

ГОЛОСА

Сборник статей к 60-летию Андрея Крылова

Москва

БУЛАТ

2015

УДК 821.161.1(092)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8
Г61

Редакционная коллегия:

М. Р. Гизатулин, А. В. Кулагин, И. А. Соколова,
В. Ш. Юровский (отв. секретарь)

Составитель А. В. Кулагин

Оформление обложки: С. Г. Сысуев

Фотоснимок на с. 3 — из архива И. М. Каримова

Г61 **Голоса** : сборник статей к 60-летию Андрея Крылова / Сост.
А. В. Кулагин. — М.: Булат, 2015. — 218 с.

Сборник посвящён 60-летию известного литературоведа, исследователя авторской песни Андрея Евгеньевича Крылова и составлен из работ его коллег и друзей о творчестве Окуджавы, Высоцкого и других бардов. В книгу включён список опубликованных трудов юбиляра.

ISBN 978-5-91457-022-1

УДК 821.161.1(092)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8

ISBN 978-5-91457-022-1

© Коллектив авторов, 2015



ВРЕМЯ КРЫЛОВА

Проще всего было бы представить читателю виновника появления на свет этого сборника, предварив его не предисловием, а сразу списком научных трудов — который в реальности помещён ближе к концу книги. Это тот случай, когда написанное и напечатанное говорит само за себя и за человека, которому оно принадлежит.

Что же прочитывается в строках этого библиографического перечня — казалось бы, сухого и бесстрастного? Каким предстаёт в нём автор этих работ — Андрей Евгеньевич Крылов?

Его юношеское увлечение авторской песней, в эпоху «застоя» ставшее отдушиной для многих думающих людей, оказалось «помножено» на экономико-статистическое (в МЭСИ) образование. Это значит, что звучащую лирику он воспринимал сознанием человека с рационалистическим складом мышления. Сам юбиляр говорит: историко-музейным. В данном случае это одно и то же. Другими словами, он стал не просто слушать, а записывать и собирать авторскую песню, систематизировать её, получая «материал» зачастую из первых, как говорится, рук. Из рук Окуджавы, Высоцкого, Визбора, Анчарова, с которыми он был знаком лично. Советское государство, бардов и бардовское творчество не жаловавшее, доживало между тем свои последние годы, хватку слегка ослабило и поневоле оставляло лазейки — то есть возможность заниматься этим хобби уже почти профессионально, не ходя на службу, а проводя едва ли не всё время среди плёнок и распечаток с первых компьютеров — громоздких ящиков, называвшихся тогда «электронно-вычислительными машинами». А потом оно совсем рухнуло, эпоха расцвета авторской песни отошла в историю и закономерно стала предметом изучения. Вот здесь и настало *время Крылова*.

За минувшую четверть века Андрей Евгеньевич воплотил в жизнь несколько, как сейчас говорят, крупных проектов, определивших со-

бою лицо АП-ведения. Во-первых, он ещё в «застойные» времена (с 1979 года) был главным редактором «Менестреля» — выпускавшегося в московском КСП самиздатского журнала, «притворявшегося» стенгазетой. «Менестрель» размещался на ватманских листах; эти страницы перефотографировались и в многочисленных копиях уменьшенного формата расходились по Москве и по стране. Номера «Менестреля» — в том числе легендарные «высоцкие», посмертные — были всегда большим событием для ценителей и знатоков песенной поэзии. А уж о значении их для нынешних её исследователей можно и не говорить: ценнейший источник, созданный в первую очередь Крыловым, уже тогда почувствовавшим необходимость фиксировать на бумаге творившуюся на его глазах историю авторской песни.

Во-вторых, он выпустил в 1990 году двухтомное собрание сочинений Высоцкого, многократно переизданное и по сей день остающееся главным источником текстов барда для тех, кто изучает его творчество или просто любит перечитывать любимые строки. Во второй половине 80-х годов, на «перестроечной» волне, произведения прежде запрещённого или полузапрещённого Высоцкого стали активно печатать в периодике; появились и книги. Но вводился он в читательский оборот зачастую бессистемно, вне каких-либо твёрдых эдических правил. Крылов выстроил чёткую текстологическую концепцию, явно выходящую за рамки одного лишь высоковедения. Он напечатал Высоцкого не по автографам (как это принято в традиционной литературной текстологии и как в ту пору предлагали и делали некоторые публикаторы наследия поэта), а по позднейшим устойчивым авторским вариантам исполнения песни, именно в них видя проявление последней авторской воли. Автограф же, с которого творческая история песни лишь начиналась, воспринимается текстологом как автокоммуникативный (то есть предназначенный для себя, для собственной творческой работы) текст.

В-третьих, в 1996 году А. Е. пришёл работать в Музей Высоцкого на должность заместителя директора и быстро превратил полулюбви-

тельское на тот момент учреждение (в котором, например, ксерокопии рукописей поэта «хранились» в общей куче, и пришедшему поработать с ними исследователю предлагалось самому эту кучу разобрать и найти нужное) в серьёзный научно-издательский центр. Крылов резонно рассудил, что без науки музей — просто склад экспонатов. Он организовал три масштабные научные конференции (и ещё сравнительно камерные научные чтения), позволившие дотолпе не знакомым друг с другом висоцковедам из разных городов и стран встретиться, пообщаться и подискутировать, но главное — он издал шесть выпусков (один из них — в двух книгах) альманаха «Мир Высоцкого». Этот уникальный ежегодник позволил отразить в разных научных жанрах (статья, обзор, эссе, публикации, рецензии, библиография, хроника...) состояние науки о Высоцком за конкретный год. Да и сама эта наука оформилась именно на страницах «Мира Высоцкого», задавшего ключевые координаты восприятия Высоцкого как классика русской литературы. Так, А. Е., уже тогда, на самом рубеже веков, прекрасно понимавший, что того же Высоцкого нет без контекста, выпустил в качестве приложения к альманаху сборники, посвящённые соответственно Галичу и Окуджаве. Именно Окуджаве, с которым наш юбиляр много общался в середине 80-х годов (этому общению посвящена специальная мемуарная книга А. Е.) и которого «подтолкнул» записать в профессиональной студии звукозаписи едва ли не весь его песенный репертуар, самим бардом уже частично и подзабытый, — суждено было стать вскоре главным героем штудий А. Е.

Не будем здесь обсуждать причины ухода Крылова из музея Высоцкого (в 2003 году). А. Е. ушёл, но он ушёл не в никуда. В созданном тогда издательстве с говорящим названием «Булат» он стал выпускать — в-четвёртых — новый альманах: «Голос надежды». Принципы, сложившиеся в ходе работы над «Миром Высоцкого», оказались востребованы и здесь — с той разницей, что новое издание оказалось более разнообразным по содержанию. Составитель хотел сделать его сравнительно популярным, рассчитанным не только на учё-

ных, хотя номинально оно имеет научный статус. Среди авторов «Голоса надежды» встречаются те, кто сотрудничал с «Миром Высоцкого» и кого можно считать участниками «команды Крылова». Их работы есть и в сборнике, который читатель сейчас держит в руках. «Голос...» вышел десятью книгами — по одной в год. Составитель решил, что десять — подходящее для передышки число. Это логично и разумно. Материалов об Окуджаве в крыловском портфеле много, но бесконечный поток томов, наверное, утомил бы читателя, притупил бы читательское восприятие. Впрочем, и учёные, и любители поэзии от обилия информации не устают. И нам думается, что какое-то новое издание — об Окуджаве ли, об авторской песне ли вообще — А. Е. ещё затеет...

Во всех альманахах и сборниках, подготовленных Крыловым, обязательно печатаются его собственные работы — от больших (в несколько авторских листов) капитальных исследований, основанных на доскональном знании архивных источников, до кратких рецензий, очень точных и порой остроумно-ироничных. Ради уточнения какого-то факта, какой-то строчки он готов перелопатить груды материала, попутно неожиданно обнаруживая в этих горах истинные жемчужины. И верно: «когда б вы знали, из какого сора» возникают порой научные открытия. Драгоценные находки таятся зачастую где-то на периферии нашего знания, где другому и в голову не придёт что-то искать. Другому — но только не Крылову. А высокую планку требовательности и в хорошем смысле — вьедливости, которая знакома авторам «Мира Высоцкого» и «Голоса надежды», он в первую очередь относит к себе, не пуская материал в печать до тех пор, пока не убедится, что он выверен до последней мелочи. Особое направление его научных изысканий — лингвистический аспект бытования авторской песни, её «уход» в современную речевую культуру. Целая серия статей и даже специальная книга А. Е. посвящены крылатым выражениям, рождённым творчеством крупнейших бардов, цитатам из их произведений, ставшим газетными заголовками. Здесь — интереснейший и очень перспективный пласт материала, позволяющий взглянуть на

саму же авторскую песню в неожиданном ракурсе, как бы «из будущего», то есть — нашего настоящего. Это — в-пятых.

Книги книгами, статьи статьями, но за ними стоит человек. Крылов, без преувеличения, — харизматическая личность, способная притягивать людей и зажигать их своим интересом к делу. Готовый, с одной стороны, часами разбираться в пожелтевших газетных вырезках и сайтах Интернета, страстный библиофил, бдительно отслеживающий и собирающий всё, что касается авторской песни, — он, с другой стороны, всегда в гуще жизни и человеческого общения. Редок тот день, когда в его загородном доме нет никого из друзей или коллег. В свои шестьдесят он сохраняет каэспэшный дух и с удовольствием ездит на Грушинский фестиваль; житьё в палатке и походная каша его не отпугивают. Умение поиронизировать, по-дружески разыграть собеседника, «спровоцировать» дискуссию, быстрая и меткая реакция, журналистская, мы бы сказали, хватка, — вот качества А. Е., которые успели оценить не только близкие ему люди, но и «далёкие» пользователи Фейсбука, где он тоже умеет задать тон.

