкий и Новелла Матвеева): Опыт сопоставления: [Сб.] — Александров: Вересковый мёд, 2014. — С. 44–62; см. также: 6.43.

1.10. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтический Петербург Александра Кушнера. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2014. — 142 с. — См. также: 2.157.

Р е ц . : *Ляпина Л.* В диалоге с городом // Знамя. — 2015. — № 9. — С. 220–221; *Sadzińska E.* // Acta Universitatis Lodziensis. — 2016. — Folia Litteraria Rossica; 9. — S. 53–57.

1.11. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб. статей. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2015. — 274 с.

С о д . : I. Пушкинский протеизм как историко–литературная проблема [впервые: 2.68]. — Первая встреча Онегина и Татьяны [впервые: 2.74]. — Три статьи из «Онегинской энциклопедии»: Гамлет [см.: 2.63; впервые: 2.33]; Дмитриев [см.: 2.64; впервые: 2.52]; Противоречия [впервые: 2.89]. — Пушкинский замысел статьи о Баратынском [впервые: 2.18]. — Когда впервые было опубликовано стихотворение «Я здесь, Инезилья...»? [впервые: 2.11] — «Надпись к воротам Екатерингофа» [впервые: 2.41]. — К истолкованию наброска «Сей белокаменный фонтан...» [впервые: 2.47] — Об источнике стихотворения «Воды глубокие...» [впервые: 2.56] — Мелкие заметки: «С коня калмыцкого свалюсь» [впервые: 6.19]; «Прими сей череп, Дельвиг...» [впервые: 6.29]; «Развратник радуясь клеветает...» [впервые: 2.36] — К проблеме: Пушкин и замысел «Мёртвых душ» [впервые: 2.132]. — II. Пушкин и князь Курбский [впервые: 2.82]. — Об одном эпиграфе в романе о царском арапе [впервые: 2.28]. — Об источнике пушкинской заметки «Мнение митрополита Платона...» (в соавт. с П. В. Калитиным) [впервые: 2.34]. — Пушкин и «Древняя российская вивлиофика» Н. И. Новикова [впервые: 2.45]. — Карамзин как герой пушкинской прозы: (К проблеме жанра) [впервые: 2.43]. — Стихотворение «Полководец». Три статьи: Об одной мифологеме [впервые: 2.32]; О жанре [впервые: 2.97]; О гоголевском восприятии [впервые: 2.156]. — III. «Медный всадник» и поэзия Галича [впервые: 2.80; см. также: 1.7]. — «Талисман» Окуджавы [впервые: 1.7]. — Высоцкий и Пушкин: (Фрагменты монографии [1.1]). — Онегинские мотивы в лирике А. Кушнера [публ. впервые; см. также: 1.13]. — Бродский, Кушнер и пушкинский «Памятник» [впервые: 2.53]. — Поэтические маршруты «Пироскафа» [впервые: 2.57; см. также: 1.2]. — П р и л о ж е н и е . Тайная свобода: Заметки о возвращённой Пушкиниане [впервые: 3.11]. — Пушкинское в поэзии Есенина: Из отзыва офиц. оппонента о докт. дисс. С. Н. Пяткина [публ. впервые]. — «Коротки наши лета молодые...»: О двух пушкиноведч. книгах [впервые: 3.13; 3.19]. — «...Заниматься наукой по–писательски»: Штрихи к портрету Михаила Строганова — пушкиниста и человека [впервые: 2.110].

1.12. Шпаликов. — М.: Молодая гвардия, 2017. — 288 с., илл. — (Сер. «Жизнь замечат. людей»; Сер. биографий; Вып. 1662.) — См. также: 2.182; 6.45.

Р е ц . и о т к л и к и : *Раевская М.* Песенный символ оттепели задумывался как пародия // Веч. Москва. — 2016. — № 163. 8 сент. Утренний деловой вып. — С. 10; полная версия, под назв.: Геннадий Шпаликов: Если бы с каждого, кто напевает «А я, иду, шагаю по Москве», я собрал бы по рублю, стал бы миллионером: <http://vm.ru/news/2016/09/07/gennadij-shpalikov-esli-bi-s-kazhdogo-cto-napevaet-a-ya-idu-shagayu-po-moskve-ya-sobral-bi-po-rublyu-stal-bi-millionerom-332228.html>; *Ефре-*

мова Д. Книжная полка сентября // Культура: Духовное пространство рус. Евразии. — 2017. — № 30. — 1–7 сент. — С. 13; см. также: 6.44; *Притула В.* Про поэтов и не только // Проза.ру — <http://www.proza.ru/2017/09/11/1275> (11.9.2017); *Быков Д.* Короткая правильная жизнь // Панорама ТВ. 13.9.2017 — https://vk.com/newspranoramatv?w=page-130477135_54967225; [Б. н.] Книжные новинки из Коломны: Профессор ГСГУ презентовал две новые книги, посвящ. художникам из поколения «оттепели» // Вопрос — ответ. — Коломна, 2017. — № 71. — 22 сент. — С. 1; *Образцов П., Петрова А.* Бывает всё на свете хорошо?: [Обзор новых кн.] // Труд-7. — 2017. — № 66–67/33. — 22–28 сент. — С. 8.

1.13. Кушнер и русские классики: Сб. статей. — Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2017. — 240 с.

С о д . : I. Онегинские мотивы [впервые: 1.11]. — Отзвуки «Медного всадника» [впервые: 2.138]. — «Лермонтовское» стихотворение: («Вбежал на холм и задохнулся...») [впервые: 2.171]. — «А всё-таки всех гениальней Толстой...» [впервые, как две отдельные статьи: 2.169; 2.173] — Фетовские эпитафии [впервые: 2.178]. — Герои Чехова в лирическом свете [впервые: 2.174]. — II. К проблеме культурной традиции: основные мотивы и ситуации [публ. впервые]. — Два Кушнера [впервые: 2.175]. — «Всем смыслам поперёк...»: поэтика парадокса [впервые: 2.183]. — К понятию большой лирической формы: стихотворение «Дворец» [впервые: 2.149]. — Цикл «Стансы»: жанр, композиция, контекст [впервые: 2.167]. — «Я ли свой не знаю город?» [впервые: 2.31] — III. «Гуашью смуглой и крутым зигзагом»: Межиров: поэтика импрессионизма [впервые: 2.168]. — Межиров и Высоцкий: поэтический диалог [впервые: 2.165]. — Окуджава как ленинградский поэт: Об одной малоизв. песне [впервые: 2.148]. — Окуджава: «Письмо Олегу Чухонцеву» [впервые: 2.154]. — Детство как лирическая тема Галича [впервые: 2.123]. — Бродский в творческом сознании Визбора [впервые: 2.129].

О т к л и к : [Б. н.] Книжные новинки из Коломны: Профессор ГСГУ презентовал две новые книги, посвящ. художникам из поколения «оттепели» // Вопрос — ответ. — Коломна, 2017. — № 71. — 22 сент. — С. 1.

2. СТАТЬИ. ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ. ПРЕДИСЛОВИЯ. ЭССЕ. ФРАГМЕНТЫ КНИГ. ГЛАВЫ В УЧЕБНЫХ ПОСОБИЯХ.

2.1. Эпиграф в поэме А. С. Пушкина «Полтава» // Болдинские чтения / Ред. колл.: М. П. Алексеев и др. — Горький: Волго-Вятск. кн. изд-во, 1979. — С. 110–112.

2.2. «Листки календаря» М. Танка и горьковская очерковая традиция // Горьковские чтения. 1982: Материалы конф. «Художественный опыт М. Горького и советская литература» / Отв. ред. И. К. Кузьмичёв. — Горький: Волго-Вятск. кн. изд-во, 1982. — С. 181–183.

2.3. Эпиграф к восьмой главе «Евгения Онегина» // Болдинские чтения / Ред. колл.: Н. А. Борисова и др. — Горький: Волго-Вятск. кн. изд-во, 1982. — С. 73–80.

2.4. Об истоках романтической традиции в ранней поэзии Н. С. Тихонова: (Эпиграфы Баратынского и Блока в кн. «Орда» и «Брага») // Типологическая общность и индивидуальное своеобразие писателя: Межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. З. И. Левинсон. — Тула: Тульск. гос. пед. ин-т, 1984. — С. 67–77.

2.5. Несостоявшиеся эпиграфы Пушкина: [К творч. истории стих. «Анчар» и «Сапожник»] // Лит. учёба. — 1985. — № 3. — С. 181–183.

2.6. Пушкинское стихотворение «Из Varry Cornwall» и его английский источник // Болдинские чтения / Отв. ред. Г. В. Москвичёва. — Горький: Волго-Вятск. кн. изд-во, 1985. — С. 144–154. — В соавт. с О. Л. Довгий.

2.7. «Тотчас разбуду» или «Тебя разбуду»?: [К текстологии стих. Пушкина «Я здесь, Инезилья...»] // Вопр. лит. — 1986. — № 10. — С. 276–278.

2.8. «Утешенье моё»: Что читал Пушкин в Болдине // В мире книг. — 1987. — № 2. — С. 24–25.

2.9. Идеино-художественная проблематика «Послания И. М. Муравьёву-Апостолу» К. Н. Батюшкова // Тезисы докладов к науч. конф., посв. 200-летию со дня рожд. Константина Николаевича Батюшкова / Отв. ред. В. А. Кошелев. — Вологда: Волог. обл. краеведч. музей, Череповецкий гос. пед. ин-т, 1987. — С. 15–16.

2.10. «Тому [одно, одно] мгновенье...»: [Об источнике пушкин. наброска] // Временник Пушкинской комиссии: Сб. науч. трудов. — Вып. 21 / Редколл.: Д. С. Лихачёв и др. — Л.: Наука, 1987. — С. 83–85. — В соавт. с О. Л. Довгий.

2.11. Когда впервые было опубликовано стихотворение «Я здесь, Инезилья...»? // Там же. — Вып. 22 / Редколл.: Д. С. Лихачёв и др. — Л.: Наука, 1988. — С. 130–136. — См. также: *1.11.*

2.12. Стихотворение Пушкина «Мы рождены, мой брат названный...»: (Вопросы текстологии и поэтики) // Болдинские чтения / Ред. колл.: Н. А. Борисова и др. — Горький: Волго-Вятск. кн. изд-во, 1988. — С. 97–106.

2.13. Стихотворение А. С. Пушкина «Пред испанкой благородной...»: (Опыт реконструкции замысла) // Вопросы творчества и биографии А. С. Пушкина: Тез. докл. и сообщений обл. науч. конф. 16–18 мая 1989 г. / Гл. ред. А. А. Слюсарь. — Одесса: Одесск. гос. ун-т, 1989. — С. 41–43.

2.14. Болдинская лирика Пушкина в системном изучении: (К пост. проблемы): [Тез. докл.] // Историко-литературный процесс: Методологич. аспекты: Науч.-информац. сообщения. — [Ч.] П. Рус. литература XI — начала XX вв / Отв. ред. Л. С. Сидяков. — Рига: Латв. гос. ун-т, 1989. — С. 26–28.

2.15. Несколько слов о юбиляре: [Предисл.] // К семидесятилетию проф. Константина Григорьевича Петросова: [Список науч. тр.]. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1990. — С. 3–4.

2.16. **«Честь имею препроводить к Вам...»:** Книга из библиотеки А. С. Пушкина // Альманах библиофила / Гл. ред. Е. И. Осетров. — Вып. 27. — М.: Книга, 1990. — С. 172–179.

2.17. **«Нижегородская» песня Высоцкого:** [«Песня о Волге»] // Сюжет и время: Сб. науч. трудов: К семидесятилетию Георгия Васильевича Краснова / Отв. ред. В. А. Викторovich. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1991. — С. 172–174; То же, испр.: // Авторская песня. — М., 1994. — № 1. — С. 11; То же: // Круг друзей. — Ниж. Новгород, 1996. — № 1 (февр.). — С. 17.

2.18. **Пушкинский замысел статьи о Баратынском** // Временник Пушкинской комиссии: Сб. науч. трудов. — Вып. 24 / Редколл.: Д. С. Лихачёв и др. — Л.: Наука, 1991. — С. 162–175. — См. также: 1.11.

2.19. **Стихотворение Пушкина «Я здесь, Инезилья...» в поэтическом контексте** // Проблемы современного пушкиноведения: Межвуз. сб. науч. трудов: Посв. семидесятилетию Евгения Александровича Маймина / Отв. ред. Н. В. Цветкова. — Псков: Псковск. гос. пед. ин-т, 1991. — С. 80–87.

2.20. **Стихотворение Пушкина «Пред испанкой благородной...»:** (Опыт реконструкции замысла) // Болдинские чтения / Отв. ред. В. А. Грехнёв. — Ниж. Новгород: Волго-Вятск. кн. изд-во, 1991. — С. 170–178.

2.21. **«В Ленинграде–городе у Пяти Углов...»:** [Ленинград в поэзии Высоцкого] // Нева. — 1992. — № 2. — С. 266–269.

2.22. **А. А. Ахматова — пушкинист:** (К вопросу о методе исследования) // Вопросы творчества и биографии А. С. Пушкина: Тез. докл. и сообщений межвуз. науч. конф. 23–25 апр. 1992 г. / Гл. ред. А. А. Слюсарь. — Одесса: Одесск. гос. ун-т, 1992. — С. 28–30.

2.23. **Высоцкий и Пушкин: типологический аспект проблемы** // Классическое наследие: методология исследования: Тез. докл. межреспубл. науч. конф. 26–30 мая 1992 г. / Науч. ред. П. И. Ткачёв. — Минск: Белор. гос. ун-т, 1992. — С. 24–25.

