



*А. В. Кулагин*

*У истоков  
авторской песни*

---

Министерство образования и науки РФ  
ГОУ ВПО «Московский государственный областной  
социально-гуманитарный институт»

*А. В. Кулагин*

*У истоков авторской песни*

*Сборник статей*

Коломна  
2010

---

УДК 882.161.1.09-1  
ББК 83.3(2=Рус)6-8  
К 90

Рекомендовано к изданию  
редакционно-издательским  
советом МГОСГИ

**Кулагин А. В.**

К 90 У истоков авторской песни: сборник статей / А. В. Кулагин – Коломна : Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, 2010. – 337 с. ISBN 978-5-98492-089-6

В книгу доктора филологических наук А. В. Кулагина (р. 1958) вошли написанные в последние годы статьи об авторской песне, нацеленные на выявление генезиса как явления в целом, так и отдельных произведений Высоцкого, Окуджавы, Галича и других авторов.

УДК 882.161.1.09-1  
ББК 83.3(2=Рус)6-8

ISBN 978-5-98492-089-6

© А. В. Кулагин, 2010

---

## *От автора*

В этот сборник вошли статьи о творчестве ведущих представителей отечественной авторской песни 1950-х–80-х годов, написанные за последнее десятилетие. В какой-то мере он продолжает наш предыдущий сборник «Высоцкий и другие» (2002), но важнейшее отличие новой книги от прежней заключается в том, что в ней нет центрального героя: наше внимание на сей раз примерно поровну поделено между тремя мэтрами авторской песни — Окуджавой, Высоцким и Галичем (хотя, сказать правду, «Высоцкого» всё же чуть больше); кроме них, появляются в качестве самостоятельных персонажей Анчаров и Визбор — фигуры, на наш взгляд, весьма значительные и литературоведением ещё мало пока оцененные. Такое расширение научных интересов связано с постепенным осознанием необходимости изучать творчество любого автора в контексте — бардовском и не только. Оказалось, например, что фигура того же Высоцкого, сколь крупной она ни была бы сама по себе и сколь самодостаточной поначалу ни казалась, только выигрывает, если сопоставлять творчество поэта с тем, что создавали параллельно (или раньше, или позже...) его коллеги по авторской песне. Кроме того, большинство вошедших в сборник работ нацелены на выявление генезиса явления (отсюда и название книги) — генезиса биографического, историко-культурного, современного (в смысле влияния на творчество бардов современной для них культурной и общественной жизни).

Все статьи отредактированы заново; при этом некоторые существенно переработаны — дополнены или, напротив, сокращены (так произошло, например, со статьёй о творческом диалоге Галича и Высоцкого: спустя девять лет после её первой публикации нам кажется, что не все изложенные в ней наблюдения и аргументы были убедительны, и поэтому отдельные фрагменты мы

---

из неё изъяли; большую статью — фактически серию заметок — «Из историко-культурного комментария к произведениям В. С. Высоцкого» мы сочли нужным «разобрать», с учётом композиции сборника, на три отдельных работы, при этом ещё и оставив кое-что «в резерве»). В отдельных случаях изменены названия статей: это сделано, с одной стороны, в целях необходимой в сборнике унификации, а с другой — во избежание повторов в формулировках. Краткие сведения о первой публикации каждой из статей помещаются в подстрочных ссылок.<sup>1</sup>

В Приложение включены фрагменты отзывов на диссертации по теме сборника, в защите которых нам приходилось участвовать в качестве либо официального оппонента, либо автора отзыва «ведущей организации» (диссертация Е. И. Жуковой).

Произведения поэтов, чьё творчество привлекается нами для анализа особенно часто, цитируются в книге (за исключением особо оговорённых случаев) по следующим изданиям: *Анчаров М.* Сочинения / Сост. В. Юровский. М., 2001; *Визбор Ю.* Сочинения: В 3-х т. / Сост. Р. Шипов. М., 2001; *Высоцкий В.* Сочинения: В 2-х т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. Екатеринбург, 2002; *Галич А.* Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотн. прилож. / Сост., подгот. текста А. Костромина. М., 2003 (по этому же изданию приводятся, опять-таки за исключением особо оговорённых случаев, автокомментарии поэта); *Окуджава Б.* Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина. СПб., 2001. Ссылки на них не оговариваются. Датировка песен Окуджавы уточнена по авторизованному самиздатскому сборнику: *Окуджава Б.* Собрание сочинений: [В 11-ти т. Т. 2:] Песни. М.: КСП, 1984.

Считаем своим приятным долгом поблагодарить коллег, чьей помощью мы воспользовались в работе над вошедшими в сборник статьями: Владимира Борисовича Альтшуллера, Ольгу Вик-

---

<sup>1</sup> Более полная библиографическая информация содержится в брошюре: К пятидесятилетию Анатолия Валентиновича Кулагина: Список науч. трудов. Коломна: КГПИ, 2008.

---

торовну Шляховую, Виктора Шлёмовича Юровского. Особая благодарность — Андрею Евгеньевичу Крылову, не только постоянно поддерживавшему нас творческими советами и библиографическими справками, но и подсказавшему некоторые сюжеты этой книги.

---

## *Учителя и ученики*

*«Сначала он, а потом мы...»*

*Крупнейшие барды и наследие Вертинского\**

Мысль о том, что Вертинский оказался предтечей авторской песни, давно стала общим местом: её можно встретить и на страницах авторитетнейшего литературоведческого справочника<sup>1</sup>, и в эссе известного критика, включённом в сборник его работ о бардах<sup>2</sup>. Да и сами барды считали так. Галич назвал Вертинского «родоначальником русского шансоньерства», а Окуджава (выслушавший в начале пути немало тех же упреков, что выпали на долю Вертинского: в отсутствии композиторского мастерства, профессионального вокала и т. п.) — «создателем жанра современной авторской песни». Между тем работ, где эта преемствен-

---

\* *Впервые*: *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. Вып. 2. М.: Булат, 2005.

<sup>1</sup> См.: *Щемелёва Л. М.* Вертинский А. Н. // *Русские писатели. 1800–1917: Биогр. слов.* Т. 1. М., 1989. С. 430.

<sup>2</sup> См.: *Аннинский Л.* Предтеча // *Аннинский Л.* Барды. Изд. 2-е, доп. Иркутск, 2005. С. 17-27.

ность была бы более-менее подробно развёрнута и аргументирована, пока крайне мало. Выделим здесь статью Е. Я. Лианской, нацеленную в основном на музыковедческий аспект проблемы<sup>3</sup>. Ряд интересных наблюдений о традиции Вертинского в авторской песне есть в монографии И. А. Соколовой<sup>4</sup>. Она отмечает, в частности, что Вертинский предвосхитил и так называемую «композиторскую ветвь» авторской песни, то есть создание и исполнение бардами произведений на чужие стихи. Мы тоже будем учитывать произведения, созданные художником на стихи других поэтов: в его творческом прочтении они как бы авторизовались, «приобретали черты стиля самого Вертинского»<sup>5</sup>. Для слушателей это были не столько, скажем, Блок или Гумилёв (не говоря уже о менее известных авторах), сколько именно Вертинский.

Не претендуя на всесторонний охват традиции Вертинского в поющей поэзии нового времени, мы считаем важным для начала ограничиться творчеством трёх классиков авторской песни, само сочетание которых с лёгкой руки Вл. Новикова порой обозначают как ОВГ, — Окуджавы, Высоцкого и Галича<sup>6</sup>. Фигуры эти потому особенно показательны, что они — крупнейшие. Общая тенденция должна проявиться у них наиболее ярко и выпукло.

## 1

Александр Галич — единственный из классиков авторской песни, подробно высказавшийся о Вертинском, сначала в устных

---

<sup>3</sup> См.: *Лианская Е. Я.* А. Н. Вертинский и предыстория бардовской песни: взгляд музыканта // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* Вып. III. М., 1999. Т. 2. С. 390–399. См. также: *Тарлышева Е. А.* Вертинский и барды шестидесятых // Там же. С. 400–403; то же, с изменениями, под названием: О вкладе А. Н. Вертинского в становление жанра авторской песни // *100 лет Серебряному веку: Материалы междунар. науч. конф.* М., 2001. С. 218–222. Назовём также беллетризованную работу: *Макаров А.* Александр Вертинский: Портрет на фоне времени. [Изд. 2-е.] М., 2009. С. 396–409.

<sup>4</sup> См.: *Соколова И. А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 92–93.

<sup>5</sup> *Щемелёва Л. М.* Указ. соч. С. 430.

<sup>6</sup> См.: *Новиков Вл. И.* Окуджава — Высоцкий — Галич: Проект исследования // *Мир Высоцкого.* Вып. III. Т. 1. С. 233–240.



рассказах о нём, затем — в специальном мемуарном очерке «Прощальный ужин» (1977). Но прежде всего — посвятивший памяти Вертинского одно из своих поэтических произведений — песню «Салонный романс» (1965), в которой обыграны мотивы нескольких известных «ариэток» («Сероглазый король», «Бразильский крейсер», «Лиловый негр», «Пани Ирена», «Прощальный ужин»): «И спой — как под старой шинелькой / Лежал сероглазый король»; «Из рыжей Бразилии крейсер / В кисейную гавань плывёт»; «И правнук лилового негра / За займом приедет в Москву»; «И тихая пани Ирена / Наденет на негра пальто»; «Нам ужин прощальный — не ужин, / А сто пятьдесят под боржом». Отмечено, что Галич пользуется здесь «приёмом дискредитации, профанирования общезначимых культурных образов и символов», с помощью которого он «обнажает весьма неприглядную истинную сущность происходящего в современном мире»<sup>7</sup>.

«Салонный романс» входит в лирическую трилогию о трёх Александрах, включающую ещё песни о Полежаеве («Гусарская песня») и Блоке («Цыганский романс») <sup>8</sup>. И Полежаев, и Блок входили в официальный литературный пантеон советского времени — это были «разрешённые» Александры. «Сомнительное» тогда имя Вертинского звучало в этом ряду вызывающе, и в то же время оно заполняло искусственный пропуск, способствуя восстановлению подлинной картины русской поэзии. Сам Галич хотел, чтобы его воспринимали как поэта, который «не нарушил цепочку», то есть сохранял поэтическую традицию вопреки всем стремлениям власти оборвать её. «Салонный романс» — одна из первых «историко-литературных» песен поэта, поддерживающих ту самую «цепочку» преемственности, прежде всего — по отношению к культуре Серебряного века, более всего оскопленной

---

<sup>7</sup> Соколова И. А. «У времени в плену»: Одна из вечных тем в поэзии Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 70.

<sup>8</sup> Опыт интерпретации трилогии см. в ст.: Малкина В. Я., Доманский Ю. В. Мифы о поэтах и автобиографический миф в «Александрейских песнях» А. Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 129–138.

советской идеологией (позже Галичем будет создан цикл «Литераторские мостки», героями которого станут писатели, в той или иной степени пострадавшие в годы сталинщины).

Поэтому важен уже сам факт поэтической «реабилитации» Вертинского. Но барду этого мало. Хорошо зная о непростом отношении к художнику со стороны «эстетов», относивших его творчество к массовой культуре, Галич ставит его на уровень высокой поэзии — в частности, поэзии Мандельштама, одного из самых сложных мастеров Серебряного века и потому в глазах многих стоявшего на противоположном (по отношению к Вертинскому) полюсе тогдашней русской культуры. Об этом свидетельствуют некоторые мотивы «Салонного романса» — а именно настойчиво звучащие мотивы древнегреческой мифологии, для поэзии самого Вертинского не характерные: «И вновь эти греки из Трои / Стремятся Елену украсть!..»; «А Троя? — Разрушена Троя, / И это известно давно» и, наконец, в финале:

*Всё предано праху и тлену,  
Ни дат не осталось, ни вех.  
А нашу Елену, Елену —  
Не греки украли, а век!*

Галич словно предвосхищает здесь свою позднейшую песню «Воспоминания об Одессе», в которой он, по его признанию, хотел «соединить два начала — живопись и поэзию, Мандельштама и Шагала». Песня имеет эпиграф из стихотворения Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»: «...Когда бы не Елена, / Что Троя вам одна, ахейские мужи?», и в самом тексте песни этот мандельштамовский мотив тоже звучит: «И снова в разрушенной Трое / — Елена! — / Труба возвестит». Другие мотивы и образы греческой мифологии (например, Одиссей) прозвучат у Галича в песне «Возвращение на Итаку», героем которой станет тот же Мандельштам. Благодаря античным ассоциациям личность и судьба Мандельштама заведомо оказываются своеобразным по-

этическим подтекстом судьбы героя «Салонного романса». Укрывший Елену век словно украл у русской культуры и Вертинского с Мандельштамом; стихи же Галича об этих и других художниках — поэтическая попытка восстановления целостности русской культуры<sup>9</sup>.

И в очерке, и в устных рассказах Галича о Вертинском постоянно подчёркивается связь поэта с миром дооктябрьской России. Рассказывая о том, как Вертинский рассчитывался в ресторане, поэт отмечает почтительно-восхищённую реакцию официанта старой выучки: «Но — вот был человек, который знал цену деньгам, понимаете? Человек из той жизни — из той, которую этот старик-официант ещё помнил. Человек той закваски. Это его пронзило»<sup>10</sup>. И в очерке «Прощальный ужин» Вертинский предстаёт «человеком из какой-то другой, фантастической жизни». Из какой именно, хорошо поясняет приведённый здесь же Галичем «полуанекдот» о приёме в честь Вертинского у Алексея Толстого, когда на вопрос одного из гостей «Кого ещё ждём?» «грубый голос остроумца Смирнова-Сокольского ответил: «Фосударя!»».

Вообще Вертинский прямо или ассоциативно возникает в творческом сознании Галича как раз в тех случаях, когда он пишет о трагическом революционном разломе русской истории. Младший поэт просто не мог пройти мимо песни Вертинского «То, что я должен сказать», отклика на гибель юнкеров в октябре семнадцатого года, — настолько эта песня, неожиданная для ка-

---

<sup>9</sup> О таком пафосе произведений Галича о русских писателях см. в ст.: Свиридов С. В. «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 99–128. Кстати, общавшегося с Вертинским Галича поразит то, что тот совсем не знал поэзии Мандельштама (см.: Галич А. Устные рассказы / Публ. А. Крылова // Кн. обозрение. 1998. 27 янв. № 4. С. 13). Думается, однако, что для Галича важен не сам этот факт (объясняемый им же самим как следствие отъезда Вертинского из России), а отсутствие прямой творческой связи между художниками, в его восприятии осознанно или интуитивно близкими друг другу. В очерке «Прощальный ужин» Галич свидетельствует, что, услышав от собеседника стихотворение Мандельштама «Я вернулся в мой город, знакомый до слёз...», Вертинский «заплакал».

<sup>10</sup> Галич А. Устные рассказы. С. 13.

мерного, казалось бы, таланта её автора, в то же время «галичевская» по страстному гражданскому накалу. Нам думается, что стихотворение «Памяти Живаго» (1971), хотя действительно связано с романом и поэзией Пастернака<sup>11</sup>, перекликается и с песней Вертинского. У них общий повод написания — одно историческое событие; их сближают и некоторые общие мотивы — например, мотив непогоды (АВ: «Замесили их грязью»<sup>12</sup> — АГ: «И снова погода, похоже, / Испортиться хочет к утру. / Предвестьем Всевышнего гнева / Посыплется с неба крупа»), мотив истинной и ложной скорби по убитым (АВ: «И какая-то женщина с искажённым лицом / Целовала покойника в посиневшие губы <...> И пошли по домам под шумок толковать» — АГ: «И тут ты заплачешь. И даже / Пригнёшься от боли тупой. / А кто-то, нахальный и ражий, / Взмахнёт картузом над толпой!»).

Любопытно, что стихотворение «Памяти Живаго» перекликается с «Салонным романсом». Строки «О, Боже мой, Боже мой, Боже! / Кто выдумал эту игру?!» напоминают следующий катрен «Романса»: «А сердце сжимается больно, / Виски малярно мокро — / От этой игры треугольной, / Безвыигрышной этой игры», — а значит, напоминают и о Вертинском. Кстати, у «Памяти Живаго» и «Салонного романса» общий стихотворный ритм, что, может быть, тоже неслучайно: трёхстопный амфибрахий мог восприниматься поэтом как «размер Вертинского» (им написаны известные песни «Минуточка» и «Мадам, уже падают листья»).

Следствием всё того же исторического разлома оказалась и русская эмиграция, к первой и третьей волне которой принадлежали соответственно Вертинский и Галич. В последние годы жизни у покинувшего страну барда появилась ещё одна веская и горькая причина для параллелей. В стихах Галича обнаружива-

<sup>11</sup> См.: *Архипочкина О. О.* Пастернак в творческом восприятии Галича // Галич: Новые статьи и материалы. М., 2003. С. 121–124.

<sup>12</sup> Здесь и далее песни Вертинского цитируются по авторским фонограммам; орфография и пунктуация сверены по изд.: *Вертинский А.* Дорогой длиною... / Сост. и подгот. текста Ю. Томашевского. М., 1991. Исключения оговариваются особо.

ются переключки с песнями предшественника, созданными в годы эмиграции и тематически с нею связанными. Во-первых, в написанной незадолго до отъезда песне «Мы по глобусу ползаем» Галич берёт эпиграфом и затем цитирует в тексте строки из песни «Чужие города» (стихи Р. Блох и А. Вертинского): «Там шумят чужие города / И чужая плещется вода»<sup>13</sup>. По горькому лирическому чувству отторженности от родины эти произведения близки друг другу.

Но, кажется, чаще творческая мысль Галича обращалась к другой эмигрантской песне Вертинского — «Над розовым морем», написанной на стихи Г. Иванова:

*Над розовым морем вставала луна,  
Во льду зеленела бутылка вина,*

*И томно кружились влюблённые пары  
Под жалобный рокот гавайской гитары.*

*— Послушай. О, как это было давно,  
Такое же море и то же вино.*

*Мне кажется, будто и музыка та же...  
Послушай, послушай, — мне кажется даже...*

*— Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой.  
Мы жили тогда на планете другой.*

*И слишком устали, и слишком мы стары  
Для этого вальса и этой гитары...<sup>14</sup>*

Нам думается, этой песней Галичу подсказаны некоторые интонационные ходы. Скажем, строка «Послушай. О, как это было

---

<sup>13</sup> См. подробнее: *Крылов А.* Галич — «соавтор». М., 2001. С. 52–53. Там же, на с. 88–89, см. об эпиграфе из Вертинского к «Салонному романсу».

<sup>14</sup> *Иванов Г.* Собрание соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1994. С. 312. Вертинский точно следует поэтическому оригиналу, слегка изменяя лишь концовку.

давно» напрямую предвосхищает зачин созданного в эмиграции стихотворения Галича «А было недавно, а было давно...» Стихи обращены к русским эмигрантам, сохранившим в изгнании русскую речь, «сумевшим сберечь, ронявшим легко, невзначай, простые слова расставаний и встреч». Здесь звучит та же тема единства, нерушимости русской культуры — вопреки всем трагическим поворотам истории. К двойному *послушай* восходит, по видимому, аналогичный оборот в написанной Галичем незадолго до отъезда песне «Когда я вернусь» (1973): «Послушай, послушай, не смейся, / Когда я вернусь...» Строка «Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой» в качестве переломной в лирическом сюжете песни могла отозваться у Галича в более ранней песне, «После вечеринки» (1970?): « — Ну что вы, Иван Петрович! — / Ответит гостью хозяйка, — / Бояться автору нечего...» Не исключено, что мотив гавайской гитары сыграл свою роль в работе Галича над упоминавшейся нами песней «Возвращение на Итаку», хотя сам автор, предваряя исполнение песни, говорил, что этот мотив имеет конкретный биографический источник<sup>15</sup>.

Вообще поиск конкретных реминисценций из Вертинского в поэзии Галича может быть продолжен. Нам, например, представляется, что строки поэмы «Размышления о бегунах на длинные дистанции» (1969) о грядущем тиране:

*И, рассыпавшись мелким бесом  
И поклявшись вам всем в любви,  
Он пройдёт по земле железом  
И затопит её в крови.  
И наврёт он такие враки,  
И такой наплетёт рассказ,  
Что не раз тот рассказ в бараке  
Вы помянете в горький час —*

---

<sup>15</sup> Любопытно, что песня «Над розовым морем» предвосхищает своей мелодией произведение другого барда, Высоцкого, — «Песню о друге» (см.: Шляхова О. Письмо в редакцию // Музык. жизнь. 1999. № 10. С. 47).

тоже имеют «вертинское» происхождение. Сравним их с цитатой из песни «Сумасшедший шарманщик»: «Будет это пророк или просто обманщик, / И в какой только рай нас погонят тогда?..» Удивительно, как «политизированный» Галич вновь услышал у «аполитичного» Вертинского такой органичный для него самого мотив<sup>16</sup>.

В очерке «Прощальный ужин» Галич признался, что «в <...> лирической, салонной пронзительности (Вертинского — А. К.) было для нас такое новое ощущение свободы». Это наблюдение верно в том общем для целого поколения смысле, что творчество поэта-певца противостояло официозному искусству сталинского времени. Но оно верно и в сугубо личном для Галича смысле: он почувствовал, что лирика Вертинского связана с самыми болезненными точками отечественной истории двадцатого столетия — теми же самыми, на которые в полный голос отозвалась мужественная муза Галича. Это гражданская война, тоталитаризм, эмиграция — и, вопреки всему, единая пульсирующая нить русской культуры, словно олицетворённая пришедшим «из какой-то другой, фантастической жизни» Вертинским.

## 2

Корни интереса Владимира Высоцкого к творчеству Вертинского уходят в детские годы поэта. Его отец, С. В. Высоцкий, признавался, что любил петь песни Вертинского, и мальчик хорошо запомнил и сами песни, и отцовскую манеру исполнения: «Много лет спустя в одном из эпизодов фильма «Место встречи изменить нельзя» Володя спел песню Вертинского точно в моей

---

<sup>16</sup> Этот мотив прозвучит позже и у Высоцкого в стихотворении «Слева бесы, справа бесы...» (1976): «И куда, в какие дали, / На какой ещё маршрут / Нас с тобою эти врали / По этапу поведут?» Вообще антиутопизм роднит творчество двух крупнейших бардов и выделяет их на общем фоне авторской песни и «шестидесятничества» в целом — см.: Новиков Вл. По гамбургскому счёту: (Поющие поэты в контексте большой литературы) // Авторская песня. М., 2002. С. 373.

манере, потом допытывался, узнал ли я себя. Узнал, конечно»<sup>17</sup>. Песни Вертинского иногда звучали в домашних концертах барда<sup>18</sup>. О том, как много значило для начинающего поэта имя предтечи, свидетельствует тот факт, что, «нуждаясь в моральной поддержке», он (конечно, уже после случившейся в 1957 году кончины поэта-артиста) «ходил в семью Вертинского»<sup>19</sup>.

Уже отмечено, что в разные годы в стихах Высоцкого появляются реминисценции из песен Вертинского, что творчество двух художников сближается за счёт сюжетности и сочетания лирического и ролевого начала<sup>20</sup>. Порой и сам лирический сюжет какой-то песни барда может показаться восходящим к его наследию. Так, С. В. Вдовин отметил сходство «Случая» Высоцкого и «Жёлтого ангела» Вертинского — произведений на близкую обоим поэтам классическую тему «поэт и толпа»<sup>21</sup>. Можно поискать и переклички, исследователями ещё не зафиксированные. Скажем, выразительный метафорический образ из песни Высоцкого «Штормит весь вечер...»: «Заплаты пенные латают / Разорванные швы песка» — вполне может восходить к «Прощальному ужину» («Отлив лениво ткёт по дну / Узоры пенных кружев»). Оборот *в гости к Богу* из знаменитых трагических «Коней привередливых» не имеет ли одним из возможных источников (помимо стихотворения Маяковского «Послушайте!» и песни Ю. Кима и В. Дашкевича «Журавль») песню Вертинского «Бал Господен», героиня которой отправляется *к Богу на бал* — кстати, в *экипажике* с впряжёнными в него лошадьми? Та же песня Вертинского

<sup>17</sup> *Высоцкий С. В.* Жил и пел для нас // Вспоминая Владимира Высоцкого: Сб. М., 1989. С. 27.

<sup>18</sup> См.: *Карпетян Д.* Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспоминания. М., 2002. С. 172; *Борткевич Л.* «Песняры» и Ольга. М., 2003. С. 112–113; *Время Владимира Высоцкого / Авт.-сост. М. Цыбульский.* Ростов н/Д, 2009. С. 247.

<sup>19</sup> *Карпетян Д.* Указ. соч. С. 111.

<sup>20</sup> См.: *Кулагин А.* Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. М., 1997. С. 22–23, 191; *Капрусова М. Н.* Влияние профессии актёра на мироощущение и литературное творчество В. Высоцкого // *Мир Высоцкого.* Вып. V. 2001. С. 410–413.

<sup>21</sup> См.: *Вдовин С. В.* «Не надо подходить к чужим столам...» // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* Вып. VI. М., 2002. С. 287–301.



могла навеять Высоцкому французское вкрапление в созданных для фильма «Опасные гастроли» «Куплетах Бенгальского»: *мезон шанте* (ср. в «Бале Господнем»: *Maison Lavalette*). И, думается, рассказывая в шутку на одном из поздних концертов, что «в Одессе знаком с попугаем, который <...> ругался невероятно <...> на старофранцузском» (Москва, ДК «Коммуна», 27 марта 1980 года), поэт воспользовался поэтической «подсказкой» Вертинского из его песни «Jamais» («Попугай Флобер»): «Грустит в углу Ваш попугай Флобер, / Он говорит —jamais” и плачет по-французски»<sup>22</sup>. Кстати, зачин «Песни Попугая» Высоцкого для дискоспектакля «Алиса в Стране Чудес»: «Родился я в тыща каком-то году / В банано-лиановой чаще...» — вполне мог иметь источником известнейшую строку Вертинского «В бананово-лимонном Сингапуре...» («Танго —Магнолия”»).

И всё же нам думается, что, независимо от числа реминисценций, Вертинский для Высоцкого прежде всего — явление стиля, что его «аризетки» представляют собой для младшего поэта более всего предмет стилевой рефлексии.

Стилизаторский дар Высоцкого известен. Поэт создавал мастерские стилизации различных музыкально-поэтических жанров — романса, танго, «шансонетки», одесских куплетов...<sup>23</sup> Дар этот ярко проявлялся и в тех случаях, когда он исполнял чужие произведения, в том числе Вертинского, наследие которого было колоритнейшим — а значит, особенно открытым для творческого диалога — явлением ушедшей культурной эпохи. Друг юности поэта И. Кохановский свидетельствует, что Высоцкий пел Вертинского «не всерьёз, а как-то занятно переиначивая»<sup>24</sup>. Сохранившаяся запись исполнения молодым Высоцким романса «Среди миров» на стихи И. Анненского оставляет в этом смысле не

---

<sup>22</sup> Вполне вероятно, что к этой строке Вертинского восходит и шутливое стихотворение Галича «О вреде чтения», где обыграно то же французское слово: «И вышел к дому с надписью —ЖМ”, // Что по-французски значит —никогда”».

<sup>23</sup> Подробнее см., например: Кулагин А. Указ. соч. С. 109–114.

<sup>24</sup> Кохановский И. Серебряные струны // Юность. 1988. № 7. С. 80.

очень определённое впечатление. Исполнитель вроде бы не задаётся целью спеть «под Вертинского», и в то же время ему пока недостаёт того самого «переиначивания», которое впоследствии будет ощутимо у него и в иронических интерпретациях известных романсов типа «Мы странно встретились...»<sup>25</sup>, и в собственных стилизациях этого жанра, созданных для фильмов «Опасные гастроли» и «Один из нас». Поэтому более показателен другой пример — куплеты молодого Высоцкого «На степи молдаванские...», которые кажутся на первый взгляд просто шутливой вариацией популярных цыганских мотивов («В финский домик из шатра / Цыган переселили», «Вместо табора колхоз», *чёрные* цыганки перекрашиваются в *блондинок* и т. п.<sup>26</sup> — как тут не вспомнить позднейшее «Лукоморья больше нет»). Это и в самом деле так, но зачин песни недвусмысленно показывает, что отталкивается начинающий художник от песни Вертинского «В степи молдаванской», в свою очередь тоже построенной на цыганских мотивах:

*Что за ветер в степи молдаванской!  
Как поёт под ногами земля!  
И легко мне с душою цыганской  
Кочевать, никого не любя!*

Думается, само выражение *степь молдаванская* перекочевало в стихи Высоцкого именно отсюда, сохранив инверсию и лишь поменяв единственное число на множественное. Но лирическую тональность Вертинского молодой автор меняет на комедийную.

Дополнительное подтверждение того, что Высоцкий хорошо помнил песню Вертинского и готов был вести с нею творческий диалог, обнаруживаем в позднейшей «Цыганской песне» (1968), написанной для фильма «Опасные гастроли»: «И, как струны,

<sup>25</sup> См. фонограмму, включённую в альбом: Весь Высоцкий на 30 CD. 1996. Вып. 4.: Поговори хоть ты со мной. SLR 0160.

<sup>26</sup> Цит. по фонограмме: Там же. Вып. 16: Тихорецкая. SLR 0172.

поют тополя <...> И звенит, как гитара, земля». Это реминисценция — не только смысловая, но и ритмическая, интонационная — из того же текста Вертинского: «Как поёт под ногами земля!» Рискнём предположить, что у истоков творческого интереса Высоцкого к цыганской теме, давшего впоследствии такие программные произведения, как «Моя цыганская», «Кони привередливые» и другие, стоит Вертинский. Для самого Вертинского цыганская линия оказалась, пожалуй, побочной (хотя некоторые критики норовили свести его творчество к «цыганщине»), но благодаря ему младший поэт увидел возможности современной авторской стилизации — лирической ли, шутовой — на эту тему<sup>27</sup>.

Более явно Высоцкий «переиначивает» Вертинского в тексте, сочинённом в 1962 году для театрального капустника во время свердловских гастролей Театра миниатюр, в котором актёр недолгое время работал. От этой песни сохранились лишь четыре строки:

*Как хорошо ложиться одному —  
Часа так в 2, в 12 по-московски,  
И знать, что ты не должен никому,  
Ни с кем и никого, как В. Высоцкий<sup>28</sup>.*

Высоцкий, ещё в студенческие годы активно сочинявший для капустников и любивший комично переделывать известные тексты, отталкиваясь от каких-то расхожих строк (такие произведения обозначают термином *перепев*), на этот раз обыгрывает строки песни Вертинского «Без женщин»:

*Как хорошо проснуться одному  
В своём весёлом холостяцком «флете»*

---

<sup>27</sup> О цыганской теме в творчестве крупнейших бардов см.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 194–214.

<sup>28</sup> Текст приводится по изд.: Абрамова Л. В. Факты его биографии / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. М., 1991. С. 53.

---

*И знать, что ты не должен никому  
«Давать отчёты» — никому на свете!*

Думается, Высоцкого занимала сама историко-культурная дистанция между эпохой Вертинского, хотя и дожившего до хрущёвской Оттепели, но воспринимавшегося как явление Серебряного века, — и современностью. И подобно тому как позже в некоторых травестийных сочинениях он столкнёт, например, то же пушкинское Лукоморье и печальную нынешнюю реальность, — здесь он сталкивает рафинированный мир героя Вертинского и гостиничную жизнь сегодняшнего гастролирующего актёра. Соответственно и стиль перепева грубовато-эвфемистичен (*не должен... никого*), разговорен (*часа так в два*) и содержит характерную для поэта впоследствии игру слов (*никому, ни с кем и никого*); всё это резко отделяет стихи от первоисточника, примечательного, однако, не лексической дистиллированностью (слово *флет* звучит как языковая вольность), а скорее изысканной интонацией автора-исполнителя. Именно эту изысканность молодой Высоцкий и «разрушает».

В манере перепева Вертинского сочинены Высоцким и начало посвящения режиссёру студенческого спектакля «Свадьба» в Школе-студии МХАТ А. Н. Комиссарову («Принесла случайная молва / Странные, ненужные слова — / Будто прекратился перерыв, / Будто скоро «Свадьба» и «Обрыв»»); две первые строки варьируют зачин песни «Чужие города»), шуточные поздравительные стихи в адрес Г. Яловича и М. Добровольской («И все эти таланты постепенно увяли, / Как увяли каштаны Версальских полей»; ср. в уже упоминавшейся нами песне Вертинского «Бал Господен»: «И о том, как ночами в горящем Версале...»; «Шли года. Вы поблекли, и платье увяло...»), а позже — начало дружеского посвящения таганскому актёру Б. Хмельницкому, женатому в ту пору на дочери Вертинского Марианне, по случаю рождения их дочери, внучки поэта: «Сколько вырвано жал, / Сколько

порвано жил! / Свет московский язвил, но терпел»<sup>29</sup>. Сравним у Вертинского в песне «Дни бегут»: «Сколько вычурных поз, / Сколько сломанных роз, / Сколько мук, и проклятий, и слёз!» Сознательный стилевой контраст очевиден и здесь<sup>30</sup>.

Нам кажется, подобное творческое «столкновение» лежит в основе и известного, уже упоминавшегося выше, эпизода из фильма «Место встречи изменить нельзя». Режиссёр фильма С. Говорухин вспоминает, что попросил Высоцкого спеть в кадре песню Вертинского, но тот, задетый нежеланием режиссёра использовать какую-либо песню самого Высоцкого, ответил: «Если ты не хочешь, чтобы я пел своё, не буду петь и Вертинского». И всё же актёр поёт в кадре. Надев единственный раз в фильме, вопреки собственному нежеланию и под давлением режиссёра (точнее, консультанта из МВД), милицейский китель, — он, «с большим трудом уговорённый мною (то есть Говорухиным — А. К.), садится в этом кителе к роялю и произносит несколько строк из «Лилового негра» Вертинского, но, будучи верным своему слову не петь, каждый раз перебивает его репликами...»<sup>31</sup>. А вот мнение киноведа: «Спел он её (песню Вертинского — А. К.) обычным голосом, который мог бы принадлежать любому мужчине, желающему что-то спеть дома»<sup>32</sup>.

Нам кажется, и режиссёр, и киновед недооценили творческого начала в этом эпизоде, не уловили, что актёр поёт не нехотя (как показалось одному) и не обыкновенно (как поняла другая), а про-

---

<sup>29</sup> *Высоцкий В.* Собрание соч.: В 5 т. / Сост., текстолог. работа и коммент. С. Жильцова. Тула, 1993-98. Т. 1. С. 285, 279; Т. 3. С. 367.

<sup>30</sup> В процитированном нами выше издании Высоцкого комментатор не только не заметил этих источников, но и, что удивительно, перепутал название другой песни Вертинского, стиль и ритм которой обыграны ниже в посвящении Хмельницкому, назвав её не «Доченьки», как было нужно, а «Внученьки».

<sup>31</sup> *Говорухин С.* «Место встречи изменить нельзя» // Владимир Высоцкий в кино: Сб. М., 1989. С. 153, 155.

<sup>32</sup> *Блинова А.* Владимир Высоцкий — Глеб Жеглов // Вагант. 1994. № 7. С. 14. Название песни здесь не приводится, зато в другой работе киноведа (на основе которой и написан процитированный нами очерк) сообщается, что это была песня... «Маленький креольчик» (см.: *Блинова А.* Экран и Владимир Высоцкий. М., 1992. С. 142). Это не менее забавно, чем спутать доченок с внученьками.

думанно и артистично, выстраивая эпизод как своеобразный пародийный номер со своей драматургией.

Вслушаемся в фонограмму эпизода. Жеглов-Высоцкий пропел первый куплет «Лилового негра» (цитируем песню по этой записи; текст оригинала здесь кое-где искажён):

*Где Вы теперь? Кто Вам целует пальцы?  
Куда ушёл Ваш китайчонок Ли?  
Вы, кажется, потом<sup>33</sup> любили португальца,  
А может быть, с малайцем Вы ушли.*

Пение прерывается сначала ироническими репликами Жеглова по поводу кителя («Вот, Шарапов, моя домашняя одежда, нечто вроде пижамы» и т. д.), а затем, по окончании куплета, — его же словами: «Ты, Шарапов, померкуй чего-нибудь, потому что нам с тобой двоим целый месяц жрать чего-то надо». «Слушай, так Пасюк хвастался, — отвечает собеседник, — ему из деревни сало прислали». «Ага, у Копытина квашеной капустой разживёмся», — звучит новая реплика Жеглова. И уже после этого он поёт второй куплет «ариэтки» — правда, без первой строки:

*[В последний раз я видел Вас так близко.]  
Потом на улице Вас мчал авто.  
А может быть, в притонах Сан-Франциско  
Лиловый негр Вам подавал манто.*

Перед заключительным стихом звучит новая реплика Жеглова («В общем, придумается что-то»), и, наконец, закончив петь, он произносит: «Из обмундирования загоним чего-нибудь». Ясно, что речь идёт всё о том же злосчастном кителе.

Вся соль эпизода — в стилевом контрасте между экзотичностью «Лилового негра» и «низким» бытом героев фильма, между

---

<sup>33</sup> При озвучании следующей серии, в начале которой кратко повторены эпизоды предыдущей, актёр вместо слова *потом* спел *ещё*.

достойной целования пальцев прекрасной дамой и квашеной капустой и салом из рациона муровцев-холостяков. Творческий повод для такой игры — нелюбезное актёру «обмундирование». При этом экзотичность «аризетки» слегка педалируется интонацией с лёгким налётом иронии, достигаемым за счёт более высоких, чем в авторском исполнении и в привычной манере пения самого Высоцкого, тонов. (Впрочем, и сам Вертинский в «Лиловом негре» и в других своих сочинениях такого рода отчасти ироничен.) Не думаем, что так мог бы спеть «любой мужчина, желающий что-то спеть дома». Так мог спеть художник с внутренним творческим заданием. Судя по всему, этот контраст — находка самого Высоцкого. Ведь из приведённых выше слов С. Говорухина явствует, что репликами актёр, «верный своему слову не петь», перемежал текст песни самостоятельно, словно в пику заставлявшему его петь режиссёру. Мол, хочешь китель и Вертинского — вот тебе китель и Вертинский попеременно с квашеной капустой. Кстати, в тексте романа братьев Вайнеров «Эра милосердия», легшего в основу сценария, такого эпизода нет — есть лишь фраза о том, что героям «месяц жрать хошь не хошь, а надо...», и произносится она Жегловым не возле рояля, а в трамвае<sup>34</sup>.

Такой приём как раз в духе Высоцкого, он отвечает его всегдашнему стремлению переосмыслить устойчивые стилевые формы, сталкивать «высокое» и «низкое», высекая из этого контраста искру такого органичного для него самого творческого эффекта. Впрочем, своеобразную стилевую драматургию поэт-актёр мог слышать и в самом «Лиловом негре»: наверняка он выделял для себя мотив *притонов Сан-Франциско*, где может оказаться героиня песни. Для Высоцкого этот мотив в «Лиловом негре» был, может быть, важнее, чем для самого автора, ибо отвечал его постоянному творческому интересу к жизни «дна» и напоминал о целом пласте нетрадиционного песенного фольклора

---

<sup>34</sup> См.: Вайнеры А. и Г. Место встречи изменить нельзя: Эра милосердия; Телеграмма с того света. М., 1994. С. 244.

двадцатого века, Высоцкому прекрасно известного, — песен типа «Девушка из Нагасаки» или «Шумит ночной Марсель» с присутствием им пародийной смесью экзотики и уголовщины. Не потому ли «Лиловый негр» находился в ближайшем активе его феноменальной творческой памяти?

### 3

Читатель, знакомый с высказываниями Булата Окуджавы о Вертинском<sup>35</sup>, мог заметить, что высокая оценка творчества в целом и отдельных произведений, вклада в русскую культуру, в становление авторской песни («Сначала он, а потом мы...») не мешают Окуджаве слегка дистанцироваться от классика. Во всяком случае, традиции русского городского романса и французского шансона он считает гораздо более важными для себя. И всё же одиозная критика, в первые годы популярности барда именовавшая его «Вертинским для неуспевающих студентов»<sup>36</sup>, поневоле оказалась весьма проницательна — разумеется, не по части неуспевающих студентов. Родство творчества двух поющих поэтов несомненно. И, может быть, оно потому не бросается в глаза, что находится на более глубоком уровне, чем у Галича и Высоцкого. Нам думается, что собственно творческая традиция Вертинского для Окуджавы оказалась важнее и плодотворнее, чем для двух других классиков, несмотря на то, что он не посвящал ему стихов (в отличие от Галича) и, судя по сохранившимся записям, не пел его песен (в отличие от Высоцкого).

Один из главных уроков Вертинского, усвоенных Окуджавой, заключался в поэтизации «маленького человека».

Тема «маленького человека» известна в русской литературе с пушкинского времени (а может быть, и ещё раньше, если вспом-

<sup>35</sup> См., например, подборку: *Окуджава Б. «Я люблю его песни...»* / [Подгот. А. Крылов] // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. Вып. 2. М., 2005. С. 325-328.

<sup>36</sup> «Не так уж далеки от истины те, кто называет Б. Окуджаву «Вертинским для неуспевающих студентов»» (*Адов И.* Бремя славы // *Веч. Москва*. 1962. 20 апр.).



нить роман М. Чулкова «Пригожая повариха»). На протяжении девятнадцатого столетия такой герой изображался обычно с сочувствием, состраданием (иногда переплетавшимся ещё и с иронией, как, например, в гоголевской «Шинели»), но не поэтизировался. Возможности его поэтизации открываются в русской литературе, пожалуй, уже в начале нового столетия, например, в повести Куприна «Гранатовый браслет» — произведения, кстати, с очень «вертинским», а отчасти даже и с «окуджавским» сюжетом.

У Вертинского «маленький» масштаб поэтического отражения жизни проявляется не только в пристрастии автора к уменьшительным суффиксам (*сероглазочка, безноженька, балаганчик...*), трактуемом как признак «детской незащитности» героев «в сумрачном, жестоком и непонятном мире»<sup>37</sup>. Здесь, пожалуй, важнее другое — погружение слушателя в мир экзотики. Поэт-артист переносит нас в мир *маленького креольчика и лилового негра, притонов Сан-Франциско и Огненной Земли...* Экзотика и становилась у Вертинского ведущим средством поэтизации мира современного человека, возвышения его над будничной реальностью.

Окуджава тоже поэтизирует «маленького человека», заново открытого искусством Оттепели (и, кстати, тоже любит уменьшительные суффиксы: *оркестрик, ноженьки, шарик*, даже... *песенка* — авторское жанровое обозначение, которым он, по образному выражению Т. Бек, «окликает Вертинского»<sup>38</sup>). Но делает это иначе, чем Вертинский. Вместо условного экзотического антуража он опирается на конкретный культурно-исторический опыт современного человека, максимально сближая (а не разделяя) этим мир своего героя и мир слушателя. Это хорошо видно при сравнении произведений двух авторов на одну тему, которую

---

<sup>37</sup> *Бабенко В. Г.* Артист Александр Вертинский. Свердловск, 1989. С. 26.

<sup>38</sup> *Бек Т.* Старые жанры на новом витке // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. М., 2004. С. 82.

можно условно обозначить окуджавской строкой *а он циркачку полюбил* — «Piccolo Bambino» (на дополненное Вертинским стихотворение Ю. Зубовского «Было зимно... Пели вьюги...») и «Ванька Морозов». Песня Вертинского (высоко оцененная в литературе о нём<sup>39</sup>) решена в условно-театральной манере. Её экзотичность проявляется и в сценическом имени героя (буквально: «маленький ребёнок»), восходящем к традиции итальянского кукольного театра, и в столь же условном (допускающем даже евангельские ассоциации) имени героини — Магдалина. Всё это напоминает о маске Пьеро и вообще о раннем творчестве художника («Piccolo...» датируется 1933 годом). Где, однако, разворачивается лирическая ситуация песни? В Италии? — но упомянутые в песне *снег* и *вьюги* как-то не очень с нею вяжутся. В России? — но зачем тогда условные театральные имена, а не подлинные имена героев, которые были бы нужны в поэтическом рассказе о драматичной любви бедного российского циркача. Условность поэтического мира песни очевидна.

Герой Окуджавы, конечно, тоже опозитизирован: он, обыкновенный парень (судя по всему, попавший в город из деревни, где по нему *Маруся сохнет*), оказался способен на сильное, возвышающее его чувство к женщине явно не его уровня, которая его, к тому же, *морочила*, как считает демократичный рассказчик, человек из толпы:

*Он в старый цирк ходил на площади  
и там циркачку полюбил.  
Ему б чего-нибудь попроще бы,  
а он циркачку полюбил.*

Способность поставить на карту любви всё, истратить на возлюбленную все деньги (похоже, казённые, ибо откуда у Ваньки *сотни*, которые он *швырял в «Пекине»?*), пусть даже за это при-

<sup>39</sup> См.: Бабенко В. Г. Указ. соч. С. 66–68.

дётся потом слишком дорого расплачиваться («За что ж вы Ваньку-то Морозова?» избил? арестовали?), есть, конечно, знак поэтизации героя. Но каковы средства этой поэтизации?

Во-первых, сразу обращает на себя внимание имя героя и, соответственно, название песни. Русский деревенский парень Ванька Морозов — это не условный *Piccolo* непонятого происхождения. Во-вторых, конкретизировано место действия — *старый цирк на площади*; предполагается, что слушателю оно как бы знакомо. В-третьих, песня построена как жанровая сценка, как уличный разговор о происшествии с Ванькой (кстати, это роднит песню с поэтическим циклом Н. А. Некрасова «На улице», особенно со стихотворением «Вор»). Отсюда обращение к слушателям *вы*, отсюда и сам мотив заступничества за героя (у Вертинского же слушатель абстрактен, и заступаться за героя не перед кем). В четвёртых — своеобразие языка и стиха песни. Уже приведённые нами цитаты показывают, что лексика и синтаксис песни просторечны. Отмечено, что поэт соединяет откровенно банальные рифмы — даже не рифмы, а простые созвучия одних и тех же слов (*виноват — виноват, полюбил — полюбил*) с изысканными ассонансными рифмами (*Морозова — морочила, площади — по-проще бы*), благодаря чему песня воспринимается и как мастерский поэтический рассказ, и как простая уличная речь<sup>40</sup>. Всё это придаёт ей конкретность и убедительность, привязывает её к социальному и культурному опыту слушателя.

Таким же путём идёт поэт и в других песнях о «маленьком человеке» — например, в аллегорической «Песенке о московском муравье». Герой её тоже возвышен, ему, *простому муравью, нужно на кого-нибудь молиться, и он создал себе богиню по об-*

---

<sup>40</sup> См.: Богомолов Н. А. Булат Окуджав и массовая культура // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о рус. литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 403. Здесь же см. ещё ряд интересных наблюдений над поэтикой «Ваньки Морозова». Песня эта, кстати, постоянно привлекает внимание исследователей — см.: Новиков Вл. Булат Окуджав // Авторская песня. С. 27-29; Абельская Р. Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург, 2008. С. 69-70.

разу и духу своему. Задан прямо-таки библейский уровень лирического сюжета, но сюжет этот соприкасается с обыденным бытом (*лёгкое пальтишко, старенькие туфельки, обветренные руки* — которые, однако, можно целовать!), воплощён с помощью опять-таки разговорных слов и выражений (было уже отмечено выше), оттеняющих торжественность «библейского» языкового слоя песни. *Муравей* не случайно *московский*: каким же ещё ему быть в стихах певца Арбата? Мир героев Окуджавы возвышенно-романтичен (и здесь он созвучен миру героев Вертинского), но при этом конкретен и узнаваем, чего об «аризэтках» Вертинского обычно не скажешь. Пусть читатель поймёт нас правильно: сопоставление идёт не по линии «лучше — хуже». Художник позднейшей эпохи развивает творческий опыт предшественника.

Нам думается, влияние Вертинского Окуджава испытал и в области поэтического стиля. Генезис стиля самого Вертинского следует искать, на наш взгляд, в так называемой суггестивной поэзии Жуковского, повлиявшей, впрочем, на творчество крупнейших русских лириков позднейших эпох — Тютчева, Фета, Блока. Суть её заключается не в назывании, а во внушении эмоций, в ослаблении основного и усилении дополнительного смыслового оттенка слова. Для этого в стихах «отбирался определённый ряд слов эмоционально-оценочных <...> Соединялись имена прилагательные — качественное и относительное; слова, передающие зрительное и осязательное впечатления <...>; антонимы употреблялись как синонимы; широко применялись разнообразные инверсии...»<sup>41</sup> Скажем, в строках Жуковского «Как свежая роса денницы, / Был сладок сей привет» (баллада «Пустынник») вполне предсказуемая метафора *сладкий привет* обретает суггестивное звучание за счёт сравнения со *свежей росой*. *Сладкий* и *свежий* — прилагательные из разных смысловых рядов, а здесь они оказываются, в сущности, синонимами.

---

<sup>41</sup> Баевский В. С. История русской поэзии. 1730–1980: Компендиум. Смоленск, 1994. С. 66.

Когда Вертинский поёт *тихонько любить, голубые ошибки, улыбаясь глубиной души, иметь золотого ребёнка, молиться... печально и тонко* — он, вольно или невольно (скорее второе), пользуется именно этой стилевой манерой, соединяет несоединимое. *Молитва* вдруг оказывается *тонкой*, будто это слово — синоним слова *печальная*. Прилагательное *золотой* применительно к ребёнку синонимично здесь *желанному* («мне когда-то хотелось иметь...»), но такого значения в русском языке оно не имеет, зато имеет близкое, метафорическое, — *дорогой*. Иногда суггестивный образ выходит у него за рамки словосочетания, усложняется: «В этот вечер Вы были особенно нежною, / Как лампадка у старых икон...» («За кулисами»). *Лампадка* не может быть *нежною* даже в переносном значении: в этой паре слов нет общего признака, необходимого для обычной метафоры. *Нежным* можно метафорически назвать разве что свет от лампы. Но главная «лирическая дерзость» (выражение Л. Толстого о стихах Фета) состоит здесь в том, что с лампадкой сравнивается человек! Перед нами олицетворение — «олицетворение наоборот».

Такое нарушение привычных смысловых связей между словами есть та изюминка, что придаёт песням Вертинского неповторимое стилевое очарование. Но вслушаемся в строки Окуджавы: «Когда метель кричит как зверь...» («Песенка об открытой двери»); «Легко иль грустно — век почти что прожит» (вариант строки «Арбатского романса»); «надежды злые» («Батальное полотно»); «и только прекрасные муки глядели б с чела...» («Я вновь повстречался с Надеждой — приятная встреча...»); «слова, как ястребы ночные, / срываются с горячих губ, / мелодия, как дождь случайный, гремит...» («Песенка о ночной Москве»). Всюду мы обнаруживаем суггестию, вырастающую обычно из переносных значений и перерастающую их. Можно *кричать как зверь*, но *метель* не *кричит*. Слова *легко* и *грустно*, разделённые союзом *или*, на деле никак не антонимы (другой стихотворец на-

верняка написал бы «...иль трудно»<sup>42</sup>. Можно допустить метафору *злые ожидания*, но не бывает *злых надежд*. Допустим оксюморон *прекрасные муки*, но почему они *глядят* (прибавляем к оксюморону олицетворение), да ещё с *чела*, будто глаза у нас находятся на челе? *Горячие губы* — опять-таки предсказуемая метафора, почти и не метафора, ибо смысл её граничит с прямым значением (если мы «температурируем»). С них *срываются* слова — и это тоже метафора ожидаемая, чуть ли не банальная. Но почему *как ястребы*, и почему они *ночные*? Может быть, потому, что *песенка — о н о ч н о й Москве? Мелодия гремит* — метафора; *случайный дождь гремит* — ещё одна метафора. В итоге получается некая метафора «в квадрате». А почему дождь — *случайный*? Да потому что *неясный голос труб*, то есть мелодия, возникает *внезапно*. Цепочка смыслов выстраивается за счёт богатых ассоциативных возможностей слова, возникающих, повторим, поверх обычных метафорических значений. Поэт, в соответствии с законом суггестии, не называет напрямую, а за счёт прихотливых поэтических ассоциаций внушает нам ту или иную эмоцию. Здесь Окуджава и видится нам учеником Вертинского, мастерски выстраивавшего подобные ассоциативные цепочки. Мы говорим именно о Вертинском (а не о том же Жуковском), ибо воспринятое на слух запоминается лучше, въедается в творческую память крепче. Песни Вертинского — ближайшее к Окуджаве явление суггестивного стиля в русской поэзии.

Конечно, у Окуджавы, как и у двух других классиков жанра, порой встречаются текстуальные переклички с поэзией Вертинского. Так, играющий на скрипке *маэстро* из «Песенки о Моцарте» очень напоминает героя песни Вертинского «Дым без огня»: «По утрам мой комичный маэстро так печально играет на скрип-

<sup>42</sup> Здесь звучит уже замеченная (см.: Поздняев М. Пушкин как Окуджава // Столица. 1994. № 19. С. 56) любопытная перекличка с пушкинским «Мне грустно и легко; печаль моя светла...», которая остаётся в силе и в другом варианте окуджавской строки: *Светло иль грустно...* Окуджава разделил (*или*) именно то, что у Пушкина было соединено (*и*).

ке», — и героя его же «Жёлтого ангела», играющего, правда, уже не на скрипке, а на фортепьяно: «Маэстро бедный, Вы устали, Вы больны». Повторяясь в довольно известной песне, мотив играющего *маэстро* становится запоминающимся слушателю лейтмотивом поэзии Вертинского; характерно и обращение на *вы*, перешедшее в «Песенку о Моцарте». Очень «по-вертински» звучит концовка песни «Тьмою здесь всё занавешено...»: «Кто вы такая? Откуда вы?! / Ах, я смешной человек... / Просто вы дверь перепутали, / улицу, город и век». Сравним у Вертинского в «Полукровке»: «Я так нежно (в другом куплете: «глупо» — *А. К.*) выдумал Вас, моя простая...» Кстати, из этой же песни Окуджава мог позаимствовать необычную рифму: «Тусклое здесь электричество... Женщина, ваше величество...»; у Вертинского: «Как поёт в хрустальных электричество... Вы танцуете, Ваше Величество...» (строчную и прописную буквы употребляем в соответствии с написанием, принятом в используемых нами изданиях).

Если продолжить поиск переключек, то нельзя не заметить «вертинского» происхождения известной окуджавской строки «И в суете тебя сняли с креста» из «Прощания с новогодней ёлкой»; сравним со строками «Сероглазки» предшественника: «Я люблю Ваши руки усталые, / Как у только что снятых с креста» (кстати, опять суггестивный образ: у *снятых с креста* — *усталые руки?*). Вертинский «слышится» и в созданной для фильма «Нас венчали не в церкви» «Дорожной песне» Окуджавы (с музыкой И. Шварца), где поочередно появляются аллегорические *две вечных подруги, две странницы вечных, две вечных дороги — любовь и разлука*. Окуджава, как мы знаем из его признания (вновь отсылаем к подборке его высказываний), выделял у Вертинского строки песни «В степи молдаванской»: «И две ласточки, как гимназистки, / Провожают меня на концерт». Похоже, этот парный образ, построенный тоже на переносном значении, на олицетворении, вошёл в его творческое сознание. Кстати, строка «Дорожной песни» *то ангелы — то вороньё...* в исполнительской

практике (Е. Камбурова, А. Малинин и другие) закрепились в варианте *то ласточки — то вороньё...*, который вполне мог восходить к авторской воле поэта (а мог, конечно, и к кинематографической цензуре, в эпоху государственного атеизма не пропустившей *ангелов*; цензуру книжно-журнальную им, однако, преодолеть удавалось<sup>43</sup>). Но и *ангелы* тоже могли быть в какой-то мере навеяны творчеством Вертинского («Рождество», «Жёлтый ангел» и другие произведения).

И ещё об аллегории: высокая оценка Окуджавой «Прощального ужина» связана, возможно, отчасти с тем, что в нём Вертинский, как это будет делать впоследствии и его младший современник, включит аллегорический образ в свой лирический сюжет, сделает его участником лирической ситуации: «Мы пригласили тишину / На наш прощальный ужин». Для сравнения вспомним хотя бы знаменитые, подробно развёрнутые окуджавские аллегории — *Веру, Надежду, Любовь*, которые *стоят у постели* лирического героя и *открывают бессрочный кредит* для него («Три сестры»).

Сближения между двумя поэтами возможны и на уровне лирического сюжета. Нам кажется, что в «Голубом шарике» Окуджавы и «Бале Господнем» Вертинского использован один и тот же приём: сюжет строится на символическом образе, в котором воплощена вся драматическая история жизни героини. В одном случае это *голубой шарик*, в другом — *платье* из Парижа, всю жизнь женщины пролежавшее ненужным («В этом городе сонном балов не бывало») и понадобившееся лишь на похоронах.

Мотивы и ситуации поэзии Вертинского Окуджава заимствует, возможно (и скорее всего), подсознательно, но это тем показательнее: Вертинский живёт в его творческой «подкорке», время от времени подсказывая какие-то поэтические ходы.

---

<sup>43</sup> Проблема цензуры и автоцензуры в творчестве поэта рассматривается в статье: Крылов А. Е. О задачах и особенностях текстологии поэтических произведений Окуджавы // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002. С. 163–193.



Итак, творческое восприятие наследия Вертинского тремя крупнейшими бардами очень индивидуально, продиктовано особенностями их поэтического склада. Каждый нашёл у классика близкое себе: Галич — ощущение трагической русской истории и трагической судьбы расколотовой русской культуры, Высоцкий — предмет для богатой стилиевой игры, Окуджава — возможность поэтизации «маленького человека» и суггестивный стиль. При этом каждый из них не раз вступал в прямой творческий диалог с предтечей, заимствуя у него отдельные мотивы и образы.

---

## *Высоцкий и традиция песенного трио С. Кристи — А. Охрименко — В. Шрейберга\**

Насыщенный историко-культурный фон поэзии Высоцкого включает в себя различные ассоциации с неофициальным песенным искусством советского периода — как фольклорным (уличные и лагерные песни), так и авторским (Анчаров, Окуджава и др.). Часть таких параллелей уже отмечена.<sup>1</sup> Но пока ещё не привлекал специального внимания исследователей поэтический диалог Высоцкого с творчеством необычного песенного трио в составе Сергея Кристи (1921-1986), Алексея Охрименко (1923-1993) и Владимира Шрейберга (1924-1975) — трио, стоявшего у истоков авторской песни в отечественном искусстве.

Их имена стали известны в начале 90-х годов благодаря публикациям и выступлениям единственного остававшегося к тому времени в живых участника — А. Охрименко. Выяснилось, что именно эти люди в молодости, в течение 1947-1953 гг., совместно сочинили тексты (автором мелодий был Шрейберга) шуточных песен, ставших вскоре очень популярными и воспринимавшихся как народные: «Я был батальонный разведчик», «О Льве Толстом — мужике не простом» («Жил-был великий писатель...»), «Ходит Гамлет с пистолетом...» и др.; народными наверняка считал их и Высоцкий. Они относятся к тому пласту неофициальной культуры середины столетия, который называют интеллигент-

---

\* *Впервые*: Новый филологический вестник: Филолог. журнал. М.: РГГУ, 2008. № 1(6).

<sup>1</sup> См., например, серию наших работ на страницах этого сборника. О соотношении авторской песни в целом и нетрадиционного, по определению исследовательницы, фольклора см.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 104-126.

ским фольклором<sup>2</sup>. Признаваясь на склоне лет в своём авторстве, Охрименко говорил, что песни эти «уже много лет бродят в самых разных кругах. Только автор, к сожалению, остался неизвестным. Да я и сам этого не хотел. Времена были серьёзные. А то мне тогда припаяли бы <...> кое-что...»<sup>3</sup> Между тем *серьёзные времена*, отмеченные последней волной сталинских репрессий, по-своему предвосхищали хрущёвскую Оттепель. По словам Пастернака, «предчувствие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание».<sup>4</sup> Именно *предчувствием свободы* пронизаны кружковые (термин И. А. Соколовой) песни трёх молодых москвичей, вчерашних фронтовиков, — песни, своим комизмом нарушавшие «серьёзность» военной темы и классической литературы в их официально-советской трактовке.

## 1

«Батальонный разведчик», пародирующий жалобные вагонные песни инвалидов послевоенных лет, наряду с некоторыми другими произведениями интеллигентского фольклора («Стою я раз на стрёме...», «Когда с тобой мы встретились...» и др.)<sup>5</sup> входил в домашний репертуар молодого Высоцкого. Нам известны две —

---

<sup>2</sup> См., например: *Сарнов Б.* Интеллигенция поёт блатные песни... // *Вопр. лит.* 1996. № 5. С. 350-358; на с. 358-374 — подборка песенных текстов. Фонограммы исполнения песен Алексеем Охрименко вошли в аудиокассету: *Охрименко А.* Я был батальонный разведчик. 1998. МО 188. Сравнительно недавнее утверждение скульптора Э. Неизвестного, что в сочинении песен участвовал и он (см.: *Время Владимира Высоцкого / Авт.-сост. М. Цыбульский.* Ростов н/Д, 2009. С. 257-258), нуждается в поддержке другими источниками.

<sup>3</sup> Цит. по: *Бачурин Е.* Поющие поэты, или Говорящие певцы // *Лит. газ.* 1994. 15 июня. С. 5. Библиографию Охрименко и его соавторов см. в кн.: *Пятьдесят российских бардов: Справочник / Сост. [и автор соотв. раздела] Р. Шипов.* М., 2001. С. 319-324. Об Охрименко см. также: *Алабин Л.* «Он был батальонный разведчик» // *Лит. газ.* 2009. № 25. 17-23 июня. С. 5.

<sup>4</sup> *Пастернак Б.* Доктор Живаго: Роман. М., 1991. С. 482.

<sup>5</sup> Подробный анализ песни см. в отдельном эссе в кн.: *Аннинский Л.* Барды. Изд. 2-е, доп. Иркутск, 2005. С. 29-49.

по тексту чуть разнящиеся — фонограммы исполнения её<sup>6</sup>, обе они относятся к 1963 году, и обе выдают творческое, а не чисто исполнительское, отношение к песне. Высоцкий сокращает текст, меняет его, добавляет фольклорный, по-видимому, куплет («Говорят, что судьба — не индейка, / Вот за это я песню пою, / Как фашистская пуля-злодейка / Оторвала способность мою»<sup>7</sup>) и собственные прозаические вставки: «Спасибо, граждане...» и т. д. Характер творческой переработки подробно проанализирован С. В. Свиридовым, отметившим в исполнении Высоцкого «гротескную редактуру», заключающуюся в «нагнетании комических несообразностей <...>, артистической обработке, превращении песни в комическую сценку» и т. д.<sup>8</sup>

Песня о батальонном разведчике оставила ощутимый след в оригинальном творчестве Высоцкого. Помимо того, что на её мотив начинающий поэт сочинил в 1960 году первую свою песню «Сорок девять дней», где в иронико-пародийном ключе обыграл газетную риторику того времени<sup>9</sup>, — след этот заметен, уже на текстуальном уровне, и в последующих его песнях (начало 60-х), обращенных к уголовной теме, что естественно при свойственном им том же иронико-пародийном звучании<sup>10</sup>. Так, возможно, что именно «Батальонным разведчиком» как ближайшим источником подсказан молодому поэту «эпический» зачин *Я был*: «Я был душой дурного общества» (1961), «Я был слесарь шестого разряда» (1964). Во втором случае этот зачин звучит даже утрированно: ведь герой не только *был* слесарем, но и остаётся им («Я

<sup>6</sup> Фонограммы опубликованы, в частности, на компакт-дисках: *Весь Высоцкий*: На 30 CD. Диск 16. Тихорецкая. 1999. SLR 0172; *Высоцкий В.* На Колыме. 1997. SLR 0089.

<sup>7</sup> Ср. в «вагонной» песне «Это было под городом Римом...»: «...Но однажды мне пуля-злодейка / Отстрелила способность мою» (Антология студенческих, школьных и дворовых песен / Сост. М. Баранова. М., 2007. С. 563). Кстати, другое двустишие из этой песни было напето Высоцким в фильме «Короткие встречи».

<sup>8</sup> См.: *Свиридов С. В.* О жанровом генезисе авторской песни В. Высоцкого // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы*. [Вып. I.] М., 1997. С. 76-78.

<sup>9</sup> Отмечено в комментарии к песне в кн.: *Высоцкий В.* Сочинения: В 2-х т. / Составление, подготовка текста и коммент. А. Е. Крылова. М., 1990. Т. 1. С. 592.

<sup>10</sup> Об этой особенности творчества барда данного периода см. подробнее: *Кулагин А.* Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. М., 1997. С. 51-57.

один пропиваю получку — / И плюс премию в каждый квартал!»). Высоцкий, в своём песенном творчестве вообще тяготевавший к эпическому (см. об этом, например, в процитированной выше статье С. В. Свиридова), не мог не уловить его в пародийном звучании «Батальонного разведчика». Впрочем, такой зачин характерен для нетрадиционного фольклора вообще. Напомним, например, одесскую песню «Я с детства был испорченный ребёнок...», где, кстати, есть такое же, как в песне Высоцкого о слесаре, смешение грамматических времён («Я *был* ценитель чистого искусства, / Которого *теперь* уж не найдёшь. / Во мне *горят* изысканные чувства...»<sup>11</sup>).

Более, на наш взгляд, ощутима традиция «Батальонного разведчика» в песне «Я женщин не бил до семнадцати лет» (1963). Сразу отметим, что песня Высоцкого написана тем же размером, на который в финале своей песни переходят соавторы «Разведчика», — амфибрахией с чередованием четырёх- и трёхстопных стихов (у Высоцкого этот размер искусно усложнён цезурой в четвёртом стихе каждого куплета, фактически превращающей данный стих в пятистопный: «Направо — налево / я им раздаю чаевые»). Заметно даже интонационно-синтаксическое сходство песен: «С тех пор предо мною всё время она» — «С тех пор все шалавы боятся меня». *С тех пор* — то есть с того момента, когда герой *ударил впервые* женщину. Этот мотив, по-видимому, тоже восходит к песне о разведчике. Герой ее, избив *штабного*, признаётся:

*Жену-то я, братцы, так сильно любил,  
Протез на неё не поднялся,  
Её костылём я маненько побил*

---

<sup>11</sup> В нашу гавань заходили корабли: Песни / Сост. Э. Н. Успенский, Э. Н. Филина. М., 1996. С. 58. Курсив наш.

Иронически поданный мотив жалости к изменившей мужу Клаве (чем удары *костылём* лучше ударов *протезом*?) отзывается у Высоцкого, герой которого в песне «Я женщин не бил до семнадцати лет» осознаёт несправедливость такого своего обращения со слабым полом (*себя осквернил мордобитьем*), а, скажем, в песне «Тот, кто раньше с нею был» (1962) и вовсе не держит обиды на женщину, которая его *не дождалась*.

Начиная с 1964 года, поэт систематически обращается к военной теме, и когда он пишет об отношениях воина (особенно если тот получил на фронте увечье) и оставшейся в тылу женщины, в его творческой памяти вновь оживает знакомая песня. Так происходит в разные периоды его творческого пути. Уже в 1964 году создана «Песня о госпитале», герой которой лишился ноги, но, будучи прикован к больничной койке и слыша подначивания *соседа слева*, сам боится в это поверить. Здесь и возникает мотив *жены*, точнее — будущей возможной — или, наоборот, невозможной — встречи с нею:

*Издевался: мол, не встанешь,  
Не увидишь, мол, жены!..  
Поглядел бы ты, товарищ,  
На себя со стороны!*

Героинь обеих песен зовут *Клавой*. Неважно, что в «Батальонном разведчике» это имя жены героя, а в «Песне о госпитале» — имя медсестры; оно возникло у Высоцкого наверняка по ассоциации с песней-источником, ибо в 60-е годы встречалось уже нечасто — обычно у женщин старшего поколения: в послевоенные годы девочек так уже почти не называли. Так что имя *Клава* в

---

<sup>12</sup> Ссылки на произведения Кристи — Охрименко — Шрейберга даются по изд.: *Охрименко А. П. Я был батальонный разведчик...* / Сост. Е. Калинин, А. Костромин; Предисл. Е. Калинин. М., 1999, — и нами не оговариваются.

песне Высоцкого — подсказанная «Батальонным разведчиком» примета военной эпохи.

Однако Высоцкий, заимствуя лирическую ситуацию и отдельные мотивы чужой песни, придаёт ей (ситуации) оригинальность и усложняет её. Он делает это, во-первых, за счёт введения в песню ещё одного персонажа — соседа по койке *слева*, противопоставленного уже покойному *соседу справа*, который *был бы жив*, сказал бы герою *правду* о ноге.<sup>13</sup> Именно он, а не возможный соперник далёкой жены, оказывается антагонистом героя песни. Лирический сюжет благодаря этому получает психологическую конкретность, исходящую из конкретной же ситуации.

Во-вторых, возможно, к «Батальонному разведчику» восходит в «Песне о госпитале» и переосмысленный образ врача, до этого уже появлявшийся в песнях поэта «Что же ты, зараза, бровь себе подбрила...» и «Тот, кто раньше с нею был...»; а то, что в тех песнях он восходит именно к данному источнику («Ланцет у хирурга дрожал»), несомненно и уже отмечено в литературе<sup>14</sup>. Но если и в «Разведчике», и в песнях Высоцкого на уголовные темы хирург лишь изумлен ранами героя, то в драматической «Песне о госпитале» с ним связана доверчивая — хотя на деле тщетная — надежда сохранить ногу: «—Мы отрежем только пальцы» — / Так мне доктор говорил». Скорее всего, с подачи «Батальонного разведчика» попал в поэзию Высоцкого (не только военную) и мотив сочувствующих герою, а то и вовсе равнодушных к нему *медсестёр*: «И плакали сёстры, как дети». Это и уже упоминавшаяся нами *сестричка Клава*, и *влюблённый* в героя песни «Тот, который не стрелял» (1972) *весь слабый женский пол* (то есть медицинский персонал госпиталей, где герой лечился), и *сестрёнка милая* из песни «Ошибка вышла» (1975).

---

<sup>13</sup> Об оппозиции *лево* — *право* в поэзии Высоцкого см.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа, 2001. С. 127-135.

<sup>14</sup> См.: Свиридов С. В. Указ. соч. С. 83.

Нам приходилось отмечать сходство «Песни о госпитале» Высоцкого и «Песни про низкорослого человека...» М. Анчарова (1955, 1957), вообще сильно повлиявшего на становление творческой индивидуальности Высоцкого.<sup>15</sup> Но если вопрос о том, знали ли младший поэт песню своего учителя в 1964 году, остается открытым (она была включена в спектакль Театра на Таганке «Павшие и живые», но спектакль поставлен в 65-м), то по поводу «Батальонного разведчика» таких сомнений, конечно, нет.

Влияние «Батальонного разведчика» в большей или меньшей степени угадывается и в позднейших песнях Высоцкого, связанных с темой «женщина и война». Такова песня «Письмо» (1967), написанная для фильма «Иван Макарович» и стилизующая тот же вагонный жанр. Такова и написанная от имени жён воинов песня «Так случилось — мужчины ушли...» (1972), где нет открытой сюжетности, как в «Разведчике» и «производных» от него песнях Высоцкого, зато есть мотив инвалидности, отсылающий всё к тому же источнику: «Мы вас встретим и пеших, и конных, / Утомлённых, *нецелых* — любых...» (курсив наш).

В более позднем творчестве поэта след «Батальонного разведчика» наиболее заметен в написанной для фильма «Одиножды один» «Песне Вани у Марии» (1974). Она уже становилась предметом специального анализа: О. Ю. Шилина сопоставила в типологическом ключе эту песню и рассказ А. Платонова «Возвращение».<sup>16</sup> Между тем здесь можно говорить и о конкретном влиянии песенного источника.

Герой песни Высоцкого, фронтовик и инвалид, возвращается с войны домой:

*Я полмира почти через злые бои*

---

<sup>15</sup> См.: Кулагин А. Высоцкий слушает Анчарова // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 58.

<sup>16</sup> См.: Шилина О. Ю. О рассказе А. Платонова и балладе В. Высоцкого. Нравственно-психологический аспект // Шилина О. Ю. «Там все мы — люди»: В поэтич. мире Владимира Высоцкого: Статьи разных лет. СПб., 2006. С. 159-166.



---

*Прошагал и прополз с батальоном,  
А обратно меня за заслуги мои  
Санитарным везли эшелоном.*

Но жена не сохранила верность мужу-воину, и теперь на его месте в хате сидит *неприветливый новый хозяин*. Стилизация под вагонную песню — приоткрывающая, впрочем, возможность пародирования этого жанра — проявляется в лексико-стилевой ткани, в нарочито примитивных оборотах и штампах, в сочетании пафоса героя и иронии автора по отношению к этому пафосу. Всё это напоминает тип сознания, изображённый в «Батальонном разведчике» (кстати, герой Высоцкого тоже говорит о *батальоне*<sup>17</sup>). Так, в «Песне Вани...» есть обороты *злые бои, родимый порог, стоял и немел, могучая грудь, подкосились колени* (это притом что герой — инвалид), *смертельная рана нашла со спины...* Сравним в песне Кристи — Охрименко — Шрейберга: *за Россию ответчик, родимая Клава, судьбой суждено, позорила нашу кровать* и проч. Вместе с тем, Высоцкий, как всегда, придаёт своей стилизации лирическую оригинальность, не только утрируя, вслед за авторами «Разведчика», ситуацию, но и драматизируя ее — подобно тому как было в «Песне о госпитале».

Достигается это, в основном, за счет образа дома, имеющего здесь — как и обычно у Высоцкого — «отрицательную маркировку»<sup>18</sup>. Герой возвращается в дом, который теперь стал для него чужим. *Дом* становится лейтмотивом всей песни. Вначале героя *подвезли на родимый порог — на полторке к самому дому;*

---

<sup>17</sup> «Батальонный разведчик... А мог ли быть, скажем, ротный? <...> Ротный — что-то слишком уж прибитое к земле <...> Полковой — высоко заносится <...> А батальонный — то самое, срединное, центральное, коренное, батально-окопное, неизбывное, народное, боевое» (Аннинский Л. Указ. соч. С. 30). Любопытно, что вместе с героем песни Высоцкого «Разведка боем» (1970) на задание отправляется *парнишка... из второго батальона* — значит, из другого, не из того, в составе которого воюет сам герой. Это не очень правдоподобно (сколько же батальонов выстроились в начале песни, когда вызывают *добровольцев, готовых провести разведку боем?*), но зато выдает возможную подсознательную оглядку всё на ту же песню трех соавторов.

<sup>18</sup> Скобелев А. В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 119.

затем он замечает, что *над крышей дымок подымался совсем по-другому*, что *в сенях* — что-то чужое, за что герой *запнулся*; что новый хозяин *все вещи в доме переставил* и *по-своему всё перевесил*, и так далее. Ближе к финалу и сам герой, не желая быть причиной объяснений и скандала, вслух называет свой порог *чужим*: «Извините, товарищи, что завернул / По ошибке к чужому порогу...» Всё в доме изменило герою и не желает помнить его. Всё — кроме окон, которые, конечно же, традиционно ассоциируются с глазами:

*Зашатался некрашенный пол,  
Я не хлопнул дверьми, как когда-то, -  
Только окна раскрылись, когда я ушёл,  
И взглянули мне вслед виновато...*

Развёрнутый образ дома придаёт лирическому сюжету конкретность и убедительность, позволяя поэту избежать риторичности некоторых известных стихотворений на эту тему военного и послевоенного времени — например, «Открытого письма» К. Симонова («Но ведь солдат не виноват / В том, что он отпуска не знает, / Что третий год себя подряд, / Вас защищая, утруждает»). Здесь Высоцкий выступает как поэтический наследник не столько Симонова (хотя возможность сравнительного анализа их произведений не исключена<sup>19</sup>), сколько «Батальонного разведчика» — «шедевра авторской песни», где вечная тема женской измены и кары за неё пропущена «через костоломно-протезную призму XX века» (Л. Аннинский).

Между тем «Песня Вани...», несмотря на заказной характер работы, по-своему вписывается в контекст творчества Высоцкого первой половины 70-х годов, испытывающего сильное влияние гамлетовской темы и ауры (премьеры «Гамлета» в Театре на Та-

---

<sup>19</sup> См.: *Василенко Е.* Смерть в конверте: Об одном повороте военной темы в стихотворениях К. М. Симонова и В. С. Высоцкого // Литература: Науч.-методич. газ. для учителей словесности. 2009. № 8 (16-30 апр.). С. 17-19.

ганке с Высоцким в главной роли состоялась в 1971 г.).<sup>20</sup> В этот «гамлетовский комплекс» поэта входил и мотив отказа от права мести и силы, заявленный уже в программном для данного периода стихотворении «Мой Гамлет» (1972): «Но отказался я от дележа / Наград, добычи, славы, привилегий: / Вдруг стало жаль мне мертвого паж...»<sup>21</sup> Именно такой внутренний перелом воплощал Высоцкий в своем Гамлете и на таганской сцене.<sup>22</sup>

## 2

Отмечено, хотя и вскользь, что именно в русле традиции интеллигентского фольклора Высоцким во второй половине 60-х годов «травестийно переосмысляются литературно-мифологические сюжеты».<sup>23</sup> Если уточнить это наблюдение, то можно сказать, что центральное место в этой традиции занимает цикл Кристи — Охрименко — Шрейберга «Авторы и персонажи», включающий в себя песни «О графе Толстом...», «Венецианский мавр Отелло...», «Ходит Гамлет с пистолетом...», «Коварство и любовь».