Ныне у него юбилей. Его друзья и коллеги сочли, что лучшим совместным подарком будет сборник работ — конечно, об авторской песне. Не судите, Андрей Евгеньевич, слишком строго!

Редколлегия

ОКУДЖАВА

Светлана БОЙКО

« — ТЫ ЧТО ПОТЕРЯЛ, МОЯ РАДОСТЬ?..»

*Ночной разговор на переломе,
или Поэтика многозначных слов*

Создание песни «Ночной разговор» относят к 1962 году. Для Булата Окуджавы это пора переломная — в разных отношениях. В поэтике стихов-песен перемены связывают со сменой внешней культурной атмосферы. Н. А. Богомоллов полагает, что к этому времени сократился разрыв между снискавшей популярность песней Окуджавы, с одной стороны, и произведениями изменившейся массовой культуры — с другой:

Окуджава не очень лукавил, когда в фильме — Срчно требуется песня” говорил о внутренней необходимости на время замолчать. Шесть песен в 1962 году, одна — в 1963-м <...> Как это контрастирует с шестнадцатью в 1961-м или двенадцатью в 1960-м!

Кризис (но отнюдь не качества — среди этих немногих — Песенка о моей жизни”, — Ночной разговор”, — Прощание с Польшей”, — Молитва”, — Прощание с новогодней ёлкой”, — Авсè-таки жаль...”, то есть общепризнанные шедевры) был вызван именно тем, что грани-

ца между массовой культурой и песенным творчеством Окуджавы стала не столь ощутимой...¹

В не-поэтических произведениях 1962–1965 годов («маленький роман» «Фотограф Жора»², пьеса о М. Бестужеве «Глоток свободы»³) Окуджава также стремится обновить подходы к теме: здесь ждёт своего часа вопрос о «поколении *грустных комиссаров*», уже по-новому отражённом в стихах и песнях⁴. До поры искания не приносят убедительных результатов.

Сомнения, тревоги, дезориентация связаны не только с обстоятельствами литературной и частной жизни. В ту пору в сознании Окуджавы и его сверстников пересматривались факты и оценки, определяющие их представление о мире.

Сыновья комиссаров, вступая в литературу, берегли ценности своих отцов. Эти ценности выстраивались некогда в стройную систему с отчётливой иерархией:

*Поэт не просто пишет стихи, а помогает своими стихами строительству коммунизма <...> Как вся наша культура, как всё наше общество, искусство наше — насквозь телеологично. Оно подчинено высшему назначению и этим облагорожено. Все мы живём в конечном счёте лишь для того, чтобы побыстрее наступил Коммунизм*⁵.

¹ 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. 405.

² Ср.: «<...> в сентябре–октябре 1963-го уже существовал как минимум замысел» (Крылов А., Кулагин А. «Фотограф Жора» и его родственник «Промоксис»: «Тупиковая ветвь» творчества? // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 4 / Сост. А. Е. Крылов. М., 2007. С. 206).

³ О поэтике социалистического реализма в пьесе см.: Бойко С. Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века. М., 2013. С. 104–110.

⁴ См. об этом: Азимова Е. Версия // Голос надежды. Вып. 2. М., 2005. С. 148–165.

⁵ Абрам Терц. Что такое социалистический реализм // Синявский А. Д. Литературный процесс в России. М., 2003. С. 141.

Что же произойдёт, когда человек потеряет веру в какие-либо составляющие коммунистической доктрины (например, признав ценность частной жизни, отдав ей предпочтение перед жизнью общественной)? У такого человека, осознанно или нет, нарушится связь с образом мира, который он прежде считал своим.

Утратив целостность, идеология начинает разрушаться. Но в составе коммунистической доктрины есть элементы, без которых былой адепт не в силах обойтись. Таково представление о лучшем будущем как Цели истории. Таково же и представление о *прогрессе*, поступательном движении человечества. С идеей *прогресса* связан поэтический образ пути/дороги, столь важный в искусстве оттепели, и в частности, в стихотворениях Окуджавы. Среди них — «Ночной разговор»:

— Мой конь притомился. Стоптались мои башмаки.
Куда же мне ехать? Скажите мне, будьте добры.
— Вдоль Красной реки, моя радость, вдоль Красной реки,
до Синей горы, моя радость, до Синей горы.
— А где ж та река и гора? Притомился мой конь.
Скажите, пожалуйста, как мне проехать туда?
— На ясный огонь, моя радость, на ясный огонь,
езжай на огонь, моя радость, найдёшь без труда.
— А где же тот ясный огонь? Почему не горит?
Сто лет подпираю я небо ночное плечом..
— Фонарщик был должен зажечь, да фонарщик-то спит,
фонарщик-то спит, моя радость, а я ни при чём.
И снова он едет один без дороги во тьму.
Куда же он едет, ведь ночь подступила к глазам!..
— Ты что потерял, моя радость? — кричу я ему.
А он отвечает: — Ах, если б я знал это сам⁶.

На сцене два героя. Первый давно в пути, он утомлён, но по-прежнему устремлён вперёд, хотя не выбрал направления («Куда же мне ехать...»), не видит цели или хотя бы причины движения («Ты что потерял?..») — «Ах, если б я знал это сам...») Второй собеседник предлагает направление: вдоль красной реки, до синей горы, на яс-

⁶ Текст приводим по изд.: Окуджава Б. Стихотворения. М., 2006. С. 127.

ный огонь⁶, причём синяя гора, как и ясный огонь, может стать целью, а может — лишь ориентиром. Кроме того, второй знает о нерадивом фонарщике — то единственное, что сообщается о мире других людей.

Сначала первый воспринимается как «я», герой-рассказчик: «Мой конь притомился...» Но потом второй герой принимает эту роль, говоря о первом: «он едет», «кричу я ему»... Что это даёт? Первый блуждает и страдает. Вторым гораздо указывать путь — но когда поиски заходят в тупик, то устраняется: «Я ни при чём». Оба состояния, столь разные, даны от первого лица, и каждое безнадежно по-своему: выбирать не из чего.

Третий герой — фонарщик, который должен бы зажечь ясный огонь. Он напоминает героя песни «Мастер Гриша»: мог бы «всё наладить» — да не наладил: в доме сквозняки, крыша корёжится. В обеих песнях некто «третий» должен решать проблемы, но по неясной причине их не решает. Это влечёт иронию и над «первым⁶», и над «вторым⁶» героями: они бездействуют, ждут-надеются безосновательно.

«Первый⁶», потерявшийся персонаж тоже не одинок в лирике Окуджавы 1960-х. «Теперь нам не надо по улицам мыкаться ощупью» («Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем...»), — с иронией говорит, например, герой, которого якобы ждут не дождутся машины и всю уносят вдаль ракеты.

«Второй⁶» герой, сочувствующий, советчик, вызывает невесёлые ассоциации с теми, которые предпочли давать советы и не двигаться вовсе: «<...> те, что справа, всегда стоят» («Песенка о московском метро»). Они не внимают призывам: «Видно, нету уже дураков, / чтоб сбегаться на крик петухов» («Песенка о петухах»). Они «ни при чём» — отказались от воодушевления, от движения. Это тоже вызывает горькую иронию, ведь устремление вперёд (*прогресс*) было доминантой картины мира у раннего Окуджавы и у множества его современников.

Какие же устремления были возможны (хотя и не претворились в жизнь) для героя «Ночного разговора»? Ехать — вдоль Красной реки. Река — это водный поток; это и движение, протекание (жизни, времени); это и преизобилие (слёз? крови?). Слово «красный» многозначно: красный — это и «красивый–яркий», и «революционный», и «кровавый»; это и «красная нить», «путеводная нить». Каждое из значений красного, либо несколько одновременно, включено в общий смысл стихотворения.

Ориентир или цель — Синяя гора; эта Цель высока... и, что называется, «романтична». Но ни реку, ни гору герой не увидел во тьме.

Главное указание — «на ясный огонь». «Огонь» тоже многозначен. В «Ночном разговоре» это огонь маяка: его зажигают или нет, он служит сигналом.

В поэтическом мире Окуджавы путеводным сигналом, маяком часто служит огонь домашнего очага:

Видишь тот дом? Там не гасят огня,
там друзья меня ждут не больным, не отпетым...

(«Время идёт, хоть шути — не шути...»)

Свет окон видится через расстояние во времени и в пространстве, особенно в опасном пространстве войны:

Здесь словно годы дни,
а там в окне — огни
горят, не позабытые в походах.

(«Четыре года»)

Тёплый свет пробивается сквозь окружающий мрак, способный всё заглушить:

Всё глуше музыка души,
всё звонче музыка атаки.
Но ты об этом не спеши:
не обмануться бы во мраке <...>
Чем громче музыка атак,
тем слаще мёд огней домашних.
И это было только так
в моих скитаниях вчерашних...

(«Всё глуше музыка души...»)

Другое значение слова — «огонь души» — внутреннее горение, пыл, творческий, душевный подъём. У Окуджавы он часто соединён с огнём очага:

И, уходя, в ночной тиши
без долгих слов решайте:
огонь сосны с огнём души
в печи перемешайте.

(«Песенка об открытой двери»)

Итак, тема движения «на ясный огонь» опирается на три значения слова. Путник направился бы и к маяку-указателю, и к дому, где ждут друзья, и к собственному воодушевлению, горению-сгоранию. Герою «Ночного разговора» всё это не удалось (отчасти по вине «фонарщика», который не озаботился подать сигнал, отчасти из-за равнодушия второго⁶, который кивает на фонарщика, а сам ни при чём).