2.24. **Фрагмент о Карамзине в пушкинском цикле «Отрывки из писем, мысли и замечания»:** (К проблеме жанра) // Н. М. Карамзин: проблемы изучения и преподавания на современном этапе: Тез. докл. на I Карамзинских чтениях 18–21 нояб. 1991 года / Отв. ред. С. М. Шаврыгин. — Ульяновск: Ульяновск. гос. пед. ин-т, 1992. — С. 28–29.

2.25. **Бесы и Моцарт:** Пушкинские мотивы в поздней лирике Владимира Высоцкого // Лит. обозрение. — 1993. — № 3/4. — С. 22–25. — См. также: 1.2.

2.26. **Из комментария к наброску «Под каким созвездием...»** // Незавершённые произведения А. С. Пушкина: Материалы науч. конф. / Сост.: Н. И. Михайлова, В. А. Невская. — М.: Гос. музей А. С. Пушкина, 1993. — С. 24–31.

2.27. **К истолкованию пушкинского наброска «В славной, в Муромской земле...»** // Литература и фольклор: Тез. докл. науч. конф. 15–17 сент. 1993 г. / Науч. ред. Д. Н. Медриш. — Волгоград: Перемена, 1993. — С. 19–21.

2.28. **Об одном эпиграфе в пушкинском романе о царском арапе** // Болдинские чтения / Отв. ред. В. А. Грехнёв. — Ниж. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 1993. — С. 57–64. — См. также: *1.11*.

2.29. **Спецкурс «В. С. Высоцкий и русская литература»** // Филология — Philologica: Науч. и образоват. журнал. — Краснодар: Кубанск. гос. ун-т, 1993. — № 2. — С. 59–62.

2.30. **Об одной аллегории в лирике В. В. Маяковского и В. С. Высоцкого** // К 100-летию со дня рожд. В. В. Маяковского: Лит. чтения. 14–15 мая 1993 г: Тез. докл. / Ред.: К. Г. Петросов, Т. И. Кондратова. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1994. — С. 19.

2.31. **«Я ли свой не знаю город?»**: [Петербург в поэзии А. Кушнера] // Нева. — 1994. — № 12. — С. 297–300. — См. также: *1.13*.

2.32. **Об одной мифологеме в пушкинском «Полководце»** // Болдинские чтения / Отв. ред. Н. М. Фортунатов. — Ниж. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 1994. — С. 67–76. — См. также: *1.11*.

2.33. **Гамлет**: [Статья для «Онегинской энциклопедии»; см.: 2.63] // Октябрь. — 1995. — № 2. — С. 165–166. — См. также: *1.11*.

2.34. **Об источниках пушкинской заметки «Мнение митрополита Платона...»** // Временник Пушкинской комиссии: Сб. науч. трудов. — Вып. 26 / Редколл.: Д. С. Лихачёв и др. — СПб.: Наука, 1995. — С. 157–166. — В соавт. с П. В. Калитиным. — См. также: *1.11*.

2.35. **Четыре четверти пути**: О творч. эволюции В. С. Высоцкого // Genus roetatum: Сб. науч. трудов: К семидесятипятилетию проф. Константина Григорьевича Петросова / Отв. ред. А. В. Кулагин. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1995. — С. 76–92.

2.36. **Из комментария к пушкинским замыслам 30-х годов**: [«В славной, в Муромской земле...»; «Развратник радуясь клеветает...»] // Болдинские чтения / Отв. ред. Н. М. Фортунатов. — Ниж. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 1995. — С. 110–120. — См. также: *1.11*.

2.37. **Пушкин и Высоцкий. К типологии творческой биографии** // Пушкин и русская культура: Доклады на междунар. конф. в Новгороде (26–29 мая 1996 года). — СПб.; Новгород: Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН; Новгор. гос. ун-т, 1996. — С. 38–40. — На правах рукописи; То же, с авт. предисл.: // В поисках Высоцкого. — № 14. — Пятигорск: Изд-во Пятигорск. гос. лингв. ун-та, 2014 (июнь). — С. 45–50.

2.38. **Такая петербургская судьба...**: [О поэте М. Н. Соймонове; 1851–1888] // Нева. — 1996. — № 8. — С. 232–237.

2.39. **«Пушкинское» стихотворение Высоцкого**: («Люблю тебя сейчас...») // Пушкин и современная культура / Отв. ред. Е. П. Чельшев. — М.: Наука, 1996. — С. 207–213. — См. также: 1.2.

2.40. **«Шумит кустарник...»**: [К творч. истории пушкинского наброска] // Временник Пушкинской комиссии: Сб. науч. трудов. — Вып. 27 / Редколл.: Д. С. Лихачёв и др. — СПб.: Наука, 1996. — С. 102–107.

2.41. **«Надпись к воротам Екатерингофа»**: [Об эпиграмме из дневника Пушкина] // Там же. — С. 107–115. — См. также: 1.11.

2.42. **Поэзия В. С. Высоцкого**: [Фрагм. кн.; см.: 1.1] // Вагант–Москва. — М.: Кн. магазин «Москва», 1996. — № 10–12. — С. 27–41.

2.43. **Карамзин как герой документально–критической прозы Пушкина**: (К проблеме её автобиографизма) // Карамзинский сборник: Творчество Н. М. Карамзина и ист.-лит. процесс: Сб. статей / Отв. ред. С. М. Шаврыгин. — Ульяновск: Ульяновск. гос. ун-т, 1996. — С. 74–83. — См. также: 1.11.

2.44. **Алкогоголь, или «Строгие правила» остроумия**: [О юморе Г. В. Краснова] // Литературоведение и литературоведы: Сб. науч. трудов к семидесятипятилетию Георгия Васильевича Краснова / Отв. ред. В. А. Викторович. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1996. — С. 171–174. — Подп.: А. К.

2.45. **Пушкин и «Древняя российская вивлиофика» Н. И. Новикова** // Болдинские чтения / Отв. ред. Н. М. Фортунатов. — Ниж. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 1997. — С. 5–13. — См. также: 1.11.

2.46. **«Онегинская» запись В. С. Высоцкого**: [О наброске «Евгений — / Гений...»] // Ars interpretandi: Сб. статей к 75-летию проф. Ю. Н. Чумакова / Отв. ред. Т. И. Печерская. — Новосибирск: Изд-во Сиб. отд-ния РАН, 1997. — С. 90–98.

2.47. **К истолкованию пушкинского наброска «Сей белокаменный фонтан...»** // Четвёртая международная Пушкинская конференция: [Сб. стендовых докл. — СПб.; Ниж. Новгород: Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН; Администрация Нижегород. обл., 1997]. — С. 195–198. — См. также: 1.11.

2.48. **Авторская песня** // Литературоведческие термины: (Материалы к словарю). — [Вып. 1.] / Ред.-сост. Г. В. Краснов. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1997. — С. 5–6.

2.49. **Эпиграф** // Там же. — С. 52–54.

2.50. **«Лукоморья больше нет...»**: («Антисказка» Владимира Высоцкого) // Литература и фольклорная традиция: Сб. науч. трудов: К семидесятилетию

проф. Д. Н. Медриша / Науч. ред. и сост. А. Х. Гольденберг. — Волгоград: Перемена, 1997. — С. 113–122. — См. также: *1.2*.

2.51. [Предисл. к статье: **Галчева Т. «Телега жизни» А. С. Пушкина и «Кони привередливые» В. С. Высоцкого как два типа поэтического мышления** / Пер. с болг. Е. Поляк] // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. — [Вып. I.] / Ред.-сост. А. Е. Крылов, Б. Б. Жуков. — М.: Гос. культ. центр-музей В. С. Высоцкого, 1997. — С. 291.

2.52. **Дмитриев Иван Иванович**: [Статья для «Онегинской энциклопедии»; см.: 2.64] // Октябрь. — 1998. — № 2. — С. 172–174.

2.53. **Пушкинский «Памятник» и современные поэты**: (И. Бродский, А. Кушнер) // Болдинские чтения / Отв. ред. Н. М. Фортунатов. — Ниж. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 1998. — С. 64–73. — См. также: *1.11*.

2.54. **Таков прямой поэт...**: [Высоцкий и Пушкин] // Вагант–Москва. — М.: Кн. магазин «Москва», 1998. — № 4–6. — С. 1–7.

2.55. **Агрессивное сознание в поэтическом изображении Высоцкого**: (1964—1969) // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. — Вып. II / Ред.-сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. — М.: Гос. культ. центр-музей В. С. Высоцкого, 1998. — С. 52–61. — См. также: *1.2*.

2.56. **Об источнике пушкинского стихотворения «Воды глубокие...»** // Пушкин и его современники: Сб. науч. трудов. — Вып. 1 (40) / Редколл.: Д. С. Лихачёв и др. — СПб.: Академич. проект, 1999. — С. 177–182. — См. также: *1.11*.

2.57. **«Пироскаф» Баратынского в современной поэзии**: [А. Кушнер, Ю. Кублановский, Л. Лосев] // Новое лит. обозрение. — 1999. — № 2 (36). — С. 226–234. — См. также: *1.2; 1.11*.

2.58. **«Роман о девочках» в контексте поэтического творчества Высоцкого** // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. — Вып. III. — Т. 1 / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. — М.: Гос. культ. центр-музей В. С. Высоцкого, 1999. — С. 133–146. — См. также: *1.2*.

2.59. **Плещеев Алексей Николаевич** // Русские писатели. 1800 — 1917: Биогр. словарь. — [Т.] 4: М — П / Гл. ред. П. А. Николаев. — М.: Большая Росс. энциклопедия; Науч.-внедренч. предприятие Фианит, 1999. — С. 649–653.

2.60. **Высоцкий в девичьем альбоме**: [К истории восприятия песни «Нам вчера прислали...»] // Вагант–Москва. — М.: Кн. магазин «Москва», 1999. — № 4–6. — С. 60–62. — См. также (с добавлением текста 2.72): *1.2*.

2.61. **«Пиковая дама» в творческом восприятии В. С. Высоцкого** // Болдинские чтения / Отв. ред. Н. М. Фортунатов. — Ниж. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 1999. — С. 82–91. — См. также: *1.2*.

2.62. **Четыре четверти пути:** [Вступ. ст.] // Высоцкий В. Сочинения: В 2-х т. / Сост.: А. Крылов. — М.: Локид-Пресс, 1999. — (Сер. «Голоса. Век XX».) — Т. 1. — С. 5–16; То же — 2001; 2002; 2003; М: Локид-пресс; Рипол-классик, 2004; Высоцкий В. Избранное: В 2-х кн. — М.: Локид-пресс, 2005. — Кн. 1. — С. 5–22.

2.63. **Гамлет** // Онегинская энциклопедия: [В 2-х т.] — Т. I: А — К / Под общей ред. Н. И. Михайловой. — М.: Рус. путь, 1999. — С. 224–225. — Впервые (без ред. искаж.): 2.33; см. также: 1.11.

2.64. **Дмитриев Иван Иванович** // Там же. — С. 357–359. — Впервые: 2.52; см. также: 1.11.

2.65. [**Предисл.**] // К пятидесятилетию проф. Владимира Александровича Викторовича: Библиогр. науч. трудов / Сост.: И. А. Аминова. — Коломна: Коллом. пед. ин-т, 2000. — С. 1. — *Без подп.*

2.66. **«По столице одичалой шли...»:** Образ Петербурга — Ленинграда в цикле Анны Ахматовой «Реквием» // Коломенский альманах. — Вып. 4 / Гл. ред. В. С. Мельников. — [М.: Изд-во журнала «Москва», 2000.] — С. 154–158.

2.67. **«...А я — тот же самый»:** [Предисл.] // Высоцкий В. [Проза.] — М.: Вагриус, 2000. — (Сер. «Проза поэта».) — С. 5–9; То же — 2001, 2008.

Р е ц . (на первое изд.): *Шевченко Л.* Конформизм как отдых, или «Творческий отпуск» нонконформиста // Знамя. — 2001. — № 12. — С. 214–217.

2.68. **Пушкинский протеизм как историко-литературная проблема** // Болдинские чтения / Отв. ред. Н. М. Фортунатов. — Ниж. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 2000. — С. 5–12. — См. также: 1.11.

2.69. **Два «Тезея»:** [Греч. миф в поэтич. интерпр. Бродского и Высоцкого] // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. — Вып. IV / Сост. А. Е. Крылов, В. А. Щербакова. — М.: Гос. культ. центр-музей В. С. Высоцкого, 2000. — С. 280–289. — См. также: 1.2.

2.70. **Об одном пушкинском подтексте** [в наброске Высоцкого «Я юркнул с головой под покрывало...»] // Там же. — С. 290–296. — См. также: 1.2.

2.71. **Авторская песня** // Русская литература XX века. 11 класс: Учебник для общеобразоват. учеб. заведений: В 2-х ч. / Под общей ред. В. В. Агеносова. — 5-е изд., перераб. и доп. — М.: Дрофа, 2000. — Ч. 2. — С. 423–436; То же, изд. 6-е, стереотип. — 2002; изд. 11-е, доп. — 2006; изд. 16-е, стереотип. — 2011; [без номера изд.] — 2014; изд. 5-е (с подзаг.: Углублённый уровень) — 2018.

2.72. **Заметки на полях:** [Коммент. к отд. произведениям Высоцкого] // Вагант–Москва. — М.: Кн. магазин «Москва», 2000. — № 7–9. — С. 57–64. — См. также (с добавлением текста 2.60): 1.2.