Здесь уместно напомнить, что юный Высоцкий — в частности, в студенческие годы, когда он был непременным автором и участником капустников — вообще воспринимался окружающими как будущий актёр комедийного склада. Об этом свидетельствуют воспоминания его однокурсников — Р. Вильдана, Г. Яловича и других.<sup>24</sup> Некоторые из его шуточных «номеров» прямо или косвенно были связаны с травестийным циклом об «авторах и персонажах».

---

<sup>20</sup> См. подробнее: Кулагин А. Поэзия В. С. Высоцкого. С. 122-160.

<sup>21</sup> Показательно, что из песни этого же времени «Штормит весь вечер, и пока...» (1973) поэт изъясил куплет как раз «мстительного» содержания.

<sup>22</sup> См., например: Театральный роман Владимира Высоцкого / Сост. А. Петраков, О. Терентьев. М., 2000. С. 101.

<sup>23</sup> Свиридов С. В. Указ. соч. С. 82.

<sup>24</sup> См., например: Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. [Кн. 1.] М., 1988. С. 112, 118-119.

Так, по дороге на целину, куда курс Высоцкого отправился в качестве «агитбригады», будущий поэт вместе с Г. Портером разыграли пассажиров, переодевшись в ватники и пройдя по вагонам: «Портер — вспоминает М. Горховер со слов самого Высоцкого, — изображал слепца, а Володя пел песню...»<sup>25</sup> И здесь мемуарист цитирует фольклорную версию песни о Толстом, причем первоначального её варианта, сочинённого С. Кристи от имени внука писателя и уже затем усилиями всех трёх участников трио переделанного в окончательный («Я родственник Лёвы Толстого, / незаконнорожденный внук. / Подайте же кто сколько может / из ваших мозолистых рук!»<sup>26</sup>). Неважно, какие именно строфы помнил и исполнял Высоцкий, и насколько точно их фольклоризованный текст отпечатался в памяти мемуариста (надеемся, судьба этой песни со временем станет предметом специального внимания фольклористов-текстологов). Довольно и самого факта, подтверждающего превосходное знание и активное творческое использование Высоцким интересующего нас материала.

Другой любопытный эпизод: в начале 60-х годов Высоцкий и компания его друзей играли в шарады: тогда, вспоминает Л. Абрамова, «это было любимое занятие <...> Было задумано слово «принцип». Я уже не помню, как мы делали «ип», но принца изображал Володя. <...> Пиджак закололи как мантию, Володя встал в каноническую позу принца Гамлета...»<sup>27</sup> Думается, сама творческая возможность комично изобразить знаменитого трагического героя в какой-то степени подсказана опытом Охрименко и его друзей, создавших, в частности, травестийную версию и этого шекспировского сюжета. (Но как символично, что поэт-актер уже в юности словно напороочил себе коронную роль мирового репертуара и главную роль собственной творческой судьбы!)

---

<sup>25</sup> Там же. С. 40.

<sup>26</sup> Цит. по тому же источнику (с. 40).

<sup>27</sup> Абрамова Л. В. Факты его биографии / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. М., 1991. С. 44.

Наверняка не без влияния песни «О графе Толстом...» возник и один из шуточных устных рассказов молодого Высоцкого — «Двое блатных обсуждают — Анну Каренину»», зафиксированный на фонограмме 1963 года<sup>28</sup>. Здесь, правда, могла отозваться и песня Ю. Алешковского «Зеркальце» («Все смешалось в доме Облонских...») — если только она к этому моменту была уже сочинена: судя по её содержанию («Левин бился над сельским хозяйством, / Как Никита, всю ночь напролёт»<sup>29</sup>), она появилась или на исходе хрущёвского правления, или вскоре после отстранения «Никиты» от власти (1964). Заметим, что в записи Высоцкого сохранился и устный, тоже травестийный, рассказ о Фаусте («В одном провинциальном городе...») — возможно, самим же Высоцким и сочинённый.<sup>30</sup>

Травестийные песни Высоцкого второй половины 60-х годов («Песня о вещем Олеге», «Песня про плотника Иосифа...» и др.) действительно возникли не без влияния цикла «Авторы и персонажи». Влияние это ощущается на уровне не только собственно травестийной интерпретации поэтом классики и фольклора, но и на уровне отдельных реминисценций — текстуальных и интонационных, — которые стоит отметить. Например, строка «Песни о диком вепре» (1966), шуточного перепева известной сказки братьев Гримм: «И король тотчас издал три декрета» — напоминает двестишестидесятые песни Кристи — Охрименко — Шрейберга о Гамлете:

*И тогда король, трясясь от гнева,  
В Лондон повелел его сослать...*

---

<sup>28</sup> Фонограмма включена в альбом: *Высоцкий В.* На Колыме.

<sup>29</sup> Цит. по: *Сарнов Б.* Интеллигенция поёт блатные песни... С. 374. Этой грани творчества Алешковского был посвящён доклад А. Ю. Сорочана на Ищуконских чтениях в Тверском госуниверситете в 2006 году.

<sup>30</sup> Фонограмма опубликована: *Высоцкий В.* Летит паровоз. 1998. SLR 0129.

Кстати, не вслед ли за этим трио Высоцкий включает в свои травестийные сюжеты не просто реалии и язык современности (*портвейн, кореша, саркастически хмыкнул* и проч.), но и элементы советского новояза, идеологические и бюрократические клише. В той же песне о Гамлете соавторы комично использовали рядом с разговорной лексикой (*девчонка, спятила*), например, официальное обращение советского времени *товарищи* («Офелия — Гамлетова девчонка / Спятила, товарищи, с ума»), определение *комсоставская* (от выражения «командный состав») применительно к *рапуре*. Сравним у Высоцкого подобную травестийную игру: те же *три декрета* (то есть три первых декрета Советской власти, принятых сразу после захвата власти большевиками в октябре 1917 года) соседствуют там с выражениями *ошивался, убег; ООН* уподобляется *зданию ужасному* («Сказка о несчастных сказочных персонажах», 1967), и т. п.

Наверное, в травестийных песнях Высоцкого можно поискать и другие параллели с текстами «Авторов и персонажей». Но, занимаясь поиском текстуальных переключек, важно увидеть, что творческий интерес к циклу отразился у поэта и на более глубоком уровне.

Нам представляется, что его привлекла сама идея травестийного цикла. Именно такой цикл поэт пишет в 1969 году; он состоит из песен «Про любовь в каменном веке», «Семейные дела в Древнем Риме», «Про любовь в средние века» и «Про любовь в эпоху Возрождения» (иногда поэт присоединял к циклу более раннюю песню «Она была в Париже»). Сам автор определял этот цикл то как «историю семьи в песнях», то как «цикл <...> о взаимоотношениях мужчины и женщины в различные эпохи», в шутку называл его «Из истории семьи, частной собственности и государства», обыгрывая название одноимённой, программной для советской идеологии работы Ф. Энгельса, или, наоборот, «исто-

рией семьи» уже «без частной собственности и государства».<sup>31</sup> В этом цикле Высоцкий, вообще склонный обращаться к хрестоматийным, узнаваемым для любого слушателя ситуациям, тоже обращается к таковым, только на сей раз это сюжеты не литературные или мифологические, а исторические. Слушатель вместе с поэтом словно повторяет школьную программу по истории, где, скажем, в пятом классе изучается история древнего мира, в шестом — история средних веков, и так далее.

Так вот, травестийный цикл Высоцкого выразил важную для поэта тенденцию к широте, панорамности отражения жизни. «Энциклопедизм» его творчества известен и давно уже стал общим местом в высокоцковедческих работах. Но в данном случае важно, что к 69-му году у него уже появлялись минициклы — и комический («Два письма»), и трагический («Две песни об одном воздушном бое»). Теперь поэту двух песен в цикле «мало»: их становится четыре (а то и пять), а сам цикл, отталкиваясь по-прежнему от частных ситуаций, действительно превращается в панораму европейской истории — пусть даже и шутивную.<sup>32</sup> Нам представляется, что пример такого творческого охвата дал Высоцкому именно цикл «Авторы и персонажи», построенный как раз по такому принципу: шутивная панорама, основанная на обыгрывании хрестоматийных сюжетов — только не исторических, а литературных. Впрочем, такое разделение весьма условно: цикл Высоцкого тоже по-своему литературен. Например, сюжет песни «Семейные дела в Древнем Риме» отчасти напоминает сюжет комедии Плавта «Менехмы»<sup>33</sup>, а песня «Про любовь в

---

<sup>31</sup> См.: «А ну, отдай мой каменный топор...»: Генезис одной песни / Сост. Р. Зеленая // Вагант. 1992. № 5. С. 8.

<sup>32</sup> О циклизации в творчестве Высоцкого см., например: Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 136-202; Доманский Ю. В. Жанровые особенности диалогии в поэзии В. С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. М., 2001. С. 335-344.

<sup>33</sup> У этой песни есть и гораздо более близкий по времени возможный источник — песня Ю. Визбора «Безбожники» (1965); см. об этом подробнее ниже в статье «Слушая друг друга (Высоцкий и Визбор)». Любопытно, что травестийная версия древнеримской темы есть и в творчестве А. Охрименко, в написанной уже без соавторов песне «Муций

средние века» явно навеяна чтением исторических романов, с детства привлекавших будущего поэта (см. хотя бы его собственное поэтическое признание в позднейшей «Балладе о борьбе»).

В цикле Высоцкого можно услышать опять-таки и отдельные частные переклички с песнями об «авторах и персонажах». Нам думается, например, что иронически-назидательная концовка песни «Про любовь в эпоху Возрождения», обыгрывающая расхожее представление о «загадочной» улыбке Моны Лизы:

*...В песне разгадка даётся  
Тайны улыбки, а в ней –  
Женское племя смеётся  
Над простодушьем мужей! –*

восходит к финалу песни «О Льве Толстом...», столь же иронически трактующему тему отношений между мужчиной и женщиной, с тем же выходом на «универсальный» уровень этих отношений:

*На этом примере учиться  
Мы все, его дети, должны:  
Не надо поспешно жениться,  
Не выбрав хорошей жены...*

(Ср. с «моралью» в финале песни об Отелло: «Девки, девки, взгляд кидайте / Свою дале носа вы / И никому не доверяйте / Свои платочки носовы!»).

Итак, шутовское песенное творчество С. Кристи, А. Охрименко и В. Шрейберга оставило заметный след в поэзии Высоцкого. След этот виден не только на уровне отдельных реминисценций,

---

Сцевола» — песне сравнительно поздней (хотя и не имеющей точной датировки) и потому Высоцкому вряд ли известной. Кстати, в этой же песне Охрименко звучит очень «высоцкий» мотив взаимоподмены *правой* и *левой* — только у Высоцкого подмены не руки, как у Охрименко, а ноги («Песня про прыгуна в высоту», 1970).



но и на уровне мироощущения поэта, той картины мира, которая сложилась у него в 60-е годы и включала в качестве очень значительных составляющих, во-первых, непарадную, «низовую» трактовку военной темы, в «разрешённом» искусстве всё заметнее соскальзывавшей в русло официоза, а во-вторых, травестийное переосмысление известных сюжетов и имён как своеобразную реакцию на «хрестоматийный глянец», наведённый на классику в советские годы. Поэтому «Батальонный разведчик» и цикл «Авторы и персонажи» относятся к числу важнейших — наряду с произведениями Вертинского или Анчарова — песенно-поэтических источников творчества Высоцкого.

---

## Из историко-культурного комментария к произведениям Высоцкого\*

Чем дальше уходит от нас в прошлое эпоха Высоцкого, тем острее ощущается необходимость комментария к его текстам. То, что современники поэта улавливали с полуслова, сегодняшнему молодому читателю и слушателю нужно уже объяснять, ибо многие реалии и намёки ему непонятны.

Издания сочинений Высоцкого с подробным комментарием пока нет, но рано или поздно оно появится и включит в себя, как и подобает научному изданию классических текстов, комментарий текстологический (база для него заложена в разработках А. Е. Крылова, использованных исследователем при подготовке двухтомного собрания сочинений поэта), реальный<sup>1</sup> и историко-культурный. Наши заметки — скромный предварительный вклад именно в третью составляющую этой триады. Материалы такого рода мы публиковали и прежде<sup>2</sup>; ныне же мы предлагаем читателю новые находки, касающиеся происхождения тех или иных мотивов и образов Высоцкого. Их объединяет то, что они, по нашему мнению, восходят к произведениям классиков русской литературы двадцатого века и современников барда — поэтов (в том числе поющих) и прозаиков, творческое влияние которых он на себе, так или иначе, ощущал.

---

\* *Впервые*: О литературе, писателях и читателях: Сб. науч. трудов памяти Г. Н. Ищука. Вып. 2. Тверь: Золотая буква, 2005. Перепечатывается фрагментарно.

<sup>1</sup> См.: *Крылов А. Е.* Реалии эпохи в поэзии Высоцкого: проблемы комментирования // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Междунар. науч. конф. 10-11 нояб. 2004 г. М., 2004. С. 140-145.

<sup>2</sup> См., например: *Кулагин А.* Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 52-74, 186-188. Новейший опыт комментирования произведений Высоцкого см.: *Скобелев А. В.* «Много неясного в странной стране...» [Вып. I.] Ярославль, 2007; [Вып.] II. Воронеж, 2009.

## Гриновско-анчаровский «парус»

Нам уже приходилось писать о том, какое сильное влияние оказало на Высоцкого песенное творчество его старшего коллеги по бардовскому цеху Михаила Анчарова.<sup>3</sup> К списку произведений младшего поэта, содержащих реминисценции из песен Анчарова, мы хотим ныне добавить ещё два. Первое из них — песня «Парус» (1967), связанная, как нам представляется, не только с отдельными анчаровскими текстами, но и с общим образно-ассоциативным рядом творчества предтечи.

В песне Анчарова «Зерцало вод» (1963) есть строки:

*Утраты лет — они лишь звук  
Погибших батарей.  
Утраты лет — они лишь стук  
Захлопнутых дверей.*

Мотивы этого четверостишия отзовутся в двух местах «Паруса»:

*На батарее  
Нету снарядов уже <...>  
Петли дверные  
Многим скрипят, многим поют:  
Кто вы такие?  
Вас здесь не ждут!*

Едва ли случайно два мотива из одной песни Анчарова вместе же перешли в одну песню Высоцкого. Последний не просто заимствует отдельные мотивы, но сохраняет и дополняет их поэтический смысл. Если у Анчарова *батареи* названы *погибшими*, то Высоцкий словно объясняет, почему: *нету снарядов уже*. А *двери* потому *захлопнуты*, что *вас здесь не ждут*. При этом Высоцкий

---

<sup>3</sup> См.: Там же. С. 52-64; Кулагин А. «Все судьбы в единую слиты»: Военная тема в поэзии В. Высоцкого // Рус. словесность. 2004. № 6. С. 30-33.

поёт не просто о *дверях*, а о *петлях дверных*, с их характерным — в данном случае враждебным — *скрипом*; это придаёт образу большую конкретность.

Известно, что Анчаров, будучи сам ещё и художником, увлекался живописью импрессионистов, и поэзия его несёт на себе печать этого увлечения. «Зерцало вод» — одна из самых «импрессионистичных» песен поэта. Различные мотивы прихотливо выстраиваются в ней, скорее фиксируя поэтическое впечатление, чем образуя чётко прочерченный лирический сюжет («Неподалёку от могил / Лежит зеркало вод, / И лебедь белая пурги / По озеру плывёт...»). Высоцкий тоже демонстрирует высокую степень ассоциативности своего поэтического мышления; он обходится в данном случае без привычной ему сюжетной событийности, но погружает анчаровские мотивы в очень динамичный, можно сказать — экспрессивный<sup>4</sup>, лирический сюжет своего «Паруса» (надо сказать, что и «Зерцало вод», при всей «импрессионистичности», тоже наполнено внутренней поэтической динамикой).

Но этим анчаровское влияние на песню, кажется, не ограничивается. Очень вероятно, что песенной поэзией старшего барда навеян сам заглавный образ песни — образ *паруса*. Известно, что с юности одним из любимых писателей Анчарова был Александр Грин (свою первую песню он сочинил в 1937 году по стихам Грина). И вот в анчаровской «Песне про радость» (1966) возникает хрестоматийный гриновский образ:

*Полюбим наш век,  
Забыв отупенье, -  
Омоется старость  
Живою водой, -  
От света до тени,*

---

<sup>4</sup> Вероятно, «Парус» представляет немалый интерес в свете уже затронутой в литературе о поэте проблемы «Высоцкий и экспрессионизм» (см. статью М. В. Моклицы и полемическое послесловие В. Н. Терёхиной к ней в кн.: Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. М., 1999. Т. 1. С. 43-55).

От снеди до денег  
Он алый, как парус  
Двадцатых годов.  
Мы рваное знамя  
«Бээфом» заклеим...<sup>5</sup>

И хотя здесь не сказано напрямую, что *рваное знамя* и есть *алый парус*, Высоцкому самого соседства их, по-видимому, было достаточно, чтобы соединить и в собственной песне: «Парус! Порвали парус! / Каюсь! Каюсь! Каюсь!» Так чужой образ позволяет выразить катастрофичность мира и в то же время чувство ответственности за него («...Все континенты / Могут гореть в огне, — / Только всё это — / Не по мне!»).

Текст «Паруса» написан Высоцким не позднее 28 октября 1966 года (в январе 67-го найден окончательный вариант мелодии).<sup>6</sup> Вероятно, анчаровская «Песня про радость» к этому моменту уже написана<sup>7</sup> и Высоцкому известна: ведь во второй половине 60-х Высоцкий и Анчаров общались довольно тесно<sup>8</sup>, и влияние старшего поэта на младшего было тогда особенно сильным. В этом случае песни Анчарова — «Зерцало вод», «Песня про радость», «Песня о Красоте» — образуют очень весомый ассоциативный фон «Паруса». Кстати, не от них ли идёт авторский подзаголовок «Паруса» — «Песня беспокойства», тоже включающий в себя отвлечённое понятие (*Красота — радость — беспокойство*)?

---

<sup>5</sup> Мотив *паруса* звучал у Анчарова прежде и в «Песне о Красоте», где есть и своя вариация на тему *Вас здесь не ждут*: «Ты приходишь / В чужое кафе, / Обоняешь / Чужую еду...»

<sup>6</sup> См.: Крылов А. Е. О проблемах датировки авторских песен // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 169.

<sup>7</sup> Датировка её 1966 годом восходит к самому Анчарову, назвавшему именно этот год в беседе с М. Барановым и А. Крыловым. Данных для более точной датировки пока нет.

<sup>8</sup> См., например: Абрамова Л. В. Факты его биографии / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. М., 1991. С. 27.

## «Вот дела!»

Возможно, анчаровский «след» есть и в песне Высоцкого «Лукоморья больше нет» (1967):

*И Русалка — вот дела! —  
Честь недолго берегла —  
И однажды, как смогла,  
родила...*

В «Дурацкой лирической» старшего барда есть строки, напрямую предвосхищающие этот эпизод «Лукоморья»:

*За забором — вот дела! —  
Девка ноги развела. <...>  
А в сарае — вот дела! —  
Девка сына родила.<sup>9</sup>*

Точная дата создания «Дурацкой лирической» неизвестна. Со слов самого поэта она датируется 60-ми годами. Теоретически можно допустить, что она создана позже 67-го года — и в этом случае следовало бы говорить скорее о возможном обратном влиянии. Но известно, что активное песенное творчество Анчарова завершается в 1966 году; после этого первая по времени («Песня о России») написана лишь в 70-ом, и затем в течение целого десятилетия поэт будет сочинять лишь на заказ — для кино, эстрады и телевидения. Так что, судя по контексту анчаровского творчества, «Дурацкая лирическая» скорее всего возникла не позднее 1966 года — последнего, когда поэт ещё пишет *авторские* песни, к числу которых относится и данная. Её шутливая, отчасти пародийная интонация должна была прийти по душе автору «антисказки» на тему Лукоморья, тем более что как раз в

---

<sup>9</sup> О фольклорных источниках этих строк (и анчаровской песни в целом) см. в кн.: Соколова И. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 58-60. Здесь же (на с. 60) отмечен их отзвук в поэзии Галича.

эту пору он испытывает большой творческий интерес к поэзии Анчарова (см. предыдущий этюд).

### *Переделкинский Гамлет*

Лирический герой программного стихотворения Высоцкого «Мой Гамлет» (1972) рассказывает о произошедшем в нём духовном переломе:

*Но отказался я от дележа  
Наград, добычи, славы, привилегий:  
Вдруг стало жаль мне мёртвого пажа...*

Параллель к одной из этих строк находим в стихотворении Геннадия Шпаликова «Переделкино» («Меняют люди адреса...»):

*Меж дач пустых она (дорога — А. К.) вела  
Достатка, славы, привилегий...<sup>10</sup>*

Творчество Шпаликова Высоцкому было, конечно, хорошо знакомо. Сам факт исполнения молодым Высоцким его песни «Ах, утону я в Западной Двине...» говорит уже о многом. Поэт-актёр снялся в фильме по сценарию Шпаликова «Я родом из детства». Другой вопрос: было ли «Переделкино» песней и мог ли Высоцкий услышать эти стихи из уст самого автора? Песенному творчеству Шпаликова «не повезло» в смысле фиксации его на фонограммах — отчасти потому, что сам автор всерьёз его, кажется, не воспринимал. Среди нескольких песен, с сохранившимися фонограммами которых нас любезно ознакомил

---

<sup>10</sup> Шпаликов Г. Я жил как жил: Стихи. Проза. Драматургия. Дневник. Письма / Сост. Ю. Файт. М., 1998. С. 310. В этом и другом новейшем издании (см.: Шпаликов Г. Стихи. Песни. Сценарии. Роман. Рассказы. наброски. Дневники. Письма / Сост. Л. Быков. Екатеринбург, 1999. С. 49) стихотворение печатается почему-то в более кратком виде, чем в единственном (цензурном) издании советской эпохи (см.: Шпаликов Г. Избранное / Сост. М. М. Синдерович. М., 1979. С. 374).

А. Е. Крылов, «переделкинской» нет. Но это не значит, что её не было вообще. Шпаликов вполне мог напеть её — мог напеть и в присутствии Высоцкого (из числа других бардов первым напишет песню на эти стихи А. Васин, и произойдёт это уже в 1979 году<sup>11</sup>). Высоцкий мог, конечно, и прочесть эти стихи в машинописи. Совпадение строк слишком очевидно, чтобы быть случайным.

Вопрос осложняется тем, что мы не знаем даты создания стихотворения Шпаликова. Но если учесть, что основной массив шпаликовской лирики к 72-му году уже создан и, главное, слишком малую вероятность того, что Шпаликов позаимствовал реминисценцию из лежащего в столе Высоцкого стихотворения (для этого нужно было более-менее тесное общение поэтов уже в семидесятые годы, но сведений о таком общении у нас нет), — то всё же гораздо убедительнее выглядит версия использования Высоцким шпаликовской строки. Она не противоречит и нашему представлению о нём как о поэте-протее, постоянно и органично включающем в свои стихи чужие образы и мотивы.

Между тем переключка здесь не только внешняя, но и внутренняя, смысловая. Неприкаянный лирический герой поэта-маргинала Шпаликова, идущий через привилегированный писательский посёлок (где в 74-ом трагически оборвётся жизнь самого автора), оказывается неким прообразом «Гамлета» Высоцкого — героя стихотворения о ключевых вопросах бытия, преломившихся в судьбе поколения, к которому принадлежали оба поэта («...Как оспую, болело время нами»).

### *От сплетен — в Магадан*

Песня «Я уехал в Магадан» (1968), своеобразно развивающая лирическую ситуацию написанной тремя годами раньше «Мой

---

<sup>11</sup> См.: Авторская песня: Антология / Сост. Д. Сухарев. Екатеринбург, 2002. С. 519.



друг уедет в Магадан», включает в себя некоторые мотивы, имеющие, на наш взгляд, литературное происхождение:

*За мной летели слухи по следам,  
Опережая самолёт и вьюгу, -  
Я всё-таки уехал в Магадан  
К другу! <...>*

*Я, правда, здесь оставил много дам, -  
Писали мне: «Все ваши дамы биты!» –  
Ну что ж — а я уехал в Магадан, -  
Квиты!*

Эти строки напоминают о стихотворении А. Вознесенского «Ода сплетникам», вошедшем в сборник поэта «Антимиры» (1964) и, соответственно, в одноимённый спектакль Театра на Таганке (преьера — 1965). Очень важно, что стихотворение это исполнялось в спектакле самим Высоцким, сочинившим к нему музыку; это означает, что оно находилось в активной творческой памяти поэта, могло в любой момент «включиться» в его творческий процесс. Напомним наиболее значимые для нас строки «Оды...»:

*Я жил тогда в Новосибирске  
В блистанье сплетен о тебе.  
Как пулемёты, телефоны  
Меня косили наповал.  
И, точно тенор — анемоны,  
Я анонимки получал.*

*Междугородние звонили.  
И голос, пахнувший ванилью,  
Шептал, что ты опять дуришь,  
Что твой поклонник толст и рыж.<sup>12</sup>*

---

<sup>12</sup> Вознесенский А. Антимиры: (Избр. лирика). М., 1964. С. 110-111.

У Высоцкого вместо *Новосибирска* появляется *Магадан* — город ещё более далёкий от Москвы и для поэта в данном случае более важный; телефонные *анонимки* сменяются письмами. Но суть лирической ситуации — та же: недобрая молва преследует героя в самых дальних краях. Выход же из этой ситуации у двух поэтов различен.

Лирический герой Вознесенского, вернувшись в Москву, убеждается в конце концов в верности любимой, *чистойшей среди клевет. Сплетники* посрамлены, хотя двусмысленный финал стихотворения заметно усложняет ситуацию («Но почему так страшно тихо? / Тебя не судят, не винят, / И телефоны не звонят...»).

Если бы Высоцкий писал стихи о любви, то, вероятно, пафос их был бы близок пафосу «Оды сплетникам». Получилось бы что-то вроде «Ноль семь». Но песня «Я уехал в Магадан» — о другом. Это лирическая исповедь о личном выборе человека, о его способности сделать неординарный шаг, пусть даже идущий вразрез с представлениями окружающих. Поездка в Магадан для героя — знак обновления, какой-то важной жизненной перемены: «Я от себя бежал как от чахотки». Здесь всё поставлено на карту — даже *дамы*, которые оказались *биты*. Герой *бежит* и от них. Видимо, они того стоят — не даром о них говорится во множественном числе. Единственной возлюбленной здесь и нет. Так мотивы стихотворения Вознесенского преломились в творческом сознании Высоцкого и обогатили, усилили драматическое звучание его песни.

### *Время на ремонте*

Нам приходилось отмечать, что серия песен Высоцкого для дискоспектакля «Алиса в стране чудес» (1973-75) связана с «гамлетовскими» настроениями поэта-актёра, вообще характерными для его склонной к рефлексии лирики первой половины 70-х. Это относится и к одному из программных номеров «Алисы...» —

«Песне об обиженном времени».<sup>13</sup> Однако общая ориентация на классический текст не мешает увидеть и современный источник «Песни...», тоже исходящий из театральной практики Высоцкого.

А. Вознесенский в беседе с корреспондентом «Общей газеты» вспоминает, что в таганковском спектакле «Берегите ваши лица», поставленном по его стихам и в итоге не пропущенном властями, Высоцкий читал, в частности, стихотворение «Время на ремонте» (1967). Написанное в послеоттепельную эпоху, в преддверии новых «холодов», оно воспринималось как аллегория тогдашней общественной ситуации и поэтому подвергалось цензурной правке — как в сборниках поэта 70-х годов («Выпусти птицу!», «Дубовый лист виолончельный»), так и в ходе работы над спектаклем.<sup>14</sup> Подлинный авторский текст стихотворения будет опубликован лишь в 1990 году в сборнике «Аксиома самоиска». Приведём наиболее важные для нас фрагменты его:

*Как архангельша времён,  
на часах над Воронцовской  
баба вывела: «Ремонт»,  
и спустилась за перцовкой.*

*Верьте тётке Моте –  
Время на ремонте.  
<...>  
Помогите Время  
сдвинуть с мёртвой точки.  
<...>  
И колёса мощные  
Время навернёт.  
Временных ремонтчиков  
вышвырнет в ремонт!<sup>15</sup>*

---

<sup>13</sup> См.: Кулагин А. Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. М., 1997. С. 130-132.

<sup>14</sup> См.: Верьте тётке Моте! / Без подп. // Общая газ. 2001. 25-31 янв.

<sup>15</sup> Вознесенский А. Аксиома самоиска. М., 1990. С. 481, 483, 484.

Сходство песни Высоцкого с этими стихами очевидно. В центре её лирического сюжета — образ «обидевшегося» на людей Времени, у которого теперь *застыли маятники*. Вполне в духе поэтического призыва старшего собрата по перу («Помогите...») Высоцкий обращается к своему слушателю (песня звучала на пластинке в авторском исполнении):

*Смажь колёса Времени –  
Не для первой премии, -  
Ему ведь очень больно от тренья.  
Обижать не следует Время, -  
Плохо и тоскливо жить без Времени.*

Нетрудно заметить и существенное различие позиций двух поэтов. Вознесенский публицистичен — отсюда и категоричный выпад в адрес *временных ремонтников*; Высоцкий же философичен, и ему важнее сама мысль о неблагополучии бытия (*плохо и тоскливо*), ответственность за которое лежит на каждом из нас.

### *Двое против восьми*

Именно такое соотношение сил встречается в двух песнях Высоцкого — «Тот, кто раньше с нею был» (1962) и «Песне лётчика» (1968):

*...Иду с дружкой, гляжу — стоят, -  
Они стояли молча в ряд,  
Они стояли молча в ряд –  
Их было восемь.*

*Их восемь — нас двое, — расклад перед боем  
Не наш, но мы будем играть!*

Интерес поэта к числу *два* и вообще к чётным числам в высоцковедении уже отмечался.<sup>16</sup> Но, по-видимому, здесь Высоцкий откликнулся и на конкретный литературный источник. В рассказе «Конкин» из книги И. Бабеля «Конармия» читаем:

«Вынеслись мы с Спирькой Забутым подальше от леска, глядим — подходящая арифметика... Сажнях в трёхстах, ну не более, не то штаб пылит, не то обоз. <...>

— Свободная вещь, что штаб, — говорит Спирька, — но только — нас двое, а их восемь...»<sup>17</sup> Подобно тому, как пострададут в неравном столкновении герои Высоцкого (лётчики погибнут, герой песни 1962 года попадёт в тюрьму и на операционный стол), герой Бабеля получил за один день «три отличия (то есть три ранения — *А. К.*) в делах против неприятеля». Сходство ситуаций очевидно, но в какой степени творческая мысль Высоцкого опирается на опыт Бабеля?

Убедительный ответ находим в воспоминаниях Д. С. Карапетяна, приводящего аналогичный «бабелевский» эпизод: «Как-то я зашёл к Володе — <...> это было в 1974 году — и застал его с раскрытой «Конармией» Бабеля. <...>

— Гениально! <...> Читаю и вдруг натываюсь на эту строчку (далее неточная цитата из рассказа «Смерть Долгушова» — *А. К.*): „...с гибельным восторгом сказал командир”. Я ведь совершенно бессознательно вставил эти слова в свою песню («Кони привередливые» — *А. К.*), — видимо, они у меня с юности в голове засели...»<sup>18</sup> Вполне вероятно, что с юности «засел» в твор-

---

<sup>16</sup> См.: Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. С. 206; Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа, 2001. С. 126-127.

<sup>17</sup> Бабель И. Избранное. М., 1966. С. 88. Мы намеренно цитируем прозу Бабеля по одному из современных Высоцкому и доступных ему изданий. Другим таким изданием было «Избранное» 1957 года, куда все цитируемые нами в этих заметках рассказы тоже вошли.

<sup>18</sup> Карапетян Д. Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспоминания. М., 2002. С. 161. Первым в печати эту переключку отметил И. Кохановский (см.: Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. [Вып. 1.] / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. М., 1988. С. 62).

ческом сознании поэта и дважды отозвавшийся у него мотив неравного столкновения *двоих с восемью*.

### *Сани и кони*

Похоже, в «Конях привередливых» отозвался ещё один бабелевский эпизод — на этот раз из не входящего в «Конармию» рассказа «Дорога», герой которого попадает в зимний послереволюционный Петроград:

«Невский Млечным Путём тѣк вдаль. Трупы лошадей отмечали его, как верстовые столбы. Поднятыми ногами лошади поддерживали небо, упавшее низко. <...> Старик, похожий на гвардейца, провѣз мимо меня игрушечные резвые сани. Напрягаясь, он вбивал в лёд кожаные ноги <...>

— Не дойти мне, — сказал я старику.

Он остановился. Львиное, изрытое лицо его было полно спокойствия. Он подумал о себе и повлѣк сани дальше.

—Так отпадает необходимость завоевать Петербург», — подумал я и попытался вспомнить имя человека, раздавленного копытами арабских скакунов в самом конце пути. Это был Иегуда Галеви.»<sup>19</sup>

Вспомнить о «Конях привередливых» заставляет здесь оборот «повлѣк сани дальше». Эта редкая глагольная форма, и тоже в сочетании с «санями», использована у Высоцкого:

*Сгину я — меня пушинкой ураган сметѣт с ладони,  
И в санях меня галопом повлекут по снегу утром, -  
Вы на шаг неторопливый перейдите, мои кони,  
Хоть немного, но продлите путь к последнему приюту!*

Высокий слог (слово *влечь* имеет старославянское происхождение, а приставка *по-* придаёт ему дополнительную торжествен-

---

<sup>19</sup> Бабель И. Избранное. С. 243. Иегуда Галеви — еврейский поэт и философ рубежа XI–XII веков.

ность<sup>20</sup>) объясняется, видимо, тем, что в песне Высоцкого, как и в рассказе Бабеля, речь идёт о предстоящей смерти. Другой общий для двух произведений мотив — кони, переправляющие героя в потусторонний мир. Применительно к поэзии Высоцкого значение этого фольклорно-мифологического образа раскрыто А. В. Скобелевым и С. М. Шауловым.<sup>21</sup> В данном случае поэт мог опираться и на «подсказку» Бабеля, в рассказе которого «конные» мотивы по-разному ассоциируются со смертью: трупы лошадей заполнили Невский проспект; вместо коня везёт сани встречный старик; под копытами погиб исторический герой. Вся эта богатая семантика соответствовала творческому интересу автора «Коней привередливых» и, вероятно, была им замечена и повлияла на его поэтическую работу. Обратим внимание и на зимний фон у обоих авторов.оборот же «Не дойти мне», звучащий в рассказе Бабеля и выше и потому воспринимаемый как своеобразный рефрен, синтаксически предвосхищает в «Конях...» звучащую как раз в рефрене строку «И дожить не успел, мне допеть не успеть».

Одним словом, в «Конях привередливых» отозвались сразу несколько мотивов эпизода «Дороги» Бабеля. Наличие в песне перекличек сразу с двумя рассказами («Дорога» и «Смерть Долгушова») позволяет предположить, что проза Бабеля перечитывалась Высоцким незадолго до появления песни, сочинённой в феврале 1972 года (датировка А. Е. Крылова).

Попутно заметим, что «Кони привередливые» оказываются одной из самых интертекстуально насыщенных песен поэта. К отмеченным в ней прежде реминисценциям из стихотворения

---

<sup>20</sup> Ср. в тех же «Конях...» с глаголом *успели*, по смыслу в данном случае совпадающему со старославянским *успение (смерть)*. Глагол *влекут* применительно к *лошадям* встретится позже у Высоцкого в «Куполах» (1975).

<sup>21</sup> См.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Указ. соч. С. 144-146.

Маяковского «Послушайте!» и из песни Юлия Кима «Журавль»<sup>22</sup> теперь добавляются ещё и реминисценции из Бабеля.

### *Дипломатия в духе Бени Крика*

Герой песни «Я в деле» (1962), вор или грабитель («Я сам добыл — и сам пропил»), может при случае *запороть* представителя власти, посягающего на его промысел, но при этом готов и вести с таким человеком мирный разговор:

*А хочешь просто говорить –  
Садись со мной и будем пить, –  
Мы всё с тобой обсудим и решим.  
Но если хочешь так, как он, –  
У нас для всех один закон,  
И дальше он останется таким.*

Е. Канчуков заметил «ситуационное, даже смысловое родство»<sup>23</sup> этой песни с реальной историей из жизни компании Большого Каретного. А. Макаров вспоминал, как отреагировал В. Акимов на многочисленные вызовы в военкомат после того, как познакомился с посылавшим их офицером: «Пришёл бы просто, выпил, поговорили бы, а то всё повестки, повестки!»<sup>24</sup> Впрочем, критик (Е. Канчуков) счёл эту параллель не прямой, а «опосредованной». Правда, смысл этого определения не очень ясен: что же (или кто?) в таком случае является посредником?

Нам представляется, что строки песни «Я в деле» имеют конкретный литературный источник — рассказ Бабеля «Как это делалось в Одессе» из цикла «Одесские рассказы». Герой рассказа Бенья Крик во время налёта на контору Тартаковского говорит его приказчику: «Объясни мне, Мугинштейн, как другу: вот получает

<sup>22</sup> См.: Шпилевая Г. Соавторы Владимира Высоцкого // Подъём. 1988. № 1. С. 215; Кулагин А. Высоцкий и другие. С. 187-188.

<sup>23</sup> Канчуков Е. Приближение к Высоцкому. М., 1997. С. 101.

<sup>24</sup> Живая жизнь. [Вып. 1.] С. 102.



он от меня деловое письмо (речь идёт о вымогательстве — *А. К.*); отчего бы ему не сесть за пять копеек на трамвай и не подъехать ко мне на квартиру и не выпить с моей семьёй стопку водки и закусить чем бог послал? Что мешает ему выговорить передо мной душу? — Бенья, — пусть бы он сказал, — так и так, вот тебе мой баланс, повремени мне пару дней, дай вздохнуть, дай мне развести руками”. Чтобы я ему ответил. Свинья со свиньёй не встречается, а человек с человеком встречается». <sup>25</sup>

Этот иронический монолог предвосхищает логику героя Высоцкого — логику тоже ироническую, вполне в духе его творчества первой половины 60-х годов: мол, поговорили бы похорошему, и всё бы обошлось без крайностей. «Одесские рассказы» были ценимы Высоцким не менее, чем «Конармия». И. Кохановский, друг юности поэта, вспоминает, что они с Высоцким «одно время увлекались Бабелем, знали все его одесские рассказы чуть ли не наизусть, пытались говорить на жаргоне Бени Крика...» <sup>26</sup> Интерес к Бабелю возник у друзей, скорее всего, после выхода в свет «Избранного» 1957 года. Что касается имитации «жаргона Бени Крика», то о ней свидетельствуют сохранившиеся записи некоторых одесских песен в исполнении молодого Высоцкого и его же устные рассказы. «И ранний <...> период Володи, — продолжает И. Кохановский, — больше идёт из одесских рассказов Бабеля...» <sup>27</sup> Это наблюдение (высоцковедами пока не развитое), для нас важно: ведь песня «Я в деле» как раз и относится к тому периоду, о котором говорит мемуарист.

А вот ещё одно ценное свидетельство. Кинорежиссёр И. Хейфиц вспоминает об одном разговоре с Высоцким: «Володя, я задумал экранизировать бабелевский «Закат» и «Одесские рассказы». И вы у меня будете играть бандита Беню Крика.

---

<sup>25</sup> Бабель И. Избранное. С. 168-169.

<sup>26</sup> Живая жизнь. [Вып. 1.] С. 62. Ср. со свидетельством Г. М. Яловича: Там же. С. 114.

<sup>27</sup> Там же. С. 62.

Он широко улыбнулся и, не раздумывая, грохнулся на колени прямо в снежную кашу.»<sup>28</sup>

### «Пробой» для «сумбурных мыслей»

Лирический герой стихотворения Высоцкого «Из дорожного дневника» (1973) мысленно перемещается в военное время:

*И сумбурные мысли,  
лениво стучавшие в темя,  
Устремились в пробой –  
ну попробуй-ка останови!  
И в машину ко мне  
постучало просительно время, -  
Я впустил это время,  
замешенное на крови.*

Параллель этому метафорическому образу обнаруживаем в повести А. Гайдара «Школа» (1929), в сцене, где пленённый белыми главный герой напряжённо ищет выход из создавшегося положения:

«Я сел на лавку и, опустив голову на подоконник, заоченел в каком-то тупом бездумье. В виски молоточками *стучала* кровь, и *мысль*, как неисправная граммофонная пластинка, повторяла, сбиваясь всё на одно и то же: —Конец, конец, конец...» Потом, навертевшись до одури, от какого-то неслышного толчка *острие сознания попало в нужную извилину мозга, и мысли в бурной стремительности понеслись безудержной чередой.* <...>

И, как это часто бывает, из хаоса *сумбурных мыслей*, нелепых и невозможных планов выплыла одна необыкновенно простая и чёткая мысль...» (курсив наш)<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Хейфиц И. Две роли Высоцкого // Владимир Высоцкий в кино / Сост. И. И. Роговой. М., 1989. С. 138. Об интересе поэта к творчеству и личности Бабеля говорит и факт наличия в его домашней библиотеке книги «И. Бабель: Воспоминания современников» (М., 1972) (см.: Список книг из библиотеки В. С. Высоцкого / Сост. А. Е. Крылов, М. Э. Тихомирова, Е. Ю. Илютина // Мир Высоцкого. [Вып. I.] М., 1997. С. 462).

Строки Высоцкого и Гайдара близки и содержательно, и образно, и отчасти даже лексически. Поначалу оба героя переживают психологическую тяжесть (у одного: *сумбурные мысли, лениво стучавшие в темя*, — у другого: «в виски молоточками стучала кровь»), затем во внутреннем состоянии их происходит прорыв: *пробой*, куда *устремилась* мысли одного, сродни «нужной извилине мозга», в которую попало «острие сознания» другого. Кроме того, совпадают отдельные детали и слова: *сумбурные мысли* — «сумбурные мысли»; *устремилась* — «в бурной стремительности»; *ну попробуй-ка останови!* — «безудержной чередой».

Гайдар был программным автором советской школы, его произведения широко читались школьниками среднего звена. Конечно, начитанный послевоенный подросток Володя Высоцкий читал и «Школу», и другие книги классика советской детской литературы. Мы, однако, не собираемся утверждать, что в семидесятые годы он помнил гайдаровский текст. Скорее всего, это спонтанная реминисценция. «Володины знания, — вспоминает Л. В. Абрамова, — были... конкретны. Хотя у него напрочь всё это вылетело, ему не нужно было держать это в активе, но когда надо — всё всплывало готовым. И вот именно момент мгновенной ассоциации, когда она нужна, — мгновенно протянуть руку и взять с полки у себя в памяти то, что необходимо, — вот это он любил очень, это доставляло ему огромное удовольствие».<sup>30</sup> Так могла осесть в цепкой памяти будущего поэта и выразительная гайдаровская метафора, пригодившаяся ему спустя много лет — независимо от того, помнил ли он, откуда именно она пришла к нему.

### *Графин вместо бутылки*

В «Песне завистника» (1965) Высоцкий точно воссоздал психологию обывателя, не могущего спокойно относиться к чужим

---

<sup>29</sup> Гайдар А. Школа: Повесть. М., 1968. С. 189.

<sup>30</sup> Абрамова Л. В. Указ. соч. С. 37.

успехам, при этом представил его обитателем коммунальной квартиры, где чувство зависти, естественно, обостряется:

*А вчера на кухне ихний сын  
Головой упал у нашей двери –  
И разбил нарочно мой графин, -  
Я — мамаше счёт в тройном размере.*

Нам думается, что эти строки навеяны эпизодом рассказа Андрея Синявского («Абрама Терца») «Пхенц» (1956). Главный герой, пришелец из иного мира, вынужден жить среди людей под видом горбуна, и живёт он именно в коммунальной квартире. Его непохожесть на окружающих вызывает злость соседей, придирающихся к нему по мелочам. Одна соседка недовольна тем, что герой много времени проводит в ванной (а это единственное место, где он может расправить и омыть крылья, существование которых — тайна для окружающих):

« — Ну и пусть, — ответил я резко. — Она сама жжёт свет киловаттами. А её дети разбили мою бутылку. Пусть придёт управдом». <sup>31</sup>

А. Д. Синявский входил в круг наиболее близких молодому поэту людей. Он преподавал в Школе-студии МХАТ, где Высоцкий обучался, и общение педагога и ученика было очень тесным и неформальным <sup>32</sup>. Синявский оказал сильнейшее влияние на Высоцкого. «Володина культура, — вспоминает Л. В. Абрамова, — и то, что можно назвать его эрудицией, — это заслуга Синявского». <sup>33</sup>

Именно Л. В. Абрамова приводит в своих воспоминаниях эпизод, подтверждающий и сам факт чтения Высоцким рассказа «Пхенц», и яркое впечатление, произведённое на него этим про-

---

<sup>31</sup> *Абрам Терц* (Синявский А. Д.) *Пхенц* и другие. М., 2003. С. 141.

<sup>32</sup> См. подробно: *Синявский А., Розанова М.* «Для его песен нужна российская почва» / Беседу вела Н. Уварова // *Театр*. 1990. № 10. С. 146-148.

<sup>33</sup> *Абрамова Л. В.* Указ. соч. С. 28.

изведением: «...Володя долго не знал, что Синявский не только критик, но и писатель. О том, что Андрей Донатович пишет фантастические рассказы, он узнал ещё до процесса (см. ниже — А. К.). Однажды он пришёл с квадратными глазами и принёс рассказ Синявского «Пхенц», не зная, что этот рассказ уже опубликован на Западе под псевдонимом...

Володя был потрясён. На уровне фантастики, которая была тогда, — и вдруг такое! Даже не фантастика, а что-то высокое». <sup>34</sup>

Конечно, роль рассказа в творческой истории песни сравнительно скромна: поэту в данном случае пригодился лишь один мотив. В обоих случаях виновники кухонного ЧП — соседские дети, только Высоцкий заменяет *бутылку* на *графин*. Но, может быть, «Пхенцом» в большей или меньшей степени навеян мотив некоторой таинственности, окружающей соседа героя песни у Высоцкого:

*Мой сосед объездил весь Союз —  
Что-то ищет, а чего — не видно <...>  
И сдаётся мне, что люди врут, -  
Он нарочно ничего не ищет.*

Герой же «Пхенца» постоянно скрывает от людей, прежде всего от соседей, свою истинную сущность. А в финале, кстати, собирается уехать чуть ли не через *весь Союз* искать то место, где он когда-то приземлился.

Из слов Л. В. Абрамовой явствует, что чтение «Пхенца» было, по-видимому, началом знакомства Высоцкого с прозой «Абрама Терца». Произошло это «до процесса» над Синявским и Даниэлем, состоявшегося в начале 1966 года; «Песня завистника» написана в 65-м. Видимо, рассказ к этому времени Высоцким только что прочитан, и реминисценция из него попала в песню, что называется, по горячим следам.

---

<sup>34</sup> Там же. С. 40.

## *Пришельцы, не евшие хлеб*

Впечатления от рассказа «Пхенц», возможно, отозвались и в написанной в следующем, 1966-ом, году песне «Каждому хочется малость погреться...» За её «фантастическим» сюжетом можно расслышать ироническое иносказание на тему настойчиво декларируемого государственной идеологией превосходства «советского человека» над всем остальным миром:

*Не важно, что пришельцы  
Не ели чёрный хлеб, -  
Но в их тщедушном тельце –  
Огромный интеллект.*

*И мозгу у пришельцев –  
Килограмм примерно шесть, -  
Ну а у наших предков –  
Только челюсти и шерсть.*

Главный герой «Пхенца», пришелец, не ест человеческой еды: она в его восприятии «скверно пахнет», его поражает «садизм кулинарии» («будущих цыплят поедают в жидком виде» и т. п.), в том числе и относительно хлеба: «Ещё безжалостней поступают с пшеницей: режут, бьют, растирают в пыль. Не потому ли мука и мука разнятся лишь ударением?»<sup>35</sup> Высоцкий, сам впоследствии не раз демонстрировавший подобные метафорические развороты (например: «...Тут не пройдут и пять минут, / Как душу вынут, изомнут, / Всю испоганят, изорвут, / Ужмут и прополощут»), вполне мог обратить внимание на этот мотив у Синявского и откликнуться на него строкой «Не ели чёрный хлеб». *Чёрный хлеб*, символизирующий собою земную еду вообще, — примета именно земной жизни, в которой пришельцам места не находится, как в рассказе Синявского, так и в песне Высоцкого.

<sup>35</sup> *Абрам Терц* (Синявский А. Д.) *Пхенц* и другие. С. 142.

*Тщедушное тельце* пришельцев в стихах последнего напоминает о мнимом физическом уродстве героя «Пхенца», вынужденного, напомним, притворяться горбуном ради того, чтобы прятать от людей сложенные крылья. Как и у Синявского, кажущаяся физическая ущербность противостоит здесь внутреннему миру героев: в песне это интеллект (гиперболизированный вес мозга), в рассказе — тонкая, глубоко чувствующая и ранимая душа.

Известно, что в 60-е годы Высоцкий сильно увлекался научной фантастикой, и это увлечение отразилось и в данной песне, и в других произведениях поэта<sup>36</sup>. «Пхенц» же, сам по себе рассказ фантастический, но выделявшийся на общем литературном фоне тех лет (см. выше свидетельство Л. В. Абрамовой), стал для поэта в середине 60-х одним из самых притягательных образцов современной литературы. Думается, фантастическая проза Синявского (а Высоцкий читал, возможно, не только «Пхенца»), в свою очередь связанная с гоголевской, булгаковской традицией, оказала влияние и на последующее творчество поэта, особенно ценившего в литературе (не под влиянием ли учителя?) именно эти имена.<sup>37</sup> Ближайшие же истоки гротескной манеры Высоцкого видятся нам в творчестве «Абрама Терца».

---

<sup>36</sup> См.: Толоконникова С. Ю. Бард, неомифологическая ирония и научная фантастика // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. М., 2001. С. 264-273.

<sup>37</sup> «Я больше за Булгакова, за Гоголя» (Высоцкий В. Монологи / [Из концертных выступл. / Публ. подгот. И. Дьяков] // Юность. 1986. № 12. С. 83).

---

## Война

### «Антивоенный поэт» Анчаров\*

В том, что в творчестве Михаила Анчарова весомое место занимает военная тема, нет ничего удивительного. С войной оказалась связана его молодость: подав летом 1941 года заявление в военкомат, он был направлен на учёбу на восточное отделение Военного института иностранных языков Красной Армии, а окончив его в 45-м, полтора года участвовал в боевых действиях в Маньчжурии.

Поэтическая судьба Анчарова отчасти напоминает судьбу других ведущих поэтов его поколения — Самойлова, Левитанского, Межирова, Окуджавы. Все они начали писать стихи ещё в юности, прошли войну, но настоящий расцвет их таланта наступил лишь в годы «оттепели», на рубеже 50-х — 60-х годов. Именно в эту эпоху они как бы заново, с высоты нового опыта общественной жизни, открыли для себя и военную тему. Так произошло и с Анчаровым: написав несколько талантливых стихотворений и песен о войне в 40-е годы, вершинные свои творения он создал уже в новое время. Это были в основном песни, составившие репер-



туар зрелого Анчарова, по праву считающегося одним из родоначальников авторской песни, оказавшим сильное воздействие и на жанр в целом, и на творческое становление отдельных бардов — более всего Высоцкого.<sup>1</sup> Именно эти произведения поэта окажутся в центре нашего внимания в данной статье.

«Новый» Анчаров как раз и начался с военных песен — точнее, двух стихотворений 1955 года, ставших песнями тоже одновременно, в 57-м. Это «Песня про психа из больницы имени Ганнушкина, который не отдавал санитарам свою пограничную фуражку» и «Песня про низкорослого человека, который остановил ночью девушку возле метро «Электроводская»» (о второй из них нам уже приходилось писать<sup>2</sup>, но здесь мы развернём свои наблюдения более подробно). Они знаменательны прежде всего тем, что обращены к теме «маленького человека». Новаторский для 50-х годов интерес Анчарова к этой теме уже был замечен критикой<sup>3</sup>, но важно ещё и то, что Анчаров, кажется, первым в искусстве своего времени напрямую соединяет эту, традиционную для русской литературы, тему с темой войны. Причём пользуется в двух названных песнях сходными приёмами.

Характерные для творчества Анчарова «длинные» названия, традиция которых будет усвоена авторской песней<sup>4</sup>, имеют здесь, как нам представляется, общую смысловую нагрузку. Оба назва-

---

\* *Впервые*: Человек и война в русской литературе XIX — XX веков: Сб. науч. трудов. Тверь: Золотая буква, 2005.

<sup>1</sup> См. подробнее: Соколова И. Вначале был Анчаров // Соколова И. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 154-177; Кулагин А. Высоцкий слушает Анчарова // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. ст. М., 2002. С. 52-64. О влиянии на Высоцкого именно военных песен Анчарова см.: Кулагин А. В. «Все судьбы в единую слиты»: Военная тема в поэзии В. Высоцкого // Рус. словесность. 2004. № 6. С. 30-31. Некоторые наблюдения из этих наших статей использованы и в данной работе. О произведениях Анчарова на военную тему в жанровом аспекте см.: Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950-1970-х гг.: Творч. индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, лит. связи. М., 2006. С. 262-270.

<sup>2</sup> См.: Кулагин А. Авторская песня // Вагант-Москва. 2001. № 10-12. С. 3-4.

<sup>3</sup> См.: Ревич В. Несколько слов о песнях одного художника, который заполнял ими паузы между рисованием картин и сочинением повестей // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. [Вып. I.] М., 1997. С. 357-358.

<sup>4</sup> См.: Соколова И. Указ. соч. С. 166-169.

ния внешне обманчивы. Пока мы не услышали песен, нам может показаться, что они будут шутливыми, что нам предстоит посмеяться над вцепившимся в свою фуражку и сопротивляющимся санитарам *психом* (чего стоит одно это слово) и над *низкорослым* любителем поприставать к девушкам на улице (здесь заведомо комичен уже контраст роста, не говоря о самой ситуации). И вот, настроившись на комический лад, мы слышим вдруг трагические монологи людей, чья жизнь искалечена войной — душевно или физически. А лучше сказать — и душевно, и физически. Один из них потому и оказался в больнице, что даже спустя годы постоянно представляет себя на войне — настолько неизгладим её след в душе бывшего пограничника:

*Горы лезут в небеса,  
Дым в долине поднялся,  
Только мне на этой сопке  
Жить осталось полчаса.<sup>5</sup>*

Другой потерял на фронте обе ноги, и поэт передаёт это ощущение «низкого роста» с помощью зловещей метафоры:

*...Из госпиталя весной  
На перекрёсток пришёл ночной:  
Ограбленная войной  
Тень за моей спиной.*

Мотив ног — вернее, их отсутствия — обыгрывается в тексте песни и ниже:

*Дома, как в детстве, мать  
Поднимет меня на кровать...  
Кто придумал войну,  
Ноги б тому оторвать!*

---

<sup>5</sup> Авторский комментарий к этой песне см.: Анчаров М. Сочинения / Сост. В. Юровский. М., 2001. С. 132-133.

Поэт демонстрирует здесь замечательную способность играть прямыми и переносными значениями слов и выражений, ещё более подробно разработанную позднее Высоцким, порой строившим целый песенный сюжет на разнообразном обыгрывании одного крылатого выражения («Песенка про Козла отпущения»).

В каждой из двух этих песен, при их сходном поэтическом пафосе, найден, однако, и свой особый тон, акцентирующий трагизм лирических ситуаций. Помутившееся сознание *психа из больницы имени Ганнушкина* по-детски непосредственно, о чём говорят упрощённый синтаксис и уменьшительно-ласкательные суффиксы («Балалаечку свою / Я со шкапа достаю, / На Канатчиковой даче / Тихо песенку пою»). Поэтический размер (трёхсложный ямб с анакрузой) и интонация не только напоминают о жанре частушки (Анчаров и пел песню в частушечном ритме, контрастно, как отметил И. Б. Ничипоров, выделяя голосом драматический смысл лишь в последнем стихе каждой строфы-куплета), но и невольно вызывают в памяти знаменитого «Доктора Айболита» Корнея Чуковского: «Добрый доктор Айболит! / Он под деревом сидит. / Приходи к нему лечиться / И корова, и волчица...» и т. д. — ср. концовку анчаровской песни: «Приходи скорее, доктор! / Может, вылечишь меня...»

Кстати, *балалаечка* для героя песни — что-то вроде любимой игрушки для ребёнка: так любовно он о ней говорит, а играет на ней, надо понимать, постоянно, как постоянно ощущает себя всё ещё воюющим на границе. Впрочем, и сама война воспринимается героем как нечто вроде детской игры, в которой число участников порой сводится к двум, а успех зависит от числа *патронов* в игрушечном пистолете — у кого больше, тот и победит:

*Скоро выйдет на бугор  
Диверсант — бандит и вор,  
У него патронов много —  
Он убьёт меня в упор.*

*Шнурочек* для взрывчатки почему-то привязан здесь к гранателимонке («На песчаную межу / Я шнурочек привяжу — / Может, этою лимонкой / Я бандита уложу»); наконец, любопытно, что *диверсант* оказывается одновременно *бандитом и вором*, то есть сочетает в себе сразу как можно больше отрицательного. Все эти несоответствия, каждое по-своему, тоже придают ситуации какой-то «невсамделишный» характер, сближают её с детской игрой. Душевная болезнь героя песни словно возвращает его к детскому состоянию, детскому сознанию.

Мотив детства звучит, как мы уже отмечали, и в «Песне про низкорослого человека...» («Дома, как в детстве, мать / Поднимет меня на кровать...») — как звучит в ней, кстати, и мотив возможной потери рассудка, тоже напоминающий о «Песне про психа...» («Вдаль убегают дома, — / Можно сойти с ума»). Но если у бывшего пограничника ещё есть детская надежда на доктора, то здесь налицо горькая ирония человека, понимающего, что жизнь его сломана навсегда, что у него никогда не будет любви и семьи. Именно так и надо воспринимать его слова, ставшие бы козырем при банальном уличном пристаивании, но здесь полные глубокого трагического смысла: «Девушка, эй, постой! / Я человек холостой».

Как и «Песня про психа...», «Песня про низкорослого человека...» интересна своей поэтической техникой. Она тоже написана катренами, но на этот раз Анчаров рифмует в каждом из них все четыре стиха, причём в первом катрене повторяет рифмующееся слово («Девушка, эй, постой! / Я человек холостой. / Прохожая, эй, постой! / Вспомни сорок шестой»), а в предпоследнем рифмует глаголы в повелительном наклонении, что тоже создаёт эффект повторяемости («Осенью — стой в грязи, / Зимой — по льду скользи... / Эй, шофёр, тормози! / Домой меня отвези»). От этого поэтическая мысль как бы утяжеляется, замыкаясь заново в каждом новом четверостишии — как, например, в четвёртом, где с пронзительной простотой и в то же время очень образно — ме-

тафорично и гиперболично — передано чувство одиночества героя:

*Асфальтовая река,  
Тёплая, как щека,  
Только приляг слегка —  
Будешь лежать века.*

Поэтому песню можно назвать трагическими стансами двадцатого века. Иначе построен уже цитированный нами выше заключительный катрен, где третий стих (*Кто придумал войну*) вдруг остаётся без рифмы и интонационно как бы выпадает из общего ритмического рисунка, а на деле обозначает собою сильный эмоциональный всплеск, поэтическую кульминацию песни. Песня, кстати, написана дольником: поэт, видимо, почувствовал, что для такого лирического монолога «сбивчивый» разговорный ритм более уместен, чем традиционный «гладкий» размер.

Тема *война и «маленький человек»* обретёт новое качество в песне «Цыган-Маша» (1959), написанной, как явствует из автокомментария к ней, на реальном материале, по впечатлениям от жизни юного Анчарова на Благуше (традиционное название района Москвы от набережной Яузы до Измайловского парка), где действительно жил цыган с женским прозвищем Маша. По сравнению с двумя предыдущими песнями, в ней будет усилено отмеченное И. Б. Ничипоровым социальное начало. Песня уникальна уже тем, что это первое, насколько нам известно, поэтическое произведение на запретную в ту пору тему штрафных батальонов, опередившее известные стихи Евтушенко и Высоцкого. Причём поэт более всего поёт здесь даже не о самой войне, а о «занятиях» героя в мирной, довоенной жизни:

*Что пил он и что ел он —  
Об этом не кричал,  
Но занимался делом*

Он только по ночам.  
 Мальбрук в поход собрался,  
 Наелся кислых щей...  
 В Измайловском зверинце  
 Ограблен был ларёк.

Колоритное поэтическое описание предыстории штрафника-цыгана обеспечивается, как указывает И. Б. Ничипоров, московской топонимикой, обилием разговорных слов и выражений, погружающих слушателя в жизнь довоенной Благуши и просто в житейскую повседневность: «Чужая постирушка / Свисает из окна,<sup>6</sup> / Старушка-вековушка / За стёклами видна...»; «С марухой-замарахой / Он лил в живот пустой / По стопке карданахи, / По полкило «простой»»<sup>7</sup>. Выразительна и переделанная цитата из французской народной песни «Мальбрук в поход поехал...» в соседстве с *кислыми щами* (ср.: «Чужая простокваша / Глядит в твоё окно»), кажущаяся нелепость которой усиливается сознательным сбоем рифмы (см. в приведённой выше цитате). На самом же деле цитата эта вносит в анчаровский текст трагикомическое начало. Как сообщают авторы справочника «Крылатые слова», в русских солдатских переделках песни о гибели Мальбрука встречались комические и даже непристойные подробности; в одном из вариантов полководец умирает от страха и... расстройства кишечника («смертию поносной») одновременно; отсюда мотив *кислых щей*, а в анчаровской песне и мотив еды вообще, по-своему полемический: «Что пил и что ел он — / Об этом не кричал...» (курсив наш). Мол, Мальбрук *кричал*, вот и опозорился. Сама же фраза «Мальбрук в поход собрался» в переносном

<sup>6</sup> Рискнём предположить, что в этих двух строках заключено зерно лирического сюжета песни Высоцкого «У неё всё своё...» (1968): «У неё всё своё — и бельё, и жильё, — / Ну а я ангажирую угол у тети. / Для неё — всё свободное время моё, / На неё я гляжу из окна, что напротив».

<sup>7</sup> Характерно тогдашнее просторечное *полкило* применительно к спиртному. Оно встречается у самого Анчарова ещё в песне «МАЗ», у Галича — в «Облаках». Ныне, по анчаровскому выражению, — *ушло слово*.

смысле стала означать какое-либо предприятие, завершившееся конфузом.<sup>8</sup>

На таком фоне история анчаровского героя и его дружков воспринимается как история простая и подлинно трагическая, ибо судьба штрафников, отправляемых на самые тяжёлые участки фронта и подчинявшихся известному приказу «Ни шагу назад», и не могла быть иной: «Их всех одним накрыло / И навалило холм...». И некоторая фривольность поэтической фразы («Их всех одним накрыло») нисколько не отменяет, а лишь оттеняет этот трагизм. Возможно и такое толкование: если в старой русской армии история позора песенного Мальбрука ассоциировалась с неудачным походом Наполеона на Россию, то в новое время «Мальбруком» оказывалась гитлеровская армия, которой сумели противостоять и которую сумели «оконфузить» благушинские маргиналы. Любопытно, что, включая в себя цитаты из песни о Мальбруке, анчаровский «Цыган-Маша» сохраняет и ритмическую память об этом известном тексте (энергичный трёхстопный ямб).

Другие военные мотивы в тексте песни тоже нетрадиционны для тогдашней литературы: герой не только *бил из автомата*, но и *крыл фашистов матом*. Здесь же, в «военных» строфах, он назван *босявкой косопузым*, о его гибели сказано попросту — *помер*. Но всё это, в статьях тех лет с осуждением названное бы «дегероизацией», не отменяет воинского подвига Цыгана-Маши — поначалу жулика, а затем бойца штрафного батальона:

*Босявка косопузый,  
Военною порой  
Ты помер, как Карузо,  
Ты помер, как герой!*

---

<sup>8</sup> См.: Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Изд. 4-е, доп. М., 1988. С. 194. Подробный источниковедческий анализ «русского следа» песни о Мальбруке предпринял А. Х. Гольденберг в докладе «Почему свистит дудка в шарманке Ноздрёва?» на конференции «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре» (Волгоградский педуниверситет, октябрь 2009 г.).

Сравнение со знаменитым певцом, конечно, возвышает анчаровского штрафника, и сниженная рифма *косоузый* этому возвышению не мешает. По предположению В. Ш. Юровского, которым он поделился с нами по прочтении этой статьи в её первой публикации, Анчаров мог иметь в виду концовку американского фильма «Великий Карузо», шедшего в советском прокате в 50-е годы (певец, несмотря на болезнь, участвует в оперном спектакле и умирает прямо на сцене; реальные обстоятельства смерти Карузо были иными). Во всяком случае, Цыган-Маша *помер* не так, как Мальбрук.

С войной связаны судьбы и других героев анчаровской поэзии — тоже как будто «маленьких людей», но тоже обнаруживающих свою человеческую значительность; кажется, именно война и укрупнила их личность. Таков, например, начальник автоколонны, у которого за спиной *год тюрьмы, три года Всевобуча, пять — войны* («МАЗ»; заметим, что военный опыт здесь — самый продолжительный). Такова и бывшая десантница Катька, на долю которой выпало *женское одиночество, патефонный крик по ночам* и которая в решительный житейский момент вспоминает своих боевых товарищей («Одуванчики»).

Между тем, если вернуться к параллели с Карузо, то она, вольно или невольно, обозначила ещё одну важную тенденцию в творческом освоении поэтом военной темы. Речь идёт об историко-культурных ассоциациях, укрупняющих масштаб подвига героев анчаровской лирики. Впервые это проявилось ещё в начале пути, в «Песенке о моём друге-художнике» (1941), где фашистское нашествие сопоставлено с крестовым походом:

*Но рыцарь-пёс, поднявши рог,  
Тревогу протрубил,  
Крестами чёрными тревог  
Глаза домов забил.*



Но более полно такой приём будет реализован в поэзии 60-х годов, особенно — в «Балладе о парашютах» (1964), лирический сюжет которой разворачивается на фоне библейских ассоциаций. Простые десантники, среди которых — *благушинский атаман* Гошка, оказываются достойными рая:

*И сказал Господь:  
— Эй, ключари,  
Отворите ворота в Сад!  
Даю команду –  
От зари до зари  
В рай пропускать десант.*

Библейская тема подчёркивается характерным для ветхо- и новозаветных текстов оборотом *И сказал Господь...*, ниже звучащим в песне ещё раз. Между тем лейтмотив баллады — несоответствие райской «святости» обыкновенной, «грешной» сущности Гошки и его товарищей: «Он грешниц любил, / А они — его, / И грешником был он сам». И всё же именно такие «грешные» герои обеспечивают миропорядок. В анчаровской песне благушинский Гошка оказывается даже как бы выше своего мифологического тезки — святого Георгия (здесь поэт соединяет мотивы библейской и славянской мифологии — в данном случае, впрочем, имеющие общую сюжетную основу):

*Так отдай же, Георгий,  
Знамя своё,  
Серебряные стремяна, -  
Пока этот парень  
Держит копьё –  
На свете стоит тишина.*

Подобный поэтический ход будет использован Анчаровым в одном из поздних его стихотворений — «Проиграл я на райских выгулах...» (1984): «Мы — Земля. Мы люди чистилища. / Непри-

стойно нам жить в раю». Между тем в «Балладе о парашютах» заслуживает внимания ещё и космический, планетарный масштаб происходящего, для поэзии фронтового поколения на тот момент новый (если не считать известного стихотворения С. Орлова «Его зарыли в шар земной...», 1944). Кстати, у Анчарова он был заявлен в связи с военной темой ещё в раннем творчестве, в «Балладе о мечтах» (1947): «Потом он вычистит поля / От мусора войны, — / Поля, обозами пыля, / О ней забыть должны. / Заставит солнце круглый год / Сиять на небесах, / И лёд растает от забот / На старых полюсах»; в той же песне ощущался почти апокалиптический характер войны и её последствий: «Конец войны. Река, ворча / Катает гольши, / И трупы синие торчат, / Вцепившись в камыши. / И ветер падалью пропах, / Хитёр и вороват, / И охряные черепа / Смеяться норовят». И уж раз мы заговорили о мифологической, евангельской основе ранних анчаровских стихов, то нельзя не вспомнить заодно и строки из уже цитировавшейся нами «Песенки о моём друге-художнике»: «...И бомбы падают, свистя, / В родильные дома». Поистине — новое избиение младенцев.

Библейские — точнее, новозаветные — мотивы звучат и в «Балладе о танке Т-34...» (1965), одной из первых (наряду с созданной в тот же год «Костромой» Ю. Визбора<sup>9</sup>) авторских песен с «нетрадиционным ролевым героем» (И. А. Соколова), то есть написанной от лица неодушевлённого предмета. Всесильный танк — *железный слон*, безжалостно крушащий всё на своём пути в картинах поистине апокалиптического накала («Я давил эти панцири / Черепах, / Пробиваясь в глубь норы, / И дзоты трескали, / Как черепа, / И лопались как нарыв»), — вдруг беспомощно останавливается перед обыкновенной детской куклой. Обозначая этот смысловой переход от железной уверенности к душевной растерянности, стихи неожиданно уступают здесь место прозаической строфе (или ритмической прозе), произносимой поэтом

<sup>9</sup> Отмечено в кн.: Соколова И. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 169.

максимально приближённо к поэтическому ритму: «И вот среди раздолбанных кирпичей, / Среди разгромленного барахла / Я увидел куклу. / Она лежала раскинув ручки, / В розовом платье, / В розовых лентах, — / Символ чужой любви, чужой семьи...» Остановка эта губительна для героя: «...Но я на куклу / Не смог наступить — / И потому убит».<sup>10</sup>

И далее, в концовке, как раз и раскрывается христианский смысл самопожертвования героя:

*И занял я тихий  
Свой престол  
В весеннем шелесте трав, -  
Я застыл над городом,  
Как Христос,  
Смертию смерть поправ.*

Нужно оценить поэтическую неожиданность и смелость этого образа под пером художника, живущего в стране государственного атеизма. Важно и то, что как раз начиная с середины 60-х годов многочисленные стандартные монументы в виде танков, пушек и даже самолётов станут общим местом всё более выхолащиваемой официальной пропагандой «подвига советского народа в Великой Отечественной войне», вскоре после анчаровской песни вызвавшей иронический упрёк Галича: «Понаставили павшим памятники...» Между тем у Анчарова сравнение военной машины с самим Христом возвышает воинскую судьбу до мифологического уровня. Здесь автор следует традиции русской поэзии двадцатого века, измерявшей евангельским масштабом крупнейшие катаклизмы новейшей истории, будь то революция («Двенадцать» Блока), гражданская война («Доктор Живаго» Пастернака)

---

<sup>10</sup> Нам думается, что эти строки могли отчасти подсказать Высоцкому лирическую ситуацию его стихотворения «Я дышал синевой...» (между 1970 и 1977): «Тот ямщик-чудодей бросил кнут и — куда ему деться! — / Помянул он Христа, ошалев от заснеженных вёрст... / Он, хлеща лошадей, мог бы этим немного согреться, — / Ну а он в доброте их жалел и не бил — и замёрз» (курсив наш).

или сталинские репрессии («Реквием» Ахматовой)... Усиливая свою поэтическую мысль, Анчаров в самых последних строках песни обыгрывает христианский мотив любви к ближнему, персонифицированной в танке-памятнике:

*Теперь ты узнал меня?  
Я ж — любовь,  
Застывшая на века.*

В этой песне — да и в других, рассмотренных нами выше, воплощено как раз то, к чему сам поэт стремился, когда писал о войне — «упорное отстаивание человечности среди лязгающего, и скрежещущего, и взрывающегося мира»; неспроста он называл себя «не военным», а «антивоенным поэтом»<sup>11</sup>.

Военная тема прямо или косвенно затронута во многих поэтических произведениях Анчарова; их ситуации и мотивы узнаются и в его прозе, куда он порой даже включал тексты своих песен. Даже в тех случаях, когда содержание песни вроде бы не имеет отношения к войне, в ней вдруг появляются военные образы: «Утраты лет — они лишь звук / Погибших батарей» («Зерцало вод»); «Я нацелился в зал / Токкатою Баха / И нажал / Басовый регистр» («Песня об органисте...»). По справедливому замечанию И. Б. Ничипорова, «военная тематика оказывается стержневой <...> для поэзии Анчарова в целом»<sup>12</sup>. Мы же коснулись лишь наиболее, на наш взгляд, значительных песен о войне. Они позволяют говорить об Анчарове как о поэте-первопроходце, соединившем тему войны и тему «маленького человека», подошедшем к войне как к социальной проблеме (в том числе и за счёт темы штрафников), возвысившим воинский подвиг простых людей благодаря библейским, мифологическим ассоциациям. Анчаров задал новую планку творческого осмысления войны, и

<sup>11</sup> Анчаров М. Великая демократизация искусства: [Интервью] // Анчаров М. Сочинения. С. 127, 125.

<sup>12</sup> Ничипоров И. Б. Указ. соч. С. 263.

не будет натяжкой вложить, помимо прочего, и этот смысл в строки его программной «Большой апрельской баллады»: «Нас ласкала в пути / Ледяная земля, / Но мы, / Забывая про годы, / Проползали на брюхе / По минным полям, / Для весны прорубая / Проходы...»

---

## «Ошибка» Галича и её литературный источник\*

Исследователи поэзии Александра Галича уже столкнулись с её особым кодом: галичевские стихи нередко таят аллюзии на какие-то конкретные события, имена, явления, понимание которых неожиданно придаёт этим стихам ускользающую, если смотреть «невооружённым глазом», историческую конкретность и глубину. Плюс к тому, произведения поэта обладают большой интертекстуальной насыщенностью: Галич постоянно вступает в творческий диалог с предшественниками и современниками, и диалог этот часто оказывается напряжённо-полемичным, ибо в нём утверждаются этические и эстетические представления художника<sup>1</sup>. Но выявление «собеседников» поэта тоже требует комментаторских усилий.

Среди «загадочных» произведений, уже успевших оказаться в центре внимания пишущих о поэте, — песня «Ошибка», комментированию и датировке которой посвящены две специальные статьи<sup>2</sup>. Так, исследователям удалось выяснить, что, говоря 12 октября 1974 года на западногерманском радио «Свобода» в устном комментарии к песне<sup>3</sup> о неудачном наступлении советских войск под Нарвой, Галич, ошибочно упомянув в тексте песни *сорок третий* год, на деле пишет о боевых действиях в ходе Ленин-

---

\* *Впервые*: Галич: Новые статьи и материалы. Вып. 3. М.: Булат, 2009.

<sup>1</sup> См., например: Крылов А. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. М.; Париж, 2000. № 3 (105). С. 313–343; Он же. Галич — «соавтор». М., 2001.

<sup>2</sup> См.: Богоявленский Б., Митрофанов К. «Ошибка» Александра Галича и исторические ошибки в художественном тексте / История: Ежегод. прилож. к газ. «Первое сент.». 1999. Апр. (№ 14). С. 1–8; Костромин А. Н. «Ошибка» Галича: ошибки сегодняшние и всевременные... // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 148–165.

<sup>3</sup> В другом, чуть более раннем автокомментарии к песне (относящемся, по сведениям текстолога А. Е. Крылова, примерно к сентябрю того же года), звучит та же информация, но в более кратком варианте.

градско-Новгородской наступательной операции начала 1944 года (Б. Богоявленский, К. Митрофанов) и что песня, датированная прежде на основании слов самого поэта 1962-м годом, в реальности написана в 1964-м, во время поездки Галича в Тбилиси на пленум Союза работников кинематографии Грузии (А. Н. Костромин; о поездке в Грузию говорил в автокомментарии к песне сам поэт).

Нам же представляется, что у песни есть не только справедливо указанные исследователями документальные источники (пресса и устные свидетельства), но и источник литературный.

## 1

Но прежде чем мы обратимся к нему, необходимо напомнить об одном поэтическом тексте Галича, пока не замеченном исследователями «Ошибки», но явно имеющем к ней отношение. Это «Песня о солдате» (на музыку К. Молчанова), написанная для фильма «На семи ветрах», соавтором сценария которого Галич был:

*Напишет ротный писарь бумагу,  
Подпишет ту бумагу комбат.  
Что с честью, не нарушив присягу,  
Пал в смертном бою солдат.*

*Схоронен я в стени у дороги,  
Лежу я то ли день, то ли год  
И слышу, как трубач по тревоге  
Солдата зовёт в поход.*

*И снова в бой идут батальоны,  
И в небе самолёты летят...*

---

*Не плачьте над моей похоронной —  
Уходит в поход солдат<sup>4</sup>.*

Этот текст показывает, что сама лирическая ситуация по-смертного призыва *в поход* возникла в творческом сознании Галича ещё до «Ошибки». Однако в песенном шедевре 1964 года есть важные мотивы и нюансы, «подсказанные» поэту не собственными стихами, а прочитанным им уже после написания «Песни о солдате» произведением другого автора. Произведение это по своему художественному уровню несомненно более значительно, чем «Песня...» — хотя и принадлежащая перу Галича, но всё же отвлечённо-риторичная, не обладающая достоинствами его авторских песен, которые он начал сочинять начиная как раз с 1962-го, года выхода на экраны фильма «На семи ветрах».