Удивителен словесный рисунок «Ночного разговора». Многоплановый («трёхвалентный») образ огня-маяка определён многозначным эпитетом — «ясный»⁷. Это слово имеет не менее шести значений. Свет огня — яркий, сияющий, светлый. Смысл его — незатемнённый, безоблачный⁶. Как взор, он спокоен, чист, искренен. Как облик он хорошо видим, отчётлив. Как понятие — убедителен и чётко. Как намерение, направление — он не оставляет сомнений. Каждое из этих значений актуально в песне.

Ещё одна яркая черта в словесном рисунке «Ночного разговора» — это обращение второго героя к путнику: «Моя радость». С одной стороны, это ласковое, непринуждённое, благожелательное слово — как в «Песенке об Арбате»: «Ах, Арбат, мой Арбат, ты — моё призвание./Ты — и *радость моя*, и моя беда».

Но второй персонаж проявляет равнодушие: «Я ни при чём». Его вопрос: «Ты что потерял?..» — может пониматься и буквально, и в смысле: «Что ты там потерял?», зачем это нужно?⁶, стоит ли ехать одному, без дороги, во тьму, идти по эскалатору, мчать «на крик пе-

⁷ См.: Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С. А. Кузнецова. СПб., 1998. — <http://www.gramota.ru/slovari/> (дата обращения: 3.6.2014).

тухов», «всё время смотреть вперёд»? В устах скептика тёплое обращение «моя радость» кажется неискренним, несообразным, что порождает иронию. Доброжелатели, оказывается, не готовы разделить горечь твоих потерь.

Так путник оказывается в одиночестве: Цель, которой он и сам не знает, не отыскать, другим она безразлична, и остаётся лишь движение. Остановка — это для филистеров, для тех, кто «ни при чём», «всегда стоит» (справа на эскалаторе), не бежит на призывный крик петухов, называя дураками тех, кто всё ещё держится бескорыстной веры в высокую Цель. Не таковы единомышленники поэта:

Да, вышло моё поколение,
усталые сдвоив ряды.
Непросто, наверно, движенье
в преддверии новой беды.

(«Моё поколение»)

Что бы «движение» ни означало, куда бы ни вело — останавливаться нельзя. Оно стало чем-то вроде абсолютной ценности. Правда, смысл его размылся: «...а грехов-то ведь нету, / есть просто движенье» («Умереть — тоже надо уметь...»)

Итак, «Ночной разговор» запечатлевает переломный этап жизненных исканий. Подступило разочарование в Цели большого пути, но скепсис кажется эгоистичным и лицемерным, он не даёт достойной альтернативы былому энтузиазму.

Цель исчезла во тьме, но иной Цели не нашлось. Это состояние у многих, и особенно у Окуджавы, затянется на долгие годы. Образ окружающей тьмы — инвариант. Он может быть вызван воспоминанием о былых горестях:

Фортуна среди мрака и снега
не очень-то доброй была:
то стол без тепла и ночлега,
то мрак без стола и тепла,
то свет без еды и кровати,
то вовсе тепло не тепло...

(«—Ямаленький, горло в ангине...»; 1970-е)

Мрак, обступивший героя, противопоставлен весёлой беспечности других людей:

Радостный день и объятия там, за порогом,
горестный мрак и утрата в пещере моей.

(«Мой почтальон»; 1980-е)

Герой мужественно претерпевает свою беду, но преодолеть её он не в силах:

Нам не стоит этой темени бояться,
но счастливыми не будем притворяться.

(«В день рождения подарок...»; 1980-е)

Образ окружающей тьмы в «Ночном разговоре» играет подобную же роль.

Но здесь, в 1962 году, ещё присутствует маяк, указатель — «на ясный огонь», — который позволил бы устремить движение к Цели. В начале 1960-х и Цель, и движение к Цели кажутся ещё возможными. Герой и позднее будет противостоять мраку, — создавая образы музыки, творчества, вдохновения, «мёда огней домашних». Но образ маяка-ориентира отойдёт в прошлое.

Поэтому «Ночной разговор» знаменует расставание, прощание с мечтой. В близком по времени «Прощании с новогодней ёлкой» происходит примерно то же самое: герои прежде «верно служили» прекрасному образу,

Громко в картонные трубы трубя,
словно на подвиг спешили.

Но вот настал «миг расставания, час платежа» — и они прячут свои «надёжные руки», не служат былому идеалу. Высокая миссия сменяется суетой, появляется мотив «затерянности» и безнадёжности: для прежнего кумира воскресенья не будет. Останется лишь образ окружающей тьмы.

В стихах, написанных в Марбурге в 1997 году, за месяц с небольшим до смерти, будет указан подлинный исток этого якобы внешнего мрака, этой будто бы наружной тьмы:

А подлинную ночь несём мы сами
себе самим, не ведая о том
<...>

А это мы, что над добром не властны,
стараясь и совесть превозмочь.

(«Когда петух над Марбургским собором...»)

В действительности, говорит поэт, источник зла в человеке, — когда тот «старается и совесть превозмочь». Образ ночи «реабилитирован», её славят наравне с рассветом и закатом: «Он воспевает лишь рассвет прекрасный / или закат и праведную ночь». По факсимиле черновика это выглядит ещё определённой: «Он будто воспевает мрак прекрасный...»⁸. В прежнем мире Окуджавы необычны: для *ночи* — эпитет *праведная*, а для *мрака* — *прекрасный*. Так подчёркнута *доброта дня*, безгрешность внешнего мира перед человеком.

Собственная вина признаётся в Марбурге, конечно, не впервые. В поздней лирике Окуджавы нередко звучали покаянные мотивы, например:

И кто виноват, если выбор, дарованный Богом,
выходит нам боком? По нашей, по нашей вине.

(«Насколько мудрее законы, чем мы, брат, с тобою!..»)

И тема великодушного прощения прозвучала уже в 1960-х, в любимом стихотворении поэта «Прощание с осенью»: даже «горести моей прекрасной мамы / прощаю я неведомо кому».

В стихотворении «Когда петух над Марбургским собором...» темы прощения и покаяния соединяются. Завершается поворот от поэтики «Ночного разговора». Герой признаёт лично свою ответственность за «подлинную ночь», объявшую мир, а мир назван *праведным* и *прекрасным*, хотя бы и в ночи. «Фонарщик», «конюх», «дураки», «мастер Гриша», Сталин (который был *очень виноват*) и прочие ответственные за себя и за мир — так же, как и лирический герой. У каждого человека своя *кровавая вина*, — и *надо решать самому*.

⁸ См.: Булат Окуджава. Спец. вып. [«Лит. газ.». 1997. [21 июля]. С. 2.

Мария АЛЕКСАНДРОВА

«НАМ ВСЕМ ЗНАКОМА ЭТА МУЧИТЕЛЬНАЯ СТРАСТЬ»: ТЕМА И ЖАНР В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

Обобщая в конце 1960-х свой творческий опыт, Окуджава создал «Романс» (впоследствии «Арбатский романс»), где отрёкся от главного в «монотемном» жанре¹ — любовной исповеди:

Любовь такая штука: в ней так легко пропасть,
зарыться, закружиться, затеряться...
*Нам всем знакома эта возвышенная страсть,
поэтому нет смысла повторяться*².

В разновременных песенных и печатных вариантах текста *страсть* представляла *возвышенной, губительной, мучительной*; последний эпитет, самый экспрессивный, закреплён авторской волей в итоговой книге³. Именно накал *страсти*, подобающий романсу, парадоксально обернулся жанрово-стилевым ограничением, которое неизменно — до и после программного высказывания — соблюдалось поэтом.

Характерно, что самоопределение Окуджавы в романсовой традиции⁴ началось с *Ваньки Морозова* — двойника, чьё родство с автором открывалось лишь близким друзьям⁵. «Песенка» о мученике страсти,

¹ Петровский М. С. «Езда в Остров любви», или Что есть русский романс // Вопр. лит. 1984. № 5. С. 65 и далее.

² Окуджава Б. Арбат, мой Арбат: Стихи и песни. М., 1976. С. 26–27. Здесь и далее курсив в цитатах наш.

³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М., 1996. С. 253.

⁴ См. об этом: Александрова М. А. О романсовой традиции в лирике Булата Окуджавы: поэтика «Ваньки Морозова» // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Филология. Журналистика. 2012. № 4. С. 77–83.

⁵ В дарственных надписях на «Островах» значилось: «От Ваньки Морозова». См. об этом: Рассадин С. Б. «Великой рифмою сверкает наш Булат...» // Новая

позволявшая передоверить эмоции «другому», послужила поэту и через тридцать лет, когда он «написал её снова — в другом плане, в другом ключе»⁶, переживая «романсовую» коллизию в действительности. В целом лирика, вдохновлённая чувством к Наталье Горленко⁷, ориентирована на романсовую культуру. Очевидность родословной этих стихов осложняется авторской рефлексией по поводу старинного жанра; рефлексия преобразует жанровый прототип по законам художественного мира Окуджавы.

Своеобразие творческой задачи поэта обусловило перепев «Ваньки Морозова». К нему восходит «наивная» тональность первой строфы:

Две женщины плакали горько,
а Ванька ну просто рыдал.
О господи, что за несчастье,
такого и свет не видал!
Циркачка была безутешна,
Маруся дышала едва.
И тут бесполезны усилья
и вовсе напрасны слова.

Остранняющая функция простецкого имени героя и соответствующих ему речевых жестов выясняется благодаря единственной намеренной «оговорке» во второй строфе:

Классический тот треугольник,
Дарованный чёрной судьбой!
Он выглядит странно и дерзко —
Навечно сведённый с тобой.

Это признание — в «маскирующей» обобщённо-личной форме — оказывается пределом романсовой откровенности; исчезает также ин-

газ. 1996. 15 апр. С. 7; Лазарев Л. «А мы с тобой, брат, из пехоты...» // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате / Сост. Я. И. Гройсман, Г. П. Корнилова. 2-е изд., испр. и доп. Ниж. Новгород, 2004. С. 262.