2.73. **Творчество В. С. Высоцкого в контексте русской литературы XX века:** [Тез. докл.] // Русская литература XX века: итоги и перспективы: Материалы Междунар. науч. конф. 24–25 ноября 2000 г. [в МГУ] / Ред.-сост. С. И. Кормилов. — М.: Макс Пресс, 2000. — С. 219–220.

2.74. **Первая встреча Онегина и Татьяны** // Литературные мелочи прошлого тысячелетия: К 80-летию Г. В. Краснова: Сб. науч. статей / Отв. ред. В. А. Викторovich. — Коломна: Колом. гос. пед. ин-т, 2001. — С. 53–62. — См. также: 1.11.

2.75. **Галич и Высоцкий: поэтический диалог:** К пост. проблемы // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. — [Вып. 1.] / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Гос. культ. центр-музей В. С. Высоцкого, 2001. — С. 9–22. — См. также: 1.7.

2.76. **[Выступл. на закрытии конф. «XX лет без Высоцкого»]** // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. — Вып. V / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. — М.: Гос. культ. центр-музей В. С. Высоцкого, 2001. — С. 25–27.

2.77. **Что считать ранней лирикой Высоцкого?** // Там же. — С. 30–40. — См. также: 1.2.

2.78. **Авторская песня:** [Журн. вариант гл. для вузовского учебника по рус. литературе XX века — см.: 2.111] // Вагант–Москва. — М.: Кн. магазин «Москва», 2001. — № 10–12. — С. 1–12.

2.79. **[Предисл.]** // Петросов К. Колесо фортуны: [Стихи]. — Коломна: [Без изд-ва], 2001. — С. 4.

2.80. **«Медный всадник» и поэзия А. Галича** // Болдинские чтения / Отв. ред. Н. М. Фортунатов. — Саранск: Типогр. «Красный Октябрь», 2002. — С. 8–16. — См. также: 1.7; 1.11.

2.81. **Детство как лирическая тема Александра Галича:** [Тез. докл.] // Педагогические идеи русской литературы: Материалы конф. 20–22 авг. 2003 г. / Ред.-сост. В. А. Викторovich. — Коломна: Колом. гос. пед. ин-т, 2003. — (Сер. «Педагог. потенциал рус. литературы».) — С. 221–222.

2.82. **Пушкин и князь Курбский** // Болдинские чтения / Отв. ред. Н. М. Фортунатов. — Ниж. Новгород: Вектор-ТиС, 2003. — С. 49–59. — См. также: 1.11.

2.83. **Изучение авторской песни в школе:** [На материале творч. Высоцкого и Галича] // Проблемы изучения лирики в школе. К 200-летию со дня рожд. Ф. И. Тютчева: Материалы регион. науч.-практич. конф. Арзамас, 4–5 дек. 2003 г. / Сост. С. Н. Пяткин. — Арзамас: Арзам. гос. пед. ин-т, 2003. — С. 88–95.

2.84. **О цикле В. С. Высоцкого «Из дорожного дневника»** // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение: Материалы междунар. науч. конф. Москва — Переделкино. 15–17 нояб. 2001 г. / Сост.

М. Н. Дарвин. — М.: Росс. гос. гуманит. ун-т, 2003. — С. 263–278. — См. также: *1.7.*

2.85. Об источнике первой авторской песни Галича [«Леночка»] // Галич: Новые статьи и материалы. — [Вып. 2.] / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Юпапс, 2003 [на тит. листе ошибочн.: 2001]. — С. 6–16. — См. также: *1.7.*

2.86. Эпиграф в поэзии Галича // Там же. — С. 155–162.

2.87. «В ключе Булата»: [Реминисценции из произв. Окуджавы в творчестве Высоцкого] // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. — [Вып. 1.] / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Булат, 2004. — С. 191–201. — См. также: *1.4; 1.7.*

2.88. Пародия // Онегинская энциклопедия: [В 2-х т.] — Т. II: Л — Я; А — Z / Под общей ред. Н. И. Михайловой. — М.: Рус. путь, 2004. — С. 253.

2.89. Противоречия // Там же. — С. 377–379. — См. также: *1.11.*

2.90. Филомела // Там же. — С. 635.

2.91. «Чужой толк»: [Сатира И. И. Дмитриева] // Там же. — С. 712.

2.92. «Все судьбы в единую слиты»: Военная тема в поэзии В. Высоцкого // Рус. словесность. — 2004. — № 6. — С. 29–35.

2.93. «Кем пред вами слыву...»: [Предисл.] // К пятидесятилетию Андрея Евгеньевича Крылова: Список науч. трудов / Сост. В. Юровский, при участии А. Кулагина. — Коломна: [Без изд-ва], 2005. — С. 1–2.

2.94. «Сначала он, а потом мы...»: Крупнейшие барды и наследие Александра Вертинского // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. — Вып. 2 / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Булат, 2005. — С. 335–356. — См. также: *1.4; 1.7.*

2.95. «Антивоенный поэт» Михаил Анчаров // Человек и война в русской литературе XIX — XX веков: Сб. науч. трудов / Под ред. М. В. Строганова. — Тверь: Золотая буква, 2005. — С. 137–150. — См. также: *1.7.*

2.96. Из историко-культурного комментария к произведениям В. С. Высоцкого // О литературе, писателях и читателях: Сб. науч. трудов памяти Г. Н. Ищука. — Вып. 2 / Сост. М. В. Строганов, А. Ю. Сорочан. — Тверь: Золотая буква, 2005. — С. 122–158. — См. также: *1.7.*

2.97. О жанре стихотворения «Полководец» // Болдинские чтения / Отв. ред. Н. М. Фортунатов. — Ниж. Новгород: Вектор-ТиС, 2005. — С. 91–100. — См. также: *1.11.*

2.98. Наиболее понятный вид страдания: [Предисл.] // Высоцкий В. Я был душой дурного общества: [Сб. произв. на тюремную и дворовую темы] / Сост. А. Кулагин. — М.: Эксмо, 2006. — С. 5–16; То же — 2007; 2008.

2.99. Высоцкий Владимир Семёнович // Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия. 2006 [Электрон. ресурс]. — Электрон. текстовые, граф., звук. дан. — М.: ООО «Кирилл и Мефодий», 2006. — 3CD-ROM.

2.100. **«Люблю тебя сейчас...» В. Высоцкого в поэтическом контексте** // Поэзия и песня В. С. Высоцкого: Пути изучения: Сб. науч. статей / Под общей ред. С. В. Свиридова. — Калининград: Изд-во Росс. гос. ун-та им. И. Канта, 2006. — С. 146–160. — См. также: 1.7.

2.101. **Как «разрешали» Высоцкого: 1986 год** // Из истории филологии: Сб. статей и материалов к 85-летию Г. В. Краснова / Ред.-сост. В. А. Викторovich. — Коломна: Колом. гос. пед. ин-т, 2006. — С. 144–154. — В соавт. с А. Е. Крыловым; То же: // В поисках Высоцкого. — № 22. — Пятигорск: Изд-во Пятигорск. гос. лингв. ун-та, 2016 (янв.). — С. 53–60.

2.102. **Я бился над словами «быть, не быть»...**: [Вступ. ст.] // Высоцкий В. Мой Гамлет: [Сб. исповед. и филос. лирики] / Сост. А. Кулагин. — М.: Эксмо, 2006. — (Сер. «Поэтич. б-ка».) — С. 5–24; То же — 2007; 2008.

2.103. **Стихи об озорстве**: [Публ. и филолог. коммент.] // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. — Вып. 3 / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Булат, 2006. — С. 231–236. — См. также: 1.4.

2.104. **«На Тверском бульваре»**: О первой песне «нового» Окуджавы // Там же. — С. 310–324. — См. также: 1.4; 1.7.

2.105. **К традиции «Песен западных славян»: «Черногорские мотивы» В. Высоцкого** // Болдинские чтения / Отв. ред. Н. М. Фортунатов. — Ниж. Новгород: Вектор ТиС, 2006. — С. 154–169. — См. также: 1.7.

2.106. **Миф о похищении Европы в лирике 1980-х гг.**: (Ю. Кузнецов, А. Кушнер) // Восток — Запад: пространство русской литературы и фольклора: Материалы Второй Междунар. науч. конф. (заочной), посв. 80-летию проф. каф. литер. Давида Наумовича Медриша. Волгоград, 16 апр. 2006 г. / Отв. ред. Н. Е. Тропкина. — Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2006. — С. 88–94.

2.107. **«Дар слова, тонкий вкус...»**: Из разговоров о рус. поэзии // Айзик Ингер: Судьба ко мне благоволила...: Воспоминания. Статьи. Материалы / Ред.-сост.: Т. И. Кондратова. — Коломна: Колом. гос. пед. ин-т, 2006. — С. 53–62.

2.108. **«Китайская серия» Высоцкого: опыт реального комментария** // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. статей / Ред.-сост. С. А. Голубков, М. А. Перепёлкин, И. Л. Фишгойт. — Самара: Самарск. ун-т, 2006. — С. 178–189. — В соавт. с А. Е. Крыловым.

2.109. **«Страна Любви — великая страна!...»**: [Предисл.] // Высоцкий В. Люблю тебя сейчас: [Сб. любовной лирики] / Сост. А. Кулагин. — М.: Эксмо, 2007. — С. 5–14; То же — 2008; То же, в сокр., под назв.: **От составителя** // Высоцкий В. Стихи о любви / Сост. А. Кулагин. — М.: Эксмо, 2008. — С. 5–9; То же — 2010; То же [назв. сб.: О любви] — 2010.

2.110. «...Заниматься наукой по–писательски»: Штрихи к портрету Строганова-пушкиниста // Литература и человек: (Писатели, читатели, филологи): Сб., посв. 55-летию проф. М. В. Строганова / Отв. ред. А. Ю. Сорочан. — Тверь: Марина, 2007. — С. 213–218. — См. также: 1.11.

2.111. Тост за Женьку: [Об одноим. песне Ю. Визбора] // О женщине, женщинах и прочем: Сб., посв. юбилею проф. Е. Н. Строгановой / Ред. колл.: И. П. Олехова и др. — Тверь: Марина, 2007. — С. 223–232. — См. также: 1.7.

2.112. Авторская песня // История русской литературы: XX век: В 2-х ч.: [Учебник для филолог. фак-тов]. / Под ред. В. В. Агеносова. — Ч. 2. — М.: Дрофа, 2007. — С. 332–342. — См. также: 1.4; 2.78.

2.113. «Кто мечтой прямо в сердце ударен...»: О прозе Михаила Анчарова: [Вступ. ст.] // Анчаров М. Л. Избранные произведения: В 2-х т. / Сост. В. Грушецкий, В. Юровский. — М.: Арда, 2007. — Т. 1. — С. 13–30; То же: // «Почему Анчаров?» — Кн. II. Статьи и отзывы о творчестве М. Л. Анчарова. Материалы Анчаровских чтений / Сост.: Г. А. Щекина. — М.; Берлин: Direct Media, 2016. — С. 24–43.

2.114. Сатин Николай Михайлович // Русские писатели. 1800 — 1917: Биограф. словарь. — [Т.] 5: П — С / Гл. ред. П. А. Николаев. — М.: Науч. изд-во «Большая Росс. энциклопедия», 2007. — С. 494–495. — В соавт. с С. С. Конкиным.

2.115. Соймонов Михаил Николаевич // Там же. С. 703–704.

2.116. «Фотограф Жора» и его родственник «Промоксис»: «Тупиковая ветвь» творчества?: [О малоизв. прозаич. произв. Б. Окуджавы] // Голос надежды: Новое о Булате. — Вып. 4 / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Булат, 2007. — С. 196–235. — В соавт. с А. Е. Крыловым; см. также: 1.4.

2.117. Эту книгу читал молодой Окуджава: [«Сочинения» Маяковского, 1941] // Там же. — С. 263–293. — См. также: 1.4; 1.7.

2.118. Булат Окуджава: из неопубликованного // Вестник Коломенского гос. пед. ин-та: Науч.-методич. журн. — Коломна: КГПИ, 2007. — № 3 (4): Гуманит. науки. — С. 33–41. — См. также: 1.4.

2.119. Высоцкий и традиция песенного трио С. Кристи — А. Охрименко — В. Шрейберг // Новый филологический вестник: Филолог. журнал. — М.: Росс. гос. гуманит. ун-т, 2008. — № 1 (6). — С. 111–122. — См. также: 1.7.

2.120. «Словно семь заветных струн...»: [Вступ. ст.] // Высоцкий В. Избранное / Сост. А. Кулагин. — М.: Эксмо, 2008. — (Сер. «Золотые страницы».) — С. 3–28; То же — 2009.

2.121. Визбор и Высоцкий: к проблеме творческого диалога // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Междунар. науч. конф. Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 4–5

дек. 2008 г. / Ред.-сост. С. И. Кормилов. — М.: Макс Пресс, 2008. — С. 456–460. — См. также: *1.7*.

2.122. Вместо предисловия // Кузнецов Е. «Мне жизнь нужна журавликов бумажных...»: Стихотворения. — Коломна: [Без изд-ва], 2008. — С. 5–7.

2.123. Детство как лирическая тема Галича // Галич: Новые статьи и материалы / Сост. А. Е. Крылов. — Вып. 3. — М.: Булат, 2009. — С. 45–59. — См. также: *1.13*.

2.124. О литературном источнике песни «Ошибка» // Там же. — С. 248–259. — См. также: *1.7*.

2.125. Волгоград как Петербург: [К шестидесятилетию Аркадия Хаимовича Гольденберга] // Восток — Запад в пространстве русской литературы и фольклора: Материалы Третьей Междунар. науч. конф. (заочной). Волгоград, 19 ноября 2008 г. / Отв. ред. Н. Е. Тропкина. — Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2009. — С. 516–523.