В пятом номере «Нового мира» за 1963 год было впервые опубликовано стихотворение погибшего на войне поэта Николая Майорова (1919–1942) «Нам не дано спокойно сгнить в могиле...» Приведём его полностью:

*Нам не дано спокойно сгнить в могиле —  
Лежать навтыяжку и приоткрыв гробы, —  
Мы слышим гром предутренней пальбы,  
Призыв охрипшей полковой трубы  
С больших дорог, которыми ходили.*

*Мы все уставы знаем наизусть.  
Что гибель нам? Мы даже смерти выше.  
В могилах мы построились в отряд  
и ждём приказа нового. И пусть*

---

<sup>4</sup> Новые лирические песни: С сопровожд. баяна. Вып. 6. М., 1963. С. 104. Наше внимание обратил на этот источник А. Е. Крылов. Сходные мотивы звучали у Галича ещё и прежде, в стихотворении 1942 года «Путём войны»: «Что рухнем в дыму по пояс... Но если б сказали — снова! / Мы взяли б винтовку снова, / Мы снова пошли бы в бой...»



---

*Не думают, что мёртвые не слышат,  
Когда о них потомки говорят<sup>5</sup>.*

По своей лирической ситуации песня Галича очень напоминает это стихотворение. В обоих случаях стихи написаны от имени погибших солдат, причём и там и тут отсутствует ролевое *я* (каковое присутствует в «Песне солдата») — есть только ролевое *мы*, несущее в себе поэтическое обобщение, выражающее судьбу не отдельного воина, а многих и многих солдат (применительно к «Ошибке» это отмечено А. Н. Костроминым). Местоимение *мы* в таком широком значении, подразумевающее обычно целое поколение, характерно для обоих поэтов. Опубликованное впервые ещё до войны стихотворение Майорова с именно таким названием — *Мы* — широко известно: «Мы были высоки, русоволосы...» и так далее. И у Галича оно (местоимение) появляется впоследствии обычно как раз в таком смысле: «И не пули, не штык, не камень — / Нас терзала иная боль! / Мы бессрочными штрафниками / Начинали свой малый бой!» («Левый марш»); «...Но мы-то знаем, какая власть / Была и взаправду власть!» («Королева материка»); «Мы давно называемся взрослыми / И не платим мальчишеству дань...» (иронический «Старательский вальсок»).

Но *мы* Майорова и *мы* Галича — не безликая масса (как это было в массовом официальном искусстве сталинских десятилетий: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» и т. п.). Это *мы* состоит из личностей, из тех, кто «ушли не долюбив, не докурив последней папиросы» (Майоров). Этой конкретной детали — *недокуренная папироса* — уже достаточно для того, чтобы прочувствовать индивидуальность и неповторимость каждой солдатской судьбы. Конечно, и в поэзии Галича каждое составляющее большого *мы* уникально и наделено ответственностью за происходящее вокруг — как в иносказательной песне «Закон природы», где

---

<sup>5</sup> Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне / Вступ. ст. И. Н. Сухих; Сост., биогр. справки и примеч. М. А. Бениной и Е. П. Семёновой. СПб., 2005. (Новая б-ка поэта.) С. 296. Текст сверен с публикацией в «Новом мире» (1963. № 5. С. 147).

*шаг в ногу* оборачивается гибелью всех: «Если все шагают в ногу — // Мост об-ру-ши-ва-ет-ся!»

Если же говорить о двух интересующих нас здесь произведениях, то нужно отметить большую поэтическую конкретизацию в стихах Галича. Соглашаясь с А. Н. Костроминым в том, что песня «Ошибка» — «о несчастном русском солдате, жизнь которого никогда в грош не ставилась»<sup>6</sup>, мы всё же не считаем, что история Мерекюльского десанта и охоты Хрущёва и Кастро была лишь поводом для написания песни. Ведь сказано: *где-то под Нарвой*, и указан — пусть ошибочно (к этой *ошибке* мы ещё вернёмся) — год: «Где полегла в сорок третьем пехота...» Это — уже немалая конкретика. У Галича, при всей широте обобщения, всегда важна привязка к своему историческому времени, включающему, в сущности, весь советский период нашей истории<sup>7</sup>. Поэт для того обычно и комментировал свои песни: он понимал, что их смысл и пафос в полной мере раскроются лишь при условии знания слушателями легшего в их основу жизненного материала — всегда конкретного и современного, будь то всего лишь троллейбусный круг на окраине Москвы («Письмо в семнадцатый век») или целая человеческая судьба («Горестная ода счастливому человеку»).

Герои обоих поэтов произносят свой лирический монолог как бы из-под земли, из могилы. Напомним зачин «Ошибки»: «...Мы похоронены где-то под Нарвой, / Мы были — и нет. / Так и лежим, как шагали, попарно...» Этот мотив — *лежим, как шагали* — явно позаимствован у Майорова, писавшего: «Лежать навтытяжку»; «В могилах мы построились в отряд». Подземный посмертный «строй» оказывается сродни строю живых. Майоров усилил этот мотив впечатляющей предметной деталью: «приоткрыв гробы». У Галича её нет: погибшие воины зарыты в брат-

<sup>6</sup> Костромин А. Н. Указ. соч. С. 165.

<sup>7</sup> См.: Соколова И. А. «У времени в плену»: Одна из вечных тем в поэзии Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 57–81.

ской могиле, без гробов (удивительно, что они есть в стихотворении Майорова; может быть, оно написано до того, как поэт столкнулся с фронтовой реальностью и увидел, как на самом деле проходят похороны солдат?).

Но деталь эта (приоткрытые гробы), скорее всего, обратила на себя поэтическое внимание Галича; ведь она восходит к традиции «страшной» баллады, в русской поэзии представленной прежде всего в творчестве Жуковского, например: «Вдруг — глухой подземный гром; / Страшно доски затрещали <...> Тихо, тихо вскрылся гроб...» («Людмила»). А традицию эту Галич, признававшийся, что Жуковского «в детстве <...> почитал превыше всех других»<sup>8</sup>, — хорошо знал и не раз творчески использовал<sup>9</sup>. Кстати, могила убитого жениха героини из процитированной выше баллады Жуковского находится именно *под Нарвой*, и поэтическое описание явления погибших воинов в ней (как и в позднейшей балладе «Ночной смотр» — явном претексте другой песни Галича, «Ночной дозор») отчасти предвосхищает лирическую ситуацию «Ошибки»:

*Близ Наревы дом мой тесный.  
Только месяц поднебесный  
Над долиною взойдёт,  
Лишь полночный час пробьёт —  
Мы коней своих седлаем,  
Тёмны кельи покидаем<sup>10</sup>.*

---

<sup>8</sup> Галич А. Генеральная репетиция: Стихотворения и поэмы; Пьесы; Проза / Сост. А. Н. Шаталов. М., 1991. С. 393.

<sup>9</sup> См.: Левина Л. А. «Страшно, аж жуть!»: Страшная баллада у А. Галича и В. Высоцкого // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 23–31; Карпухина Ю. С. Романтическая традиция В. А. Жуковского в творчестве Галича // Галич: Новые ст. и материалы. [Вып. 2.] М., 2003. С. 69–75; Журбина Д. Два стихотворения о войне // Литература: Науч.-методич. газ. для учителей словесности. 2009. № 8 (16-30 апр.). С. 21–22, 27.

<sup>10</sup> Жуковский В. А. Собрание соч.: В 4 т. Т. 2. М.; Л., 1959. С. 10.

Нам думается, что этот балладный мотив несёт в себе — и у Майорова и у Галича (а позже и у ещё одного барда, Юрия Визбора, хорошо знавшего творчество своего старшего коллеги и даже исполнявшего его песни со сцены<sup>11</sup>) — отголосок христианского мифа о Страшном Суде, о котором здесь как бы возвещает мертвецам «призыв охрипшей полковой трубы». Сравним в тексте Откровения Иоанна: «И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить. И первый Ангел вострубил...» (8: 6–7) и так далее. При этом в обоих стихотворениях звучит мотив ожидания, готовности к новой поверке: «В могилах мы построились в отряд / И ждём приказа нового...» (Майоров) — «Только однажды мы слышим, как будто / Вновь трубы трубят. / Что ж, подымайтесь, такие-сякие...» (Галич)<sup>12</sup>. Второй поэт словно развивает лирическую ситуацию первого, показывая тот момент, когда «новый приказ» наконец раздался. И что же? Если герои Майорова убеждены в том, что потомки их помнят и ценят, то в песне Галича посмертный «страшный суд», так долго ожидавшееся «восстание из мёртвых» оборачивается горьким ощущением напрасной гибели. Труба созывает не солдат, а участников барской охоты советских партийных боссов и их высокопоставленных зарубежных гостей, о которой поэт поёт с откровенно выраженной иронической интонацией:

*...Где полегла в сорок третьем пехота  
Без толку, зазря,  
Там по пороше гуляет охота,  
Охота, охота,*

<sup>11</sup> В песне «Грибы» (1967): «А ну-ка, ребята, отдайте грибы! / Пускай они снова врастают в гробы! / Откинута доска, земля отлетит, / И ротный построится роте велит» (Визбор Ю. Сочинения: В 3 т. / Сост. Р. Шипов. М., 2001. Т. 1. С. 181).

<sup>12</sup> Кстати, тавтология *трубы трубят* может быть вольной или невольной цитатой и стилизацией манеры древнерусского книжника: «Трубы трубят на Коломне» («Задонщина»). Зная о творческом интересе Галича к Древней Руси, именно к воинской её истории (см. «Балладу о чистых руках», «Русские плачи» и др.), можно предположить, что здесь мы имеем дело с осознанной цитатой.

---

Там по пороше гуляет охота,  
Трубят егеря!

При этом в подтексте песни остаётся итог «Страшного Суда» для этих товарищей-господ, не оставляющий сомнения в своём обличительном нравственном содержании — достаточно вспомнить другие произведения поэта, в которых он сатирически изображает таких «хозяев жизни», обитателей начальственных кабинетов и номенклатурных дач: «Городской романс», «Летят утки», «Кумачовый вальс»...

Любопытно и различие в трактовке мотива *уставов*, у Майорова выраженного прямо, а у Галича завуалированного (само слово *устав* у него не звучит). «Мы все уставы знаем наизусть» — признаются герои поэта-фронтовика, давая понять, что они готовы к новым боям, что нужен только приказ. «О, суконная прелесть устава...» — иронически напишет Галич в «Вальсе, посвящённом Уставу караульной службы», датированном приблизительно следующим, 1965-ым, годом. В «Вальсе...» заданное, *уставное* восприятие жизни сталкивается с её реальным, незапрограммированным ходом: «Помним мы, что движенье направо / Начинается с левой ноги!» Но ведь и в «Ошибке» происходит подобное столкновение: звук побудки оказался обманным, жизнь повернула совсем не *по уставу*, а наоборот.

Ощущение напрасной жертвы усилено у Галича языковыми средствами. Притом что «Ошибка» содержит в себе характерную для барда патетику («Если зовёт своих мёртвых Россия, / Так значит — беда!»); ср., например: «Спрашивайте, мальчики, отцов!», или: «А вела меня в бой судьба, / Как солдата ведёт труба...» /178/), особенно ощутимую в интонации при пении, — в ней есть и разговорные обороты, на первый взгляд могущие показаться не очень уместными в таком лирическом сюжете: *И обций привет!; такие-сякие; ведь кровь — не вода!; без толку, зря!* Известно, что вообще поэтический язык Галича обладает очень широким диапазоном — вплоть до ненормативной лекси-

ки. Здесь же разговорная манера придаёт песне оттенок горькой иронии: мёртвые солдаты и впрямь оказались *такими-сякими* для не считающихся с их памятью власть имущих, хотя сами они (солдаты) надеялись ещё послужить России в момент новой *беды*. В стихотворении Майорова разговорной лексики нет или почти нет — смотря как толковать слова *сгнуть* (и то оно появляется здесь в плане поэтического отталкивания: *не дано...*) и *пальба*. Во всяком случае, она не выделяется и не играет такой осязаемой роли, как в песне Галича. Но ведь и поэтических оснований для иронии майоровский лирический сюжет не даёт: его-то герои не сомневаются в своей нужности.

Стихотворение Майорова завершается словами: «И пусть / Не думают, что мёртвые не слышат, / Когда о них потомки говорят». Эту лирическую концовку Галич словно выворачивает наизнанку: мол, пусть мёртвые не думают и не надеются, что потомки их слышат. Если только охотящихся на полях былых сражений чиновников можно назвать потомками павших воинов.

## 2

Стихами Майорова Галич заинтересовался, конечно, неслучайно. Поэты были почти ровесниками (Галич родился, напомним, в 1918-м), оба учились в Литературном институте — правда, в разное время. Очень вероятно, что литературная жизнь предвоенных лет свела их где-то на поэтическом вечере или в каком-нибудь московском доме. По словам самого Галича, он дружил с поэтами-ифлийцами, а ведь это был всё один творческий круг: ИФЛИ, МГУ, Литинститут... Как бы то ни было, мысль о Майорове неизбежно влекла за собой размышления о поэтическом поколении, которое юношами встретило войну и к которому принадлежал Галич, по медицинским показаниям признанный негодным к воинской службе. Многие представители этого поколения — Павел Коган, Михаил Кульчицкий, Николай Отрада и другие — не вернулись с фронта; кстати, стихи двух последних во-

шли в новомирскую подборку, в составе которой было напечатано стихотворение Майорова. Во-первых, Галич, с его обострённой совестливостью (ср. спетое по другому поводу: «И стыжусь я до дрожи...»), не мог не соотносить свою судьбу с их судьбой. Во-вторых, имена погибших ровесников могли возникнуть в его творческом сознании в связи с большими темами современности. Именно так произошло в «Реквиеме по неубитым» — поэтическом отклике на Шестидневную войну 1967 года и на возмущившее поэта присвоение Хрущёвым звания Героя Советского Союза египетскому президенту Насеру:

*Должно быть, тобой заслужено —  
По совести и по чести!  
На праведную награду  
К чему набрасывать тень?  
Должно быть, с Павликом Коганом  
Бежал ты в атаку вместе,  
И рядом с тобой под Выборгом  
Убит был Арон Копштейн!*

Вместе с тем Галич не мог не ощущать и той дистанции — если не сказать пропасти — которая пролегла между ним, человеком шестидесятых годов, и его навсегда оставшимися молодыми сверстниками. Юное поэтическое поколение предвоенных и военных лет — романтики, искренно верившие в коммунистическую идею, влюблённые в революционную поэзию Маяковского. «Наперевес с железом сизым / И я на проволоку пойду, / и коммунизм опять так близок, / как в девятнадцатом году»<sup>13</sup>, — писал Михаил Кульчицкий в стихотворении «Бессмертие (Из незавершённой поэмы)», вошедшем всё в ту же журнальную подборку; строки эти выражали общий творческий пафос юношей военного поколения. Открывшаяся перед Галичем на пятом десятке лет

---

<sup>13</sup> Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. С. 209. Текст сверен с публикацией в «Новом мире» (1963. № 5. С. 146).

трагическая судьба большого русского поэта резко и бесповоротно развела его как с официальным литературным миром, так и с самой коммунистической идеей (впрочем, прозревать он начал уже в конце сороковых годов, в эпоху «борьбы с космополитизмом», когда и сам едва не стал её жертвой<sup>14</sup>). И если романтики «ифлийского» поколения не успели понять истинную суть творившегося в стране в предвоенные годы, то умудрённый жизненным опытом Галич знает и это, и многое другое, составившее трагическую историю сталинского и послесталинского времени. Поэтому столь ощутимо различие в трактовке двумя поэтами — Галичем и Майоровым — единой лирической темы. Насколько стихотворение одного проникнуто уверенностью в том, что жертвы были не напрасны, настолько песня другого наполнена горечью от *ошибки*, от того, что пехота полегла *без толку, зазря*.

Неизбежное обращение к теме сталинизма, всегда столь важной для самого поэта, может помочь объяснить допущенную Галичем в комментарии к песне вольную или невольную подмену даты, к которой была приурочена недостаточно подготовленная военная операция. По версии Б. Богоявленского и К. Митрофанова, это мог быть День Красной Армии — 23 февраля, а не *день рождения Гения всех времён и народов*, как, иронически обыгрывая известный пропагандистский штамп, говорил в автокомментарии к песне Галич. (Ср. с написанной примерно тогда же и уже упоминавшейся нами песней «Ночной дозор», где есть и этот штамп, и посмертное явление — правда, явление совсем других «мертвецов»: «Он выходит на место лобное — / Гений всех времён и народов! — / И, как в старое время доброе, / Принимает парад уродов!»). Вымышленная дата — день рождения Сталина — звучала, конечно, выразительнее, чем 23 февраля: она акцентировала мотив личной деспотии вождя и потому усиливала обличительный заряд песни; она же и «подказала» ошибку в годе проведения операции (ясно, что реальный месяц рожде-

---

<sup>14</sup> См.: Галич А. Генеральная репетиция. С. 378.



ния Сталина — декабрь — никак не мог быть соотнесён в творческом сознании поэта с 1944-м годом, ибо декабрь 1944-го — уже почти конец войны). Нужно ещё помнить, что Галич летит в Тбилиси, в Грузию — то есть на родину Сталина; а Сталин и Грузия в его творческом сознании стояли рядом (см. «Песню о Тбилиси», 1969).

Но вернёмся к литературному источнику «Ошибки» — стихотворению Майорова. Знание его позволяет, как нам кажется, приблизиться к разрешению ещё одного — может быть, самого важного для нас — противоречия, ставшего очевидным после тщательных источниковедческих разысканий А. Н. Костромина. Здесь нам необходима развёрнутая цитата из его статьи, суммирующая сведения о творческой истории произведения:

«В комментарии Галич утверждает, что написал всю песню буквально за один день. Значит, описываемый им «информационный повод» — чтение одной конкретной газеты («последнего номера») в самолёте — вероятно, не точен: охота в Подмосковье (в Завидове, а не под Нарвой, вопреки словам поэта — *А. В. К.*) была 15–18 января, генерал Федюнинский (командующий 2-й ударной армией, автор газетной статьи о Ленинградской блокаде — *А. В. К.*) «встретился» с Фиделем Кастро в одном номере «Правды» 26 января, десант погиб 14 февраля <...>, пленум в Тбилиси — 24 февраля...»<sup>15</sup> Пленум в Тбилиси — это уже упоминавшийся нами пленум Союза кинематографистов Грузии, на который Галич летал. «...Впечатления могли накопиться» — резюмирует свои наблюдения исследователь.

Но для того, чтобы количество перешло в качество, нужен был какой-то конкретный импульс, позволивший бы всем этим накопившимся впечатлениям вылиться в творческий результат. Вот таким-то поводом, скорее всего, и стало чтение стихотворения Николая Майорова. Январский номер «Правды» никак не мог быть «последним номером» на исходе февраля, а вот номер «Но-

---

<sup>15</sup> Костромин А. Н. Указ. соч. С. 157.

вого мира» (не обязательно последний) вполне мог оказаться в дорожной сумке поэта, прихватившего с собой «что-нибудь почитать» в самолёте и в тбилисской гостинице. За десять лет между написанием песни и устным комментарием к ней у поэта могла произойти абберрация памяти — ведь комментарий, как выяснилось, содержит целый ряд неточностей. Так что номер «Нового мира» мог со временем превратиться в его сознании в «последний номер газеты», который он на самом деле читал месяцем раньше.

Но что если Галич (вообще-то обладавший замечательной памятью, в том числе и на стихи, что явствует хотя бы из его эссе о Вертинском «Прощальный ужин»<sup>16</sup>) сознательно давал комментарий, уводивший в сторону от подлинного источника? Изучение творческой истории отдельных произведений поэта показывает, что он порой не раскрывал истинной их подоплёки по этическим либо ещё каким-то соображениям. Скажем, поэт так никогда и не признался, что его первая авторская песня, «Леночка», возникла как пародия на популярную песню «Танечка» из фильма «Карнавальная ночь», и одна из возможных причин такого молчания — нежелание самим фактом пародирования бросить тень на создателей песни и фильма, с которыми в жизни он был тесно связан<sup>17</sup>. Не могло ли в случае со стихотворением Майорова произойти нечто подобное? Не думаем, что поэт стеснялся текстуального сходства произведений и опасался, что «Ошибка» произведёт впечатление плагиата (тем более что и у него самого уже было к тому моменту стихотворное произведение с близким лирическим сюжетом — «Песня о солдате»). Скорее можно допустить другое: если бы он признался слушателям в том, что источником «Ошибки» послужило стихотворение «Нам не дано спокойно сгнить в могиле...», то песня — и мы пытались это показать — могла бы

---

<sup>16</sup> «Я читал ему Мандельштама, Пастернака, Заболоцкого, Сельвинского, Ахматову, Хармса <...> Бориса Корнилова и Павла Васильева...»

<sup>17</sup> См: Кулагин А. В. «Леночка» (в данном сборнике).

звучать почти как опровержение чужого текста. Едва ли Галич, чтивший память своих погибших ровесников и друзей, этого хотел.

К тому же, такой комментарий требовал бы и произнесения претекста (напомним, что, например, перед исполнением «Легенды о табаке» поэт произносил развёрнутую цитату из Хармса, по объёму примерно равную всему стихотворению Майорова), а Галич мог и не помнить его наизусть. Зато помнил же он, что первую свою авторскую песню, уже упоминавшуюся нами «Леночку», написал в 1962 году, и неужели первая и, согласно хронологическим выкладкам А. Е. Крылова<sup>18</sup>, тринадцатая (!) по счёту песни могли стоять в его сознании так близко; неужели он неверно датирует «Ошибку» 1962-м годом потому, что забыл, что между этими произведениями созданы ещё целых одиннадцать песен, в том числе такие известные и по-своему программные как «Облака», «Старательский вальсок», «Красный треугольник»?.. Такая «забывчивость» весьма сомнительна.

Обнаружение литературного источника «Ошибки», конечно, не даёт ответа на все вопросы, вызываемые этой песней, но позволяет приблизиться к пониманию её реального поэтического содержания и пафоса. Судьба целого поколения, соотношение жизни *уставной* и жизни реальной, эсхатологические мотивы, мотив *потомков* — ничего этого не было в написанной Галичем для фильма «Песне о солдате». И всё это есть в стихах Майорова, переосмысленных автором «Ошибки». Не исключено, впрочем, что в ходе дальнейшего исследовательского поиска историко-культурный фон песни будет расширен.

---

<sup>18</sup> См.: Крылов А. Е. О проблемах датировки авторских песен: На примере творчества Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 192.

---

## *О цикле Высоцкого «Из дорожного дневника»\**

Весной 1973 года, во время своей первой поездки за рубеж, совершённой на автомобиле вместе с Мариной Влади, Высоцкий написал несколько стихотворений, три из которых впоследствии объединил в цикл «Из дорожного дневника» и подготовил в таком виде к публикации в журнале «Аврора». Это стихотворения «Из дорожного дневника», «Солнечные пятна, или Пятна на Солнце» и «Дороги... дороги...» (именно в такой последовательности они расположены в авторизованной машинописи, с ксерокопией которой мы ознакомились в московском Музее Высоцкого; оригиналы хранятся в ЛГАЛИ). Публикация цикла в ту пору не состоялась; из трёх стихотворений при жизни автора было опубликовано (с купюрами) лишь одно, первое (в московском «Дне поэзии» 1975 года; кстати, это единственная прижизненная публикация Высоцкого в отечественном литературно-художественном издании). Цикл этот пока не привлекал к себе специального внимания исследователей — если не считать одной небольшой публикации, малоудачной уже одним своим названием, где странное для стихотворной лирики жанровое определение «эссе» соседствует с неожиданным опять же для лирики (и трудносочленимым с эссеистикой) термином «повествование»<sup>1</sup>. В своей статье мы попытаемся выявить, что обеспечивает этому циклу цельность; каковы тематические, образные нити, связы-

---

\* *Впервые*: Европейский лирический цикл: Историч. и сравнит. изучение: Материалы междунар. науч. конф. Москва — Переделкино, 15-17 нояб. 2001 г. М.: РГГУ, 2003.

<sup>1</sup> См.: *Донцу Н. Ф.* Особенности интимизации повествования в эссе В. С. Высоцкого «Из дорожного дневника» // Актуальные проблемы современной филологии. Бэлць [Бельцы], 2001. С. 193-197.

вающие три стихотворения; каково место цикла в творческой эволюции Высоцкого.

Интерес исследователей к проблеме русского лирического цикла связан пока преимущественно с поэзией XIX — первой половины XX веков.<sup>2</sup> Между тем и лирика второй половины XX столетия (Бродский, Кушнер, Левитанский, Межиров, Самойлов...) даёт в этом плане немало нового, оригинального материала, уже начинающего привлекать к себе внимание.<sup>3</sup>

Особое место занимает здесь фигура Владимира Высоцкого. Качественное обновление самой эстетической природы стиха (стих звучащий, обыгранный театрально) изменил некоторым образом и природу цикла. Так, исследователям ещё предстоит выявить степень соотнесённости с понятием «цикл» понятия «серия», которым автор-исполнитель часто пользовался в своих публичных выступлениях («Я буду петь сериями, чтобы легче было воспринимать»), имея в виду тематические блоки песен — о войне, горах, спорте и так далее, обычно по две-три каждый; состав их всё время варьировался. Для нашего же случая («дорожный дневник») интересно то, что в концертах последних лет поэт зачастую, по его собственному выражению, «шёл по географии»: его творческое воображение «перемещалось» из страны в страну («Песенка ни про что, или Что случилось в Африке», «Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука» и др.). Вероятно, всё это — формы проявления циклизации как понятия более широкого, нежели собственно цикл.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> См., например: *Дарвин М. Н.* Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск, 1988; *Фоменко И. В.* Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. Обзор основных материалов по проблеме см.: *Ляпина Л. Е.* Литературная циклизация: (К истории изучения) // Рус. лит. 1998. № 1. С. 170-177.

<sup>3</sup> См., например: *Глембоцкая Я. О.* Творческая рефлексия в контексте художественной циклизации на материале русской поэзии XX века: Автореф. дисс. <...> канд. филол. наук. Новосибирск, 1999.

<sup>4</sup> См. об этом подробно: *Ляпина Л. Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999.

Но есть у Высоцкого циклы, именно как циклы им и воспринимавшиеся («История семьи в песнях», «Ошибка вышла» с двумя продолжениями и др.).<sup>5</sup> Что касается цикла «Из дорожного дневника», то он как раз представляет собой собственно литературный (эти стихи не стали песнями) лирический цикл, составленный автором для печати. Подчеркнём, что циклом три стихотворения стали, судя по их положению в дорожном блокноте со стихами (см. о нём ниже), не изначально, не в процессе создания, а спустя какое-то время. Создавались же они независимо друг от друга и от какой-либо единой творческой идеи (в классификации М. Н. Дарвина такие циклы названы «вторичными авторскими»); тем интереснее обнаруживать в них общие поэтические мотивы и выявлять авторскую логику объединения стихотворений в цикл.<sup>6</sup>

Цикл Высоцкого отражает не только впечатления поэта от новых для него мест, а ещё и сам процесс, даже маршрут путешествия. Мы присутствуем при проходах лирического героя и его спутницы, едем с ними по Минскому шоссе, проезжаем мимо Кургана Славы («Два огромных штыка полоснули морозом по коже...»), пересекаем советско-польскую границу в Бресте и движемся к столице Польши («Но вот сейчас читаю я: «Варшава»...»). Дорожные мотивы, вообще значимые в творчестве Высоцкого, «определяющие основные циклообразующие связи его поэзии»<sup>7</sup> (см., например, «двухсерийную», по выражению самого поэта, песню 1974 года «Очи чёрные»), — пронизывают весь цикл и звучат очень конкретно, отражают, по-видимому, реаль-

<sup>5</sup> См. об этом подробнее, например: Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 136-202; Доманский Ю. В. Жанровые особенности диалогии в поэзии В. С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. М., 2001. С. 335-344; Язвикова Е. Г. Циклообразующая роль архетипа волка в диалогии «Охота на волков» // Там же. С. 345-351; она же. Особенности единства диалогии «Очи чёрные» // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы Третьей междунар. науч. конф. Москва, 17-20 марта 2003 г. М., 2003. С. 363-372.

<sup>6</sup> К циклу тематически примыкает и недоработанное, набросанное в той же поездке стихотворение «Хитрованская речь Посполитая...»

<sup>7</sup> Рудник Н. М. Указ. соч. С. 136.

ные дорожные впечатления, вплоть до меню обеда в польской деревне («Напоследок — сладкое, / Стало быть — кончай! / И на их хербатку я / Дую, как на чай»). В этом смысле стихотворения цикла действительно являют собой некий аналог дорожного дневника, которого Высоцкий в этой поездке, скорее всего, не вёл, как бы компенсируя поэзией отсутствие дорожной прозы. Не случайно поездка 1973 года оказалась насыщена поэтическими произведениями: примерно за месяц Высоцкий написал около полутора десятков стихотворений, сделал серию поэтических набросков.<sup>8</sup> Пример для сравнения: во время аналогичной поездки в начале 75-го года поэт почти не пишет стихов, зато ведёт настоящий, не поэтический, дорожный дневник.<sup>9</sup>

Но конкретика, разумеется, — лишь внешний поэтический «слой» цикла. У Высоцкого она вообще, как правило, нагружена важным лирико-философским содержанием. Данный цикл — не исключение, тем более что он создан в тот период, когда поэт-актёр, сыгравший недавно (преьера — 1971) и продолжавший играть Гамлета, тяготел к лирике рефлексивной, медитативной. Именно в начале 70-х им созданы такие показательные в этом смысле произведения как «О фатальных датах и цифрах», «Песня конченого человека», «Штормит весь вечер...» и др.<sup>10</sup> Не удивительно, что насыщенные конкретикой стихотворения «дорожного дневника» обретают при этом и медитативное звучание, вписываются в «гамлетовский текст» Высоцкого. Как и благодаря чему это происходит?

<sup>8</sup> См. издания этих текстов в виде отдельного сборника: *Высоцкий В. Дорожный дневник / Сост., предисл., примеч. и текстолог. работа С. Жильцова. М., 1991* (Б-ка «Ваганта»; № 1); *Высоцкий В. Дорожная тетрадь В. Высоцкого: (Рукописи) / Подгот. Б. Акимов, В. Ковтун, В. Сычёв. Киев, 1998*. Хронологические рамки поездки определяются публикаторами (см. также: *Цыбульский М. Жизнь и путешествия В. Высоцкого. Ростов н/Д, 2004. С. 275*) с небольшими разночтениями, но в любом случае это апрель — май.

<sup>9</sup> См. о нём: *Пфандль Х. Дневник 1975 года: стереотипы видения: Заметки на полях // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 337-349; Роговой И. И. О датировке дневниковых записей Высоцкого // Там же. Вып. V. С. 387-397.*

<sup>10</sup> Об этом периоде творчества поэта см. подробно: *Кулагин А. Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. М., 1997. С. 122-160.*





---

*постучало просительно время, -  
Я впустил это время,  
замешенное на крови.*

Вл. Новиков замечает, что фразой *ну попробуй-ка останови!*, её «жестким разговорным ритмом» поэт «ломает гладкий размер» стихотворения — пятистопный анапест, «располагающий к стремительно-накатанной риторической интонации»<sup>12</sup>. Действительно, переданное ритмически ощущение перелома здесь оправдано и необходимо: начинается фантастическое видение, как бы сон лирического героя. Интонация становится более жесткой, динамичной; обильно используются глаголы, вопросительные и восклицательные фразы: «И сейчас же в кабину глаза из бинтов заглянули / И спросили: — Куда ты? На запад? Вертайся назад!..»

«Побывав» на войне, лирический герой возвращается к реальности («Снова мирное время в кабину вошло сквозь броню»). Вновь он едет по шоссе «Москва — Минск», вызвавшем в его сознании военные картины: «Здесь, на трассе прямой, мне, не знавшему пуль, показалось, / Что и я где-то здесь довоёвывал не-далеке...» Произнесено очень важное для Высоцкого слово — *довоёвывал*; он часто прибегал к нему, объясняя слушателям свой творческий интерес к военной теме тем, что «не успел» на войну, что переживал в своих песнях опыт поколения отцов. Этот мотив замыкает кольцевую композицию стихотворения — кстати, лиш-ний раз подтверждающего справедливость слов В. А. Зайцева о том, что в поэзии Высоцкого «житейская достоверность воспроизводимых ситуаций не исключала и самых необычных, вымыш-ленных, сказочных, условно-фантастических обстоятельств, в ко-торые поэт помещал своих героев»<sup>13</sup>.

Второе стихотворение цикла — «Солнечные пятна, или Пятна на Солнце» — на первый взгляд, не является «дорожным». Одна-

---

<sup>12</sup> Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. С. 39-40.

<sup>13</sup> Зайцев В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М., 2003. С. 30.

ко первое же сравнение в прологе (в нём видят также эпиграф или потенциальный припев), неожиданное и очень выразительное, напоминает нам об автомобильной поездке поэта:

*Шар огненный всё просквозил,  
Всё перепёк, перепалил,  
И, как грузёный лимузин,  
За полдень он перевалил...*

Высоцкий и Влади ехали на иностранной машине, и это обстоятельство было обыграно уже в первом стихотворении цикла («Вышли чьи-то фигуры — назад, на шоссе — из обочин, / Как лет тридцать спустя, на машину мою поглазеть»). Ясно, что *грузёный лимузин* поэтом не выдуман. Дорожные впечатления отзываются и в следующей строфе с интересными и тоже очень точными олицетворениями и метафорами: «...Ещё стыдились нищеты / Поля без всходов, лес без тени, / Ещё тумана лоскуты / Ложились сыростью в колени...» И здесь, как и в стихотворении «Из дорожного дневника», следует переход от дорожной конкретики к поэтической медитации. Лирический герой задумывается о том, что «всем нам известные уроды <...> с доисторических времён уроки брали у природы» и «искали на светиле себе подобные черты». Как бы обыгрывая известную формулу «король-солнце», поэт разворачивает её в подробное иносказание, вспоминая *древнего гунна Атиллу* и ещё двух легко узнаваемых одиозных исторических деятелей — Гитлера и Мао:

*Вон, наблюдая втихомолку  
Сквозь закопчённое стекло –  
Когда особо припекло, -  
Один узрел на лице чёлку.  
А там — другой пустился в пляс,  
На солнечном кровоподтёке*

Увидев щели узких глаз  
И никотиновые щёки...<sup>14</sup>

В финале вновь возникает поэтическая «конкретика» — мотив другой планеты, своеобразного «антипода» Солнца: «Взошла Луна, — вы крепко спите. / Для вас — светило тоже спит, — / Но где-нибудь оно в зените / (Круговорот, как ни пляшите) — / И там палит, и там слепит!..» Мотив *круговорота* не раз встречается в лирике Высоцкого («Мосты сгорели, углубились броды...», «Возвратятся на свои на круги...» и др.) и отражает его поэтическую философию, чуждую всякого «линейного» прогрессизма.<sup>15</sup> По принципу *круговорота* построен и лирический сюжет «Солнечных пятен...», начавшихся картиной раннего утра и завершившихся появлением Луны. Кроме того, в начале стихотворения звучал и сам мотив круговорота, пока ещё не нагруженный иносказательным смыслом: *шар огненный в зените был, другие головы кружил, сжигал другие города* (ср. в стихотворении «Возвратятся на свои на круги...»; «Если плачут северные люди — / Значит, скоро южные заплачут»). Таким образом, и второе стихотворение цикла имеет кольцевую композицию.

Похожая композиционная схема используется, наконец, и в третьем стихотворении; правда, с точки зрения объёма, пропорции здесь иные. Дорожная конкретика занимает почти весь объём текста. Лирическая медитация звучит лишь в финале. После того как лирический герой довольно подробно поведал о своих польских дорожных впечатлениях, следует перелом, аналогичный тому, с которым мы сталкивались в первом и, в редуцированной форме, во втором стихотворении цикла:

<sup>14</sup> См.: Капурсова М. Н. Тема тирании в поэзии В. Высоцкого: некоторые размышления о *солнце* и *палаче* // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. С. 65-74. Подобное иносказание, переходящее в символ, позже, в 90-е годы, будет использовано в фильме Н. Михалкова «Утомлённые солнцем».

<sup>15</sup> См.: Рудник Н. М. Указ. соч. С. 44-58.

*В мозгу моём, который вдруг сдавило  
Как обручем, — но так его, дави! —  
Варшавское восстание кровило,  
Захлёбываясь в собственной крови...*

Ср. в стихотворении «Из дорожного дневника»: «И сумбурные мысли, лениво стучавшие в темя, / Устремились в пробой — ну попробуй-ка останови!» Но и здесь переход подготовлен — словами встречного старика о *красавицах-полячках*, что *сгнули в немецких лагерях*. Несколько финальных строф о варшавском восстании становятся эмоциональной кульминацией стихотворения: «Почему же медлили / Наши корпуса? / Почему обедали / Эти два часа? / Потому что танками, / Мокрыми от слёз, / Англичанам с янками / Мы утёрли нос!» Подлинная история варшавских событий 1944 года в советской печати, естественно, замалчивалась. Высоцкий же, по воспоминанию польского актёра Д. Ольбрыхского (свидетеля начала работы над «Дорогами...»), «много знал о Варшавском восстании, о его трагической судьбе»<sup>16</sup>. В заключительном четверостишии история и современность (включающая в себя и дорожную конкретику) вновь, как и в двух предыдущих стихотворениях (во втором — более отвлечённо), сливаются; исторический опыт входит в сознание человека 70-х годов, и он вновь как бы *доводёвывает*, переживает события прошлого как что-то очень личное, избегая однозначной оценки давних событий, и сегодня ещё не вполне прояснённых:

*А может быть, разведка оплошала —  
Не доложила?.. Что теперь гадать!  
Но вот сейчас читаю я: «Варшава» -  
И еду, и хочу не опоздать!»<sup>17</sup>*

<sup>16</sup> *Ольбрыхский Д.* Поминая Владимира Высоцкого / Пер. с польск. М., 1992. С. 27.

<sup>17</sup> О польских мотивах в творчестве Высоцкого (и других ведущих бардов) см. в специальной статье: *Вдовин С. В.* Польские мотивы в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича // *Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии.* М., 2002. С. 5-24.

Сравним эти строки со строками стихотворения «Я не успел», написанного во время того же путешествия 73-го года: «Другие знали, ведали и прочее, — / Но все они на взлёте, в нужный год — / Отплавали, отпели, отпророчили... / Я не успел — я прозевал свой взлёт». Порыв *успеть, не опоздать* — один из важнейших лейтмотивов творчества поэта.

Итак, композиционное сходство всех трёх стихотворений цикла обусловлено присущим каждому из них кольцевым, «дорожным», поэтически конкретным обрамлением лирического монолога, особого душевного состояния героя, вызванного обострённым переживанием исторического опыта. Можно представить, каким болезненным было для поэта автоцензурное решение исключить из подготовленного для печати текста заведомо «непроходные» строфы о варшавском восстании: единство цикла от этого явно ослабевало.<sup>18</sup> Ведь герой путешествует не просто по Белоруссии или Польше — он «путешествует» по своей исторической памяти, в которой сплелись воедино трагические судьбы разных наций (в этом смысле цикл «Из дорожного дневника» невольно напоминает написанную несколькими годами раньше, в 68-м, «Балладу о вечном огне» Галича).

До этого момента мы говорили о композиции каждого стихотворения и о том, что строится она во всех трёх случаях по единому, в сущности, принципу. Но какова композиция самого цикла?

«В общем построении цикла (ср. саму этимологию термина: *kuklos* — круг) чрезвычайно важна особая переключка первого и последнего стихотворений. Именно их соотнесённость является наиболее отчётливым сигналом исчерпывающей композиции».<sup>19</sup> Анализируемый нами цикл Высоцкого подтверждает это общее

<sup>18</sup> О проблеме автоцензуры в творчестве поэта см. подробно: *Крылов А. Е.* Шансонье всея Руси в ландшафте тоталитарной системы // *Поэзия и песня В.С.Высоцкого: Пути изучения: Сб. науч. статей.* Калининград, 2006. С. 4-51.

<sup>19</sup> *Фомичёв С. А.* Лирические циклы в творческой эволюции Пушкина // *Болдинские чтения.* Горький, 1986. С. 100.

наблюдение исследователя. Здесь первое и третье стихотворения по своему лирическому сюжету, по насыщенности конкретикой имеют больше сходства между собой, чем каждое из них — со вторым, более медитативным. Именно в первом и третьем лирический герой *довоёвывает*. Именно первое и третье стягивают воедино общее художественное пространство цикла: Москва — Белоруссия — Польша — и в перспективе даже Германия («Там, говорят, дороги — ряда по три / И нет дощечек с «Ахтунг!» или «Хальт!»). / Ну что же — мы прокатимся, посмотрим...»). Именно соотносённость первого и третьего стихотворений создаёт ощущение своеобразной динамики пути — от неторопливого зачина *Ожидание длилось...* до стремительного финала *...И еду, и хочу не опоздать!* Второе же стихотворение — некая сердцевина, возможность «притормозить», поразмышлять в стихах о природе власти — и, кстати, подготовить этим кульминационные строки о варшавском восстании в финале цикла. Это тот случай, когда в композиции цикла «движение времени, перемещение в пространстве» сочетается с «логикой духовного движения личности»<sup>20</sup>.

Возможно, интуитивно ощущая необходимость именно такого порядка стихотворений, Высоцкий не пошёл по пути, впоследствии произвольно «приписанному» ему составителями его «Избранного» (М., 1988). У них «Дороги...» шли вторыми, а «Солнечные пятна...» завершали цикл, «выпадая» тем самым из стройной поэтической триады.<sup>21</sup> Высоцкий вообще строил порой свои песни как смысловые и композиционные триады («Песня о друге», «Баллада о Любви»), а в 1975-76 годах создал ещё цикл-триаду — «Ошибка вышла» и др., — в котором тоже «повторение

<sup>20</sup> Фоменко И. В. Указ. соч. С. 94.

<sup>21</sup> Любопытно, что и в пушкинском «дорожном» цикле «Стихи, сочинённые во время путешествия (1829)», состоящем из девяти стихотворений, исследователи усматривают своеобразную триаду. См., например: Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. С. 34-41.

композиционной структуры в каждой балладе есть воспроизведение общей композиции цикла и наоборот»<sup>22</sup>.

Едва ли нас должно смущать то обстоятельство, что сам Высоцкий, по свидетельству И. Окуневской, однажды, в 1973 году, назвал свой дорожный цикл поэмой: «...он вдруг позвал нас с Витей (Суходревом, мужем мемуаристки — А. К.) и сказал: — Я хочу почитать вам поэму»<sup>23</sup>. (Из текста воспоминаний видно, что речь идёт именно об этих стихах.) Лирический цикл и лирическая поэма, как уже не раз отмечалось исследователями, — понятия вообще близкие. Тем более, в 60-е — 70-е годы были популярны поэмы Е. Евтушенко («Братская ГЭС»), А. Вознесенского («Лонжюмо») и др., построенные по монтажному принципу и сходные с лирическим циклом.

Цикл «Из дорожного дневника» занимает особое место в творчестве Высоцкого: он органично связан и с предшествующей, и с последующей лирикой поэта. Прежде всего, он развивает уже звучавшую у Высоцкого тему дороги, связывающей Россию, Польшу и Германию, — применительно именно к военной теме:

*Экспресс Москва — Варшава, тринадцатое место, -  
В приметы я не верю — приметы ни при чём:  
Ведь я всего до Минска, майор — всего до Бреста, -  
Толкуем мы с майором, и каждый — о своём.*

*(«Экспресс Москва — Варшава...», 1966)*

В этом стихотворении тоже происходит мысленное возвращение в военное время — правда, совершает его не сам лирический герой, а его попутчик, фронтовик, ныне едущий продолжать, подобно отцу поэта фронтовику Семёну Владимировичу Высоцкому, службу в Берлин (ср. с песней «Случай в ресторане», 1967).

<sup>22</sup> Рудник Н. М. Указ. соч. С. 168. См. также: Кулагин А. Указ. соч. С. 170-172.

<sup>23</sup> Окуневская И., Суходрев В. Под знаком семейных отношений / Беседу вёл Л. Н. Черняк // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. С. 21; ср. с воспоминаниями И. Шевцова в сб.: Страницы будущей книги [Живая жизнь; кн. 2 / Интервью и сост. В. Перевозчикова]. М., 1992. (Б-ка «Ваганта»; № 9.) С. 19.

Нам уже приходилось писать (в упомянутой выше работе<sup>24</sup>) о том, что в начале 70-х годов творческое осмысление Высоцким военной темы меняется: оно становится глубже, философичнее; человек изображается не просто в ситуации решающего испытания, как то было обычно в песнях поэта в 60-е годы, — но в масштабе мироздания, судьбы которого он вершит («Мы возвращаем Землю», «Чёрные бушлаты» и др.). Дорожный же цикл придаёт военной теме у Высоцкого новый поворот. Прежде — даже в только что названных песнях 1972 года — поэт писал о войне обычно от имени её участника; даже если это не так, то главным героем является всё равно собеседник-фронтовик. Теперь же его герой — человек 70-х годов, не ролевой, а собственно лирический герой. Лирическая рефлексия «гамлетовского» периода потребовала убрать «барьер» между автором и его героем, максимально сблизить их. Отныне писать ролевые песни о войне Высоцкий будет довольно редко (в основном на заказ), зато с 1975 года, с началом завершающего периода поэтической биографии художника, синтезирующего теперь весь его предшествующий жизненный и творческий опыт, военная тема получит у него ретроспективное, «мемуарное» — то есть опять-таки лирическое в узком смысле слова — звучание («Баллада о детстве», «О конце войны» и др.). Дорожный цикл 73-го года подготовил этот переход военной темы в новое качество.

Но цикл предвосхищает у Высоцкого не только новое поэтическое восприятие войны. Каждое из трёх стихотворений по своему отзывается в последующей лирике поэта, уже не обязательно связанной с военной темой.

Стихотворение «Из дорожного дневника» обнаруживает — на первый взгляд, неожиданно — немало общего с балладой «Райские яблоки» (1978), одним из самых сложных и глубоких произведений «позднего» Высоцкого. Сходство улавливается уже, что

---

<sup>24</sup> См. также: Кулагин А. В. «Все судьбы в единую слиты»: Военная тема в поэзии В. Высоцкого // Рус. словесность. 2004. № 6. С. 29-35.



называется, на слух: оба стихотворения написаны одним, далеко не самым распространённым, размером — пятистопным анапестом. Как ритмическая опора военной темы он, кстати, мог быть «подсказан» Высоцкому стихотворением С. Гудзенко «Моё поколение» («Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели...»), исполнявшимся актёром в спектакле «Павшие и живые». Ритмическое сходство двух произведений Высоцкого заставляет нас внимательнее вслушаться в содержание того и другого. В них разрабатывается во многом сходная лирическая ситуация: герой в воображении как бы выпадает из своей «здешней» жизни, переносится в одном случае на войну, в другом — в лагерный «рай» («В дивных райских садах наберу бледно-розовых яблок... / Жаль, сады сторожат и стреляют без промаха в лоб»), и в обоих случаях он возвращается из того мира, где ему грозит смертельная опасность. Стихи 73-го мы цитировали; «Райские яблоки» же завершаются так:

*И погнал я коней прочь от мест этих гиблых и зяблых, -  
Кони просят овсу, но и я закусил удила.  
Вдоль обрыва с кнутом по-над пропастью пазуху яблок  
Для тебя я везу: ты меня и из рая ждала!*

(Кстати, образ героини появляется и в стихотворении «Из дорожного дневника»: «Это время глядело единственной женщиной рядом, / И она мне сказала: — Устал! Отдохни — я сменю!».) Напомним, что за год с небольшим до «дорожного дневника» поэт пишет «Коней привередливых», где дорога в смерть не предполагает возвращения обратно. Мотивы отчаяния, безысходности вообще нередки в лирике Высоцкого «гамлетовской» поры («Песня конченого человека» и др.). И вот, начиная с 73-го года его герой вновь (мы говорим «вновь» потому, что ещё до «Гамлета» у поэта были и «Банька по-белому», и «Охота на волков») обретает способность «возвращаться» из мертвенного небытия. Так происходит в «Погоне» (1974), «Гербарии» (1976), в тех же «Райских

яблоках», своим ритмом и лирическим сюжетом «напомнивших» нам о дорожных стихах пятилетней давности.<sup>25</sup>

От «Солнечных пятен...» тянутся нити к другим стихотворениям поэта, в которых он тоже осмысляет исторический опыт XX века. К числу *всем нам известных уродов* вполне можно отнести *Гогера-Могера* из песни, написанной, по последним данным, в конце всё того же 73-го года<sup>26</sup> для спектакля «Турандот, или Конгресс обелителей» и содержащей, в частности, аллюзии на сравнительно недавние китайские события. Герой её заявляет: «Могу устроить вам такой –екачок?! — / Как только доберусь до высшей власти». В стихотворении «Новые левые — мальчики brave...», датированном С. Жильцовым 1979 годом, Высоцкий фактически уравнивает отечественных большевиков и зарубежных левых радикалов:

*Слушаю полубезумных ораторов:  
«Экспроприация экспроприаторов...»  
Вижу портреты над клубами пара –  
Мао, Дзержинский и Че Гевара.<sup>27</sup>*

*Портреты над клубами пара* ассоциативно напоминают о *пятнах на Солнце*, превращающихся в глазах *разинь* в те же портреты диктаторов. Ложные политические иллюзии, *миражи* — ещё один важный мотив лирики Высоцкого последних лет:

---

<sup>25</sup> Переключки «Райских яблок» с некоторыми произведениями Высоцкого 70-х годов отмечены С. В. Свиридовым (см.: *Свиридов С. В.* Поэтика и философия «Райских яблок» // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 187-195). Он, кстати, напрямую связывает эту балладу с песней «Я из дела ушёл» (1973), тоже написанную пятистопным анапестом. Но в ней нет мотива возвращения как такового, оно представлено лишь «как вероятная возможность» (Там же. С. 187). О мотиве возвращения в поэзии Высоцкого см. также: *Скобелев А. В., Шаулов С. М.* Владимир Высоцкий: Мир и Слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа, 2001. С. 80-91.

<sup>26</sup> См.: *Корман Я.* Высоцкий и Галич. М.; Ижевск, 2007. С. 119.

<sup>27</sup> *Высоцкий В.* Соч.: В 5-ти т. / Сост., текстолог. работа и коммент. С. Жильцова. Тула, 1993-98. Т. 4. 1997. С. 156.

*Я никогда не верил в миражи,  
В грядущий рай не ладил чемодана, -  
Учителей сожрало море лжи –  
И выплюнуло возле Магадана.*

*(«Я никогда не верил в миражи...», 1979 или 1980)*

Третье стихотворение цикла, «Дороги... дороги...», по-своему предвосхищает песню «Летела жизнь» (1978). У них общая тема — трагедия другого народа, пострадавшего от сталинской имперской политики. Но если в стихах 73-го поэт говорит от лица лирического героя, то в песне 78-го, как и вообще в творчестве последних лет, он возвращается от рефлексивной к ролевой лирике и пишет от лица участника ещё одного трагического события того же 1944 года — депортации коренного населения Чечни:

*Нас закаляли в климате морозном,  
Нет никому ни в чём отказа там.  
Так что чечены, жившие при Грозном,  
Намылились с Кавказа в Казахстан.*

Протеизм Высоцкого, сопереживающего другой нации, будь то поляки или чечены, — не напоминает ли о русской «всемирной отзывчивости», когда-то замеченной Достоевским в Пушкине?..

Итак, очень цельная лирическая «триада» Высоцкого, стихотворения которой подчинены общим для них поэтическим (прежде всего — композиционным) законам, в то же время разомкнута в контекст его творчества. Она вбирает уже наработанный творческий опыт художника и при этом предвосхищает его позднейшие искания.

---

## *Маяковский*

### *Эту книгу читал молодой Окуджава*

*Памяти Константина Григорьевича Петросова*

В домашней библиотеке семьи Смольяниновых, с которыми судьба свела в Тбилиси в студенческую пору Булата Окуджаву, женившегося в 1947 году на своей однокурснице Галине Смольяниновой, сохранился объёмистый (семьдесят пять с половиной авторских листов) однотомник сочинений Маяковского.

Книга выпущена Государственным издательством «Художественная литература» (ОГИЗ) в 1941 году на основе изданного в тридцатых годах двенадцатитомного полного собрания сочинений поэта и включает основные его произведения: лирические

---

: Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 4. М.: Булат, 2007. Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 07-04-50402а/Ц).

стихотворения, стихи для детей, поэмы, пьесы, статьи, речи, тексты для «окон РОСТА». Издание снабжено большим вступительным очерком В. О. Перцова (впоследствии крупнейшего маякововеда, автора трёхтомной монографии о поэте), примечаниями и алфавитным указателем произведений. На нескольких листах-вклейках — фотопортреты Маяковского, репродукции «окон РОСТА» и рекламных плакатов, факсимиле рукописи поэта, карта его поездок и афиша одного из выступлений. Так что читатель мог получить из этой книги обширное и разнообразное представление о творчестве Маяковского.

Внушительен и внешний вид тома. Издан он в большом («энциклопедическом») формате. Хотя картонный переплёт и назван здесь «удешевлённым» (значит, часть тиража была выпущена в улучшенном полиграфическом исполнении; из редакционной заметки явствует, что данный экземпляр вышел в третьем «заводе»), и хотя владельцы, судя по виду книги, подклеивали её как минимум дважды — от неё исходит ощущение добротности и надёжности. На переплёте — силуэт поэта, выполненный в «революционном» красном цвете, и факсимиле его подписи<sup>1</sup>.

В общем, книга словно создана быть настольной в доме, и в семье Смольяниновых она фактически и стала таковой. Редакцию альманаха «Голос надежды», где наша статья была напечатана впервые, с этим экземпляром любезно ознакомила его обладательница — живущая ныне в Петербурге Ирина Васильевна Живописцева, родная сестра покойной первой супруги поэта Галины Васильевны Смольяниновой (Окуджава).

---

<sup>1</sup> *Маяковский В. В. Сочинения / Под общ. ред. Н. Н. Асеева, Л. В. Маяковской, В. О. Перцова и М. И. Серебрянского; Крит.-биогр. очерк В. О. Перцова. М.: ОГИЗ, 1941. 536 с.: ил. Далее ссылки на это издание даются в тексте в косых скобках, с указанием только номера страницы.*

Однотомник вышел в свет на волне первой официальной «раскрутки» Маяковского, последовавшей за известной сталинской резолюцией на письме Л. Ю. Брик (ноябрь 1935 г.): «...был и остаётся лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи»; кстати, эти слова, широко растиражированные тогдашней пропагандой (довелось прочесть их даже на посвящённой поэту почтовой марке пятидесятых годов, изданной уже после смерти вождя и потому не имеющей подписи под цитатой), предпосланы как эпиграф интересующему нас изданию. Понятно, что для объективного восприятия наследия Маяковского наведённый на него «хрестоматийный глянец» (заметный и в издании 1941 года<sup>2</sup>) был губителен и повлёк за собой выпрямление и выхолащивание этой сложной и трагической фигуры на несколько десятилетий вперёд, обернувшееся обратной реакцией в «перестроечные» годы, когда на поэта стали сваливать чуть ли не все грехи большевизма. Но нельзя не заметить и другое: поэзия Маяковского вызвала неподдельный интерес и подлинную любовь многих читателей, среди которых были и молодые поэты фронтового поколения, родившиеся в первые послереволюционные годы, не знавшие поэтому ностальгии по прежней России и с юношеским энтузиазмом воспринявшие идею революционного преобразования жизни, как нигде ярко выраженную в поэтическом слове «агитатора, горлана-главаря».

Да и самого Маяковского хотя и начали быстро «обрабатывать», к началу 40-х, видимо, ещё не успели засушить основательно. В однотомнике мы обнаружили снимок, который не приходилось видеть в памятных нам изданиях поздних советских де-

---

<sup>2</sup> Например, характерная и не очень складная риторика во вступительном очерке В. Перцова: «Маяковский зачинал в советской поэзии новую патриотическую традицию революционного рабочего класса, завоевавшего отечество для всех трудящихся» /с. XXXV; в те времена существовала издательская традиция давать нумерацию страниц в предисловии римскими цифрами, отдельно от арабской нумерации в основном тексте книги/.

сятилетий: Маяковский в Мексике, на берегу реки, на фоне какого-то экзотического растения и большой цветочной вазы. Вид у него курортно-респектабельный, если не сказать буржуазный. Понятно, что такой облик мало соответствовал образу «пролетарского поэта», в который старательно втискивала его советская идеология; но зато Маяковский здесь — на большом, занимающем целую страницу вклейки фотопортрете — больше напоминает живого человека, чем во многих изданиях последующих лет. Так что у читателей из поколения Окуджавы были и свои преимущества перед теми, кто постигал творчество Маяковского позже (скажем, по «черносотенному» собранию сочинений в Библиотеке «Огонька» 1978 г., откуда были изъяты стихи, связанные с Лилей Брик).

Вот несколько примеров искренней любви к Маяковскому. В 1939 году студент Литературного института М. Кульчицкий, впоследствии погибший на фронте, пишет явно в стилистике своего поэтического кумира стихотворение «Маяковский» с подзаголовком «Последняя ночь государства Российского», в котором тот, *огромный, как Пётр, назван Мессией*. Через год Н. Майоров, человек того же поколения и той же судьбы, предпосылает своему известному стихотворению «Мы» («Есть в голосе моём звучание металла...») эпиграф из Маяковского: «Это время трудновато для пера». Ифлиец Д. Самойлов пишет в 1940 году стихотворение «Маяковский» («Его безобразная дума сосёт...») и много лет спустя, в 1987-м, говорит по этому поводу: «Для нашего поколения — Коган, Кульчицкий, Наровчатов, Луконин и другие — Маяковский был первым среди любимых, он даже заслонил в наших глазах такое явление, как Ахматова»<sup>3</sup>. А вот признание ровесника Самойлова — филолога, написавшего и кандидатскую и докторскую диссертации о поэзии Маяковского: «Маяковским я увлёкся на первом курсе (Азербайджанского госуниверсите-

---

<sup>3</sup> Цит. по изд.: *Петросов К.* В содружестве с поэзией более полувека. Коломна, 2000. С. 230.

та — А. К.) <...> В результате Маяковский стал моим кумиром...» (К. Г. Петросов)<sup>4</sup>.

Тяготение «детей революции» к Маяковскому продолжалось и в послевоенные годы. Его интонации, его ритмика угадываются, например, в тогдашних стихах А. Межирова («Воспоминание о пехоте», «Коммунисты, вперёд!») или Н. Коржавина («Вступление в поэму»). Не удивительно, что и Окуджава не остался в стороне от этого присущего многим его сверстникам увлечения. И. В. Живописцева вспоминает, что в студенческой среде тбилисского филфака сложился кружок любителей поэзии и что в центре их литературных интересов было имя Маяковского: «Объединял всех вокруг себя Булат. Мы называли кружок — Маяковцы», потому что все были почитателями поэзии В. Маяковского. Я зачитывала свою маму его стихами до изнеможения <...> и свои стихи писала под его влиянием. <...> Из раннего Маяковского Булату нравилось:

*Вошла ты, резкая, как «нате»,*

*Муча перчатки замши.*

...

*Видите, я спокоен, как пульс покойника.*

...

*А я видел, вы Джиоконда, которую надо украсть...*

*И украли»<sup>5</sup>.*

Цитаты говорят о том, что особенно нравилась Окуджаве у Маяковского ранняя поэма «Облако в штанах», с ярко выраженным в ней максимализмом мировосприятия и накалом чувств, особенно — первая её глава, посвящённая любовной теме; для

<sup>4</sup> Там же. С. 5.

<sup>5</sup> Живописцева И. О Галке, о Булате, о себе. М., 2006. С. 62, 63. Поэтические цитаты оставлены в версии мемуариста. О поэтическом кружке «имени Маяковского» говорил в своих интервью и выступлениях и сам Окуджава (см.: Эта мудрая жизнерадостность моего народа / [Беседовал] С. Лабанов // Заря Востока. Тбилиси, 1984. 9 мая; «Прошло и словом стало...» / Записал И. Мильштейн // Студенч. меридиан. 1986. № 11. С. 40).



влюблённого молодого человека это естественно. По свидетельству Л. Шилова, Окуджава любил у Маяковского и поэму «Человек», тоже дооктябрьскую<sup>6</sup>. Кстати, в конце 1954 года калужское областное литобъединение обсуждало поэму Окуджавы, в ту пору калужанина, «Беспокойный человек», и критиковали её местные авторы за «не совсем удачную подражательность В. Маяковскому»<sup>7</sup>. Текст поэмы нам неизвестен, но название её — вполне «маяковское»: оно явно перекликается с названием поэмы «Человек». Заметим ещё, что дополнительную притягательность фигуре Маяковского в восприятии тбилисских студентов мог придавать тот факт, что поэт родился в Грузии и провёл там первые тринадцать лет жизни, да и в зрелые годы был неравнодушен к этой земле: «Только / нога / ступила в Кавказ, / я вспомнил, / что я — / грузин» («Владикавказ — Тифлис» /93/). Так что для Окуджавы, в жилах которого текла грузинская кровь и который в детстве жил то в Москве, то в Тифлисе, а позже провёл в грузинской столице два года перед уходом на фронт (1940–42), Маяковский был как бы земляком.

Зная все эти обстоятельства, мы не удивляемся тому, что в стихах первого сборника Окуджавы (Лирика. Калуга, 1956) весьма ощутимо влияние Маяковского — как на уровне тематики, так и на уровне ритмики, интонации; эта традиция подробно прослежена С. С. Бойко<sup>8</sup>. Отмечено и то, что в годы творческой зрелости Окуджава никогда не называет Маяковского в числе своих

---

<sup>6</sup> См.: *Шилов Л.* Из записок звукоархивиста // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате. Ниж. Новгород, 2003. С. 92.

<sup>7</sup> Обсуждение новой поэмы / Без подп. // Молодой ленинец. Калуга, 1954. 24 дек. Эта заметка, не отмеченная в библиографических списках материалов об Окуджава, обнаружена и републикована М. Р. Гизатулиным — см.: «Ерундовские стишки»: Несколько ранних рецензий / Публ. и предисл. М. Гизатулина // *Голос надежды: Новое о Булате.* Вып. 6. М., 2009. С. 46.

<sup>8</sup> См.: *Бойко С. С.* «Вторая смерть Маяковского» в раннем творчестве Булата Окуджавы: о поэтике притяжения и отталкивания // *Контрапункт: Кн. ст. памяти Галины Андреевны Белой.* М., 2005. С. 134–152. Стихи первого сборника поэта проанализированы в ст.: *Дубшан Л.* О природе вещей: [Предисл.] // Окуджава Б. Стихотворения. СПб., 2001. С. 17–19; *Розенблюм О. М.* О некоторых темах и образах книги «Лирика» // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002. С. 51–67.

учителей. Навсегда разойдясь с советской идеологией, требовавшей подчинения личного общему, он, поэт частной жизни в самом высоком смысле этого слова, изъял певца революции из своего литературного пантеона.

Уже в пору «оттепели» на вопрос Л. Шилова об отношении к Маяковскому Окуджава «ответил как-то уклончиво»<sup>9</sup>. Выступая в 1967 году в Ульяновске и отвечая при этом на записки из зала, Окуджава говорил, что стихов по заказу не пишет и что Маяковского, которого ему здесь же поставили в пример, не следует «обожествлять»<sup>10</sup>. (Сравним со строкой известной песни Окуджавы того же периода: «А всё-таки жаль, что кумиры нам снятся по-прежнему...».) В своих интервью 80–90-х годов поэт вспоминает о Маяковском редко, и если в одном из них говорит о таланте поэта, позволившем ему, в отличие от друзей-футуристов, остаться в большой литературе<sup>11</sup>, то в другом критикует и его и их за ниспровергательство «собратьев по перу». И здесь же он называет «блистательной» уже изданную к тому времени в России книгу Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского»<sup>12</sup>. Если учесть, что даже об очень ярких явлениях Окуджава отзывался обычно довольно сдержанно, без патетики, то неожиданный высокопарный эпитет кажется подозрительным. Возможно, он содержит не столько похвалу запрещённой прежде в СССР книге, сколько критику её героя, «блистательно» разделанного Карабчиевским<sup>13</sup>. И, наконец, относящееся ещё к советскому времени выразитель-

<sup>9</sup> Шолов Л. Из записок звукоархивиста. С. 92.

<sup>10</sup> См. подробнее: Окуджава Б. «...Как он дышит, так и пишет, не стараясь угодить...»: Разговор с поэтом о КГБ / Публ. подгот. З. Водопьянова, А. Петров, Н. Надеждина // Труд. 1993. 30 янв. С. 1.

<sup>11</sup> Окуджава Б. Поэт нашего времени: [Ответы на вопросы на встрече с журналистами] // Областная газ. Екатеринбург, 1994. 16 авг.

<sup>12</sup> Окуджава Б. «Мне неинтересна суета и злоба» / Беседовала Т. Глинка // Веч. клуб. 1993. 30 янв.

<sup>13</sup> Впрочем, высокая оценка книги могла быть отчасти вызвана чувством личной признательности поэта её автору за эссе о его творчестве, на которое Окуджава откликнулся благодарственным письмом (см. об этом: Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского: Филологич. роман; Эссе. М., 2000. С. 294).

ное свидетельство К. Ваншенкина: «...произносятся известные строки Маяковского:

*Через четыре года  
Здесь будет город-сад,*

— он (Окуджава — А. К.) менял последнюю: «Здесь будет голый зад»<sup>14</sup>. Трудно представить более отрицательное и более резкое отталкивание от опыта Маяковского.

Но значит ли это, что творческий диалог с Маяковским прервался? Нам кажется, нет: он всё же продолжается через какие-то общие мотивы и даже темы. Поддерживая замечание Н. А. Богомолова о том, что отголоски поэзии Маяковского ощутимы не только в раннем, но и в позднем творчестве поэта<sup>15</sup>, рискнём предположить, например, что название одной из первых песен «нового» Окуджавы, «Сентиментальный марш» (1957), полемически восходит — возможно, через посредничество бодрых маршей сталинского времени — к известным названиям Маяковского: «Наш марш», «Левый марш», «Октябрьский марш» и так далее (все эти стихи в издании 1941 года есть). Тема-то вполне «маяковская» — гражданская война, но подана она в необычном эмоциональном ореоле, не свойственном поэзии предшественника и даже вызывавшем у него иронию («Подступай / к глазам, / разлуки жижа, / сердце / мне / сентиментальностью расквась!» /257/). Окуджава эту тему как бы «очеловечивает», делает частной, почти интимной (отмечено В. Дагуровым<sup>16</sup>). Потому и марш у него — не *левый* и не *октябрьский*, а *сентиментальный*.

<sup>14</sup> Ваншенкин К. «Привет, это Булат» // Встречи в зале ожидания. С. 116–117.

<sup>15</sup> См.: Богомолов Н. А. [Отзыв о дисс.:] О. М. Розенблюм. Раннее творчество Булата Окуджавы: (Опыт реконструкции биографии) // Голос надежды. Вып. 3. М., 2006. С. 381–382. Отдельные возможные реминисценции из поэзии Маяковского в стихотворениях разных лет отмечены В. Н. Сажиним в комментарии к изд.: Окуджава Б. Стихотворения. СПб., 2001. С. 632, 660, 670.

<sup>16</sup> См.: Дагуров В. Один поэт на свете жил // Голос надежды. Вып. 3. С. 35.

Вспоминая о том, как его критиковали за строки «...Сто раз я нажимал курок винтовки, / а вылетали только соловьи» («То падая, то снова нарастая...», 1964), а именно за употребление слова «курок» вместо «спусковой крючок» (имелась в виду скандальная статья В. Бушина о романе «Путешествие дилетантов»), поэт ссылаясь на Маяковского: «Но мне так было просто удобнее, есть условная литературная форма — нажать на курок — она даже у Маяковского встречается»<sup>17</sup>. Видимо, он имел в виду строки стихотворения «Лиличка! Вместо письма» — кстати, по своему лирическому пафосу близкой столь любимой молодым Окуджавой первой главе «Облака...»: «И в пролёт не брошусь, / и не выпью яда, / и курок не смогу над виском нажать» /10/. Значит, запомнившийся в молодости поэтический мотив всю жизнь оставался в активе творческой памяти художника.

А вот пример из другого времени — из 80-х:

*Да ещё ведь надо в душу к нам проникнуть и поджечь...*

*А чего с ней церемониться? Чего её беречь?*

.....

*А душа, уж это точно, ежели обожжена,  
справедливей, милосерднее и праведней она.*

*(«Музыкант»)*

Зная, что Окуджава с юности любил «Облако в штанах», трудно представить, что эти его строки возникли вне влияния знаменитой развёрнутой метафоры «пожар сердца» из той самой первой главы поэмы Маяковского, которую цитирует в своих воспоминаниях И. В. Живописцева: «Люди нюхают — / запахло жареным! / Нагнали каких-то. / Блестящие! / В касках! / Нельзя сапожища! / Скажите пожарным: / на сердце горящее лезут в ласках» /20/ (ср. с концовкой поэмы «Человек»: «И только / боль моя / острее — / стою, / огнём обвит, / на несгорающем костре / немыслимой любви» /49/). Сама по себе эта метафора встречается, конечно, и у других поэтов — вспомним, например, классическое

<sup>17</sup> Окуджава Б. Года суровой прозы / Беседовал Л. Иванов // Молодой ленинец. Калуга, 1988. 13 авг. С. 8.

пушкинское «И сердце вновь горит и любит...» Но Окуджаву, подобно Маяковскому, эту метафору разворачивает в деталях (напомним ещё: «музыкант, соорудивший из души моей костёр»), а это уже редкий случай. Может быть, и здесь есть своя, вольная или невольная, полемичность: один говорит «нельзя сапожища», а другой словно возражает: «а чего с ней церемониться?» Дело в том, что у Маяковского, судя по всему, подразумевается праздное любопытство толпы (ср. в стихотворении «Нате!»: «Все вы на бабочку поэтиного сердца / взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош» /1/); у Окуджавы же речь идёт о благотворном воздействии искусства на человеческую душу. Ради этого её не жаль и «поджечь».

Думается, та же развёрнутая метафора Маяковского — «пожар сердца» — отозвалась и в другом стихотворении Окуджавы 80-х годов: «Мне слышится пламени рокот. / Пожар полыхает земной. / И тут ни багры не помогут, / ни струи воды ледяной. / Сокрытый от праведных взоров, / разлит, словно море, в душе, / и бравая брань брандмайоров, / увы, бесполезна уже» («От нервов ли, от напряженья...»). Отметим здесь уже знакомый нам по «Облаку в штанах» мотив бессилия пожарных, выразительно оттенённый у Окуджавы аллитерацией («бравая брань брандмайоров»).

Вообще-то подобная экспрессивная образность в духе молодого Маяковского встречается у поэта гораздо раньше — в формально «дубиальных», а по сути явно окуджавских стихах студенческой поры: «Город руки наружу выпрастывает»; «Взмываются к небу пожары, / И небо уже четвертовано» («Последняя песня спета...») и проч.<sup>18</sup> Для сравнения напомним хотя бы вот эти строки из включённых в однотомник ранних поэм Маяковского: «...Млечный Путь перекинут виселицей, / возьми и вздёрни меня, преступника. / Делай что хочешь. / Хочешь, четвертуй. / Я сам тебе, праведный, руки вымою» («Флейта-

---

<sup>18</sup> См.: Окуджаву Б. Dubia: [Стихи 1947 г.] / Публ. и предисл. М. Гизатулина // Голос надежды. Вып. 4. С. 349-359.

позвоночник» /26/); «И только / туч выпотрашивает туши / кровавый закат-мясник» («Человек» /47/). Подчеркнём, что приведённые здесь строки Окуджавы пишутся как раз в ту пору, когда под рукой у него постоянно было издание 1941 года.

Нам кажется ещё, что какими-то нитями (мотивы городского жилья, транспорта и проч.) урбанизм поэзии Окуджавы, по крайней мере, рубежа 50–60-х годов, связан с романтическим урбанизмом молодого Маяковского. Разве не напоминает, например, своей неприкаянностью герой «Полночного троллейбуса» (1957) героя всё того же «Облака в штанах» — с тою разницей, что первый обретает ощущение душевного единения с окружающими людьми, недостижимое для героя Маяковского, романтического максималиста:

*Полночный троллейбус, мне дверь отвори!  
Я знаю, как в зябкую полночь  
твои пассажиры — матросы твои —  
приходят  
на помощь.*

Может быть, такая традиция даже выходит за рамки дооктябрьского творчества: скажем, в той же песне Окуджавы к метафорическому мотиву «сочувствия» троллейбуса «спасаемым» им ночным пассажирам у Маяковского неожиданно обнаруживается шуточный прецедент в «Письме товарищу Кострову из Парижа о сущности любви»: «Мчат авто по улице, / а не свалят наземь. / Понимают умницы: / человек — в экстазе» /259/.

Ещё один метафорический мотив Окуджавы — мотив городской «живописи»: «Живописцы, окуните ваши кисти / в суету дворов арбатских и в зарю...» («Живописцы», 1961), — скорее всего, восходит к стихотворению Маяковского «Приказ по армии искусства», а именно к стихам «Улицы — наши кисти, / Площа-

ди — наши палитры» /56/<sup>19</sup>; кстати, в однотомнике 1941 года они входят в состав отчёркнутой синим карандашом цитаты (о пометах в книге и их возможной атрибуции см. ниже, во втором разделе нашей статьи). Нам кажется, что «Приказ...» Маяковского подсказал Окуджаве и образ потрёпанного в боях *надежды маленького оркестрика* из «Песенки о ночной Москве» (1965). Сравним: «Кларнет пробит, труба помята, / фагот, как старый посох, стёрт, / на барабане швы разлезлись...» (Окуджава) — «Все совдепы не сдвинут армий, / если марш не дадут музыканты. / На улицу тащите рояли, / барабан из окна багром! / Барабан, / рояль раскроя ли, / но чтоб грохот был, / чтоб гром» /55/. «Раскроённый» барабан одного поэта сродни барабану с «разлезшимися швами» другого, но важен и сам — общий для них — образ оркестра как действенной силы, равноценной целой армии (так ведь и армия — «армия искусств»). Не отсюда ли, не от Маяковского ли, кстати, идёт поэтическое пристрастие Окуджавы к «барабанам», «барабанщикам» и даже «барабанщицам»?

Возможно, что и своеобразная «интимная» — и при этом полемическая — трактовка образа музыкального инструмента в стихах Окуджавы начала 60-х годов («Гитара»):

*Пусть друг недолгий в нас камень кинет,  
Пускай завистник своё кричит —  
Моя гитара меня обнимет,  
Интеллигентно она смолчит,*

— восходит к Маяковскому, к его дооктябрьскому стихотворению «Скрипка и немножко нервно»: «Музыканты смеются: / —Влип как! / Пришёл к деревянной невесте! / Голова!» / А мне — наплевать! / Я — хороший. / —Знаете что, скрипка? / Давайте — / будем жить вместе! / А?»» /2/ Надеемся, когда-нибудь параллели

---

<sup>19</sup> Благодарим М. А. Александрову, поделившуюся с нами этим наблюдением.

такого рода станут предметом отдельного и подробного литературоведческого разбора.

Пока же хотим ещё сказать, что, возможно, и пушкинская тема, тоже в известной мере «городская», восходит к Маяковскому не только в раннем (это отмечено С. С. Бойко), но и в зрелом творчестве Окуджавы. Вл. И. Новиков заметил, что Маяковский оказывается своеобразным посредником в характерной для лирики Окуджавы «ситуации диалога с великими»<sup>20</sup>. Напомним, что Маяковский в известном «Юбилейном» и менее известной «Шутке, похожей на правду» (оба стихотворения тоже вошли в однотомник) изобразил «ожившего» поэта на фоне не слишком радующей его современной жизни: «Скушно Пушкину. / Чугунному ропщется» /161/ и т. д. В «Юбилейном» поэт даже сходит с пьедестала на Тверском бульваре и становится собеседником лирического героя. Сравним это с концовкой одной из песен Окуджавы, тоже прописавшего «ожившего» Пушкина на Бульварном кольце:

*Былое нельзя воротить... Выхожу я на улицу  
и вдруг замечаю: у самых Арбатских ворот  
извозчик стоит, Александр Сергеич прогуливается...  
Ах, нынче, наверное, что-нибудь произойдёт.  
(«Былое нельзя воротить...»)*

И как знать — может быть, без «Юбилейного» не было бы и других окуджавских стихотворений 60-х годов — «Александр Сергеич» и «Счастливчик Пушкин»<sup>21</sup>, по своей тональности, по

<sup>20</sup> Новиков Вл. Властитель чувств // Новиков Вл. Заскок: Эссе, пародии, размышления критика. М., 1997. С. 193.

<sup>21</sup> Переключка отмечена О. М. Розенблюм, сделавшей и ещё несколько наблюдений над традицией Маяковского у Окуджавы — см.: Розенблюм О. М. К вопросу об эволюции образа поэта в лирике Булата Окуджавы (50–60-е гг.) // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. М., 2004. С. 112–117. О стихах Окуджавы на пушкинскую тему см. также: Фризман Л. Г. «На фоне Пушкина...»: Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы // Фризман Л. Г. Предварительные итоги. Харьков, 2005.



разговорной манере и по полемической установке на живой, нехрестоматийный образ классика вольно или невольно продолжающих пушкиниану Маяковского: «Он красивых женщин любил / любовью не чинной, / и даже убит он был / красивым мужчиной. / Он умел бумагу марать / под треск свечки! / Ему было за что умирать / у Чёрной речки». Сравним в «Юбилейном», принципиально отрицающем пушкинианские стереотипы: «Я люблю вас, / но живого, / а не мумию. / Навели / хрестоматийный глянец. / Вы, / по-моему, / при жизни / — думаю — / тоже бушевали. / Африканец! <...> Впрочем, / что ж болтанье! / Спиритизма вроде. / Так сказать, / невольник чести... / пулю сражён...» /286/. Возможно, стихи Окуджавы не обошлись без влияния и цветаевских «Стихов к Пушкину» («Бич жандармов, бог студентов...» и далее), но, думается, открытый им для себя ещё в юности Маяковский был здесь «первичен». Кстати, сходное лирическое воплощение получает у двух поэтов — Маяковского и Окуджавы — и лермонтовская (а у второго из них она тоже ещё и московская!) тема: «К нам Лермонтов сходит, / презрев времена...» (Маяковский. «Тамара и Демон» /111/) — «...на Усачёвке, возле остановки, / вдруг Лермонтов возник передо мной...» (Окуджава. «Встреча»).