⁶ Окуджава Б. «То ли мёд, то ли горькая чаша...» / С гостем беседовала Е. Михайлова // Даугава. 1986. № 7. С. 100.

⁷ Биографический комментарий см.: Горленко Н. Наедине с Айседорой // Урал. 1995. № 6. С. 107–109, 118–119; Крылов А. Е. Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ. М., 2005. С. 108–111.

тимность другого рода, памятная по «Ваньке Морозову»: невозможным становится контакт публики и героев в общем для них московском пространстве. Буквализация метафоры любовного *треугольника* создаёт мир сугубо условный; его очерчивают «железные грани, / что так холодны и грубы», он существует «среди легиона счастливцев, / не знающих этой судьбы». Внутри *треугольника* – фантастическое смешение времён и стилей:

*Две дамы по Ваньке тоскуют,
И Ванька без них не жилец,
И обе они современны,
И обе мудры, наконец!
Одна восседает на белом,
Другая — на чёрном коне,
Но господи, что за несчастье
Свершается в нашей стране!*

Хотя *наша страна* призвана в свидетели *несчастья*, герои отдалены ото всех самым характером изображения — чёрно-белого, «силуэтного». Увиденные в этом ракурсе *Маруся* и *циркачка* становятся *дамами*. *Современные* и *мудрые*, они именно *дамы*, которые требуют от избранника верного служения, призывают его под свои знамёна; отсюда их геральдические кони благородной масти. Зато виновный остаётся *Ванькой* до самого конца:

*И Ванька, наверное, рад бы
Великую тайну решить.
Но кто в этом мире способен
Их слёзы навек осушить?
Кто тот треугольник разрушит?
Кто узел судьбы разорвёт?..
И слёзы любви он глотает,
И воздух разлуки он пьёт⁸.*

В финальной строфе сгущается высокая романсная фразеология — *тайна, навек, узел судьбы, слёзы любви, разлука*, что ещё резче контрастирует с именем мученика. Двойничество необходимо поэту не

⁸ Даугава. 1986. № 7. С. 100.

только в силу запрета на романсовую откровенность: постигнутый страстью словно бы не узнаёт самого себя.

Трёхстопный амфибрахий с чередованием женских и мужских клаузул, с рифмой только на чётном стихе подсказывает прообраз стиховой формы — «Воздушный корабль» Лермонтова. Выбор такого ориентира отнюдь не произволен: идея обращения времени вспять близка Окуджаве, «воскресившему» героя после его давнего «падения». Отношения поэта с лирическим двойником раскрываются в этом контексте как искушение прежними надеждами на счастье: *ведь от любви беды не ждёшь*.

Закономерны и отступления от лермонтовской строфики, реализующие романсовый композиционный принцип: катрены соединены в интонационно и тематически единые восьмистишия, насыщенные вопросами и восклицаниями. С другой стороны, специфичная для жанра «общительность» тем самым не порождается. Традиционные обращения к ней невозможны для героя, подавленного двойной виной, а сочувственника «из публики», готового взять *Ваньку* под защиту, среди *легиона счастливых* заведомо нет.

Форме романсового монолога отвечает стихотворение «Почему я в этом доме...», но чувство героя предстаёт в отстранённо-стилизованном освещении. Неслучайно и здесь героиня именуется *дамой*. Ранее это условное имя служило отсылкой к Блоку⁹, было знаком диалога с символистскими мифологемами¹⁰. В поздних стихах *дама* — и поэтический комплимент, адресованный конкретной женщине, и неизбежный эвфемизм:

Почему я в этом доме,
неуютном и глухом?
Неужели нету кроме
мне пристанища кругом?

⁹ См.: Мосова Д. В. «Ещё один романс» Булата Окуджавы: блоковский контекст // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии. Владимир, 2010. С. 270.

¹⁰ Александрова М. А. «Чудесный случай» в лирике Булата Окуджавы // Случай и случайность в литературе и жизни. СПб., 2006. С. 185–188.

*Почему я с этой дамой
среди радостей и бед?
Или я ничтожный самый
и спасения мне нет?..*

Комплиментарность как одна из форм «условленности» (*Давайте говорить друг другу комплименты*) неизбежно отзывается рефлексией, сознательной артистической установкой на «вхождение в роль», а ролевое поведение *дамы* и *кавалера* несовместимо с романсовым самозабвением. Пребывание двоих в классической ситуации «беззаконной любви» — тема рассуждения; я видит себя со стороны, причём акцентируется ритуальный жест служения и мольбы¹¹:

*Что же, руки воздевая,
я гляжу в её глаза?
Или просто страсть земная
нас уносит в небеса?
Или это мрак небесный
повергает нас на дно?
Или это мёд чудесный,
что испить нам суждено?*¹²

Налицо характерные для жанра экспрессивные приёмы: повторы, вопросы, высокая лексика, «сильные» контрасты (*земное – небесное*); но поэт лишь указывает на *мучительную страсть*, не выражая её непосредственно. Романс в рецепции Окуджавы сближается, вопреки сущности этого эмоционального жанра, с теми традиционными формами культуры, которые позволяют упорядочивать всё «стихийное» и «безудержное», в том числе и *страсть земную*. Продуктивной для осмысления лирической позиции современного поэта оказывается параллель с руставелиевским кодексом *миджнура*: «...как ни неистовствуй от любви и тоски, но умей управлять собой»¹³.

¹¹ Ритуальный, этикетный жест «в ситуации высокой взволнованности заменяет жесты аффекта, которые поэтика Окуджавы не признаёт» (*Свиридов С. В. Поэтические константы Окуджавы // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 4 / Сост. А. Е. Крылов. М., 2007. С. 344*).

¹² Аврора. 1985. № 12. С. 106–107.

¹³ *Абуашвили А. Два истока: (Заметки о лирике и прозе Булата Окуджавы) // Вопр. лит. 1999. № 1. С. 60.*

Квазиромансовое «Почему я в этом доме...» имеет истинно романсовую «пару» — близкое по времени создания стихотворение¹⁴, не предназначавшееся к публикации¹⁵, несомненно, по причине уникальной для поэта интимности. В обеих ситуациях переживается невозможность спасения, пафос же различен. Затворившись в неуютном и глухом доме, герой всё равно чувствует себя подсудным (*или я ничтожный самый...*), то есть связанным с людьми; напротив, полное внутреннее отчуждение от мира даёт влюблённым чувство правоты:

Старались — не дышали,
любили, как могли...

*Кому мы помешали
среди жителей земли?*

За прочих не решали,
во что поверить им...

*Кому мы помешали
падением своим?*

Как будто на кинжале
кровавый виден след...¹⁶

*Кому мы помешали,
что нам спасенья нет?*¹⁷

Это стихотворение осталось «особым случаем» в поздней лирике Окуджавы, поскольку романсовая «интимная утопия», отрицающая «все стороны действительности, препятствующие счастью любви»¹⁸, не могла быть устойчивой формой отношения к миру для отзывчивого — эстетически и этически — творческого сознания.

Названия двух стихотворений 1980-х — «Старый романс» и «Романс» — выполняют характерную для лирики XX века функцию: готовят к восприятию «откровенно неортодоксального жанрового со-

¹⁴ Авторская датировка: 24 мая 1985 г.

¹⁵ Позднее опубликовано Н. Горленко с согласия Окуджавы. См: *Горленко Н. Наедине с Айседорой*. С. 108.

¹⁶ Ср. с пастернаковским «Свиданием»: «Как будто бы железом, / Обмокнутым в сурьму, / Тебя вели нарезом / По сердцу моему».

¹⁷ Цит. по копии рукописи Окуджавы; за возможность ознакомиться с ней сердечно благодарю А. Е. Крылова.

¹⁸ *Петровский М. С.* «Езда в остров любви»... С. 68.

держания»; «чем дальше поэт отходит от канонической модели жанра, тем большую роль для него начинает играть компенсирующий фактор жанровой номинации»¹⁹.

Романс, с его репутацией «утонченности», «благородства» и «старомодности»²⁰, является фоном, стилевым ориентиром и поводом лирического высказывания в «Старом романсе»²¹. Поскольку романсовый приём обращения *к ней* вводит тему пения, чувство облекается в формы эстетического переживания, которому (в отличие от *мучительной страсти*) позволено изливаться открыто:

...Когда б *Вы* не спели тот *старый романс*,
о чём бы я вспомнил в последний свой час,
ни сердца, ни голоса вашего не представляя?
Когда б *Вы* не спели тот *старый романс*,
я умер бы, так и не зная о *Вас*,
лишь чёрные даты в тетради души проставляя²².

Покоряющее сердце женское пение — традиционная тема высокой лирики²³ и дилетантского («бытового») романса; возникает она и в «Грузинской песне». Новизна ситуации в том, что теперь герой и героиня сознают себя «на границе» жанра, перед идеализирующим зеркалом *старого романса*. Настоячивое *Вы* имеет такой же ритуальный характер, как именование героини — в третьем лице — *дамой*.

¹⁹ Зырянов О. В. Логика жанровых номинаций в поэзии нового времени // Новый филол. вестник. М., 2011. № 1(16). С. 77–78, 82.

²⁰ Архангельский А. «Всё уходящее уходит в будущее»: Судьба классич. жанров в соврем. лирике // Лит. обозр. 1987. № 3. С. 14.

²¹ Заглавие приводится по первой публикации (Юность. 1986. № 1. С. 20) и мемуарному свидетельству; см. письмо Окуджавы с текстом стихотворения и автокомментарием: Горленко Н. Наедине с Айседорой. С. 108–109. Во время концерта в «Клубе друзей Булата Окуджавы» 18 апреля 2000 года Н. Горленко сказала, что стихотворение было написано под впечатлением от пропетого ею романса Варламова на стихи Фета «Не отходи от меня...» (благодарю В. Ш. Юровского за возможность ознакомиться с фонограммой).