2.126. Точное «неточное» слово: (Глава из новой кн. [см.: *1.5*]) // Голос надежды: Новое о Булате / Сост. А. Е. Крылов. — Вып. 6. — М.: Булат, 2009. — С. 140–156.

2.127. «Дорожные истории» Владимира Высоцкого: [Предисл.] // Высоцкий В. Для остановки нет причин: [Сб.] / Сост. А. Кулагин. — М.: Эксмо, 2010. — С. 5–13.

2.128. Там проверка на прочность — бои...: [Предисл.] // Высоцкий В. Стихи о войне / Сост. А. Кулагин. — М.: Эксмо, 2010. — С. 5–18; То же — 2011.

2.129. Иосиф Бродский в творческом сознании Юрия Визбора // XX век: Альманах. — Вып. 2 / Сост.: Н. Е. Арефьева, О. Ю. Шилина. — СПб.: Островитянин, 2010. — С. 65–79. — См. также: *1.13*.

2.130. От Пушкина — к Окуджаве...: [О Л. Г. Фризмани] // Наука и жизнь: К 75-летию со дня рождения и 50-летию науч. деятельности Леонида Генриховича Фризмана. — Харьков: [Без изд-ва], 2010. — С. 38–39. — В соавт. с А. Е. Крыловым.

2.131. «Снова Слово становится Дело...»: [Предисл.] // А. П., Ф. Д. и В. В.: Сб. науч. трудов к 60-летию проф. Владимира Александровича Викторovichа / Отв. ред.: М. Я. Сорникова. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2010. — С. 3–5.

2.132. К проблеме: Пушкин и замысел «Мёртвых душ» // Там же. — С. 80–90. — См. также: *1.11*.

2.133. «Но я всего стихотворец...»: [О стих. Окуджавы «Подмосковная фантазия»] // Голос надежды: Новое о Булате. — Вып. 7 / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Булат, 2010. — С. 418–425.

2.134. **Многоликий Высоцкий:** [Послесл.] // Высоцкий В. Собрание сочинений в одном томе / Сост. и автор предисл. В. Карелов [А. Кулагин]. — М.: Альфа-книга, 2011. — (Сер. «Собр. соч. в одном томе».) — С. 766–771. — *Подп.*: В. Карелов; То же — 2012; 2015; 2017.

2.135. **Альманах** // Литературоведческие термины: Материалы к словарю. — Вып. III. Интерпретация / Отв. ред. Г. С. Прохоров. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2011. — С. 4–5.

2.136. **Иллюстрация** // Там же. — С. 30–32.

2.137. **«Мир Высоцкого»:** (Из кн. «Барды и филологи» [см.: 1.8; журн. вар. главы]) // В поисках Высоцкого. — № 1. — Пятигорск: Изд-во Пятигорск. гос. лингв. ун-та, 2011 [июнь]. — С. 37–48.

2.138. **«Медный всадник» в поэзии А. Кушнера** // XX век: Альманах. — Вып. 3 / Сост.: Н. Е. Арефьева, О. Ю. Шилина. — СПб.: ООО «Островитянин», 2011. — С. 65–74. — См. также: 1.13.

2.139. **Горы в поэзии Высоцкого и Визбора:** К проблеме творч. диалога // В поисках Высоцкого. — № 3. — Пятигорск: Изд-во Пятигорск. гос. лингв. ун-та, 2011 (дек.). — С. 22–32.

2.140. **«Сердечные песни»:** Окуджава и Ив Монтан // Голос надежды: Новое о Булате. — Вып. 8 / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Булат, 2011. — С. 204–254. — В соавт. с А. Е. Крыловым.

2.141. **«Обиделся бы я за Клин и за Торжок»:** Кушнер, Строганов и главный российский тракт // Человек пишущий, человек читающий: К 60-летию проф. М. В. Строганова / Сост.: Е. Г. Милюгина, Е. Н. Строганова, Т. В. Белова. — Тверь: СФК-офис, 2012. — С. 218–224.

2.142. **Филолог особого рода** // Легенда коломенского филфака: О Глебе Артемьевиче Шпеере / Ред.-сост. А. В. Кулагин. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2012. — С. 5–15.

2.143. **К проблеме «Высоцкий и Анчаров»:** Сюжет *погони* // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг. / Ред. колл.: А. В. Скобелев, Г. А. Шпилевая. — Воронеж: Эхо, 2012. — С. 211–218.

2.144. **Тверской эпизод в романе Б. Окуджавы «Путешествие дилетантов»** // В зеркале путешествий: Материалы междунар. науч. конф. «Родная земля глазами стороннего наблюдателя. Заметки путешественников о Тверском крае». Тверь — Ржев, 14–17 сент. 2012 г. / Ред.-сост. Е. Г. Милюгина, М. В. Строганов. — Тверь: СФК-офис, 2012. — С. 222–229.

2.145. **Героическое в поэзии Высоцкого второй половины 1960-х годов:** Глава из кн. [1.1] // В поисках Высоцкого. — № 6. — Пятигорск: Изд-во Пятигорск. гос. лингв. ун-та, 2012 (нояб.). — С. 65–76.

2.146. **Авторская песня** // История русской литературы XX века: Учебник для бакалавров: В 2 ч. / Под общей ред. В. В. Агеносова. — М.: Юрайт, 2012. — Ч. 2. — С. 437–451 [с ошибочн. указ. фамилии автора: Ничипоров И. Б.]; То же, 2-е изд., перераб. и доп. — 2013; То же [с испр. указ. фамилии автора], 2-е изд., перераб. и доп. — 2014; 2015; 2016; 2017.

2.147. **Из раннего творчества поэта** // Голос надежды: Новое о Булате. — Вып. 9 / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Булат, 2012. — С. 233–253.

2.148. **Окуджава как ленинградский поэт**: Об одной малоизв. песне [«Ленинградская музыка»] // Там же. — С. 338–348. — См. также: 1.13.

2.149. **К понятию большой лирической формы: стихотворение Александра Кушнера «Дворец»** // Поэзия мысли: К 80-летию профессора Инны Львовны Альми: Сб. науч. статей / Отв. ред. С. А. Мартынова. — Владимир: Транзит-Икс, 2013. — С. 168–188. — См. также: 1.13.

2.150. **«Пишу тебе, Володя...»**: (Из книги «Визбор» [см.: 1.9]) // В поисках Высоцкого. — № 9. — Пятигорск: Изд-во Пятигорск. гос. лингв. ун-та, 2013 (июнь). — С. 27–32.

2.151. **У истоков. «Эпоха Шпеера»** // В начале было Слово...: Коломенский филфак вчера и сегодня / Ред.-сост.: И. Н. Политова, А. В. Кулагин. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2013. — С. 25–37.

2.152. **[Руднев Пётр Александрович; в подборке «Созвездие учёных»]** // Там же. — С. 73–76.

2.153. **«...И чувствуешь умом...»**: Александр Кушнер: рациональное как эмоциональное // Категории рационального и эмоционального в художественной словесности: Сб. науч. статей по итогам VII Междунар. науч. конф. «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре». Волгоград, 28–30 окт. 2013 г. / Отв. ред. и сост.: Е. Ф. Манаенкова. — Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2013. — С. 253–261.

2.154. **Неопубликованное стихотворение**: («Письмо Олегу Чухонцеву») // Голос надежды: Новое о Булате. — Вып. 10 / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Булат, 2013. — С. 93–101. — См. также: 1.13.

2.155. **Из комментаторских заметок**: [О «Песенке о ночной Москве», «Песенке о Моцарте», «Сентиментальном марше»] // Там же. — С. 567–572.

2.156. **Гоголь и пушкинское стихотворение «Полководец»** // Творчество Гоголя и русская общественная мысль: Тринадцатые Гоголевские чтения: Сб. науч. статей по материалам Междунар. науч. конф. Москва, 31 марта — 3 апр. 2013 года / Под общей ред. В. П. Викуловой. — Новосибирск [на тит. листе: М.]: Новосиб. изд. дом, 2013. — С. 194–202. — См. также: 1.11.

2.157. **Условность как данность:** (Из книги «Поэтический Петербург Александра Кушнера» [см.: 1.10]) // Текст и традиция: Альманах. — [Вып.] 2 / Сост. Е. Г. Водолазкин. — СПб.: Росток, 2014. — С. 150–179.

2.158. **«Музы бывают разными...»:** [Предисл.] // Лексина А. Песни Музам: [Стихи]. — Коломна: [Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т], 2014. — С. 3–5.

2.159. **[Еврейские мотивы в поэзии Галича:** Выступл. в заочн. «круглом столе», посвящ. еврейской теме в авторской песне] От Бродера до Высоцкого / Беседу ведёт Лиза Новикова // Лехаим. — 2014. — № 11 (271). — С. 41–46 (выступл. Кулагина — на с. 43–44).

2.160. **К понятию большой лирической формы: «Прощание с Юшиным» А. Межирова** // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс: (Проблемы теории и методологии изучения): Материалы IV Междунар. науч. конф. Москва. Филологич. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова. 4–5 дек. 2014: [Электрон. ресурс] / Ред.-сост. П. Е. Спиваковский. — Электрон. дан. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2014. — CD-ROM. — С. 216–220.

2.161. **«Шауловский» Высоцкий** // В лучистой филиграні...: Сб. науч. трудов к 65-летию С. М. Шаулова / Сост. Б. В. Орехов, С. С. Шаулов. — Уфа: [Изд-во Башкирского гос. пед. ун-та], 2014. — С. 86–89.

2.162. **Из комментария к произведениям Ю. Визбора** // Голоса: Сб. статей к 60-летию Андрея Крылова / Сост. А. В. Кулагин. — М.: Булат, 2015. — С. 128–136.

2.163. **Галич: поэтика рационального** // Russian Literature. — Vol. LXXVII. — 2015. — Issue 2. — P. 223–234.

2.164. **Совместимость до конца:** [Предисл.] // Кукулевич М. В граде вечно-го ненастья: Сб. стихотворений [о Петербурге]. — М.: Богородский печатник, 2015. — С. 3–10.

2.165. **Высоцкий и Межиров: поэтический диалог** // Владимир Высоцкий: исследования и материалы: 2014 — 2015 / Ред. колл.: Г. А. Шпилевая и др. — Воронеж: Эхо, 2015. — С. 162–183. — См. также: 1.13.

2.166. **Водные пути в поэтическом сознании Юрия Визбора** // Водные пути: пути жизни, пути культуры: Материалы междунар. науч. конфер. Тверь, 15–19 сент. 2015 г. / Ред.-сост.: Е. Г. Милюгина, М. В. Строганов. — Тверь: СФК-офис, 2015. — С. 332–342.

2.167. **Цикл А. Кушнера «Стансы»: жанр, композиция, контекст** // Сквозь литературу: Сб. статей к 80-летию Леонида Генриховича Фризмана / [Сост. Е. А. Андрущенко]. — Киев: Издат. дом Дмитрия Бурого, 2015. — С. 364–377. — См. также: 1.13.

2.168. **«Гуашью смуглой и крутым зигзагом»:** Александр Межиров: поэтика импрессионизма // Вестник Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-та. — Коломна: МГОСГИ, 2015. — № 2 (18): Гуманит. науки. — С. 50–57.

2.169. **Романы Л. Толстого в творческом восприятии А. Кушнера** // Уральский филологич. вестник. — Екатеринбург, 2015. — № 3. Сер. «Рус. классика: динамика худож. систем» / Гл. ред. С. И. Ермоленко. — Вып. 3. — С. 136–157. URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/1012/11.pdf> — См. также: 1.13.

2.170. **Звёзды над Баку и над Ла–Маншем:** [Предисл.] // Алиев Г.-Ф. Тофик Бахрамов: Поэма. — Коломна: Инлайт, 2015. — С. 22–23.

2.171. **Лермонтовские мотивы в лирическом сюжете А. Кушнера:** («Вбежал на холм и задохнулся...») // Сюжетология и сюжетография: Науч. журн. / Гл. ред. И. В. Силантьев. — Новосибирск: Росс. Академия наук. Сиб. отд-ние. Ин-т филологии, 2015. — № 2. — С. 54–61. — См. также: 1.13.

2.172. **Петербург в поэзии Александра Галича** // Печать и слово Санкт-Петербурга: Сб. науч. трудов: Петербургские чтения — 2015. — В 2 ч. — Ч. 2. Литературоведение. Лингвистика / Сост. и науч. редакторы Т. П. Вязовик, О. А. Дмитриенко. — СПб.: СПбГУПТД, 2016. — С. 240–247.

2.173. **Лев Толстой как герой лирики Александра Кушнера:** Четыре заметки // Острова любви БорФеда: Сб. к 90-летию Бориса Фёдоровича Егорова / Ред.-сост. А. Дмитриев и П. Глушаков. — СПб.: Росток, 2016. — С. 522–526. — См. также: 1.13.

2.174. **Герои чеховской прозы в лирике А. Кушнера** // Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха: Материалы Междунар. науч. конф. Таганрог, 2015 / Отв. ред. М. Ч. Ларионова. — Ростов/н/Д: Foundation, 2016. — С. 238–250. — См. также: 1.13.

2.175. **Два Кушнера** // Звезда. — 2016. — № 9. — С. 7–13. — См. также: 1.13.

2.176. **Фетовский эпиграф в стихотворении Александра Кушнера «Стог»:** [Фрагм. статьи; см.: 2.178] // XX век: Альманах. — Вып. 8 / Сост.: Ю. В. Селиванова. — СПб.: ООО «Островитянин», 2016. — С. 94–101.