Между прочим, пушкинская тема влечёт за собой ещё цепочку ассоциаций, заметных опять-таки в «дубиальных» текстах Окуджавы студенческих лет (см. сноску 18). Ассоциации эти (как и отмеченное выше стилевое сходство) придают предположению об авторстве Окуджавы дополнительные аргументы. Так, шуточный мотив луны как своеобразной «участницы» лирической ситуации — мотив, в той или иной степени связанный с любовной темой, — звучал в «Юбилейном» Маяковского («В небе вон / луна / такая молодая, / что её / без спутников / и выпускать рискованно!» /283/) и звучит в окуджавском стихотворении «Всё при-

ходит с пустяков, с «просто так»...»: «Тут уже обычай, извините, / Предков зов, настойчивый и верный. / Если для меня луна в зените / Ерунда, то для кота она — соперник. / К ней за облака залезть не прочь он, / Навострив клыки / и когти выставив, / Чтобы полетели луньи шерсти клочья / Тяжкою расплатой за бесстыдство». Вот, оказывается, что будет, если луну «выпустить без спутников». Сравним эти строки с очень «маяковским», в духе «Нашего марша» («Эй, Большая Медведица! требуй, / чтоб на небо нас взяли живьём» /54/), обращением-рефреном в стихотворении «Разговор по душам», датированном условно 1959 г.: «Эй, Луна! / Как тебе нравимся мы, земные, / великаны мечты и чудес мастера?»). А характерное впоследствии окуджавское обращение *извините* (как, например, в зачине стихотворения «Старый дом»: «Дом предназначен на слом. Извините, / если господствуют пыль в нём и мрак») в данном случае уж не к автору ли «Юбилейного» относится? Мол, извините, недоглядели за вашей луной... Стих «Чтобы полетели луньи (неологизм вполне «маяковский»! — А. К.) клочья»<sup>22</sup>, помимо того что неожиданно предвосхищает известное куняевское «чтобы летела шерсть клоками» («Добро должно быть с кулаками...»), — синтаксически и интонационно напоминает строку из другого стихотворения Маяковского, «Сергею Есенину»: «...чтобы / врассыпную / разбежался Коган, // встреченных / увеча / пиками усов» /290/. Кстати, последние строки отчёркнуты в однотомнике Маяковского в тексте статьи «Как делать стихи» /см.: 270/, содержащей и ещё несколько критических упоминаний об этом литераторе, одно из которых, на с. 274, отмечено тоже (о пометах в этой статье мы ещё скажем отдельно).

Оставим, однако, «маяковско-пушкинскую» Москву (отражённый поэтический свет которой лежит и на тбилисских стихах Окуджавы 40-х годов) и обратимся к Парижу: этот город тоже стал поэтической точкой, в которой пересеклись творческие ин-

<sup>22</sup> Здесь и далее курсив в цитатах — наш — А. К.

тересы двух поэтов. Не исключено, что парижские стихи Маяковского подспудно жили в сознании Окуджавы, когда, уже в 80-е годы, он писал о французской столице. Во-первых, вызываемые Парижем исторические ассоциации с судьбой династии Бурбонов могли быть подсказаны автору «Парижской фантазии» («У парижского спаниеля лик французского короля, / не погибшего на эшафоте, а достигшего славы и лени...») творческим опытом Маяковского — автора стихотворений «Париж» («...ещё с Людовиков / свистит вода, фонтанясь» /248/) и «Версаль» («...когда / санкюлоты / поволокли / на эшафот / королеву» /254/). Впрочем, как умеет Окуджава и здесь «поспорить» с Маяковским, муссировавшим в парижском цикле мотив революционного возмездия королевскому роду: «не погибшего на эшафоте, а достигшего славы и лени»! Особенно замечательна эта *лень*, культивируемая поэтом и так органично вписывающаяся в общую лирическую атмосферу окуджавского «наслажденчества» (Вл. Новиков).

Во-вторых, Окуджава упоминает и обыгрывает в своих стихах о Париже те же топонимы, что звучат у Маяковского: бульвар Распай («Парижская фантазия»), кафе Монпарнас («Париж для того, чтоб ходить по нему...»). Но восприятие их, опять-таки, иное. «Полпреду стиха», обладателю «краснокожей паспортины» в европейской столице не по себе: «Мне жмёт. / Парижская жизнь не про нас — / в бульвары / тоску рассыпай. / Направо от нас — / Boulevard Montparnasse, / налево — Boulevard Raspail» («Верлен и Сезанн» /250/). Сравним эти строки с такими, например, парижскими строками «позднего» Окуджавы, противоположными по смыслу:

*Он благоуханием так умащён,  
таким он мне весь достаётся,  
как будто я понят уже и прощён,  
и праздновать лишь остаётся.*

*(«Париж для того, чтоб ходить по нему...»),*

— или с похожим признанием в «Таможенном»: «Париж прекрасный город, устроенный хитро / в том смысле, что продуман он как надо...»

Ну а поэтическое равнодушие Окуджавы к бульвару вообще как средоточию частной жизни и её важнейших ценностей стало очевидно уже в песне 1956 года «На Тверском бульваре», открывшей собой его «новое» лирическое творчество<sup>23</sup>. Завершая парижскую тему, заметим, что и другой крупнейший бард, Высоцкий, воспринимал французскую столицу отчасти через призму поэзии Маяковского<sup>24</sup>.

Иронические реминисценции из Маяковского исследователь обнаруживает даже в позднем романе Окуджавы «Упразднённый театр»<sup>25</sup>. Мы убеждены, что если продолжить их целенаправленный поиск в произведениях поэта разных лет, то он обязательно даст результаты. Что же касается сборника «Лирика», то не берёмся судить, до какой степени обращение его автора к опыту Маяковского было продиктовано соображениями литературной конъюнктуры и в какой мере «поздний Маяковский был принят ранним Окуджавой в качестве рецепта изделий для печати» (С. С. Бойко). Мы всё же подозреваем, что искреннее студенческое увлечение этим поэтом, хотя бы по инерции, сохраняло свою силу до той поры, пока Окуджава не вышел на собственную творческую дорогу, а может быть, и какое-то время спустя. Это соответствует и общему настрою эпохи Оттепели, своеобразным поэтическим героем которой Маяковский вскоре как раз стал (открытие памятника в Москве в 1958 году и поэтические чтения у его подножия, выход лучшего по сей день полного собрания со-

---

<sup>23</sup> См. в наст. сборнике статью «На Тверском бульваре». Любопытно, что в однотомнике Маяковского в стихотворении «Нашему юношеству» красным карандашом отчёркнуты именно иронические, с советских позиций написанные, строки о Париже и его бульварах: «И я / Париж люблю сверх мер / (красивы бульвары ночью!)» /142/. Аналогичных отчёркиваний немало и в других стихах парижского цикла.

<sup>24</sup> См. ниже, в этом же разделе нашего сборника.

<sup>25</sup> См.: Скобелев В. П. «Пепел Клааса бьётся в моей груди»: Эпич. проза лирич. поэта: о романе «Упразднённый театр» // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. С. 206.

чинений в тринадцать томах, поэтические вечера в Политехническом музее и так далее — вплоть до последнего, уже на переходе к новой общественной ситуации, появления «живого» Маяковского в таганковском спектакле «Послушайте!», после чего наступила, если использовать слова Пастернака о «второй смерти» поэта, третья его «смерть» в застойно-помпезные брежневские годы).

Любопытно, что «отход» Окуджавы от Маяковского (не означавший, однако, полного «разрыва») вновь совпал по времени с аналогичными явлениями в творчестве поэтов его поколения, заявивших о себе в полную силу в годы Оттепели. В зрелых книгах Межирова или Самойлова мы почти не найдём влияния советского классика (Самойлов так вообще забыл о своём юношеском стихотворении о Маяковском и восстановил его в памяти спустя много лет лишь с подсказки однокашника-ифлийца — К. Г. Петросова). А вот признания ещё двух поэтов той же генерации: «Отношение моё к Маяковскому <...> изменилось полностью. Поклонение сменилось отрицанием. Произошло это <...> в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов» (Н. Коржавин); «После 1968 года как спутник жизни он перестал существовать для меня, я живу с другими поэтами и ни разу не открыл его книг...» (Б. Чичибабин)<sup>26</sup>. Все они словно переболели Маяковским (притом что, скажем, Чичибабин сохранил пиетет по отношению к поэту и отозвался о нём на склоне лет очень высоко и даже вдохновенно) и ушли дальше, каждый по собственному оригинальному пути. В этом отношении влияние Маяковского на их младших современников (Вознесенского, Евтушенко, Рождественского, Высоцкого...) оказалось, пожалуй, более продолжительным; но это уже тема для отдельного разговора<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Поэты о поэте: Анкета «ЛГ» // Лит. газ. 1993. 14 июля. С. 6.

<sup>27</sup> См., например: Новиков Вл. Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий // Новиков Вл. Заскок. С. 149–160; Кулагин А. В. «Люблю тебя сейчас...» В. Высоцкого в поэтическом контексте // Поэзия и песня В. С. Высоцкого: Пути изучения: Сб. науч. статей. Калининград, 2006. С. 155–160 (статья перепечатана в настоящем издании). Отметим ещё

## 2

Вернёмся, однако, к смольяниновскому экземпляру «Сочинений». Вот что пишет о нём И. В. Живописцева: «До сих пор сохранился в нашей домашней библиотеке огромный том Маяковского, изданный в 1941 году, с его плакатами, фотографиями и нашими заметками (трёх поколений), — теперь и не разобрать, кто и когда их делал»<sup>28</sup>. Книга и ныне находится в хорошем состоянии, но по ней чувствуется, что в руки её брали часто. Читательских помет в ней много, и сделаны они и простым карандашом, и красным, и синим, и шариковыми ручками разных цветов... Сегодня действительно трудно со стопроцентной уверенностью выделить среди них пометы Окуджавы, тем более что и главный свидетель — И. В. Живописцева — не берётся это делать. Ясно лишь одно: поэту не могут принадлежать пометы, сделанные шариковой ручкой: такие ручки появились во второй половине 60-х годов, когда у него уже была другая семья и другая жизнь.

Но здесь, на наш взгляд, важнее другое: скорее всего, именно этот однотомник по-настоящему открыл Окуджаве Маяковского. В довоенной своей юности он едва ли мог всерьёз увлечься поэзией, ибо, оставшись после ареста родителей с бабушкой, а позже — с тбилисской тётёй, больше времени проводил в уличных компаниях, чем за книгой. Фронт тоже едва ли был подходящим местом для погружения в поэтический мир Маяковского. Логично предположить, что серьёзным читателем и почитателем последнего Окуджава стал попозже многих своих ровесников, а именно в послевоенные тбилисские годы. Так что запомнившиеся И. В. Живописцевой любимые строки молодого Булата из «Облака в штанах» были вычитаны им, скорее всего, из этой книги.

---

работу о восприятии Маяковского Галичем: *Свиридов С. В.* Когда-нибудь дошлый филолог...: Александр Галич и Владимир Маяковский // Галич: Новые ст. и материалы. М., 2003. С. 98–116.

<sup>28</sup> *Живописцева И.* Указ. соч. С. 62–63.

Кстати, никаких помет возле них в однотомике нет, зато во вступительном очерке, где этот фрагмент поэмы как раз приведён, — кем-то из читателей отчёркнут (и линия впоследствии ещё раз обведена) абзац Перцова, посвящённый этим строкам: «...Неразделённая любовь — это не только роковая личная неудача героя поэмы, но и закономерное следствие общественного неравенства...» /XVII/.

Конечно, такая социологизация в те годы была неизбежной: скажем, кто бы обошёлся тогда без общепринятых ссылок на «товарища Сталина», на его «исторические оценки» и «гениальные труды». Перцов тоже не обошёлся. Но всё же надо признать, что развёрнутый (примерно три авторских листа) вступительный очерк задаёт основные координаты поэтического мира и судьбы поэта, представляет его наследие в общественно-литературном контексте эпохи, который тогда, на рубеже 30–40-х, приходилось описывать пером филолога едва ли не впервые, ибо всё это к тому моменту ещё не успело стать историей литературы и войти в монографии и хрестоматии.

Вряд ли можно сомневаться и в том, что на очерк Перцова, как и на однотомику в целом, Окуджава опирался как автор не обнаруженной пока (не хочется говорить: утерянной) дипломной работы под названием «Октябрьская революция в поэмах Маяковского» (1950). В книгу, естественно, включены основополагающие для такой темы поэмы «150 000 000», «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» Текст всех трёх произведений сопровождают пометы — особенно много их в двух последних поэмах, где они оставлены явно в разное время и разными читателями.

Книга может порой позволить заглянуть в творческую лабораторию поэта, дополнить наше представление о некоторых его произведениях, фактах биографии, поэтических интересах. Так, в третьем выпуске «Голоса надежды» мы опубликовали филологический комментарий к окуджавским «Стихам об озорстве», ус-

ловно датируемым 1961 годом<sup>29</sup>. По нашему предположению, в этом, не лишённом эпатажа в духе Маяковского, стихотворении отозвались богоборческие строки всё из той же поэмы «Облако в штанах»:

*Я думал — ты всесильный божество,  
а ты недоучка, крохотный божик.  
Видишь, я нагибаюсь,  
из-за голенища  
достаю сапожный ножик /25/.*

Напомним, что лирический герой «Стихов об озорстве» призывает читателя прогуляться с рогаткой по Новодевичьему монастырю («Приходите — посмеёмся в лица им, / приходите — рогатка ладони жжёт...»), и рогатка эта — подобно «ножику» героя Маяковского — становится у поэта символом неприятия веры в Бога. В начале 60-х Окуджава несколько раз прочёл стихотворение на публике и затем (вспомним Самойлова) словно забыл о нём, никогда его не публиковал. Но разговор сейчас не об этом. На обороте вклейки в конце однотомника 1941 года рукой (как свидетельствует И. В. Живописцева) Г. В. Смольянинова, брата Галины и Ирины, простым карандашом записаны (не совсем точно) как раз только что процитированные нами строки Маяковского! Мало того: чуть выше тем же почерком и тем же карандашом вписано: «А ну тебя»<sup>30</sup>. Это значит, что стихотворная цитата появилась здесь во время какого-то — скорее всего, шуточного — разговора, и что цитата из «Облака...» была в поэтическом, так сказать, обиходе семейно-студенческого окружения Смольянино-

<sup>29</sup> См.: Кулагин А. Стихи об озорстве // Голос надежды. Вып. 3. С. 231–236.

<sup>30</sup> Под цитатой из Маяковского сделана — похоже, той же рукой, но уже чернилами — ещё одна запись: «— Ленин — не только наше прошлое. Он — настоящее, он — будущее». К. Федин». Рядом, между вклейкой и внутренней стороной переплёта кто-то из семьи Смольяниновых–Живописцевых вложил вырезанный из «Огонька» фотопортрет Ленина. Показательно, что ленинская тема ассоциируется у читателя советской эпохи прежде всего с именем Маяковского; иначе портрет Ленина не оказался бы вложен в том, к которому он прямого отношения не имеет.



вых. А тот факт, что разговор вёлся «в присутствии» однотомника, лишь подтверждает особую роль в доме книги, всегда бывшей под рукой.

Нам думается, что от этих (и других) строк «Облака в штанах» тянется нить к некоторым программным произведениям Окуджавы 60-х годов — стихотворению «Не верю в Бога и в судьбу...» («...бессилен Бог — ему неможется...») и к песне «Молитва». В литературе о поэте уже отмечена необычность образа *зеленоглазого Боже* из этой песни<sup>31</sup>, а ведь свободный поэтический диалог с ним, наверное, подсказан Маяковским. Только диалог этот опять-таки полемичен. Герой «Облака...» разочарован в способностях вседержителя: «Я думал — ты всеильный божище, / а ты недоучка...» И в противовес этим словам звучит уверенное признание героя Окуджавы:

*Я знаю: ты всё умеешь, я верую в мудрость твою,  
как верит солдат убитый, что он проживает в раю,  
как верит каждое ухо тихим речам твоим,  
как веруем и мы сами, не ведая, что творим!*

Кстати, мотив уха звучит в четвёртой главе «Облака...» (той самой, где содержатся цитированные выше строки) трижды, и каждый раз — не в буквальном значении, а как синекдоха, олицетворение или гипербола (приёмом синекдохи воспользовался в данном случае и Окуджава): «Как в заживевшее ухо втиснуть им тихое слово?»; «...наклонюсь / и скажу ему на ухо: / Послушайте, господин бог!» /24/; «Вселенная спит, / положив на лапу / с клещами звёзд огромное ухо» /25/. Особенно показательна первая цитата, в которой «тихое слово» предвосхищает *тихие речи* в окуджавской «Молитве». Правда, произнесено оно у Маяковского не Богом, а лирическим героем, и это важно, потому что ро-

---

<sup>31</sup> См.: Зорин А. Вестник до-верия // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: Материалы Первой междунар. науч. конф... М., 2001. С. 141; ср.: Хазин М. С Булатом — по Молдове // Голос надежды. Вып. 6. С. 12-13.

мантическому избранничеству одинокого героя «Облака...» Окуджава противопоставил доверие к миропорядку, в котором, впрочем, и лирическому герою отведено своё скромное (оно здесь у всех скромное) место: «...дай же ты всем понемногу... / И не забудь про меня»<sup>32</sup>. Поэтическая переключка, и при этом — поэтическое расхождение с Маяковским, заставляют вспомнить о том, как по-разному интерпретировали два художника, скажем, парижскую тему (см. выше).

Другой пример: в тексте стихотворения «Тамара и Демон» простым карандашом отчёркнуты строки поэтического признания в любви Тамаре, героине лермонтовской поэмы: «...И пусть, / озверев от помарок, / про это пишет себе Пастернак, / а мы... / соглашайся, Тамара!» /111/ Такое полемическое противопоставление своего творчества творчеству поэтов-современников — вполне в духе Маяковского (см., например, «Сергею Есенину» или уже упоминавшееся нами «Юбилейное»). Окуджава — даже если помета принадлежит и не ему — должен был обратить внимание на этот мотив: ведь Пастернака он тоже высоко ценил, впоследствии не раз называл своим учителем в поэзии; в Тбилиси же встречался с ним, показывал ему свои стихи<sup>33</sup>. Сам момент творческого спора одного крупнейшего и любимого мастера с другим должен был, конечно, иметь в глазах молодого поэта особую интригу и не мог оставить его равнодушным<sup>34</sup>. (Степень же

<sup>32</sup> Ср ещё одну параллель: «...как верит солдат убитый, что он проживает в раю...» («Молитва») — «Тело твоё / я буду беречь и любить, / как солдат, / обрубленный войною, / ненужный, / ничей, / бережёт свою единственную ногу» («Облако...» /24/). Невозможно удержаться и не привести замечательную проговорку Е. Евтушенко, невольно сблизившего любимую молодым Окуджавой поэму и его собственную «Молитву»: «Облако в штанах» будут читать до той поры, пока земля вертится...» (Поэты о поэте. С. 6). Вообще «Облако в штанах», судя по данным цитируемой анкеты, особенно приятно в наследии Маяковского для мастеров поэтического слова: его назвали в числе любимых ещё трое (из восьми опрошенных): Б. Чичибабин, А. Кушнер и В. Соснора.

<sup>33</sup> См.: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 172–177.

<sup>34</sup> Ср.: Бойко С. С. Указ. соч. С. 146–147.

реального влияния Пастернака на поэзию молодого Окуджавы ещё должна быть изучена<sup>35</sup>.)

Напротив многих стихотворений в книге есть пометы, сделанные красным карандашом. Таковы, например, отчёркивания в тексте стихотворения «Лучший стих», важного для понимания эстетики Маяковского. Его лирический герой выступает перед ярославской аудиторией и слышит просьбу прочесть своё «лучшее стихотворение». Справа отчёркнуты второй, третий и четвёртый стихи в четверостишии «И гаркнул я, / сбившись / с поэтического тона, / громче / иерихонских хайл: / — Товарищи! / Рабочими / и войсками Кантона / взят / Шанхай!» /134/. Пафос стихотворения заключён в утверждении значимости и действительности «простого газетного факта», в характерном для Маяковского противопоставлении его «поэтической слякоти». Это, конечно, заметил и оценил читатель с красным карандашом в руке, отчеркнувший ещё и выделенный нами стих: «Рукоплеши, ярославец, / маслобой и текстильщик, / *незнаемым / и родным / китайским кули*».

Не в полемическом ли диалоге с этим стихотворением родилась «Главная песенка» Окуджавы (1960), напоминающая о возможном источнике уже самим своим названием? Политической определённости и плакатности строк Маяковского здесь противостоит принципиальная, как нам думается, зыбкость и неуловимость «песенки» барда: «Она ещё очень неспетая. / Она зелена, как трава». Более того — в финале лирическая ситуация как бы редуцируется, оборачивается мотивом невозможности спеть *главную песенку*, становящуюся своеобразным символом недося-

---

<sup>35</sup> См. опыт сравнительного анализа отдельных стихотворений и мотивов: Жолковский А. К. Тема и вариации: (Пастернак / Окуджава) // Жолковский А. К. Избранные работы о русской поэзии. М., 2005. С. 327-350; *Абельская Р.* Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург, 2008. С. 128-138. Отметим также работу, выявляющую ряд любопытных переключек лирики Окуджавы со стихами ещё одного крупнейшего поэта из поколения, к которому принадлежали Маяковский и Пастернак: *Гельфонд М. М.* Мандельштам и Окуджава: мир и лирический герой // *Голос надежды.* Вып. 3. С. 325–335.

гаемого в искусстве и в жизни, предпочтения готовым ответам — открытых вопросов<sup>36</sup>:

*Легко, необычно и весело  
кружит над скрещеньем дорог  
та самая главная песенка,  
которую спеть я не смог.*

Две красные карандашные черты проведены на с. 53 напротив названия «Интернациональная басня», а затем таким же способом отчёркнут комментарий к ней на с. 528: «Тема басни — распад Антанты» и так далее. Одним из героев басни Маяковского является означающий Францию петух («...а петуху / под гром побед / орать, / и будет всем обед»). Зная, что *петух* (а из домашней птицы ещё и *гусак*) станет в 60-е годы басенным героем самого Окуджавы, можно предположить, что его басни «Песенка о петухах» и «Песенка про старого гусака», тоже связанные с обстоятельствами общественно-политической жизни своего времени, восходят не только и даже не столько к традиции Крылова, сколько к традиции тяготевшего как раз к политической сатире Маяковского, и что именно Окуджава и отметил карандашом заинтересовавшее его (и запомнившееся ему) произведение и даже комментарий к нему. Напомним первую из них — намекающую, по мнению некоторых, на Хрущёва, и особенно близкую, на наш взгляд, «Интернациональной басне» поэта революции:

*Сладко спится на майской заре,  
петуху б не кричать во дворе.  
Но не может петух промолчать,  
потому что он создан кричать.  
Он кричит, помутнел его взор —  
но никто не выходит во двор.*

<sup>36</sup> Об этой особенности творческого сознания Окуджавы см., например: Фризман Л. Г. «Ах, если б я знал это сам...»: Поэзия безответных вопросов // Фризман Л. Г. Предварительные итоги: Сб. избр. статей к 70-летию... Харьков, 2005. С. 590-594.

*Видно, нету уже дураков,  
чтоб сбегаться на крик петухов.*

Возможно, именно басенная манера привлекла внимание Окуджавы и при чтении «Баллады об одном короле и тоже об одной блохе (Он же Деникин)»: название её на с. 76 отчёркнуто синим карандашом. Не вспоминалась ли ему эта басня Маяковского, когда одну из своих песен он объявлял на публике как «Песенку о старом, больном, усталом короле, который отправился завоёвывать чужую страну, и о том, что из этого получилось» (1961). Авторская песня вообще тяготела к «длинным» названиям; к моменту появления такого заглавия Окуджавы они уже не раз появлялись в творчестве М. Анчарова (а позже, под его влиянием, у Галича, Высоцкого и других бардов)<sup>37</sup>. Между тем, в авторскую песню такой тип названия мог прийти как раз из поэзии Маяковского, довольно часто им пользовавшегося («Сказка для шахтёра-друга про шахтёрки, чуни и каменный уголь» и т. п.).

С большей — хотя тоже неполной — уверенностью можно попытаться атрибутировать несколько записей на полях стихотворений, по почерку напоминающие нам руку Окуджавы. Мы говорим осторожно: напоминающие, — признавая, что абсолютной уверенности здесь быть не может. Слишком уж кратки эти записи, слишком они автокоммуникативны, то есть сделаны для себя, а не для читателя, а значит — небрежны. Такова, скажем запись на полях напротив фрагмента стихотворения «Москва — Кенигсберг», лирический герой которого совершает воздушный перелёт: «Крылья Икар / в скалы низверг, / чтоб воздух-река / тек в Кенигсберг. / От чертёжных дел / седел Леонардо — / чтоб я / летел, / куда мне надо», и далее, до слов «...чтоб спорил / с громом / моторов стук» /247/. Эти строки сначала отчёркнуты слева синим, по-видимому, карандашом, ныне уже сильно осыпавшим-

---

<sup>37</sup> См. об этом: *Соколова И. А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 166–169.

ся и потому бледным, а затем этим же карандашом записано снизу вверх: «Одну культуру, чтоб людям лучше». Фраза, конечно, не претендует на синтаксическую точность, но ясно, что читателя привлёк поэтический обзор достижений человечества от легендарного Икара до современных авиаконструкторов Юнкерса и Дукса, в этом же фрагменте упомянутых. Кстати, справа эти же строки отчёркнуты ещё и чьим-то красным карандашом.

Несколько других записей объединяет интерес читателя к поэтической технике, и это дополнительный аргумент в пользу атрибуции их Окуджаве: ведь он сам уже всерьёз пишет стихи, уделяя им, судя по воспоминаниям И. В. Живописцевой, гораздо больше внимания, чем учёбе, — и потому наверняка интересуется этой стороной творчества. Карандашная (соответственно синим и красным цветом) помета «Техн.<ика> стиха» сопровождает в однотомике, например, такие цитаты: «...у корня / под кедром / дорога, / а в ней — / император зарыт» («Император» /172–173/); «Парадом развернув / моих страниц войска, / я прохожу / по строчечному фронту. / Стихи стоят / свинцово-тяжело, / готовые и к смерти / и к бессмертной славе. / Поэмы замерли, / к жерлу прижав жерло / нацеленных / зияющих заглавий. / Оружия любимейшего род...» («Во весь голос» /405/) В первом случае читателя привлекла реминисценция из лермонтовского «Воздушного корабля», и ещё одно заимствование-перепев оттуда же отмечено им в тексте поэмы «Хорошо!», в строках о Керенском: «Глаза / у него / бонапартьи / И цвета защитного френч» /377/<sup>38</sup> (напомним соответствующие строки стихотворения Лермонтова: «На острове том есть могила, / А в ней император зарыт»; «На нём треугольная шляпа / И серый походный сюртук»<sup>39</sup>). Здесь на полях той же рукой и, похоже, тем же красным карандашом записано:

<sup>38</sup> Кстати, в таком френче будет выходить на сцену Театра на Таганке Высоцкий — исполнитель роли Керенского в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир». Окуджава наверняка видел этот спектакль. Вспоминал ли он, глядя на Высоцкого-Керенского, строки Маяковского?

<sup>39</sup> Лермонтов М. Ю. Полное собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Л., 1979. С. 437, 438.

«Техн.<ика> Лерм.<онтова>». Если эти пометы действительно принадлежат Окуджаве, то он, как видим, обратил особое внимание на творческое использование Маяковским мотивов лермонтовского стихотворения о Наполеоне (это любопытно в свете позднейшего интереса автора «Батального полотна» и «Свидания с Бонапартом» к наполеоновской эпохе).

Что же касается «техники стиха» Маяковского, то её влияние на поэтику Окуджавы, особенно на ритмику, обратило на себя внимание Вл. И. Новикова уже свыше двух десятилетий назад<sup>40</sup>. Недавно и нам приходилось отмечать её роль в эпоху становления творческой индивидуальности поэта (использование ассонансных рифм, тонического стиха, открытого в новой русской поэзии именно Маяковским)<sup>41</sup>, и пометы укрепляют нас в предположении, что такое влияние действительно имело место и что истоки его уходят в тбилисский период биографии поэта. Очевидно, не случайно внимание читателя с карандашом в руке привлекли строки с оригинальными рифмами Маяковского: «Там, / за китайской линией, / грозитя Чжанцзолиния, / и пан Пилсудский в шпорах / просушивает порох. / А Лондон — / чемберленится, / кулак / вздывать / не ленится» («Лев Толстой и Ваня Дылдин»; помета красным «техни<ка>» /130/); «Винтовка / мишень / на полене долбит, / учится / бить Чемберлена. / Целься лучше, / у лордов / лбы / твёрже, / чем полено» («Крым»; помета синим «техника стиха» и два отчёркивания красным /170/). Особый интерес к имени Чемберлена, имеющему у Маяковского комическое, фельетонное звучание, заметен и в том, что в уже упоминавшемся нами стихотворении «Лучший стих» красным карандашом подчёркнуто словосочетание *чемберленьи ноты* /134/, а в стихотворении «Готовься!..» таким же образом выделен стих

<sup>40</sup> См.: Новиков Вл. Властитель чувств. С. 188–191. Любопытно, что ещё в 1961 году И. Лисочкин, автор печально известной статьи «О цене шумного успеха» (Смена. Л., 1961. 29 нояб.), отметил у Окуджавы «рубленный ритм раннего футуризма» — то есть, конечно, Маяковского.

<sup>41</sup> См.: Кулагин А. Стихи об озорстве. С. 235–236.

«сладко ль / рабочим / в краях Чемберленовых?» /163/. Кстати, в этом же стихотворении синим карандашом обведено выражение *не быть обворовану* и справа на полях почерком, опять-таки напоминающим руку Окуджавы, написано: «старая форма». Обратившее на себя внимание читателя слово зарифмовано у Маяковского со словом *оборону*, и такая необычная ассонансная рифма наверняка тоже обратила на себя его внимание.

Когда в зрелом своём творчестве Окуджава рифмует, скажем, *известно — маэстро, сиртаки — атаки, уюта — как будто*, то эта раскованность неточной рифмовки напоминает прежде всего о традиции Маяковского. Но и в «дубиальных» тбилисских текстах второй половины 40-х годов ощущается влияние рифмы — да и ритмики — Маяковского. Например, в стихотворении «Всё приходит с пустяков, с —просто так”...» читаем об уже известном нам коте:

*Даже запах не забыт усов её,  
Накануне нежный и заманчивый.  
Плюнет он на всю ночную философию  
И пойдёт мясца себе выклянчивать.*

Трёхсложные (наряду с более краткими) интервалы между ударными слогами (*запах не забыт; нежный и заманчивый; ночную философию*) — это уже тоника в духе Маяковского. Его традиция ощущается и в использовании составной рифмы: *усов её — философию*; сравним в «Облаке в штанах»: *не могли бы — глыбе; ртом он — дома* и т. п. К слову сказать, сам окуджавский кот, словно предвосхищающий будущего известного чёрного кота из песни «Со двора подъезд известный...» с *кусочком колбасы*, своим порывом *плюнуть на всю ночную философию* в пользу *мясца* неожиданно напоминает... героя всё того же «Облака...», нигилиста и богоборца: «Я знаю — / гвоздь у меня в сапоге / комшмарней, чем фантазия у Гёте!» /20/



Раз уж мы вспомнили о тонических стихах, то заметим, что и у сравнительно «позднего» Окуджавы они тоже появляются в отдельных строках — например, песни «Музыкант»: «Я не то чтоб любопытствовал», или уже цитированной нами «Парижской фантазии»: «У парижского спаниеля лик французского короля, / не погибшего на эшафоте, а достигшего счастья и лени...» Так и видишь их записанными «лесенкой», столь любимой Маяковским. Интервал между ударными слогами достигает здесь пяти слогов. Каждый, кто слышал «Парижскую фантазию» в авторском исполнении, может оценить, какой изощрённой мелодии и редкой для Окуджавы «скороговорки» потребовал от поэта стихотворный ритм (большая часть стихов «Фантазии» написана тоже не самым привычным для песни размером — шестистопным анапестом с дополнительным безударным слогом перед цезурой). Вообще среди крупнейших бардов творческая тяга к тоническому стиху присуща, кажется, только Окуджаве, и это обстоятельство лишний раз подтверждает справедливость слов Вл. Новикова о том, что Окуджава, при всей своей «классичности», отличается «глубокой причастностью к контексту русского поэтического модернизма»<sup>42</sup>.

А вот по «маяковскому» пути активного внедрения в стихи неологизмов Окуджава (в отличие от Высоцкого) не пошёл, хотя его (если это пометы действительно его, что очень вероятно) интерес к поэтической игре со словом «Чемберлен» (*Чемберленовые, чемберленьи, чемберленится*) как будто позволял прогнозировать это. Мы думаем, что именно неологизм (*взлехораденно*) заставил его подчеркнуть красным карандашом выделенный нами здесь курсивом стих «*А над этой / идиллией — / взлехораденно-бешеные / военные / приготовления*» в стихотворении «На Западе всё спокойно» /179/. Кстати, над названием его — уже зна-

---

<sup>42</sup> Новиков Вл. Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков // Новиков Вл. Роман с литературой. М., 2007. С. 89. См. также: *Абельская Р.* Указ. соч. С. 138-147.

комая нам помета «техн.<ика>», но сделанная уже синим карандашом.

Мы уже упоминали об одной помете в тексте статьи «Как делать стихи». Пора сказать, что в нём есть и немало других помет, сделанных синим карандашом; судя по всему, принадлежат они все одному читателю (за исключением отчёркиваний в выводах статьи, сделанных позже чьей-то шариковой ручкой). И если учесть, что читатель этот вникает в поэтическую «кухню» Маяковского с творческим, профессиональным интересом, то уместно предположить, что читателем этим был никто иной как молодой поэт Булат Окуджава. Ещё в 1989 г. М. В. Каманкина заметила (хотя и не аргументировала своё наблюдение), что «внутренняя мелодика, особая певучая интонация» стихов Окуджавы, которые «хочется повторять, проговаривать», напоминает о процессе поэтического творчества, описанном в статье Маяковского<sup>43</sup>. Сам поэт на склоне лет в ответ на явно неслучайный вопрос знавшей и ценившей поэзию Г. Старовойтовой «Вы пишете, записывая стихи, или, как Маяковский, —вышагивая» их?» — ответил: «Нет, я их не высагиваю... я сижу вот так праздно, и вдруг у меня рождается строчка. А потом она тянет за собой...»<sup>44</sup>. Не знаем, насколько искренен этот ответ: нам кажется, что ответить по-другому в эту пору поэт и не мог, иначе он сделал бы Маяковского своим творческим «союзником», чего ему, конечно, не хотелось. А уж фраза «я сижу вот так праздно» сильно отдаёт лукавством и в устах Окуджавы убеждает не больше, чем определение книги Карабчиевского как «блистательной».

Опуская пометы возле строк Маяковского о необходимости «социального заказа», «максимальной помощи своему классу» и тому подобных вещах, приведём некоторые отмеченные карандашом цитаты из статьи, касающиеся именно поэтического мас-

---

<sup>43</sup> См.: Каманкина М. В. Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. С. 226.

<sup>44</sup> Окуджава Б. «Но в крови моей есть азиатчина...» / [Беседовала] Г. Старовойтова; Лит. запись беседы: И. Мильштейн // Европеец. 1993. № 3.

терства, работы со словом: «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество» /275/; «...даже канонизированный свободный стих (наряду с традиционными размерами — *А. К.*) — это ритм, приспособленный для какого-нибудь конкретного случая и именно только для этого конкретного случая годящийся /275–276/; «Рифма связывает строки, поэтому её материал должен быть ещё крепче, чем материал, пошедший на остальные строки» /278/.

Что ж, уже зная о творческом интересе Окуджавы к опыту Маяковского как именно стихотворца, к его ритмике и рифмовке, мы воспринимаем его внимание к этим вещам в статье о «делании» стихов как нечто само собой разумеющееся. Не удивляемся и помете у фразы «Большинство моих вещей построено на разговорной интонации» /280/, ибо разговорная интонация заметна уже в ранних стихах самого Окуджавы, не говоря о позднейших, где она станет ключевой особенностью его поэтики — достаточно вспомнить хотя бы характерные для поэта обращения и вводные слова (*подумайте, наверное, пожалуйста* и др.; см. также выше, в первом разделе нашей статьи). Между тем читателя с синим карандашом в руке привлекли в статье и мотивы соотношения слова звучащего и слова напечатанного, и это так любопытно в свете позднейшей творческой судьбы Окуджавы, спустя десятилетие вышедшего на сцену с гитарой в руках: «Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращён. В особенности важно это сейчас, когда главный способ общения с массой — это эстрада, голос, непосредственная речь» /280/. Повидимому, будущий бард уже задумывался об этом, и задумывался с подачи Маяковского!<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Любопытно, что впоследствии Окуджава от этой позиции отталкивался: «...когда я начинаю чувствовать, что я, сочиняя песню, вижу перед собой аудиторию, мне сочинять не хочется» (*Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...»* С. 80).

И ещё одно отчёркивание в статье «Как делать стихи» никак нельзя пропустить — уж очень оно «окуджавское». Всё тот же синий карандаш отметил следующие строки Маяковского: «Надо принять во внимание среднестепенность читателя, надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке её делатель. Наша обычная пунктуация с точками, запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложнённый человек вкладывает в поэтическое произведение» /281/. Во-первых, какая интересная диалектика: «средний» читатель одновременно есть «усложнённый человек», ибо при восприятии стихов он должен быть в каком-то смысле уподоблен их создателю — иначе ему не понять вложенных в стихи «оттенков эмоций». Так впоследствии Окуджава будет ориентироваться в своих песнях вроде бы на самого обыкновенного слушателя, но при этом слушателя развитого, готового воспринимать аллюзии и подтексты, владеющего определённым культурным багажом.

А во-вторых, устная форма поэзии позволит и Окуджаве относиться к пунктуации как к чему-то третьестепенному. А. Раскина вспоминает, как поспорила со знакомыми о знаке препинания в последнем куплете песни «К чему нам быть на —ты”, к чему?..»: «Зачем мы перешли на —ты”?.. / За это нам и перепало: / На грош любви и простоты, / А что-то главное — пропало»<sup>46</sup>. Вопрос был в том, есть ли двоеточие после слова *перепало*, или там нет вообще никакого знака. От его наличия — или, наоборот, отсутствия — зависел смысл строк. Реакция Окуджавы, которого Раскина спросила об этом по телефону, была растерянной и поначалу даже чуть-чуть испуганной. Заглянув в собственную рукопись (без этого ответить он не мог!), поэт дал сначала один ответ (двоеточия нет), а потом подумал и сказал: «А вы знаете, ведь можно и

---

<sup>46</sup> Окуджава Б. Капли Датского короля: Киносценарии; Песни для кино / Сост. В. И. Босенко. М., 1991. С. 140.

так (то есть иначе — *А. К.*) понять»<sup>47</sup>. Столь же двусмысленное впечатление производит авторское исполнение первого куплета «Песенки о ночной Москве»: «...мелодия, как дождь случайный, / гремит; и бродит меж людьми / надежды маленький оркестрик / под управлением любви». Точка с запятой после *гремит* заметна лишь на письме — интонация же поющего Окуджавы такова, что строка звучит без паузы: *гремит и бродит меж людьми*. Расчёт на устную форму стиха позволяет словно пренебречь пунктуационными канонами.

Если вернуться к размышлениям Окуджавы-читателя о демократичности поэзии, то нужно, наконец, сказать о записи на полях «Выступления в Доме комсомола Красной Пресни...», по почерку напоминающей руку Окуджавы столь сильно, что мы почти не сомневаемся в его авторстве. Находится она напротив строк: «Нужно сделать так, чтобы, не уменьшая серьёзности своих вещей, сделать стихотворения нужными массе, т. е., когда стихотворение возьмут, положат на руку и прочтут его пять раз, и скажут — хотя было и трудно понять, но понявши, мы обогатили свой мозг, своё воображение, ещё больше отточили свою волю к борьбе за социализм» /518/. Сначала эти строки были дважды отчёркнуты простым карандашом, а затем тот же карандаш оставил две фразы: «Принцип работы. Объяснение к трудности понимания». Похоже, Окуджаве действительно были интересны мысли Маяковского о доступности поэзии, не отменяющей, однако, «серьёзности вещей».

Мы, конечно, не ставили перед собой задачи полного охвата темы «Окуджава и Маяковский». Едва ли это и возможно в одной статье. Речь шла лишь об отдельных эпизодах творческого диалога одного поэта с другим, ибо главную свою цель мы видели в том, чтобы познакомить читателей с интересным книжным эк-

---

<sup>47</sup> Раскина А. А. Хочу поделиться моим окном // Жизнь прекрасна и беспощадна: В. Барлас — Л. Кнорина. Эссе, стихи, письма, воспоминания друзей и близких / Сост. Т. Барлас. М., 1997. С. 136.

земляром, и поэтический материал привлекали постольку, поскольку этого требовал предмет разговора. Фронтальное же изучение этого диалога сулит, мы уверены, немало неожиданных открытий. Но уже сейчас можно сказать, что, при всём многолетнем молчании Окуджавы о роли Маяковского в его творческой судьбе, роль эта не исчерпывается влиянием на лирику 40–50-х годов. В целом Окуджаве позднейших десятилетий чужды дух и творческие установки Маяковского, однако последний не раз "напоминает" о себе в его стихах. При этом обращение к его наследию то и дело оказывается полемичным — даже если Окуджава и не ставил перед собой такой задачи. Но подсознательный полемический диалог не менее важен и не менее (а порой, может быть, даже более) любопытен, чем диалог осознанный.

...Окончив университет, Булат Шалвович и Галина Васильевна уехали трудиться в Калужскую область. Книга, конечно, осталась у Смольяниновых, и шамординским школьникам молодой учитель читал Маяковского уже по какому-то другому изданию<sup>48</sup>. Всего несколько студенческих лет пользовался Окуджава «огизовским» однотомником, но эти недолгие годы совпали с временем становления его литературных вкусов и настоящего приобщения к миру поэзии. А поскольку ключевой фигурой был для него в ту пору Маяковский (притом что читал и ценил он ещё, кроме Маяковского и уже упоминавшегося нами Пастернака, — Багрицкого, Сельвинского, Асеева, Светлова...<sup>49</sup>), то надо признать: мы имеем дело, пожалуй, с главной поэтической книгой из круга чтения молодого Булата Окуджавы. Уже одно это делает её уникальной, подтверждая проницательное замечание М. О. Чудаковой о «военном и первом послевоенном времени»

---

<sup>48</sup> См. свидетельство ученицы школы в Шамордине: «Булат Шалвович много рассказывал нам о Маяковском, очень интересно и эмоционально. Кажется, Маяковский сложный поэт, но после рассказов Булата Шалвовича я вообще полюбила его, и не только я» (Гизатулин М. Шамордино: (1950-1951) // Гизатулин М. Булат Окуджава: «...из самого начала». М., 2008. С. 117).

<sup>49</sup> См.: Живописцева И. Указ. соч. С. 64–65.

как начале «зарождения его (Окуджавы — А. К.) ценностей, слагаемых его поэтического мира»<sup>50</sup>.

Разговор об однотомике Маяковского невольно ставит перед исследователями творчества Окуджавы ещё одну важную проблему, необходимость решения которой делается всё ощутимее и ощутимее. Полноценное изучение наследия художника невозможно без реконструкции круга его чтения в разные периоды биографии (так, интереснейшая статья С. С. Бойко о французском мемуарном источнике романа «Свидание с Бонапартом»<sup>51</sup> оставляет открытыми важные вопросы как раз книговедческого свойства: какое именно издание мемуаров, где, когда и от кого получил Окуджава?<sup>52</sup>). А для такой реконструкции потребуется, в свою очередь, создание и публикация научного каталога личной библиотеки поэта. Сделать это нужно как можно быстрее, ибо какие-то книги из библиотеки неизбежно исчезают, а какие-то добавляются здравствующими членами семьи. Пройдёт немного времени, и восстановить реальный состав личной библиотеки Окуджавы будет невозможно. Решение этой задачи во многом зависит от доброй воли наследников поэта, в распоряжении которых библиотека находится. Надеемся, что такая работа будет проделана. А начать её стоило бы с описания книг, находящихся в мемориальной части музея в Переделкине, где поэт работал в последние годы жизни.

---

<sup>50</sup> Чудакова М. Возвращение лирики // Булат Окуджава: его круг, его век. С. 26.

<sup>51</sup> Бойко С. Луиза: О работе романиста Булата Окуджавы с мемуарным источником // Там же. С. 120–134.

<sup>52</sup> См. об этом: Уварова-Даниэль И. Рифмы судеб: Окуджава и Даниэль // Голос надежды. Вып. 2. С. 45.

---

## *«Люблю тебя сейчас...» Высоцкого в поэтическом контексте\**

Литературный фон стихотворения Высоцкого «Люблю тебя сейчас...» (1973) кажется очевидным: это знаменитое пушкинское «Я вас любил...», поэтическая ссылка на которое звучит и даже своеобразно комментируется в тексте Высоцкого. Напомним его: «В прошедшем — ~~я~~ любил” — / печальнее могил, / Всё нежное во мне бескрылит и стреножит, — / Хотя поэт поэтов говорил: / ~~Я~~ вас любил: любовь ещё, быть может...” / Так говорят о брошенном, отцветшем, / И в этом жалость есть и снисходительность, / Как к свергнутому с трона королю...» и так далее. Этому поэтическому диалогу с Пушкиным мы даже посвятили в своё время специальную статью.<sup>1</sup> Однако новое внимательное прочтение текста позволяет предположить, что диалог в стихотворении ведётся не только с Пушкиным.

У Высоцкого не однажды какие-то классические ситуации или мотивы пропускались сквозь призму более близких по времени явлений культуры. Так, если говорить о том же Пушкине, то своеобразным посредником между стихами Высоцкого и, скажем, «Русланом и Людмилой» или «Пиковой дамой» оказался уличный фольклор двадцатого века.<sup>2</sup> Нам представляется, что и в стихотворении «Люблю тебя сейчас...» Высоцкий обращается к Пушкину одновременно через как минимум двух таких посредников — двух крупнейших русских поэтов двадцатого столетия, причём их роль выходит за узкие «служебные» рамки посредничества как такового, обретая черты поэтической самооценности.

---

\* *Впервые*: Поэзия и песня В. С. Высоцкого: Пути изучения: Сб. науч. статей. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2006.

<sup>1</sup> См.: Кулагин А. «Люблю тебя сейчас...»: диалог с классиком // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 100-109.

<sup>2</sup> См., например: Кулагин А. Высоцкий и другие. С. 96-97, 111-112.



Первый из них — Сергей Есенин, творчество которого Высоцкому было знакомо очень хорошо. В 1967 году в Театре на Таганке состоялась премьера спектакля по драматической поэме Есенина «Пугачёв», в котором Высоцкий сыграл роль Хлопуши. Л. В. Абрамова вспоминает, что в период работы над ролью он «с жадностью» и «много читал сам: и Есенина, и воспоминания о нём», и что «Есенин был совершенно особым этапом в жизни Володи...»<sup>3</sup> Конечно, за несколько лет, прошедших между премьерой «Пугачёва» и написанием стихотворения «Люблю тебя сейчас...», есенинский «багаж» Высоцкого не был растерян, а, напротив, пополнялся<sup>4</sup>. Есенин оставался для него одной из наиболее притягательных фигур в истории русской поэзии, тем более что в 60-е — 70-е годы читающая Россия переживает настоящий бум Есенина (порой даже переходящий в кич<sup>5</sup>), чьё творчество на тот момент относительно недавно (после многолетнего сталинского запрета) получило официальный статус.<sup>6</sup>

«Присутствие» Есенина в лирическом монологе Высоцкого ощущается прежде всего в языке и стиле. Лексика здесь порой заметно напоминает есенинскую: «Всё нежное во мне бескрылит и стреножит», «Так говорят о брошенном, отцветшем». Прилагательное *нежный* и производные от него — характерная примета есенинского, и только есенинского, поэтического языка: «Я по-

---

<sup>3</sup> Абрамова Л. В. Факты его биографии / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. М., 1991. С. 24. Подборку звучавших на публике высказываний поэта-актёра об этой его театральной работе см. в кн.: Театральный роман Владимира Высоцкого / Сост. А. Петраков, О. Терентьев. М., 2000. С. 58-69.

<sup>4</sup> См.: Карапетян Д. Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспоминания. М., 2002. С. 183-184.

<sup>5</sup> Достаточно вспомнить повсеместно продававшиеся в магазинах сувениров изготовленные по дереву (типа разделывательных досок) портреты поэта, почему-то непременно с трубкой во рту.

<sup>6</sup> Несмотря на очевидность научной проблемы «Высоцкий и Есенин», она ещё не стала предметом серьёзного изучения. Опубликованные работы на эту тему либо поверхностны (см.: Осипов А. Е. «История сердцу знакомая» // С. А. Есенин: Проблемы творчества, связи. Рязань, 1995. С. 65-71; Чибриков В. Ю. Сергей Есенин и Высоцкий // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Самара, 2001. С. 66-70), либо откровенно тенденциозны (см.: Кудимова М. Ученик отступника // Континент. 1992. № 2 /72/. С. 323-341).

прежнему такой же нежный» («Письмо матери»), «А теперь вдруг растут слова / Самых нежных и кротких песен» («Ты такая ж простая, как все...»), «Как нежно тогда я сыпал / Цветы на кудрявую прядь» («Я помню, любимая, помню...»).<sup>7</sup> Метафорический мотив цветения и отцветания как юности и, соответственно, жизненного финала — тоже нередко встречается у Есенина: «Будь же ты вовек благословенно, / Что пришло процветь и умереть» («Не жалею, не зову, не плачу...»), «Вот так же отцветём и мы / И отшумим, как гости сада...» («Мне грустно на тебя смотреть...»). Глагол *стреножит* связан с есенинской лирикой тематически: *последний поэт деревни* не однажды воспел и лошадей, и даже копыта и детали упряжи — неважно, в прямом или переносном смысле: «Как птицы, свищут вёрсты / Из-под копыт коня» («О пашни, пашни, пашни...»), «Рыжий месяц жеребёнком / Запрягался в наши сани» («Нивы сжаты, рощи голы...»). Всё это создаёт в стихах Высоцкого ощутимую есенинскую ауру — тем более что для лирики барда такие поэтизмы в целом, кажется, не характерны, а здесь они размещены очень плотно, на очень узком стиховом пространстве.

О есенинской традиции по-своему сигнализирует у Высоцкого и неологизм *бескрылит*, точнее — сам факт его использования. Есенин часто пользовался неологизмами, образованными как раз с помощью игры аффиксами и грамматическими формами («рыхлая *выбель*», «*обосененная* тишина...»), и Высоцкий поступает так же.

Любопытны в этом отношении и интонация, эмоциональный пафос стихов Высоцкого, порой непривычно высокопарных:

*Приду и вброд и вплавь  
к тебе — хоть обезглавь! —  
С цепями на ногах и с гирями по пуду... -*

<sup>7</sup> Здесь и далее произведения Есенина мы цитируем по изданию: *Есенин С. Собр. соч.:* В 5-ти т. М., 1961-62. Ссылки на него не оговариваются.

и опять-таки напоминающих о Есенине. Сравним с его, несколько аффектированными, строками: «Но всё ж готов упасть я на колени» («Возвращение на родину»), «Готов идти хоть до Ламанша» («Письмо к женщине»)… Очень по-есенински разбиты у Высоцкого начальные стихи нескольких строф (расположенных, кстати, в продуманном чередовании, напоминающем строфику потенциальной песни, с запевами и припевами):

*Люблю тебя сейчас,*

*не тайно — напоказ...*

*В прошедшем — «я любил» -*

*печальнее могил... (и т. д.)*

Напомним некоторые есенинские зачины: «И это я! / Я, гражданин села...» («Русь советская»), «Какой скандал! / Какой большой скандал!...» («Русь уходящая»), «Я помню праздник, / Звонкий праздник мая...» («Письмо к сестре»)… В отличие от предшественника, Высоцкий скрепляет два разделённых цезурой полустишия внутренней рифмой — что само по себе, кстати, лишний раз говорит о своеобразной литературности, рефлексивности его стихотворения. Показательно и междометие *ах* в финальной строфе («Ах, разность в языках, — / не положенье — крах!»), тоже очень «есенинское» («Ах, как много на свете кошек...»), «Ах, метель такая, просто чёрт возьми...»).

Лирический монолог Высоцкого заставляет вспомнить и об ещё одной особенности есенинской ритмики — чередовании пятистопного и шестистопного ямба в некоторых стихотворениях: «Тот ураган прошёл. Нас мало уцелело. / На переключке дружбы многих нет» («Русь советская»); «Я уходящих в грусти не виню, / Ну где же старикам / За юношами гнаться?» («Русь уходящая»; здесь же, кстати, встречаются и другие варианты сочетаний разностопных стихов). Стихотворение Высоцкого полностью состоит из пяти- и шестистопных ямбических строк, включая две пары пятистопных строк с дактилической рифмой («И в этом жалость

есть и снисходительность» и т. п.), расположенные в тексте строго симметрично, а значит — осознанно (один из примеров виртуозной стихотворной техники поэта). Вообще же пятистопный (а тем более шестистопный) ямб воспринимается как размер литературный, рефлексивный по отношению к поэтической традиции XIX века, прежде всего — традиции пушкинской («Борис Годунов», «Вновь я посетил...» и др.). Таков он уже у Есенина, не говоря о более поздних авторах.

Констатируя ещё раз «пушкинско-есенинскую» литературность стихов Высоцкого, мы должны наконец обратить внимание на то, что сама поэтическая ссылка на Пушкина в тексте «Люблю тебя *сейчас...*» — явление, тоже в известном смысле восходящее к Есенину. В его стихотворениях последних лет (1924-25) такие ссылки появляются не раз: «Здесь Пушкин в чувственном огне / Слагал душой своей опальной: / — Не пой, красавица, при мне / Ты песен Грузии печальной» («На Кавказе»); «О Дельвиге писал наш Александр, / О черепе выласкивал он / Строки <...> Мне жаль тебя. / Останешься одна, / А я готов дойти / Хоть до дуэли. / — Блажен, кто не допил до дна» (с примечанием Есенина: «Слова Пушкина» — А. К.) / И не дослушал глас свирели» («Письмо к сестре»). В этот ряд, естественно, встаёт и программное стихотворение «Пушкину», где прямых цитат нет, но зато есть ряд пушкинских аллюзий (*ты был повеса, милые забавы, обречённый на гоненье*). Общеизвестно, что «поздний» Есенин сильно тяготеет к пушкинской традиции: например, стихи типа «Возвращения на родину» и «Руси советской» явно напоминают пушкинское «...Вновь я посетил...»<sup>8</sup> Кстати, большинство цитат, выше приведённых нами как доказательство близости стихов Высоцкого к есенинским, взяты именно из поздних произведений Есенина. Можно сказать, что Есенин Высоцкого (точнее, стихотворения

---

<sup>8</sup> Новейшие интерпретации пушкинских начал в позднем творчестве Есенина см., например: Мусатов В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX в.: (А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский). М., 1991. С. 106-127; Пяткин С. Н. Пушкин в художественном сознании Сергея Есенина. Арзамас, 2007.

«Люблю тебя *сейчас...*») — это Есенин «поздний», Есенин как раз «пушкинский», который в данном случае Высоцкому и нужен, ибо и сам Высоцкий вступает в диалог с «поэтом поэтов».

Стихотворение «Люблю тебя *сейчас...*» посвящено Марине Влади. Любопытно, что и другие стихи Высоцкого, связанные с её именем, напоминают о есенинской поэзии. Особенно показательно в этом смысле стихотворение «Нет рядом никого, как ни дыши...» (1969), сразу заявляющее известные есенинские мотивы:

*Нет рядом никого, как ни дыши.  
Давай с тобой организуем встречу!  
Марина, ты письмо мне напиши –  
По телефону я тебе отвечу.*

Хотя поэтическое предложение *организовать встречу* (как и *ответить по телефону*) по стилю принадлежит, конечно, эпохе Высоцкого, а не Есенина, сама лирическая ситуация и интонация заставляют вспомнить есенинское «Дорогая, сядем рядом, / Поглядим в глаза друг другу. / Я хочу под кротким взглядом / Слушать чувственную вьюгу» («Дорогая, сядем рядом...»). Мотив *письма* — тоже типично есенинский: некоторые его лирические произведения последних лет построены как своеобразные послания, причём не просто в условно-поэтическом, но и почти в буквальном, прямо-таки «почтовом» смысле, порой даже с подписью («Письмо матери», «Письмо от матери», «Письмо деду», «Письмо к женщине»)... При этом сама переписка у Есенина становится предметом лирической рефлексии: «Я комкаю письмо <...> Но всё, что думаю, / Я после расскажу. / Я расскажу / В письме ответном...» («Письмо от матери»). О подобной рефлексии в стихах Высоцкого говорит сочетание мотивов *письма* и *телефона*, заостряющее лирическую ситуацию заочной встречи любящих. Продолжение же этого лирического послания к Марине Влади тоже несёт на себе заметный отпечаток есенинской интонации:

«Пусть будет так, как года два назад, / Пусть встретимся надолго  
иль навечно, / Пусть наши встречи только наугад, / Хотя ведь ты  
работаешь, конечно. / Не видел я любой другой руки, / Которая  
бы так меня ласкала, — / Вот по таким тоскуют моряки, — / Сей-  
час моя душа затосковала».

Посвящённые Марине Влади стихотворения рубежа 60-х — 70-х годов вообще очень литературны («Маринка, слушай, милая Маринка, / Далёкая как в сказке Метерлинка»; «Поэт — и слово долго не стареет — / Сказал: —Россия, Лета, Лорелея”...»), и эта особенность их сама по себе любопытна и нуждается в отдельном истолковании. Нам же важно, что в ряду литературных ассоциаций находится место и пушкинским. За два года до написания «Люблю тебя *сейчас*...», в обращённом к тому же адресату стихотворении «В восторге я! Душа поёт!...» (1971), Высоцкий шуточно обыгрывает классическую фразу из «Евгения Онегина»:

*А ты — одна ты виновата  
В рожденье собственных детей!  
Люблю тебя любовью брата,  
А может быть — ещё сильнее!*

Если вернуться к Есенину, то переклички с его стихами могли подкрепляться или даже возникать в творческом сознании Высоцкого благодаря одному биографическому сближению, пройти мимо которого было невозможно. Супружеский союз русского поэта с иностранкой ассоциировался с парой Есенин — Дункан. Эта параллель должна была особенно остро ощущаться Высоцким в тех конкретных жизненных обстоятельствах, в которых появилось стихотворение «Люблю тебя *сейчас*...» Дело в том, что оно написано в дороге, во время автомобильного путешествия супругов из Москвы в Париж — кстати, в поэтическом отношении весьма плодотворного (см. в этом сборнике статью о цикле «Из дорожного дневника»). Для Высоцкого, прежде «невыездного», это была первая поездка за рубеж, и лирическая рефлексия

на этот счёт в стихотворении отчётливо ощущается: «Ах, разность в языках, — / не положенье — крах! / Но выход мы вдвоём поищем — и обрящем». Волнение, вполне естественное, подсказывало известную поэтическую параллель.

И. К. Шевцов, тесно общавшийся с Высоцким в самые последние годы его жизни, приводит слова поэта о своих американских концертах: «Меня хорошо принимали в Америке. Там писали, что после Есенина больше никого так из русских поэтов не принимали...» «Видно, что ему нравилось сравнение с Есениным»<sup>9</sup>, — добавляет от себя мемуарист. Заметим, что в Америку Высоцкий ездил, как и Есенин, с женой-иностранкой. Тот же И. К. Шевцов приводит другое, тоже любопытное для нас высказывание поэта: «Про меня мужики говорили: —Вон — ездит на —Мерседесе”, а про нас всё понимает”»<sup>10</sup>. Наверняка Высоцкий чувствует при этом, что примеряет на себя известную есенинскую коллизию («К чёрту я снимаю свой костюм английский. / Что же, дайте косу, я вам покажу — / Я ли вам не свойский, я ли вам не близкий, / Памятью деревни я ль не дорожу?» — стих. «Я иду долиной. На затылке кепи...»). Одним словом, творчество и личность Есенина воспринимались Высоцким не просто очень заинтересованно, но и отчасти применительно к себе, и потому естественно, что в стихотворении «Люблю тебя *сейчас*...» пласт есенинских ассоциаций оказался таким весомым.

Нужно, наконец, отметить в стихах Высоцкого ещё один связанный с Есениным мотив — мотив необычайно важный:

*Люблю тебя теперь —  
без пятен, без потерь.  
Мой век стоит сейчас — я вен не перережу!*

---

<sup>9</sup> Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. Страницы будущей книги. [Кн. 2.] Ч. IV / Интервью и сост. В. Перевозчикова. М., 1992. С. 26. (Б-ка «Ваганта»; № 9.)

<sup>10</sup> Там же. С. 26.

Конечно, мотив *перерезанных вен* имеет сугубо «есенинское» происхождение. Тема самоубийства Есенина сильно занимала Высоцкого, и, кажется, особенно много он об этом думал на рубеже 60-х — 70-х годов. Именно к этой поре относятся воспоминания Д. Карапетяна, свидетельствующего, что в разговорах оказавшегося в трудной личной ситуации поэта «всё чаще... возникает тема самоубийства, всё навязчивее — параллель с Есениным»<sup>11</sup>. В 1971 году имя Есенина закономерно появляется в песне «О фатальных датах и цифрах» среди имён поэтов, безвременно ушедших из жизни:

*На цифре 26 один шагнул под пистолет,  
Другой же — в петлю слазил в «Англетере».*<sup>12</sup>

Поэтому в стихотворении «Люблю тебя *сейчас...*», в категоричном жизнеутверждающем *я вен не перережу*, слышится важный биографический мотив — некий прорыв из жизненного тупика, аналогичный заявленному в стихотворении того же 73-го года «Нить Ариадны» (тоже, по-видимому, связанном с Влади): «Руки сцепились до миллиметра, / Всё — мы уходим к свету и ветру, — / Прямо сквозь тьму, / Где — одному / выхода нет!..»

Здесь пора назвать другое имя, тоже, на наш взгляд, стоящее за стихами Высоцкого, — имя поэта, заметившего в своём известном стихотворении «Сергею Есенину»:

<sup>11</sup> Карапетян Д. Указ. соч. С. 85.

<sup>12</sup> Полемическую интерпретацию этой строки см. в статье: Крылов А. Заметки администратора на полях высококоведения // Вопр. лит. 2002. Июль — авг. С. 328-330. Кстати, в песне «О фатальных датах и цифрах» отозвались, по-видимому, ещё и строки есенинского стихотворения «Быть поэтом — это значит то же...» из цикла «Персидские мотивы»: «Быть поэтом — это значит то же, / Если правды жизни не нарушить, / Рубцевать себя по нежной коже, / Кровью чувств ласкать чужие души» (Есенин). Ср. у Высоцкого: «Поэты ходят пятками по лезвию ножа — / И режут в кровь свои босые души!» (отмечено: Захариева И. Инвариантный персонаж Высоцкого // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. М., 2003. С. 466).



Может,  
окажись  
чернила в «Англетере»,  
вены  
резать  
не было б причины.<sup>13</sup>

Фразу Высоцкого *я вен не перережу* можно прочесть и как своеобразную реплику в этом поэтическом споре Маяковского с уже покойным Есениным (напомним и наверняка памятные Высоцкому строки из любовного стихотворения молодого Маяковского «Лиличка! Вместо письма»: «И в пролёт не брошусь, / и не выпью яда, / и курок не смогу над виском нажать»). Вообще Маяковский был одной из центральных фигур в литературных интересах Высоцкого, о чём уже неоднократно писалось.<sup>14</sup> Напомним основные факты и свидетельства на этот счёт. Мемуаристы, близкие Высоцкому в разные годы его жизни, отмечают, что Маяковского поэт знал превосходно, воспринимал его нестандартно (что важно при том выхолащивании Маяковского, которое имело место в тогдашней пропаганде и школьном преподавании), многое читал наизусть.<sup>15</sup> Высоцкий был одним из ведущих участников спектакля «Послушайте!» по стихам Маяковского (премьера — 1967). Реминисценции из произведений классика советской поэзии встречаются у него не раз, особенно часто — в творчестве первой половины 70-х. Маяковский назван наряду с Есениным в упоминавшейся нами песне 71-го года «О фатальных датах и цифрах» («...И Маяковский лёг виском на дуло»); отмечалось сюжетное сходство с отдельными произведениями Маяковского песен «Всему на свете выходят сроки...» (1973) и «Жили-были на море...» (1974); наконец, «Памятник» Высоцкого

---

<sup>13</sup> Здесь и далее произведения Маяковского цитируются по изд.: *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1955-61. Ссылки на него не оговариваются.

<sup>14</sup> Назовём лишь наиболее развёрнутую работу по данной теме: *Новиков Вл.* Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий // *Знамя.* 1993. № 7. С. 200-204.

<sup>15</sup> См.: *Высоцкая И.* Короткое счастье на всю жизнь // *Старатель: Ещё о Высоцком.* Сб. воспоминаний. М., 1994. С. 90; *Туманов В.* Жизнь без вранья // *Я, конечно, вернусь...: Стихи и песни В. Высоцкого.* Воспоминания. М., 1989. С. 177.

(1973), продолжающий классическую поэтическую тему *exegi monumentum*, ближе всего стоит именно к стихам Маяковского, к его «Юбилейному» — звучавшему, кстати, в таганковском спектакле (Высоцкий в этом эпизоде участвовал). Заметим, что именно 1973 год — год отмечавшегося в стране восьмидесятилетнего юбилея поэта — оказывается для Высоцкого особенно «маяковским». В тот же год, как мы помним, написано и стихотворение «Люблю тебя *сейчас...*»

Мы упомянули «Юбилейное» — и должны заметить, что в нём, как и в есенинских стихах, есть своеобразная поэтическая цитата из Пушкина:

*Как это*  
                                   у вас  
   говаривала Ольга?..  
*Да не Ольга!*  
                                   из письма  
   Онегина к Татьяне.  
 — *Дескать,*  
                                   муж у вас  
   дурак  
   и старый мерин,  
 я люблю вас,  
                                   будьте обязательно моя,  
 я сейчас же  
                                   утром должен быть уверен,  
 что с вами днём увижусь я.

В этой полушутливой вариации любопытна вставка *сейчас же*, разрушающая ритмический рисунок «Онегина» (кстати, не этими ли стихами навеяна подобная игра Высоцкого с пушкинской цитатой в песне «Посещение Музы...»: «Я помню *это* (курсив наш — А. К.) чудное мгновенье, / Когда передо мной явилась ты!»?). Но ведь именно так, с упором на слово *сейчас*, возражает Пушкину Высоцкий в стихах 73-го года. Учтём, что в тексте

«Юбилейного» ниже звучит как раз полемический мотив, предвосхищающий стихи Высоцкого: «Нынче... / битвы революций / посерьёзнее —Нолтавы», / и любовь / пограндиознее / онегинской любви». Возможно, Высоцкий уловил этот мотив: его поэтическая мысль движется в похожем русле: «Хотя поэт поэтов говорил... Так говорят о брошенном, отцветшем...» Конечно, полемичность стихотворения «Люблю тебя *сейчас*...» по отношению к Пушкину весьма условна, и в разделённых почти полутора столетиями стихах много сходного (что мы пытались в своё время показать; см. сноску 1), — но мотив противопоставления чувства лирического героя Высоцкого как более сильного угасающему чувству лирического героя Пушкина здесь налицо, и он, при всей своей оригинальности, может восходить к «Юбилейному» Маяковского.

Нам думается, что «Юбилейному» стихотворение Высоцкого в какой-то степени обязано и своей «филологичностью», окрашивающей весь лирический сюжет. Высоцкий играет мотивами времени, выделяя их грамматический смысл: «Смотрю французский сон / с обилием времён, / Где в будущем — не так, а в прошлом — по-другому»; «Люблю тебя и в сложных временах — / И в будущем, и в прошлом *настоящем!*» Эта игра<sup>16</sup> не самоцельна: ведь лирический герой любит иностранку, и проблема языка для него имеет конкретный и даже практический смысл. Напомним, что «Юбилейное» Маяковского тоже по-своему «филологично» — в нём обыгран порядок букв в алфавите, согласно которому поэт выстраивает имена поэтов: «После смерти / нам / стоять почти что рядом: / вы на Пе, / а я / на эМ <...> Между нами / — вот беда — / позатесался Надсон. / Мы попросим, / чтоб его / куда-нибудь / на Ща!» и т. п. Порядок букв в алфавите как бы получает реальное значение; то же произойдёт с категорией времени у

---

<sup>16</sup> Во французском языке есть несколько сложных времён: ближайшее будущее, ближайшее прошлое, будущее предшествующее; Высоцкий шутит над разветвлённой системой времён у французских глаголов (за лингвистическую консультацию благодарим Е. В. Гришину).

Высоцкого. Нетрудно допустить, что Высоцкий, который «обладал сильным филологическим инстинктом и развивал его в себе»<sup>17</sup>, оценил эту находку Маяковского и не без его влияния написал собственные «филологические» стихи.

Рефлексируя по поводу своей первой поездки во Францию, Высоцкий, наверное, вспоминал не только пару Есенин — Дункан. Здесь возникала ещё одна, не менее близкая, параллель: Маяковский и Татьяна Яковлева, героиня парижского романа советского поэта. В стихотворении «Письмо Татьяне Яковлевой», как позже в стихах Высоцкого, звучит мотив преодоления межнационального барьера между любящими, усиленный, правда, мотивами политическими: «Я не сам, / а я / ревную / за Советскую Россию». У Высоцкого этого нет — разве что в написанном прежде, между 1968 и 1970 годами, полушутливым стихотворении «Я всё чаще думаю о судьях...» («Я в её лице целую в губы — / Общество — Франс — Юньон Советик”!»). Зато финальные строки «Письма Татьяне Яковлевой» («Я всё равно / тебя / когда-нибудь возьму — / одну / или вдвоём с Парижем») своей жизнеутверждающей уверенностью, как нам кажется, напрямую превосхищают концовку стихотворения «Люблю тебя *сейчас...*»: «Ах, разность в языках, — / не положенье — крах! / Но выход мы вдвоём поищем — и обрящем».

Признавая переключку с Есениным в строках Высоцкого: «Приду и вброд и вплавь / к тебе — хоть обезглавь! — / С цепями на ногах и с гирями по пуду...», — мы не можем не заметить здесь и влияния Маяковского. Мотив любви как огромного физического напряжения не раз звучит в его поэзии — как ранней, так и поздней. Так, метафорические *гири* едва ли не напрямую попали к Высоцкому из упоминавшегося выше стихотворения Маяковского «Лиличка! Вместо письма»: «Всё равно / любовь моя — / тяжкая гиря ведь — / висит на тебе, / куда ни бежала б». Спустя

<sup>17</sup> Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. С. 56.

двенадцать лет поэт неожиданно сравнит любовь с физическим трудом: «Любить — / это значит: / в глубь двора / вбежать / и до ночи грачьею, / блестя топором, / рубить дрова, / силой / своей / играючи» («Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви»; курсив наш).<sup>18</sup>

Скорее всего, Маяковскому обязан Высоцкий и оборотом *хоть обезглавь*. В первой главе поэмы «Облако в штанах», передавая напряжение ожидания встречи героя с любимой, поэт пишет:

*Упал двенадцатый час,  
как с плахи голова казнённого.*

Д. Карапетян свидетельствует, что однажды во время спора о Маяковском Высоцкий «в качестве примера поэтической смелости» привёл именно эти две строки.<sup>19</sup> Это значит, что он не просто помнил, но выделял выразительную метафору предшественника. Не удивительно поэтому, что она отозвалась у него самого тоже в стихах о любви.

Поэзии Маяковского присущи и некоторые стилевые черты, выше отмеченные нами как есенинские. Она тоже изобилует неологизмами, в ней тоже встречается сочетание пяти— и шестистопного ямба в одном стихотворении и даже в одном четверостишии («Я знаю силу слов я знаю слов набат...»). Возможно, эти приёмы были для Высоцкого в равной степени и есенинскими, и «маяковскими».

Так одновременно и «есенинским» и «маяковским» оказывается у него «пушкинское» лирическое стихотворение 1973 года. Такой двуступенчатый контекст свидетельствует о высокой интертекстуальной насыщенности стихотворения, в котором реминисценции и аллюзии на творчество и судьбы двух классиков ХХ

---

<sup>18</sup> Не исключено, что оборот *с цепями на ногах* восходит... к Есенину, точнее — к спектаклю «Пугачёв», в котором обнажённый по пояс Высоцкий — Хлопуша бросался на растянутые на сцене металлические цепи.

<sup>19</sup> См.: Карапетян Д. Указ. соч. С. 211.

века окрашивают и во многом определяют лирический сюжет и образный строй.<sup>20</sup> Выбор в литературные собеседники именно этих авторов (не говоря уже о Пушкине) обусловлен и их масштабом, и их популярностью (что для «всемирного» Высоцкого немаловажно), но главное — ощущением своего поэтического равенства с ними, означаящим вовсе не панибратство, но точное понимание собственного места в русской поэзии, сформировавшееся у художника как раз в начале семидесятых.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Это не исключает возможных переключек с другими поэтами. Так, строка *К позорному столбу я пригвождён*, по-видимому, содержит реминисценцию из известного стихотворения М. Цветаевой: «Пригвождена к позорному столбу...»

<sup>21</sup> См. об этом подробно в кн.: Кулагин А. Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. М., 1997. С. 122-160.

---

*Ещё к проблеме  
«Высоцкий и Маяковский»  
Три заметки\**

В развитие темы предыдущей статьи, отметим ещё три эпизода творческого диалога Высоцкого с Маяковским.

*Собака на Сене*

Стихотворение Высоцкого «Я к вам пишу» (1973) содержит полушутливый-полусерьёзный ответ авторам многочисленных писем, которые поэт получал от своих слушателей<sup>1</sup>. В этих письмах встречались и «советы» отправиться из страны, тем более что именно на первую половину 70-х пришлась «третья волна» эмиграции, «воспетая» и нашим героем («Мишка Шифман» и др.). Поэт отвечает:

*За письма высочайшего пошиба:  
Идите, мол, на Темзу и на Нил, -  
Спасибо, люди добрые, спасибо, -  
Что не жалели ночи и чернил!*

*Но только я бывал уже на Темзе,  
Собакою на Сене восседал...*

Поэт, как известно, любил обыграть буквальное значение фразеологических оборотов, как бы сталкивая его со значением пря-

---

\* *Фрагмент статьи:* Из историко-культурного комментария к произведениям В. С. Высоцкого // О литературе, писателях и читателях: Сб. науч. трудов памяти Г. Н. Ищука. Вып. 2. Тверь: Золотая буква, 2005.

<sup>1</sup> См., например, подборку таких писем, по времени написания (1974) как раз близких стихотворению «Я к вам пишу»: «Здравствуйте, Владимир Высоцкий!» / Подготовка к публ. Е. И. Кузнецовой и И. И. Огурцовой // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 223-243.

мым. Так и здесь: название знаменитой парижской реки оказалось созвучно обычному русскому *сену*.

Между тем мотив этот, по всей видимости, имеет конкретное литературное происхождение — он дважды встречается у Маяковского в «Стихах о красотах архитектуры» (1928):

*Собакой*  
*на Сене*  
*чернеют дворцы <...>*  
*Свободно, братья,*  
*свободно, отцы,*  
*ждите*  
*здесь*  
*вознесения,*  
*чтоб новым Людовикам*  
*пале и дворцы*  
*легли*  
*собакой на Сене.<sup>2</sup>*

Стихотворение Маяковского имеет характерную для творчества этого поэта идеологическую направленность: *братья* и *отцы*, о чьём будущем *вознесении* с горькой иронией говорит автор, — это парижские рабочие, погибшие под обломками рухнувшего дома. Как сообщается в эпиграфе к стихотворению, после этой катастрофы власти арестовали «200 коммунистов и демонстрантов». Основной пафос стихотворения — критика буржуазного Запада («...мусье Париж, / на скольких костях / твоя / покоится роскошь?»). Высоцкому такая политическая ангажированность, разумеется, не свойственна, но «Стихи о красотах архитектуры», да и другие парижские стихотворения Маяковского, не могли не вспоминаться ему как поэтическое воплощение ситуации «русский в Париже», более того — «русский поэт в Париже». Именно в 73-м году Высоцкий, прежде «невыездной», впервые едет на

<sup>2</sup> Произведения Маяковского цитируются по изд.: *Маяковский В.* Полное собр. соч.: В 13-ти т. М., 1955-61; ссылки на него не оговариваются.



Запад, и именно в Париж. Если учесть, что он вообще превосходно знал с юности и до последних лет хранил в памяти многие произведения классика советской поэзии (об этом свидетельствуют разные мемуаристы<sup>3</sup>), участвовал в таганковском спектакле «Послушайте!» по его стихам, то нет ничего удивительного в том, что в его собственные строки о Западе проникла реминисценция из парижского стихотворения Маяковского.