²² Цит. по: Горленко Н. Наедине с Айседорой. С. 108–109. Рукопись Окуджавы отличается от журнальной публикации написанием *Вы* с заглавной буквы.

²³ «Не пой, красавица, при мне...» Пушкина, «Слышу ли голос твой...», «Она поёт — и звуки тают...» Лермонтова, «Сияла ночь. Луной был полон сад...» Фета, «Натянулись гитарные струны...» Блока и др.

В «Романсе» автоцитата отсылает к стихотворению «Две женщины плакали горько...», чем подчеркнут отказ лирического я от защитной «маски»; его партнёры – те же *дамы*, но уже не стилизованные, а символические:

Стали чаще и чаще являться ко мне
с видом пасмурным и обречённым
одна дама на белом, на белом коне,
а другая на чёрном, на чёрном.

И у той, что на белом, такие глаза,
будто белому свету не рады,
будто жизни осталось на четверть часа,
а потом — всё утраты, утраты.

И у той, что на чёрном, такие глаза,
будто это — вместилище муки,
будто жизни осталось на четверть часа,
а потом – всё разлуки, разлуки.

Восходящая интонация анапеста усиливает воздействие простейших мелодических повторов-подхватов, начиная с удвоенных образов первой строфы, где *белое-белое* и *чёрное-чёрное* сгущаются, грозно нарастают. «Однообразие» формул, прилагаемых поочередно к каждому из участников коллизии, также оборачивается приращением смысла: хотя мучители и мученики, правые и виноватые неразличимы между собой, всю тяжесть безысходной ситуации принимает на себя тот, чьё страдальческое признание звучит в финале:

Ах, когда б вы ко мне заглянули в глаза,
ах, когда б вы в мои поглядели, —
будто жизни осталось на четверть часа,
а потом — всё потери, потери²⁴.

Тон, стиль, композиция вполне соответствуют, казалось бы, канонической поэтике жанра. Но кристаллизация ведущей эмоции делает финальное обращение — двукратное *вы* — формальным; вполне очевидно, что слово не ищет адресата, способного на сочувственный отклик. Окуджава изменил сам предмет романсовой исповеди: любовное страдание осмыслено как экзистенциальное.

²⁴ Юность. 1988. № 9. С. 2–3.

В составе журнальной подборки 1988 года «Романсу» предшествует миниатюра, впервые напечатанная в 1984-м²⁵:

Все влюблённые склонны к побегу,
по ковровой дорожке, по снегу,
по камням, по волнам, по шоссе,
на такси, на одном колесе,
босиком, в кандалах, в башмаках
с красной розою в слабых руках.

Рядом с «Романсом» ощутимее традиционный семантический ореол анапеста; *красная роза* — метафора обручения — тяготеет к романсовой «эмблеме любви». Казённая формула *склонны к побегу* метит влюблённых зловещим клеймом недоверия к «отбывающим наказание в местах лишения свободы». И этот смелый образ смыкается с жанровой топикой «преступной любви»; ведь романсовое оправдание не менялось со времён Карамзина: «Законы осуждают / Предмет моей любви; / Но кто, о сердце! может / Противиться тебе? / Какой закон святее / Твоих врождённых чувств?»²⁶

В то же время именно «Романс» объясняет, почему влюблённым не дано *уйти в побег* по праву *святости чувства*. Мотив *явления*, хранящий память лирико-философской традиции от Жуковского и Пушкина до Блока, введён в сильной позиции начала, что сразу определяет масштаб происходящего. *Явление* совершается в душевном пространстве лирического героя, и никакие стилевые диссонансы, приметы земных двойников Прекрасной Дамы²⁷, не сопровождают на этот раз героинь стихотворения; высокое поэтическое имя даёт права *госпожи* каждой из них. Для лирического героя мир раскалывается надвое. Выбор неизбежен и невозможен, и некому сказать: *ведь он ни в чём не виноват*. Подкупающе человечная романсовая этика даёт поэту желанную возможность оправдывать «другого» (таков ранний

²⁵ Аврора. 1984. № 9. С. 82.

²⁶ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 128.

²⁷ Ср. в стихотворении «Ещё один романс»: «...ведь что мы сами, господа, в сравненье с дамой той прекрасной, / и наша жизнь, и наши дамы, господа?»

«Ванька Морозов»), но не позволяет примириться с собственной выскательной совестью.

Оглядываясь на прошлое, творческое и биографическое, Окуджава воссоздаёт лирическую ситуацию «Старого романса» как самую высокую и универсальную:

Русского романса городского
слышится загадочный мотив,
музыку, дыхание и слово
в предсказанье судеб превратив.

За волной волна, и это значит:
минул век, и не забыть о том...
Женщина поёт. Мужчина плачет.
*Чаша перевернута вверх дном*²⁸.

Целостный образ романса, увековечивающий его в культуре, возникает тогда, когда завершена история претворения *мучительной страсти* в искусство.

²⁸ Юность. 1991. № 8. С. 10.

Владимир Фрумкин

«ПОЗДНЯЯ ПОВЕРКА» БУЛАТА ОКУДЖАВЫ: СТИХИ И МЫСЛИ ПОСЛЕДНЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

Крушение надежд — не поражение...

Б. Окуджава. «Карета прошлого»

Хотелось бы и про песни сказать, но... не было песен, не складывались они у поэта в эти годы. Зато в изобилии рождались элегии, короткие, «как жизнь сама»: так сказано в песенке, которую Булат почему-то попросил меня вынуть из подготовленного для публикации в «Ардисе» второго тома его песен. В ней, несмотря на заявленную краткость, как-никак четыре строфы, тогда как позднейшие стихи о быстротечности жизни и неминуемости конца делятся несколько секунд. Как миг, как вдох и выдох:

Наша жизнь — это зал ожидания
от младенчества и до седин.
Сколько всяких наук выживания,
а исход непременно один.

Но появлялись и стихи совсем иного звучания и смысла. В них — не исповедь, а почти что проповедь. Вместо мягких и тихих «флейт и валторн» (вспомнилась его чудесная «После дождичка») — трубы и тромбоны. Стихи испещрены восклицательными и вопросительными знаками, они взывают, предупреждают и негодуют.

Одно из первых таких стихотворений возникло у Окуджава после посещения Нью-Йорка летом 1990 года. Он был тогда гостем нашей Русской школы при Норвичском университете, уютно расположившемся среди зелёных гор Вермонта. В Манхэттене Булата почему-то больше всего удивил и задел за живое

Мир компьютеров и кнопок!.. Чем же мы не угодили?
Отчего же своевременно нас не предупредили,

чтоб мы знали: что посеем, то и будем пожинать?
Отчего нас не на кнопочки учили нажимать?

Намёк прозрачен: нас всю дорогу учили нажимать не на кнопочки умных машин, а на курки и гашетки. Неисповедимы пути и причуды поэтической мысли: вид витрин с электронной техникой рождает бурный каскад новых вопросов, обращённых поэтом к читателю и к самому себе:

Кто мы есть? За что нам это? Что нас ждёт и кто поможет?
Или снова нас надежда на удачу облапошит?
Или всё же в грудь сомнений просочится тайный яд?
Или буду я, как прежде, облапошиваться рад?

Для обдумывания этих вопросов у Булата оставалось семь лет жизни. Как мы увидим позже, больше других его занимал вопрос *Кто мы есть?* Некоторые — чисто риторические либо слишком трудные — ясного ответа так и не получили. Вопрос *Кто поможет?* пожалуй, самый простой: если имеется в виду помощь *извне* — никто, и Окуджава это прекрасно понимал. Как и то, что ответ на вопрос *За что нам это?* находится, скорее, в компетенции религиозных философов и профессиональных историков. Иное дело — черты грядущего, контуры того, *что нас ждёт*: их поэт силился угадать в разноречивом гуле времени, в конвульсиях отдающего концы режима.

Вспомним, на каком историческом фоне рождались у поэта стихи 1990–91-го годов.

1990, январь: погромы армян в Баку. В город вводятся войска, объявлен режим чрезвычайного положения. 130 погибших, около 700 раненых.

Март: для нейтрализации сторонников выхода Литвы из состава СССР власти направляют в Вильнюс танки.

Май: столкновения в Ереване между ополченцами и частями Советской Армии, 24 погибших с армянской стороны.

Декабрь: председатель КГБ СССР Крючков выступает по телевидению с заявлением о заговоре западных стран против СССР и их намерениях добиться его распада. 20 декабря уходит в отставку ми-

нистр иностранных дел СССР Эдуард Шеварднадзе, заявив, что в стране существует угроза установления диктаторского режима.

1991, в ночь с 12 на 13 января: штурм телевизионной башни в Вильнюсе.

4 февраля того же года в «Вечерней Москве» появилось четверостишие Булата Окуджавы, прозвучавшее как сигнал тревоги:

Ребята, нас вновь обманули,
опять не туда завели.
Мы только всей грудью вздохнули,
да выдохнуть вновь не смогли.

В марте, в альманахе «Апрель», прозвучал новый сигнал:

Нам нужен шок, простой и верный,
удар по темечку лихой.
Иначе — запах ада скверный
плывёт над нашей головой.

Через месяц, в апрельском номере «Дружбы народов», вновь раздался набатный голос поэта:

Нашему дикому обществу нужен тиран во главе?
Чем соблазнить обывателя? Тайна в его голове,
в этом сосуде, в извилинах, в недрах его вещества.
Скрыт за улыбкой умильной злобный портрет большинства.

Ещё одно грозное предупреждение прозвучало 27 мая со страниц «Литературной газеты»:

Вы – армия перед походом
в преддверии грозных атак.
Отставка вчерашним свободам!
Всё собрано в жёсткий кулак.