2.177. **Реминисценции из песен Б. Окуджавы в поэзии Ю. Визбора** // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения): V Междунар. науч. конф. Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова. 8–9 дек. 2016: Материалы конф.: [Электрон. ресурс] / Ред.-сост. А. В. Леденёв, П. Е. Спиваковский. — Электрон. данные. — М.: Макс Пресс, 2016. — CD-ROM. — С. 281–285.

2.178. **Фетовские эпиграфы в лирике Александра Кушнера** // Уральский филологич. вестник. — Екатеринбург, 2016. — № 4. Сер. «Рус. классика: дина-

мика худож. систем» / Гл. ред. С. И. Ермоленко. — Вып. 8. — С. 155–174. URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/1399/11.pdf> — См. также: *1.13*.

2.179. Песенная поэзия Юрия Визбора на факультативном занятии в школе // Вопросы филологии и преподавания филологических дисциплин: Межвуз. сб. науч. и науч.-метод. трудов: [Вып. I. К столетию со дня рожд. Р. Е. Вульфсон] / Отв. ред.: И. Н. Политова, Н. А. Ерошкина. — Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2017. — С. 80–90.

2.180. Когда святые...: Об одном источнике «Марша футбольной команды “медведей”» // В поисках Высоцкого. — № 27. — Пятигорск: Изд-во Пятигорск. гос. лингв. ун-та, 2017 (февр.). — С. 3–10.

2.181. «Прощание с Юшиным» А. Межирова как большая лирическая форма // Вопросы филологии и преподавания филологических дисциплин. — Вып. II. Сб. науч. и публицист. статей памяти проф. А. П. Ауэра / Отв. ред. М. И. Бондаренко. — Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2017. — С. 41–48.

2.182. Ленинградский год Геннадия Шпаликова: [Гл. из кн. «Шпаликов»; см.: *1.12*] // Звезда. — 2017. — № 4. — С. 213–228.

2.183. «Всем смыслам вопреки...»: Парадокс в поэтике Александра Кушнера // Вестник Гос. соц.-гуманит. ун-та. — Коломна, 2017. — № 2 (26). Гуманит. науки. — С. 21–26. — См. также: *1.13*.

2.184. «Городской текст» в поэзии Г. Шпаликова // Печать и слово Санкт-Петербурга: Сб. науч. трудов: Петербургские чтения — 2016. — В 2 ч. — Ч. 2. Литературоведение. Лингвистика / Сост. и науч. редакторы Т. П. Вязовик, М. Д. Кузьмина. — СПб.: СПбГУПТД, 2017. — С. 217–223.

2.185. Учебный курс «Пространство русской литературы». Из опыта работы // Восток — Запад: Пространство рус. литературы и фольклора: Сб. статей по итогам Седьмой междунар. науч. конф. (заочной), посвящ. 90-летию со дня рожд. Д. Н. Медриша / Отв. ред. Н. Е. Тропкина. — Волгоград: Волгоград. науч. изд-во, 2017. — С. 299–306.

2.186. «Пушкин и его современники»: вузовский курс в проекции на школьную практику // Подготовка учителя русского языка и литературы в системе вузовского образования: проблемы и перспективы: Сб. науч. статей по итогам III Всеросс. науч.-практич. конф. ... Москва, 16 мая 2017 г. / Под ред. Т. Г. Галактионовой, Е. И. Казаковой. — М.: Росс. академия образования. Центр рус. яз. и славистики, 2017. — С. 151–153.

2.187. Неизвестное стихотворение Геннадия Шпаликова // Acta Universitatis Lodzianis. — 2017. — Folia Litteraria Rossica; 10. — S. 47–54.

См. также: *1.2; 1.7; 1.11; 1.13*.

3. ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ. ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

3.1. **Чтения «Александр Блок и Россия»** [в Колом. пед. ин-те] // Науч. доклады высш. школы: Филолог. науки. — 1981. — № 3. — С. 95–96.

3.2. **Логика эволюции:** [Рец. на кн.: Бечик В. Путь к океану: Кн. о поэзии Аркадия Кулешова. — Минск: Маст. літ., 1981. — На белор. яз.; Колесник В. Максим Танк: Очерк жизни и творчества. — Минск: Маст. літ., 1981. — На белор. яз.] // Лит. обозрение. — 1982. — № 11. — С. 68–70.

3.3. [Рец. на кн.:] **Чабан Т. К. Крылья романтики:** Романтич. тенденции в соврем. белор. поэзии. — Минск: Навука і тэхніка, 1982. — На белор. яз. // Там же. — 1983. — № 12. — С. 78.

3.4. **Угадать строку...:** [Рец. на кн.: Кислик Н. Спелый бор: Переводы с белор. — Минск: Маст. літ., 1982] // Там же. — 1984. — № 2. — С. 55–57.

3.5. **Через даль годов:** [Рец. на кн.: Бородулин Р. Амплитуда смелости: И лирика, и юмор... — Минск: Маст. літ., 1983. — На белор. яз.] // Там же. — 1985. — № 1. — С. 48–50.

3.6. **Звенья единой цепи:** [Рец. на кн.: Берёзкин Г. Звенья: Творч. индивидуальность и взаимодействие литератур / Пер. с белор. Ю. Канэ. — М.: Сов. писатель, 1984] // Там же. — 1986. — № 2. — С. 60–61.

3.7. **«Хочу поделиться...»:** [Рец. на кн.: Некляев В. Знак охраны: Стихи. — Минск: Мастацкая літаратура, 1983. — На белор. яз.; Некляев В. Местное время: Стихотворения и поэмы / Пер. с белор. — М.: Мол. гвардия, 1983; Он же. Насквозь: Стихотворения, баллады, поэмы. — Минск: Маст. літ., 1985. — На белор. яз.] // Там же. — 1986. — № 12. — С. 65–66.

3.8. **Ровное дыхание:** [Рец. на кн.: Стрельцов М. Мой свете ясный: Стихи. — Минск: Маст. літ., 1986. — На белор. яз.; Стрельцов М. Печать мастера: Лит.-критич. статьи, эссе. Минск: Маст. літ., 1986. — На белор. яз.] // Там же. — 1987. — № 3. — С. 53–55.

3.9. [Рец. на кн.:] **Лойко О. Грайна:** Стихи. — Минск: Маст. літ., 1986. — На белор. яз. // Там же. — 1987. — № 12. — С. 64–65.

3.10. **Исповедь романтика:** [Рец. на кн.: Короткевич В. Новая Атлантида: Стихи; Баллады; Поэмы / Пер. с белор. В. Артёмова. — М.: Сов. писатель, 1989] // Там же. — 1990. — № 5. — С. 53–54.

3.11. **Тайная свобода:** Заметки о «возвращённой» Пушкиниане // Там же. — 1990. — № 8. — С. 29–34. — См. также: 1.11.

3.12. [Рец. на кн.:] **Граховский С. Осенний свет:** Стихотворения и поэмы / Авторизов. пер. с белор. — Минск: Маст. літ., 1988 // Там же. — 1991. — № 3. — С. 55.

3.13. [Рец. на кн.:] **Фейнберг А. И. Заметки о «Медном всаднике»** / Сост. М. Фейнберг. — М.: Грит; Дом Марины Цветаевой, 1993 // Новое лит. обозрение. — № 11. — 1995. — С. 347–348. — См. также: *1.11.*

3.14. **«...И обрету я почву под ногами»**: Как пишут и как не пишут о Высоцком // Там же. — № 15. — 1995. — С. 347–353.

3.15. [Рец. на кн.:] **Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого**. — Курск: Изд-во Курск. гос. пед. ун-та, 1995 // Там же. — № 19. — 1996. — С. 386–387.

3.16. [Рец. на кн.:] **Лаврова В. Ключи к тайнам жизни: Расшифровка 130 песен В. Высоцкого**. — [Без места; Без изд-ва], 1996; **Сидорченко А. Прометей мятежной песни**. — Донецк; Артёмовск: РИП Лебедь, 1995; **Сидорченко А. О Высоцком книга Влади в изложении «рашен-дяди»**. — Донецк: ООО Лебедь, 1996 // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. — [Вып. I.] / Ред.-сост. А. Е. Крылов, Б. Б. Жуков. — М.: Гос. культ. центр-музей В. С. Высоцкого, 1997. — С. 450–452. — *Подп.*: Маргулис.

3.17. **Обзор дипломных работ, хранящихся в фондах ГКЦМ В. С. Высоцкого** // Там же. — Вып. II / Ред.-сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. — 1998. — С. 493–503. — См. также: *1.2.*

3.18. [Рец. на кн.:] **Перевозчиков В. Правда смертного часа: Владимир Высоцкий. Год 1980-й**. — М.: Сампо, 1998; **Тигаренко В. Г. Прощай, Высоцкий: Документ. хроника похорон**. — Тамбов: Пролетарский светоч, 1998 // Там же. — Вып. III. — Т. 2 / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. — М.: Гос. культ. центр-музей В. С. Высоцкого, 1999. — С. 509–511.

3.19. [Рец. на кн.:] **Хаев Е. С. Болдинское чтение: Статьи, заметки, воспоминания** / Сост. Г. Л. Гумённая и В. С. Листов. — Ниж. Новгород: Нижегород. гос. ун-т, 2001 // Новое лит. обозрение. — 2001. — № 6 (52). — С. 409–410. — См. также: *1.11.*

3.20. **Барды и филологи: Авторская песня в исследованиях последних лет** // Там же. — 2002. — № 2 (54). — С. 333–354. — См. также: *1.4.*

3.21. [Рец. на кн.:] **Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сб. статей** / Под ред. В. П. Скобелева и И. Л. Фишгойта. — Самара: Дом печати, 2001 // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. — Вып. VI / Ред.-сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. — М.: Гос. культ. центр-музей В. С. Высоцкого, 2002. — С. 360–364.

3.22. [Рец. на кн.:] **Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате** / Сост.: Я. И. Гройсман, Г. П. Корнилова. — Ниж. Новгород: Деком, 2003 // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. — [Вып. 1.] / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Булат, 2004. — С. 369–373. — См. также: *1.4.*

3.23. **В поисках жанра:** Новые кн. об авторской песне // Новое лит. обозрение. — 2004. — № 2 (66). — С. 325–345. — См. также: 1.4.

3.24. **Бессмертная тень графа Уварова:** (О сб. «Филология и школа») // Зачем литература в школе?: Материалы семинара вузовск. и шк. преподавателей 26–27 авг. 2005 г. / Ред.-сост. В. А. Викторovich. — Коломна: Колом. гос. пед. ин-т, 2006. — (Сер. «Педагог. потенциал рус. литературы».) — С. 193–206.

3.25. **«И наши в общем хоре сольются голоса...»:** Книги о бардах: 2004 — 2006 // Новое лит. обозрение. — 2006. — № 6 (82). — С. 482–497. — См. также: 1.4.

3.26. **Умный любит учиться...:** По страницам учеб. пособий // Голос надежды: Новое о Булате. — Вып. 5 / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Булат, 2008. — С. 555–576. — См. также: 1.4.

3.27. **Первая монография о поэте:** [Рец. на кн.: Абельская Р. Ш. Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы. — Екатеринбург: УГГУ; УПИ, 2008] // Там же. — Вып. 6 / Сост. А. Е. Крылов. — 2009. — С. 443–448.

3.28. [Рец. на кн.:] **Быков Д. Булат Окуджава.** — М.: Мол. гвардия, 2009. — (Жизнь замечат. людей. Вып. 1365.) // Новое лит. обозрение. — 2009. — № 5 (99). — С. 386–390.

3.29. **Глазами молодых: мотивы и параллели:** [Рец. на кн.: Булат Окуджава: проблемы жизни и творчества: Материалы I науч.-практ. конф. молодых учёных. Переделкино. 12 апреля 2008 г. / Сост. и библиогр. Е. А. Семёновой. — М.: Регион. обществ. фонд Булата Окуджавы; Гос. Дом-музей Булата Окуджавы, 2009] // Голос надежды: Новое о Булате. — Вып. 7 / Сост. А. Е. Крылов. — М.: Булат, 2010. — С. 536–543.

3.30. **Филологи о бардах: новые труды, новые подходы** // Новое лит. обозрение. — 2010. — № 6 (106). — С. 325–344.

3.31. [Рец. на кн.:] **Гельфонд М. М. «Читателя найду в потомстве я...»:** Боратынский и поэты XX века. — М.: Биосфера, 2012 // Новое лит. обозрение. — 2013. — № 3 (121). — С. 387–389.

3.32. **Факультет пишущих людей:** [О поэтич. сборниках преподавателей и выпускников филол. ф-та МГОСГИ] // В начале было Слово...: Коломенский филфак вчера и сегодня / Ред. И. Н. Политова, А. В. Кулагин. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2013. — С. 98–110.

3.33. **«Высоцкий и Библия»:** (О книге Т. А. Бабенко) // В поисках Высоцкого. — № 11. — Пятигорск: Изд-во Пятигорск. гос. лингв. ун-та, 2013 (ноябрь). — С. 38–41. — *Подп.*: Владимир Карелов.

3.34. **Две диссертации [А. В. Сычёвой и З. А. Бутаевой] о поэзии Окуджавы** // Голос надежды: Новое о Булате / Сост. А. Е. Крылов. — Вып. 10. — М.: Булат, 2013. — С. 612–618. — *Подп.*: В. Карелов.

3.35. **Авторская песня: поверх филологических барьеров:** [Обзор новых книг] // Новое лит. обозрение. — 2014. — № 2 (126). — С. 366–373.

3.36. **Уменье чувствовать:** [Рец. на кн.: Невзглядова Е. В. Блаженное наследство: Заметки филолога. — СПб.: Журн. «Звезда», 2013] // Нева. — 2014. — № 10. — С. 221–223.