### *О любителей и сплетниках*

Похоже, что в творчестве Высоцкого отозвалось и другое стихотворение Маяковского, связанное с парижской темой — «Ответ на будущие сплетни» (1928). Напомним его начало:

*Москва*  
*меня*  
*обступает, сия,*  
*до шёпота*  
*голос понижен:*  
*«Скажите,*  
*правда ль,*  
*что вы*  
*для себя*  
*авто*  
*купили в Париже?»*

Главный аргумент поэта в споре со сплетниками заключён в том, что на своём *авто* он собирается *мчаться навстречу жданным годам в последнюю грозную свару*; то есть и здесь, как часто это бывает у Маяковского, личное — больше чем личное, оно оборачивается высоким гражданским смыслом.

В стихах начала 70-х годов Высоцкий несколько раз произносит отповедь любителям обсудить чужую личную жизнь и давать «добрые советы», и делает он это не без оглядки на предшествен-

---

<sup>3</sup> См. сноску 15 в предыдущей статье.

ника (мы это уже видели в стихотворении «Я к вам пишу»; см. предыдущий этюд). Так, лирический герой песни «Я все вопросы освещу сполна...» (1970/71) даёт едкие иронические ответы любопытствующим репортёрам («Нет, у меня сейчас любовниц нет. / А будут ли? Пока что не намерен. / Не пью примерно около двух лет. / Запью ли вновь? Не знаю, не уверен»), а в итоге касается и политических мотивов:

*Ответ: во мне Эзоп не воскресал,  
В кармане фиги нет — не суетитесь, -  
А что имел в виду — то написал, -  
Вот — вывернул карманы — убедитесь!*

Это противопоставление собственной цельности и собственной правды двусмысленным выпадам выглядит вполне «по-маяковски», тем более что и здесь Высоцкий не обошёлся без французской темы: «Да нет, живу не возле «Сокола»... / В Париж пока что не проник».

«Ответ...» Маяковского отозвался, как нам кажется, и в другой песне Высоцкого этой поры — «Нет меня — я покинул Ра-сею...» (1970). Вышучивая, опять-таки, любителей посудачить (на этот раз — о мнимом отъезде поэта на Запад), поэт вспоминает знаменитую автомобильную марку:

*Кто поверил — тому по подарку, -  
Чтоб хороший конец, как в кино:  
Забирай Триумфальную арку,  
Налетай на заводы Рено!*

Именно «Рено» покупает в Париже лирический герой Маяковского: «Не избежать мне / сплетни дрянной. / Ну что ж, / прости-те, пожалуйста, / что я / из Парижа / привёз Рено, / а не духи / и не галстук».

Ещё одна параллель. Маяковский соединяет прямой и переносный смыслы выражения «лошадиная сила» как единицы мощности мотора: «Довольно я шлёпал, / дохл / да тих, / на разных / кобылах-выдрах. / Теперь / забензинено / шесть лошадих / в моих / четырёх цилиндрах». Высоцкий, сам любивший такую поэтическую игру, ухватился за этот образ и использовал его в песне «Лошадей двадцать тысяч в машины зажаты...» (1971):

*Лошадей двадцать тысяч в машины зажаты –  
И хрипят табуны, стервенея внизу.*

Рискнём предположить, что стихи Маяковского могли вспоминаться Высоцкому и при работе над «Песней автомобилиста» (1972): «Подошвами своих спортивных ~~чешек~~ / Топтал я прежде тропы и полы <...> Но я в другие перешёл разряды...» Сравним с аналогичной оппозицией у Маяковского: «Довольно я шлёпал... Теперь забензинено...»

Любопытно, что стихотворение Маяковского то и дело возникает в творческом сознании Высоцкого в начале 70-х годов. Для поэта это первые годы брака с *французской женой*, время психологического настроя на возможную предстоящую поездку в Париж (она состоится впервые в 1973 году) и собственного превращения из пешехода в автомобилиста. Так что разные мотивы «Ответа на будущие сплетни» стали вдруг актуальны для барда именно в эту пору. Но не будем исключать вероятности обнаружения его «следов» в творчестве Высоцкого и других периодов.

### *Большие Виллы и Рарити брод*

Нам уже приходилось писать о «Песне про двух громилов — братьев Прова и Николая» (1970), о её поэтике и источниках, в том числе фольклорных.<sup>4</sup> Однако в ту пору нами остался не заме-

---

<sup>4</sup> См.: Кулагин А. Песня «Про двух громилов...»: проблематика, поэтика, контекст // Кулагин А. Высоцкий и другие. М., 2002. С. 27-37.

чен важный ближайший литературный источник этого произведения, через который, возможно, здесь преломляются и более отдалённые ассоциации. Это поэтический «Рассказ о Климе, купившем заём, и Прове, не подумавшем о счастье своём», написанный в 1924 году двумя соавторами — Н. Асеевым и В. Маяковским по заказу Наркомфина СССР в связи с выпуском крестьянского выигрышного займа. Высоцкого привлекла в этом тексте, конечно, не проблема займа, о некоторые поэтические особенности, использованные им и в собственной песне.

Во-первых, сразу бросается в глаза имя одного из героев, довольно редкое — Пров (возможно, соавторы «Рассказа...» в свою очередь заимствуют имена Пров и Клим из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»: мол, вот кому на самом деле хорошо жить — тому, кто подписался на заём). Во-вторых, герои Асеева и Маяковского хотя и не являются родственниками в буквальном смысле слова, но *в чём их не сличай* — как родные братья. Высоцкий же как раз делает своих героев родными братьями. В-третьих, оба произведения имеют сходный зачин с упоминанием комического названия деревни (села): «В деревушке / Рачий брод / жили два соседа» (Асеев, Маяковский) — «Как в селе Большие Вилы, / Где ещё сгорел сарай, / Жили-были два громилы / Огромной жуткой силы — / Братья Пров и Николай» (Высоцкий). В-четвёртых, часть текста «Рассказа...» написана тем же стихотворным размером, что и будущая «Песня про двух громилов...». — трёх- и двустопным хореем с анакрузой:

*Пошабашив,  
под плетень  
Клим бредёт на брёвна,  
Пров маячит, словно тень,  
в тот же час там ровно.*

В-пятых, Высоцкий, следуя предшественнику, ведёт своё поэтическое повествование в сказовой манере, имитируя народный

склад речи (см. цитату выше), при этом заметно смысловое совпадение в отдельных местах, например: «...да не может человек / жить без безобразия!» (Асеев, Маяковский) — «Пров ломается, мерзавец, / Сотворивши школу» (Высоцкий). Шутливая стилизация в названии «Рассказа о Климе, купившем заём...» отзывается в названии песни Высоцкого: «*Про* (вместо более характерного для поэта *О*: «О хоккеистах», «О фатальных датах и цифрах» — *А. К.*) *двух громил*...» (курсив наш).

Замечено (А. Е. Крыловым), что именно раёшными названиями Маяковского типа «Рассказ о Климе, купившем заём, и Прове, не подумавшем о счастье своём» (ср.: «История про бублики и про бабу, не признающую республики» и т. д.) подсказано название детской поэмы Высоцкого «Вступительное слово про Витьку Кораблёва и друга закадычного Ваню Дыховичного» (1970-71).

Нам думается, что тема «Высоцкий и Маяковский» таит в себе немалые возможности в отношении интертекста. Она требует уже не только привычного (и несколько приевшегося) общего противопоставления двух поэтов (один служил советской власти, другой не служил...), а прежде всего фронтального обследования текстов Маяковского на предмет их отзвуков у Высоцкого. Только максимально полное восстановление этого поэтического диалога позволит представить соотношение творчества двух художников более-менее объективно.

---

## Собеседники

### «В ключе Булата»<sup>\*</sup>

Окуджава и Высоцкий. Эти имена сопоставлялись несчётное количество раз, и чаще всего — в общем плане. В самом деле, есть что сравнивать, и Юрий Карякин, например, давно образно заметил, что Окуджава «играет на своей тихой волшебной дудочке», а Высоцкий «сочинял и пел свои песни так, будто <...> молотком отбойным работал»<sup>1</sup>. Но наступает момент, когда за общими сравнениями хочется разглядеть уже и нечто конкретное: как воспринимали друг друга два классика жанра, а главное — что взял каждый из них у коллеги в творческом диалоге? Последний вопрос относится, конечно, в основном к Высоцкому как младшему из двух художников и потому более расположенному к поэтической «учёбе»; но не будем исключать и возможность встречного творческого интереса со стороны старшего поэта.

---

<sup>\*</sup> *Впервые*: Голос надежды: Новое о Булате Окуджава. [Вып. 1.] М.: Булат, 2004.

<sup>1</sup> *Карякин Ю.* Остались ни с чем егеря // Старатель: Ещё о Высоцком / Сост. А. Крылов и Ю. Тырин. М., 1994. С. 14.

Известно, что в 60-е годы очень большое влияние на молодого поэта Высоцкого оказали песни Михаила Анчарова<sup>2</sup>. Очень высоко отзывался он и о творчестве Окуджавы, даже называл его своим «духовным отцом»; товарищи Высоцкого по Театру на Таганке Дмитрий Межевич и Иван Дыховичный (больше общавшиеся с ним уже в 70-е), свидетельствуют, что из всех бардов он выше других — и даже чуть ли не исключительно — ценил Окуджаву<sup>3</sup>. Придёт время, и обязательно будет написана большая работа (может быть, целая монография) на тему «Окуджава и Высоцкий». Однако поискать и прокомментировать какие-то точки соприкосновения можно уже сегодня.<sup>4</sup>

Речь пойдёт всего лишь о трёх эпизодах такого творческого диалога — а точнее, о трёх заимствованиях Высоцкого из поэзии старшего барда. На первый взгляд, они могут показаться разрозненными и случайными, хотя нам кажется, что это не так. Но — обо всём по порядку.

## 1

В 1972 году Высоцкий написал песню «Тюменская нефть» — написал в характерной для него ролевой манере, то есть от лица человека другой профессии, другого жизненного опыта, другой судьбы. По одной версии, песня написана по впечатлениям от поездки Высоцкого в Тюмень в 1972 году по приглашению известного геолога Ф. Салманова<sup>5</sup>; по другой — прототипом героя пес-

---

<sup>2</sup> См.: Кулагин А. Высоцкий слушает Анчарова // Кулагин А. Высоцкий и другие. М., 2002. С. 52-64.

<sup>3</sup> См.: Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого [Вып. 1.] / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. М., 1988. С. 177; Дыховичный И. Быть в хорошем настроении — обязанность человека / [Беседовал] А. Славуцкий // Новая газ. 2003. 19-21 мая.

<sup>4</sup> Некоторые переклички уже отмечены — см., например: Крылов А. Заметки администратора на полях высококоведения // Вопр. лит. 2002. № 4. С. 365-368; Кулагин А. Лирика Булата Окуджавы: Науч.-попул. очерк. М.; Коломна, 2009. С. 139-141, 279-280.

<sup>5</sup> См.: Цыбульский М. Планета Владимир Высоцкий. М., 2008. С. 124-125.

ни был геолог Ю. Эрвье<sup>6</sup>. Между тем у песни есть, как нам представляется, и литературный источник.

Герой песни отправляется на поиски нефти и, вопреки голосам скептиков из столичных кабинетов (подобно своему прототипу, Салманову), находит её:

*И нефть пошла! Мы, по болотам рыская,  
Не на пол-литра выиграли спор –  
Тюмень, Сибирь, земля ханты-мансийская  
Сквозила нефтью из открытых пор.*

*Моряк, с которым столько переругано, -  
Не помню уж, с какого корабля, -  
Всё перепутал и кричал испуганно:  
«Земля! Смотрите, братики, — земля!»*

Именно в этих строках и использована, на наш взгляд, поэтическая находка Окуджавы из его стихотворения «Январь в Одессе», написанного не позднее 1967 года. Под пером Окуджавы, в замороженном и заваленном снегом городе вдруг происходит чудо — у берега появляется каравелла, «кораблик типа скорлупы»:

*...Откуда бог его принёс,  
по-своему чудача?..  
Но с мачты прокричал матрос:  
— Земля!.. -  
смеясь и плача.  
Он зубы скалил в тишине,  
спасению дивился,  
по бронзовой его спине*

---

<sup>6</sup> См.: Время Владимира Высоцкого / Авт.-сост. М. Цыбульский. М., 2009. С. 45-47. И. Бровин, на свидетельство которого ссылается М. Цыбульский, неверно указывает фамилию и имя геолога; см.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Песни Владимира Высоцкого: Материалы к комментарию: (Пробная версия). На правах рукописи. М.; Коломна, 2009. С. 118.



*горячий пот струился.  
И город вышел на мороз,  
толпа в ладони била:  
ведь кто-то что-то произнёс,  
и что-то в этом было!  
Смешались дети, старики,  
смешались все одежды.  
— Земля!.. —  
кричали остряки  
одесские  
с надеждой.  
— Земля! — и, к пристани валя,  
хватали снег руками...  
Воистину  
была земля  
у них под каблуками...*

Смысл этого непростого (впрочем, самим автором ценившегося невысоко<sup>7</sup>) стихотворения открывается не сразу, да и вообще его можно интерпретировать, наверное, по-разному. Нам он видится примерно таким. Увидевший сушу моряк кричит «Земля!» — это естественно. Но смешной кораблик и сам принёс погибающему от мороза городу надежду на спасение. Не очень ясно, в чём именно она заключена — может быть, в том, что с ним пришло тепло (у моряка *бронзовая спина* и *горячий пот*, и это посреди январского мороза!). Но главное: «...кто-то что-то произнёс, и что-то в этом было!» Не обязательно уточнять, что именно *в этом было*: романтическое, немного «гриновское» (а шестидесятые годы можно смело назвать десятилетием Грина), стихотворение такой конкретизации и не требует.

---

<sup>7</sup> Просматривая сборник своих стихотворений, подготовленный в 1984 году членами московского КСП для самиздатского собрания сочинений, поэт отметил «Январь в Одессе» в числе тех текстов, которые он хотел бы из сборника изъять (см.: *Юровский В.* В единственном экземпляре...: О юбилейном собрании сочинений Б. Окуджавы // *Голос надежды: Новое о Булате.* Вып. 5. М., 2008. С. 379).

Но посмотрим, как связана с этими стихами песня Высоцкого. Прежде всего, два поэтических текста объединены криком «Земля!», в обоих случаях несущим в себе переносное значение. Разница в том, что у Окуджавы это значение как бы отвлечённое (трудно ведь сказать, какой конкретный смысл вложен поэтом в это слово-лейтмотив), а у Высоцкого, напротив, предельно точное, даже чисто по-житейски вполне мотивированное: моряк, никогда прежде не видевший нефти, с испугу неожиданно вспомнил свою прежнюю, морскую, профессию. Скорее всего, младшему поэту врезалась в память сама метафоричность возгласа окуджавского героя (тоже моряка!), но он мог отметить для себя и конкретный мотив из «Января в Одессе»: одесские *остряки* при слове «Земля!» *хватали снег руками*. Здесь в роли земли как бы оказывается *снег*, а это уже переносное значение, хотя оно и не исчерпывает широкого условного образа *земли* в стихотворении.

У Высоцкого же поэтический парадокс заключается в том, что *землём* названа, и тоже в переносном значении, нефть — то есть, жидкое вещество «превратилось» в твёрдое. Заимствованный мотив оказался очень органичным для автора «Тюменской нефти», созданной в тот период, когда поэт-актёр находился в творческой орбите «Гамлета» (см. предыдущую статью в данном сборнике), что означало для него повышенный интерес к лирико-философской проблематике, углублённое творческое постижение бытия в его сложности и противоречивости. Именно в начале 70-х в его поэзии нередки «смысловые перевёртыши» (Н. Крымова) типа «Груз тяжких дум наверх меня тянул, / А крылья плоти вниз влекли, в могилу» («Мой Гамлет», 1972). Вот и в герое «Тюменской нефти» есть нечто гамлетовское, есть своё *быть*, в противовес встречному *не быть* — недоверию, сомнению в возможностях человека. Ведь простой геолог поднимается здесь до уровня — ни много ни мало — Бога, творца, способного *превысить* человеческие *полномочия*:

*И бил фонтан и рассыпался искрами,  
При свете их я Бога увидал:  
По пояс голый, он с двумя канистрами  
Холодный душ из нефти принимал.*

*И ожила земля, и помню ночью я  
На той земле танцующих людей...  
Я счастлив, что, превысив полномочия,  
Мы взяли риск — и вскрыли вены ей!*

Кстати, такой поэтический ход — соединение земного и небесного, человеческого и божественного — вполне в духе Высоцкого. Вспомним его «Песню лётчика» (1968): «Мы крылья и стрелы попросим у Бога, — / Ведь нужен им ангел-ас, — / А если у них истребителей много — / Пусть пишут в хранители нас!» Но если вернуться к сравнению стихов Окуджавы и Высоцкого, то ведь и образ *по пояс голого* героя «Тюменской нефти» тоже, кажется, восходит к стихотворению старшего поэта: «...по бронзовой его спине / горячий пот струился». *Горячий пот* увидевшего землю — и, естественно, голого по пояс — моряка вполне стоит *холодного душа из нефти*, тем более что такой *холод* тоже отдаёт «смысловым перевёртышем»: ясно, что герою в этот момент не холодно, а скорее наоборот.

Возможно, к стихам Окуджавы восходит в «Тюменской нефти» и мотив *танцующих людей* — сравним в «Январе...»: «толпа в ладони била». Герои Высоцкого танцуют *на той земле*, что *ожила*. Но земля как бы оживает и *под каблуками* одесситов у Окуджавы. И подобно тому как они *хватали снег руками*, герой песни Высоцкого принимает *холодный душ из нефти*. В обоих случаях это физическое прикосновение знаменует собой момент торжества, апофеоз лирического сюжета.

Поэтические отсылки к Окуджаве показывают, между прочим, что «Тюменская нефть» — песня непростая. Высоцковеды к ней обращаются почему-то редко; в сборники избранных произведе-

ний Высоцкого она попадает не всегда. А ведь в ней очень стройный и центрированный лирический сюжет, в ней немало важных «высоцких» мотивов, она очень естественно вписывается в творчество поэта начала семидесятых годов.

## 2

«Притче о Правде и Лжи» повезло, не в пример «Тюменской нефти», больше: есть уже несколько специальных статей, посвящённых анализу этой песни. Высоцковедов интересует фольклорная традиция в «Притче...» и сам смысл рассказанной поэтом аллегорической истории о торжестве *грязной Лжи* над *нежной Правдой*<sup>8</sup>; обращаются они и к творческой истории её, прослеживают эволюцию текста по рукописям и фонограммам<sup>9</sup>. А наше внимание она привлекла тем, что имеет авторское посвящение: *Булату Окуджаве*. Конечно, сам этот факт заставляет искать следы поэтического «присутствия» Окуджавы в тексте.

Подсказку даёт сам Высоцкий, в разных случаях предварявший исполнение «Притчи...» такими комментариями: «Вот, например, есть такая песня, которая называется — В подражание Окуджаве». Я его очень люблю... И вот я придумал для него такую песню» (1977); «... Пришёл такой момент — сейчас Булат немножечко болен. Мне хочется вам, отдав ему дань, спеть песню, которая посвящается ему... Я пытался написать её даже в ключе Булата» (1978)<sup>10</sup>. *В подражание Окуджаве, в ключе Булата* — надо понимать, Высоцкий говорит здесь о поэтической манере, о стиле.<sup>11</sup> Нам всегда казалось, что в своей «Притче...» он

<sup>8</sup> См.: *Томенчук Л. Я.* «Нежная Правда в красивых одеждах ходила...» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. [Вып. I.] М., 1997. С. 84-95; *Заславский О. Б.* Кто оценивает шансы Правды в «Притче о Правде и Лжи» // Там же. С. 96-100. См. также: *Левина Л. А.* Грани звучащего слова: Эстетика и поэтика авторской песни. М., 2002. С. 220-222.

<sup>9</sup> *Ковтун Вс.* Снова об источниках // Там же. Вып. II. М., 1998. С. 202-215.

<sup>10</sup> Цит. по: *Ковтун Вс.* Указ. соч. С. 209, 210.

<sup>11</sup> Сводку высказываний исследователей на этот счёт см.: *Скобелев А. В.* «Много неясного в странной стране...»: [Вып.] II. Попытка избранного комментирования. Воронеж, 2009. С. 105-120.

иронически снижает традиционно облагороженные, романтизированные отвлечённые образы старшего поэта (*Вера, Надежда, Любовь* и другие). У самого же Высоцкого даже *Правда* не поэтизируется («Слюни пустила и разулыбалась во сне»), не говоря уже о *Лжи*. Это давнее интуитивное ощущение хочется подкрепить теперь одним конкретным наблюдением.

В «Притче...» Высоцкого звучат такие строки:

*Чистая Правда божилась, клялась и рыдала,  
Долго скиталась, болела, нуждалась в деньгах, -  
Грязная Ложь чистокровную лошадь украла –  
И ускакала на длинных и тонких ногах.*

Думается, что мотив *Лжи на длинных и тонких ногах* Высоцкий мог позаимствовать из стихотворения Окуджавы «Пробралась в нашу жизнь клевета...» (написано не позднее 1967 г.):

*Пробралась в нашу жизнь клевета,  
как кликуша глаза закатила,  
и прикрыла морщинку у рта,  
и на тонких ногах заходила.*

Прежде всего, персонифицированная *Ложь* Высоцкого сродни персонифицированной же *клевете* из стихотворения Окуджавы. Атрибутом *Лжи/клеветы* у обоих поэтов являются *тонкие ноги*; неважно, что в «Притче...» Высоцкого они принадлежат не самой *Лжи*, а украденной ею лошади. У Окуджавы сходный мотив прозвучит затем и в лирическом цикле «Жизнь охотника» (не позднее 1971 г.): «Нет пока лихих годин / выражений осторожных... / Бог беды на тонких ножках / в стороне бредёт один».

Правда, В. М. Ковтун полагает, что у Высоцкого этот мотив восходит к названию спектакля «Ложь на длинных ногах» по пьесе Эдуардо Де Филиппо, шедшего на сцене Киевского драматического театра им. Л. Украинки, где работала первая жена по-

эта Иза Высоцкая; А. В. Скобелев добавляет, что пьеса шла в 50-е годы во многих театрах страны, в том числе в Москве и Ленинграде<sup>12</sup>. У Высоцкого бывало так, что один и тот же мотив возникал на скрещении разных впечатлений — читательских или слушательских (так произошло, например, со знаменитой строкой из «Коней привередливых»: «Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий» — о чём мы писали в открывающей этот сборник статье). Так же, из двух разных источников, мог прийти к нему и мотив лжи «на *длинных* (Де Филиппо) и *тонких* (Окуджава) ногах». Вероятно, два этих, столь далёких друг от друга, автора «помогли» ему сварьировать и развить известную поговорку «У лжи короткие ноги». Для Высоцкого это приём характерный — поговорка или фразеологизм нередко дают ему материал для богатой языковой игры («И если ты, мой Бог, меня не выдашь, / Тогда моя Свинья меня не съест»; «Сбил с пути и с панталыку» и так далее).

### 3

У «позднего» Высоцкого есть песня, которую он не исполнял на концертах и, судя по сохранившимся фонограммам, напел на плёнку всего однажды. Написана она до 1978 года и называется «Попытка самоубийства». Вот её полный текст:

*Подшит крахмальный подворотничок  
И наглухо застёгнут китель серый —  
И вот легли на спусковой крючок  
Бескровные фаланги офицера.*

*Пора! Кто знает время сей поры?  
Но вот она воистину близка:  
О, как недолог жест от кобуры  
До выбритого начисто виска!*

<sup>12</sup> См.: Скобелев А. В. Указ. соч. С. 114.

*Движение закончилось, и сдуло  
С назначенной мишени волосок —  
С улыбкой Смерть уставилась из дула  
На аккуратно выбритый висок.*

*Виднелась сбоку поднятая бровь,  
А рядом что-то билось и дрожало —  
В виске ещё не пущенная кровь  
Пульсировала, то есть возражала.*

*И перед тем как ринуться посметь  
От уха в мозг, наискосок к затылку, -  
Вдруг загляделась пристальная Смерть  
На жалкую взбесившуюся жилку...*

*Промедлила она — и прогадала:  
Теперь обратно в кобуру ложись!  
Так Смерть впервые близко увидала  
С рожденья ненавидимую Жизнь.*

Эта впечатляющая поэтическая картина поединка *Смерти* с *Жизнью*, по-видимому, тоже восходит к поэзии Окуджавы, а именно к «Стихам, являющимся кратким руководством для пользования пугачом» (не позднее 1961 г.):

*...Представь себе:  
случилось так, что ты  
вдруг отупел от слов и суеты  
и наступила главная проверка,  
как в ателье — последняя примерка.  
И ты берёшь пугач (к нему привык),  
к виску подносишь — он к виску приник,  
смеёшься ты:  
ведь он не убивает...  
Но в принципе всё точно так бывает:*

его — к виску, а он к виску приник,  
 вся жизнь прошла за краткий этот миг,  
 всё вспомнилось, что не было и было...  
 И темечко  
 как бы к дождю заныло.  
 Затем обратно в стол его швырни:  
 он пригодится на другие дни.  
 Тебя холодный этот душ окатит —  
 на день-другой, глядишь, его и хватит.

Сходство лирических ситуаций очевидно — *попытка самоубийства*. Очевидно и различие: в стихах Окуджавы речь идёт всего лишь о *пугаче*, и риск гибели там только воображаемый. К финалу он сводится на нет («Побалагуришь — и пройдёт тоска»), зато само стихотворение становится очевидно иносказательным («...Всё пугачи мы держим у виска!»). У Высоцкого же угроза гибели реальна, и спасает героя не то, что пистолет ненастоящий (он как раз настоящий!), — а спасает, можно сказать, инстинкт самосохранения, воплощённый в *жалкой взбесившейся жилке*. Кстати, песня вообще замечательна своими конкретными «телесными» мотивами: *бескровные фаланги, аккуратно выбритый висок* (мотив *виска* есть и у Окуджавы), *сдутый волосок*...

Но главное — историю несостоявшегося самоубийства Высоцкий превращает в аллегорический поединок *Жизни* и *Смерти*, и предельная поэтическая конкретность этому не мешает. Этим песня напоминает «Притчу о Правде и Лжи», а она, как мы знаем, написана как раз «в ключе Булата». Высоцкий в последние годы жизни тяготеет к условной, аллегорической образности («Баллада о Любви», «Две судьбы», «Пожары»). Возможно, эта внутренняя творческая потребность встретила «поддержку» в поэзии старшего барда; ещё раз напомним, что у Окуджавы именно такая манера ярко выражена («надежды маленький оркестрик под управлением любви» и т. п.). В этом смысле «Попытка самоубийства» представляет собою даже более «окуджавский» текст, чем стихи



самого Окуджавы о *пугаче*. Получается, что и эту песню младший поэт «придумал для Окуджавы»! Может быть, именно аллегоричность стиля Окуджавы является одной из причин того, что на исходе жизни Высоцкий особенно внимателен к его творческому опыту, постоянно вспоминает его имя на публике.

Высоцкий вообще был своеобразным поэтом-протеем, открытым не только для чужого жизненного опыта (та же ролевая лирика), но и для чужого стиля, чужой манеры, чужой интонации, которые он, конечно, не копировал, но творчески — в шутку или всерьёз — переосмыслял. Достаточно вспомнить, как исполнял он уличный и лагерный фольклор или песни других бардов. Так что он мог «перевоплощаться» не только в солдата или альпиниста, подводника или зэка, но и... в Окуджаву.

И ещё одно совпадение: «Попытка самоубийства» написана тем же стихотворным размером, что и «Стихи, являющиеся кратким руководством для пользования пугачом», — пятистопным ямбом. Здесь у Высоцкого могла сработать «ритмическая память»: своё стихотворение он — скорее всего, неосознанно — пишет в том же размере, в каком создан его поэтический источник. Если вспомнить, что подобное у него бывало и прежде (военное стихотворение «Из дорожного дневника» повторяет, как мы видели в предыдущей статье, ритм военного же стихотворения С. Гудзенко «Моё поколение», исполнявшегося Высоцким в спектакле «Павшие и живые»), то можно допустить, что и ритмическое сходство произведений Высоцкого и Окуджавы не случайно.

#### 4

Осталось сказать об одном, но очень важном обстоятельстве. Все три стихотворения Окуджавы, на которые, по нашей версии, откликнулся в своих песнях Высоцкий, — «Январь в Одессе», «Пробралась в нашу жизнь клевета...» и «Стихи, являющиеся кратким руководством...» — были включены в один сборник по-

эта — «Март великодушный» (1967)<sup>13</sup>. Для всех трёх стихотворений эта публикация была первой, и при жизни Высоцкого вообще единственной в СССР. Судя по всему, эта книга попала в руки Высоцкому и он читал её с пристрастным интересом. Ведь он вспоминает не известные песни (в «Марте...», кстати, им был отведён специальный раздел), а именно стихотворения, которые он не мог помнить на слух. Значит, интерес Высоцкого к Окуджаве выходил за рамки только *песенно-поэтического* творчества последнего.

Мы не случайно уточнили: «единственной в СССР». Те же самые три стихотворения были перепечатаны в сборнике Окуджавы «Проза и поэзия», вышедшем на русском языке в западногерманском издательстве «Посев» в 1968 году. Можно допустить, что Высоцкий прочитал их в этой книге, хотя трудно судить, насколько доступен был пока ещё невыезжному поэту «тамиздат» на рубеже шестидесятых-семидесятых (к 1972 году — году создания «Тюменской нефти» — эти стихи ему уже известны). Всё же отечественный «Март великодушный» кажется более вероятным источником.

«Март...» (как, впрочем, и другие книги Окуджавы) в сравнительно небольшом личном книжном собрании Высоцкого, сохранившемся в его квартире на Малой Грузинской, отсутствует. Но это вовсе не означает, что Высоцкий (долгие годы не имевший собственного жилья и, соответственно, большой библиотеки) не мог взять сборник у кого-то из знакомых. Судя по воспоминаниям Людмилы Абрамовой, в 60-е годы жены поэта, круг его чтения в ту пору составляли часто как раз чужие и библиотечные книги<sup>14</sup>. Среди них мог оказаться и «Март великодушный». При этом какие-то строки, образы, мотивы из сборника могли прочно

---

<sup>13</sup> В новейшем издании, по которому мы цитировали стихотворения Окуджавы в этой статье, их текст полностью совпадает с текстом, опубликованным в «Марте великодушном».

<sup>14</sup> Абрамова Л. В. Факты его биографии / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. М., 1991. С. 23.

«осесть» в творческой памяти Высоцкого и затем, в нужный момент, пригодиться. Именно так в его стихах нередко проступает «чужое» — когда-то прочитанное или услышанное.<sup>15</sup>

Кажется, в богатом ряду поэтических ассоциаций, вызываемых поэзией Высоцкого, есть и те, что подсказаны ему стихами Окуджавы.

---

<sup>15</sup> Там же. С. 37.

---

## Галич и Высоцкий: поэтический диалог\*

Значимость проблемы «Галич и Высоцкий» очевидна — ведь речь идёт о двух классиках авторской песни, вообще о двух крупнейших поэтах второй половины XX века. Известно, что их отношение друг к другу было непростым и строилось как взаимное притяжение-отталкивание (два барда, по замечанию М. Шемякина, — «совершенно разные структуры»<sup>1</sup>), и свидетельства современников на этот счёт, зафиксировавшие порой почти взаимоисключающие оценки того и другого поэта о своём коллеге, соответственно допускают порой неоднозначную оценку этих взаимоотношений.<sup>2</sup> Показательна перепечатанная в альманахе «Мир Высоцкого» полемика на эту тему в нью-йоркской газете «Новое русское слово» (1997); особо выделим аналитическое редакционное послесловие к этой републикации, намечающее возможные пути изучения проблемы.<sup>3</sup>

Галич и Высоцкий сопоставлялись как художники уже в литературно-критических публикациях эпохи «перестройки»<sup>4</sup>; позже появились научные статьи сравнительно-типологического характера<sup>5</sup>. Нас же интересует вопрос о возможном непосред-

---

\* *Впервые*: Галич: Проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1.] М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001.

<sup>1</sup> [Шемякин М.] Вспоминай всегда про Вовку... М., 1991. (Б-ка «Ваганта»; № 2.). С. 7.

<sup>2</sup> Наиболее подробную сводку данных и их анализ см.: *Корман Я.* Высоцкий и Галич. М.; Ижевск, 2007. С. 54-69.

<sup>3</sup> См.: По следам одной полемики // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 423-436.

<sup>4</sup> См., например: *Панченко О.* Здесь услышано, здесь пропето // Лит. Россия. 1988. 2 дек. (№ 48.) С. 17; *Карбачиевский Ю.* И вохровцы, и эзки: Заметки о песнях Александра Галича // Нева. 1991. № 1. С. 173-174 (статья написана в 1979 г.).

<sup>5</sup> См.: *Курилов Д. Н.* «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 241-261; *Соколова И. А.* «Цыганская» тема в творчестве трёх бардов // Там же. Вып. IV. М., 2000. С. 398-416, и др. работы.

в е н н о м влиянии этих авторов друг на друга, о конкретных поэтических перекличках.

Галич если и испытал на себе творческое влияние Высоцкого, то, кажется, в минимальной степени. Это не удивительно. Во-первых, он был старше на два десятка лет и уже чисто психологически не мог учиться у поэта, годившегося ему в сыновья. Во-вторых, Галичу, с присущим ему обострённым чувством гражданского служения поэзии, порой должно было казаться, что Высоцкий этой миссии не всегда соответствует. Именно так можно интерпретировать слова Галича из его зарубежного интервью 1974 года: «Высоцкий <...>, к сожалению, <...> неразборчив: у него есть замечательные произведения, но рядом с ними идёт поток серых и невыразительных сочинений. А потом опять вырывается какая-то поразительная, прекрасная и мудрая песня. И если бы я мог давать советы, то я бы ему посоветовал строже подходить к тому, что он делает»<sup>6</sup>.

Можно назвать по крайней мере одну «поразительную, прекрасную и мудрую» песню, которую Галич выделил у Высоцкого. Как сообщает С. Чесноков со слов самого Галича, Высоцкий вскоре после создания «Баньки по-белому» (1968) побывал дома у старшего барда и спел ему эту песню. Вслед за этим Галич в беседе с С. Чесноковым «очень высоко отозвался о ней и о Высоцком как поэте»<sup>7</sup>. Косвенное подтверждение этого свидетельства обнаруживаем в тексте романа Галича «Ещё раз о чёрте» (1977). Описывая в нём явочную квартиру КГБ, автор изображает её как «обставленную уродливо пышной мебелью, таким ампиром

---

<sup>6</sup> «Верю в торжество слова»: (Неопубл. интервью Александра Галича) / Публ. А. Е. Крылова // Мир Высоцкого. [Вып. I.] М., 1997. С. 374. Любопытно, что этот «совет» очень напоминает высказывания о... Пушкине его старших современников — Карамзина, Жуковского и других. Жуковский, например, советовал младшему поэту «с высокостью гения» соединить «и высоту цели» (*Пушкин А. С. Переписка: В 2-х т. М., 1982. Т. 1. С. 95*). По сути дела, это равносильно упреку в «неразборчивости».

<sup>7</sup> По следам одной полемики. С. 431.

— времён культа личности”»<sup>8</sup>. Цитата из «Баньки...» Высоцкого («...И наколка времён культа личности / Засинеет на левой груди») вспомнилась Галичу, конечно, не случайно. Своим антисталинистским пафосом и глубоким трагизмом она была очень созвучна его собственным поэтическим поискам в области лагерной тематики. Очевидно, Высоцкий хорошо представлял себе вкусы Галича и не ошибся в выборе произведения, которое тот одобрил бы.<sup>9</sup> В более поздней поэме Галича «Размышления о бегунах на длинные дистанции», в главе «Ночной разговор в вагоне-ресторане» (1969<sup>10</sup>), есть строки, которые можно трактовать как реминисценцию из «Баньки по-белому». «Сколько веры и лесу повалено, / Сколь изведено горя и трасс!» — признаётся герой песни Высоцкого. У Галича же в гротескном рассказе бывшего лагерника взрывааемый зэками в 56-ом году монумент Сталина произносит: «Был я Вождь Вам и отец, / Сколько мук намелено!» Смысловое и синтаксическое сходство — возможно, осознанное — здесь налицо.

Критическое же отношение Галича ко многим произведениям Высоцкого тоже, конечно, не было беспочвенным. Слушая некоторые известные его песни, Галич не мог не заметить, что какие-то близкие ему самому (Галичу) темы и мотивы у Высоцкого звучат иначе. Так, «Переселение душ» Галича (1967?) являет собой пронзительный лирический монолог поэта, чья душа после смерти «подлецу достанется и шиберу» (то есть спекулянту), которому «в минуту самую внезапную <...> отчаянье моё сдавит сучье горло чёрной лапою!» Рядом с этими собственными стихами «Песенка о переселении душ» Высоцкого могла показаться Галичу поверхностной, лишающей тему важного для него драма-

<sup>8</sup> Галич А. Сочинения: В 2-х т. М., 1999. Т. 2. Киносценарии; Пьесы; Проза / Сост. А. А. Архангельская-Галич. С. 476.

<sup>9</sup> О похожем примере пронизательности Высоцкого, хорошо чувствовавшего интересы и пристрастия собеседника, см.: Каранетян Д. Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспоминания. М., 2002. С. 165.

<sup>10</sup> На этот год пришлась основная работа над поэмой — за исключением более раннего эпилога (1966).

тического пафоса: «Живи себе нормальненько — / Есть повод веселиться: / Ведь, может быть, в начальника / Душа твоя вселится». Попутно могло возникнуть и подозрение в плагиате.

Другой пример: допустим, Галич — автор песни «Ещё раз о чёрте» (1969) — слышит песню Высоцкого «Про чёрта» (1965/66) или более позднюю «Мои похорона...» (1971) На фоне драматичной песни самого Галича о нравственном выборе, об опасности компромисса с совестью («И ты можешь лгать, и можешь блудить, / И друзей предавать гуртом!») эти сюжеты Высоцкого тоже должны были казаться ему легковесными, хотя они, при всём их комизме, по-своему философичны и глубоки: судьба современного человека (пусть это алкоголик, забулдыга) предстаёт в них трагической и расколотой («Я не то чтоб чокнутый какой, / Но лучше — с чёртом, чем с самим собой»). Наверное, раздражали старшего поэта и *разящие перегаром седые волхвы* из бурлескной притчевой «Песни о вещем Олеге» Высоцкого (1967). У Галича тоже есть *поддавшие на радостях волхвы* («Размышления о бегунах на длинные дистанции», 1969), но их образы — иносказательное напоминание о репрессиях сталинского времени: «И, понимая, чем грозит опала, / Пошли волхвы молоть, что ни попало, / Припоминали даты, имена... / И полетели головы...» Одним словом, то, что для Галича было следствием конкретного социального зла, — для Высоцкого становилось предметом поэтической игры на темы общие, универсальные. В ней есть и драматизм, но иной, чем у Галича, не всегда, видимо, этот драматизм ощущавшего — в силу, повторим, и другого возраста, и других творческих интересов.

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

26 января 1972 года Галич пишет стихотворение «Старый принц». Декламируя его в доме Е. Б. Пастернака, поэт — возможно, под влиянием места выступления и состава слушателей

(предположение А. Е. Крылова) — посвятил это произведение памяти Бориса Пастернака. «Пастернаковские» ассоциации в нём есть, но навеяно оно, конечно, недавним (29 декабря 1971-го), неожиданным для самого Галича, исключением его из Союза писателей. Судьба поэта преломляется здесь через образ Гамлета, и не случайно: во-первых, Пастернак был переводчиком шекспировской трагедии, а во-вторых, ему принадлежит стихотворение «Гамлет», обыгранное Галичем: «Я один! И пустые подмости» (ср. у Пастернака: «Гул затих. Я вышел на подмости»; «Я один, всё тонет в фарисействе»). Так вот, за три месяца до написания стихотворения Галича состоялась премьера «Гамлета» в переводе Пастернака в Театре на Таганке. Спектакль открывался как раз пастернаковским стихотворением «Гамлет» в исполнении Высоцкого. Вряд ли театрал Галич мог пропустить столь значимое событие культурной жизни как таганская премьера, и наверняка он побывал на одном из первых представлений «Гамлета».<sup>11</sup> В стихотворении явственно звучат театральные мотивы: «Я стою — и собраться не в силах, / И не слышу, что шепчет суфлёр» и т. д. Одним словом, есть основание полагать, что именно любимовский спектакль (помимо, конечно, главного повода — исключения из писательского союза) навеял Галичу «Старого принца», появившегося в этом случае не без невольного «участия» Высоцкого (кстати, в том же 72-ом году давшего в стихотворении «Мой Гамлет» и свою версию классического образа). Поэзию Пастернака сам Галич любил и знал, конечно, превосходно, но здесь важна именно «подсказка», творческое напоминание.

Всё в том же 1972 году Высоцкий написал для фильма «Земля Санникова» не вошедшую в него песню «Белое безмолвие». Этим же годом А. Н. Костромин предположительно датирует стихотворение Галича «Как могу я не верить в дурные пророчества...»,

---

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



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

А теперь попытаемся поискать в поэзии Высоцкого следы возможного творческого влияния Галича. Выделим прежде всего две песни, в которых сами сюжетные ситуации могли быть подсказаны произведениями старшего поэта.

Песня Высоцкого «Мы вращаем Землю» (1972) не обделена вниманием высокоцковедов, отмечающих, в частности, содержащиеся в ней фольклорно-мифологические мотивы.<sup>12</sup> Между тем она, как нам представляется, во многом обязана своим появлением одной из первых авторских песен Галича — «Про маляров, истопника и теорию относительности» (1963). В основе этой шутиливой песни с социальным подтекстом — гротескная ситуация вращения Земли в обратную сторону:

---

<sup>12</sup> См., например: *Изотов В. П.* Взгляд на песню В. С. Высоцкого «Мы вращаем Землю» // *Высоцковедение и высокоцковидение: Сб. науч. статей.* Орёл, 1994. С. 37-41; *Рудник Н. М.* Добрый молодец, молодая вдова и Родина-мать // *Мир Высоцкого.* [Вып. I.] М., 1997. С. 341; *Кулагин А.* Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. М., 1997. С. 136.

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

Героям песни этот переворот несёт всевозможные неприятности: «Пятую неделю я хожу больной...» и т. п. Высоцкий в молодости исполнял эту песню (запись неоднократно переиздавалась на различных компакт-дисках в составе раннего репертуара барда) — стало быть, текст её был в его активной творческой памяти. Он не просто запомнил галичевский образ раскрученной *наоборот* Земли, но и почувствовал в песне «Про маляров...» едва намеченный мотив необходимости восстановления нормального хода вещей. Герой Галича, избравший в качестве лекарства *от стронция* «Столичную» (ведь раз *шарик* раскрутили физики, то дело в *радиации*), признаётся: «И то я верю, а то не верится, / Что минует та беда... / А шарик вертится и вертится, / И всё время — не туда...» И именно этот мотив Высоцкий усилит и сделает опорным в своей песне 72-го года, герои которой, вроде бы простые солдаты, вслед за своим *комбатом*, оттолкнувшись *ногой от Урала*, возвращают планету, которую они сами же от границы *вертели назад*, — к её естественному состоянию:

*Нынче по небу солнце нормально идёт,  
Потому что мы рвёмся на запад.*

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

Справедливости ради заметим, что звучащий в песне Галича мотив взаимоподмены дня и ночи («Всё теперь на шарике вкось и

<sup>13</sup> Изотов В. П. Указ. соч. С. 38.

вскочь, / Шиворот-навыворот, набекрень, / И что мы с вами думаем день — ночь! / А что мы с вами думаем ночь — день!») встречался у Высоцкого и прежде, в стихотворении «Как в старинной русской сказке — дай бог памяти!..»:

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

Судя по тому, что стихотворение цитируется в письме Высоцкого к Л. В. Абрамовой от 4 марта 1962 года<sup>15</sup>, оно создано не позднее этой даты — то есть до появления песни Галича «Про маляров...» В этом случае можно говорить об органичности этого мотива для Высоцкого, ощущавшего, судя по приведённым выше стихам, его фольклорную природу; напомним ещё раз, что фольклорные истоки явственны и в песне «Мы вращаем Землю». Но для появления этого военного шедевра нужен был импульс, опять-таки «подсказка», позволившая бы не только *переменить* день и ночь («Не пугайтесь, когда не на месте закат...»), но и *вращать* земной шар. Возможно, таким импульсом и стала хорошо известная поэту песня Галича.

Строки из комедийной песни Высоцкого «Мишка Шифман» (1972), написанной в разгар «третьей волны» эмиграции и посвящённой этой теме: «Хрена ли нам Мнёвники — / Едем в Тель-Авив!» — по-видимому, навеяны сходным местом в галичевском «Рассказе, который я услышал в привокзальном шалмане»; его герой *в состоянии помятом* попросил вписать ему *в пункте пятом* (графа «национальность» в анкетах советского времени), что он — *еврей*: «Это ж я за-ради шутки, / На хрена мне Тель-Авив!»

---

<sup>14</sup> *Высоцкий В.* Собрание соч.: В 5-ти т. / Сост., текстолог. работа и коммент. С. Жильцова. Тула, 1993-98. Т. 1. 1993. С. 39.

<sup>15</sup> См.: *Абрамова Л. В.* Факты его биографии / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. М., 1991. С. 52.

Песня Галича датируется предположительно тем же 1972 годом; А. Е. Крылов свидетельствует, что, она появилась до песни Высоцкого. Сходство песен не ограничивается общей лексикой и фразеологией и комичным противопоставлением *Тель-Авива*, то есть вообще заграницы — отечественной реальности, особенно ощутимым у Высоцкого. Последний заимствует у Галича и мотив подмены национальности. Герой Высоцкого, русский по рождению, вдруг поневоле получает разрешение на выезд в *Израиль*, а его дружку Мишке Шифману, мечтающему попасть на свою «историческую родину», отказано из-за вполне «русского» пристрастия к спиртному:

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

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

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

Есть у Высоцкого и такие тексты, где ощущаются более частные — на уровне фразы, детали, мотива — реминисценции из песен Галича. Одна такая реминисценция уже отмечена Д. Н. Куриловым: в песне Высоцкого «Гербарий» 1976 года («Лихие пролетарии, / Закушав водку килечкой, / Спешат в свои подполия / Налаживать борьбу...») содержится явное заимствование из галичевской «Баллады о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила поужинать в ресторан Динамо» (1967):

«...Рубают водку под супец, / Шампанское под килечки»; «И все бухие пролетарии, / Смирив идейные сердца, / Готовы к праведной баталии / И к штурму Зимнего дворца».<sup>16</sup>

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

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

Этот поэтический мотив Высоцкий, по-видимому, заимствует из песни Галича «Право на отдых...» (1965):

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

За счёт упоминания *Будённого* и его *лошади* (ещё прежде «воспетых» Галичем в сочинённой совместно с Г. Шпаликовым пародийной песне «Слава героям») строки Высоцкого звучат, кажется, с большей (чем если бы это было без реминисценции) долей комизма. Вероятно, он помнил песню Галича, хотя вообще тема сумасшедшего дома, по наблюдению Д. Н. Курилова, была навеяна обоим поэтам единым источником — «Песней про психа из больницы имени Ганнушкина...» М. Анчарова<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> См.: *Курилов Д. Н.* Указ. соч. С. 254. Менее очевидно, хотя по-своему тоже любопытно, отмеченное исследователем сходство *парада уродов* в «Ночном дозоре» Галича (1964) и ночного выхода манекенов в «Балладе о манекенах» Высоцкого (1973).

<sup>17</sup> См.: *Курилов Д. Н.* Указ. соч. С. 256.

Возможно, из «Плясовой» Галича (1969?) Высоцкий позаимствовал иронический мотив сочувствия палачу, подробно разработанный им самим в стихотворении «...Когда я об стену разбил лицо и члены...» (1977) — судя по строфике, создававшемся им как потенциальная песня, но сохранившемся лишь в рукописном виде. У Высоцкого *палач* так расположил к себе жертву в беседе накануне казни, что последний готов «заступиться» за представителя зловещего ремесла:

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

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

*Палачам бывает тоже страшно.  
Пожалейте, люди, палачей!*

Сопоставление этих произведений вновь демонстрирует принципиальное различие между двумя поэтами. Галичу важен конкретный социальный смысл, конкретный адрес поэтической инвективы. У Высоцкого же лирическая ситуация имеет общечеловеческое наполнение. Герои его стихотворения пьют чай *за всех палачей*: в тексте упомянуты и гильотина, и инквизиция, и опричнина...

В заключение отметим ещё один, не вполне прояснённый, эпизод творческого диалога двух поэтов — появление общего мотива в песнях, созданных примерно одновременно, в один год — что пока не позволяет определить, кто же в данном случае был

первым. К 1964 году относится песня Высоцкого «Счётчик щёлкает»; тем же годом датируется песня Галича «Весёлый разговор». Рефрен песни Высоцкого: «А счётчик — щёлк да щёлк, — да всё равно / В конце пути придётся рассчитаться...» — явно перекликается (что первым отметил в печати, кажется, Е. Канчуков<sup>18</sup>) со строками Галича:

*А касса щёлкает, касса щёлкает,  
Не копеечкам — жизни счёт!  
И трясёт она белой чёлкою,  
А касса щёлк, щёлк, щёлк...*

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

Итак, «урожай» возможных реминисценций с обеих сторон явно невелик. Но нужно заметить, что Высоцкий, который «в конце шестидесятых <...> не скрывал влияния старшего барда на своё творчество»<sup>19</sup>, всё же более внимателен к опыту коллеги. Нам думается, решающую роль здесь сыграл сам тип таланта Высоцкого — художника «энциклопедического» склада, с доверием обращённого к разным граням многообразного бытия. К нему вполне применимы пушкинские строки: «Таков прямой поэт. Он сетует душой / На пышных играх Мельпомены, / И улыбается за-

---

<sup>18</sup> См.: Канчуков Е. Приближение к Высоцкому. М., 1997. С. 130. Критик обратил внимание на мотив *счётчика* такси и в более поздней песне Ю. Визбора «Такси» (1965).

<sup>19</sup> Карапетян Д. Владимир Высоцкий: между словом и славой. С. 266.

баве площадной / И вольности лубочной сцены» («Гнедичу», 1832). Каким бы ни было его субъективное отношение к творчеству и личности Галича (например, к причастности последнего к литературно-театральному официозу), он не мог пройти мимо опыта крупнейшего барда — опыта, во многом ему всё-таки близкого. Отсюда заимствования и переклички — порой, возможно, и невольные, но от этого не менее показательные.

Галич же был художником более «строгим» и более «закрытым»: чужой поэтический опыт входил в его творческую лабораторию с большим трудом, просеиваясь через сито близких поэту тем, спектр которых, согласимся, был всё-таки уже, чем у Высоцкого (вспомним упреки в «неразборчивости»).<sup>20</sup>

Между тем наша статья поневоле обозначает проблему резонанса творчества Галича в русской поэзии. Одно имя — Тимур Кибиров — уже поставлено в потенциальный ряд поэтических «наследников» Галича.<sup>21</sup> Два имени — это уже тенденция, и возможно, ряд будет продолжен.

Конечно, ждёт своих исследователей и сама проблема «Галич и Высоцкий». Наверняка будут выявлены новые факты и аспекты творческого диалога двух поэтов, а те, что уже известны (в том числе и отмеченные нами), будут скорректированы и получат более развёрнутую интерпретацию.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> А. Крылов отмечает «органическую тягу Галича к «улучшению», исправлению чужих произведений» (Крылов А. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 114).

<sup>21</sup> См.: Богомолов Н. А. «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о рус. литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 486-508.

<sup>22</sup> Назовём некоторые работы, появившиеся одновременно или после публикации первой редакции нашей статьи: Левина Л. А. «Страшно, аж жуть!»: Страшная баллада у А. Галича и В. Высоцкого // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1.] М., 2001. С. 23-31; Богомолов Н. А. Высоцкий — Галич — Пушкин, далее везде // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова. С. 426-440; Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в песнях Галича и Высоцкого: авторское вступление как компонент художественного целого песни // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы Третьей междунар. науч. конф. М., 2003. С. 140-150; Евтюгина А. А., Гончаренко И. Г. Сценарии власти в поэзии А. Галича и В. Высоцкого // Там же. С. 168-189; Купчик Е. В. Ветер в песенном творчестве В. Высоцкого и А. Галича: слово и образ // Там же. С. 190-195; Корман Я. Указ. соч. Анализ или обзор этих работ не входит в нашу задачу.



---

## *Слушая друге друга (Высоцкий и Визбор)\**

Творческие взаимоотношения между крупнейшими бардами, взаимовлияние и поэтические переключки в их произведениях составляют одну из важнейших проблем изучения авторской песни; обращение к ней позволит полнее представить как общую атмосферу бытования неподцензурной звучащей поэзии в позднесоветскую эпоху, так и творческую индивидуальность того или иного автора.

Заявленная нами проблема может быть рассмотрена в диахронном аспекте, с учётом эволюции творческих взаимоотношений Ю. Визбора и В. Высоцкого<sup>1</sup>. Нам представляется, что эта эволюция включает два основных хронологических отрезка. Первый из них приходится на рубеж 60-х–70-х годов, когда в поэзии Высоцкого заметны следы творческого интереса к песням Визбора.

К моменту начала работы Высоцкого в области авторской песни (начало 60-х) Визбор, по возрасту старший на три с половиной года, занимался ею уже примерно десять лет. У нас нет оснований говорить о знакомстве младшего барда с творчеством Визбора в домагнитофонный период, но к середине 60-х годов Высоцкий должен был уже неплохо знать его творчество. Песня Визбора на стихи Я. Смелякова «Если я заболею...» входила в

---

\* *Впервые*: 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 г. М.: МАКС Пресс, 2008; в статью включены также фрагменты публикации: Из историко-культурного комментария к произведениям В. С. Высоцкого // О литературе, писателях и читателях: Сб. науч. трудов памяти Г. Н. Ищука. Вып. 2. Тверь: Золотая буква, 2005.

<sup>1</sup> Опыт типологического анализа см. в статье: Купчик Е. В. Солнце и луна в поэзии Высоцкого, Визбора и Городницкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 332-336.

домашний репертуар молодого Высоцкого. Произведения старшего барда о горах наверняка находились в ближайшем активе творческой памяти автора серии альпинистских песен, вошедших в фильм «Вертикаль» (1966). Попытаемся выделить возможные визборовские реминисценции в песнях Высоцкого.

### *«Пособи!»*

Герой знаменитой «Баньки по-белому» Высоцкого (1968), отбывший многолетний срок в сталинских лагерях, рассказывает о своём давнем аресте:

*Вспоминаю, как утречком раненько  
Брату крикнуть успел: «Пособи!» -  
И меня два красивых охранника  
Повезли из Сибири в Сибирь.*

Подобная «просьба» прозвучала ещё прежде в песне Визбора «Археологи» (1965):

*Наши деды, история наша,  
Из могил нам кричат: «Пособи!»  
Кандалами гремит Кандалакша,  
И острогами стонет Сибирь.*

Здесь налицо ритмическое сходство (трёхстопный анапест, у Высоцкого осложнённый в первом и третьем стихах дактиллической рифмой, придающей поэтическому рассказу необходимую в данном случае разговорно-повествовательную интонацию), общая рифма *пособи / Сибирь* — слишком необычная для того, чтобы счесть её употребление Высоцким случайностью. В обоих случаях просьба *пособить* звучит как *крик*, хотя у Визбора он метафорический, а у Высоцкого, возможно, — реальный (см. ниже). Последний не мог не обратить внимания и на игру слов в стихе

*Кандалами гремит Кандалакша*: этим приёмом сам он пользовался постоянно (кстати, упоминание *Кандалакши* не случайно: там Визбор проходил срочную военную службу после окончания института). Само по себе включение Визбором в песню об археологах тюремной темы было знаменательно для Высоцкого и по своему готовило его «Баньку...» Ведь её герои тоже копают землю (*на карьере*) — правда, увы, по другой причине.

Вообще самой археологической темы было уже достаточно, чтобы Высоцкий заметил эту песню старшего коллеги по жанру. Сам он ещё в 1964 году написал шутивную «Песню студентов-археологов»; кстати, не она ли обратила внимание Визбора на саму эту тему, решённую у него без комизма, всерьёз?

Отмеченная реминисценция может помочь в истолковании данной строки Высоцкого. Что означает обращённая к брату просьба? Самое простое объяснение: герой просит его *пособить* семье, родным — вероятно, брат моложе героя и теперь остаётся в доме единственным мужчиной. В этом смысле *крик* героя — действительно реальный, как мы и отметили выше. Но в свете поэтического источника возможна (хотя и не обязательна) другая интерпретация: не звучит ли просьба, как в песне Визбора, в иносказательном смысле в качестве призыва помнить о близком человеке. Может показаться, что для поэзии Высоцкого такое усложнение реального смысла не характерно, но этот подтекст мог проступить в его стихах и невольно, подсознательно — вместе с поэтическим источником, подсказавшим строку «Баньки...»

### *Лётчик и самолёт*

«Песня самолёта-истребителя» (1968) — одно из самых известных произведений Высоцкого о войне. В ней воссоздана не только ситуация гибели пилота в воздушном бою, но ещё и трагический поединок лётчика и самолёта, слитых в неразделимое целое. Лирический персонаж песни — сам самолёт — как бы тяготится властью человека и «не понимает», что гибель последне-

го означает и его собственную гибель: «Убит! Наконец-то лечу налегке, / Последние силы жгу... / Но что это, что?! Я — в глубоком пике, — / И выйти никак не могу!»

Лейтмотивом в песне проходит фраза «А тот, который во мне сидит...» Именно в таком звучании и в разных вариациях она повторяется в общей сложности шесть раз:

*...А тот, который во мне сидит,  
Считает, что — он истребитель. <...>  
Но тот, который во мне сидит,  
Я вижу, решил — на таран! <...>  
И тот, который в моём черепке,  
Остался один — и влип...*

Нам представляется, что этот мотив была навеян Высоцкому песней Визбора «Капитан ВВС Донцов» (1967). В основе её напряжённого лирического сюжета — история аварии самолёта, грозящей и живущим на земле людям. Пилот на краю гибели пытается их спасти — ему это удаётся, и даже сам он остаётся жив. Реальной основой песни стал, по словам самого Визбора, подвиг лётчика-курсанта П. Шклярука, спасшего ценой собственной жизни пассажиров шедшего по Волге многопалубного теплохода и пересекавшего там же реку поезда. Каждый раз в припеве песни Визбора звучит фраза, по-своему говорящая о единении человека и машины (курсив наш):

*А человек, сидящий верхом на турбине,  
Капитан ВВС Донцов,  
Он — памятник ныне, он — память отныне  
И орден, в конце концов!*

Как впоследствии у Высоцкого, у Визбора в финале песни настоящее время заменяется прошедшим: «А человек, сидевший верхом на турбине» (сравним в «Песне самолёта-истребителя»: «И тот, который во мне сидел»; курсив везде наш). Любопытно,

что Высоцкий использует фактически ту же самую синтаксическую конструкцию, что и старший бард. Видимо, своим чутким поэтическим слухом он уловил у Визбора интересный (хотя для «Капитана ВВС...», на наш взгляд, и не очень обязательный) мотив, ощутил его богатые возможности и сделал очень органичным и ключевым в своей песне.

Подчеркнём, что песня Высоцкого пишется в следующем после появления «Капитана ВВС Донцова» году. Песня Визбора была новинкой и, судя по всему, попала в поле внимания Высоцкого. Это тем более вероятно, что 67-й год был для него довольно насыщенным с точки зрения контактов с бардовским движением (на этот год приходятся его концерты в ленинградском клубе «Восток»). В эту пору поэт, наверное, особенно внимателен к опыту товарищей по цеху.

У Высоцкого был ещё один — пусть и косвенный — повод обратить внимание на песню Визбора. Фраза «Он — памятник ныне...» должна была напомнить ему о песне Анчарова «Баллада о танке Т-34...» (1965), которую он хорошо знал и на которую тоже откликнулся в «Песне самолёта-истребителя»<sup>2</sup>. В этом случае в его творческом сознании соединяется опыт сразу двух бардов.

Не исключено, что и строки «Он садился на брюхо, / Но не ползал на нём» из позднейшей «Песни о погибшем лётчике» Высоцкого (1975) навеяны визборовским «Донцовым»: «...На брюхо / Сажусь, и делу хана!» Конечно, посадка *на брюхо* (как и обыгранный обоими поэтами *уход в пике*) — общее место в массовом восприятии авиации, но ведь и общие места иногда бывают поэту кем-то подсказаны. Если в данном случае это так, то Высоцкий и здесь мастерски использовал чужую «подсказку», в присущей ему манере обыграв переносное значение и добавив к нему ещё одно, тоже переносное.

---

<sup>2</sup> См., например: Кулагин А. Высоцкий слушает Анчарова // Кулагин А. Высоцкий и другие. М., 2002. С. 57-58.

## Приглашение на Дальний Восток

В следующем, 1969-ом, году Высоцкий написал для фильма «Внимание, цунами!» песню «Долго же шёл ты в конверте, листок...» Герой её — по-видимому, моряк или представитель какой-то другой романтической профессии — обращается из дальневосточного края к возлюбленной:

*Что говорить — здесь, конечно, не рай,  
Но невозможу переписка, -  
Знаешь что, милая, ты приезжай:  
Дальний Восток — это близко!*

Возможно, мотив такого приглашения был навеян поэту песней Визбора «Синий перекрёсток» (1963), в которой тихоокеанский колорит хотя напрямую и не указывается, но тоже узнаётся («Здесь горы не снимают снегов седых одежд / И ветер — лишь неверности порука. / Я здесь построил остров — страну сплошных надежд / С проливами Свиданье и Разлука»; «Пока качает полночь усталый материк, / Я солнце собираю на дорогах»). Так вот, в песне Визбора есть строка, предвосхищающая отмеченный нами у Высоцкого мотив (мы выделяем её жирным курсивом):

*Не присылай мне писем — сама себя пришли,  
Не спрашивая тонкого совета.  
На южных побережьях кочующей земли  
Который год всё ждут тебя рассветы.*

В песню Высоцкого перейдут и *ждущие* героиню дальневосточные *рассветы*. Рефреном повторяются в ней строки «Мы здесь встречаем рассветы / Раньше на восемь часов»; в финальном куплете Высоцкий поёт: «Вместе бы встретить рассветы...»

Тема Высоцкому досталась не новая, уже обкатанная в бардовской поэзии, попавшая и на песенную эстраду (вспомним из-

вестную песню 60-х «Ну что тебе сказать про Сахалин?», уже клиширующую некоторые находки того же Визбора). Найти свой ключ к этой теме было непросто. Высоцкий, видимо, почувствовал, что больших поэтических открытий он здесь не сделает, но всё же нашёл свой ход — построил песню на характерной для него игре слов и тем заметно освежил известную лирическую ситуацию: «Но потому он и Дальний Восток, / Что — далеко на востоке...»; «Не потому его Тихим зовут, / Что он действительно тихий» и т. д. В русле этого приёма он обыграл и визборовский мотив («Дальний Восток — это близко!»), органично включив его в свой поэтический мир.

Впрочем, мотив этот прозвучал у него и раньше, в стихотворении «Давно я понял: жить мы не смогли бы...» (1964), написанном, как и большинство произведений первой половины 60-х, от лица заключённого, но, в отличие от них, не ставшим песней. Начав с оправдания разрыва с женой («И что ушла — всё правильно, клянусь») и описывая ей «преимущества» своей нынешней жизни («Но ты учти — людей здесь тоже много / И что кино бывает и у нас»), герой в итоге вдруг зовёт её к себе:

*Ну в общем ладно — надзиратель злится,  
И я кончаю, — ну всего, бывай!  
Твой бывший муж, твой бывший кровопийца.  
...А знаешь, Маша, знаешь, — приезжай!*

То, что один и тот же мотив (даже если это мотив заимствованный) может звучать у Высоцкого в произведениях разной тематики, с разными героями, лишний раз свидетельствует о цельности его творчества, при всей своей широте и при всём разнообразии подчинённому мощным центростремительным силам.

---

*«Римская» история*

В 1969 году Высоцкий создал бурлескный цикл, который называл иногда «История семьи в песнях», а иногда — шутливо обыгрывая название известной работы Энгельса — «Из истории семьи, частной собственности и государства». Герой входящей в цикл песни «Семейные дела в Древнем Риме», *Марк-патриций*, жалуется знакомым на поведение жены, которая *спуталась с поэтами, помешалась на театрах* и так далее... Следствием семейного разлада становится запой героя: «Опускаюсь я, патриции, / Дую горькую с плебеями!» Возможно, песня эта — как и весь цикл — возникла не без влияния известной серии песен С. Кристи, В. Шрейберга и А. Охрименко, созданных ещё во времена отрочества Высоцкого и начиная с 50-х годы широко распространившихся. Они представляли собой как раз комедийные переделки классических литературных и исторических сюжетов (см. специальную статью в этом сборнике). Среди них была, кстати, и песня на «древнеримскую» тему — «Муций Сцевола»; правда, широкой известностью она не пользовалась и в «магнитиздате», по свидетельству А. Е. Крылова, не распространялась. Нам же думается, что у песни «Семейные дела в Древнем Риме» есть более близкий, и тоже бардовский, источник — песня Визбора «Безбожники» (1965).

В этой песне-притче Визбор, сталкивая *безбожников* и *спасителей святых*, противопоставляет свободное искусство созданному *на заказ*. В ответ на призыв *бросить свои идеюшки* безбожники отвечают:

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



Чем же предвосхищают «Безбожники» песню Высоцкого? Во-первых, самым ключевым «топонимом» — неважно, что у Визбора Рим *старый*, а у Высоцкого — *древний*. Во-вторых, откровенным снижением «исторической» темы за счёт современной разговорной лексики. В-третьих, стихотворным размером — четырёхстопным хореем с пиррихийской первой стопой и дактилической рифмой (у Визбора в первом и третьем стихах каждого катрена, у Высоцкого — везде). В-четвёртых, интонацией и мелодией, легко заметных при прослушивании авторских записей той и другой песен (обращаем внимание на значение для бардовской традиции ритмико-интонационной «памяти»). В-пятых, сходными синтаксическими оборотами, выдающими шутивное использование фольклорной манеры: «И у древней (кстати, всё-таки *древней!* — *А. К.*) у обители» (Визбор) — «И под древней под колонною» (Высоцкий).

Но, может быть, самое главное, что слышал Высоцкий в песне Визбора — мотив независимости человека, нежелания следовать общепринятым нормам поведения. В «Безбожниках» он, что называется, налицо; в «Семейных делах...» же слегка завуалирован, но тоже вполне ощутим. Герой Высоцкого в отчаянии готов на полный разрыв с моралью людей своего круга, готов *нарушить все традиции*:

*Я ей дом оставлю в Персии –  
Пусть берёт сестру-мегерочку, -  
На отцовские сестерци  
Заведу себе гетерочку.*

*У гетер хотя безнравственной,  
Но они не обезумели.  
У гетеры пусть всё явственной,  
Зато родственники умерли.*

Любопытна реакция слушателей этой исповеди: «...И пошли домой патриции, / Марку пьяному завидуя». Пьяный Марк в итоге оказался в выигрышном, по сравнению со своими приятелями, положении! Такая концовка, не разрушая комедийной атмосферы песни, вдруг выдаёт вполне серьёзный смысл рассказанной в шутку истории: делая личный выбор, ты остаёшься самим собой, остаёшься личностью. Но ведь и песня Визбора, по большому счёту, — об этом.

Не исключено, конечно, что впредь будут выявлены и другие заимствования. Но уже сейчас просматривается некая закономерность: Визбор как поэт особенно интересен Высоцкому в конце 60-х, когда завершается первая половина его (Высоцкого) творческого пути и в основном оформляется его поэтический мир, названный впоследствии новой «энциклопедией русской (советской) жизни». При относительном разнообразии визборовских реминисценций у Высоцкого, преобладают здесь всё же переключки, связанные с темой дальних странствий, для Визбора особенно характерной. Вероятно, Высоцкого притягивала в его творчестве прежде всего именно она. Позже Высоцкий признавался, что ему «нравилась <...> песня про Серёгу Санина»<sup>3</sup>; интерес к визборовскому герою — таёжному лётчику, не дотянувшему «до посадочных огней» — показателен для автора нескольких песен о погибшем друге, которым близка и упомянутая выше «Песня самолёта-истребителя». Напомним, что примерно в это же время, во второй половине 60-х и в начале 70-х, Высоцкий испытывает ещё более сильное влияние другого барда — М. Анчарова<sup>4</sup>; вероятно, в эту пору он особенно расположен к усвоению уроков более опытных коллег.

Любопытно, что в эту пору Визбор и Высоцкий едва не снялись вместе в одном фильме — «Ты и я» Л. Шепитько (1971), но

---

<sup>3</sup> *Высоцкий В.* О песнях, о себе // *Высоцкий В.* Четыре четверти пути / Сост. А. Крылов. М., 1988. С. 132.

<sup>4</sup> См.: *Кулагин А.* Высоцкий слушает Анчарова. С. 52-64.

успешно прошедшего пробу Высоцкого в съёмочной группе в итоге, увы, не оказалось (см. очерк Визбора «Когда все были вместе...»). Между тем в 70-е влияние Визбора в поэзии Высоцкого уловить трудно (кажется, реминисценция есть лишь в «Балладе о брошенном корабле» 1971 года<sup>5</sup>). По-видимому, столь зрелому мастеру, каковым стал в ту пору Высоцкий<sup>6</sup>, учителя уже «не очень нужны». Показательно, что в одном из выступлений октября 1977 года Высоцкий признаётся: «Визбора я люблю, но я, вероятно, меньше знаю. Ну, не хватает их всех слушать и читать, понимаете?»; ср. позднейшее высказывание: «...к Визбору отношусь с симпатией, хотя, в общем, я думаю, он сейчас уже не пишет никаких песен»<sup>7</sup>. Визборовский опыт, конечно, органично вошёл в его поэтический мир, но на уровне конкретных заимствований он теперь, кажется, не заметен; во всяком случае, в последние годы жизни Высоцкий не следит за творчеством коллеги, тоже выходящего на финишную прямую своего творческого пути и переживающего несомненный творческий взлёт<sup>8</sup>.

### *Имена ролей*

В 1980 году Высоцкого не стало. Смерть его, всколыхнувшая всю страну, вызвала множество поэтических откликов, в том числе, конечно, и в бардовской среде; на начало 80-х приходится мощная волна посмертного интереса к его творчеству, в ту пору пока ещё полузапретному. Визбор в эти последние четыре года своей жизни (1980-84), судя по всему, не только не остался в стороне от этого процесса, но, может быть, глубже других усвоил поэтическую традицию ушедшего коллеги. Это и был второй пе-

---

<sup>5</sup> См.: Кулагин А. Из истории одного спецкурса // Кулагин А. Высоцкий и другие. С. 186-187.

<sup>6</sup> О творческой эволюции поэта см.: Кулагин А. Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. М., 1997.

<sup>7</sup> Цит. по расшифровке фонограмм, сделанной А. Е. Крыловым и любезно предоставленной им в наше распоряжение.

<sup>8</sup> Отмечено: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 192.

риод их творческого диалога — с той разницей, что теперь они словно поменялись местами: старший обращался к творчеству младшего, уже покойного.

Справедливости ради скажем, что творческий интерес к поэзии Высоцкого проявлялся у Визбора и раньше, в 70-е годы: отмечено, что обращение Визбора к жанру «семейного диалога» в одноимённой песне 1975 года связано с «Диалогом у телевизора» Высоцкого (1973)<sup>9</sup>. Но именно в начале 80-х этот интерес становится особенно значим и последователен; кстати, в 1983-м Визбор сочинит ещё один «семейный диалог» в том же духе, хотя и с усилением лирического начала в ущерб сатирическому, довлевшему в «Семейном диалоге», — песню «Радуга».

Во-первых, сразу после смерти Высоцкого Визбор пишет заметку о нём для посвящённого памяти поэта спецвыпуска «стенгазеты» Московского КСП «Менестрель». К просьбе редколлегии «Менестреля» бард отнёсся неформально и высказал в заметке важные творческие идеи, касающиеся не только творчества Высоцкого и затрагивающие как судьбу общего для них поколения, вышедшего из «московских дворов», из «детства, в котором были ордера на свидания, хилые школьные завтраки, бублики — на ша-рап», драки за штабелями дров»<sup>10</sup>, — так и специфику авторской песни на фоне пресного и лживого официального советского искусства, в оценках которого Визбор не стесняется в выражениях («пошляки и бездарности вроде Кобзева и Фирсова»). Думается, резкий эмоциональный тон заметки объясняется тем, что для коллеги Высоцкого по бардовскому цеху всё это столь же важно и животрепещуще. Добавим, что в очерках и интервью Визбора первой половины 80-х имя Высоцкого упоминается неоднократно.

---

<sup>9</sup> См.: Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950-1970-х гг.: Творч. индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, лит. связи. М., 2006. С. 121.

<sup>10</sup> Визбор Ю. Он не вернулся из боя // Менестрель: Стенная газ. Московского КСП. 1980. Спец. вып. Авг. — сент. С. 6 (цит. по репринт. републ.: Вагант: Спец. вып. М., 1990. 25 июля. С. 9).

Во-вторых, в 1982 году пишется песня «Письмо», выделяющаяся в посмертной Высоцкиане как полнотой поэтического портрета героя, так и точностью воссоздания общественно-культурной ситуации начала 80-х. В песне обыграны важные черты творческого облика Высоцкого: его принадлежность и предрасположенность к Москве, московской городской среде («Пишу тебе, Володя, с Садового кольца»); обращение к гротеску, фантазмагорическим ситуациям, в духе любимых героем песни авторов — Гоголя и Булгакова («Откроет печку Гоголь чугунной кочергой, / И свет огня блеснёт в пенсне Фагота...»); ср. с признанием самого Высоцкого: «Человек должен быть наделён фантазией, чтобы творить. <...> Я больше за Свифта, понимаете? Я больше за Булгакова, за Гоголя»<sup>11</sup>, — и автокомментарием Визбора: «Я пытался вплести в это произведение все мотивы, которые волновали в своё время Высоцкого»<sup>12</sup>); главная роль театрального репертуара и всей творческой судьбы поэта-актёра — Гамлет («Как говорил однажды датчанин молодой: / Была, мол, не была — а там посмотрим»). Отражена скандальная история вокруг статьи Ст. Куняева «От великого до смешного» в «Литературной газете» (1982, 9 июня; песня Визбора датируется 11 июня — вероятно, куняевский опус и послужил отправной точкой для её написания), воспринятой многими как завистливо-клеветническая по отношению к памяти Высоцкого:

*А впрочем, бесконечны наветы и враньё,  
И те, кому не выдал Бог таланта,  
Лишь в этом утверждают присутствие своё,  
Пытаясь обкусать ступни гиганта.*

---

<sup>11</sup> Живая жизнь: Штрихи к портрету Владимира Высоцкого / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. М., 1988. С. 314.

<sup>12</sup> Визбор Ю. Монологи со сцены / Лит. запись [и сост.] О. Терентьева. М., 2000. С. 151. Здесь же, на с. 132, см. авторское свидетельство о предыстории песни.

Современная жизнь в целом «на фоне Высоцкого» видится поэту как полная потребительскими запросами, разговорами — «почём и что иметь» (ср. с песней того же года «Деньги», а также с фразой в записной книжке Визбора: «И распродали Володю с молотка»); для периода начала 80-х, заката советской эпохи, такие настроения вообще характерны. Песня содержит и важный для самого автора лирический смысл — предчувствие собственного ухода («Мы скоро соберёмся воедино»; ср., например, со стихотворением того же года «Поплачь обо мне, Украина...»).

Наконец (в-третьих), в эти же годы Визбор — как нам думается, «с подачи» Высоцкого (см. выше в связи с заметкой для «Менестреля») — разрабатывает поэтическую тему юности, биографических истоков судьбы. Конечно, об этом пишет едва ли не каждый поэт, но далеко не каждый облекает эту тему в форму своеобразных поэтических мемуаров, приближающихся к эпосу, содержащих довольно развёрнутое для песни и хронологически последовательное повествование в стихах с многочисленными социально-бытовыми подробностями, с упоминанием реальных лиц с реальными именами и конкретными адресов, а главное — отражающее драматическую судьбу целого поколения, и не только в послевоенные годы, но и в последующие десятилетия. Речь идёт о песне Визбора «Волейбол на Сретенке» (1983), созданной уже в канун ухода поэта из жизни и поневоле оказавшейся итоговой поэтической ретроспекцией<sup>13</sup>. Претекстом её является «Баллада о детстве» Высоцкого (1975), тоже по-своему ознаменовавшая выход автора на финишную прямую его творческой судьбы.<sup>14</sup> По-видимому, интуитивное ощущение финала жизни обостряло, согласно пушкинской формуле «мы близимся к началу сво-

---

<sup>13</sup> Об автобиографических деталях этой песни см. в написанном Визбором двумя годами ранее для самиздатского сборника песен тексте «Вместо предисловия», а также в мемуарах: *Самойлович В.* Воспоминания о друге // Просто Визбор: Сб. воспоминаний / Сост. А. А. Кузнецов. М., 2005. С. 136-142.

<sup>14</sup> Подробнее об этой песне см.: *Канчуков Е.* Приближение к Высоцкому. М., 1997. С. 4-14, 25-28.