Я умел не обольщаться даже в юные года, — написал Окуджава ещё в середине 1980-х. И остался верен себе в 1990-е, после распада СССР. Это была очень трудная для него пора расставания с последними иллюзиями. Именно тогда стал он расставаться и с некоторыми из облюбленных им издавна слов. И прежде всего — с пронизывающим его поэзию словом *надежда*.

Надежды маленький оркестрик

уверенно звучал у поэта на протяжении 60–70-х годов, хотя и не всё там было ладно: *кларнет пробит, труба помята, фагот, как старый посох, стёрт, на барабане швы разлезлись...* Но он не замолкал, потому что этот поизносившийся оркестрик был *в сговоре с людьми*, современниками и единомышленниками поэта, романтиками-шестидесятниками, упорно верившими в чудо — в то, что стоит лишь избавиться от осточертевшего дряхлеющего режима, как страна оживёт, встрепенётся и тут же начнёт обустраивать свободную и нормальную жизнь.

В 80-е годы манящий голос надежды зазвучал глуше. Я ощутил это, занимаясь составлением второго сборника окуджавских песен, который вышел в «Ардисе» в 1986 году. В предисловии к нему я написал, что слово «надежда» было — до недавнего времени — «одним из наиболее заметных в поэтическом мире Окуджавы. В сознании читателя оно ассоциировалось с безусловным Добром, с тем немногим, что помогает выстоять, для чего стоит жить. *Не расставайтесь с надеждой, маэстро*, — не то молил, не то заклинал поэт, обращаясь к Моцарту, к себе, к своему поколению. Из окуджавской лирики 80-х годов слово «надежда» почти исчезло».

Это наблюдение дополнил впоследствии филолог М. И. Жук, заметивший, что «в дискурсе Окуджавы 80-х – 90-х годов» в концепт *надежда* всё настойчивее проникает компонент *сомнение*: «В произведениях этого времени он использует по отношению к слову *надежда* такие определения, как *пустая, поздняя, бедная, былая, напрасная, робкая*»¹.

Одно из таких произведений Булат сочинил в Париже в марте 1987 года. Вначале это были стихи. В мае, приехав в Вашингтон по приглашению Института русских исследований имени Джорджа Кенна-

¹ Жук М. И. Художественный мир Булата Окуджавы: Концепты Вера, Надежда, Любовь. Владивосток, 2009. С. 105.

на, «придумал музыку», о чём сообщил перед тем, как спеть новую песню у меня дома 18 мая в городке Оберлин (штат Огайо).

На Сретенке ночной надежды голос слышен.
Он слаб и одинок, но сладок и возвышен.
Уже который раз он разрывает тьму.
И хочется верить ему...

Шла горбачёвская перестройка, и очень хотелось верить, что уж на этот-то раз что-то получится, что дело не кончится хилой короткой оттепелью, за которой — снова зимняя тьма. Но конец песни печален: верить-то хочется, но вдруг всё кончится, как кончалось всегда?

А если всё не так и всё как прежде будет,
пусть Бог меня простит, пусть сын меня осудит,
что зря я распахнул напрасные крыла.
Что ж делать? Надежда была.

Булат потом заменил напрасные крыла на счастливые. И выбросил второе четверостишие (*Что нужно нам с тобой? Не горы золотые, а чистые глаза и руки молодые...*). Мелодию, однако, сохранил прежнюю. Медленная, минорная, меланхоличная, она усиливает ощущение неосуществимости, безнадежности, навеваемое последней строфой.

Кто мы есть?

Ни я в своём предисловии к сборнику 86-го года, ни Максим Иванович Жук в своей монографии не вдавались в вопрос о том, что же вызвало эту нисходящую, затухающую эволюцию, выражаясь филологически, *концепта «надежда» в дискурсе Окуджавы*. Ответить на этот вопрос не так уж сложно, если присмотреться к другому процессу, который происходил тогда в сознании поэта, — к процессу постижения причин разразившейся в стране катастрофы, природы того тупика, в котором она оказалась на рубеже 1990-х годов.

Я и раньше знал, что общество наше деградировало, но что до такой степени — не предполагал. Есть отдельные достойные сохранившиеся люди, но что они на громадную толпу?.. Не хочется ни топиться, ни участвовать в различных процессах, происходящих в

обществе. Хочется тихо, молча, смакуя, не озираясь, не надеясь, не рассчитывая...

Это — из его письма осени 1989-го года. Помню, что меня удивила мерцающая в этих строчках нотка безнадежности. *Не надеясь, не рассчитывая...*

В интервью Андрею Крылову для газеты «Подмосковные известия» (11 декабря 1993 года) Окуджава говорит о «большевизме» в постсоветской России:

— Но у нас, повторяюсь, нет никакого демократического общества. У нас большевистское общество, которое вознамерилось создавать демократию, и оно сейчас на ниточке подвешено.

23 июня 1995 года, стоя перед микрофоном на парижской сцене, Окуджава отвечал на вопрос о том, как он относится к войне в Чечне. Поэт назвал её страшным явлением,

которое будет помниться много, много десятилетий, если не столетий... Этот маленький народ, в котором нет даже миллиона, — допустим, он даже очень-очень самовлюблённый и очень сложный, — всё-таки надо считаться с национальной психологией... Неужели российская власть не может самоутвердиться другим способом? Неужели для этого нужно убивать своих же сограждан? (Цитата по расшифровке фонограммы концерта в зале ЮНЕСКО, изданной впоследствии на двух CD под названием «Когда опустеет Париж».)

Осуждённый Окуджавой способ самоутверждения приносит, конечно, не только моральное удовлетворение, но и реальную пользу — удержание и приобретение территорий. Неоглядное русское приволье умиляло и вдохновляло многие поколения народных певцов и профессиональных поэтов. Но почему-то стало — под конец жизни — «доставать» русского поэта Булата Окуджаву: его настигла чрезвычайно редкая для российского человека болезнь — агорафобия.

Меня удручают размеры страны проживания.
Я с детства, представьте, гордился отчизной такой.
Не знаю, как вам, но теперь мне милей и желаннее
мой дом, мои книги, и мир, и любовь, и покой.

А то ведь послушать: хмельное, орущее, дикое, одетое в бархат и в золото, в прах и рваньё — гордится величием! И всё-таки слово «великое» относится больше к размерам, чем к сути её...

Родина померкла...

За год до кончины Окуджава написал стихотворение, в котором он размышляет о русских людях — из далёкого вчера и нынешних, сегодняшних. Звучит оно вначале тихо и проникновенно, с мягкой, певучей грустью:

Мне русские милы из давней прозы
и в пушкинских стихах.
Мне по сердцу их лень, и смех, и слёзы,
и горечь на устах.

Интонация первой строфы окрашивает и две последующие, но к концу четвёртой плавное течение стиха внезапно прерывается громким горестным возгласом:

Мне по сердцу их вера и терпенье,
неверие и раж...
*Кто знал, что будет страшным пробужденье
и за окном — пейзаж?*

Открылось за окном поэту нечто такое, что заставило его воспроизвести устрашающий образ диких скифов, привидевшийся в 1918 году Александру Блоку: «Куда ни посмотреть — *всё скифы, скифы, скифы. / Их тьмы, и тьмы, и тьмы*».

«Мы больны, у нас дикое, болезненное общество», — не раз говорил Булат, наблюдая российскую жизнь из-за океана летом 1990 и 1992 годов. В то время теленовости из России уже можно было принимать через кружившие над планетой спутники. Окуджава и Фазиль Искандер, другой почётный гость Русской школы, ходили на ежедневные просмотры, как на работу. Новости были невесёлые: забастовки, протесты, грызня в верхах, вечная нехватка то того, то другого, выступления «красно-коричневых». Булат тревожился, мрачнел. Возвращаясь на родину, делился своими тревогами и мыслями, своим понима-

нием обступивших страну проблем — с друзьями, со слушателями, с читателями журналов и газет.

А вообще всё наше общество больное. Оно живёт ещё старыми стереотипами, старой структурой. Оно не может жить энергично, по-новому. Оно учится этому, привыкает. С болью, с кровью, с ужасом. (На концерте в Киеве, 1990.)

Мы семьдесят лет деградировали, дичали. Знаете, есть замечательный пример из Библии. Когда Моисей уводил евреев из египетского плена, он вёл их сорок лет вместо пяти дней, чтобы вымерло поколение, которое было рабами, и чтобы появились люди, свободные от чувства рабства. А мы — не просто рабы, которые страдают от тягот, мы — профессиональные рабы, которые гордятся своим рабством... (Из интервью в Донецке, февраль 1991.)

Переживаемые им «муки прозрения» прорывались у него в таких строках:

Нет, не от гриппа или умопомрачения,
не на фронте, не от пули палача —
как обидно умереть от огорчения,
раньше времени растаять, как свеча...

В 1996 году у Булата появилось четверостишие, в котором несколькими словами очерчен конечный вывод о прожитой жизни и о стране, в которой она прошла:

Ничего, что поздняя поверка.
Всё, что заработал, то твоё.
Жалко лишь, что родина померкла,
что бы там ни пели про неё.

Ниточка и ножницы

В интервью газете «Подмосковные новости», процитированном выше, Окуджава невольно воспроизвёл образ из своей ранней песенки о висящем на ниточке бумажном солдате: «У нас сейчас большевистское общество, которое пытается создавать демократию, и оно сейчас на ниточке подвешено». Далее следует фраза, смысл которой понятен без объяснений лишь тем, кто помнит, что за два месяца до

интервью, в октябре 1993 года, в Москве была подавлена попытка коммуно-фашистского переворота: «И когда мы видим, что к этой ниточке тянутся ножницы, мы должны как-то их отстранить. Иначе мы проиграем, погибнем, ничего не создадим».