3.37. **«Сазанов — это казаки»:** [Рец. на кн.: Сазанов И. Избранное / Науч. редактирование, сост. и предисл.: А. Х. Гольденберг; Подгот. текстов, коммент.: Е. С. Бирючёва. — Волгоград: Перемена, 2013; Гольденберг А. Х., Бирючёва Е. С. Жизнь и литературная судьба И. Д. Сазанова: Монография. — Волгоград: Перемена, 2014] // Отчий край. — Волгоград, 2015. — № 2 (86). — С. 228–230.

3.38. **«Посильный вклад», или Голому рубашка:** [Рец. на кн.: Черников А. П. Поэтический мир Б. Окуджавы: Монография. — Калуга: КГУ им. К. Э. Циолковского, 2013] // Новое лит. обозрение. — 2015. — № 4 (134). — С. 388–391.

См. также: 1.7; 1.8; 1.11.

4. СОСТАВИТЕЛЬСКАЯ, ПУБЛИКАТОРСКАЯ, КОММЕНТАТОРСКАЯ И БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ РАБОТА. НАУЧНОЕ РЕДАКТИРОВАНИЕ

4.1. **Некоторые мысли и афоризмы** [проф. Г. В. Краснова] / Записали А. К. [А. Кулагин], В. Ш. [В. Широков] // Сюжет и время: Сб. науч. трудов: К семидесятилетию Георгия Васильевича Краснова / Отв. ред. В. А. Викторovich. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1991. — С. 202–203.

4.2. **Анекдоты от графа Толстого:** [Фрагменты сб. С. Л. Толстого «Из до-революционного быта»] // Литературоведение и литературоведы: Сб. науч. трудов к семидесятипятилетию Георгия Васильевича Краснова / Отв. ред. В. А. Викторovich. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1996. — С. 175–180. — Вступ. заметка и публ.

4.3. **Новые тексты Высоцкого:** [Стихи и высказывания Высоцкого, по-смертно «продиктованные» им разным лицам] // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. — Вып. II / Ред.–сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. — М.: Гос. культ. центр-музей В. С. Высоцкого, 1998. — С. 216–222. — Предисл. и подгот. текстов; *подп.*: Доктор Маргулис.

4.4. **Начало:** Сб. науч. статей аспирантов и соискателей. — Вып. V. — Коломна: Колом. гос. пед. ин-т, 2006. — 216 с.; Вып. 6. — 2007. — 192 с.; [Вып.] 8. — 2009. — 248 с. — Отв. ред.

4.5. **Вестник Коломенского гос. пед. ин-та:** Науч.-методич. журн. — Коломна: КГПИ, 2006. — № 1: Гуманит. науки. — 238 с.; 2007. — № 1 (2): Спец. вып., посв. Всеросс. дню славян. письменности и культуры (Коломна, 24 мая 2007 года). — 188 с. — Отв. ред.

4.6. **Высоцкий В. Мой финиш — горизонт:** [Стихи; Фрагменты воспом. о поэте]. — М.: Эксмо, 2007. — (Сер. «Стихи и судьбы».) — 544 с. — Состав.; То же — 2008.

4.7. **Высоцкий В. Я однажды гулял по столице:** Москва в творч. судьбе поэта и актёра. — М.: Эксмо, 2009. — (Сер. «Стихи и биографии».) — 400 с. — Состав.

4.8. **Шпеер Г. А. Лекция об «Истории одного города» [1977]:** К столетию коломенского филолога и педагога // Вестник Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-та. — Коломна: МГОСГИ, 2010. — № 2 (10): Гуманит. науки. — С. 166–172. — Вступ. заметка, подгот. текста и публ.; То же, испр.: // Легенда коломенского филфака: О Глебе Артемьевиче Шпеере / Ред.-сост. А. В. Кулагин. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2012. — С. 47–59.

4.9. **«Стихов неотразимый строй...»:** Указ. стихотворений Александра Кушнера, вошедших в его авторские сборники, 1962 — 2011. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2011. — 60 с. — Состав; То же [в подзаг.: 1962 — 2016], изд. 2-е, испр. и доп. — Коломна: Инлайт, 2016. — 80 с.

4.10. **Комментарии** // Высоцкий В. Песни беспокойства: Избр. произведения / Сост. А. Е. Крылов. — СПб.: Вита Нова, 2012. — С. 489–554. — В соавт. с А. Е. Крыловым.

4.11. **А. Е. Крылов: Материалы к библиографии** / Сост. В. Юровский, при участии А. Кулагина // Голоса: Сб. статей к 60-летию Андрея Крылова / Сост. А. В. Кулагин. — М.: Булат, 2015. — С. 162–186.

См. также: 1.6; 2.35; 2.93; 2.98; 2.102; 2.103; 2.109; 2.118; 2.120; 2.127; 2.128; 2.134; 2.147; 2.151; 2.154; 2.187.

5. АВТОРЕФЕРАТЫ

5.1. **Эпиграфы у А. С. Пушкина:** Автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филолог. наук. — Л.: Ленингр. гос. пед. ин-т, 1985. — 16 с.

5.2. **Эволюция литературного творчества В. С. Высоцкого:** Автореф. дисс. на соискание учёной степени доктора филолог. наук. — М.: [МГУ], 1999. — 35 с.

6. ГАЗЕТНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

- 6.1. **Практика в Ясной Поляне** // Коломенская правда. — 1978. — 9 сент.
- 6.2. **Есть ли в нашем городе чеховский автограф?** // Там же. — 1980. — 18 окт.
- 6.3. **Блоковские чтения:** [в Колом. пед. ин-те] // Там же. — 1980. — 28 нояб.
- 6.4. **Лажечников и Пушкин** // Там же. — 1982. — 25 сент.
- 6.5. **Помнить старые имена:** [О прежних назв. колом. улиц] // Там же. — 1987. — 24 марта.
- 6.6. **«До девяти часов — читаю...»:** [Круг чтения Пушкина в Болдине] // Горьковский рабочий. — 1987. — 23 мая.
- 6.7. **И атмосфера XVIII века:** [О концепции будущего музея И. И. Лажечникова в Коломне] // Коломенская правда. — 1988. — 24 июня.
- 6.8. **«Я только теперь понял Пушкина»:** [Л. Толстой и пушкинистика] // Молодой коммунар. — Тула, 1990. — 6 февр. — В соавт. с О. Довгий.
- 6.9. **Пред испанкой благородной...:** За строками пушкинского наброска // Горьковский рабочий. — 1990. — 1 июня.
- 6.10. **Неутраченный юбилей:** [О Лажечниковских чтениях в Колом. пед. ин-те] // Народный учитель. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1990. — 29 нояб.
- 6.11. **Со страниц «Наковальни»:** [Подборка стихотв. из колом. журнала 1920-х гг.] // Коломенская правда. — 1990. — 25 дек. — Предисл. и публ.
- 6.12. **Человек из столицы:** [К 70-летию проф. Г. В. Краснова] // Там же. — 1991. — 23 февр.
- 6.13. **«Но я в другие перешёл разряды...»:** К выходу звучащего собрания песен Владимира Высоцкого // Независимая газ. — 1992. — 17 нояб. — С. 7.
- 6.14. **От Рима — к Москворечью:** [Рец. на кн.: Кузнецов Е. Ласточка в горсти: Первая кн. стихов. — Коломна: [Без изд-ва], 1992] // Коломенская правда. — 1993. — 5 февр.
- 6.15. **«Отступники» и «недоучки»:** По поводу одной статьи в «Континенте»: [Полемика с М. Кудимовой, автором статьи «Ученик отступника» о Есенине и Высоцком] // Независимая газ. — 1993. — 5 марта. — С. 7.
- 6.16. **В пасхальный день 1835 года...:** За строкой пушкинского «Полководца» // Там же. — 1993. — 17 апр. — С. 7.
- 6.17. **Загадка Маяковского:** [О науч. чтениях в Колом. пед. ин-те] // Коломенская правда. — 1993. — 21 мая.
- 6.18. **Как перед вечною загадкой...:** «Пушкинская» песня Высоцкого [«Купола»] // Независимая газ. — 1993. — 24 июля. — С. 7.

6.19. **«...С коня калмыцкого свалюсь»:** [Из коммент. к «Евгению Онегину»] // Литература: Прилож. к газ. «Первое сентября». — 1993. — № 23–24. — С. 7. — См. также: *1.11.*

6.20. **Гастроли в стиле «ретро»:** [О выступл. в Коломне парижск. издателя Н. Струве] // Народный учитель. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1994. — 23 февр.

6.21. **«...Распространивший первые лучи просвещения»:** [К 250-летию со дня рожд. Н. И. Новикова] // Коломенская правда. — 1994. — 11 мая.

6.22. **Поэты-Весы всегда узнаются безошибочно:** «Родился я с песнями...»: (Весы. 24 сентября — 23 октября): [Подборка стихотв. А. Кольцова и М. Цветаевой] // Час пик. — СПб., 1994. — 22 окт. — Вступ. заметка и состав.

6.23. **«...А я люблю мою печаль»:** (Скорпион. 24 октября — 22 ноября): [Подборка стихотв. В. Бенедиктова, И. Сельвинского, Д. Минаева, А. Белого] // Там же. — 1994. — 26 нояб. — Вступ. заметка и состав.

6.24. **«Ветхозаветный дым на тёплых алтарях...»:** (Козерог. 22 декабря — 20 января): [Подборка стихотв. С. Городецкого и М. Петровых] // Там же. — 1994. — 31 дек. — Вступ. заметка и состав.

6.25. **«...Вразнос, наперерез»:** Водолей. 21 января — 19 февраля: [Подборка стихотв. В. Жуковского, В. Соловьёва, Б. Пастернака, В. Высоцкого] // Там же. — 1995. — 11 февр. — Вступ. заметка и состав.

6.26. **«Мечтаний странных вереница...»:** Рыбы. 20 февраля — 20 марта: [Подборка стихотв. Е. Баратынского, Л. Мея, Ф. Сологуба] // Там же. — 1995. — 4 марта. — Вступ. заметка и состав.

6.27. **«...растворён в крови моей»:** Пушкиниана Александра Кушнера // Автограф: (Пушкинский праздник). — М.: Совместн. вып. Фонда 200-летия А. С. Пушкина, Междунар. Пушкинского комитета..., 1995. — № 6. — 26 мая — 6 июня. — С. 4.

6.28. **Юбилей под созвездием Девы:** К семидесятипятилетию Константина Григорьевича Петросова // Народный учитель. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1995. — 31 авг.

6.29. **«...Наука самая занимательная»:** [Из коммент. к стихотв. Пушкина «Послание Дельвигу» и «Надпись к воротам Екатерингофа»] // Коломенская правда. — 1999. — 29 янв., 2 февр. — См. также: *1.11.*

6.30. **В брехтовской традиции:** [О спектакле «Пир во время чумы» в коломенском театре «Пилигрим»] // Там же. — 1999. — 9 июля.

6.31. **На исходе столетья о «Музе Плача»:** [Об ахматовской конф. в Колом. пед. ин-те] // Народный учитель. — Коломна: Колом. пед. ин-т, 1999. — 26 авг.

6.32. **Раздвинувший горизонты:** [О В. Высоцком] / [Беседовал] А. Курганов // Грань. — Раменское; Коломна, 2001. — 22–28 янв. — С. 3.

6.33. **Десять лет спустя:** [К юбилею проф. Г. В. Краснова; воспом. о чествовании учёного в 1991 г.] // Народный учитель. — Коломна: Колом. гос. пед. ин-т, 2001. — 29 янв.

6.34. **Наш поезд уходит...:** Александр Галич: четверть века спустя // Арт-информ. — Коломна, 2002. — № 12 (дек.). — С. 2.

6.35. **От высокоцентризма мы избавляемся** / Беседовала О. Владимировна // Там же. — 2003. — № 2 (февр.). — С. 7.

6.36. **«Где меня наградили бессмертием...»:** [К 85-летию со дня рожд. А. Галича] / Беседовала М. Сандлер // Ять. — Коломна, 2003. — 16 окт. — С. 6.

6.37. **Окуджава и Высоцкий:** [Фрагм. статьи; см.: 2.87; см. также: 1.4] // Москва — Центр. — 2004. — № 2 (янв.). — С. 16.

6.38. **Мастер запланированных импровизаций:** [О проф. Г. В. Краснове; выступл. в подборке памяти учёного «Он был открыт миру и людям»] // Ять. — Коломна, 2009. — 2 июня. — С. 11.

6.39. **Филолог особого рода:** К столетию Г. А. Шпеера // Народный учитель. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2010. — № 8 (сент. — окт.).

6.40. **«Вестник», вести не несущий:** [Отклик на статью А. Скворцова «Плати и защитишься»] // Лит. газ. — 2011. — № 20 (18–24 мая). — С. 13.

6.41. **Первая песня:** [Фрагмент кн. «Визбор»; см.: 1.9] // Кн. обозрение. — 2013. — № 6 (март). — С. 18.

6.42. **Юрий Визбор — поэт и ценитель слова** // Веч. Москва. — 2013. — № 109. — 20 июня. — С. 11.

6.43. **Юрий Визбор глазами коломенского учёного:** В серии «ЖЗЛ» вышла первая биография известного барда / Беседовала М. Раевская [перепечатка с сайта «Вечерней Москвы» — <http://www.vmdaily.ru/news/2013/06/20/>] // Вопрос — Ответ. — Коломна, 2013. — № 44. — 28 июня. — С. 3.