ему» (стихотворение «19 октября»), переживание начальной поры жизни (мотив детства звучал, как мы видели, и в «менестрельской» заметке Визбора о Высоцком). Положение обеих песен в творчестве того и другого поэта уникально ещё и тем, что в столь откровенной мемуарно-повествовательной манере они больше никогда не работали. На этом фоне даже близкая по тематике, более ранняя и более краткая песня Визбора «Сретенский двор» (1970) выглядит как не претендующий на эпичность лирический монолог. По всей видимости, песни Высоцкого и Визбора стали отправной точкой для развёрнутых поэтических ретроспекций в творчестве некоторых других бардов («Земляничная поляна» Л. Семакова — написана до «Волейбола на Сретенке», в 1982 году; «Улица моя» Е. Клячкина — 1985-87; «После детства» М. Щербакова — 2000).

В связи с этим позволим себе высказать в заключение одну гипотезу. В одной из записных книжек Визбора первой половины 80-х годов встречается следующее четверостишие:

*Отменяются карточки после великой победы,  
Аденауэр в городе Бонн нагнетает очаг,  
На Тишинской толкучке — трофейные велосипеды,  
А майор Откаленко покуривает на кирпичах.*

Строки эти не выросли в самостоятельное произведение, но нам представляется, что набросок возник не без влияния поздних «послевоенных» стихов Высоцкого — не только «Баллады о детстве», но, может быть, даже в большей степени — песни «О конце войны» (1978). Написанная тоже как поэтическая ретроспекция, она предвосхищает визборовские строки и панорамно-перечислительной интонацией, и конкретными деталями послевоенного быта, и стихотворным размером — пятистопным анапестом, у Высоцкого вообще ассоциировавшегося с военной темой (см. стихотворение «Из дорожного дневника», 1973; очевидно, здесь сказалось влияние написанного именно этим размером сти-

---

хотворения С. Гудзенко «Моё поколение», исполнявшегося Высоцким в спектакле «Павшие и живые»<sup>15</sup>): «Вот уже обновляют знамёна, и строят в колонны, / И булыжник на площади чист, как паркет на полу <...> / Вот уже зазвучали трофейные аккордеоны, / Вот и клятвы слышны — жить в согласье, любви, без долгов, — / И всё же на запад идут и идут, и идут эшелоны, / А нам показалось — почти не осталось врагов!..» Если даже Визбор не слышал эту песню (фонограмма которой на этот момент еще не была издана на пластинке), то наверняка читал стихи в сборнике «Нерв».

---

<sup>15</sup> См. в данном сборнике статью «О цикле Высоцкого «Из дорожного дневника»».



---

## Пушкин

### «Медный всадник» и поэзия Галича\*

Заявленная тема не выглядит случайной или неожиданной. Мало кого в русской литературе XX века Пушкин «сопровождал» так близко, как Александра Галича. Поэт родился 20 октября<sup>1</sup>, на следующий день после Дня Лицея, и именно 19-е символически считал днём своего рождения (с его слов оно попало со временем и в словарно-справочные статьи); пушкинистом был его дядя, Лев Самойлович Гинзбург; в детстве Саша Гинзбург жил с родителями в Москве в доме Веневитинова в Кривоколенном переулке, где в 1826 году состоялось знаменитое авторское чтение «Бориса Годунова»; там он присутствовал на вечере, посвящённом столетней годовщине этого события. Пушкина Галич знал превосходно. Например, в молодости, выступая перед ранеными в

---

\* *Впервые*: Болдинские чтения. Саранск: Тип. «Красный Октябрь», 2002.

<sup>1</sup> Эта дата указана в справке о рождении, фотовоспроизведение которой см. на вклейке в конце кн.: Галич А. «...Я вернусь...»: Киноповести; Пьесы; Автобиографич. повесть / Сост. А. А. Архангельская-Галич. М., 1993.

санитарных вагонах, он читал наизусть «Графа Нулина»; в зрелые годы предпосылал своим произведениям пушкинские эпиграфы, многократно обыгрывал пушкинские мотивы и ситуации, вкладывал в них важный для себя автобиографический смысл.<sup>2</sup>

Есть у нашей темы и «встречный вектор» — совершенно особая роль и судьба «Медного всадника» в русской культуре, подробно воссозданная (преимущественно на материале литературы Серебряного века) в книге А. Л. Осповата и Р. Д. Тименчика<sup>3</sup>. Ещё будет написана история творческого восприятия пушкинской поэмы в русской поэзии второй половины XX столетия, ведущие представители которой (И. Бродский и А. Кушнер, А. Вознесенский и В. Высоцкий...) обращались к её образам и мотивам в своих стихах.<sup>4</sup> В этой будущей книге о новой рецепции «Медного всадника» должна быть и главка о Галиче, тоже оказавшемся «в вибрациях его меди» (А. Блок).

Зная остросоциальный характер поэзии Галича, нетрудно представить, что и творческий интерес к «Медному всаднику» связан у него с важнейшими проблемами общественной жизни: личность и государство, власть и свобода. В самом деле, пушкинская поэма органично «подключается» здесь к контексту национальной жизни советской эпохи. Кроме того, поэтический диалог Галича с «Медным всадником» имеет, на наш взгляд, свою эволюцию, которую мы попытаемся тоже выявить — хотя бы в общих чертах.

---

<sup>2</sup> См., например: *Фризман Л. Г.* «На фоне Пушкина...»: Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы // *Фризман Л. Г.* Предварительные итоги: Сб. избр. статей к 70-летию... Харьков, 2005. С. 572-575; *Ничипоров И. Б.* Авторская песня в русской поэзии 1950-1970-х годов. М., 2006. С. 361-367.

<sup>3</sup> См.: *Осповат А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальную повесть сохранить...» М., 1987, а также: *Краснов Г. В.* Мятежная Нева, Евгений и «кумир на бронзовом коне» // *Краснов Г. В.* Пушкин. Болдинские страницы. Горький, 1984. С. 161-172.

<sup>4</sup> См., например: *Кулагин А.* Об одном пушкинском подтексте // *Кулагин А.* Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 120-127. Ср.: *Александрова М. А.* Мотивы пушкинского «Медного всадника» в романе Булата Окуджавы «Свидание с Бонапартом» // *Художественный текст и культура: Материалы междунар. науч. конф. 2-4 окт. 2003 г.* Владимир, 2004. С. 103-110.

По-видимому, первая по времени аллюзия на текст пушкинской поэмы встречается у Галича в песне «Заклинание» (1963?). Её герой, бывший лагерный начальник, *получил персональную пенсию* и теперь проводит время на черноморском берегу. *Сидеть... над этой пучиной морской* ему не по душе: море — *какое-то верчѐное-кручѐное и ведѐт себя не по правилам*. Мысленно персонифицируя стихию, герой сокрушается, что море — *не подследственное, жаль, не заключѐнное*, а то он свѐл бы его *на Инту*. В этот момент и звучат строки, напоминающие о «Медном всаднике» (а не о стихотворении «К морю», к которому — на наш взгляд, не совсем точно — возводит песню Галича Г. Зобин<sup>5</sup>):

*Ой, ты море, море, море, море Чѐрное,  
Ты теперь мне по закону поручѐнное!  
А мы обучены, бля, этой химии –  
Обращению со стихиями!*

Напомним, что у Пушкина *покойный царь* (Александр I) во время наводнения выходит на балкон со словами: «С божией стихией / Царям не совладеть»<sup>6</sup>. Галич варьирует и усугубляет пушкинский мотив. Его герой возомнил, что он как раз может *совладеть* со стихией, за что и наказан: в финале песни он умирает. Логика сюжета такова, что смерть становится расплатой за ложную идею.

Неслучайность этого мотива у Галича в связи с темой власти, темой сталинизма подтверждается и текстом позднейшей поэмы «Размышления о бегунах на длинные дистанции» — в частности, главы «Клятва вождя» (1969). В ней Сталин как бы обращается к Иисусу: «Был Ты просто-напросто предтечей, / Не творцом, а

<sup>5</sup> См.: Зобин Г. На развалинах дома: Пушкинские мотивы в поэзии Александра Галича // Истина и Жизнь. 1999. № 6. С. 32.

<sup>6</sup> Здесь и далее текст «Медного всадника» (и поэмы «Езерский») цитируется по изд.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16-ти т. М.; Л., 1937-49. Т. 5. 1948. Ссылки на него не оговариваются.

жертвою стихий!» Тиран видит именно себя *творцом стихий*, но они мстят ему за это, что явственно проступает в следующей главе — «Подмосковная ночь»: «А ему всё хуже, всё муторней <...> Неприказанный, неположенный / За окном колокольный звон...» (К этой поэме мы ещё обратимся ниже.)

В песне «Ночной дозор» (1964) возникает ситуация оживающей статуи правителя (в данном случае — Сталина), открытая в «Медном всаднике» и ставшая в своё время темой классической статьи Р. О. Якобсона «Статуя в поэтической символике Пушкина»<sup>7</sup>.

С одной стороны, «Ночной дозор» явно навеян балладой Жуковского «Ночной смотр», в которой представлено фантастическое посмертное явление Наполеона перед своим войском.<sup>8</sup> Но, думается, не менее важно здесь и влияние пушкинской поэмы, откуда Галич заимствует отсутствующий у Жуковского мотив оживающей статуи; причём у Галича это даже не одна статуя, а многочисленные — *бронзовые, мраморные, гипсовые* — монументы «гения всех времён и народов». Ст. Рассадин считает эту песню пародийной по отношению к «Ночному смотру» и «Медному всаднику».<sup>9</sup> Появление на ночных улицах *шагающих памятников* действительно напоминает о ночной скачке *по потрясённой мостовой* Медного всадника, преследующего Евгения. Особенно «по-пушкински» звучат выделенные нами жирным курсивом строки:

*Сотни тысяч — и все похожие! —  
Вдоль по лунной идут дорожке,  
И случайные прохожие  
Кувыркаются в неотложки!*

<sup>7</sup> См.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145-180 (пер. Н. В. Перцова).

<sup>8</sup> См.: Карпухина Ю. С. Романтическая традиция В. А. Жуковского в творчестве Галича // Галич: Новые статьи и материалы. [Вып. 2.] М., 2003. С. 69-75.

<sup>9</sup> См.: Рассадин Ст. Я выбираю свободу: (Александр Галич). М., 1990. С. 38.

Появление такого сюжета в стихах Галича в эпоху поворота от «оттепели» к новым «заморозкам» вполне объяснимо: проницательный художник предвидит возможность возвращения сталинизма («...Но уверена даже пуговица, / Что согдится ещё при случае!»). Для нас же важно, что разворачивается эта ситуация на фоне пушкинского сюжета о Медном всаднике и «маленьком человеке».

Неожиданный, на первый взгляд, поворот темы «Медного всадника» возникает в «Песне-балладе про генеральскую дочь» (1966). Её героиня — в прошлом «дочь врагов народа», после освобождения оставшаяся в Караганде и так и не сумевшая устроить свою жизнь («А что с чужим живу, так своего-то нет!»). Ленинград, где прошло беспечное детство героини, — единственное светлое пятно в её памяти:

*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!*

Ностальгическое воспоминание о Медном всаднике — мотив вроде бы не пушкинский. Но ассоциации с болдинской поэмой всё же таятся в подтексте «Песни-баллады...» Дело в том, что *картиночка* с видом Сенатской площади увидена героиней в кабине машины её будущего сожителя — *гулевого шофёра, барыги, калымщика и жмота*:

*Подвозил он раз меня в «Гастроном»,  
Даже слова не сказал, как полез,  
Я бы в крик, да на стекле ветровом  
Он картиночку приклеил, подлец!*

Эти строки поневоле приоткрывают «гендерный» аспект темы Медного всадника, ощущавшийся уже в эпоху Серебряного века,

поэзию которой Галич знал превосходно («Пускай невинность из угла / Напрасно молит о пощаде» — А. Блок. «Пётр»). В пушкинской же поэме Медный всадник, напомним, «отбирает» у героя невесту.

Любопытно, что картиночка приклеена у галичевского шофёра там, где начиная как раз со второй половины 60-х годов многие водители грузовиков будут демонстративно выставлять портрет Сталина. По наблюдению А. Е. Крылова, это было спровоцировано первым после «оттепели» появлением портрета генералиссимуса на экране в фильме М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1966). Возможно, строки Галича — своеобразный поэтический отклик на эту двусмысленную моду: поэт словно подтверждает, что ветровое стекло управляемого *калымщиком и жмотом* грузовика — подходящее место для изображения монарха, вождя, тирана; ср. с позднейшим стихотворением А. Вознесенского «Водитель» (1975): «На лобовом стекле — изображенье Цезаря...»<sup>10</sup>

Во-вторых, хотя в восприятии героини Караганда и противостоит Ленинграду, в сознании автора эти города, кажется, не так уж далеки друг от друга. Предваряя исполнение песни, поэт говорил о Караганде: «Это очень страшный город такой, выстроенный по линейке и стоящий прямо у края степи, из которой дует холодный колючий ветер». Стоит поменять в этой цитате *степь на море* — и получим Петербург «Медного всадника».

В-третьих, о пушкинской поэме приглушённо напоминает мотив родителей героини, в широком смысле — предков с их некогда благополучной, сметённой в новое время жизнью. В «Медном всаднике» Евгений — представитель знатного в прошлом рода, имя которого *в минувши времена..., быть может, и блистало, но ныне светом и молвой оно забыто*. Сравним с воспоминанием генеральской дочери у Галича:

---

<sup>10</sup> Вознесенский А. Ров: Стихи, проза. М., 1989. С. 623.

*А там мамонька жила с папонькой,  
Называли меня «лапонькой»,  
Не считали меня лишнею,  
Да им дали обоим высшую!*

В-четвёртых, песня Галича поначалу имела эпиграф, взятый из известной песни на стихи П. Вейнберга: «Он был титулярный советник, / Она генеральская дочь...» Эпиграф, отмечает А. Е. Крылов, исчез уже со второй (по времени) известной магнитофонной записи. Одна из предполагаемых исследователем причин его исчезновения такова: *титулярный советник* явно не соответствовал *гулевому шофёру* из песни.<sup>11</sup> Зато, добавим от себя, он в известной мере соответствовал пушкинскому герою, чин которого в поэме хотя и не указан, но ясно, что он невысок (ср. в «Езерском», поэме-сателлите «Медного всадника»: «А сам он жалованьем жил / И регистратором служил»). Такая «пушкинская» подсказка вполне могла «сработать» в творческом сознании Галича.

Одним словом, целый ряд мотивов прямо или косвенно связывает «Песню-балладу про генеральскую дочь» с пушкинской поэмой. Главная параллель заключается в том, что идиллическая картина детства героини песни, как и тихая жизнь маленького чиновника в «Медном всаднике», рушится в водовороте исторических потрясений.

Мотив изображённой в поэме Пушкина Сенатской площади появится у Галича и в «Петербургском романсе» (1968), лирический герой которого является очевидцем декабристского движения — очевидцем поначалу скептическим («...И весь их щенячий табор / Мне мнился игрой, и только»). Место выступления декабристов обыграно в песне дважды — в начале и в финале:

<sup>11</sup> См.: Крылов А. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 43.

---

*Здесь всегда по квадрату  
На рассвете полки –  
От Синода к Сенату,  
Как четыре строки!*

Медный всадник — главная примета Сенатской площади — в песне напрямую не упомянут, но нетрудно соотнести с ним строки:

*...Здесь мосты, словно кони, -  
По ночам на дыбы!*

Напомним, что в пушкинском тексте *мощный властелин судьбы... Россию поднял на дыбы*. Ниже у Галича возникает ещё один любопытный для нас образ:

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

Конь Медного всадника «заменён» конями Клодта, украшающими Аничков мост. Замена объяснима: Галичу нужны кони «покорные» (не такие, как *гордый конь* из пушкинской поэмы), и нужны во множественном числе, ибо образность здесь иносказательна — она намекает на трусость и малодушие современников поэта: *Смеешь выйти на площадь?* Известно, что песня написана (или завершена) в дни начала оккупации советскими войсками Чехословакии — события, сильно взволновавшего Галича и позже не раз отозвавшегося в его творчестве («21 августа», «Фестиваль песни в Сопоте...» и др.). Вообще 68-й год, отмеченный жёсткой реакцией, резко обострил проблему «личность и государст-



во», и «Медный всадник» должен был быть созвучен настроением и размышлениям Галича в то время.<sup>12</sup>

Думается, восстание декабристов вполне соотносилось в сознании поэта с «Медным всадником». Ему могла быть известна интерпретация поэмы как аллюзии на события 14 декабря, предложенная Д. Д. Благим в книге «Социология творчества Пушкина», вышедшей в 1931 году уже вторым изданием. Учитывая особое место Пушкина в культурных интересах семьи Гинзбургов, можно предположить, что начитанный подросток ознакомился с книгой (или хотя бы слышал разговоры о ней) ещё тогда, когда она была новинкой; он мог прочитать её и позже. В конце концов, собственная поэтическая интуиция вполне могла подсказать ему такую ассоциацию и независимо от пушкинистов.

Ещё один мотив «Медного всадника» можно услышать в песне «Чехарда с буквами» (1968?). Сюжет её, построенный как бы на основе детской считалки «А, И, Б сидели на трубе...», воссоздаёт, условно говоря, три эпохи советской истории — эпохи соответственно *ВЧК*, *НКВД* и *КГБ*. Самой суровой из них оказывается последняя. Если прежде буквы всё-таки возвращались «оттуда», то теперь: «А — пропало навсегда, / Б — пропало навсегда, / И — пропало навсегда, / Навсегда и без следа...» Так вот, пушкинский мотив звучит в момент завязки, перед эпизодом первого ареста:

*Как-то в вечер беспокойный  
Тяжко пенилась река,  
И явились в Колокольный  
Три сотрудника ЧК.*

Эти строки вызывают в памяти начало первой части «Медного всадника»:

---

<sup>12</sup> Об общественно-политической атмосфере 1968 года см. подробнее в статье: *Крылов А.* «Про нас про всех»? Историч. контекст песни «Охота на волков» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 28-43.

*Плеская шумною волной  
В края своей ограды стройной,  
Нева металась, как больной,  
В своей постеле беспокойной.  
Уж было поздно и темно...*

Сближение это тем более вероятно, что и у Галича действие происходит в городе на Неве. Возможно, не без «участия» пушкинской поэмы появилась в его творческом сознании сама ассоциация наводнения с появлением чекистов. По свидетельству В. С. Листова, высказанному им при обсуждении нашего доклада на Болдинских чтениях 2001 года, Галич как читатель «Медного всадника» обращал внимание (в беседе 1974-го, незадолго до отъезда из страны) на эпизод, в котором шеф жандармов (своего рода «чекист»!) Бенкендорф участвует в спасении людей («...пустились генералы / Спасать и страхом обуялый / И дома тонущий народ»). Поэта занимало здесь парадоксальное несоответствие мрачной репутации генерала и его роли в день стихийного бедствия.

Любопытен сам адрес, по которому *жили-были А, И, Б. Колокольного переулка* в Петербурге нет и не было, есть Колокольная улица, о существовании которой Галичу, постоянно бывавшему в Ленинграде и хорошо знавшему город, было, по-видимому, известно. Находится она между Владимирским проспектом и улицей Марата, то есть в том месте, откуда, можно сказать, начинается «Петербург Достоевского» — в девятнадцатом веке район мещанский, тянущийся до Сенной площади и дальше — к Коломне, где, как мы помним, живёт герой пушкинской поэмы. Фонетически слова *Колокольный* и *Коломна* созвучны. Кроме того, герой «Медного всадника» *где-то служит*, и буквы из песни Галича заняты тем же: «А — служило, / Б — служило...» Вообще упоминание первого названия города в зачине песни («В Петрограде, в Петербурге, / В Ленинграде, на Неве...» — курсив наш)

даёт как бы выход в смысловое пространство русской классики, в первую очередь — «Медного всадника».

Все эти переключки позволяют слышать в песне своеобразную вариацию на тему пушкинской поэмы. Как жизнь Евгения оказалась раздавлена символизирующим государственную власть монументом, так и герои «Чехарды с буквами», подобно «маленьким людям» девятнадцатого столетия, *пропали навсегда*, столкнувшись с этой властью в её советском изводе. Если Евгений бунтовал против *кумира на бронзовом коне*, то *А, И, Б* — бессловесные жертвы советского режима, не оставляющего им права хотя бы номинально возмутиться. Судьба их решается с лёгкостью ритма детской считалки.

У нас подобралось немало отдельных наблюдений, уже свидетельствующих о том, что поэтический опыт автора «Медного всадника» усвоен Галичем очень разносторонне. В самом деле, им затронуты и развиты ведущие мотивы «петербургской повести»: мотивы стихии, оживающей статуи, «маленького человека», петербургской топонимики, даже возможный декабристский подтекст. Но за всеми разнообразными параллелями пока не просматривается цельная картина, они оставляют впечатление разрозненных мазков на полотне. Нужен был заключительный удар кистью, который завершил бы и оформил этот ряд, придал бы ему некую центростремительность, обозначил бы определённую поэтическую концепцию Галича в творческом осмыслении пушкинской поэзии. И такой «удар кистью» был сделан.

В 1969 году Галич работает над уже упоминавшейся нами поэмой «Размышления о бегунах на длинные дистанции». Герой одной из её глав — «Ночной разговор в вагоне-ресторане» — рассказывает попутчику о своём лагерном прошлом, о том, как после Двадцатого съезда заключённым приказали *за ночь снять на станции* статую Сталина:

*Ты представь — метёт метель,  
Темень, стужа адская,  
А на Нём — одна шинель,  
Грубая, солдатская.*

*И стоит Он напролом,  
И летит, как конница!..*

Л. Г. Фризман отмечает здесь параллель с «Медным всадником», с эпизодом *тяжело-звонкого скаканья по потрясённой мостовой*. «—Форделивый истукан», — пишет исследователь, — в поэме Галича тоже сохраняет и после смерти власть над судьбами и душами людей»<sup>13</sup>. Добавим, что *метель*, как заменяющая у Галича наводнение, — стихия тоже вполне «пушкинская» («Бесы», «Метель», «Капитанская дочка») <sup>14</sup>, а сравнение с *конницей*, создающее эффект быстрого движения статуи (как, впрочем, и оксюморонный оборот *и стоит Он напролом*), — выдаёт едва ли не сознательную параллель с текстом пушкинской поэмы.

Вслед за Л. Г. Фризманом В. А. Зайцев отмечает сходство центрального эпизода песни с эпизодом столкновения Евгения с Медным всадником:

*Я кайлом по сапогу  
Бью, как неприкаянный,  
И внезапно сквозь пургу  
Слышу голос каменный:*

*«Был я Вождь вам и Отец,  
Сколько мук намелено!  
Что ж ты делаешь, подлец?!  
Брось кайло немедленно!»*

<sup>13</sup> Фризман Л. Г. «С чем рифмуется слово Истина...»: О поэзии А. Галича. СПб., 1992. С. 38.

<sup>14</sup> Ср. с более поздним: «Нас не затопит, но, видимо, нас заметёт...» (Кушнер А. Снег // Кушнер А. Избранное. М., 2005. С. 264)

Сравним у Пушкина: «Показалось / Ему, что грозного царя, / Мгновенно гневом возгоря, / Лицо тихонько обращалось...» В противовес Ст. Рассадину, при всём ощущении «общей драмы» в целом оценившему песню Галича как фарсовую<sup>15</sup>, В. А. Зайцев склонен слышать в ней прежде всего «трагическое начало, акцентирующее всю сложность и трагизм уходящей эпохи», а «низвержение кумира» расценивать как «драму и трагедию не только власти, но и народной веры»<sup>16</sup>. Нам думается, что по-своему правы оба автора: в «Ночном разговоре...» Галича фарс и трагедия сливаются воедино, образуя трагифарс. В пользу такого понимания говорит и не отмеченный пока как пушкинский мотив помешательства героя:

*Я живой ещё — пока,  
Но, как видишь, дёрганный...*

*Басан, басан, басана,  
Басаната, басаната!  
Лезут в поезд из окна  
Бесенята, бесенята...*

Цыганский напев-заклинание звучит в этом контексте комично, но оттеняет при этом трагизм судьбы героя.<sup>17</sup> Само же помешательство, конечно, напоминает о сумасшествии Евгения как следствии столкновения с Медным всадником: «Увы! Его смятенный ум / Против ужасных потрясений / Не устоял. Мятежный шум / Невы и ветров раздавался / В его ушах». Этот *мятежный шум* сродни *бесенятам*, не дающим покоя галлюцинирующему герою Галича.

<sup>15</sup> См.: *Рассадин Ст.* Указ. соч. С. 51.

<sup>16</sup> *Зайцев В. А.* Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М., 2003. С. 189, 190.

<sup>17</sup> Подробно о цыганских мотивах в творчестве Галича и других бардов см.: *Соколова И. А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 194-214.

Трагифарс вообще был для Галича органичным жанром. Остро ощущая трагизм всей новейшей истории, поэт усиливал это ощущение за счёт гротеска, за счёт невероятных, анекдотических ситуаций, в которые попадают его герои («Баллада о сознательности», «Новогодняя фантасмагория» и др.). Поэтому и самая значительная вариация его на тему «Медного всадника» оказывается не собственно трагической (какова пушкинская поэма), а трагифарсовой, но она подготовлена эпизодическими выходами Галича к пушкинской поэме, к её отдельным мотивам, на протяжении 1963-68 годов. Фарсовое начало в них иногда пробивалось, но преобладала всё же трагическая тональность.<sup>18</sup> Видимо, поэт интуитивно ощущал необходимость уравновесить их. Тема окончательно «поддалась» в 69-ом. Любопытно, что позже переключки с пушкинской поэмой у Галича не встречаются (по крайней мере, нам пока не удалось обнаружить их). Возможно, это связано с усилением рефлексивного, исповедального начала в его лирике последних лет, спровоцированным начавшимся в 1971 году открытым преследованием со стороны властей. Но возможно и то, что после «Ночного разговора в вагоне-ресторане» «Медный всадник» в творческом восприятии Галича как бы исчерпал себя, перестал быть источником поэтических мотивов и сюжетных ситуаций. Главное уже было найдено и сказано.

---

<sup>18</sup> Кстати, именно «трагифарсовой балладой» Ст. Рассадин называет «Ночной дозор» (см.: *Рассадин Ст. Указ. соч. С. 38*).

---

## *«Черногорские мотивы» Высоцкого К традиции «Песен западных славян»\**

Пушкинский поэтический цикл «Песни западных славян», вызванный мистификацией Проспера Мериме и тесно связанный с современным автору европейским и русским литературным контекстом<sup>1</sup>, — впоследствии отзывался в русской литературе не так часто, как некоторые хрестоматийные произведения классика. Однако эти отклики принадлежат крупнейшим художникам слова. На одном из сюжетов цикла («Песня о Георгии Чёрном») пересеклись — возможно, невольно — творческие интересы Пушкина и Гоголя, в «Тарасе Бульбе» воссоздавшего ситуацию кровной вражды и убийства сына отцом (у Пушкина, напомним, сын убивает отца). Отсюда тянется нить к трагическим сюжетам двадцатого века, отразившим исторический разлом русской жизни («Донские рассказы» Шолохова и др.).<sup>2</sup> Известно, что «Песни западных славян» занимали творческое сознание Достоевского<sup>3</sup>; о стихотворении «Янко Марнавич» с восхищением отозвался Лев Толстой<sup>4</sup>, вообще с интересом относившийся к самому факту мистификации Мериме<sup>5</sup>. Чтение пушкинского «Вурдалака» стало творческим поводом для написания Твардовским его первого стихотворения, а строки «Похоронной песни Иакинфа Магланов-

---

\* *Впервые*: Болдинские чтения. Ниж. Новгород: Вектор ТиС, 2006.

<sup>1</sup> См. основную библиографию в одной из новейших работ: *Строганов М. В.* «Песни западных славян»: диалог с Мицкевичем // *Строганов М. В.* О Пушкине: Статьи разных лет. Тверь, 2003. С. 251-282.

<sup>2</sup> См.: *Медриш Д.* После выстрела: Пушкин: «Песня о Георгии Чёрном» // *Новый мир.* 1990. № 6. С. 231-236.

<sup>3</sup> См.: *Викторович В. А.* Пушкинский мотив в «Идиоте» Ф. М. Достоевского // *Болдинские чтения.* Горький, 1980. С. 127-130.

<sup>4</sup> См.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90-та т. М., 1928-58. Т. 47. С. 9-10.

<sup>5</sup> См.: *Лит. наследство.* Т. 90. У Толстого, 1904-1910: Яснополянские записки Д. П. Маковицкого. М., 1979. Кн. 2. С. 39; Кн. 4. С. 91.

вича»: «Светит месяц; ночь ясна; / Чарка выпита до дна»<sup>6</sup> — открывают заключительную главу «Василия Тёркина» и становятся важным лирическим камертоном её.<sup>7</sup> И поэты позднейших поколений иногда вспоминали стихи пушкинского цикла: так, строка «Птица малая лесная» из стихотворения «Соловей» стала эпиграфом к одному из стихотворений Вл. Соколова<sup>8</sup>.

В ряд поэтических наследников «Песен западных славян» мы можем поставить и ещё одно крупное имя: Владимир Высоцкий.

Идея этой статьи родилась в ходе нашей совместной с А. Е. Крыловым работы над комментарием к лирике Высоцкого. Ознакомившись по нашей просьбе с первоначальным вариантом комментария, Н. А. Богомолов обратил наше внимание на параллель одного из стихотворений поэта и стихотворения Пушкина «Бонапарт и черногорцы». Внимательное изучение текстов показало, что параллель действительно есть, и не только с «Бонапартом и черногорцами».

Но прежде чем обратиться к сравнительному анализу, нужно сказать несколько слов о поэтическом тексте Высоцкого и о его истории. Стихотворение, о котором пойдёт речь, начинается строкой «Водой наполненные горсти...»; оно написано летом 1974 года в Югославии, а именно в Черногории, куда поэт и актёр приехал в составе съёмочной группы советско-югославского фильма «Единственная дорога»<sup>9</sup>. В наиболее авторитетном на сегодняшний день собрании сочинений Высоцкого, подготовлен-

<sup>6</sup> Здесь и далее текст «Песен западных славян» цитируется по изданию: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1974-78. Т. 2. С. 317-350. Ссылки на него не оговариваются. Заметим, что Высоцкий был обладателем этого издания: оно сохранилось в его личной библиотеке (см.: Список книг из библиотеки В. С. Высоцкого / Сост. А. Е. Крылов, М. Э. Тихомирова, Е. Ю. Илютина // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* [Вып. I.] М., 1997. С. 466).

<sup>7</sup> См. об этом, например: *Ильин В. В.* Пушкин в творческом сознании А. Твардовского // *Пушкин: проблемы творчества, текстологии, восприятия:* Сб. науч. тр. Калинин, 1989. С. 139-140, 142-143.

<sup>8</sup> См.: *Соколов Вл.* Долина: Стихотворения и поэмы. М., 1981. С. 219.

<sup>9</sup> Об участии Высоцкого в съёмках фильма см. воспоминания его коллеги-актёра: *Юхтин Г.* Вознесение Высоцкого // *Вагант.* 1993. № 2-3. С. 5-6.



ном А. Е. Крыловым (см. предисловие к нашему сборнику), стихотворение напечатано по черновому автографу без названия, которое в черновике действительно отсутствует.

Уже по завершении работы над двухтомником в распоряжении его составителя оказалась видеозапись подготовленной тем же летом 74-го передачи югославского телевидения о Высоцком, где он читает перед камерой это стихотворение; А. Е. Крылов любезно ознакомил нас с этой записью<sup>10</sup> (как и с ксерокопией чернового автографа, оригинал которого находится в закрытом для исследователей личном фонде Высоцкого в РГАЛИ). Выяснилось, что произносимый Высоцким текст несколько отличается от публикуемого.

Прежде всего, он имеет название — «Черногорские мотивы»; далее, в стихотворении заменены отдельные слова, а в одном четверостишии даже переставлены строки. Читает стихи Высоцкий с листа, предварительно сообщив, что написал их «сегодня ночью». Вероятно, он читает их не с сохранившегося черновика (которым, кстати, поэту послужил гостиничный бланк), а с неизвестного нам беловика. Ведь если поэт решил прочесть их перед телекамерой, то для надёжности наверняка перебелил и при этом отредактировал текст, а после записи вполне мог подарить беловик кому-то из своих югославских знакомых. Одним словом, есть основания считать основным источником текста не черновой автограф, а телевизионную запись. Приведём полный текст стихотворения именно в этом, более позднем, варианте, который и предлагаем отныне включать в издания сочинений поэта:

*ЧЕРНОГОРСКИЕ МОТИВЫ*

*Водой наполненные горсти  
Ко рту спешили поднести —  
Впрок пили воду черногорцы,  
И жили впрок — до тридцати.*

---

<sup>10</sup> 8 мая 2009 г. её увидел (насколько нам известно, впервые) отечественный телезритель (передача «Владимир Высоцкий. — Это я не вернулся из боя...»); канал ТВ Центр).

*А умирать почётно было  
Средь пуль и матовых клинков,  
И уносить с собой в могилу  
Двух-трёх врагов, двух-трёх врагов.*

*Пока курок в ружье не стёрся,  
Стрелял и с сёдел, и с колен, -  
И в плен не брали черногорца –  
Да он и не сдавался в плен.*

*А им прожить хотелось до ста,  
До жизни жадным, — век с лихвой, -  
В краю, где гор и неба вдосталь,  
И моря тоже — с головой.*

*Шесть сотен тысяч равных порций  
Живой воды в одной горсти...  
Но проживали черногорцы  
Свой долгий век — до тридцати.*

*Их жёны той водой помянут,  
И прячут их детей в горах  
До той поры, пока не станут  
Держать оружие в руках.*

*И молча лили слёзы в траву,  
Чтоб не услышали враги,  
Беззвучно надевали траур  
И заливали очаги.*

*Чернели женичины от горя,  
Как плодородная земля, -  
За ними вслед чернели горы,  
Себя огнём испепеля.*

*То было истинное мщенье –  
Бессмысленно себя не жгут:  
Людей и гор самосожженье –  
Как несогласие и бунт.*

*И пять веков — как божьи кары,  
И мстью сына за отца —  
Пылали чёрные пожары  
И черногорские сердца.*

*Цари менялись, царедворцы,  
Но смерть в бою — всегда в чести, -  
Не уважали черногорцы  
Проживших больше тридцати.*

Выступая 13 октября того же 1974 года в Гатчине, Высоцкий рассказывал о недавних съёмках в Югославии и упомянул вышеприведённое стихотворение: «Я написал там стихи о черногорцах, потому что мне лавры Пушкина не давали покоя...»<sup>11</sup> Это признание, шутливое по тону, позволяет, однако, сравнивать произведения двух поэтов с полной уверенностью в непосредственном влиянии одного из них на другого. К тому же, к моменту поездки в Югославию уже началась работа над фильмом «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» по мотивам незавершённого пушкинского романа; в фильме Высоцкий играл прадеда великого поэта.<sup>12</sup> Это по-своему «приближало» его к Пушкину и усиливало пушкинскую ауру 74-го года.

Прежде всего, «Черногорские мотивы» Высоцкого действительно перекликаются с пушкинским стихотворением «Бонапарт и черногорцы». Оно, напомним, открывается поэтическим вопросом французского императора:

*«Черногорцы? что такое? —  
Бонапарте спросил. —  
Правда ль: это племя злое,  
Не боится наших сил?..»*

---

<sup>11</sup> Цит. по изд.: Цыбульский М. Жизнь и путешествия В. Высоцкого. Ростов-на-Дону, 2004. С. 316.

<sup>12</sup> Из фонограммы концерта Высоцкого 1976 г. (собрание А. Е. Крылова): «Я, честно говоря, когда приехал из Югославии, был в недоумении, почему это надо его (фильм — А. К.) назвать «Как царь Петр своего арапа женил?»».

Дальнейшее развитие сюжета у Пушкина, с описанием необычного боя, даёт ответ на этот вопрос: черногорцы и впрямь не боятся врага, даже столь сильного; они не только мужественны, но и хитры. Во время боя они вывешивают свои красные шапки, а сами прячутся *между кустов*, и французы поддаются на их обман, решив, что упавшие от выстрелов шапки означают поражение обороняющихся.

Стихотворение Высоцкого, в сущности, тоже являет собой ответ — и ответ подробный, развёрнутый — на пушкинский вопрос: *Черногорцы? что такое?* Именно этим мы можем объяснить некоторую описательность поэтической характеристики: образ жизни, поведение в бою, семейный уклад, отношение к смерти — будто читаешь стихотворную статью из этнографического справочника. Но, конечно, пафос стихов Высоцкого — не «этнографический», а героический: как и у Пушкина, это главное в его поэтической характеристике черногорцев, этому подчинены все мотивы стихотворения.

Притом что поэтическая концепция народа Черногории в двух этих стихотворениях совпадает, всё же, на наш взгляд, более тесные текстуальные переклички связывают «Черногорские мотивы» со стихотворением «Гайдук Хризич». Прежде всего, их объединяет всё та же тема мужества и героизма, складывающаяся из нескольких общих мотивов.

Открывающий стихотворение Высоцкого мотив воды и жажды — один из важнейших сюжетообразующих мотивов пушкинского стихотворения. Осаждённая *недругами злыми* семья гайдука Хризича скрывается *в пещере* и страдает сначала от голода, а затем — от жажды:

*Они три дня, три ночи не ели,  
Пили только воду дождевую,  
Накопленную во впадине камня.*

На четвёртый взошло красно солнце,  
И вода во впадине иссякла.<sup>13</sup>

Когда же младший сын Хризича, заметив, что *обезумевший* старший сын *стал* *глядеть... на мёртвую мать, будто волк на спящую козу*, закричал на него: «Милый брат! не губи свою душу...», — то вместо воды он символически предлагает ему свою *горячую кровь*, а в случае гибели пророчит: «Станем мы выходить из могилы / Кровь сосать наших недругов спящих» (в примечании Пушкин сообщает, что имеет в виду народное поверье об упырях, или вампирах). У Высоцкого вода тоже получает переносное значение, метафорически оборачиваясь жизнью: «Впрок пили воду черногорцы, / И жили впрок — до тридцати». Наполненные водой горсти означают пусть недолгую, но прожитую в полную силу жизнь. Ниже вода становится своеобразным поминальным напитком: «Их жёны той водой помянут». Нам думается, богатые образные возможности поэтической семантики *питья* подсказаны Высоцкому пушкинскими стихами.

Стихотворением «Гайдук Хризич» навеян другой важный для Высоцкого мотив — мотив семьи, семейного единения черногорцев в противостоянии врагу. У Пушкина, как мы уже видели, оборону держит вся черногорская семья — отец, мать и двое сыновей: «В пещере, на острых каменьях / Притаился храбрый гайдук Хризич. / С ним жена его Катерина, / С ним его два милые сына. / Им нельзя из пещеры выйти. / Стерегут их недруги злые». Сравним у Высоцкого: «Их жёны той водой помянут, / И <с>прячут их детей в горах / До той поры, пока не станут / Держать оружие в руках». У обоих поэтов звучит мотив укрытия семьи в горах (*в пещере*), с той разницей, что в стихах Пушкина дети, хотя ещё юноши (*два милые сына*), но уже достигли того возраста, когда они могут *держат оружие в руках*. Общим являет-

---

<sup>13</sup> Кстати, мотив воды и жажды в фольклоризованной тональности звучит в пушкинском цикле и в стихотворении «Соловей»: «А в ногах мне проведите / Чисту воду ключевую. <...> Пойдут мимо стары люди, / Так воды себе зачерпнут».

ся и мотив *мести сына за отца* (Высоцкий) — только у Пушкина отец и сыновья мстят за мать. Кстати, этот мотив звучит у Пушкина и в «Похоронной песне Иакинфа Маглановича» («Пуля легче лихорадки; / Волен умер ты, как жил. / Враг твой мчался без оглядки; / Но твой сын его убил»), и потому он мог прочно ассоциироваться у автора «Черногорских мотивов» с «Песнями западных славян».

Особую роль в обоих стихотворениях играет мотив достойной смерти как мотив сквозной и разветвлённый. «Лучше пуля, чем голод и жажда», — восклицает гайдук Хризич. Сравним у Высоцкого: «И в плен не брали черногорца / — Да он и не сдавался в плен». Гибель черногорца в бою должна быть оплачена гибелью нескольких противников: «Семерых убил из них каждый» (Пушкин); «...И уносить с собой в могилу / Двух-трёх врагов, двух-трёх врагов» (Высоцкий). Здесь же возникает и метонимический мотив грозящего черногорцу оружия врага: «В них прицелятся тотчас сорок ружей» (Пушкин); «А умирать почётно было / Среди пуль и матовых клинков» (Высоцкий). Вообще пушкинский мотив достоинства Высоцким не только подхвачен, но и развит, соотнесён как с самой гибелью, так и с трауром, который несут жёны погибших: «И молча лили слёзы в траву, / Чтоб не слышали враги».

Нетрудно заметить, что в лирическом сюжете «Черногорских мотивов» отсутствует очевидная балладность пушкинских стихотворений, к которым они восходят — и «Бонапарта...», и «Гайдука Хризича» (да и вообще «Песни западных славян» по преимуществу сюжетны). На первый взгляд может показаться странным, что Высоцкий, мастер сюжетной поэзии, не воспользовался балладными возможностями темы Черногории, которые столь богато реализовал Пушкин. Объяснение этому содержится, на наш взгляд, в особом характере творчества поэта первой половины 70-х годов. В это время Высоцкий, уже получивший коронную роль мирового театрального репертуара — Гамлета (премье-

ра в Театре на Таганке прошла в 1971 году), — находится в орбите этого классического образа. Его поэзия становится всё более рефлексивной, исповедальной; на первый план выходит жанр лирико-философского монолога («Мой Гамлет», «Мосты сгорели, углубились броды...», «Штормит весь вечер...» и др.).<sup>14</sup> Вот и в стихах о черногорцах, написанных в это же время, он жертвует балладностью ради лирической рефлексии; место ожидаемого насыщенного сюжета занимает здесь поэтическая медитация. Лишнее подтверждение тому — наличие в черновом варианте стихотворения очень личной для поэта строфы, им самим зачёркнутой и в телевизионной записи не прозвучавшей:

*Мне одного рожденья мало –  
Расту бы мне из двух корней.  
Жаль, Черногория не стала  
Второю родиной моей!*

Казалось бы, эту строфу как раз надо было бы сохранить — такое поэтическое признание наверняка расположило бы к Высоцкому югославских телезрителей. Но автор стихов хорошо понимал, что передачу увидят не только они, но и советские «искусствоведы в штатском», склонные искать крамолу там, где её нет и в помине. С их точки зрения, такие строки звучали, конечно, вызывающе: мол, Высоцкий отказывается от своей советской страны и предпочитает ей сомнительную Югославию. Нужно напомнить, что советско-югославские отношения были после конфликта И. Броз Тито со Сталиным (1948) весьма непростыми: оставаясь вроде бы в социалистическом лагере, Югославия в то же время демонстрировала известную самостоятельность (осудила ввод советских войск в Чехословакию, развивала частный сектор в экономике и т. д.). Высоцкий, желавший официального литера-

---

<sup>14</sup> См. об этом подробно: Кулагин А. Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. М., 1997. С. 122-160.

турного признания, обычно в таких случаях бывал осторожен и избегал «дразнить гусей».

Между тем выпущенные строки представляются нам очень важными для их автора. Желание *расти из двух корней* отвечает биографии самого Высоцкого, росшего сначала с матерью, а затем в новой семье отца, со второй женой которого, Е. С. Лихалатовой-Высоцкой, у него сложились очень тёплые отношения. Кстати, два года мальчик прожил с отцом и мачехой *за границей*, в Германии, где С. В. Высоцкий продолжал военную службу по окончании войны. Позже супружеский союз самого Высоцкого и Марины Влади обернётся жизнью на две страны, с постоянными взаимными приездами. Так что четыре строки из «Черногорских мотивов» он убрал, скорее всего, не по творческим причинам (они-то требовали как раз оставить первоначальную концовку), а по соображениям автоцензуры. Но это лишь наша версия, и она всё равно не позволяет включить эти замечательные строки в канонический текст стихотворения, хотя именно так поступали составители посмертного сборника поэта «Нерв» и некоторых изданий конца 80-х годов.<sup>15</sup>

Мотив ранней смерти как смерти достойной и почётной звучит и в других произведениях поэта «гамлетовского» периода. Так, он является ведущим в песне «О фатальных датах и цифрах» (1971), в которой Высоцкий как бы примеряет свою судьбу к судьбам других поэтов:

*Кто кончил жизнь трагически, тот — истинный поэт,  
А если в точный срок, так — в полной мере:  
На цифре 26 один шагнул под пистолет,  
Другой же — в петлю слазил в «Англетере». <...>  
С меня при цифре 37 в момент слетает хмель, -  
Вот и сейчас — как холодом подуло:  
Под эту цифру Пушкин подгадал себе дуэль  
И Маяковский лёг виском на дуло.*

<sup>15</sup> См.: *Высоцкий В. Нерв*. М., 1981. С. 195; *Высоцкий В. Избранное*. М., 1988. С. 235; Я, конечно, вернусь: Стихи и песни В. Высоцкого; Воспоминания. М., 1989. С. 331.



Ниже автор полуиронически-полусерьёзно сетует на то, что *нынешние как-то проскочили* эти роковые рубежи; сравним: «Жаль, Черногория не стала / Вторую родиной моей!» Тридцатилетний рубеж черногорца для Высоцкого явно сродни близким по возрасту *фатальным датам и цифрам* поэтов и вызывает у него собственную лирическую рефлексю. Заметим, что процитированная нами песня написана им в тридцать три года, «Черногорские мотивы» — в тридцать шесть, в канун рокового для Пушкина (и других поэтов) возраста. Эти ассоциации подчёркивают личностный характер написанного в Югославии стихотворения и органичность звучащих в нём пушкинских реминисценций и аллюзий. С начала 70-х годов Пушкин вообще воспринимается Высоцким всё более личностно: комедийные песенные трактовки 60-х («Песня о вещем Олеге», «Лукоморья больше нет» и др.) сменяются лирическими монологами — такими как «Люблю тебя *сейчас...*» или «Не впадай ни тоску ни в азарт ты...» Не удивительно, что поэтическая перекличка с «Песнями западных славян» возникла у Высоцкого именно летом 1974-го: это была пора большого пушкинского юбилея, конечно, обострившего его и без того большой интерес к классику. В одном из интервью этого года он называет Пушкина своим любимым поэтом<sup>16</sup>, и едва ли это лишь дань юбилейным торжествам.

«Черногорские мотивы» обозначают собою и значимость ещё одной поэтической темы, пока, кажется, не привлекавшей специального внимания исследователей. Это тема «Высоцкий и славянство», вошедшая в его творчество как раз в первой половине 70-х годов. Речь идёт не о сюжетах на темы русского фольклора, разрабатывавшихся им уже в 60-х годах; речь о творческом интересе именно к *другим* славянским народам, возникшим у Высоцкого в ту пору, когда он стал «выездным» и получил возможность побывать в других странах — в том числе и в славянских.

---

<sup>16</sup> См.: *Высоцкий В.* Песня — это очень серьёзно... / Беседу вёл М. Дейч // Лит. Россия. 1974. 27 дек. С. 14.

Весной 1973 года Высоцкий совершил своё первое (не считая детского) заграничное путешествие за рубеж: вместе с Мариной Влади он ехал на машине в Париж. На пути лежала Польша — первое иностранное государство, увиденное глазами поэта. В поездке им было написано стихотворение «Дороги... дороги...», включённое автором в цикл «Из дорожного дневника»<sup>17</sup>. Стихотворение, навеянное дорожными впечатлениями («Телеги под навесами, / Булыжник-чешуя...» и так далее), в то же время пронизано военной темой («Да, побывала Польша в самом пекле...»), в финале получающей очень личное, лирическое звучание. Поэт говорит о варшавском восстании 1944 года, не поддержанном — скорее всего, по политическим соображениям — Сталиным и потому жестоко подавленном гитлеровцами:

*Военный эпизод — давно предание,  
В историю ушёл, порос быльём —  
Но не забыто это опоздание,  
Коль скоро мы заспорили о нём. <...>  
А может быть, разведка оплошала —  
Не доложила?.. Что теперь гадать!  
Но вот сейчас читаю я: «Варшава» —  
И еду, и хочу не опоздать!*

Ощущением личной причастности поэта к трагической истории другого народа, желанием пережить и перечувствовать его судьбу эти строки, на наш взгляд, предвосхищают написанные через год с лишним стихи о черногорцах. Сравним: «И еду, и хочу не опоздать!» — «Жаль, Черногория не стала / Вторую родной моей!» Нетрудно представить такое поэтическое «сожаление» и о Польше: дед поэта, В. С. Высоцкий, родился и до 1914 года жил в расположенном на российско-польской границе

---

<sup>17</sup> См. нашу статью об этом цикле в данном сборнике.

Брест-Литовске, который, кстати, в момент рождения его внука (1938) принадлежал Польше.<sup>18</sup>

О неслучайности этого мотива для поэзии Высоцкого тех лет вообще говорит и по-своему программное для него, написанное в той же поездке 73-го года, стихотворение «Я не успел» — кстати, тоже содержащее пушкинский мотив: «Я не успел произнести: — *Ж барьеру!*» — / А я за залп в Дантеса всё отдам. / Что мне осталось — разве красть химеру / С туманного собора Нотр-Дам?! <...> Захвачены все мои овра смертные — / Будь это снег, трава иль простыня, — / Заплаканные сёстры милосердия / В госпиталях обмыли не меня».

Если вернуться к славянской теме, то почвой для таких творческих сближений стало у Высоцкого общее военное прошлое славянских государств. Отметим военный мотив в только что процитированном нами стихотворении; сам поэт часто говорил, что он, человек послевоенного поколения, в своём творчестве как бы *довоёвывает*. Так вот, Югославия, как и Польша, тоже *побывала в самом пекле*. Фильм «Единственная дорога», на съёмки которого Высоцкий приехал в Югославию, был посвящён войне; для него поэт написал три песни — «Песню Солодова», «Расстрел горного эха» и «Если где-то в глухой беспокойной ночи...» Получасовая передача югославского телевидения о Высоцком почти полностью была посвящена военной теме. Поэт чувствовал, что именно эта тема в первую очередь сближает народы двух стран. Возможно, что и стихотворение «Бонапарт и черногорцы» вызвало его интерес темой общего для черногорцев и русских врага — подобно тому, как и в новой истории, во время второй мировой войны, у них вновь оказался общий враг. В воен-

---

<sup>18</sup> См. главу «Брестские корни» в кн.: *Киеня В., Миткевич В.* Владимир Высоцкий и Беларусь: Докум.-худож. исследование. Гомель, 1996. С. 9-19. О значении Польши в биографии и творчестве поэта см.: *Ольбрыхский Д.* Поминая Владимира Высоцкого / Пер. с польск. М., 1992; *Вдовин С. В.* Польские мотивы в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002. С. 13-15 и др.; *Цыбульский М.* Указ. соч. С. 398-411.

ном прошлом России и Черногории был, наконец, и ещё один противник — турки, о чём внимательному поэту, судя по стихам, хорошо известно: «И пять веков — как божьи кары...» Борьба черногорцев за независимость, сначала с Венецией, а затем — и более всего — с Османской империей, длилась в общей сложности действительно пять веков — с конца четырнадцатого до конца девятнадцатого столетия (полная независимость Черногории была подтверждена Берлинским конгрессом в 1878 году). Впрочем, эта продолжительная борьба должна была ассоциироваться у Высоцкого не столько даже с эпизодическими русско-турецкими войнами, сколько с другим, более крупным и исторически более значимым противостоянием, упомянутым им в позднейшей песне «Мне судьба — до последней черты, до креста...» (1978), для поэта во многом программной: «Триста лет под татарами — жизнь ещё та: / Маета трёхсотлетняя и нищета».

Нужно учесть и то обстоятельство, что перед поездкой в Югославию Высоцкий участвовал в съёмках эпизода того же фильма в Закарпатье, в Ужгороде.<sup>19</sup> Поездка в Западную Украину (место расселения ещё одной славянской нации!) была краткой, но не могла не оживить в памяти поэта время, проведённое им в этих краях в школьные годы, когда он несколько раз приезжал в Мукачево к своему дяде, А. В. Высоцкому<sup>20</sup>. Алексей Владимирович был фронтовиком и много рассказывал впечатлительному племяннику о недавней войне; рассказы эти впоследствии отозвались в его песнях. Поэтому западноукраинская земля (не говоря уже о героическом белорусском Бресте — родном городе деда) тоже должна была связываться для него с военной темой. Так чувство личной причастности к истории, к судьбам своей страны и соседних славянских народов и стран<sup>21</sup> стало творческой поч-

<sup>19</sup> См.: Юхтин Г. Указ. соч. С. 6.

<sup>20</sup> См.: Цыбульский М. Указ. соч. С. 257-259.

<sup>21</sup> Недавно была защищена кандидатская диссертация (М. А. Раевской) о болгарских связях Высоцкого и о восприятии его творчества в этой стране (см. Приложение к нашей книге).

вой для одного из важных стихотворений Высоцкого «гамлетовской» поры и позволило поэту продолжить свой творческий диалог с Пушкиным, на сей раз — как автором «Песен западных славян».

---

## «Талисман» Окуджавы\*

Данная статья строится на пересечении двух важных проблем изучения литературного наследия Окуджавы. Во-первых, это проблема пушкинской традиции в его творчестве, сразу после ухода поэта привлекающая внимание исследователей и уже вызвавшая целую серию работ<sup>1</sup>. Во-вторых, это проблема полноты корпуса текстов Окуджавы. Объёмистый том в серии «Новая библиотека поэта» (см. преамбулу к нашему сборнику), претендовавший, согласно репутации этой серии, на академический или полуакадемический уровень, — увы, на деле оказался настолько далёк от этой полноты (и вообще уязвим во многих отношениях), что один только список названий не вошедших в него, хотя и известных специалистам, стихотворений составляет добрый десяток страниц<sup>2</sup>. Плюс к тому, некоторые произведения поэта по сей день остаются неопубликованными<sup>3</sup>. Об одном из них и пойдёт речь.

В 1985 году Окуджава участвовал в проходивших в Болдине съёмках фильма Р. Балаяна «Храни меня, мой талисман», современный сюжет которого включал в себя разнообразные ассоциа-

---

\* Публикуется впервые.

<sup>1</sup> См., например: *Бойко С. С.* Пушкинская традиция в лирике Булата Окуджавы // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 472-484; *Фризман Л. Г.* «На фоне Пушкина...»: Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы // Фризман Л. Г. Предварительные итоги: Сб. избр. статей к 70-летию... Харьков, 2005. С. 575-579; *Александрова М.* «Счастливчик Пушкин» и другие // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М., 2005. С. 313-324; *Абельская Р.* Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург, 2008. С. 88-103.

<sup>2</sup> См.: Библиографический список текстов Б. Окуджавы, не вошедших в его собрание / Сост. А. Е. Крылов, В. Ш. Юровский // Голос надежды. Вып. 3. М., 2006. С. 511-520. Критическую оценку издания «Стихотворений» см., например: *Кулагин А.* Барды и филологи: Авторская песня в исслед. последних лет // Новое лит. обозрение. № 54. 2002. С. 353-354.

<sup>3</sup> Время от времени не печатавшиеся прежде стихи появляются в печати; см., например: *Кулагин А. В.* Булат Окуджава: из неопубликованного // Вестник Коломенского гос. пед. ин-та. 2007. № 3(4). С. 33-41.

ции с пушкинской судьбой и эпохой. В мемуарной литературе о поэте этот эпизод пока почти не освещён; сведения о пребывании его в Болдине довольно скудны. Процитируем датированное 30 ноября 1985 года и опубликованное нижегородским тележурналистом С. П. Чуяновым письмо жительницы Болдина, участницы местного хора А. В. Алексеевой, снимавшейся в картине и наблюдавшей за поэтом во время съёмок: «Добраться до него (Окуджавы — А. К.) было невозможно. Сколько было народу, все его окружили <...> он болел, кашлял. Его всё время накрывали пальто (так — А. К.). Было холодно»<sup>4</sup>. Поинтересовавшись об этом визите поэта у ныне покойного Г. И. Золотухина, в 80-е годы директора болдинского музея-заповедника, мы поняли из его слов, что поэт приезжал в Болдино вместе с Натальей Горленко, автором и исполнительницей романсов. О некоторых обстоятельствах, сопутствовавших участию поэта в фильме, вспоминает тесно общавшийся с ним в ту пору в Москве А. Е. Крылов; любопытно, например, его свидетельство о том, что именно во время съёмок Окуджаве «в голову впервые пришла идея написать о событиях, связанных с гибелью Пушкина, увиденных глазами семьи Геккеренов»<sup>5</sup>. Этим замыслом он делится с собеседниками и в одной из сцен фильма (сюжет картины Балаяна, напомним, разворачивался тоже вокруг ситуации дуэли; замысел же Окуджавы творческого воплощения, увы, не получил). Известны болдинские снимки, запечатлевшие поэта (вместе с актёрами О. Янковским, А. Збруевым, Т. Друбич) во время съёмок.<sup>6</sup>

Сам факт приезда поэта в Болдино был символичен: на рубеже семидесятых-восьмидесятых годов на проходивших в музее-заповеднике ежегодных Болдинских чтениях, отличавшихся в ту

---

<sup>4</sup> См.: Чуянов С. П. На Болдинском на плоту: Об истории, традициях, окрестностях и старинных песнях Большого Болдина. Ниж. Новгород, 2005. С. 85, 86.

<sup>5</sup> Крылов А. Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ. М., 2005. С. 106.

<sup>6</sup> См., например: Пушкинское Болдино: [Фотоальбом / Автор-сост. Т. Н. Кезина]. Саранск, 2005. [Без пагин.]

пору очень высоким научным уровнем (среди участников были крупнейшие пушкинисты В. А. Грехнёв, Г. В. Краснов, В. М. Маркович, Л. С. Сидяков, А. Е. Тархов, С. А. Фомичёв, А. П. Чудаков, Ю. Н. Чумаков...), сложился своеобразный культ Окуджавы, ставшего как бы вторым (после, естественно, Пушкина) незримым героем Чтений, но уже не дневных научных собраний, а вечерне-ночных посиделок. Произошло это благодаря одному из участников — талантливому молодому горьковскому исследователю Евгению Хаеву (1951-1983), приезжавшему в Болдино с гитарой и певшему песни, по выражению одного из основателей Чтений, «в те годы особенно необходимого» Окуджавы, гармонично вписавшиеся в атмосферу «встреч здраводумающих, не пренебрегающих разными историческими ценностями, без флюгерского поветрия людей»<sup>7</sup>. Понятно, что именно в такой, внутренне свободной, среде бард, вообще любимец гуманитарной интеллигенции, и был «особенно необходим». Кстати, съёмки фильма совпали по времени (сентябрь) с очередными Болдинскими чтениями. Они проходили 11-12 сентября, и часть съёмочной группы в это время работала в усадьбе, но Окуджавы, по свидетельству участников конференции (В. А. Викторовича, Г. Л. Гумённой, С. М. Прохорова), в те дни в Болдине не было. Он приехал позже. Напомним, что письмо А. В. Алексеевой датировано 30 ноября, хотя оно написано, судя по тексту, не по горячим следам событий, а в ответ на письмо из Ленинграда, написанное в свою очередь как ответ на прежнее письмо из Болдина. И вот главное (относительно датировки поездки) свидетельство.

---

<sup>7</sup> Краснов Г. В. Под знаком Пушкина: (Из истории «Болдинских чтений») // Краснов Г. В. Болдино. Пушкинские сюжеты. Ниж. Новгород, 2004. С. 136, 137. Исполнение песен Окуджавы Хаевым было творческим: мы помним, например, что «Батальное полотно» он пел («в кулуарах» одной из болдинских конференций, в 1981 г.) под необычную — скорее всего, собственную — мелодию. Среди работ его есть, кстати, и газетная рецензия на роман Окуджавы «Путешествие дилетантов» (см.: Хаев Е. С. «На ясный огонь, моя радость...» // Хаев Е. С. Болдинское чтение: Статьи, заметки, воспоминания / Сост. Г. Л. Гумённая и В. С. Листов. Ниж. Новгород, 2001. С. 113-114), сам факт появления которой в местной прессе (горьковская «Ленинская смена») в «застойное» время, с учётом известной «неблагонадёжности» писателя, уже необычен.



В дневнике А. Е. Крылова 2-3 ноября сделана запись об Окуджава: «Был в Киеве на съёмках у Балаяна с Козаковым (до этого снимался после больницы в Михайловском; ездил туда на машине)»<sup>8</sup>. Ныне мемуарист сообщил нам, что Михайловское упомянуто им вместо Болдина ошибочно. В этом случае Окуджава побывал в Болдине скорее всего во второй половине октября; недавнее же пребывание в больнице объясняет его неважное самочувствие во время съёмок («накрывали пальто»), как свидетельствует А. В. Алексеева<sup>9</sup>.

Играет Окуджава в фильме, по его выражению, «самого себя»<sup>10</sup> — поэта, приехавшего в Болдино на пушкинские торжества. Помимо того, что по ходу сюжета кинокартины с экрана фрагментарно звучат две известные его песни, связанные с именем Пушкина — «Былое нельзя воротить...» и «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину», — звучит ещё и стихотворение, прочитанное перед камерой автором в беседе с героями ленты. Оно, насколько нам известно, пока не появлялось в печати, если не считать публикацией размещение в Интернете<sup>11</sup>. Вот текст стихотворения, который приводится нами по фонограмме фильма:

---

<sup>8</sup> Крылов А. Указ. соч. С. 23.

<sup>9</sup> Поэтому экипировка поэта (свитер и тёплая куртка, при сравнительно более лёгкой одежде других героев) не годятся на роль аргумента в вопросе о дате съёмки, как не годится на эту роль и пейзаж в кадре: по свидетельству Г. Л. Гумённой, в сентябре недостаточно жёлтую листву специально красили под «золотую осень». Впрочем, съёмочная группа работала в Болдине довольно долго, и на экране перед нами в любом случае монтаж сцен, снятых в разное время.

<sup>10</sup> [Окуджава Б.] «Любить — главное свойство человека»: [Стенограмма выступления в Челябинске, 1986 / Подготовил Ю. Трахтенберг] // Лукина М. Звенящий горизонт: Очерки и эссе о бардах. Челябинск, 2008. С. 221.

<sup>11</sup> См., например: Булат Окуджава, Галина Павловна Вишневская, Виктор Астафьев. — <http://fro196.narod.ru/library/okudjava/395.htm> (дата обращения — 4 декабря 2009 г.); Булат Окуджава, стихи и песни. — [http://www.bokudjava/N\\_45.html](http://www.bokudjava/N_45.html) (дата обращения — 4 декабря 2009 г.). Факт чтения стихов отмечен в составленной М. Р. Гизатулиным и В. Ш. Юровским «Хронике жизни и творчества» поэта (см.: Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате. Ниж. Новгород, 2003. С. 19).

*Не думал я, что жизнь поделена  
на ясный полдень и туман.  
Пока ещё не всё потеряно,  
храни меня, мой талисман.*

*Иными пользуясь правами,  
позвольте повторить за Вами:  
храни меня, мой талисман.*

*Вползают в наши души вкрадчиво  
то злая правда, то обман.  
Пока ещё не всё утрачено,  
храни меня, мой талисман.*

*Иными пользуясь правами,  
я всё же повторю за Вами:  
храни меня, мой талисман.*

Чтение стихов предваряется в фильме авторским комментарием. Поэт сообщает, что написаны они перед поездкой в Болдино (стало быть, и датировать их надо 1985-м годом, а не 86-м, как это сделано на втором из упомянутых в сноске № 10 сайтов; 1986 год — это год выхода фильма на экран, отсюда и взялась ошибочная датировка) и что он хотел обыграть известное пушкинское стихотворение «применительно к себе <...> нынешнему, сегодняшнему»: «Ну, я написал что-то такое... Я потом понял, что я просто повторяю его, и, знаете, как всякое повторение это, в общем, мало ценности имеет. Ну, несколько строчек остались, вот сейчас кое-что вспомню. Такого типа оно было...» Далее звучит сам стихотворный текст, а затем на вопрос героини фильма: «А музыку ещё не написали?», — поэт отвечает: «Музыки нет пока, не получается, а может, и не получится, кто его знает».

Стихи и автокомментарий к ним сразу позволяют нам сделать несколько замечаний. Во-первых, строка *храни меня, мой талисман* выдаёт прямую связь произведения Окуджавы с его участием в съёмках фильма, именно так и называвшегося. Подтверждение этому находим в одном из интервью режиссёра фильма: «Стихотворение с рефреном — «Храни меня, мой талисман» он сочинил специально для фильма по моей просьбе: надо было, чтоб фраза,

которая дала название картине, осталась в памяти зрителя. У меня где-то есть письменный вариант этого стихотворения не для печати, которое он закончил словами «Храни меня, мой Балаян»<sup>12</sup>. Возможно, поэт хотел написать для фильма не просто стихотворение, но песню, работа не пошла («Музыки нет пока...»; курсив наш), но он зато «отчитался» на экране таким вот способом; песни же в фильм были включены уже известные. Вторых, неудовлетворённость автора стихами вызвано их, как он полагает, вторичностью по отношению к классическому образцу — стихотворению Пушкина «Храни меня, мой талисман...». Третьих, прочитанный текст, если верить автокомментарии, является незавершённым, и поэт «вспомнил» из него лишь «несколько строчек». Но эти предварительные соображения нуждаются в комментарии и могут быть подкреплены или, напротив, подвергнуты сомнению.

Песенная природа текста представляется нам весьма вероятной: два трёхстишия, в которых полностью совпадают первый и третий стихи («Иными пользуясь правами»; «храни меня, мой талисман»), а второй стих варьируется («позвольте повторить за Вами»; «я всё же повторю за Вами») — это, скорее всего, потенциальный припев задуманной песни. Да и в «куплетах» третьи стихи тоже явно созвучны (причём поэтическая мысль движется «крещендо»: краткое причастие *утрачено* звучит эмоционально и фонетически сильнее, чем *потеряно*; такая градация, характерная для песенной формы, явно продумана автором). Четвёртые же вообще совпадают полностью: *храни меня, мой талисман* (здесь Окуджава, конечно, следует за Пушкиным, у которого эта строка тоже является своеобразным рефреном). Столь откровенная за-

---

<sup>12</sup> *Балаян Р.* Лирики и циники в одном романе / [Беседовала] В. Серикова // Ника: Сайт Российской академии кинематографических искусств. — <http://www.kinonika.com/gazeta-nika-11-noyabr-2003/liriki-i-tsiniki-v-odnom-romane.html> (дата обращения — 4 декабря 2009 г.). Отметим попутно сам факт наличия в личном архиве режиссёра ещё одного — пусть шутливо-дружеского — стихотворного текста Окуджавы, не известного пока исследователям и читателям.

певно-припевная композиция песням Окуджавы вообще не очень свойственна, и встречается она у него нечасто (например, в сравнительно раннем «Дежурном по апрелю» или в более поздней «Песенке о молодом гусаре»). Замысел написать именно песню тем более вероятен, что в середине 80-х годов песенное творчество поэта переживает явный взлёт (тогда написаны, например, «Музыкант», «Кузнечик», «Парижская фантазия», «Счастливый жребий»...) <sup>13</sup>, особенно на фоне сравнительного «затишья» 70-х, когда за десятилетие поэт, занятый по преимуществу прозой, написал всего несколько песен (да и по количеству стихотворений это десятилетие наименее плодотворное).

Но вот якобы неполнота этого стихотворного текста («несколько строчек остались») вызывает у нас сомнения. Начинает поэт декламацию неуверенно, запинаясь даже в первой строчке, но постепенно интонация становится более твёрдой: кажется, он, *начав* вспоминать, *вспомнил всё*, что психологически вполне объяснимо (судя по воспоминаниям А. Крылова, в озвучании на киностудии Окуджава не участвовал, и в фильм его высказывания вошли в изначальном, «болдинском» варианте; по свидетельству Р. Балаяна <sup>14</sup>, пришлось, однако, заново тонировать запись разговора о Пушкине с участием Окуджавы и М. Козакова, где был плохо записан звук, но это уже другой эпизод). <sup>15</sup> Косвенное подтверждение тому — фраза: «Музыки нет пока, не получается»; мол, стихи — пусть и не вполне устраивающие автора — получились, написались, а музыка — нет. В пользу нашего предположения говорит и лирическая композиция текста: слова «я всё же повторю за Вами» звучат как своеобразный пуант, поэтический итог, ответ лирического героя самому себе на изначальное: «по-

---

<sup>13</sup> Опыт объяснения этого феномена см.: Богомолов Н. А. Булат Окуджава и массовая культура // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о рус. литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 408-410; Кулагин А. Лирика Булата Окуджавы: Науч.-попул. очерк. М.; Коломна, 2009. С. 274-278.

<sup>14</sup> См. сноску 12.

<sup>15</sup> О другом случае такой «забывчивости» см. ниже, в статье о песне «На Тверском бульваре».

звольте повторить за Вами» (обращения *позвольте, извините, пожалуйста* и подобные им, как уже не раз отмечалось, вообще характерны для «доверительно-вежливого» стиля Окуджавы). Нам думается, что лирический сюжет стихотворения этим исчерпан, и оно выглядит как вполне завершённое. Изначальное же авторское предупреждение о неполноте текста могло быть вызвано опасением того, что весь текст он не вспомнит. Впрочем, поскромничать и заведомо принизить значимость стихов поэт мог и по другой причине, о которой мы ещё скажем.

Теперь о самом важном — о «вторичности». На наш взгляд, это тоже тот случай, когда авторскому признанию не стоит так уж доверять, как вообще не всегда стоит доверять авторским критическим оценкам литературных произведений (известны, например, категорично-резкие высказывания Грибоедова о «Горе от ума» или Пушкина о «Бахчисарайском фонтане»); в таких случаях у писателей бывают порой какие-то свои, скрытые от читателя, соображения, которые проясняют впоследствии уже исследователи их творчества. Слова Окуджавы «я просто повторяю его» одновременно соответствуют и не соответствуют реальности. Конечно, поэт сознательно и открыто заимствует ритмику (классический пушкинский четырёхстопный ямб), интонацию поэтического источника, даже строку-лейтмотив его. Сохранена и лирическая ситуация как таковая: талисман как спасение от тревог и невзгод (у Пушкина: «Храни меня, мой талисман, / Храни меня во дни гоненья, / Во дни раскаянья, волненья: / Ты в день печали был мне дан» и т. д.), хотя у Окуджавы этот образ напрочь теряет конкретно-предметное значение, сохранявшееся у Пушкина, и обладает лишь значением символическим — восходящим, конечно, тоже к стихам предшественника. Но в стихах Окуджавы кроется, как нам думается, важный полемический смысл, раскрывающийся при сопоставлении текста и претекста; и этот смысл позволяет увидеть, что имеющие, по словам автора, «мало ценно-

сти» стихи всё же органично вписываются в его собственный поэтический мир.

Здесь нужно напомнить, что пушкинское стихотворение написано в Михайловском в 1825 году и связано с воспоминаниями поэта о недавно пережитом в Одессе сильным чувстве к Е. К. Воронцовой, подарившей ему перстень-талисман<sup>16</sup>. Известно, что память об этой страсти не отпускала поэта во время михайловской ссылки (см. стихотворения «Ненастный день потух...», «Сожжённое письмо», «Желание славы») и отозвалась в более позднем стихотворении «Талисман», навеянном приездом Воронцовой в Петербург в 1827 году («...Там волшебница, ласкаясь, / Мне вручила талисман»). В самом же стихотворении 1825 года особое внимание Окуджавы должна была привлечь концовка:

*Пушкой же ввек сердечных ран  
Не растравит воспоминанье.  
Прощай, надежда; спи, желанье;  
Храни меня, мой талисман.<sup>17</sup>*

Пройти мимо слов *Прощай, надежда...* Окуджава едва ли мог — ведь *надежда* на протяжении всего творческого пути поэта была важнейшим мотивом его лирики. Примеров можно привести чрезвычайно много, и мы ограничимся лишь несколькими хре-

<sup>16</sup> Сведения о перстне-талисмани восходят к свидетельству сестры Пушкина, О. С. Павлицевой — см.: Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1985. Т. 1. С. 39. Подробнее об этом говорится в статье Т. Г. Цявловской о Пушкине и Воронцовой (см.: Цявловская Т. Г. «Храни меня, мой талисман...» // Прометей: Ист.-биограф. альманах... Т. 10. М., 1974. С. 12-84), с автором которой Окуджава общался в 1967 году как с рецензентом сценария «Частная жизнь Александра Сергеевича, или Пушкин в Одессе» (текст его см.: Киносценарии. 1995. № 4), написанного им совместно с О. В. Арцимович (см.: Шилов К. Татьяна Григорьевна, Александр Сергеевич и Булат Шалвович: Воспоминание об одной встрече // Встречи в зале ожидания. С. 183-192); рукописный вариант статьи Цявловской, как явствует из очерка К. Шилова, был передан ею поэту для ознакомления. В тексте сценария мотив перстня-талисмана, хотя и бегло, но звучит.

<sup>17</sup> Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1974-78. Т. 2. 1974. С. 14.

стоматийными строчками: *Надежда, я останусь цел; Не грусти, не печалуйся, мать Надежда; Надежда, белою рукой сыграй мне что-нибудь такое; Я вновь повстречался с Надеждой.* Уже после съёмок в фильме, во второй половине 80-х, поэт напишет одно из программных своих стихотворений, в котором особенно отчётливо и ёмко выразит на языке аллегии своё лирическое ощущение *надежды*: «В земные страсти вовлечённый, / я знаю, что из тьмы на свет / шагнёт однажды ангел чёрный / и крикнет, что спасенья нет. / Но, простодушный и несмелый, / прекрасный, как благая весть, / идущий следом ангел белый / прошепчет, что надежда есть» («В земные страсти вовлечённый...»).<sup>18</sup> Не удивительно, что пессимизм финала пушкинского стихотворения (вполне, впрочем, объяснимый биографической ситуацией автора, понимавшего, что отъезд его из Одессы означает прекращение отношений с Воронцовой, и потому не расположенного *надеяться*) вызвал у него внутреннее поэтическое несогласие и желание противопоставить ему свою всегдашнюю *надежду*: «Пока ещё не всё потеряно... Пока ещё не всё утрачено...» И, как это ни парадоксально на первый взгляд, Окуджава ощущает возможности *надежды* в самом же пушкинском тексте, где фраза *Храни меня, мой талисман* повторяется как заклинание, даже несмотря на известную *безнадёжность* отразившейся в нём биографической ситуации. Не отсюда ли уверенно-настойчивое (процитируем ещё раз): *я всё же повторю за Вами. Дескать, повторю, хоть Вы, Александр Сергеевич, и сами слабо верите в надежду.*

Заметим попутно, что в стихотворении Окуджавы есть, возможно, и другие пушкинские реминисценции: строки «Вползают в наши души вкрадчиво / то злая правда, то обман» (обнаруживая собственно окуджавский претекст в зачине стихотворения 60-х «Пробралась в нашу жизнь клевета...»), перекликаются с извест-

---

<sup>18</sup> Подробно об этом лейтмотиве лирики поэта см.: Жук М. «Отчаиваясь и надеясь...»: Концепт *надежда* как фрагмент языковой картины мира Булата Окуджавы // Голос надежды. Вып. 4. М., 2007. С. 294-318.

ным поэтическим афоризмом из текста стихотворения «Герой»: «Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман...»; окуджавский оксюморон *злая правда* звучит как своеобразная «калька» пушкинских *низких истин* (впрочем, в более ранней песне поэта «Батальное полотно» уже появлялись *надежды злые*). Дважды звучащий у Окуджавы деепричастный оборот *Иными пользуясь правами* напоминает о строке позднего пушкинского стихотворения «Из Пиндемонти»: «Иные, лучшие, мне дороги права...» Но если это в самом деле реминисценции, то они, конечно, факультативны по отношению к главному в этих стихах — поэтическому диалогу с пушкинским стихотворением 1825 года.

Вернёмся, однако, к собственно окуджавскому поэтическому контексту. В стихотворении из фильма отчётливо заметна характерная для поэта дихотомия, своеобразное «деление надвое», особенно часто напоминающее о себе в лирике именно 80-х годов, например: «Две вечных подруги — любовь и разлука / не ходят одна без другой» («Дорожная песня»); «Не случайны на земле две дороги — та и эта, / та натруживает ноги, эта душу берedit» («Не сольются никогда зимы долгие и лета...»). По мнению С. В. Свиридова, число *два* у Окуджавы «часто обозначает рациональную завершённость, принудительность и косность мира. В парности антитез выступает симметричность, статика самодовлеющего порядка, не оставляющая места для духовной свободы. Высшее осуществление человеческого духа — творчество и сопереживание искусству — требует возвыситься над этой логикой...»<sup>19</sup> Конечно, «парность антитез» в лирике Окуджавы означает не только «принудительность и косность мира» (в этом случае он рискует оказаться вообще певцом «косности» — уж очень часто звучат у него подобные мотивы), но и полноту и гармонию жизни, для поэтического мироощущения художника очень важ-

---

<sup>19</sup> Свиридов С. В. Магическое «два»...: сложность простоты // Голос надежды. Вып. 5. М., 2008. С. 425-437.



ную. Тая в душе глубокую внутреннюю драму, ощущение которой с годами только нарастало (сиротство, трагические последствия разрыва с первой семьёй, сложная личная ситуация середины 80-х годов...), он, как нам кажется, невольно стремился уравновесить её творчеством. Отсюда — *жизнь поделена*... Нужно ещё учитывать, что в лирике Окуджавы середины 80-х часто звучит мотив смерти («Почему мы исчезаем...», «Мне не в радость этот номер...» и др.)<sup>20</sup>, и в антитезе *ясного полдня* и *тумана* этот мотив играет на стороне, конечно, второй силы. Но в интересующем нас стихотворении «возвышение», о котором говорит (применительно к другим стихам) С. В. Свиридов, как раз и происходит за счёт *надежды*, позволяющей преодолеть изначальную двоякость бытия, точнее — *туман, злую правду и обман*, и вновь обрести *ясный полдень* как главный жизненный ориентир.