Ножницы, подбиравшиеся к ниточке, на которой было подвешено будущее России, находились тогда в руках хасбулатовых, руцких и баркашовых. Не получился у них реванш. Булат сильно рассчитывал на то, что не получится он и в будущем, что граждане его страны рано или поздно обретут внутреннюю свободу и отринут путы «профессионального рабства». Он верил в это потому, что видел реальные признаки освобождения — в людях, близких ему по духу и по крови. *Ещё он, правда, тоже хил и слаб, / но он страдалец, а не гордый раб* — сказал поэт о своём сыне в «Арбатском вдохновении» (1980). Но он не только верил в возможность избавления от рабских пут, но и пытался подсказать современникам, что для этого нужно делать.

Пока от вранья не отвыкнем
традиции древней назло,
покуда не всхлипнем, не вскрикнем:
куда это нас занесло?!

Пока покаянного слова
не выдохнет впалая грудь,
придётся нам снова и снова
холопскую лямку тянуть.

Отказ от лжи, осознание истинных причин бедствия, покаяние за содеянное — чем не «программа минимум», не спасительный (и всё ещё актуальный) рецепт, который не забудется, не поблекнет и не истлеет, ибо написан рукой истинного поэта, нашедшего для него единственные, точные и веские слова. Слова, от которых веет неповторимой окуджавской интонацией, этими удивительными *всхлипами, выкриками и выдохами*, непонятно почему волнующими и навечно западающими в душу.

Надежда таяла, исчезала, огорчение, от которого «обидно умереть», нарастало месяц за месяцем — но перо поэта не остановилось.

Сработала глубокая и поразительная по ёмкости формула, к которой он пришёл в те трудные и горькие годы:

Крушение надежд — не поражение...

Булат был человеком упрямым. Сгибаться и сдаваться он не умел.

Диана МОСОВА

СТИХОТВОРЕНИЕ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ
«СЧИТАЛОЧКА ДЛЯ БЕЛЛЫ»:
ПОЭТИЧЕСКОЕ МНОГОГОЛОСИЕ

Стихотворение «Считалочка для Беллы», написанное Булатом Окуджавой в 1972 году, предлагает читателю своеобразную литературную игру, что задано уже названием, стихотворным размером, а далее — появлением рассчитанных на узнавание многочисленных поэтических аллюзий.

Через всё творчество Окуджавы проходит дружеский диалог с поэтами-современниками, в ряду которых особое место отведено Белле Ахмадулиной. Поэтическое общение Окуджавы с Ахмадулиной, по мнению Р. Ш. Абельской, «точнее было бы назвать не диалогом, а согласным дуэтом, рождающим взаимный дифирамб в духе пушкинских посланий друзьям»¹. Не раз отмечалось, что диалог поэтов вписан в пушкинский контекст². Сама Ахмадулина говорила: «Думаю, что неслучайно, хоть и не преднамеренно, во многих моих посвящениях Булату появляется Пушкин»³. По замечанию Р. Ш. Абельской, Пушкин оказывается «двойником поэта»⁴. Общепризнано, что Лермонтов столь же значим в поэтическом мире Ахмадулиной, как и

¹ *Абельская Р. Ш.* Каждый пишет, как он слышит. Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург, 2008. С. 154.

² См. об этом: *Зайцев В. А.* «Пока в России Пушкин длится...»: Окуджава и поэты-современники // *Зайцев В. А.* Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М., 2003. С. 206.

³ *Ахмадулина Б.* Лицо посвящено Булату // *Лит. обозрение.* 1998. № 3. С. 20.

⁴ *Абельская Р. Ш.* Каждый пишет, как он слышит. С. 150.

Пушкин⁵. Закономерно, что в поэтическом ответе Окуджавы другу-поэту возникают имена того и другого – «Александр и Михаил».

Именно в «Считалочке...» Пушкин и Лермонтов впервые в творчестве Окуджавы появляются рядом, как «братья», что мотивировано особенностями его представления об идеальном поэте. Все художники начиная с Лермонтова преобразены в соответствии с пушкинским идеалом. М. А. Александрова отмечает, что «Лермонтов как герой лирики Окуджавы от Пушкина неотделим»⁶.

Каким же образом аллюзия к пушкинско-лермонтовскому поэтическому миру сопрягается со считалочкой — жанром детского фольклора, вызывающим преимущественно современные ассоциации? Стихотворение написано четырёхстопным хореем, имеющим вполне определённую литературную «репутацию». Традиционно хорей закреплён за дружеским посланием пушкинской эпохи (наряду с ямбом), «песней», ориентированной на фольклорную традицию, а в повествовательных жанрах — за сказкой. Иначе говоря, хорей «лёгок», «демократичен» и в этом смысле соответствует «наивному» жанру считалочки. Считалочка, адресованная другу-поэту, становится эквивалентом дружеского послания в его шуточной разновидности.

С другой стороны, уже первая строфа стихотворения побуждает вспомнить о Блоке:

Я сидел в апрельском сквере.
Предо мной был божий храм.

⁵ Стихи Ахмадулиной о Лермонтове — «это не воспоминание-дань великому поэту: лермонтовская тема всегда включена у Ахмадулиной в собственную духовную ситуацию и соотносится с личностью поэта», — констатирует Л. М. Щемелева, а далее заключает: «Традиции лермонтовской поэзии, улавливаемые то в самой напряжённости внутреннего конфликта, то в развитии лермонтовских мотивов одиночества, свободы, <...> обречённости на страдание и желательности его, несомненно присутствуют в поэзии Ахмадулиной» (Лермонтовская энциклопедия. М., 1999. С. 41).

⁶ Александрова М. А. Лермонтов в лирике Булата Окуджавы // Грехнёвские чтения. Нижний Новгород, 2005. С. 31.

Но не думал я о вере,
я глядел на *разных дам*.

И *одна*, едва пахнуло
с несомненностью весной,
вдруг на веточку вспорхнула
и уселась предо мной⁷.

Ироническое противопоставление «разных дам» «одной» является непосредственной отсылкой к блоковским текстам: «Среди канав гуляют с дамами / Испытанные остряки», «Там дамы щеголяют модами...»⁸. Эти парные стихотворения Блока по-разному воссоздают реальность, освещённую идеалом Дамы. Если в «Незнакомке» Прекрасная Дама со всей её загадочностью и таинственностью антуража всё же появляется перед героем, подавая надежду на чудо, то в другом стихотворении мечта героя об идеале контрастирует либо с жалкими пародиями на высокий образ, либо с демоническим двойником Дамы: «Там, где скучаю так мучительно, / Ко мне приходит иногда / Она — бесстыдно упоительна // И унизительно горда»⁹.

При этом напряжённость блоковской коллизии в рецепции Окуджавы смягчается благодаря напоминанию о «Шуточном желании» Г. Р. Державина; «вспорхнувшая на веточку» дама-птица сродни его персонажам: «Если б милья девицы / Так могли летать, как птицы, / И садились на сучках...»¹⁰

Упрочение блоковских смыслов связано со способом именованной обретающей идеальной статус героини, к которому прибегает Окуджава начиная с седьмой строфы: Она, Её и т. п., неизменно с заглавной литеры. Следовательно, речь должна идти о полилоге разных традиций «в присутствии» Ахмадулиной.

⁷ Стихотворение цит. по изд.: Окуджава Б. Ш. Стихотворения. СПб., 2001. С. 141–143.

⁸ Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Л., 1980. С. 391, 394.

⁹ Ср. с более поздним стихотворением Окуджавы «Ещё один романс». Здесь образ «одной прекрасной дамы» противопоставлен «нашим», «земным» дамам: «...ведь что мы сами, господа, в сравненье с дамой той прекрасной, / и наша жизнь, и наши дамы, господа?».

¹⁰ Державин Г. Р. Сочинения. СПб, 2002. С. 465.

Ситуация осложняется автореминисценциями. Как показано М. А. Александровой, это стихотворение — «шутливо-игровой перепев сразу двух ранних текстов» Окуджавы: «Мне нужно на кого-нибудь молиться...» («Песенка о московском муравье») и «Тьмою здесь всё занавешено...» («Ваше Величество Женщина») ¹¹; в каждом из них развивается «символистский сюжет о явлении лирическому герою Прекрасной Дамы» ¹². Лирическая ситуация «встречи» с *дамой*, «вспорхнувшей на веточку», напоминает, по замечанию исследовательницы, с одной стороны, «обыкновенное чудо» явления богини муравью, с другой — чудесное «сошествие» Её Величества в убогое жилище героя ¹³. Как отмечено Вл. Новиковым, образ свидания муравья и богини имеет потенциально гротескный характер ¹⁴; в «Считалочке...» подобная модель «реализована так, что именно на *загадочной даме-птице* демонстрируется вся острота смещения планов» ¹⁵. Но значение этого сложного образа определяется прежде всего тем, что он имеет прямое отношение к адресату стихотворения.

Присмотримся к деталям:

В модном платьице коротком,
в старомодном пальтеце,
и ладонь — под подбородком,
и загадка на лице.

В той поре, пока безвестной,
обозначенной едва:
то ли поздняя невеста,
то ли юная вдова.

Век мой короток — не жалко,
он длинней и ни к чему...

¹¹ Александрова М. А. «Чудесный случай» в лирике Булата Окуджавы // Случай и случайность в литературе и жизни. СПб, 2006. С. 186.

¹² Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 583.

¹³ Александрова М. А. «Чудесный случай» в лирике Булата Окуджавы. С. 185–186.

¹⁴ См.: Новиков Вл. И. Песни и «перепесни». Окуджавка и пародии // Окуджавка. Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов. М., 2002. С. 161.

¹⁵ Александрова М. А. Указ. соч. С. 186.

Но она петербуржанка
и бессмертна посему.

<...>

Что ни век — всё те же нравы,
ухищренья и дела...

А Она вдали от славы
на Васильевском жила¹⁶.