6.44. **«Я к вам травую прорасту...»:** Властители дум и кумиры поколений оживают на книжных страницах: [Блиц-интервью о работе над книгой «Шпаликов» / Беседовал] Н. Романов // Коломенская правда. — 2016. — № 77. — 5 окт. — С. 3.

6.45. **Скафандром обеспечим:** Отрывок из кн. Анатолия Кулагина «Шпаликов» // Лит. газ. — 2017. — № 35. — 6–12 сент. — С. 19.

См. также: 2.17.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

В указатель не включены: мифологические имена и имена вымышленных литературных персонажей; имена, включённые в названия учреждений, населённых пунктов и улиц; имена, упомянутые в списке публикаций А. В. Кулагина.

- Абдулов В. О. 253, 260
Абельская Р. Ш. 64, 116, 237–240, 249–250
Абрамова Л. В. 29
Абросимова Е. А. 145
Авилова Е. Р. 282–285
Агатов В. Г. 71
Агафонов В. Ю. 90
Агранович Е. Д. 64
Агранян С. И. 73–74
Аедоницкий П. К. 87
Айхенвальд Ю. А. 160
Аксёнов В. П. 144, 212
Александрова М. А. 103–105, 110–111, 114, 149
Алексеев В. 8
Альми И. Л. 208, 217
Альтшуллер В. Б. (Пименов Н. И.) 129, 149, 274
Андерсен Г. Х. 102, 104–105
Анненский И. Ф. 133–134
Анпилов А. Д. 116
Антимоний Г. Д. 253
Анчаров И. Л. 22
Анчаров М. Л. 3, 5–38, 45–46, 52, 154, 234, 281
Армстронг Л. 42–43, 46–48
Аронов М. 121, 131
Артюх Д. 218, 225
Артюшков А. В. 132
Арутчева В. А. 81
Арьев А. Ю. 166, 170, 183, 190
Астафьев В. П. 89–97
Астафьева М. С. 97
Ауэр А. П. 208
Афиногенова Д. А. 22
Ахмадулина Б. А. 121, 239, 249–250, 253, 264, 277
Ахматова А. А. 21, 121–124, 127, 134, 149, 173, 238, 264, 268
Бабенко Т. А. 232
Багрицкий Э. Г. 238
Бальчев А. М. 85
Бараг Л. Г. 45
Баранов М. О. 6, 15, 63
Баратынский Е. А. 131, 188–191, 196–197
Барсуков М. Я. 114
Баруздин С. А. 253
Баталов А. В. 253
Бах И. С. 221
Бахмач В. И. 51
Бахтин В. С. 45
Бахтин М. М. 240
Башлачёв А. Н. 278–282
Бейдерман С. Я. 262
Белая Г. А. 272
Белов Г. М. 209
Белоусов А. Ф. 219
Белявский А. Г. 102
Бенина М. А. 218
Бердяев Н. А. 231
Берлускони С. 230
Бернес М. Н. 238
Бернович М. П. 7
Бёрбедж Р. 171–172
Бёрнс Р. 58
Биткинова В. В. 233
Благой Д. Д. 117, 162
Блок А. А. 102, 129–130, 148–149, 239–240, 242, 274–278
Богдасарова С. Б. 65

- Богомолов Н. А. 69, 72, 133, 140,
 142, 147, 274
 Богословский Н. В. 71, 121
 Бойко С. С. 4, 72, 95, 99–101, 110,
 250, 269
 Болотная Н. С. 145
 Бондаренко М. И. 208
 Борисова М. И. 157, 194–195
 Боровский Д. Л. 262
 Босх И. 264
 Боутнер Э. 41
 Бочаров С. Г. 131, 188
 Брехт Б. 39, 45–46, 48
 Бродский И. А. 79–80, 144, 194–197,
 199, 229, 266–269
 Бройтман С. Н. 116, 240
 Буланов А. М. 132
 Булгаков М. А. 47, 264
 Быков Д. Л. 99, 101, 107–108, 111,
 239–246
 Быша Л. С. 220
 Вадимов В. 78
 Ван Гог В. 12
 Васильев Б. Л. 78
 Вахитова Т. М. 39
 Вейнберг П. И. 35, 147
 Велле Г. А. 98
 Вертинский А. Н. 23, 65, 120, 134,
 147–148, 234, 281
 Веселовский А. Н. 274
 Визбор Ю. И. 3–4, 28, 49–88, 280
 Вийон Ф. 26–27
 Викторovich В. А. 252
 Виленкин В. Я. 174
 Виноградов Иг. Ал. 113
 Виноградов Иг. Ив. 262
 Влади М. 254–255, 260
 Водолазкин Е. Г. 5
 Вознесенский А. А. 27, 33, 174, 198,
 265
 Волкова Н. Б. 254
 Волкова Н. В. 231–232
 Волкович Н. В. 124
 Воропаев В. А. 113
 Вревский П. А. 206
 Врубель М. А. 212
 Высоцкий В. С. 3–4, 10, 14–15, 29–
 62, 69, 81, 95, 116, 129, 131, 134–
 136, 138, 144, 147, 149, 152–156,
 158, 160, 201, 203, 221, 225, 230–
 234, 244, 247, 250, 252–264, 266–
 267, 269, 274, 276–278, 280
 Вязовик Т. П. 120
 Гавриков В. А. 145, 227–229
 Гагарин Ю. А. 74
 Галич А. А. 3, 10, 31, 35, 51, 120–
 154, 179, 200, 229, 244, 247, 250,
 274, 276, 281
 Галь Н. (Гальперина Э. Я.) 98
 Гаспаров М. Л. 20
 Гельфонд М. М. 188–189, 197
 Герман А. Ю. 256
 Герман Ю. П. 121
 Гёте И. В. 201
 Гизатулин М. Р. 83, 246
 Гиллельсон М. И. 118
 Гинзбург Л. Я. 176, 188
 Гладков А. К. 202
 Глазков Н. И. 271, 273
 Глинка Ф. И. 36
 Гнедич П. П. 168
 Говорухин С. С. 49, 52–53
 Гоголь Н. В. 113, 117, 130, 264
 Гончаров И. А. 199
 Горбачёв М. С. 252, 265
 Горенштейн Ф. Н. 266, 268
 Городницкий А. М. 64–65, 100, 233
 Горчаков М. Д. 206
 Готовцева М. Ф. 57
 Гофман Э. Т. А. 269
 Графова Л. И. 256
 Грибоедов А. С. 149–150
 Григорьев А. А. 147, 233
 Грин А. С. 5, 17
 Гришунин А. Л. 152
 Грузман В. М. 90
 Грушецкий В. И. 12, 31
 Грушко П. М. 78

- Грязнов А. 67
 Гудзенко С. П. 33
 Гумилёв Н. С. 64, 124, 129
 Гусев В. Е. 206
 Давыдов Д. В. 238
 Дагуров В. Г. 246
 Дали С. 98, 264
 Данзас К. К. 134
 Данилевич Е. 169
 Даниэль Ю. М. 199
 Данте Алигьери 202
 Даргомыжский А. С. 35
 Даунз Дж. (Хоффман Э.) 40
 Дашкевич В. С. 36
 Девекин В. Н. 45
 Дейнека А. А. 75–76
 Декарт Р. 183
 Демахин А. А. 155
 Дементьев А. Д. 281
 Демидова А. Б. 65
 Державин Г. Р. 221, 238
 Джекобсон Л. 30
 Джекобсон М. 30
 Дмитриенко О. А. 120
 Добровольская В. Е. 62
 Доквадзе К. А. 97
 Доманский Ю. В. 32, 282
 Домино Ф. 46
 Драйзер Т. 65
 Дронова Т. И. 111
 Дунаевский И. О. 58, 69, 73, 198
 Дуров Б. В. 49
 Дьяков И. В. 257, 259
 Евтушенко Е. А. 213
 Екатерина II 114
 Елисеев Л. Ф. 52
 Ельцин Б. Н. 230
 Ерёмин М. П. 36, 38
 Ерофеев В. В. 144, 266, 268–269
 Есенин С. А. 4, 262–
 Ефремов О. Н. 253
 Жданов А. А. 7
 Жильцов С. В. 40, 44, 153, 260
 Жирмунский В. М. 276
 Жолковский А. К. 239
 Жук М. И. 86
 Жуков Г. В. 229
 Жуковский В. А. 239, 276
 Жуховицкий Л. А. 252
 Заболоцкий Н. А. 120, 249–250
 Зайцев В. А. 129, 135, 149, 247–250,
 274
 Захаров В. Г. 71
 Захаров Н. В. 155
 Захаров М. А. 78
 Зимин И. М. 74, 245
 Золотухин В. С. 257
 Зоценко М. М. 121–122, 124, 264
 Зыкина Л. Г. 211
 Иванов А. С. 278–282
 Ильин В. 254
 Ильин И. А. 232
 Ильф И. 36
 Инбер В. М. 5, 65
 Ипполитова А. Б. 62
 Исаковский М. В. 71
 Искандер Ф. А. 239
 К. Р. (Константин Романов) 168
 Казаков А. 36, 38, 258–259
 Казански К. 43
 Калининский И. В. 49
 Кандинский В. В. 13
 Карамзин Н. М. 111, 211, 213
 Каргашин И. А. 36
 Карелов В. А. 232, 251
 Карякин Ю. Ф. 252
 Кастрель Д. И. 39–40
 Катаев И. Е. 14, 27
 Кафка Ф. 159
 Кей Д. 43
 Кибиров Т. Ю. 142
 Ким Ю. Ч. 36, 82
 Кинчев К. Е. 284
 Киплинг Р. 64, 277
 Киреевский И. В. 251
 Киреевский П. В. 251

- Кихней Л. Г. 232
 Клинг О. А. 249
 Клодт П. К. 122
 Ключев Н. А. 264
 Клячкин Е. И. 79
 Князев Ю. П. 230–231
 Кобзон И. Д. 87
 Коваленко А. А. 89
 Коваленко С. А. 82
 Ковнер В. Я. 39, 48
 Коган Л. Н. 255
 Колмановский А. Э. 235
 Кольцов А. В. 33, 280
 Кондратова Т. И. 106, 109
 Коновер У. 42
 Копелян Е. З. 171–172
 Коржавин Н. М. 237
 Корман Я. И. 31, 51, 136
 Кормилов С. И. 110, 145
 Корнилов Б. П. 5–28
 Кортаева Л. 67
 Костромин А. Н. 3, 146, 235–236
 Кохановский И. В. 43
 Кравченко Л. П. 180
 Крайский А. П. 132
 Крамаренко А. Г. 225
 Краснов Г. В. 15, 146, 252
 Красухин Г. Г. 105
 Краюшкин К. 22
 Крейтнер Н. Г. 135
 Кристи С. М. 35, 159
 Кронеберг А. И. 168
 Кручёных А. Е. 283
 Крылов А. Е. 4, 6, 15, 31, 34, 40, 47,
 50–52, 56–57, 69, 72, 74, 89, 101,
 111, 116, 121, 124, 129, 135–136,
 143, 145, 147, 149–150, 153, 229–
 231, 234, (252–259)
 Крымова Н. А. 252–253, 255, 257
 Кудасова В. В. 103
 Кудимова М. В. 4, 262–264
 Кудрявцева И. А. 186
 Кузнецов А. А. 52, 54, 61
 Кузнецов Ю. П. 264
 Кузьмичёв И. С. 194
 Куинджи А. И. 264
 Кулагина А. В. 30
 Куликов Ю. А. 40
 Куняев С. Ю. 105, 255, 264
 Курбатов В. Я. 115
 Курносенко В. В. 259
 Курчев Н. Ф. 50, 67
 Кусургашева А. М. 77
 Кушелевская Т. Д. 22
 Кушнер А. С. 3–4, 79, 155–207, 221,
 274
 Лавлинский Л. И. 252
 Лебедев–Кумач В. И. 68
 Левин Ю. Д. 155
 Левина Л. А. 12, 98–99
 Левитанский Ю. Д. 239
 Леденёв А. В. 72
 Лейдерман Н. Л. 271
 Леонов Л. М. 39, 46
 Лермонтов М. Ю. 94, 199, 241, 273
 Лесков Н. С. 264
 Летов Е. 283
 Лещенко Л. В. 87
 Ливанов Б. Н. 174–175
 Лившиц В. А. 21
 Линкевич А. З. 51
 Лисянский М. С. 73–74
 Лихачёв Д. С. 155, 160, 284
 Лозинский М. Л. 156, 163–164, 168,
 173
 Лосев А. Ф. 283
 Лосский Н. О. 231
 Лотман Ю. М. 134, 283
 Львовский М. Г. 6, 17
 Любарева Е. П. 275
 Магомаев М. М. 44, 46
 Магомедова Д. М. 94–95
 Макаров А. С. 268
 Малахов С. А. 132
 Мальгин А. В. 255
 Мальмберг К. 255
 Мамонов П. Н. 229
 Манаенкова Е. Ф. 183