Но если стихотворение содержит, как мы видим, важные для поэта лирические мотивы (напомним его признание в кадре, что пушкинский образ он хотел примерить «к себе нынешнему»), и если оно представляет собой не такое уж «повторение», как уверял нас с экрана его автор, — то что могло помешать ему если уж не стать песней, то, по крайней мере, на законных правах войти в поэтические подборки и книги Окуджавы? Ведь «заказное» происхождение текста (просьба режиссёра фильма) само по себе ещё не повод отказывать ему в праве на публикацию: удачная работа такого рода (например, песня для фильма «Белорусский вокзал») получала уже самостоятельную творческую судьбу. Раз этого не произошло, то должна была быть и какая-то творческая причина.

Нам представляется, что стихотворение «Не думал я, что жизнь поделена...», хотя и содержит в себе некоторые, как мы увидели, важные для его автора поэтические мотивы, всё же в целом не очень характерно для творческого диалога Окуджавы с

---

<sup>20</sup> См. подробнее: *Дубровина И. М.* Вечные темы искусства в лирике XX века и поэзия Булата Окуджавы // «Свой поэтический материк...»: Науч. чтения, посвящ. 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. М., 1999. С. 8-13.

Пушкиным. Такой диалог, начатый всерьез в 60-е годы, но продолжавшийся и позже, Окуджава строит обычно не вокруг каких-либо конкретных поэтических цитат, переключек, реминисценций (каковые, впрочем, иногда появляются<sup>21</sup>, но остаются обычно на втором плане того или иного стихотворения), а вокруг *личности* Пушкина. «Реминисцентные» произведения, своеобразные собственные, зачастую травестийные, версии пушкинских сюжетов создавал обычно другой бард — Владимир Высоцкий («Песня о вещем Олеге», «Лукоморья больше нет», «Песенка плагиатора...» и др.).<sup>22</sup> У Окуджавы, неспроста называющего Пушкина порой просто «Александром Сергеичем» (это не панибратство, а ощущение присутствия Пушкина как «близкого, хорошего знакомого», сложившееся у поэта, по его собственному признанию, «в сорок лет», то есть к середине 60-х<sup>23</sup>), великий поэт, в то время как его самого *ждут в том доме, помнит про всех* («Александр Сергеич»), *долги подсчитывает* («Письмо Антокольскому»), *прогуливается у Арбатских ворот, пока извозчик стоит* («Былое нельзя воротить...»), *пребывает в поиске и муке, да козыри лукавы и не даются в руки* («Ах, если б знать заранее, заранее, заранее...»). Цитаты можно продолжить, но апофеозом такого творческого восприятия великого поэта является у Окуджавы, на наш взгляд, стихотворение «Счастливчик Пушкин» (не позднее 1967), полностью построенное на иронической полемике с пушкинианскими стереотипами: «...Очень вежливы и тихи, / делами замученные, / жандармы его стихи / на память заучивали! / Даже царь приглашал его в дом, / желая при этом / потрепаться о том о сём / с таким поэтом...» М. А. Александрова в специальной статье об этом стихотворении, на которую мы уже ссылались, показала, что дело тут было не в одном лишь Пушкине: заинтересо-

<sup>21</sup> См.: Бойко С. С. Указ. соч.

<sup>22</sup> См., например, серию наших статей на тему «Высоцкий и Пушкин» в кн.: Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002.

<sup>23</sup> См.: [Окуджава Б.] Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе... / Из бесед с И. Ришиной // Булат Окуджава: Спец. выпуск [«Лит. газ.» 1997]. С. 18.

личный — можно сказать, в каком-то смысле автобиографический — интерес вызывали у Окуджавы и Грибоедов («Грибоедов в Цинандали»), и Лермонтов («Встреча»), хотя поэтическая трактовка этих фигур в стихах Окуджавы могла, по мнению исследовательницы, и не совпадать с трактовкой фигуры Пушкина. Но если тут можно говорить об определённой тенденции восприятия классиков (восприятия именно через личность того или иного поэта), то Пушкин оказывается, естественно, в центре этой тенденции и вызывает наибольший творческий интерес поэта (напомним характерное название сценария: «Частная жизнь Александра Сергеевича», — перешедшее впоследствии в один из рассказов писателя, но с заменой «Сергеевича» на «Пушкина»). Стихотворение, написанное по мотивам конкретного пушкинского текста («Храни меня, мой талисман...»), в эту тенденцию, по-видимому, не вполне вписывалось, обходило стороной саму личность классика (обращения к нему в «припеве» было всё-таки недостаточно) и поэтому оказалось периферийным для творческого интереса автора к великому поэту и обречённым остаться «в столе». Может быть, именно этим и была вызвана отрицательная оценка автором своего произведения, с его пресловутой «вторичностью» (Окуджаве была нужна не такая «вторичность») и якобы незавершённости. Может быть, косвенно сказалась неудовлетворённость фильмом Балаяна, показавшимся поэту «претенциозным»<sup>24</sup>. Как бы то ни было, в середине 90-х в беседе с интервьюером, напомнившим ему об этом стихотворении, поэт чистосердечно признался: «А я даже не помню»<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> [Окуджавы Б.] «Любить — главное свойство человека». С. 221.

<sup>25</sup> [Окуджавы Б. Интервью /] С Булатом Окуджавой беседовала Н. Ильинская // Киносценарии. 1995. № 4. С. 43.

---

## История одной песни

### «На Тверском бульваре»<sup>\*</sup>

Песня Окуджавы «На Тверском бульваре» не относится к числу самых известных произведений поэта. Он не исполнял её на концертах, до 90-х годов не публиковал в печати — в общем, не придавал ей особого значения. Как будто забыл о ней.

А между тем особое значение у неё есть.

В 1984 году, после многократных высказываний о том, что первой песней его является «Ванька Морозов»<sup>1</sup>, Окуджава вдруг признался в интервью стенгазете московского КСП «Менестрель», что первой была именно «На Тверском бульваре»<sup>2</sup>. Пер-

---

<sup>\*</sup> *Впервые*: *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. Вып. 3. М.: Булат, 2006.

<sup>1</sup> См., например: *Окуджава Б.* «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 29–30.

<sup>2</sup> Все цитаты по: *Окуджава Б.* Самое начало / Беседу вели В. Акелькин и И. Зимин // *Менестрель: Стенная газ. Моск. КСП*. 1984. № 2–3. С. 6. Несколько иначе (Окуджава не напел стихи, а прочёл их) выглядит этот эпизод в воспоминаниях Е. Храмова, вместо Львова называющего А. Аронова (см.: *Храмов Е.* Из «Записок десантника» // *Голос надежды*. Вып. 2. М., 2005. С. 11–12). Символично, что о своей первой песне Окуджава вспоминал в последние дни жизни, в парижском госпитале, работая над автобиографи-

вой — если не считать, конечно, некоторых юношеских опытов, после которых поэт целое десятилетие песен не сочинял, хотя стихи по-прежнему писал<sup>3</sup>. Признание это крайне любопытно, ибо текст интервью, которое нам придётся сейчас обильно цитировать, запечатлел сам процесс воспоминания, и значит, оно (воспоминание) психологически достоверно.

На вопрос о первой песне Окуджава отвечает сначала неуверенно:

Я не помню... Видимо, это была «На Тверском бульваре». Но мне почему-то кажется, что до этого уже что-то было.

Ещё бы не *казаться*, если много лет называть другую песню! Далее тон становится чуть более уверенным, версия получает творческий «аргумент»:

А может быть, это первая и есть. По стиху — я думаю, что первая, потому что она как раз самая слабая. Я не придавал этому значения: текст есть — и всё. Вторую такую я бы не смог себе позволить.

И затем начинает уверенно вспоминать о появлении песни как песни именно первой — никакого сомнения на этот счёт ни у автора, ни у читателя интервью уже нет:

Я даже помню, как осенью мы стояли около станции метро «Краснопресненская» с Женей Храмовым и Володей Львовым. Мы расходились поздно вечером, и я им напел... Она родилась сразу как песня — и стихи, и мелодия. Мне хотелось написать именно песню.

Так можно говорить действительно только о первой песне.

Я подумал, как интересно было бы написать о Москве, городе, который я так люблю. Но — не похожее на «и мосты над твоею рекой» (песня, в своё время очень хорошая, но обычная, гимн), а какую-то интимную песню...

И далее Окуджава говорит о том, что именно эта песня открыла собою серию песен о Москве («Лёнъка Королёв», «Полночный троллейбус» и другие) и что своим появлениям она обязана впе-

---

ческим рассказом. В тексте его *Женя Храмов* говорит прочитавшему стихи «На Тверском бульваре» автору: «Ой, даже песенка получилась!» (см. факсимиле автографа: Булат Окуджава: Спец. вып. [«Лит. газ.»] / Отв. ред.-сост. И. Ришина. [М., 1997]). С. 2. См. также свидетельство Ст. Рассадина об этой песне как первой со слов самого поэта: *Рассадин С.* Судьба барабанщика // Век. 1994. 6–12 мая.

<sup>3</sup> См.: *Гизатулин М.* «Песенки из самого начала» // Гизатулин М. Булат Окуджава: «...из самого начала». М., 2008. С. 50-74.

чатлению, которое произвели на русского поэта «сердечные песни» Ива Монтана о Париже.

Примерно через год после этого интервью, 7 марта 1985 года, Окуджава впервые после четвертьвекового перерыва записал (с аккомпанементом М. Виноградова — 2-я гитара) известную прежде лишь по единичным ранним фонограммам<sup>4</sup> песню «На Тверском бульваре» в студии звукозаписи МХАТ, где он пропел в ту пору целую антологию своей песенной поэзии (до сих пор, кстати, не изданную)<sup>5</sup>. Может быть, ему «напомнили» об этой песне интервьюеры «Менестреля», а также работа над одиннадцатитомным „самиздатским” собранием сочинений, подготовленным московским КСП к шестидесятилетию поэта: песня вошла в его второй том с авторской датировкой «Ноябрь-декабрь 1956»<sup>6</sup>. Это, кстати, единственная песня 56-го года: позднейшие сам поэт датировал начиная уже с 57-го.

Что касается процитированного нами интервью, то, помимо признания влияния творчества Монтана<sup>7</sup>, здесь любопытно для нас то, что песня «На Тверском бульваре» воспринималась самим поэтом как начало московской темы в его песенном творчестве. А

---

<sup>4</sup> Об одной из них вспоминает применительно к осени 1959 года В. Ковнер (см. в кн.: *Корман Я.* Высоцкий и Галич. М.; Ижевск, 2007. С. 348).

<sup>5</sup> Подробно об этой записи см.: *Крылов А.* Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ. М., 2005. С. 51–63.

<sup>6</sup> См.: *Окуджава Б.* Собрание соч.: В 11 т. [Т. 2]. Песни. М., 1984. С. 7. По новейшей версии А. Е. Крылова, в 56-м году написаны стихи, а мелодия возникла позже, в 57-м (см.: *Крылов А. Е.* Размышления о самоиронии, корректности цитирования, агглютинации и конфабуляции, или О том, как и когда молодые поэты «били» Булата Окуджаву // *Голос надежды.* Вып. 6. М., 2009. С. 293–300).

<sup>7</sup> См. об одном аспекте этого влияния: *Зайцев В. А.* «Когда солдат уходит на войну...»: Ив Монтан и Окуджава, Высоцкий, Галич // *Зайцев В. А.* Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М., 2003. С. 49–60. Что касается песен Монтана о Париже, то любопытно впечатление известного художника, современника Окуджавы, обнародованное как раз в год написания песни «На Тверском бульваре»: «...и слова, и музыка, и, главное, исполнение оказались пронизаны таким трепетным, таким личным, таким сегодняшним отношением к этому прошлому (Парижа — А. К.), что баллада прозвучала как чудесный монолог, только адресованный не женщине, а городу» (*Образцов С.* Певец Парижа: [Предисл.] // *Монтан Ив.* Солнцем полна голова / Пер. с фр. М., 1956. С. 10). Эти слова вполне можно было бы отнести к ещё не существовавшим тогда песням Окуджавы о Москве.

поскольку она была вообще первой песней нового Окуджавы, это автоматически должно означать, что от неё тянутся нити не только к «московским» песням, но и ко всему зрелому творчеству художника, отсчёт которого ведётся как раз со второй половины 50-х годов. Поэтому любопытно вслушаться в эту песню и вчитаться в её стихи, попытаться понять, с чего и как начинался большой поэт Булат Окуджава.

Но сперва напомним её начало:

*На Тверском бульваре  
вы не раз бывали,  
но не было, чтоб места не хватило  
на той скамье зелёной,  
на перенаселённой,  
как будто коммунальная квартира.  
  
Та зелёная скамья,  
я признаюсь без вранья,  
даже в стужу согревала непутёвого меня...*

В этой песне сразу обращает наше внимание своей непривычностью для тогдашней лирической поэзии и особенно для советской песни конкретный топоним: *Тверской бульвар*. В ту пору воспевание Москвы обычно обходилось отвлечёнными формулами типа «Дорогая моя столица, золотая моя Москва!»; кстати, именно эту песню М. Лисянского и И. Дунаевского поэт процитировал в своём интервью как пример показательного для тех лет отвлечённого гимна о столице: «Я люблю подмосковные рощи / И мосты над твоею рекой»<sup>8</sup>. Спрашивается, какие рощи, какие мосты — все подряд? И над какую именно рекой? Москвой? Яузой? Окуджава же, в отличие от Лисянского и других авторов подобных сочинений, сразу помещает лирическую ситуацию в конкретное городское пространство.

---

<sup>8</sup> Цит. по изд.: «Я вас люблю, столица!»: Песни о Москве и москвичах / Сост. М. Н. Заячковский. М., 1997. С. 5.

Более того — речь идёт именно о бульваре, и в этом тоже есть свой смысл. Бульвар — это не проспект и не площадь, с их парадностью и официальностью. На бульваре гуляют, знакомятся, признаются в любви... Для поющего поэта, возводившего своё творчество к традиции городского романса (его интонации, кстати, ощутимы в песне 56-го года), естественно обращение к теме бульвара в самом начале пути: и бульвар, и городской романс — выразительные приметы частной жизни горожанина (из русской классики вспомним хотя бы «Бесприданницу» Островского, где есть и то и другое), а как раз она-то и интересует Окуджаву, отражение её во многом и делает его поэзию крупным явлением отечественного искусства.

Важно и то, что бульвар — Тверской. В поэзии Окуджавы он больше не появится (появится в прозе, о чём — чуть ниже), зато в некоторых программных песнях будет фигурировать улица, на которую он выходит и по имени которой назван: Тверская. Тогдашнего официального названия её — улица Горького — поэт словно не замечает (вспомним его позднейшие стихи о *Безбожном / Божественном* переулке), и это не поверхностная — в советское время нередкая — интеллигентская бравада стариной, а творческое противопоставление советскому официозу «главной улицы» всё той же частной жизни, простых человеческих чувств — тех же, что и столетие назад<sup>9</sup>.

Первая из этих песен — «Живописцы», где Тверская упоминается вслед за любимым поэтом Арбатом:

*Окуните ваши кисти в голубое,  
по традиции забытой городской,  
нарисуйте и прилежно и с любовью,  
как с любовью мы проходим по Тверской.*

---

<sup>9</sup> Пристрастие поэта к старой московской топонимике отмечено в статье 1979 года: Жолковский А. К. «Рай, замаскированный под двор»: Заметки о поэтич. мире Булата Окуджавы // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 123.



Здесь Тверская оказывается местом единения людей, которые вроде бы не имеют отношения друг к другу; но поэт знает об этом больше нас: «Ничего, что мы — чужие. Вы рисуйте! / Я потом, что непонятно, объясню». Ещё отчётливее прозвучит этот мотив, и тоже в связи с Тверской, в песне «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину», которая, по словам самого поэта, «имеет ко всем нам отношение» (концерт в Париже, 23 июня 1995 г.):

*Все счёты кончены, и кончены все споры.  
Тверская улица течёт, куда, не знает.  
Какие женщины на нас кидают взоры  
и улыбаются... И птичка вылетает.*

И ниже: «На веки вечные мы все теперь в обнимку / на фоне Пушкина!..» Так к «тверскому тексту» Окуджавы подключается имя Пушкина, и подключается неизбежно, ибо как улица Горького была для поэта исключительно Тверской, так и Пушкин для него, росшего в довоенной Москве, стоял, конечно, не на Страстном бульваре, где он оказался после реконструкции Пушкинской площади, а на Тверском, где его видели и каким его воспели Есенин и Маяковский. Сама же Тверская в этой песне поражает своим непредсказуемым, иррациональным поведением: как же это — *течёт, куда, не знает?* Течёт «главная улица» к Кремлю или от него — ведь «начинается земля, как известно, от Кремля». Но нет: состоящая из живых, любящих людей, она и сама подобна такому человеку и вовсе не обязана давать никому отчёт. Да ведь на то она и Тверская, а не Горького...

Даже в прозе Окуджавы Тверская появляется — хотя и неожиданно, парадоксально — именно в таком контексте. Герои романа «Путешествие дилетантов» во время своего бегства проезжают Москву, и как раз на Тверской князь Мятлев видит из гостиничного окна своих петербургских знакомцев, не зная, что они ищут его и Лавинию. А затем, уже на юге, один из них, жандармский

полковник фон Мюфлинг, без особой охоты выполняющий обязанности преследователя, говорит князю: «Вы не поверите, как всё вообще связано меж собой... на этом свете. Какие ниточки между нас <...> Как всё хитро, остроумно, безвыходно и оскорбительно...»<sup>10</sup> И уж совсем уникален поворот ситуации в рассказе «На Тверском бульваре» из серии «Автобиографические анекдоты», в котором намечается было знакомый нам мотив единения (неожиданное взаимопонимание героя-водителя, здесь — самого Окуджавы, и инспектора ГАИ) — на поверку, правда, мнимого.

Так вот, этот мотив, столь важный в позднейшей лирике (и прозе) поэта, заявлен в таком ключе именно в песне «На Тверском бульваре». *Перенаселённая* скамья сравнивается здесь с коммунальной квартирой — а в таких квартирах жила тогда чуть ли не вся Москва, да и вся Россия. Это впоследствии поэт будет скептически высказываться о ностальгии по коммуналкам<sup>11</sup>, а в 56-м они — повсеместная реальность, и как раз они-то воплощают в быту человеческое единение. Вот такую символическую коммунальную квартиру поэт «помещает» на Тверском бульваре, вблизи одноимённой улицы, впоследствии ставшей в его лирике улицей человеческого братства — не официально-показного, а подлинного, основанного на взаимопонимании и любви: «...как с любовью мы проходим по Тверской». Поэтому нам кажется, что объяснение упоминания в песне Тверского бульвара тем, что на нём «находится Литературный институт им. А. М. Горького, где в это время учились некоторые друзья Окуджавы»<sup>12</sup>, сужает смысл этого образа, если вообще не уводит в сторону от него.

Здесь уместно вспомнить одно стихотворение, стоящее вроде бы в стороне от нашего разговора, но на деле имеющее к нему отношение. Примерно в одно время с песней о Тверском бульваре поэт пишет стихотворение «В музее Революции» (опублико-

---

<sup>10</sup> Окуджава Б. Путешествие дилетантов: Романы. М., 2004. С. 438.

<sup>11</sup> См.: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 215. (Из выступл. 21 апреля 1985 г.)

<sup>12</sup> Сажин В. Н. Примечания // Окуджава Б. Стихотворения. СПб., 2001. С. 613.

вано в 1957 году), где тоже упомянута Тверская. Лирический герой при посещении музея мысленно переживает события революционного прошлого: «...По Тверской народ шагает, / по Тверской / снег играет, / след стирает / воровской. / А молоденький парнишка / болен хлебом и Москвой, / болен хлебом, / чистым небом / тот парнишка городской. / У него шинель вразлёт. / Руку на руку кладёт / и в глаза мне смотрит долго: / —Подведёт — не подведёт?» / Я по прошлому иду. / Я гляжу его глазами, / я горю его огнями... / Я по прошлому иду — / я его не подведу». Стихотворение это не отнесёшь к числу лучших у поэта: бесспорная искренность сочетается в нём с высокопарностью и риторичностью (*я его не подведу*); отмечалась и зависимость от литературного источника («Двенадцать» Блока). Но как любопытно, что ощущаемое лирическим героем внутреннее родство с московским *парнишкой* революционной эпохи обеспечено именно Тверской улицей, где тот, видимо, и был запечатлён фотографом (*благодаренье снимку!*); теперь этот снимок рассматривает пришедший в музей лирический герой. Между тем и сам музей находится на Тверской, и эффект присутствия, конечно, обостряет поэтическое переживание.

Так разные произведения поэта выстраиваются в единый «тверской текст», где Тверские бульвар и улица образуют символический поэтический перекрёсток разных человеческих судеб: «мы все теперь в обнимку...» (лёгкая тень иронии в «пушкинской» песне не отменяет глубокого серьёзного смысла этих слов). Нам даже кажется, что оживлённый район Тверских у Окуджавы больше располагает к такому единению, чем любимый поэтом Арбат — место более интимное, с которым связано «к прогулкам в одиночестве пристрастье».

Но вернёмся к *той скамье зелёной*. Поэтическое указание на конкретное место (*к той*), несколько раз в песне повторённое и усиленное уверенным обращением к конкретному слушателю, как бы знакомому автору (*вы не раз бывали*), создаёт эффект до-

верительности, ставший впоследствии доминантой поэтического мира Окуджавы (да и авторской песни в целом). Не будем много цитировать — примеры и так на слуху. Довольно и строк из уже упоминавшихся нами песен: *Вы рисуйте, вы рисуйте, вам зачтётся; Мы будем счастливы*. Отсюда — давно ставшее общим местом представление о пении поэта как о беседе с конкретным слушателем, именно с *мною*. В песне «На Тверском бульваре» оно достигается обращением к конкретному личному опыту слушателя, который должен сразу узнать и бульвар, и *ту скамью*...<sup>13</sup>

В поэзии Окуджавы встречаются московские топонимы, как нам кажется, двух типов. В тех случаях, когда поэт воссоздаёт условное, обобщённое городское пространство, условны и легко заменяемы и сами топонимы: «Часовые любви на Смоленской стоят. / Часовые любви у Никитских не спят...»<sup>14</sup>; «Звенел за Срепенкой трамвай, светало над Мясницкой». Ясно, что *часовые любви* стоят на любой улице, и *светает* не только *над Мясницкой*. Любопытно, между тем, что *Тверская* даже в таких стихах имеет чуть более конкретный портрет, чем другие улицы: «А Тверская, а Тверская, / сея праздник и тоску, / от себя не отпуская, / провожала сквозь Москву»; ср. в этом же стихотворении, где поэт по-прежнему «не помнит» советских названий: «На Покровке я молился, / на Мясницкой горевал» («Гомон площади Петровской...»).

В других же случаях поэту важен конкретный топоним, конкретный московский адрес: «Там, за поворотом Малой Бронной, /

---

<sup>13</sup> На доверительный тон этой песни в связи с отмеченной особенностью лирики поэта обращает внимание Г. А. Белая (см.: *Белая Г. А. Творчество Булата Окуджавы в контексте идей М. М. Бахтина // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунауч. науч. конф.* М., 2004. С. 66).

<sup>14</sup> Впрочем, автор при исполнении порой и сам варьировал топонимы. В фильме М. Козакова «Покровские ворота» в эту песню совершенно безболезненно было включено упоминание тех самых *Покровских*, отсутствовавшее в оригинальном авторском тексте.

где окно распахнуто на юг...»<sup>15</sup>; «Но песня тридцать первого трамвая / С последней остановкой у Филей...» *Та скамья* из первой песни «нового» Окуджавы открывает именно этот ряд лирических переживаний любимых московских мест.

Похоже, что автор песни отталкивается здесь от конкретного источника — очень популярной в середине 50-х годов песни М. Блантера на стихи А. Фатьянова «В городском саду», где тоже есть поэтический мотив скамейки:

*В городском саду играет  
Духовой оркестр,  
На скамейке, где сидишь ты,  
Нет свободных мест <...>  
По морям, по океанам  
Мне легко пройти,  
Но к такой, как ты, желанной,  
Видно, нет пути<sup>16</sup>.*

Отсутствие *свободных мест* на скамейке в стихах Фатьянова явно предвосхищает окуджавскую *перенаселённую* скамью. Но и различие, даже полемика не менее явны. В одном случае мест нет — и значит, подсесть к девушке невозможно. В другом — скамья тоже вся занята, *но не было, чтоб места не хватило*. Это почти как на соседней Тверской, где *мы все теперь в обнимку*. Соответственно, и сама скамья у Фатьянова имеет чисто предметное значение, у Окуджавы же — символическое. Вообще этот пример хорошо показывает принципиальную разницу между песней эстрадной и песней авторской. В 1980 году Визбор в заметке памяти Высоцкого обозначил эту разницу контрастными цитатами: «Вспомните дебильное: — Не могу я тебе в день рожде-

---

<sup>15</sup> Малая Бронная выходит, кстати, на Тверской бульвар. Литературной семиотике этого района посвящена статья Г. Кнабе, написанная по поводу цитируемой песни Окуджавы «...И когда под вечер над тобою...» (см.: Кнабе Г. «Там, за поворотом Малой Бронной...» // Булат Окуджава: его круг, его век. С. 146–151).

<sup>16</sup> Знакомые песни: 100 песен советских поэтов. М., 1964. С. 77.

ния дорогие подарки дарить...”. Высоцкий: —...А мне плевать, мне очень хочется!”»<sup>17</sup> Здесь, конечно, случай несколько иной, но всё равно похожий. Окуджаву словно спрашивает фатьяновского героя: как это нет свободных мест? Есть, обязательно есть, если только не понимать всё слишком буквально. Такова поэтическая диалектика его образа, недоступная автору эстрадной песни: *скамейка* одновременно и конкретна, узнаваема (*та*, на Тверском), и условна, ибо вмещает всех и каждого<sup>18</sup>.

Песня Окуджавы полемична, кажется, по отношению не только к песне Фатьянова и Блантера (с которой у Окуджавы, кстати, перекликается название стихотворения 1963 года «В городском саду» и лейтмотив позднейшей песни «Счастливый жребий»: «*В городском саду — флейты да валторны*»; «*снова встретимся в городском саду*»). Нам слышится здесь скрытое возражение и Степану Щипачёву, с его широко известными в ту пору стихами: «Любовь — не вздохи на скамейке / И не прогулки при луне» («Любовью дорожить умеете...», 1938). Окуджаву словно реабилитирует *скамейку*: как же без неё, с нею связано так много — и встречи, и разлуки... Пресной, риторической сентенции Щипачёва поэт противопоставляет лирическое переживание, сильное как раз (повторим вновь) конкретностью и потому точное и убедительное.

В песне «На Тверском бульваре» показательна и необычна для лирики тех лет — в том числе и для эстрадной песенной лирики — фигура лирического героя. Он называет сам себя *непутёвым* (хотя это, скорее, мнение окружающих о нём), а ведь герой тогдашних песен, в том числе и цитированных нами выше, таким не бывает. За его плечами — большой жизненный опыт, оцениваемый им самим позитивно: «Прошёл чуть не полмира

<sup>17</sup> *Визбор Ю.* Он не вернулся из боя // Вагант. 1990. 25 июля. Спец. вып. [републ. из стенной газ. Моск. КСП, 1980]. С. 9.

<sup>18</sup> Генетическое родство раннего песенного творчества Окуджавы и советской массовой песни отмечено в кн.: *Абельская Р.* Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург, 2008. С. 19-31.

я...» («В городском саду...»); «Я по свету немало хаживал, / Жил в землянках, в окопах, в тайге, / Похоронен был дважды заживо, / Знал разлуку, любил в тоске» («Моя Москва»). На таком фоне «маргинальность» окуджавского героя особенно выделялась и готовила почву и для его будущего «Ваньки Морозова», и для *грустных солдат*, а в каком-то смысле — и для других *непутёвых* героев авторской песни, например, в творчестве Юрия Кукина или Евгения Клячкина.

Но в системе персонажей песни любопытны и другие обитатели *перенаселённой* бульварной скамьи. Прочитируем вторую, финальную часть:

*А с той скамьи зелёной,  
с перенаселённой,  
случается, и при любой погоде,  
одни уходят парами  
дорожками бульварными,  
другие в одиночестве уходят.  
Та зелёная скамья,  
я признаюсь без вранья,  
для одних недолгий берег,  
для других дымок жилья.*

«Действующие лица» поделены на две группы: *одни уходят парами* — *другие в одиночестве уходят*. Жизненная удача, счастье словно раскладываются надвое — почти как при гадании на ромашке: любит — не любит. Лучше сказать: кого-то любят — кого-то не любят (можно предположить, что *непутёвый* лирический герой скорее из числа вторых, хотя скамья *согревала* и его)... Это совсем не то, что встретится нам в эстрадных песнях, с их банальными сентенциями типа «Кто-то теряет, кто-то находит». Там будет отвлечённая риторика, здесь, у Окуджавы — опять-таки поэтическая конкретика.

Нам думается, что именно от песни «На Тверском бульваре» потянутся нити к таким произведениям барда как, скажем, «Дежурный по апрелю», где возлюбленная *забыла* героя и *знать не хочет*, или «Он, наконец, явился в дом...» с неожиданной, на первый взгляд, «редуцированной» концовкой («...и он повернулся, чтобы уйти, / и она не припала к его груди», хотя *это любовь была!*). В «амбивалентном» (Р. Ш. Абельская) поэтическом мире Окуджавы отсутствие счастья имеет равные права с самим счастьем, ибо таковы законы бытия: «Две вечных подруги — любовь и разлука — / не ходят одна без другой». Можно напомнить и другое, позднейшее: «Между удачей, с одной стороны, / и неудачей жизнь моя мечется...»

Поэтическая убедительность творческого подхода Окуджавы становится особенно заметна, если сравнить его песню с появившейся позже, уже в 60-е годы, песней С. Острового на музыку А. Долуханяна «Московские бульвары». Припев её звучал так:

*Бульвары... Бульвары... Бульвары...  
Шумят тополя надо мной...  
И ходят за парами пары  
По этой дорожке цветной<sup>19</sup>.*

Любопытно само совпадение мотивов (*пары, дорожка*) и даже рифмы (*бульвары — пары*; впрочем, ассонансная рифма Окуджавы *парами — бульварными* богаче и интереснее). Мы не думаем, что это плагиат: слишком узок был круг слушателей песни Окуджавы, певшейся им ещё в домагнитофонный период, чтобы в этот круг мог попасть такой далёкий и заметно более старший человек как Сергей Островой. Но важнее смысловое различие: в типично советской песне Острового царит идиллическая картина любви и взаимопонимания (*И ходят за парами пары*), в то время как у Окуджавы, и мы это уже видели, *парами* уходят с бульвара

---

<sup>19</sup> Цит. по изд.: Песня — наша спутница: Сб. песен. М., 1964. С. 70.



далеко не все. Кстати, насколько динамичнее и содержательнее его глагол *уходят*, чем вневременное и потому по-своему статичное *ходят* эстрадного песенника. В этом слове *уходят* ощущается, как нам кажется, зерно будущих «Часовых любви», где дважды звучит как лейтмотив строка: *Часовым полагается смена*.

Но и «позитивный» вариант судьбы (*одни уходят парами*) дан в песне Окуджавы очень неказённо, по-домашнему: *дымок жилиля*. Впоследствии мотивы домашнего очага, домашних запахов станут важнейшими в лирике поэта: напомним песню «Батальное полотно» («Всё слабее запах очага и дыма, / молока и хлеба...») или стихотворение «Последний мангал» («А тот мангал, словно пёс, на запах / орехов, зелени, бастурмы, / качаясь, шёл на железных лапах / к столу, за которым сидели мы»).

На фоне массовой песни послевоенных лет непривычным казался и язык первой песни «нового» Окуджавы. Он нёс в себе немыслимую для тогдашних песенных текстов, тем более для романсов (даже городских), разговорную лексику: *без вранья, непутёвый*. Любопытно использование некодифицированной речи (*не было [случая], чтоб [кому-то] места не хватило*), тоже свидетельствующее об ориентации автора на разговорную манеру. Такой же эффект имеет и произношение поющего поэта, когда он рифмует *зелёной* — *перенаселённой*: в первом слове у него звучит долгое *н* («зелённой»), и созвучие оказывается более ощутимым, хотя и за счёт нарушения орфоэпической нормы. Но это тот случай, когда норму как раз и не жалко.

Поэт пользуется и разговорной интонацией, по-своему выразительно оттеняющей романсовую мелодию песни, особенно в запеве. Так, после строки *на той скамье зелёной*, исполняемой автором особенно традиционно, распевно, следует строка, состоящая, не считая предлога, всего из одного слова, слова длинного, как бы с трудом «втискивающегося» в стих: *на перенаселённой*. Во втором запеве звучание ещё более затруднено, ибо стихотворный ритм теряет один слог, хотя и требует прежней

метрической схемы: *с перенаселённой*. Подобный приём нарушения стихотворного метра за счёт разговорной интонации (в том числе — за счёт длинных слов) встретятся впоследствии у Окуджавы не раз, и встретятся уже в первых песнях — «Король» (*и присвоили ему званье короля*), «Ванька Морозов» (*Она по проволке ходила; поэт так и пел: по проволке*), но и в последующие годы тоже, например: *извозчик стоит, Александр Сергееч прогуливается* («Былое нельзя воротить...»). Как видим, и эта особенность поэтики Окуджавы «отрепетирована» в песне 1956 года.

Песня «На Тверском бульваре», как нам представляется, отделяет прежнее творчество Окуджавы от нового, принесшего ему заслуженную славу и любовь. Показательно, что как раз в 56-м году вышел первый сборник Окуджавы «Лирика»: с появлением песни он стал для самого поэта событием вчерашнего дня. Хотя в книге «черты канона социалистического реализма» сочетались с «чертами новой поэтики»<sup>20</sup>, всё же составившие её стихи не имели той поэтической конкретности, того героя, той языковой свободы, которые появятся в лирике Окуджавы начиная с «Тверского бульвара», и на фоне его последующих творческих открытий воспринимаются как содержащие некие общие места («Полжизни промчалось в походах. / И вот, от разлуки устав, / торопишься к дому, на отдых. / Ползёт за составом состав» и т. п.). Не случайно Окуджава, в том же 56-м году переехавший в Москву и прошедший через строгое обсуждение книги в литобъединении «Магистраль», после этого какое-то время, по его собственному признанию, не писал стихов. Он называл в разное время то *год*, то *полтора*, то *несколько лет*<sup>21</sup>; но теперь-то нам ясно, что перерыв

<sup>20</sup> Розенблюм О. М. О некоторых темах и образах книги «Лирика» // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002. С. 51. Вот пример такой переходности: «Зима отмела, отсугробилась. / И вот переулками, улицами / такой долгожданный и тёплый / апрель начинает прогуливаться». Здесь поэт «опробовал» замечательную рифму из будущей песни «Былое нельзя воротить...» (см. выше), но в контексте совершенно нейтральных, общих городских мотивов, не дающих ощущения конкретного городского пространства.

<sup>21</sup> См.: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 23, 25–26, 28.

не был большим, если в том же 56-м написана «На Тверском бульваре».

Но почему всё же поэт многие годы не вспоминал эту песню? Авторское определение её как «слабой» убеждает плохо: мы как раз и пытались показать, что автору вряд ли было в чём упрекнуть своё сочинение (он, кстати, называл песню и «сентиментальной»<sup>22</sup>, хотя едва ли она более «сентиментальна», чем многие другие его песни<sup>23</sup>).

Приблизиться к разгадке нам может помочь творческий опыт других крупнейших бардов. Когда, например, Высоцкий в самом начале пути сочинил шуточную песню-фельетон «Пока вы здесь в ванночке с кафелем...», он, по воспоминанию М. В. Розановой, «безумно стеснялся» её и даже выдавал за чужую<sup>24</sup>. Галич никогда не признавался, что его первая авторская песня, «Леночка», появилась как пародия на популярную песню «Танечка» из фильма «Карнавальная ночь» — ему, видимо, казалось, что это принизило бы в глазах слушателей её значение как первой песни Галича (см. следующую статью в нашем сборнике). Первые сочинения бардов казались им самим несерьёзными, ибо возникали они в узком кругу (И. А. Соколова называет такие песни «кружковыми»<sup>25</sup>) как сиюминутный отклик на какое-то событие или произведение, и потому можно было стесняться их самих или того повода, по которому они написаны, и даже (как в случае с Окуджавой) забыть о том, что они — первые. Любопытно, что даже после того самого интервью «Менестрелю», которое мы цитировали в начале статьи, поэт, говоря о начале работы над песнями, эту песню опять не вспоминает, а под первой подразумева-

---

<sup>22</sup> См.: *Рассадин С.* Указ. соч.

<sup>23</sup> Об этой особенности творчества Окуджавы см.: *Дубиан Л.* О природе вещей: [Предисл.] // Окуджава Б. Стихотворения. СПб., 2001. С. 33–37.

<sup>24</sup> См.: *Синявский А., Розанова М.* «Для его песен нужна российская почва» / Беседу вела Н. Уварова // *Театр.* 1990. № 10. С. 146.

<sup>25</sup> См.: *Соколова И. А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 126–149.

ет, похоже, всё того же «Ваньку Морозова»: «...осенью 56-го года <...> я спел своё шуточное стихотворение под аккомпанемент»<sup>26</sup>.

Нам представляется глубоко символичным тот факт, что пора творческой зрелости наступает для Окуджавы именно в 1956 году, в год Двадцатого съезда. Песня «На Тверском бульваре» оказалась одной из первых поэтических «ласточек» начинающейся Оттепели. Она же открыла собою настоящего, классического Окуджаву. Он стал таковым благодаря прежде всего п е с н е, а уж песня, в свою очередь, обновила впоследствии и весь поэтический мир художника.

---

<sup>26</sup> Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 41.

---

## «Леночка»<sup>\*</sup>

12 мая 1974 года, предваряя исполнение своей первой авторской песни — «Леночка» (1962), — Галич рассказывал: «Я ехал из Москвы в Ленинград — пижон, вполне благополучный кинематографист — в «мягкой» «Стреле». <...> И вот, так как мне не спалось, я решил сочинить какую-нибудь песню. Причём, песен я не писал очень давно, а стихов тем более <...> И вот я... стал сочинять песню под названием «Леночка». И сочинял я её, в общем, всю ночь, но как-то я сочинил сразу, с ходу. То есть это заняло у меня часов пять, не больше. И когда я сочинил, я вышел в коридор и так подумал: «Э-э, батюшки! Несмотря на полную ерундовость этой песни, тут, кажется, есть что-то такое, чем, пожалуй, стоит заниматься»».

В этом известном признании не всё ясно. Поэт говорит о «полной ерундовости» песни, и можно было бы не принимать этих слов всерьёз («ерундовой» он называл и песню «Виновники найдены», а глубочайшую «Фантазию на русские темы...» и вообще «совершенно идиотской»), если бы не два обстоятельства. Во-первых, слово «несмотря» означает, что Галич действительно счёл песню «ерундовой» — иначе для чего нужно противопоставление в последнем предложении? Во-вторых, если песня в самом деле ерундовая, с чего бы вдруг поэт решил, что этим «стоит заниматься»? Возникает подозрение, что он недоговаривает, что «ерундовость» здесь есть, но она непростая, и отмахиваться от этой авторской характеристики как шутливой не стоит. Просто нужно поискать в ней какой-то смысл, пока скрытый от исследователей, либо воспринимающих её всерьёз как рассказ «о счастливой судьбе современной Золушки-милиционерши»<sup>1</sup> (не замечая

---

<sup>\*</sup> *Впервые:* Галич: Новые статьи и материалы. [Вып. 2.] М.: ЮПАПС, 2003.

<sup>1</sup> *Кякитто Н. Н.* Галич Александр // Русские писатели. XX век: Биобиблиогр. словарь. В 2-х ч. М., 1998. Ч. 1. С. 338.

при этом неоднократно авторского определения её как «шуточной» или «полушуточной»<sup>2</sup>), либо слышащих в «Леночке» в основном сатирические мотивы (*модель вымпела* и т. п.), хотя, кажется, и ощущающих при этом их недостаточность для того, чтобы поставить песню в один ряд с откровенно обличительными произведениями. В итоге смысл не получившей пока развёрнутого истолкования песни остаётся не очень ясен.

Есть и ещё одна причина для исследовательского обращения к «Леночке»: всё-таки с неё Галич начинается как оригинальный и большой поэт, и сам он именно с ней связывал начало своего «истинного, трудного и счастливого пути». Это значит, что песня должна содержать какие-то важные для последующего творчества Галича особенности, и анализ её может приблизить нас к их пониманию.

Первым шагом на этом пути должна стать реконструкция творческой истории «Леночки». Важно уяснить, каков был творческий повод к появлению песни, а эпизод в ночном купе сам по себе ещё не даёт ответа на этот вопрос. Нам представляется, что у песни есть конкретный источник. Указать его и прокомментировать песню на его фоне — задача данной статьи.

Таким источником мы считаем одну из песен снятой Э. Рязановым по сценарию Б. Ласкина и В. Полякова кинокомедии «Карнавальная ночь», вышедшей на экраны страны за несколько дней до Нового, 1957-го, года. Музыка к фильму писал А. Лепин; авторами текстов песен в титрах картины значились В. Лифшиц и В. Коростылёв. Интересующая нас песня — «Танечка» — написана Лифшицем.<sup>3</sup> Приводим её текст полностью по фонограмме фильма, в котором её исполняют молодые официантки (вокальное трио сестёр Шмелёвых), рекомендованные гос-

---

<sup>2</sup> Цитируем по фонограммам из собрания А. Е. Крылова.

<sup>3</sup> Это явствует из сопроводительного текста граммпластины конца 50-х годов: Танечка; Пять минут / Песни из кинофильма «Карнавальная ночь». Апрельский завод, 27763. В. Коростылёвым для фильма написана лишь «Песня о хорошем настроении» (см.: Голуб Г. Анатолий Лепин. М., 1988. С. 69).

тям карнавала как не только подающие блюда, но и «подающие надежды» — творческие, разумеется:

*Ах, Таня, Таня, Танечка —  
С ней случай был такой.  
Служила наша Танечка  
В столовой заводской.  
Работница питания —  
Приставлена к борщам.  
На Танечку внимания  
Никто не обращал.  
— Не может быть! — Представь себе:  
Никто не обращал.*

*Был в нашем клубе заводском  
Весёлый карнавал.  
Всю ночь боярышне одной  
Весь зал рукоплескал.  
За право с ней потанцевать  
Вели жестокий спор  
Фанфан-Тюльпан с Онегиным,  
С Ромео — Мушкетёр.*

*И вот опять в столовую  
Приходят слесаря,  
О дивной той боярышне  
С восторгом говоря:  
«Она была под маскою —  
Её пропал и след.  
Эй, Таня, Таня, Танечка,  
Неси скорей обед!»  
Глядят — а им боярышня  
Сама несёт обед!  
— Не может быть! — Представь себе:  
Сама несёт обед.*

Нетрудно заметить, что в двух песнях разворачиваются сходные сюжетные ситуации. Танечка работает официанткой в заводской столовой и кажется окружающим непривлекательной, но на карнавале превращается в *боярышню*; Леночка служит в милиции регулировщицей, *цельный день* ругается с *шоферюгами*, и вдруг оказывается женой эфиопского принца, а затем — и вовсе *шахиней*. Обе героини словно вырываются из серой, будничной повседневности в некий сказочный мир.

Здесь-то и начинается различие между трактовкой ситуации в песне Лифшица и в песне Галича. У первого карнавал в итоге отменён: героиня возвращается в столовую, заводские *слесаря* (вспомним галичевских *шоферюг*) с удивлением узнают в ней *боярышню* с карнавала, но она по-прежнему подаёт им обед. Мораль: советский человек прекрасен сам по себе, без всякого карнавального наряда; надо только присмотреться, оценить — и простая *работница питания* окажется (« — Не может быть! — Представь себе...») красавицей-боярышней.

Эта идилличность, судя по всему, и вызвала поэтический ответ Галича, признавшегося однажды в связи с «Леночкой»: сказку о Золушке «с детства ужасно не люблю»<sup>4</sup>. Он хорошо знал, что жизнь простого человека, женская доля (о которой он много будет писать впоследствии) — иная. И он, в противовес сюжету «Танечки», свою героиню в советскую повседневность просто-напросто не возвращает. Удачу она нашла не с московским *шоферюгой* (или *слесарем*), а с эфиопским *принцем*, тем самым порвав с *судьбой милиционерской* и со всей своей прежней жизнью: а что, мол, хорошего в жизни регулировщиц и официанток заводской столовой? Зато теперь *нашу Леночку узнал весь белый свет*. Противопоставление советской жизни и жизни заграничной, то в шутку, то всерьёз, ещё встретится в поэзии Галича — в

---

<sup>4</sup> Фонограмма из собрания А. Е. Крылова.



«Истории одной любви...»<sup>5</sup>, «Балладе о прибавочной стоимости». В «Леночке» оно возникает, естественно, впервые, и оценить в полной мере крамольность предложенного здесь поворота ситуации (отмеченную до нас<sup>6</sup>) можно лишь в сравнении песни с источником.

Героиня Галича как будто вызывает нашу симпатию: она прекрасная и *гордая*; она мила своей непосредственностью (*чуть-чуть дрожит коленочка*), и так далее. У неподготовленного слушателя может возникнуть ощущение, что поэт и впрямь всерьёз рассказывает святочную историю о замечательной во всех отношениях девушке. Но слушатель подготовленный (а Галич рассчитывает, как мы убедимся ниже, именно на такого слушателя) ощущает иронию, только направлена она не на героиню. Для нас это тем более ощутимо, что история *современной Золушки* позже будет раскрыта Галичем не столько в комедийном, сколько в лирико-драматическом ключе:

*...Держись, держись, держись, держись,  
Крепи и чисти пёрышки!  
Такая жизнь — плохая жизнь -  
У современной Золушки.*

*(«Баллада о том, как одна принцесса...»)*

В первой же песне ирония относится, повторим, не к героине, ибо сама Леночка — скорее условность, сюжетная функция. Её образ понадобился для того, чтобы не просто сыронизировать — спародировать песенный источник, благостную историю советской Золушки — Танечки.

Комедия, вышедшая на экраны в промежутке между Двадцатым съездом и Московским молодёжным фестивалем, выражала

---

<sup>5</sup> В этой песне герои «Леночки» как бы поменяются ролями: милиционером станет мужчина, а иностранкой — женщина.

<sup>6</sup> См.: *Зимин И.* Две песни Галича // Журналист: Учеб. газета ф-та журналистики МГУ. 1994. № 13-16. 21 нояб. С. 19.

дух начинавшейся Оттепели. И на фоне этой естественной и весёлой карнавальности по отношению к партийно-административному миру «товарищей Огурцовых» насколько глубже и трезвее мыслит немолодой уже (хотя и заново «начинающий») поэт, чей песенный талант, впрочем, спровоцирован той же Оттепелью. В оптимизме популярного фильма он, по видимому, ощутил какую-то наивность или фальшь, и потому если уж говорить о карнавальности (применительно к «Леночке» о ней пишет Д. Н. Курилов<sup>7</sup>), то песня Галича прежде всего тем и пародийна, что в ней, как мы уже поняли, карнавальная маска (*принцесса*, затем *шахиня*) «прирастает» к героине, остаётся с ней как реальность.

Разговор о близости и различии двух произведений требует обратиться к их художественной форме. Прежде всего, заметно явное мелодическое сходство двух песен. Последующее творчество поэта показывает, что использование известной мелодии в пародийных целях станет характерной особенностью его поэтики. Скажем, в песне «Счастье было так возможно» стихи будут петься на мотив «Марсельезы» — партийного марша, мелодия которого, конечно, резко контрастировала с содержанием песни («Когда собьёт меня машина...» и т. д.).<sup>8</sup> Любопытно, что творческая потребность в таком пародийном сочинении возникает в драматические моменты биографии автора — возникает как своеобразная поэтическая компенсация, как некий «выход» из трудной жизненной ситуации. Песню «Счастье было так возможно» он написал, по его собственному признанию, в ту пору, когда его предупредили, что его «умышленно собьёт машина», и он «решил сочинить коротенькую антипесню, чтобы, так сказать,

---

<sup>7</sup> См.: Курилов Д. Н. «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. М., 1999. Т. 1. С. 247. Полемику см.: Свиридов С. В. «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии [Вып. 1]. М., 2001. С. 126.

<sup>8</sup> См. об этом: Фрумкин В. Уан мэн бэн(н)д // Фрумкин В. Певцы и вожди. Ниж. Новгород, 2005. С. 136-138.

перестать бояться». Но и «Леночку» — тоже своего рода «анти-песню» (хотя сам поэт и не причислял её, довольно большую по объёму, к циклу таковых «коротеньких <...> песенок-эпиграммок»<sup>9</sup>) — он написал «после того, как в течение двух с половиной примерно лет» у него «подряд запретили три пьесы». Можно вспомнить и, скажем, «Композицию № 27...» с цитатой — и поэтической, и музыкальной — из известной лирической песни 60-х годов: «А на дворе (в источнике — *за окном; двор* попал сюда из другой песни того же цикла композитора А. Островского на слова Л. Ошанина, «А у нас во дворе» — *А. К.*) — то дождь, то снег...»

Все эти примеры, впрочем, имеют и более широкое значение: за ними встаёт большая проблема соотношения авторской песни — и песни эстрадной, песни официальной (об этом много размышляли и другие барды — например, Высоцкий). Один из аспектов этой проблемы — появление в 50-е — 60-е годы самостоятельных и ставших фактически фольклорными шуточных перетекстовок на популярные эстрадные мелодии (вроде «Тереза, Тереза — два зуба, четыре протеза...»). Это явление — своеобразный «сателлит» авторской песни.<sup>10</sup> «Леночка» Галича отчасти близка к этому жанру.

Но вернёмся к её источнику. У «Леночки» и «Танечки» также общий стихотворный размер — трёхстопный ямб с дактиллическим окончанием в каждом нечётном стихе; общая строфика — восьмистишие, состоящее из двух катренов с перекрёстной рифмой (в «Танечке» нечётные стихи не рифмуются, за исключением первого куплета). В обеих песнях используются повторы последних строк куплета-восьмистишия, причём строки эти варьируются. Текст «Танечки» мы уже привели, у Галича же такой приём встречается на протяжении песни несколько раз. При этом повто-

---

<sup>9</sup> См.: Крылов А. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // *Континент*. 2000. № 3 (105). С. 313-314.

<sup>10</sup> См.: Соколова И. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 55, 108 и др.

ру последней строки куплета-восьмистишия в большинстве авторских фонограмм предшествует напев *Та-ти-да-ри...* (так или с вариациями), а в двух фонограммах 1974 года — *Такая вот история....* Скажем, после строк:

*...Когда, покончив с папою,  
Стал шахом принц Ахмет,  
Шахиню Л. Потапову  
Узнал весь белый свет! —*

Галич добавляет:

*Такая вот история —  
Узнал весь белый свет.*

(В первоначальном же — рукописном — варианте текста в аналогичных случаях повтору строки предшествовал частушечный стих «Ах, милые-хорошие»<sup>11</sup>.)

Начиная с «Леночки», иронические авторские реплики такого типа ещё не раз появятся в песенной поэзии Галича, например: *Вот и всё!* («Красный треугольник»), *И вот вам — вся история, / И ей цена — пятак!* («Признание в любви»). Нам же важно, что, заканчивая «Леночку» именно так, Галич отталкивается от чужого текста — от «Танечки», где финальные строки формально представляют собой вроде бы обмен репликами между поющими официантками, а по сути это как раз нечто вроде авторского комментария: « — Не может быть! — Представь себе...» В музыкальной ткани песни это «уточнение», может быть, и выигрышно, но для смысла оно ничего не даёт. Галичу же важен, конечно, именно смысл. Думается, набором слогов *Та-ти-да-ри...* или фра-

---

<sup>11</sup> Цит. по изд.: Заклинание Добра и Зла: [Сб. о Галиче]. М., 1992. С. 417. О частушечных мотивах, и шире — мотивах традиционного фольклора у Галича см. в кн.: Соколова И. Указ. соч. С. 57-62.

зой *Такая вот история...*, нарочито ничего не добавляющими к сюжету, поэт высмеивает легковесность песни из фильма.

Такую же роль играют в тексте «Леночки» многочисленные и как бы совершенно необязательные повторы типа «Апрельской ночью Леночка / *Стояла на посту.* / Красоточка-шатеночка / *Стояла на посту*» (курсив наш). Сравним в «Танечке»: «На Танечку внимания / *Никто не обращал.* / — Не может быть! — Представь себе: / *Никто не обращал*». Ведь нет смысла всерьёз повторять то, что уже сказано и понятно с первого раза.

Всё это напоминает слушателю о традиции сказа, который ведётся от лица простого человека — рассказчика. Об этом говорит в данном случае и явно примитизированное, чуть ли не детское, восприятие событий; кажется, рассказчика подменяет порой сама Леночка, столь же непосредственная: «Машины, чай, не в шашечку, / Колёса — вжик да вжик!»<sup>12</sup>. Комический же эффект достигается во многом за счёт соотношения такой поэтической манеры с канцеляризмами и реалиями советского партийно-бюрократического уклада: «А утром мчится нарочный / ЦК КПСС / В мотоциклетке марочной / ЦК КПСС»; «Шахиню Л. Потапову / Узнал весь белый свет!» и т. п. (кстати, комично и само сочетание *шахиня Л. Потапова* — к тому же, произнесённое автором-исполнителем с этакой «торжественно-угрожающей» интонацией: мол, знай наших!). Известно, что Галич высоко ценил творчество мастера сказа Зоценко и не только сделал опального писателя героем одной из своих песен, но и «примерял» его манеру к себе<sup>13</sup>.

Отметим название песни Галича, его стилевой аспект. То, что оно — «калька» названия песни об официантке, очевидно. Уменьшительно-ласкательные суффиксы у Галича вообще нередки, и они обычно передают «пренебрежительно-ироничное ав-

---

<sup>12</sup> Ср.: *Зимин И.* Указ. соч. С. 20.

<sup>13</sup> См.: *Крылов А.* «Коломыйцев в полный рост» // Иерусалимский журнал. 2002. № 11. С. 178. О традиции прозы Зоценко в творчестве Галича см.: *Рассадин С.* Я выбираю свободу: (Александр Галич). М., 1990. С. 12 и далее.

торское отношение»<sup>14</sup>. В случае с «Леночкой», как мы уже видели, едва ли следует говорить о пренебрежительно-ироничном отношении к героине: оценка её просто-напросто не входит в задачу автора. Поэтому и само имя её, и нарочито многочисленные слова с уменьшительным суффиксом («Даёт отмашку *Леночка*, / *А ручка* не дрожит, / Чуть-чуть дрожит *коленочка*, / *А ручка* не дрожит» и т. п.; курсив наш), на наш взгляд, тоже пародийно направлены на «Танечку», утрируют заявленную в её имени «уменьшительно-ласкательную» интонацию.

Любопытно и другое. Вслед за чужой «Танечкой» и собственной «Леночкой» у Галича появляется ещё и «Тонечка» (вариант названия «Городского романса»). Здесь название возникает явно по инерции — ведь Тонечка не является главной героиней песни; главная героиня — безымянная *билетёрша*, которую герой оставляет ради благ номенклатурной семьи. И тем не менее автор называл песню именно «Тонечка», да ещё и с возникшим помимо его воли «народным» добавлением «Аджубеечка» — с тем же суффиксом. В общем, и самим названием первая песня (и скрыто — её источник) отзывается в последующем творчестве поэта. Ещё одна героиня по имени Тонечка появится у Галича в «Балладе о том, как едва не сошёл с ума директор антикварного магазина № 22 Копылов Н. А. ...»

Песня Лепина и Лифшица, как и другие песни из «Карнаваль-ной ночи», была очень популярна в первые годы после выхода картины на экраны (да и позже). Музыка из этого фильма, вспоминает его режиссёр Э. Рязанов, «звучала повсюду: её исполняли по радио, передавали по телевидению <...>, играли на эстрадах, использовали в цирковых представлениях, а главное, пели на улицах, в домашних компаниях, мурлыкали про себя»<sup>15</sup>. Нет никаких сомнений в том, что Галич «Танечку» хорошо знал (воз-

<sup>14</sup> Соколова И. Указ. соч. С. 201.

<sup>15</sup> Цит. по: Голуб Г. Указ. соч. С. 69.

можно, даже помнил наизусть, ибо при частом прослушивании не запомнить её текст — трудно).

К тому же, его интерес к кино был интересом профессионала, автора именно комедийных сценариев, участника «круглого стола» о комедийном жанре в журнале «Советский экран» (1957) — и работы коллег могли провоцировать его на какой-то творческий, поэтический отклик. Так произошло с героем известного цикла *Климом Петровичем Коломийцевым*, имя и отчество (а отчасти и фамилия) которого, по наблюдению А. Е. Крылова, были подсказаны поэту малоудачным фильмом режиссёра С. Самсонова «За витриной универмага» (1956).<sup>16</sup> При сочинении «Леночки» могла подспудно сработать и замеченная тем же А. Е. Крыловым «органическая тяга Галича к «улучшению», редактированию чужих произведений»<sup>17</sup>. В этом случае пародия становится своеобразной формой такого «редактирования».

Попытаемся представить себе конкретную житейскую ситуацию, в которой возникла песня Галича. Допустим, дома перед отъездом или уже в поезде по радио он в очередной раз слышит популярную «Танечку», и привязчивая мелодия преследует его в дороге, вызывая своего рода творческое раздражение и желание сочинить что-либо как бы в ответ. Возможно, дорожные обстоятельства вызывают и появление в песне топонима Останкино: Леночка — *останкинская девочка*. «Красная стрела» через несколько минут после отправления с Ленинградского вокзала проезжала станцию Останкино. Галич мог взглянуть в окно и лишней раз обратить внимание на хорошо известное ему название, которое, в свою очередь, могло «зацепиться» в его сознании на ближайшие бессонные часы («мне не спалось»). Если это так, то не отсюда ли берут начало останкинские мотивы в других песнях поэта — «Городском романсе» («Отвези ж ты меня, шеф, в Останкино, / В Останкино, где «Титан» кино...») и «Мы не хуже Го-

---

<sup>16</sup> См.: Крылов А. «Коломийцев в полный рост». С. 166-167.

<sup>17</sup> Крылов А. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 114.

рация» («Ну а если — ни премьер, ни выставок? / Десять метров комната в Останкино...»), где, как и в «Леночке», известный район выступает в роли характерной демократичной окраины столицы. Кстати, в Останкине жил друг Галича киносценарист Исай Кузнецов.

Обратим, наконец, внимание на сам круг создателей «Карнавальная ночь». В основном это люди, Галичу хорошо известные. Э. Рязанов познакомился и даже подружился с ним в 1955 году в Болшеве, где они вдвоём сочинили вариацию на тему известной в те годы песни «Есть по Чуйскому тракту дорога...»<sup>18</sup> Б. Ласкин станет позже соавтором Галича по сценарию фильма того же Рязанова «Дайте жалобную книгу». Для этой же картины напишет музыку А. Лепин. В. Коростылёв оставит свои воспоминания о поэте, с которым он был дружен.<sup>19</sup> Получается, что Галич пародирует создание своих друзей — пусть косвенно, а не напрямую (об отношениях его с В. Лифшицем мы пока ничего не знаем); но сам поэт, сочиняя «Леночку», конечно, не может не помнить, что «Танечка» звучит в фильме, сделанном людьми его круга. В этом случае не пишется ли пародия для своих, для тех, кто действительно способен оценить её в полной мере? В пользу того, что это могло быть именно так, говорит и свидетельство самого поэта, заметившего однажды (7 декабря 1974 года), что он писал «Леночку», «чтобы развлечь Юрия Павловича Германа». Вероятно, Галич собирался увидаться с Германом в Ленинграде и в дружеской, домашней обстановке спеть ему своё шуточное сочинение. Поводом для встречи мог стать день рождения Германа — 4 апреля (не потому ли намерение «развлечь» друга так хорошо запомнилось поэту?), и в этом случае понятно, почему в песне Галича дело происходит именно *апрельской*, а не какой-нибудь

---

<sup>18</sup> См.: Рязанов Э. В соавторстве с Александром Галичем // Рязанов Э. Ностальгия: Стихи и новеллы. Ниж. Новгород, 1997. С. 33-36.

<sup>19</sup> См.: Коростылёв В. С последней строки // Заклинание Добра и Зла. С. 464-466.



ещё, ночью. Да он, наверное, просто-напросто едет в «Красной стреле» в одну из первых апрельских ночей!

До того, как Галич начал писать оригинальные песни, он постоянно пел в компаниях друзей: пел уличные и лагерные песни, городские романсы — порой как бы не всерьёз. Из этой дружеской атмосферы, из домашнего исполнительства и рождается Галич-бард, Галич — большой поэт. «В течение нескольких лет, — вспоминает Э. Кандель, — я наблюдал, как эти песни — стихи и забавы в дружеском кругу (выше мемуарист говорил, в частности, о двух дописанных Галичем песнях Г. Шпаликова — «За семью заборами» и «Слава героям»<sup>20</sup> — А. К.) — постепенно стали чем-то очень важным, а потом и самым главным в Сашиной жизни. И основной причиной, как я думаю, было постепенное формирование у него критического отношения к окружающей действительности...»<sup>21</sup> Но так же начинал и Высоцкий, вспоминая в последние годы жизни о «дружеской, доверительной атмосфере» Большого Каретного, в которой появлялись не только первые песни поэта, но и многочисленные шуточные дружеские посвящения; репертуар молодого Высоцкого, состоящий в основном из полупародийных интерпретаций того же уличного и лагерного фольклора, известен. Очевидно, здесь мы имеем дело с важной тенденцией возникновения самого жанра авторской песни, питательной средой которого оказывался дружеский, порой почти домашний круг, с присущей ему атмосферой шутки и розыгрыша (уместно вспомнить, например, обстоятельства появления трио Кристи — Шрейберг — Охрименко или студенческую атмосферу в МГПИ, где созревал в пятидесятые годы талант Визбора, Кима и других бардов; см. также предыдущую статью в данном сборнике).

---

<sup>20</sup> Об их творческой истории см.: Крылов А. Галич — «соавтор». С. 14-21.

<sup>21</sup> Кандель Э. Об Александре Галиче // Высший титул: Воспоминания о докторе Э. Канделе. М., 1994. С. 148.

Итак, Галич как большой поэт, художник гражданской темы, начинается с пародии, с «забавы в дружеском кругу». Теперь нам становится ясно, почему он назвал свою первую песню «ерундовой» — потому, что она представляет собой пародию на чужое произведение, да ещё и рассчитанную на людей своего круга, и в ней, по логике поэта (нами не обязательно разделяемой), не следует искать выражение поэтического сознания самого автора. С другой стороны, проясняется и замечание автора о том, что этим «стоит заниматься». Смысл сочинённой в дороге пародии поневоле оказался острее и шире, чем можно было бы подумать. «Леночка» — начало расчёта художника с официальным (в том числе и талантливый!) искусством, с тем миром, в рамках которого создавалась «Карнавальная ночь» и к которому сам Галич, «вполне благополучный кинематографист», принадлежал. В 62-м году он, наверное, ещё не осознавал это в такой мере, как осознал позже: ведь комментирует песню он уже по прошествии двенадцати лет. Так вот, в этом творческом расчёте Галича пародия (на эстрадную ли песню, на партийный ли марш, на советский лозунг...) будет играть далеко не последнюю роль.

Но почему, комментируя «Леночку», поэт ничего не говорит о её пародийности и источнике? Он может опасаться, что такая привязка принизит, в глазах слушателей, значимость сочинения песни для её автора. Получалось бы, что началом своего «истинного, трудного и счастливого пути» Галич обязан всего-навсего песенке из развлекательного фильма. Возможно и другое объяснение (высказанное С. В. Свиридовым при обсуждении нашего доклада на конференции в ГКЦМ В. С. Высоцкого в марте 2003 года): поэт не хочет бросить тень на близких ему людей, авторов «Карнавальной ночи»; в случае его признания их имена прозвучали бы довольно двусмысленно.

Уже после публикации первой редакции этой статьи появилась работа Е. Э. Безносовой (молодой исследовательницы, вскоре трагически погибшей от несчастного случая), где высказывалось

предположение, что источником «Леночки» могла быть шуточная студенческая песня «Королева Непала». <sup>22</sup> Если же задаться целью проделать интертекстуальный анализ «Леночки», то, наверное, можно поискать параллели более-менее близкие и далёкие — например, с некрасовской «Тройкой», сюжет которой у Галича словно вывернут наизнанку, или с историей сватовства «царского арапа» к русской девушке, известный по прозе и стихам Пушкина. Но, ограничиваясь чисто источниковедческой задачей, мы оставляем такую работу будущим интерпретаторам первой авторской песни Галича.

---

<sup>22</sup> См.: Безносова Е. Феномен 1962 года // Собрание сочинений: К шестидесятилетию Льва Иосифовича Соболева. М., 2006. С. 88-97.

---

## «Тост за Женьку»<sup>\*</sup>

«Тост за Женьку» — это название песни Визбора, написанной в 1965 году и посвященной актрисе Евгении Ураловой, с которой он познакомился в тот год на съемках фильма «Июльский дождь» и которая впоследствии стала его женой<sup>1</sup>. Поскольку в статье мы будем постоянно опираться на текст песни, приведем его полностью:

— Так выпьем, ребята, за Женьку!  
За Женечку пить хорошо!  
Вы помните, сколько сражений  
Я с именем Женьки прошел.  
И падали годы на шпалы,  
И ветры неслись шелестя...  
О, сколько любимых пропало  
По тем непутевым путям!

И в грохоте самосожженья  
Забыли мы их навсегда.  
Но Женя... Вы помните? Женя...  
Я с ней приходил вот сюда —  
Тогда, в девятнадцатом веке...  
Да вспомните вы, черт возьми!  
Мне дом представляется некий —  
В Воронеже или в Перми.

То утро вставало неброско,  
Лишь отсветы на полу,  
«Голландкою» пахло и воском,  
И шторой, примерзшей к стеклу.

---

<sup>\*</sup> Впервые: О женщине, женщинах и прочем: Сб., посвящ. юбилею проф. Евгении Нахимовны Строгановой. Тверь: Марина, 2007.

<sup>1</sup> См. ее подробное интервью: Уралова Е. «Я считала, что Визбор меня предал...» / Беседовала И. Зайчик // Караван историй. 2005. Апр. С. 14-43.

*А мы будто только с охоты.  
Я помню такой кабинет...  
И пили мы мерзкое что-то,  
Похожее на «Каберне».*

*Но все же напилась порядком,  
И каждый из нас толковал:  
«Ах, ах, молодая дворянка,  
Всю жизнь я такую искал...»  
Ну, вспомнили? То-то. И верно,  
Ни разу с тех пор не встречал  
Я женщины более верных  
И более чистых начал.*

*Не помню ничьих я объятий,  
Ни губ я не помню, ни рук...  
— Так где ж твоя Женька, приятель?  
Сюда ее, в дружеский круг!  
— Да где-то гуляет отважно,  
На пляже каком-то лежит...  
Но это не важно, не важно:  
Я крикну — она прибежит.*

*— Ну что, гражданин, ты остался  
Один. Закрывать нам пора!  
— А он заплатил? — Рассчитался.  
Намерен сидеть до утра?  
— Да нет. По привычке нахмурясь,  
Я вышел из прошлого прочь...  
Гостиница «Арктика», Мурманск.  
Глухая полярная ночь.*

Творчество Визбора, замечательного поэта, одного из первооткрывателей авторской песни, пока до обидного редко привлекает внимание исследователей<sup>2</sup>, что особенно заметно на фоне

---

<sup>2</sup> См.: Соколова И. А. Многоголосье Юрия Визбора: Жанры, формы, стилистика // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. М., 1999. Ч. 2. С. 404-416; то же, под назв.:

уже немалой литературы о его коллегах по бардовскому цеху — Высоцком (прежде всего), Окуджаве, Галиче. Тем более не становилась предметом специального филологического интереса песня «Гост за Женьку», в то время как она, даже не относясь к числу самых популярных произведений поэта, представляется нам значительной не только для его творчества, но и для тогдашнего культурного и общественного сознания в целом.

В широком восприятии Визбора по сей день преобладает образ туриста, альпиниста, байдарочника... Об этой — наглядной и колоритной — стороне его личности охотно пишут мемуаристы: именно *такому* Визбору полностью посвящен вышедший недавно целый сборник воспоминаний о нем.<sup>3</sup> Конечно, Визбор бывал в альплагерях и ходил в байдарочные походы, он воспел всё это, но при этом он был еще и гуманитарием, выпускником факультета русского языка и литературы Московского («Ленинского») госпединститута, литературным человеком, знающим и ценящим словесность; «песенный мир Визбора наполнен литературными ассоциациями» (И. А. Соколова). «Гост за Женьку», не отменяя «походного» Визбора, раскрывает нам еще и Визбора «гуманитарного», органично соединяя две эти ипостаси творческого облика художника.

В песне есть, во-первых, характерные приметы его демократичной «походной» лирики — мотивы странствия, ветра, дружеского круга, выпивки: «И падали годы на шпалы, / И ветры неслись шелестя...»; «Так где ж твоя Женька, приятель? / Сюда ее, в дружеский круг!»; «И пили мы мерзкое что-то, / Похожее на

---

И Визбор — первый // Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 177-193; Купчик Е. В. Солнце и луна в поэзии Высоцкого, Визбора и Городницкого // Там же. С. 332-336; Мансков С. А. «Вертикаль мира» в песнях Ю. Визбора // Культура и текст — 99: Пушкинский сб. СПб.; Самара; Барнаул, 2000. С. 221-229; Левина Л. А. Грани звучащего слова: Эстетика и поэтика авторской песни. М., 2002. С. 113-126 (Гл. 6: Лунные тропы Юрия Визбора); Ничиторов И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950-1970-х гг.: Творч. индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, лит. связи. М., 2006. С. 99-162.

<sup>3</sup> См.: Просто Визбор: Сб. воспоминаний / Сост. А. А. Кузнецов. М., 2005.

«Каберне»». Лирический эффект стихов заключается уже в том, что мотивы эти у Визбора конкретизированы. Лирический герой не просто путешествует — он путешествует поездом (по *шпалам*); не просто пьет — пьет «*Каберне*»<sup>4</sup>. Такая конкретизация, вообще характерная для лучших образцов авторской песни и неизменно придающая лирическому сюжету точность и убедительность, заметна и в других его песнях — ср., например: «Нажми, водитель, тормоз наконец, / Ты нас тиранил три часа подряд» или «И пьют подводники на ужин / Плодово-выгодный портвейн». Особенно выразителен финал песни о Женьке — выразителен как раз точным и по-своему экзотичным, но не придуманным (в 1965 году поэт действительно побывал в Мурманске) адресом происходящего. Это тоже показательно для визборовской лирики, в которой постоянно появляются конкретные топонимы: то подмосковный *поселок Турист*, то *угол Шенхаузераллеи* в Западном Берлине, то симферопольский *аэропорт*, где *имеются свободные такси в Алупку, Феодосию и в Ялту*. Героиня же в его сознании *на пляже каком-то лежит* — и это тоже своеобразная примета демократизации лирики в 60-е годы; такую реалию трудно представить в дистиллированном поэтическом языке тогдашней «разрешенной», залитованной поэзии<sup>5</sup>. В песне использована разговорная интонация, особенно заметная в последней строфе, где поэт-исполнитель, воссоздавая речь сотрудников ресторана, фактически меняет стихотворный размер, обыгрывая неожиданно открывшуюся в тексте внутреннюю рифму:

---

<sup>4</sup> Пользуясь случаем, хотим вступить за это замечательное красное виноградное вино, получившее в молодежных компаниях 60-х–70-х годов несправедливую репутацию *мерзкого чего-то* только потому, что из-за нехватки денег его пили зачастую вместо более дорогой в ту пору водки и, конечно, не получали при этом желаемого эффекта опьянения и согревания. Ср. в посвященных Иосифу Бродскому стихах Татьяны Галушко 1972 года: «...Где ты, картавый, юный и безвестный / Пил из бутылки черный Каберне...» (*Галушко Т. Жизнь. Поэзия. Пушкин / Сост. Р. Зеленев. СПб., 2003. С. 77*).

<sup>5</sup> О закономерностях соотношения «разрешенного» и «неразрешенного» в языке авторской песни (на материале творчества другого поэта) см.: *Крылов А. Е. Шансонье всяя Руси в ландшафте тоталитарной системы // Поэзия и песня Высоцкого: Пути изучения: Сб. науч. статей. Калининград, 2006. С. 4-51.*

Ну что, гражданин,  
Ты остался один.

Любопытно, наконец, что исповедь героя вырастает из своеобразного «речевого жанра» (Бахтин) — тоста.<sup>6</sup>

Но, с другой стороны, образ героини и лирический сюжет песни в целом явно возвышаются, эстетизируются за счет мотивов классической культуры, общим символическим знаком которой становится здесь *девятнадцатый век*. В песню постепенно входят приметы старого быта, создающие в целом атмосферу дворянского уклада: *дом в Воронеже или в Перми* благодаря мотивам «голландки», *воска, шторы, кабинета* вызывает ассоциации, конечно, не с застройкой «частного сектора» советских времен, а с дворянским особняком, тем более что дружеская компания вернулась *с охоты* — любимой забавы многих молодых, и не только молодых, дворян. А поскольку охотились они чаще всего живя не в городе, а в усадьбе, да и города упомянуты здесь не столичные, а провинциальные, то возникает ощущение скорее поместного, а не городского уклада; «дворянская» нота в песне от этого только усиливается. Все эти мотивы центростремительно стянуты, конечно, к строкам «Ах, ах, молодая дворянка, / Всю жизнь я такую искал...», превращающим образ *лежащей на каком-то пляже Женьки* в воплощение женственности и аристократизма.

Благодаря такому «дворянскому» колориту песня вызывает ассоциации с русской литературной классикой, прежде всего — с романом «Война и мир» (в котором тема дворянства, его исторических судеб особенно важна<sup>7</sup>). Внимательный читатель Льва Толстого наверняка вспомнит при этом, что самая знаменитая, впечатляющая и развернутая сцена барской охоты и возвращения

---

<sup>6</sup> Хотя, как пел Высоцкий, *возможен ход обратный*: по мнению И. Б. Ничипорова, исповедь героя «неожиданно *облекается* в жанр бытовой речи — тост» (Ничипоров И. Б. Указ. соч. С. 107. Курсив наш).

<sup>7</sup> См, например.: *Строганова Е. Н.* Пушкинские начала в «Войне и мире» Л. Н. Толстого. Калинин, 1989.



с нее содержится именно в этом произведении. Ощущаются даже текстуальные параллели между этой сценой и песней Визбора. В доме дядюшки Илагина молодые Ростовы попадают, естественно, в «кабинет», откуда ведет «коридор, в котором виднелись ширмы» (правда, «порванные»; ср. со *шторой, примерзшей к стеклу* у Визбора). Дядюшка с восхищением (почти как визборовский герой!) говорит о Наташе: «Вот так графиня молодая — чистое дело марш — другой такой не видывал!» (т. 2, ч. 4, гл. VII) Но настаивать на прямых заимствованиях вовсе не обязательно, ибо перекликаются здесь слишком общие места; довольно и того, что Визбор несколькими штрихами воссоздает саму поэтичную атмосферу дворянского уклада, в которой традиция «Войны и мира» в любом случае занимает ключевое место, и потому толстовский роман все равно присутствует в «интертексте» песни. Заметим еще, что именно в *Воронеже* решается судьба одного из участников той охоты: в этом городе происходит новая встреча Николая Ростова с *молодой дворянкой* Марьей Болконской: «Ростов увидел все это так же ясно, как будто он знал всю ее жизнь» (т. 4, ч. 1, гл. VI); напомним еще раз текст Визбора: *Всю жизнь я такую искал...*

Что касается *Перми*, то она тоже вызывает литературные ассоциации, ибо узнается в Юрятине — городе, где происходит действие некоторых частей романа Пастернака «Доктор Живаго». Хотя роман создан уже в двадцатом веке, в его середине, и создан по законам искусства именно этого века, — он все же находится одновременно в парадигме русской классики; отмечена, в частности, его преемственность по отношению к русскому роману девятнадцатого века, в том числе роману толстовскому<sup>8</sup>; звучат в нем и усадебные мотивы. Не рискуем утверждать, что Визбор был знаком с текстом «Доктора Живаго», в Советском Союзе бы-

---

<sup>8</sup> См., например: *Тамарченко Н. Д.* К типологии героя в русском романе: (Пост. проблемы) // Сюжет и время: Сб. науч. трудов: К семидесятилетию Г. В. Краснова. Колонна, 1991. С. 28-32.

товавшего только в самиздате, но опять-таки это и неважно, а важно само по себе поэтическое ощущение пропущенного через призму русской литературы дворянского уклада жизни.

Поэтизация его и составляет, как нам кажется, новаторское содержание песни «Тост за Женьку». Отечественная культура первой половины 60-х была ориентирована на авангардистское начало, на воспевание научно-технической революции, «Братской ГЭС» и «аэропортов XXI века». Визбор был если не первым (не беремся отвечать за всю тогдашнюю литературу), то уж точно одним из первых, кто в стихах «реабилитировал» дворянство, обозначив наметившийся с середины десятилетия поворот к истории как «почве и судьбе» русской словесности. Так, уже во второй половине 60-х прозвучат «исторические» песни Окуджавы, в восприятии современников вообще как бы являвшего собой творческий и человеческий облик современного аристократа<sup>9</sup>, и напишется его первая историческая проза («Бедный Авросимов»), появится роман Ю. Давыдова «Глухая пора листопада», повесть В. Солоухина «Черные доски», так называемая «тихая» лирика и другие литературные явления, каждое из которых по своему зафиксировало поворот общественной мысли к историческому прошлому — к пушкинской эпохе, к патриархальной деревне и проч. Этот поворот, по большому счету, означал разочарование в возможностях современной общественной жизни в надвигавшуюся тогда эпоху брежневского «застоя». Возможно, свою роль сыграло здесь тогдашнее разрушение исторической застройки центра Москвы, старого Арбата — своеобразного островка дворянской культуры, связанного с именами Пушкина и Толстого (главных героев «Войны и мира» писатель расселил как

---

<sup>9</sup> См.: Хазагеров Г., Хазагерова С. Окуджавы и аристократическая линия русской литературы // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М., 2005. С. 298-312. Любопытно зафиксированное искусствоведом К. Шиловым впечатление пушкиниста Т. Г. Цявловской от общения с Окуджавой в 1967 году: «Вошел, красивый, как молодой князь...» (Шилов К. Татьяна Григорьевна, Александр Сергеевич и Булат Шалвович: Воспоминание об одной встрече // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате. Ниж. Новгород, 2003. С. 189).

раз в ближайших окрестностях Арбата). Показательно, что негативную реакцию это разрушение вызвало прежде всего среди бардов: назовем малоизвестную, не публиковавшуюся пока на родине автора, повесть Окуджавы «Фотограф Жора» (1964; опубл. в эмигрантском журнале «Грани», № 73, 1969)<sup>10</sup> или «Песню о старом доме» Высоцкого (1966; ср. в его ироническом наброске того же года: «Что теперь знатный род — для девчонок изыск! / Не порода рождает Сократов. / Говорят, уничтожили вместе борзых, / Супостатов аристократов»<sup>11</sup>). Символично, что как раз к этому моменту «подросла» экранизация «Войны и мира» С. Бондарчуком.

Визбор же (вернемся к его песне) не просто поэтизирует «дворянскую» грань исторического прошлого России, но и сплетает ее с традиционными для него и отмеченными нами выше «походными» поэтическими мотивами, сделавшими его песенную лирику столь популярной среди молодежи 60-х. Его художественный мир от этого усложняется, демонстрируя новую целостность и способность вмещать различные грани жизни, историю и современность, поэтический «аристократизм» и демократичность. Думается, такой взгляд глубже и диалектичнее, чем несколько упрощенная (хотя понятная и объяснимая) оппозиция в популярном тогда «Вальсе о вальсе» Е. Евтушенко: «Он с нами, вальс, в ковбойке, а не во фраке» (1963). У Визбора он наверняка был бы и *во фраке*. Нечто подобное произойдет у него и в сравнительно поздней песне «Леди» (1979-81), где «аристократическое» и высокопарное обращение к героине («О, моя дорогая, моя несравненная леди!») уживается с традиционными для этого поэта современными атрибутами дальних странствий (*ледокол, горные лыжи* и проч.), а примета классической культуры как бы сталкивается с

---

<sup>10</sup> См. о ней: Крылов А. Е., Кулагин А. В. «Фотограф Жора» и его родственник «Промоксис»: «Тупиковая ветвь» творчества? // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 4. М., 2007. С. 196-235.

<sup>11</sup> *Высоцкий В.* Из черновигов / Текстолог. подгот. и публ. А. Е. Крылова // Общая газ. 1994. 21-27 янв. С. 16.

молодежной эстетикой и даже по-своему одерживает верх над ней: «Где же, детка моя, я тебя проморгал и не понял? / Где, подружка моя, разошелся с тобой на пути? / Где, гитарой брэнча, прошагал мимо тихих симфоний, / Полагая, что эти концерты еще впереди?»

В связи с этим обратим особое внимание на имя героини песни 1965 года. Понятно, что оно появилось в ней потому, что именно так зовут реальную возлюбленную поэта. Но невольно оно тоже прочерчивает любопытный историко-культурный пунктир. Дело в том, что имя *Евгения*, в отличие от своего мужского эквивалента, не избаловано вниманием русской литературной классики: трудно вспомнить какое-либо произведение XVIII — XIX столетий (кроме разве что комедии П. Плавильщикова «Бобыль»), где оно появляется. В литературе двадцатого века оно уже заметнее, при этом носительницы его — будь то в романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба», в повести Л. Леонова «Evgenia Ivanovna» или в более позднем киносценарии Б. Окуджавы и В. Мотыля «Женя, Женечка и «жатюша»» (фильм вышел в 1967 году) — обычно женщины драматичной судьбы. В лирической поэзии Евгении тоже «не везло»: вспоминается лишь жалостная песня на стихи К. Ваншенкина про Женьку, которая *когда-то давненько жила в деревеньке, мальчишечье имя носила, высокие травы косила, а потом ушла в партизаны*; автор этих строк помнит эту песню по своему октябратско-пионерскому детству 60-х годов (а написаны стихи в 1957-ом). Между тем в классической литературе мужское имя *Евгений*, согласно его греческой этимологии, носили обычно герои благородные, аристократы. Так было уже в сатире Кантемира, не говоря уже об «Онегине» (Базаров — позднее исключение, хотя как напоминает он того же Онегина, скажем, в сцене дуэли!). И вот песня Визбора словно восстановила равновесие двух версий — мужской и женской — одного и того же имени. Возлюбленная лирического героя, «своя девчонка», обыкновенная *Женька* (правда, еще и *Женечка* — это уже ласково), в то же

время и само благородство, *молодая дворянка*, которую стоило *искать всю жизнь...*

И еще одну параллель невозможно обойти, говоря о песне Визбора. На сей раз мы вспомним знаменитое стихотворение, стоящее у истоков русской лирики двадцатого века (но и, кстати, как бы завершающее «аристократическую» линию лирики столетия предыдущего), — блоковскую «Незнакомку». Сходство лирического сюжета налицо: поэтическая мечта о женщине сталкивается с реальностью, готовой эту мечту разрушить. Совпадает обстановка — ресторан, где представляется герою видение возлюбленной. Но концовка у Визбора принципиально иная, чем у Блока: если в «Незнакомке» восторжествовало *In vino veritas*, то в «Госте за Женьку» герой хотя и вызывает иронические реплики сотрудников ресторана, но в итоге оказывается, в сущности, трезвым: «Да нет. По привычке нахмуясь, / Я вышел из прошлого прочь...»<sup>12</sup> Парадокс, но рассказанное им за столом — не плод хмельной фантазии, а преобразенная поэтическим сознанием (дело ведь не в деталях) подлинная история большой любви.

---

<sup>12</sup> «Гост за Женьку» своей лирической ситуацией и настроением отчасти напоминает ранние стихи одного из любимых поэтов Визбора — Александра Межирова (1947): «Старик-тапер в «Дарьяле», / В пивной второстепенной, / Играет на рояле / Какой-то вальс шопенный. / Принес буфетчик сдачу / И удалился чинно. / А я сижу и плачу / Светло и беспричинно» (Межиров А. Артиллерия бьет по своим: Избр. М., 2006. С. 194). Отзывы Визбора о поэзии Межирова см. в кн.: Визбор Ю. Монологи со сцены: О себе; О кино; О песне / Лит. запись О. Терентьева. М., 2000. С. 116; Якушева А. «Три жены тому назад...»: (История одной переписки). М., 2001. С. 119, 157.

---

## Приложение

### Из отзывов о диссертациях

© докторской диссертации Ю. В. Доманского «Вариативность и интерпретация текста (Парадигма неклассической художественности)» (ФГГУ, 2006; научный консультант — В. И. Тюпа):

Диссертация Ю. В. Доманского представляет собой опыт научного обоснования новых подходов к тексту литературного произведения. Ключевым понятием становится в рецензируемой работе понятие вариативности текста. Диссертант рассматривает его применительно к эпохе, называемой им эпохой посткреативизма, когда, по его мнению, автор произве-

дения перестаёт быть его «единственным творцом»; смысл произведения теперь не ограничивается тем, что вложено в него самим автором (как это было, по мнению исследователя, в эпоху креативизма, то есть в основном в литературе XIX века), а порождается из его рецепции, из множества интерпретаций — читательских, режиссёрских, музыкальных и так далее. Именно это Ю. В. Доманский и определяет (опираясь на опыт историко-культурной периодизации в трудах С. Н. Бройтмана, С. С. Аверинцева и других исследователей и совершенно справедливо исходя из понимания литературы как «подвижной структуры») как «парадигму неклассической художественности», или «неклассическую парадигму художественности», реализованную в искусстве XX века. <...>

Естественно, исследователь сразу оказывается перед проблемой смыслового наполнения терминов «вариативность», «вариант» и «инвариант». Под инвариантом он понимает первоначальный текст произведения. Если это, скажем, драма, то инвариант её — «бумажный» текст, становящийся отправной точкой для интерпретаций — вариантов. Если это авторская песня, то инвариант — первое авторское исполнение, по отношению к которому вариантами окажутся как все последующие авторские исполнения её, так и её исполнения другими лицами, публикации в печати и так далее. Именно драму и авторскую песню (плюс рок-поэзию) Ю. В. Доманский считает особенно показательными в свете избранной им проблемы, ибо они, в силу самой своей синтетической, «многосоставной» (В. Е. Хализев) природы наиболее открыты и для эстетической перекодировки — то есть перевода на язык другого вида искусства в рамках скорее не литературы, а словесности (термин, которым диссертант очень точно, на наш взгляд, здесь пользуется) — и, как следствие, для разнообразных интерпретаций.

Нетрудно заметить, что понятие «вариант» приобретает при таком подходе довольно широкий смысл — во всяком случае, гораздо более широкий, чем в традиционном текстологическом понимании. Оно объединит и интерпретацию, и творческое переложение, и плагиат, и цензурную правку, и правку автоцензурную (в диссертации это показано на примере песни А. Макаревича «Скворец»; подобных случаев автоцензуры же немало и в истории авторской песни)... Исследователь, конечно, идёт на некоторый риск, ибо расширение содержания термина неожиданно может редуцировать границу между классической и неклассической парадигмами художественности. В таком прочтении «вариантами» окажутся многие тексты, созданные, по логике диссертанта, в хронологических и эстетических рамках литературы креативизма — например, пушкинские «Подражания Ко-

рану» или «Пророк» по отношению соответственно к Корану и Библии, а «Димитрий Самозванец» Булгарина по отношению к «Борису Годунову». Или, скажем, как классифицировать варианты вольнолюбивых стихотворений Пушкина и Рылеева, ходивших в списках в декабристскую эпоху? Анонимными переписчиками в них порой заменялись отдельные слова и строки. Вероятно, последующая разработка этой перспективной проблемы не позволит ей «выйти из берегов» и сделает её более гибкой и более, если воспользоваться термином диссертанта, «вариативной». Возможности у неё в этом смысле немалые. Важно, что основные координаты такой разработки заданы уже сейчас, и заданы именно исследованием Ю. В. Доманского.

Теоретические положения, обоснованные, согласно классической традиции диссертационного жанра, в отдельной главе работы, автор раскрывает далее на материале, как мы уже сказали, драмы, с одной стороны, и авторской песни и рок-поэзии, с другой. <...>

Авторскую песню в исследовании Ю. В. Доманского представляет её крупнейший деятель — В. Высоцкий, фигура сложная и многомерная, в том числе и в текстологическом отношении. Диссертант резонно обращает внимание на то, что бытование песен барда сопровождалось изменениями текста, требующими выработки какой-то определённой издательской концепции. Напомним, что существует ставший уже классическим двухтомник «Сочинений» Высоцкого, подготовленный крупнейшим текстологом авторской песни А. Е. Крыловым. В нём реализован текстологический подход, который можно назвать традиционным: там печатаются наиболее поздние устойчивые варианты текстов песен поэта, являющие, по мнению А. Е. Крылова, последнюю авторскую волю.

С точки зрения такого подхода позиция Ю. В. Доманского выглядит как будто уязвимой. Ведь она предполагает, что инвариантом является наиболее ранний зафиксированный на фонограмме текст, а все позднейшие версии его — варианты. Текстологический и ценностный статус инварианта, естественно, должен быть выше, чем статус варианта: грибница важнее, чем гриб. Но творческая история различных текстов сопротивляется этому. Скажем, песня «Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука» впервые появляется в фонограммах поэта в 1971 году, и это сравнительно короткий текст, больше напоминающий набросок. Широко известная же редакция песни возникла лишь в 1979 году, и она многократно исполнялась автором со сцены уже без принципиальных изменений. По логике диссертанта получается, что она — всего-навсего вариант того,



предварительного наброска. Правда, этот случай — скорее исключение, ибо обычно работа Высоцкого над текстом шла по пути сокращения. Но значит ли это, что мы должны воспринимать в качестве инварианта ранние редакции? Будет ли это справедливо по отношению к редакциям более поздним, которые поэт считал, по-видимому, более совершенными, коли сам менял состав текста?

Проще всего сказать: нет, несправедливо. Но этому противятся два обстоятельства. Первое, сравнительно простое: сокращение текста у Высоцкого, возможно, не всегда было вызвано желанием усилить его эстетическое качество. Поэт работал с аудиторией, вынужден был учитывать её возможности и, как нам кажется, порой именно поэтому сокращал песни. Он считал, что песня не должна быть долгой. К тому же, органичная поэтическая ткань песни порой нарушалась за счёт автоцензуры или других «внешних» причин. Так, например, из «Песни космических негодяев» явно по этой причине исчезли (и, стало быть, не попали в помещённый в двухтомнике вариант) замечательные строки «Мы не разбираемся в симфониях и фугах — / Вместо сурдокамер знали тюрем тишину. / Испытанье мы прошли на мощных центрифугах; / Нас вертела жизнь, таща ко дну».

Второе обстоятельство важнее и ближе к сути рецензируемой работы. Ю. В. Доманский справедливо замечает, что синтетическая природа авторской песни требует особого текстологического подхода, учитывающего как вербальную его составляющую, так и его синтетическое целое. И принципы такого подхода ещё не выработаны; вероятно, это будет новая — мультимедийная — текстология, которая сумеет охватить все эстетические грани творческой истории песенного текста. Заметим только, что не все произведения Высоцкого подходят под предлагаемую исследователем схему «синтетический инвариант — вербальный вариант». У Высоцкого есть тексты (например, «Памятник»), которые сначала прозвучали со сцены как стихотворения, и лишь позже стали песнями. Есть тексты («Наши помехи эпохе под стать...» и др.), частично напетые на магнитофон, а в полном виде оставшиеся только в автографе. Есть тексты, в автографе имеющие явно песенную форму (запев — припев), но на фонограммах не сохранившиеся. Есть, наконец, сами автографы многих песен, <...> имеющие, если подходить строго с позиции диссертанта, статус инварианта.

Нам, впрочем, думается, что «новая» текстология авторской песни даст свои плоды лишь в диалектическом союзе с текстологией «традиционной», и сам же Ю. В. Доманский убедительно, хотя, возможно, и неволью, доказывает это анализом «вариантопорождения» в песне «Лекция о междуна-

родном положении...» Обследовав сохранившиеся фонограммы концертных записей песни и её концертный контекст, он пришёл к выводу, что в творческом сознании Высоцкого «Лекция...», «от варианта к варианту», эволюционировала от шуточной песни-фельетона к лирико-философскому произведению о месте и предназначении человека в мире. Такого конкретного анализа, нацеленного не на центробежное «расщепление» инварианта, а фактически на его центростремительное становление, заслуживает каждая песня Высоцкого, и мы надеемся, что со временем усилиями Ю. В. Доманского, его будущих учеников и других исследователей такая работа будет проделана. В диссертации же подобная методика успешно применена и к некоторым произведениям наиболее значительных представителей рок-поэзии (А. Башлачёв, М. Науменко).

На сегодня же «новая» текстология, как нам видится, не столько имеет практическое эдиционное значение (ну не будем же мы, в самом деле, печатать первоначальные редакции как основные), сколько лежит в области философии текста, именно теории литературы, и позволяет, по поэтическому выражению одного из героев диссертации, «раздвинуть горизонты» — горизонты гуманитарного знания, стоящего в преддверии качественного обновления своего научного арсенала. Во всяком случае, мысль диссертанта о том, что «произведение — это совокупность всех звучащих и всех графических вариантов с учётом всех контекстов и метатекстов» (с. 438), — эта мысль, относящаяся к творчеству и Высоцкого, и рок-поэтов (и, конечно, не только их), видится нам очень ценной и перспективной.

Своеобразным переходным звеном между «высоцкой» и «рок-поэтической» частями этой главы стал анализ песни К. Кинчева на стихотворение Высоцкого «Я дышал синевой...» Исследователь убедительно показал, что этот, общепризнанный как несомненная удача, номер из аудиоальбома «Странные скачки» стал таковым благодаря тому, что Кинчев выбрал стихи, близкие его собственному творчеству. Особенно важны здесь «зимние лексемы», не только связывающие между собой стихи двух поэтов, но и ставящие их в контекст большой русской поэтической традиции, которую здесь, возможно, стоило бы как-то обозначить (см.: *Эпштейн М., Юкина Е.* Поэтика зимы // *Вопр. лит.* 1979. № 12), тем более что поэтический «инвариант» (или, точнее, претекст) стихотворения Высоцкого (песня «Степь да степь кругом») указан в самом его тексте.

Параграфы диссертации, посвящённые рок-поэзии, ценны не только анализом её вариативности, но и самим материалом, новым для филологической науки. Отечественный рок, уже ставший, можно сказать, явлением

истории культуры (уход Башлачёва и Цоя на рубеже 80-х-90-х оказался для него таким же символическим рубежом-итогом, как десятилетием раньше для авторской песни — смерть Галича и Высоцкого), впервые привлекает внимание литературоведения на столь концептуальном монографическом уровне. Заслуга Ю. В. Доманского в этой области тем более весома, что он является фактически пионером изучения рок-поэзии: именно он — инициатор и научный редактор выпускаемой в Твери серии сборников «Русская рок-поэзия: текст и контекст». В диссертации же вариативность рок-поэзии рассмотрена на различных уровнях: контекстуальном, метатекстуальном, графическом и др. Каждый из этих аспектов подтверждает ключевое положение автора о «смыслопорождении», возникающем «в корреляции разных вариантов» (с. 432). Особо отметим параграф о проблеме «чужого исполнения» рок-поэзии (и отчасти — Высоцкого), ценный и сводкой интересного фактического материала (например, история записи альбома песен В. Цоя в исполнении рок-музыкантов), и самим осмыслением «чужого исполнения» не как только исполнения (то есть чего-то вторичного), а равноправного варианта. Добавим, что вообще рубеж XX-XXI веков оказался временем всплеска «чужих исполнений» звучащей поэзии: помимо затронутого в диссертации материала, укажем и на многочисленные интерпретации произведений Вертинского и Окуджавы, уже ныне могущие составить целую звучащую антологию. Полагаем, что со временем это явление станет предметом подробного изучения, и будущий автор его не сможет обойтись без теоретической базы, заложенной в работе Ю. В. Доманского...

*© кандидатской диссертации*

*С. В. Свиридова «Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого»  
(МГУ, 2003; научный руководитель —  
В. А. Затцел):*

...Теоретическая база развёрнута в исследовании С. В. Свиридова подробно: ей отведена целая глава (первая), да и на протяжении всей работы встречаются необходимые теоретико-литературные экскурсы. Автор подробно определяет базовые понятия своей работы: «художественный мир»,

«художественное пространство» и другие, демонстрируя при этом подробное знание и критическое осмысление многочисленных научных источников (особенно выделим аналитический обзор различных, порой едва ли не взаимоисключающих, интерпретаций понятия «художественный мир» <...>). И хотя диссертант иногда, как нам кажется, слегка злоупотребляет усложнённой (даже для специфического структурно-семиотического подхода) терминологией («пан-спациональность», «парадигма семантического наполнения» и т. п.), она, по-видимому — своеобразное следствие сложности самой проблемы, которой соискатель вполне владеет и в русле которой чувствует себя очень уверенно.

Конечно, художественное пространство всегда «помнит» о второй составляющей бахтинского определения «хронотоп». Хотя кандидатская диссертация не может объять необъятное, всё же проблема художественного времени хотя бы факультативно, попутно могла бы быть в ней затронута. Иногда, кстати, она «пробивается» в научное изложение, но всё же в целом остаётся на отдалённой периферии исследования.

Во второй главе диссертант удачно, по нашему мнению, формулирует и описывает основную пространственную модель поэзии Высоцкого, с её делением на внешнюю и внутреннюю области и с границей между этими областями. В самом деле, очень многие произведения поэта вполне отвечают этой модели. При этом для неё характерен, как справедливо отмечает С. В. Свиридов, тип «подвижного» (наряду с «неподвижным») героя, выходящего из внутреннего во внешнее пространство, где происходит его ценностное самоопределение, и возвращающегося назад. Диссертант опирается здесь на концепцию «завершения героя» Бахтина; само использование её, в данном случае вполне уместное и эффективное, лишний раз доказывает становящуюся с годами всё более очевидной вещь: Высоцкий — классический поэт, и наследие его поверяется литературоведением, так сказать, по гамбургскому счёту.

Анализируя различные произведения художника с этой точки зрения, исследователь резонно обращает внимание на очень важный и сквозной мотив предстояния героя и в итоге приходит к выводу об апологии человека в поэзии Высоцкого. Любопытна звучащая как вывод главы мысль о том, что творчество Высоцкого есть переживание постсовременной ситуации культурным сознанием; мысль эта ставит поэта в большой историко-культурный контекст, во многом объясняя ту жажду идеала и ощущение дисгармонии бытия, которые присущи его творческому сознанию.

Безусловно, сильной стороной работы является рассмотрение в третьей главе эволюции художественного пространства в поэзии Высоцкого, творческий путь которого занимает два полных десятилетия. Идея автора о смене двоичной модели пространства на троичную любопытна и убедительна, хотя эволюция одной поэтической категории ещё не обязательно совпадает с творческой эволюцией художника в целом. Поскольку в диссертации содержится полемика с нашей концепцией эволюции Высоцкого, мы, конечно, должны предложить свои контраргументы.

Речь идёт о творческом кризисе поэта середины 70-х годов, который мы отнесли к 1974 году и вслед за которым, по нашему мнению, у него начался новый творческий подъём. Автор диссертации, в свою очередь, полагает, что кризисными для поэта были 1975 — первая половина 1977 года, и аргументирует свою точку зрения следующими положениями: 1) «скепсис относительно возможностей человека в противостоянии миру»; 2) сосредоточенность «на социально-нравственных предметах»; 3) господство аллегии, трактуемой автором как шаг назад по сравнению с «метафорическим, символическим письмом» прежних лет; 4) самоповторения, особенно заметные в песнях для кино («Ветер надежды»).

Но если вести отсчёт кризиса с 75-го года, как это делает С. В. Свиридов, то нужно вспомнить, что в тот год написаны песни для фильма «Стрелы Робин Гуда» и для спектакля «Звёзды для лейтенанта», написаны «Купола» и «Разбойничья», «Случай на таможне» и «Баллада о детстве». Для кризиса не много ли первоклассных произведений? Если же переместиться в следующий, 76-й, то трудно согласиться с тем, что в «Песне о Судьбе» или в песне «Две судьбы» герой не в силах «противостоять миру», а лирико-философские притчи «Гербарий» или «История болезни» сводятся к «социально-нравственным предметам». Самоповторения в песнях на морскую тему действительно есть, но не вызваны ли они тем, что тема эта в 76-ом мало интересуется поэта, и он отработывает заказ без большого вдохновения, хотя и вполне профессионально? Между тем песня «Шторм», на наш взгляд, оригинальна и ярка и вполне выдерживает «высоцкий» уровень. Что касается аллегии, то она у Высоцкого вовсе не кажется нам шагом назад — достаточно вспомнить «Балладу о Любви» (1975), с её универсальным поэтическим содержанием и мифологическим подтекстом. Вообще аллегория встречается у поэта уже в 60-е годы, о чём мы специально писали в своей монографии «Поэзия В. С. Высоцкого. Творческая эволюция», во втором её издании (1997) <...>

Возвращаясь к предложенной С. В. Свиридовым концепции эволюции пространства в поэзии Высоцкого, следует сказать, что она, возможно, выглядела бы ещё убедительнее, если бы автор дифференцировал произведения собственно лирические, «серьёзные» — и произведения иронико-пародийные, возникшие как отклик на конкретный чужой текст (скажем, песня «Я полмира почти через злые бои...» написана для кино как вариация на тему известной в пятидесятые-шестидесятые годы песни «Я был батальонный разведчик...», а «Она на двор — он со двора...» — как пародия на песню М. Анчарова «Она была во всём права...»). Вероятно, при анализе произведений второго типа следует делать поправку на их поэтическую специфику.

Четвёртая глава содержит подробный мотивный анализ пространственной модели «охота» в поэзии Высоцкого. Несмотря на то, что песни об охоте (и прежде всего знаменитая «Охота на волков») уже не раз привлекала внимание исследователей, С. В. Свиридову удаётся найти свой подход и свою точку отсчёта в изучении этого сложного поэтического материала. Анализ пространственных отношений, опирающийся на сквозные мотивы «удушья», «ущерба» и др., позволил увидеть опять же эволюцию темы, показать, что с годами Высоцким всё более владеет ощущение утопичности свободы, ведущее его, скажем, от относительно оптимистической «Охоты на волков» к глубокому пессимизму песни «Конец «Охоты на волков»...», написанной десятилетие спустя. Точнее сказано в заключении работы: «герой Высоцкого отвергает свободу, если она достигается ценой утраты человечности». Было бы выигрышно подтвердить эту мысль и биографическим материалом — воспоминаниями людей, окружавших поэта в самые последние годы его жизни.

Автор диссертации, на наш взгляд, точен в отборе источников самой темы охоты у Высоцкого — источников театральных и поэтических (таганковский спектакль «Пугачёв», стихи С. Есенина и С. Гудзенко). К ним можно было бы добавить ещё и стихотворение Пастернака «Нобелевская премия», основными мотивами и композицией явно близкое «Охоте на волков». Но здесь, конечно, нужен источниковедческий поиск, позволивший бы сказать более-менее определённо, было ли это стихотворение известно Высоцкому...

*© кандидатской диссертации  
Е. И. Солнышкиной «Проблема свободы в  
поэтическом творчестве В. С. Высоцкого»  
(Ставропольский государственный университет,  
2004<sup>1</sup>; научный руководитель —  
П. К. Чекалов):*

...Рецензируемая диссертация является первым развёрнутым исследованием, где творчество поэта рассматривается одновременно с позиций литературоведения и философии, и в этом заключается её принципиальная научная новизна. Такой подход более чем оправдан, ибо философское наполнение поэзии Высоцкого очевидно, и дальнейшее полноценное постижение её невозможно без обращения к её глубинным мировоззренческим основам. Высоцковедение XXI века обязательно будет развиваться в союзе с философской мыслью <...>

Задача филолого-философской интерпретации творчества Высоцкого, конечно, очень непростая. Понимая сложность и специфичность предмета, а также следуя классической традиции диссертационного жанра, Е. И. Солнышкина отводит целую главу теоретическим аспектам проблемы свободы как именно философской проблемы. Прежде всего, автор восстанавливает философский контекст эпохи Высоцкого, касается таких направлений как экзистенциализм и персонализм, затрагивает и политическую мысль (Г. Маркузе и др.). Такая теоретическая база, прописанная в работе компактно и содержательно, создаёт хороший фон для собственно высоцковедческих глав работы. Уже при чтении теоретической первой главы можно априорно уловить связь поэзии Высоцкого с тем представлением о человеке, о границах и возможностях его свободы и воли, которые сложились в философском сознании 50-х — 70-х годов.

Конечно, было бы любопытно попытаться выявить, каковы были конкретные знания поэта в области философии. Из воспоминаний однокурсницы Высоцкого по Школе-студии МХАТ Т. Додиной явствует, что он хорошо «схватывал» этот предмет на лекциях и семинарах (см.: Вагант.

---

<sup>1</sup> Защита состоялась в январе 2005 г.

1995. № 11-12. С. 9), а поскольку вёл его известный учёный А. Я. Зись, можно предположить, что уровень преподавания философии (как, впрочем, и других гуманитарных дисциплин) выгодно отличал Школу-студию МХАТ от многих советских вузов 50-х годов, где оно нередко сводилось к изложению догм «марксизма-ленинизма». Известно также, что как минимум в последние годы жизни Высоцкий читал не публиковавшиеся тогда в СССР сочинения русских философов — Бердяева, Фёдорова, Лосского (последний, кстати, как раз привлёк — и справедливо привлёк — довольно подробное внимание автора диссертации) и оценил их, по свидетельству киносценариста И. К. Шевцова, словом «грандиозно» (Б-ка «Ваганта». 1992. № 9. С. 20). Впрочем Высоцкий как большой художник на многое откликался интуитивно. Как бы то ни было, Е. И. Солнышкина совершенно справедливо замечает, что проблема свободы «вытекала из самого экзистенциального мировоззренческого настроения поэта» и что тогдашняя «политическая система... в ещё большей мере актуализировала, обострила потребность в отстаивании своей свободы».

Здесь перед диссертантом встаёт задача отбора материала — задача весьма непростая, ибо в подготовленном А. Е. Крыловым двухтомном собрании сочинений поэта, на сегодняшний день наиболее авторитетном и потому опорным для исследователя, нет ни одного текста, который не был бы так или иначе связан с проблемой свободы (и это само по себе уникально). Е. И. Солнышкина выбирает, на наш взгляд, рациональный и вполне приемлемый путь: она, к счастью, не впадает в последовательное описание материала, само обилие которого грозило бы просто-напросто поглотить вектор и смысл научного поиска, а обращается к узловым моментам творческой судьбы художника и к произведениям, которые можно по праву назвать программными для поэта.

Так, вторую главу она посвящает разбору песен начала 60-х годов, связанных с уголовной, тюремной, уличной темой (мы бы только не стали называть их «циклом»: в строгом смысле слова это, конечно, не цикл), а также нескольких позднейших произведений такого рода. Для диссертанта важно, что Высоцкий (признававшийся, кстати, что для него «человек, лишённый свободы», воплощает собой «наиболее понятный вид страдания» — см.: *Высоцкий В. Четыре четверти пути*: Сб. М., 1988. С. 116) начинает свой творческий путь с подробной разработки именно этой темы. Рассмотрев ряд произведений, включённых в «изначальную пространственно-психологическую модель тюрьма / несвобода» (название соответствующего параграфа) — «Я был душой дурного общества», «Город уши заткнул»



и др., Е. И. Солнышкина обращается к теме побега заключённых из лагеря, представленной у поэта несколькими песнями разных лет. В этом убедительном параграфе ей, как нам кажется, особенно удался анализ песни «Был побег *на рывок...*», демонстрирующий органичность мотивного анализа и для исследователя, и для темы работы. Здесь тонко подмечены и рассмотрены, скажем, символические мотивы *креста*, *ночи*, и довольно неожиданные, «бытовые» — *трубы* и *крана* («...Всё взято в трубы, перекрыты краны — / Ночами только воют и скулят...») и др. Всё это, конечно, обогащает в нашем восприятии поэтический мир Высоцкого.

Думается, он предстал бы в работе ещё более богатым, если бы автор обратил внимание на осязаемое присутствие в первых песнях художника комического, иронико-пародийного начала. Например, песня «Я в деле» трактуется здесь как-то слишком уж серьёзно, а ведь в ней поэт и пародирует штамп официальной советской риторики (*в наш трудный век*), и иронизирует над нарочито облагороженным образом героя, которому представитель власти «мешает» вести образ жизни преступника. Поэтизировать всерьёз убийцу («А я парнишку наколол — / Не толковал, а запорол...») Высоцкий, конечно, не мог. Тенденция иронико-пародийного подхода (не исключаяющего, конечно, известного сочувствия к «отверженным» героям) ощущается и в других произведениях молодого поэта.

Очень удачный ракурс избран автором диссертации в третьей главе, где проблема свободы рассматривается в основном на материале ролевой лирики поэта, воплощающей тему *человек и машина*. Сама эта тема (лучше сказать — проблема) порождена двадцатым столетием, эпохой научно-технической революции, и Высоцкий в этом смысле — истинный сын своего века. Анализируя «Песню лётчика», «Песню самолёта-истребителя» и др., Е. И. Солнышкина справедливо пишет о том, что в них воплотился «закон единства и борьбы противоположностей». Прямое применение философского термина к поэтическому материалу несколько не выглядит здесь натяжкой: действительно, Высоцкому как мало кому из его современников удавалось выразить в наглядных и пластических образах глубинные антиномии человеческого бытия. Нам даже кажется, что термин *диалектика* мог бы звучать в диссертации почаще — настолько органичен он для разговора о Высоцком.

Поскольку в этой же главе автор обращается и к теме полёта, то, кроме интересно и тонко интерпретированной песни «Белое безмолвие», здесь было бы уместно использовать созданные в этот же период (1972-73) и содержащие замечательные формулы поэтической диалектики *полёта*, *взлёт-*

та, падения стихотворение «Мой Гамлет» («Груз тяжких дум наверх меня тянул, / А крылья плоти вниз влекли, в могилу») и песню «Затяжной прыжок» («Нет свободных падений с высот, но зато — / есть свобода раскрыть парашют!»). <...>

Заключительная глава диссертации посвящена семантике образов и мотивов, развивающих проблему свободы в песнях Высоцкого. Основные направления анализа выбраны здесь, на наш взгляд, удачно; исследование сохраняет уровень философской проблематики, о чём говорят уже названия параграфов: «Выражение тотального несогласия с миром...», «Судьба и свобода в художественном мире поэта» и др. Эта глава подтверждает справедливость давнего утверждения Вл. И. Новикова о том, что Высоцкий — поэт не столько социального (как многие его воспринимали), сколько философского пафоса. Широта охвата поэтического материала в этой главе таит, правда, опасность описательности, и нам действительно показалось, что такие параграфы (например, тот, что содержит беглый разбор песни «Памятник» с чрезмерно обильным цитированием её текста) несколько уступают по степени глубины тем, в которых подробно анализировались отдельные произведения (о них мы говорили выше). Монографический анализ конкретного текста, по нашим наблюдениям, вообще являет собой сильную сторону научного письма Е. И. Солнышкиной; но такова уж «диалектика» диссертационного жанра, что он требует и известной панорамности, требует сочетания частного с общим. <...>

Список использованной литературы довольно обширен: он свидетельствует о глубокой проработке автором проблемы и включает почти все необходимые для данной темы источники — как литературоведческие, так и философские. Может быть, стоило бы добавить к нему книгу Ю. Давыдова «Этика любви и метафизика своеволия», вышедшую впервые при жизни Высоцкого и показательную для тогдашнего интеллигентского понимания, в частности, проблемы свободы (в личном, нравственном аспекте, для поэта как раз важном). Зато мы не стали бы опираться на книгу А. Сидорченко «Прометей мятежной песни», от науки весьма далёкую и представляющую собой, увы, не лучший образец так называемого «народного (т. е. дилетантского) висоцковедения»; в диссертации же она цитируется на равных с трудами подлинных учёных — Вл. И. Новикова, А. В. Скобелева, С. М. Шаулова и других...

*О кандидатской диссертации*

*Е. Г. Шевякова «Героическое в поэзии  
В. С. Высоцкого» (Нижегородский государ-  
ственный университет, 2006; научный руково-  
дитель — Е. И. Сухих):*

...Собственно аналитических глав в диссертации две. Первая из них — по общему счёту вторая — содержит типологию героики в поэзии Высоцкого. Автор удачно, на наш взгляд, классифицирует произведения поэта, в разном качестве воплощающие героическое начало, выделяя при этом темы военную, уголовную, «буднично-героическую», спортивную, условно-историческую («героика прошлого»). Впрочем, он признаёт, что такое подразделение «сделано для удобства исследователя и достаточно условно» (с. 51). Очень важно, что «в процессе анализа тематические группы рассматриваются не как статическое целое, а как составная часть... художественной системы, претерпевшей развитие на протяжении почти двадцати лет творческого пути поэта» (там же). В связи с этой, более чем оправданной, авторской установкой, может быть, стоило бы начать главу с анализа не военных, а «уголовных» песен, т. к. творческий путь поэта именно с них и начинается, а уже позже от неё «отпочковывается» военная тема (песни «Штрафные батальоны» и «Все ушли на фронт»), и сам же диссертант это отмечает. Заметим попутно, что Е. Г. Шевяков вносит интересные и заслуживающие дальнейшего обсуждения коррективы в предложенную нами в своё время концепцию творческой эволюции поэта.

Но анализ именно песен на «уголовную» тему представляется нам наиболее уязвимым в этой, в целом выверенной и убедительной, главе. Хотя диссертант соглашается с авторами тех работ, где творчество Высоцкого начала 60-х трактуется как творчество иронико-пародийное, сам он, однако, порой воспринимает песенные сюжеты молодого поэта как-то чересчур уж серьёзно, недооценивая их смеховую природу. <...> Пример недооценки комического — разбор песни «Мне ребята сказали...» Здесь, по мнению диссертанта, поэт «рисует образ «еовестливого вора»; подбиваемый на ограбление артистки, он сопротивляется до последнего... Однако в финале песни оказывается, что соблюсти хорошую мину при плохой игре, подвести под преступление даже видимость моральной правоты невозможно» (с.

69). Всё вроде бы так, но на одной из сохранившихся авторских фонограмм исполнения этой песни слышно, как дружеская компания, слушающая барда, просто умирает от смеха! Так что ещё вопрос: какова в этой песне доля героического, а какова — комического (справедливости ради отметим, что диссертант расценивает героическое как *одну из трёх* важнейших для поэзии Высоцкого эстетических категорий — наряду с трагическим и именно *комическим*). И уж явным перебором звучат слова диссертанта о том, что «творчество Высоцкого способствовало определённой героизации образа уголовного в массовом сознании... В этом смысле истоки современного кризиса общественного сознания лежат в том числе и в поэзии Высоцкого» (с. 71). Поэзия может выражать «кризис общественного сознания» (кстати, что в данном случае под этим понимается?), но никогда не может быть, даже с оговоркой «в том числе», его причиной.

Сердцевина диссертации Е. Г. Шевякова — третья глава, охватывающая применительно к категории героического три важнейшие проблемы: формы выражения авторского сознания; особенности хронотопа; проблема циклизации. В первом случае диссертант убедительно показывает, насколько характерно для поэта обращение к различным способам субъектной организации поэтического текста, классификация которых восходит к трудам Б. О. Кормана (лирический герой, ролевой герой и т. д.; помимо использованной диссертантом книги Л. Я. Гинзбург «О лирике», мы бы ещё использовали и включили в список литературы её же более позднюю книгу «О лирическом герое»). Сама по себе эта проблема для высококоведения не нова, но под таким углом зрения (героика) рассматривается впервые. В разделе о хронотопе внесены интересные коррективы и уточнения к программному для высококоведения исследованию А. В. Скобелева и С. М. Шаулова, где хронотоп рассматривался в связи с фольклорно-мифологическими истоками, а также к концепции С. В. Свиридова, изложенной им в специальной диссертации по проблеме художественного пространства у Высоцкого. Здесь диссертант делает множество ценных наблюдений, заново и плодотворно перечитывает известные тексты. Такова, скажем, предложенная им интерпретация соотношения в спортивных песнях мотивов *круга* и преодоления замкнутого кругового движения, в терминологии Е. Г. Шевякова — *изоляция* («Песня про конькобежца...», «Марафон», «Кто за чем бежит»...). Кстати, вызывают интерес и соображения Е. Г. Шевякова об органичности отхода поэта от спортивной темы в последние годы жизни, «словно это была некая поэтическая игра, отброшенная при переходе к «интезу»» (с. 107); правда, при этом нужно было бы

прокомментировать многократно звучавшее в выступлениях этого времени признание Высоцкого о замысле написать к московской Олимпиаде серию спортивных песен числом 49 — по количеству номеров в популярной тогда игре «Спортлото».

Наконец, в качестве примера поэтического цикла рассмотрена серия песен для фильма «Стрелы Робин Гуда» — бесспорно, одна из вершин творчества Высоцкого. Материал этого раздела демонстрирует сложные ассоциативные связи между вошедшими в данный цикл произведениями (диссертант признаёт некоторую условность и нетрадиционность объединения в *литературный цикл* написанных для фильма и связанных с его сюжетом песен). Так, он анализирует явление катарсиса в песнях цикла, выявляя необходимую для него «природу аффективного противоречия» в разных песнях: если в «Балладе о Любви», по наблюдениям Е. Г. Шевякова, лирический материал наслаивается на эпическую форму, то в «Балладе о борьбе» всё происходит наоборот; в результате благодаря «подспудному противоречию между материалом и формой» образуется сильнейшее художественное напряжение, действительно ставящее цикл 75-го года на уровень поэтических шедевров и вообще позволяющее не стесняться масштаба художника, о котором в начале диссертации почему-то скромно сказано, что его «нельзя назвать центральной фигурой в русской поэзии 60-70-х гг. XX века, однако он занимает вполне достойное место в кругу поэтов-современников» (с. 3). Заметим, однако, что пока ни о ком из «поэтов-современников» Высоцкого (исключая, может быть, только Бродского) не написано столько литературоведческих работ, сколько о нём, а это всё-таки объективный показатель значимости фигуры. К счастью, рецензируемая диссертация, серьёзная и основательная, достойная изучаемого в ней материала, оспаривает субъективное замечание её автора и убеждает скорее в обратном.

Кстати, о современниках. Нам думается, что работа Е. Г. Шевякова ещё более выиграла бы при условии более широкого обращения к историко-культурному контексту эпохи Высоцкого — хотя мы и понимаем, что возможности кандидатской диссертации не безграничны. Но всё же поэт творил не в изоляции, он неизбежно оглядывался на традицию и на современное искусство. Так, представляется важным при анализе героического в его произведениях о войне учитывать его собственный актёрский опыт (спектакль «Павшие и живые», фильмы «Я родом из детства» и др.), опыт официальной песенной (и кинематографической) культуры советского времени. Это позволило бы избежать некоторых неточностей вроде той, кото-

рую мы обнаружили на с. 162. Вопреки утверждению диссертанта, «Песня лётчика» вне связи со второй песней этого цикла, «Песней самолёта-истребителя» («Я — ЯК», истребитель...») никак не могла выглядеть «в целом обычной советской песней «про лётчиков» в кругу других песен о Великой Отечественной войне». Ибо невозможно представить в советской песне ни уподобление воздушного боя карточной игре, вкуче с уличной лексикой («Серёжа, держись! Нам не светит с тобою, / Но козыри надо равнять»), ни ситуацию вознесения душ погибших лётчиков в рай («Архангел нам скажет: «В раю будет туго!» / Но только ворота — щёлк, — / Мы Бога попросим: «Впишите нас с другом / В какой-нибудь ангельский полк!»»).

*О кандидатской диссертации*

*Е. И. Жуковой «Фигура и строфика поэзии В. С. Высоцкого и их выразительные функции» (МГУ, 2006; научный руководитель — Е. И. Коршилов):*

...Выбор исследователем такой темы таит <...> определённый риск. Традиционный стиховедческий инструментарий следует применять к звучащей поэзии осторожно, с поправкой на устность поэтического слова. Ведь рукописи поэта, по выражению текстолога А. Е. Крылова (на концепцию которого автор диссертации резонно опирается), автокоммуникативны, то есть предназначены не для читателя, а для себя. По ним не всегда можно судить о составе строфы, о расположении рифмы и т. д. Е. И. Жукова вполне отдаёт себе в этом отчёт и обращается с поэтическим материалом корректно, не раз оговаривая, что в таком-то и таком-то случае возможно иное прочтение, что предлагаемая ею интерпретация — не догма. Такая корректность и осторожность делают честь молодому исследователю и позволяют с доверием относиться к многочисленным стиховедческим выкладкам, полученным с помощью специально для диссертации разработанной компьютерной программы. Выстроенные с её помощью таблицы дают богатый материал, позволяющий получить довольно полную картину рифмы и строфики Высоцкого в их различных проявлениях.

Хотелось бы, кстати, чтобы такая исследовательская база не «пропала»: было бы хорошо использовать её и при изучении творчества других поэтов, в частности — представителей авторской песни.

Е. И. Жукова удачно, на наш взгляд, разрешает и ещё одну, объективно возникающую в любом стиховедческом исследовании, проблему. Известно, что статистика сама по себе может оказаться совокупностью сухих самоцельных цифр, говорящих не более чем о самих себе. Другими словами, не всякое стиховедческое исследование концептуально. Это нельзя считать недостатком в силу специфического характера самого материала. Ну а если стиховедческое исследование всё же оказывается концептуальным, оно приобретает дополнительные плюсы. Нам думается, что диссертация Е. И. Жуковой именно такова: автор не ограничивается констатацией фактов, но усматривает некоторые закономерности стиховой культуры поэта, скажем, «чёткую тенденцию развития рифмы Высоцкого в сторону точности и богатства» (с. 88). Возможно, и этот вывод, в свою очередь, мог бы дать пищу для дальнейшей рефлексии по поводу эволюции рифмовки поэта, но это уже как бы и не вполне стиховедческая задача. <...>

Сильная сторона рецензируемой работы — учёт общей творческой эволюции художника. Анализ рифмы и строфики Высоцкого в связи с изменениями его творческой системы делает результаты исследования Е. И. Жуковой весьма убедительными. Автор диссертации опирается на концепцию творческой эволюции поэта, изложенную в монографии автора данного отзыва, и при этом вносит в неё некоторые коррективы. Так, Е. И. Жукова передвигает начало первого периода творчества, охватывающего, по нашему мнению, 1961-64 гг., на 1953 г., т. е. к моменту написания первого из дошедших до нас стихотворений поэта. Может быть, в стиховедческом отношении это более оправдано, чем в общенаучном плане, но всё же мы не стали бы уравнивать первые песни Высоцкого, писавшиеся начиная с 1961 г. и отличающиеся высоким поэтическим мастерством, с ранними стихами типа написанного на смерть Сталина подросткового текста «Моя клятва».

Внимательное филологическое зрение автора диссертации позволяет ему делать немало интересных и точных наблюдений над отдельными текстами и поэтическими приёмами. Так, наше особое внимание привлекли анализ рифмы в известной «Песне о друге» (с. 43), наблюдения над ролью имён собственных (с. 46), над комической природой отдельных рифм. <...>

При этом ход рассуждений автора мог бы быть в некоторых случаях усилен за счёт обращения к поэтическому контексту того или иного произведения Высоцкого. Ведь Высоцкий, как уже замечалось исследователями, порой повторяет рифму, ритм или строфический рисунок чужого текста; напомним некоторые из таких случаев. Скажем, в песне «Перед выездом в загранку...» поэт повторил рифму в *Бобруйске* — *русский* из «Стихов с примечаниями» Маяковского («Боба-пончик, мальчик русский, / восемь лет прожил в Бобруйске»; эта же рифма впоследствии будет использована в стихотворении Галича «Я, товарищи, скажу помаленьку...»). В «Пародии на плохой детектив» (а позже и в песнях «Никакой ошибки», «Письмо в редакцию телевизионной передачи...») использован размер русского перевода знаменитого «Ворона» Эдгара По, повторённый и стихах Андрея Вознесенского из поэмы «Оза» (гл. VI), которые Высоцкий произносил в спектакле «Антимиры». Песня «Семейные дела в Древнем Риме» ритмом и интонацией восходит к песне Юрия Визбора «Безбожники» («На проезжей на дороженьке...»). Стихотворение «Из дорожного дневника» — ритмическая калька стихотворения Семёна Гудзенко «Моё поколение», исполнявшегося Высоцким в другом таганковском спектакле — «Павшие и живые». Похоже, такие ритмические «реминисценции» вообще являются характерной особенностью творчества Высоцкого, и учёт их мог бы внести какие-то дополнительные нюансы в его общую стиховедческую картину.

<...> Можно было бы полнее привлечь мемуарные материалы, в которых пусть изредка, но всё же встречается материал, связанный с темой диссертации. Так, И. Шевцов, тесно общавшийся с Высоцким в последний год его жизни, приводит такие высказывания поэта: «Для меня рифмовать не составляет никакого труда. Самое простое дело, я почти времени на это не трачу. Проглядел «Словарь русских рифм» (скорее всего, речь идёт о «Грамматическом словаре русского языка» А. Зализняк — М., 1976 — А. К.)... — там для меня мало нового»; «Я ведь делаю не только конечную рифму... Для меня внутренняя интереснее. И — ритм, ритм... Вот как в «Хоте на волков» был этот ритм и внутренняя рифма...» (Б-ка «Ваганта». 1992. № 9. С. 19, 20). Такие высказывания самого поэта позволяют увидеть меру отрефлексированности его творческой работы над стихом...



*О кандидатской диссертации  
М. А. Раевской «Восприятие поэзии  
В. С. Высоцкого в Болгарии: переводы и  
критика (1972–2009)» (МГУ, 2009; научные  
руководители — Вл. И. Новиков,  
В. Н. Гливинская):*

...Базу исследования М. А. Раевской составили многочисленные материалы болгарской печати (издания как книжные, так и периодические, в том числе местные), обследованные автором по преимуществу в Национальной библиотеке — крупнейшем научном книгохранилище Болгарии. Автор лично общался со многими персонажами своей диссертации, использовал их письма и устные свидетельства. То, что данная диссертация — плод не только «кабинетного» творчества (хотя для научного труда необходимо и оно), а живого поиска «на месте событий», придаёт ей особую убедительность и хорошую журналистскую окраску, несколько не мешающую в данном случае филологическому дискурсу работы, а, напротив, усиливающую его.

Благодаря этому в некоторых случаях изложение материала напоминает увлекательное расследование. Такое впечатление производят, например, те страницы, где автор выясняет обстоятельства первой публикации стихов Высоцкого в Болгарии, ставя её в контекст личных и творческих взаимоотношений между двумя известными болгарскими литераторами — Любеном Георгиевым и Стефаном Цаневым (с. 24 и далее); или попытка выявить, кого именно из переводчиков мог иметь в виду Борис Мисирков, приводя в 1982 году в качестве примера неудачную трансформацию в болгарском переводе слова «барьер» (здесь нам подумалось, что само слово могло возникнуть в этом выступлении по аналогии с названием популярной в ту пору и в Болгарии и в Советском Союзе одноимённой повести П. Вежинова). В Приложении к диссертации автор реконструирует обстоятельства (вплоть до обращения к программе болгарского телевидения конкретных дней), при которых поэт мог увидеть во время гастролей Театра на Таганке в Болгарии (1975) мультфильм Доньо Донева «Умная деревня», сюжет которого отчасти напоминал сюжет уже написанной к этому моменту «Песенки про мангустов» самого Высоцкого (поэт, как известно, не

раз упоминал об этом мультфильме, предваряя таким автокомментарием исполнение песни на публике).

Может быть, при этом стоило бы сопровождать сами эти свидетельства какими-либо — хотя бы минимальными — комментариями. Так, из текста диссертации явствует, что Л. Георгиев (его воспоминания здесь цитируются) услышал песни Высоцкого не позднее 1963 года от А. Вознесенского, который «потом давал пластинки и кассеты — переписать». «Потом» — это, судя по контексту, до личного знакомства Георгиева с Высоцким, состоявшегося в Москве осенью 1966 года (см. с. 34 диссертации). Но первая пластинка Высоцкого (миньон с четырьмя песнями из фильма «Вертикаль») выйдет лишь в 1968 году. Нуждается в корректировке и свидетельство болгарской журналистки Венеты Мандевой о том, что на двух купленных ею в Советском Союзе в 1972 году пластинках Высоцкого было «по пять-шесть песен» (с. 36). Во-первых, к этому году у Высоцкого вышла только одна пластинка-миньон — всё та же, с песнями из «Вертикали», а во-вторых, и на последующих прижизненных миньонах, вышедших в 1973 году и позже, публиковалось по 3-4 песни, не больше (см. информацию в кн.: Владимир Семёнович Высоцкий. Что? Где? Когда?: Библиографич. справочник (1960-1990 гг) / Авт.-сост. А. С. Эпштейн. Харьков, 1992. С. 47). Эти детали могут показаться как будто незначительными для данной темы, но в научной работе их, наверное, всё же нужно оговаривать, ибо воспоминания современников поэта, при всей их значимости, требуют от исследователя критического подхода. В противном случае они могут невзначай увести его по неверному следу.

Нужно особо сказать о той части работы (в рамках третьей главы), где даётся обзор литературоведческих трудов о Высоцком, принадлежащих перу болгарских исследователей. Эти страницы диссертации представляют немалый интерес для российского специалиста-высоцковеда, ибо позволяют ему сориентироваться в малодоступной иноязычной научной литературе о поэте. Здесь выделяются несколько проблемно-тематических узлов. Скажем, болгарские исследователи А. Колчакова и А. Петров — в ту пору совсем молодые люди — ещё до своих российских коллег, на рубеже восьмидесятых–девяностых годов, обратились к изучению творческой эволюции Высоцкого — причём сделали это на уровне не диссертаций или монографий, а дипломных работ. М. А. Раевская даёт в своей диссертации аналитическую оценку их попыток периодизации творчества поэта. Другие работы болгарских литературоведов, как показывает в своём обзоре диссертант, обращены к поэтике барда, к проблеме соотношения в его песнях

образов автора и героя, к выявлению места его произведений в широком историко-культурном контексте (например, оригинальный анализ песни «Гололёд» в контексте «петербургского мифа», предложенный Д. Крыстевой: «Мотив холода в русской литературе связан с мотивом государственного насилия...» и так далее).

В то же время мы не стали бы переоценивать некоторые выступления болгарских (да и отечественных) критиков и литературоведов. Так, на с. 213 автор диссертации отмечает, что Слави Мачев, рецензируя в 1984 году одно из болгарских изданий стихов Высоцкого, соотнёс песню «В далёком созвездии Тау Кита» с китайскими событиями и при этом «опередил российских коллег». Но речь тут может идти только о большей или меньшей идеологической жёсткости цензуры — советской и болгарской. Сам же китайский подтекст этой песни был очевиден любому мыслящему слушателю её ещё при жизни Высоцкого; просто об этом нельзя было сказать в печати. Точно так же были понятны, например, аллюзии на инертную общественную атмосферу «застойных» лет в песне «Утренняя гимнастика» (с концовкой: «Бег на месте общепримирающий!»)...

---

## *Указатель ииён<sup>1</sup>*

- Абельская Р. Ш. 26, 138, 144, 245, 269, 271  
Абрам Терц см.: Синявский А. Д.  
Абрамова Л. В. 18, 43, 52, 66-68, 70, 152, 185, 194  
Аверинцев С. С. 302  
Аденауэр К. 214  
Аджубей А. Н. 285  
Адов И. 23  
Акелькин В. И. 259  
Акимов Б. С. 102  
Акимов В. В. 63  
Алабин Л. В. 34  
Александрова М. А. 126, 128, 217, 245, 257  
Алексеева А. В. 246-248  
Алешковский Ю. 43  
Альтшуллер В. Б. 4  
Анненский И. Ф. 16  
Аннинский Л. А. 6, 34, 40-41  
Антокольский П. Г. 257  
Анчаров М. Л. 3, 4, 33, 38, 48, 50-54, 71-84, 140, 174, 196, 204, 209, 309  
Аронов А. Я. 259  
Арцимович О. В. 253  
Архангельская-Галич А. А. 189, 216  
Архипочкина О. О. 11  
Асеев Н. Н. 116, 149, 171-172  
Астафьев В. П. 248  
Атилла 105  
Ахматова А. А. 83, 97, 118  
Ащукин Н. С. 78  
Ащукина М. Г. 78
- Бабель И. Э. 60-65  
Бабенко В. Г. 24-25  
Багрицкий Э. Г. 149  
Баевский В. С. 27  
Балаян Р. Г. 245, 248, 250-251, 258  
Баранов М. О. 52  
Баранова М. А. 35  
Барлас В. Я. 148

---

<sup>1</sup> В Указатель не включены: Высоцкий В. С.; Галич А. А.; Окуджава Б. Ш.; мифологические и вымышленные литературные персонажи; фамилии, используемые в названиях учреждений и улиц.

- Барлас Т. В. 148  
Бах И. С. 83  
Бахтин М. М. 267, 295, 307  
Бачурин Е. В. 34  
Башлачев А. Н. 305-306  
Безносова Е. Э. 289  
Бек Т. А. 24  
Белая Г. А. 120, 267  
Бенина М. А. 88  
Бенкендорф А. Х. 225  
Бердяев Н. А. 311  
Благой Д. Д. 224  
Блантер М. И. 268-269  
Блинова А. И. 20  
Блок А. А. 7-8, 27, 82, 155, 216, 221, 266, 300  
Блох Р. Н. 12  
Богомоллов Н. А. 26, 122, 199, 231, 251  
Богоявленский Б. Д. 85-86, 95  
Бойко С. С. 120, 127, 131, 137, 150, 245, 257  
Бондарчук С. Ф. 298  
Борткевич Л. Л. 15  
Босенко В. И. 147  
Брежнев Л. И. 297  
Брик Л. Ю. 117-118  
Бровин И. Л. 175  
Бродский И. А. 100, 217, 294  
Броз Тито И. 238  
Бройтман С. Н. 302  
Будённый С. М. 196  
Булгаков М. А. 70, 212  
Булгарин Ф. В. 303  
Бурбоны («Людовики») 130, 167  
Бушин В. С. 123  
Быков Л. П. 54
- Вайнер А. А. 22  
Вайнер Г. А. 22  
Ваншенкин К. Я. 122, 299  
Василенко Е. В. 41  
Васильев П. Н. 97  
Васин А. Н. 55  
Вдовин С. В. 15, 107, 242  
Вежинов П. 320  
Вейнберг П. И. 222

- Веневитинов Д. В. 216  
Вертинская М. А. 19  
Вертинский А. Н. 6-32, 48, 97, 306  
Визбор Ю. И. 3, 4, 46, 81, 91, 198, 200-215, 268-269, 288, 291-300, 319  
Викторович В. А. 230, 247  
Вильдан Р. М. 42  
Виноградов М. В. 261  
Вишневецкая Г. П. 248  
Влади М. 99, 105, 156-159, 170, 192, 241  
Водопьянова З. 121  
Вознесенский А. А. 56-59, 110, 132, 217, 221, 319, 321  
Воронцова Е. К. 253  
Высоцкая И. К. 160, 181  
Высоцкий А. В. 243  
Высоцкий В. С. (дед) 241, 243  
Высоцкий С. В. 14-15, 239
- Гайдар А. П. 65-66  
Галеви И. 61  
Галушко Т. К. 294  
Ганнибал А. П. 234, 290  
Гаранян Г. А. 192  
Гевара Э. (Че) 113  
Гельфонд М. М. 138  
Георгиев Л. 320-321  
Георгий Чёрный 230  
Герман Ю. П. 287  
Гёте И. В. 143  
Гизатулин М. Р. 120, 124, 149, 248, 260  
Гинзбург Л. С. 216  
Гинзбург Л. Я. 315  
Гитлер А. 105  
Глембоцкая Я. О. 100  
Гливинская В. Н. 320  
Глинка Т. 121  
Гнедич Н. И. 199  
Говорухин С. С. 20, 22  
Гоголь Н. В. 24, 70, 212, 230  
Годунов Б. 216  
Голуб Г. А. 277, 285  
Гольденберг А. Х. 78  
Гончаренко И. Г. 199  
Городницкий А. М. 200, 293  
Горленко Н. В. 246

- Горховер М. М. 42  
Грехнёв В. А. 247  
Грибоедов А. С. 252, 258  
Гримм В. 44  
Гримм Я. 44  
Грин А. С. 50-51, 176  
Гришин Е. В. 162  
Гроссман В. С. 299  
Гудзенко С. П. 112, 184, 309, 319  
Гумённая Г. Л. 247-248  
Гумилёв Н. С. 7
- Давыдов Ю. В. 297  
Давыдов Ю. Н. 313  
Дагуров В. Г. 122  
Дали С. 103  
Даниэль Ю. М. 150  
Дантес Геккерн Ж.-К. 242, 246  
Дарвин М. Н. 100-101, 109  
Дашкевич В. С. 15  
Де Филиппо Э. 180  
Дейч М. М. 240  
Дельвиг А. А. 155  
Деникин А. И. 140  
Дзержинский Ф. Э. 113  
Добровольская М. М. 19  
Додина Т. В. 310  
Долуханян А. П. 271  
Доманский Ю. В. 8, 46, 101, 301-306  
Донев Д. 320  
Донцу Н. Ф. 99  
Достоевский Ф. М. 114, 225, 230  
Друбич Т. Л. 246  
Дубровина И. М. 256  
Дубшан Л. С. 120, 274  
Дунаевский И. О. 262  
Дункан А. 157, 163  
Дыховичный И. В. 174  
Дьяков И. В. 70
- Евтушенко Е. А. 76, 110, 132, 137, 298  
Евтюгина А. А. 199  
Есенин С. А. 129, 137, 152-160, 163-164, 264, 309

Живописцева И. В. *116, 119, 123, 133, 135, 141, 149*  
Живописцевы см. Смольяниновы  
Жильцов С. В. *20, 102, 113, 194*  
Жолковский А. К. *138, 263*  
Жук М. И. *254*  
Жукова Е. И. *4, 317-319*  
Жуковский В. А. *27, 29, 90, 188, 219*  
Журбина Д. П. *90*

Заболоцкий Н. А. *97*  
Зайцев В. А. *104, 227-228, 261, 306*  
Зайчик И. *291*  
Зализняк А. А. *319*  
Заславский О. Б. *179*  
Захариева И. *159*  
Заячковский М. Н. *262*  
Збруев А. В. *246*  
Зеленова Р. *294*  
Зелёная Р. *45*  
Зимин И. М. *259, 280, 284*  
Зись А. Я. *311*  
Зобин Г. С. *218*  
Золотухин Г. И. *246*  
Зорин А. Н. *136*  
Зощенко М. М. *284*  
Зубовский Ю. Н. *25*

Иванов Г. В. *12*  
Иванов Л. *123*  
Изотов В. П. *192-193*  
Ильин В. В. *231*  
Ильинская Н. *258*  
Илютина Е. Ю. *65, 231*  
Ищук Г. Н. *44, 49, 166, 200*

Калинцев Е. О. *36*  
Каманкина М. В. *145*  
Камбурова Е. А. *30*  
Кандель Э. И. *288*  
Кантемир А. Д. *299*  
Канчуков Е. *63, 103, 198, 213*  
Капрусова М. Н. *15, 106*  
Карабчиевский Ю. А. *121, 145, 187*  
Карамзин Н. М. *188*



- Карапетян Д. С. 15, 60, 152, 159, 164, 189, 198  
Карпухина Ю. С. 90, 219  
Карузо Э. 79  
Карякин Ю. Ф. 173  
Кастро Ф. 89, 96  
Кезина Т. Н. 246  
Керенский А. Ф. 141  
Кибиров Т. Ю. 26, 199, 251  
Киеня В. М. 242  
Ким Ю. Ч. 15, 63, 288  
Кинчев К. Е. 305  
Клодт П. К. 223  
Клячкин Е. И. 214, 270  
Кнабе Г. С. 268  
Кнорина Л. В. 148  
Кобзев И. И. 211  
Ковнер В. 261  
Ковтун В. М. 102, 179-180  
Коган П. Д. 93, 118  
Коган П. С. 129  
Козаков М. М. 248, 251, 267  
Колчакова А. 321  
Комиссаров А. Н. 19  
Копштейн А. И. 94  
Коржавин Н. М. 119, 132  
Корман Б. О. 315  
Корман Я. И. 113, 187, 199, 261  
Кормилов С. И. 317  
Корнилов Б. П. 97  
Коростылёв В. Н. 277, 287  
Костров Т. 125, 164  
Костромин А. Н. 4, 36, 85-86, 88-89, 96, 191  
Кохановский И. В. 16, 60, 64  
Краснов Г. В. 217, 247, 296  
Кристи С. М. 33, 36, 40, 42-44, 47, 207, 288  
Крылов А. Е. 4-5, 10, 12, 23, 31, 35, 49, 52, 55, 62, 65, 85, 87, 98, 108, 159, 172-175, 188, 191-192, 195, 199, 207, 209-210, 221-222, 224, 231-232, 234, 245-246, 248, 251, 261, 277, 279, 282, 284, 286, 288, 294, 298, 303, 311, 317  
Крылов И. А. 139  
Крымова Н. А. 177  
Крыстева Д. 322  
Кудимова М. В. 152  
Кузнецов А. А. 213, 293

- Кузнецов И. К. 287  
Кузнецова Е. И. 166  
Кук Д. 303  
Кукин Ю. А. 270  
Кульчицкий М. В. 93-94, 118  
Куняев С. Ю. 129, 212  
Куприн А. И. 24  
Купчик Е. В. 199-200, 293  
Курилов Д. Н. 187, 195-196, 281  
Кушнер А. С. 100, 137, 217, 227  
Кякшто Н. Н. 276
- Лабанов С. 119  
Ласкин Б. С. 277, 287  
Левина Л. А. 90, 179, 199, 293  
Левитанский Ю. Д. 71, 100  
Ленин В. И. 134-135  
Леонардо да Винчи 140  
Леонов Л. И. 299  
Лепин А. Я. 277, 285, 287  
Лермонтов М. Ю. 128, 137, 141-142, 258  
Лианская Е. Я. 7  
Лисочкин И. 142  
Листов В. С. 225, 247  
Лисянский М. С. 262  
Лифшиц В. А. 277, 279, 285, 287  
Лихалатова-Высоцкая Е. С. 239  
Лосский Н. О. 311  
Лукина М. В. 248  
Луконин М. К. 118  
Львов В. 259-260  
Людовики – см. Бурбоны  
Ляпина Л. Е. 100
- Майоров Н. П. 87-98, 118  
Макаревич А. В. 302  
Макаров Анат. С. 7  
Макаров Артур С. 63  
Маковицкий Д. П. 230  
Малинин А. Н. 30  
Малкина В. Я. 8  
Мандева В. 321  
Мандельштам О. Э. 9-10, 97, 138  
Мансков С. А. 293

- Мао Цзедун *105, 113*  
Маркович В. М. *247*  
Маркузе Г. *310*  
Мачев С. *322*  
Маяковская Л. В. *116*  
Маяковский В. В. *15, 63, 94, 115-150, 155, 159-172, 239, 264, 319*  
Медриш Д. Н. *230*  
Межевич Д. Е. *174, 191*  
Межиров А. П. *100, 119, 132, 300*  
Мериме П. *230*  
Метерлинк М. *157*  
Мильштейн И. *119, 145*  
Мисирков Б. *320*  
Миткевич В. С. *242*  
Митрофанов К. Г. *85-86, 95*  
Михалков Н. С. *106*  
Мицкевич А. *230*  
Моклица М. В. *51*  
Молчанов К. В. *86*  
Мотыль В. Я. *299*  
Моцарт В. А. *29-30*  
Мусатов В. В. *155*  
Муций Сцевола *46-47, 207*
- Надеждина Н. *121*  
Надсон С. Я. *162*  
Наполеон I (Наполеон Бонапарт) *78, 141-142, 150, 217, 219, 231, 237*  
Наровчатов С. С. *118*  
Насер Г. А. *94*  
Науменко М. В. *305*  
Неизвестный Э. И. *34*  
Некрасов Н. А. *26, 171, 290*  
Ничипоров И. Б. *72, 74, 76-77, 83, 211, 217, 293, 295*  
Новиков Вл. И. *7, 14, 26, 60, 104, 127, 130, 132, 142, 144, 160, 163, 313, 320*
- Образцов С. В. *261*  
Огурцова И. И. *166*  
Окуджава Г. В. см. Смольянинова Г. В.  
Окуджава О. В. см. Арцимович О. В.  
Окуневская И. Д. *110*  
Ольбрыхский Д. *107, 242*  
Орлицкий Ю. Б. *199*  
Орлов С. С. *81*

- Осипов А. Е. 152  
Осповат А. Л. 217  
Островой С. Г. 271  
Островский А. И. 282  
Островский А. Н. 263  
Отрада Н. К. 93  
Охрименко А. П. 33-34, 36, 40, 42-44, 46-47, 207, 288  
Ошанин Л. И. 282
- Павлицева О. С. 253  
Панченко О. Н. 187  
Пастернак Б. Л. 11, 34, 82, 97, 132, 137-138, 149, 191, 296, 309  
Пастернак Е. Б. 190  
Перевозчиков В. К. 18, 42-43, 52, 110, 152, 158, 174, 185, 194, 212  
Перцов В. О. 116-117, 134  
Перцов Н. В. 219  
Петраков А. Е. 42, 137, 152, 259  
Петров А. 121, 321  
Петросов К. Г. 115, 118-119, 132  
Пётр I 234  
Пилсудский Ю. К. 142  
Пиндемонте (Пиндемонти) 255  
Плавильщиков П. А. 299  
Плавт Т. М. 46  
Платонов А. П. 39  
По Э. 319  
Поздняев М. К. 28  
Полежаев А. И. 8  
Поляков В. С. 277  
Портер Г. И. 42  
Прохоров С. М. 247  
Пугачёв Е. И. 152  
Пушкин А. С. 19, 28, 108-109, 114, 127-129, 151, 155-157, 161-162, 164-165, 188, 190, 198-199, 213, 216-258, 264, 272, 290, 294-295, 297, 302, 303  
Пфандль Х. 102  
Пяткин С. Н. 155
- Раевская М. А. 243, 320-322  
Раскина А. А. 147-148  
Рассадин С. Б. 219, 228-229, 260, 274, 284  
Ревич В. А. 72  
Ришина И. И. 257, 260

- Роговой И. И. 65, 102  
Рождественский Р. И. 132  
Розанова М. В. 67, 274  
Розенблюм О. М. 120, 122, 127, 272  
Ромм М. И. 221  
Рудник Н. М. 46, 101, 106, 110, 192  
Рылеев К. Ф. 303  
Рязанов Э. А. 277, 285, 287
- Сажин В. Н. 4, 122, 265  
Сажин Д. В. 4  
Салманов Ф. К. 174-175  
Самойлов Д. С. 71, 100, 118, 132, 135  
Самойлович В. Г. 213  
Самсонов С. И. 286  
Сарнов Б. М. 34, 44  
Светлов М. А. 149  
Свиридов С. В. 10, 35-36, 38, 42, 113, 132, 255-256, 281, 289, 306-309, 315  
Сельвинский И. Л. 97, 149  
Семаков Л. П. 214  
Семёнова Е. П. 88  
Серебрянский М. И. 116  
Серикова В. 250  
Сидорченко А. И. 313  
Сидяков Л. С. 247  
Симонов К. М. 41  
Синдерович М. М. 54  
Синявский А. Д. (Абрам Терц) 67-70, 274  
Скобелев А. В. 38, 40, 49, 60, 62, 113, 179, 181, 313, 315  
Скобелев В. П. 131  
Славуцкий А. 174  
Смеляков Я. В. 200  
Смирнов-Сокольский Н. П. 10  
Смолянинов Г. В. 135  
Смолянинова Г. В. 115, 119, 149  
Смолянинова И. В. см. Живописцева И. В.  
Смоляниновы 115-116, 132, 149  
Соколов В. Н. 231  
Соколова И. А. 7-8, 18, 33-34, 53, 72, 81, 89, 140, 187, 210, 228, 274, 282-283, 285, 292, 293  
Солнышкина Е. И. 310-313  
Солоухин В. А. 297  
Сорочан А. Ю. 44

- Соснора В. А. 137  
Сталин И. В. 9, 83, 95-96, 114, 117, 134, 189-190, 201, 218-219, 221, 226, 238, 241, 318  
Старовойтова Г. В. 145  
Строганов М. В. 230  
Строганова Е. Н. 291, 295  
Сухарев Д. А. 55  
Сухих И. Н. 88  
Сухих С. И. 314  
Суходрев В. М. 110  
Сычѐв В. Г. 102
- Тамарченко Н. Д. 296  
Тарлышева Е. А. 7  
Тархов А. Е. 247  
Твардовский А. Т. 230-231  
Терентьев О. Л. 42, 152, 212, 300  
Терѐхина В. Н. 51  
Тименчик Р. Д. 217  
Тихомирова М. Э. 65, 231  
Толоконникова С. Ю. 70  
Толстой А. Н. 10  
Толстой Л. Н. 28, 33, 42-43, 47, 142, 230, 295, 297  
Томашевский Ю. В. 11  
Томенчук Л. Я. 179  
Трахтенберг Ю. М. 248  
Туманов В. И. 160  
Тургенев И. С. 299  
Тырин Ю. Л. 173  
Тюпа В. И. 301  
Тютчев Ф. И. 27
- Уварова Н. 67, 274  
Уварова-Даниэль И. П. 150  
Уралова Е. В. 291  
Успенский Э. Н. 36
- Файт Ю. А. 54  
Фатьянов А. И. 268-269  
Федин К. А. 135  
Федюнинский И. И. 96  
Фет А. А. 27-28  
Фѐдоров Н. Ф. 311  
Филина Э. Н. 36

Фирсов В. И. 211  
Фоменко И. В. 100, 109  
Фомичёв С. А. 108, 247  
Фризман Л. Г. 127, 139, 217, 227, 245  
Фрумкин В. А. 281

Хаев Е. С. 247  
Хазагеров Г. Г. 297  
Хазагерова С. В. 297  
Хазин М. С. 136  
Хализев В. Е. 302  
Хармс Д. 97-98  
Хейфиц И. Е. 64-65  
Хмельницкий Б. А. 19-20  
Храмов Е. Л. 259-260  
Хрущёв Н. С. 44, 89, 94, 139

Цанев С. 320  
Цветаева М. И. 128, 165  
Цой В. Р. 306  
Цыбульский М. И. 15, 34, 102, 174-175, 234, 242-243  
Цявловская Т. Г. 253, 297

Чекалов П. К. 310  
Чемберлен О. 142-144  
Черняк Л. Н. 110  
Чесноков С. В. 188  
Чжан Цзолинъ 142  
Чибриков В. Ю. 152  
Чичибабин Б. А. 132, 137  
Чудаков А. П. 247  
Чудакова М. О. 149-150  
Чуковский К. И. 74  
Чулков М. Д. 24  
Чумаков Ю. Н. 247  
Чуянов С. П. 246

Шагал М. З. 9  
Шаталов А. Н. 90  
Шаулов С. М. 38, 60, 62, 113, 313, 315  
Шварц И. И. 30  
Шевцов И. К. 110, 158, 311, 319  
Шевяков Е. Г. 314-317  
Шекспир У. 43

Шемякин М. М. 187  
Шепитько Л. Е. 209  
Шилина О. Ю. 39  
Шилов К. В. 253, 297  
Шилов Л. А. 120-121  
Шипов Р. А. 4, 34, 91  
Шклярук П. 203  
Шляховая О. В. 4-5, 13  
Шмелёвы (трио) 277  
Шолохов М. А. 230  
Шпаликов Г. Ф. 54-55, 196, 288  
Шпилевая Г. А. 63  
Шрейберг В. Ф. 33, 36, 40, 42, 44, 47, 207, 288

Щемелёва Л. М. 6-7  
Щербаков М. К. 214  
Щипачёв С. П. 269

Энгельс Ф. 45, 207  
Эпштейн А. С. 321  
Эпштейн М. Н. 305  
Эрвье Ю. Г. 175

Юкина Е. 305  
Юнкерс Г. 141  
Юровский В. Ш. 4, 73, 79, 176, 245, 248  
Юхтин Г. Г. 231, 243

Язвикова Е. Г. 101  
Якобсон Р. О. 219  
Яковлева Т. А. 163  
Якушева А. А. 300  
Ялович Г. М. 19, 42, 64  
Янковский О. И. 246



---

## Содержание

От автора	3
<i>УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ</i>	
«Сначала он, а потом мы...» <i>Крупнейшие барды и наследие Вертинского</i>	6
Высоцкий и традиция песенного трио <i>С. Кристи – А. Охрименко – Шрейберг</i>	33
Из историко-культурного комментария к произведениям Высоцкого	49
<i>ВОЙНА</i>	
«Антивоенный поэт» Анчаров	71
«Ошибка» Галича и её литературный источник	85
О цикле Высоцкого «Из дорожного дневника»	99
<i>МАЯКОВСКИЙ</i>	
Эту книгу читал молодой Окуджава	115
«Люблю тебя сейчас...» Высоцкого в поэтическом контексте	151
Ещё к проблеме «Высоцкий и Маяковский». <i>Три заметки</i>	166
<i>СОБЕСЕДНИКИ</i>	
«В ключе Булата»	173
Галич и Высоцкий: поэтический диалог	187
Слушая друг друга (Высоцкий и Визбор)	200
<i>ПУШКИН</i>	
«Медный всадник» и поэзия Галича	216
«Черногорские мотивы» Высоцкого. ( <i>К традиции «Песен западных славян»</i> )	230
«Талисман» Окуджавы	245
<i>ИСТОРИЯ ОДНОЙ ПЕСНИ</i>	
«На Тверском бульваре»	259
«Леночка»	276
«Тост за Женьку»	291
<i>ПРИЛОЖЕНИЕ</i> . Из отзывов о диссертациях	301

*Научное издание*

**Кулагин Анатолий Валентинович**

**У истоков авторской песни**

Сборник статей

Ответственный за выпуск – М. Я. Сорникова

Подписано в печать 9.02.2010 г. Формат 60X90/16 Печ. л. 23,6 Тираж 300 экз.  
Заказ №...