- Мандельштам О. Э. 120, 122–123, 125, 150, 202, 264
- Манн Ю. В. 94
- Манойлин В. И. 205
- Мансков С. А. 50, 87
- Марков Г. М. 254
- Маркс К. 146
- Мартынов Е. Г. 281
- Мартыновская Е. А. («Катя М.») 83
- Мартьянова И. А. 269
- Маршак С. Я. 58
- Матисов В. И. 37
- Матусовский М. Л. 198–199
- Маяковский В. В. 25, 36, 80–82, 96, 131, 133, 143, 173, 179, 239–240, 264, 271, 277, 282–284
- Межиров А. П. 3, 76–77, 97, 160, 208–226, 240
- Межирова З. А. 4, 218–219, 225–226
- Мелетинский Е. М. 283
- Мельников–Печерский П. И. 15, 36–38, 264
- Мижо М. 98
- Милькина С. А. 39
- Милюгина Е. Г. 110, 220
- Минц З. Г. 275
- Мицкевич А. 118, 205–207
- Мищук Вад. Л. 225
- Мищук Вал. Л. 225
- Мнячко Л. 205–207
- Можаев Б. А. 264
- Мольер Ж. Б. 167
- Монтан И. 98
- Моренец Н. 67
- Морозов М. М. 156
- Мосова Д. В. 102, 274–278
- Моцарт В. А. 244
- Муратова К. Г. 43
- Муромский В. П. 39
- Мушина И. Б. 118
- Мятлев И. П. 238
- Набоков В. В. 271
- Нагибин Ю. М. 121
- Назаренко М. И. 110–111
- Невзглядова Е. В. 183
- Незнамов П. В. 273
- Неклюдов С. Ю. 45, 62–63
- Некрасов И. А. 89
- Некрасов Н. А. 94
- Немирович–Данченко В. И. 174
- Неруда П. 78
- Никитин С. Я. 78, 85–86
- Николаев А. 218
- Николаев П. А. 184
- Николай I 112–113
- Ницше Ф. 232
- Ничипоров И. Б. 5, 247–249
- Новиков А. Г. 209
- Новиков Вл. И. 5, 33, 232, 239–240, 242, 257, 266, 275
- Новикова О. И. 33
- Овидий 195
- Озеров Л. А. 176
- Окуджава Б. Ш. 3–4, 27, 31, 51, 55–56, 62, 64, 70, 72, 74, 77, 81, 83–119, 129, 135–136, 147, 149, 230, 234–251, 252–253, 255, 257, 269–278, 280
- Окуджава О. В. 72
- Окуджава Ш. С. 245–246
- Олеша Ю. К. 102
- Оливье Л. 156
- Оношкович–Яцына А. 64
- Орлицкий Ю. Б. 134, 139, 146
- Орлов В. Н. 129
- Осевич Б. 140
- Осинин В. С. 218
- Осповат А. Л. 147
- Охрименко А. П. 35, 159
- Панчев К. 117
- Панченко Н. В. 83
- Паперный З. С. 239
- Паскаль Б. 183
- Паскевич И. Ф. 205–207
- Пастернак Б. Л. 11, 21, 120, 122, 134, 147, 149, 156, 164, 168, 172–174, 176–180, 221, 239, 242, 253, 271, 273

- Пастернак З. Н. 174
 Перевозчиков В. К. 29, 49
 Перепёлкин М. А. 265–269
 Персиянинов Н. 67
 Петраков А. Е. 14, 29, 91
 Петров Е. 36
 Петросов К. Г. 284
 Пешков И. В. 168–169
 Пигарёв К. В. 192
 Пикассо П. 13, 98
 Пильняк Б. А. 281
 Пиндемонте И. 180, 196–197
 Плющ Л. И. 135–136
 По Э. 33, 131, 137
 Погорелый С. Е. 262
 Подалев Б. П. 255
 Поддубко Ю. В. 194
 Поздняев А. К. 255
 Поздняев К. И. 8–9
 Поздняев М. К. 249
 Позина Е. Е. 30
 Полежаев А. И. 133
 Поплавский В. Р. 173
 Портер К. 64
 Пресли Э. 121
 Приходько В. А. 209, 211, 216
 Прокофьев В. А. 40
 Прохоров С. М. 263
 Пруст М. 170
 Пугачёв Е. И. 117
 Пушкин А. С. 3, 20, 36–37, 47, 76,
 94, 115, 117–118, 120–123, 126–
 127, 134, 142, 149–152, 162, 167,
 173, 179–180, 186, 190, 195–197,
 199, 201, 205–206, 223, 238–240,
 249, 264, 271, 273, 276–277, 282,
 285
 Пьяных М. Ф. 212
 Радлова А. Д. 174
 Ракино Ю. 13
 Ранчин А. М. 274
 Рассадин С. Б. 91–92
 Ревякин Д. А. 283, 285
 Резголь И. А. 16
 Рейн Е. Б. 121, 131
 Ремарк Э. М. 98
 Рецептер В. Э. 172–173
 Робсон П. 47
 Рогов В. В. 131
 Рогов К. Ю. 265
 Роговой И. И. 39, 49, 52
 Роднянская И. Б. 167, 184
 Рождественская Ж. Г. 78
 Рождественский Р. И. 253, 255
 Розанов В. В. 269
 Рознатовская Ю. А. 155
 Романова Е. С. 208–209
 Роцин М. М. 253
 Рудник Н. М. 35
 Руссо Ж.–Ж. 213
 Руставели Ш. 277
 Рыбаков А. 262
 Рыбников А. Л. 78, 101, 245
 Рыжиков В. Д. 261
 Рылеев К. Ф. 134
 Рюмин В. В. 79
 Рязанцева Н. Б. 43
 Савельев В. 258
 Саврасов А. К. 198
 Сажин В. Н. 91
 Сажин Д. В. 91
 Сазонова Н. А. 14
 Салтыков–Щедрин М. Е. 130
 Самойлов Д. С. 239, 249–250
 Сардановский А. 58
 Сарнов Б. М. 159, 174
 Сафошкин В. Д. 71, 74
 Сафошкина Л. В. 71, 74
 Светлов М. А. 85–86, 244, 277
 Свиридов Г. В. 89–90
 Свиридов С. В. 31, 59, 105, 122, 137,
 143, 145, 229, 240
 Северный А. Д. 121
 Северянин И. В. 264
 Сезанн П. 13
 Селинджер Д. Д. 212
 Сельвинский И. Л. 33
 Семёнова Е. А. 110

- Сент-Экзюпери А. 85–86, 98–
Сетон–Томпсон Э. 107
Сёмин А. Б. 31, 233–234
Сидоров А. А. 45, 233
Сидоров Е. Ю. 253
Симаков Г. В. 5, 29, 245
Синельников М. И. 222
Синявский А. Д. (Абрам Терц) 144,
199, 264, 271
Сироткин Н. С. 282
Скобелев А. В. 29, 35, 37, 56, 59, 255
Скобелев В. П. 140
Слуцкий Б. А. 45
Смеляков Я. В. 234, 244
Смехов В. Б. 255
Смирнова А. И. 110
Смоктуновский И. М. 156, 171–172
Смольянинова Г. В. 246
Соболь М. А. 218
Соколова И. А. 5, 62–63, 66, 69–70,
92, 125, 147, 233, 247
Солженицын А. И. 180, 268
Сорникова М. Я. 111
Соснора В. А. 203
Сочилин В. 243
Спиваковский П. Е. 72
Спиноза Б. 170, 183
Сталин И. В. 174–175
Станиславский К. С. 132
Стерн Л. 111
Стернин А. И. 262
Стратановский С. Г. 194
Страшнов С. Л. 136, 144
Строганов М. В. 110, 218, 220, 285
Строганова Е. В. 110
Строк О. Д. 233
Субботина Т. Е. 102
Сурганова Т. В. 64
Сурков А. А. 5
Сухарев Д. А. 78
Сухорадо В. В. 254
Сухорученкова Э. 52
Тамарин В. 67
Тамарченко Н. Д. 146, 240
Тарковский Анд. А. 266, 268–269
Тарковский Арс. А. 194, 274
Твардовский А. Т. 223, 280
Тихонов Н. С. 50
Товстоногов Г. А. 171–172
Токарев Г. Н. 259
Толкунова В. В. 14
Толстой Л. Н. 159, 199, 206, 221, 271
Толстых В. И. 256
Томашевская З. Б. 268
Томашевский Ю. В. 23
Томенчук Л. Я. 32, 50, 59
Топоров В. Н. 127, 283
Траспов Л. Ф. 64
Трефолев Л. Н. 238
Трифонов Ю. В. 271
Тропышко А. Г. 235
Трофименко Л. 259
Тургенев И. С. 160, 199
Тынянов Ю. Н. 274
Тюпа В. И. 240
Тютчев Ф. И. 192, 201, 249
Уварова С. В. 111
Уварова–Даниэль И. П. 273
Ульянов М. А. 253, 257
Ульяшов П. С. 193
Урбан А. А. 176
Усманов Д. 281
Успенский Э. Н. 30
Утёсов Л. О. 71, 74, 262
Уфлянд В. И. 79
Файт Ю. А. 158
Фаликов И. З. 214
Фатьянов А. И. 218, 225–226
Федосюк Н. 86
Фет А. А. 178
Филатов Л. А. 254
Филина Э. Н. 30
Фоменко П. Н. 86
Фомина О. А. 60–61
Фрадкин М. Г. 209
Фрейдин Ю. Л. 236
Фрейндлих Б. А. 156
Фризман Л. Г. 101, 139

- Фрумкин В. А. 39, 139, 142, 235
Фукс Р. (Рублёв Р.) 121
Фюзи Л. 273
- Хализев В. Е. 274
Ханчин В. А. 255
Хармс Д. И. 122–123
Хасбулатов Р. И. 242
Хасимото Р. 230
Хемингуэй Э. 98
Хергиани М. В. 54
Хлебников В. 283
Хоффман Э. *см.* Даунз Дж.
Хрущёв Н. С. 198
Хуциев М. М. 198
- Цветаева М. И. 238, 264
Цивьян Т. В. 219
Цурикова Г. М. 8, 17
Цыбульский М. И. 39, 64
Цыпилёва П. А. 194
- Чайковский Р. Р. 239
Черников А. П. 246–251
Чернов А. Ю. 168–169
Чудакова М. О. 55
Чуковский К. И. 106
Чупринин С. И. 282
- Шагал М. З. 150
Шаинский В. Я. 209
Шаламов В. Т. 202
Шаляпин Ф. И. 262
Шамшурин В. А. 8
Шаулов С. М. 35, 37, 59, 255, 284
Шварц И. И. 39
Швейцер М. А. 39–40, 45–46
Шеварднадзе Э. А. 180–181
Шевцов И. К. 260
Шевчук Ю. Ю. 283–284
Шекспир В. 56, 155–182
Шемякин М. М. 262, 267
Шенгели Г. А. 132
Шилина О. Ю. 39
Шиллер Ф. 159, 201
Шипов Р. А. 4, 69, 72, 88
Шкловский В. Б. 132
- Шмелёв И. С. 251
Шпаликов Г. Ф. 135, 158, 281
Шпилевая Г. А. 29, 36, 43
Шрейберг В. Ф. 35, 159
Штерн Л. Я. 121
Шукуров Д. Л. 282
Шукшин В. М. 37, 268
Шулежкова С. Г. 231
Шульженко К. И. 262
Шульская О. В. 210
- Щекина Г. А. 5
Щербакова В. Ф. 40, 50, 116
- Эйдельман Н. Я. 90
Эйнштейн А. 12
Эйхенбаум Б. М. 277
Энгельс Ф. 146
Эпштейн А. С. 252
Эрдман Н. Р. 65
Эткинд Е. Г. 136, 140
Эфрос А. В. 253
- Юровский В. Ш. 3, 5–7, 12, 16, 21–
22, 27, 29, 31
Юрьева Е. 57
Юхнова И. С. 103
Юшин И. С. 208–215, 222
- Ядов Я. П. 233
Язвикова Е. Г. 32, 60
Якобсон Р. О. 283
Якушева А. А. 77
Ячник Л. Н. 194

СОДЕРЖАНИЕ

Анчаров и Борис Корнилов: у истоков авторской песни.....	5
К проблеме «Высоцкий и Анчаров». Сюжет <i>погони</i>	29
Когда святые... Об одном источнике «Марша футбольной команды “медведей”» Высоцкого.....	39
Горы в поэзии Высоцкого и Визбора.....	49
Визбор и фольклор. К постановке проблемы.....	62
Из комментария к произведениям Визбора.....	72
«Подмосковная фантазия» Окуджавы и её источник.....	89
Окуджава и сказка Экзюпери «Маленький принц». Три заметки.....	98
Тверской эпизод в романе Окуджавы «Путешествие дилетантов».....	110
Поэтический Петербург Галича.....	120
Галич: поэтика рационального.....	131
Эпиграф в поэзии Галича.....	145
Гамлетiana Александра Кушнера.....	155
Кушнер: «...И чувствуешь умом...».....	184
Неподцензурный Кушнер.....	193
«Прощание с Юшиным» Межирова как большая лирическая форма.....	208
«Во Владимир перееду...» Об одном стихотворении Межирова.....	217

ПРИЛОЖЕНИЕ

Авторская песня: поверх филологических барьеров.....	227
Три книги об Окуджаве.....	237
Как «разрешали» Высоцкого: 1986 год. <i>В соавт. с А. Е. Крыловым</i>	252
Вокруг Высоцкого. Две заметки.....	260
Из отзывов о диссертациях М. А. Перепёлкина, С. С. Бойко, Д. В. Мосовой, А. С. Иванова, Е. Р. Авиловой.....	265
Список научных трудов А. В. Кулагина.....	286
Указатель имён.....	315

Научное издание

Кулагин Анатолий Валентинович

СЛОВНО СЕМЬ ЗАВЕТНЫХ СТРУН...

Статьи о бардах, и не только о них

Текст печатается в авторской редакции

Технический редактор Т. А. Капырина

Подписано в печать 15.2.2018. Формат 60х90/16. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 20,25. Тираж 200 экз. Заказ №
Отпечатано в ГУП МО «Коломенская типография»
140400, г. Коломна Московской обл., ул. III Интернационала, 2-а
ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет»
140410, г. Коломна Московской обл., ул. Зелёная, 30.