Р. Ш. Абельская отмечает, что «портрет героини стихотворения типичен для Окуджавы: модное платье и старомодное пальтецо — приметы времени и социального статуса, говорящие о молодости и очаровании и одновременно о скромности и бедности. Но у «вспорхнувшей на веточку» — «загадка на лице». Перед нами образ-оксюморон: обычная девушка, ленинградка — а на самом деле, «петербуржанка и бессмертна посему». Героиня, у которой при всей её общности и «безвестности» есть крылья, когда-то грезилась «Михаилу с Александром»¹⁷. Продолжив эти наблюдения, отметим связь с «Песенкой о московском муравье»: это всё та же богиня в «лёгком пальтишке», в «стареньких туфельках», с «обветренными руками». Предметный план граничит с тем, что недоступно земному взору. В то же время портрет героини содержит деталь, отсылающую к романтически-странному облику Ахмадулиной. Множество фотографических снимков поэта запечатлело характерную позу: ладонь под подбородком. Нет основания сличать детали буквально, но подсказка читателю-современнику, хорошо представлявшему себе Ахмадулину, вполне внятная: «загадочная» женщина-птица становится двойником женщины-поэта.

¹⁶ Характерный для Окуджавы приём гармонизации обыденного и возвышенного реализуется в «Считалочке для Беллы» так же неожиданно, как и в более раннем стихотворении «Эта женщина! Увижу и немею...»: «Набормочут: Не люби её такую!» / Напророчат: «До рассвета заживёт!» / Наколдуют, нагадают, накукуют... / *А она на нашей улице живёт!*» (Окуджава Б. Ш. Стихотворения. С. 188. Здесь и далее в цитатах курсив наш). Героиня же «Считалочки...» «вдали от славы на Васильевском жила».

¹⁷ Абельская Р. Ш. Каждый пишет, как он слышит. С. 154.

Кроме того, именование героини стихотворения *петербуржанкой* отсылает к ахмадулинскому «Заклинанию» (1960):

Не плачьте обо мне — я проживу
Счастливой нищей, доброй каторжанкой,
Озябшею на севере южанкой,
Чахоточной да злой *петербуржанкой*
На малярийном юге проживу¹⁸.

О связи текстов говорит точное воспроизведение Окуджавой словесной формы, выбранной самой Ахмадулиной.

Загадка «бессмертия» героини сопрягается с её принадлежностью к Петербургу как городу поэтов: «Но она петербуржанка / и бессмертна посему». Таким образом, обращение к теме Петербурга может быть знаком традиции и Пушкина, и Лермонтова, и Блока. Именно для поэтов драматично разминовение с Вечной женственностью, которая на земных путях всегда «то ли поздняя невеста, / то ли юная вдова».

Отметим здесь вероятную аллюзию к миру Блока. Его героиня («царевна») готова ждать чудесной встречи со своим возлюбленным: «Да, я готова к поздней встрече...»¹⁹.

При очевидной значимости коллизии «обыденное, земное — вечное, идеальное» Окуджава уходит от блоковской мистики, прежде всего от болезненного для Блока вопроса о земном воплощении Дамы как её «превращении» и «падении». Как отмечает М. А. Александрова, «идеальный статус Её Величества у Окуджавы, в отличие от Владычицы Блока, неизменен»²⁰:

Знала счёт шипам и розам
И безгрешной не слыла.
Всяким там метаморфозам
не подвержена была...

Отсылка ко «всяким там метаморфозам» — «ироническая вариация на тему Вечной Женственности, её земных воплощений и переимено-

¹⁸ Ахмадулина Б. Избранное. Стихи. М., 1988. С. 50.

¹⁹ Блок А. Собр. соч. Т. 1. С. 409.

²⁰ Александрова М. А. «Чудесный случай» в лирике Булата Окуджавы. С. 186.

ваний»²¹; сравним у Блока: «Но страшно мне: изменишь облик Ты»²². Иронична сама рифма «розам» – «метаморфозам»; «блоковская мистика розы тем самым упраздняется»²³.

Кульминацией стихотворения является антитеза блоковского и пушкинско-лермонтовского начал:

Но когда над Летним садом
возносилась луна,
Михаилу с Александром,
верно, грезилась она.

И в дороге, и в опале,
и крылаты, и без крыл,
знать, о Ней лишь помышляли
Александр и Михаил.

И загадочным и милым
лик Её сиял живой
Александр с Михаилом
перед пулей роковой.

«Легкомысленный» ритм «Считалочки» постепенно меняется за счёт интонационной «игры». Усилить необходимые поэту акценты помогают пиррихии, которые регулярно появляются в таких ответственных местах как создание портрета Дамы («и загадка на лице») и развитие её образа («то ли поздняя невеста, / то ли юная вдова», «но она петербуржанка и бессмертна посему», «а она вдали от славы / на Васильевском жила», «и безгрешной не слыла»), троекратное именование поэтов, мечтавших о Ней. Поэтическому размышлению о загадке героини сопутствует уход от шутливо-иронического взгляда: ведь мир Ею преображён.

Одна из блоковских реминисценций в «Считалочке...» («поздняя невеста») позволяет предположить, что в литературный полилог вовлекается стихотворение Ахмадулиной «Несмеяна», которое является

²¹ Там же. С. 186.

²² Блок А. Собр. соч. Т. 1. С. 143.

²³ Александрова М. А. «...Но роза в руке – для чего?»: О новом контексте классич. образа в лирике Булата Окуджавы // Новый филолог. вестник. М., 2010. № 2 (13). С. 50.

своеобразным ответом на блоковское «Так окрылённо, так напевно / Царевна пела о весне...»; напомним общий для Окуджавы и Ахмадулиной источник: «Да, я готова к поздней встрече...».

Ахмадулинское стихотворение построено на инверсии блоковской ситуации и отождествлении лирической героини с той, кому адресованы слова: «...Смотри, царевна, / Ты будешь *плакать* обо мне»; отсюда — «Несмеяна». В свою очередь, герой воображения лирической героини — «царевич», напоминая и об образе «я» в блоковском стихотворении, и о самом поэте, которому его современниками было присвоено поэтическое имя «царевича»²⁴. Как и предсказано блоковской царевне, Несмеяна Ахмадулиной тоскует о своем избраннике, отказывая «проходим» в возможности рассмешить её: «Но вам своим богатством и бахвальством, / царевичи, не рассмешить меня»²⁵. Ахмадулинские царевичи хоть и глядят «глазами голубыми», всё же являются сниженными двойниками единственного возлюбленного героини и составляют «толпу», которая нередко окружает и блоковских героев. Ахмадулинский царевич — «гуляка и изменник», но всё же — «не вам чета». По-блоковски освещена ситуация ожидания чудесной встречи как припоминания откровения, уже некогда бывшего: «Входил он в эти низкие хоромы, / сам из татар, гулявших по Руси...» (ср. с татарским мотивом в цикле «На поле Куликовом»); «— А кто он был? Богат он или беден? / В какой он проживает стороне? — / Смеялась я: — Богат он или беден, / румян иль бледен — не припомнить мне...».

Итак, замороженность друга-поэта миром Блока становится одним из поводов поэтического высказывания Окуджавы. Можно предположить, что выбор нарочито «легкомысленного» жанра означает ещё одну попытку «рассмешить Несмеяну».

²⁴ А. Турков в биографической книге о Блоке приводит несколько воспоминаний современников поэта: Андрей Белый называет Блока с Менделеевой «Царевичем с Царевной», а Е. Иванов отмечает, что у Блока «рубаха, как у царевича Гвидона, вышита лебедями...» Цит. по: Турков А. Александр Блок. М., 1969. С. 79.

²⁵ Ахмадулина Б. Избранное: Стихи. М., 1988. С. 34.

Сложность литературного полилога заключается в невозможности чёткого разграничения традиций — блоковской и пушкинско-лермонтовской. Стремление Окуджавы уйти от блоковского мистицизма и обрести гармонию выразилось в обращении к пушкинскому миру (а мир Лермонтова, напомним, воспринят поэтом в свете пушкинского «очарования»). С другой стороны, выбор собственной позиции немислим без соотнесения её с миром Блока. Эта сложность разрешается в шутовском завершении «Считалочки», где автор адресует-ся ко всем поэтам «дней былых».

Сама манера шутовского разговора о серьёзном может быть связана с пушкинским наследием. Но финальная ситуация не позволяет забыть о блоковском двоемирии:

Эй вы, дней былых поэты,
старики и женихи,
признавайтесь, кем согреты
ваши перья и стихи?

Как на лавочке сиделось,
чтобы душу усладить,
как на барышень гляделось,
не стесняйтесь говорить.

Как туда вам всё летелось
во всю мочь и во всю прыть...
Как оттуда не хотелось
в департамент уходить!

Как показано в статье М. А. Александровой, «апрельский сквер, привычное место свиданий, оказывается символическим пространством», «так что даже лавочка превращается в <...> порог — место откровений (потому и требуется поощрение: *не стесняйтесь говорить*)»; «Обычные (и, как водится, многочисленные) влюблённости поэтов вдохновлены призрачной надеждой на встречу с *Ней*: «...признавайтесь, кем согреты / ваши перья и стихи?»²⁶. Конкретное значение пространственной антитезы «туда» и «оттуда» связано с петербургской топографией («сквер — департамент»). В то же время

²⁶ Александрова М. А. «Чудесный случай» в лирике Булата Окуджавы. С. 187.

здесь намечается тонкая грань между посюсторонней реальностью и сферой идеала, что также становится знаком блоковского присутствия в мире Окуджавы.

Инна Шумкина

НАДЕЖДЫ МАЛЕНЬКИЙ ОРКЕСТРИК: РЕАЛИЗАЦИЯ АВТОРСКОЙ МЕТАФОРЫ В ГАЗЕТНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

Данная статья связана с работой по составлению словаря крылатых выражений из авторской песни. Эта работа была начата А. Е. Крыловым более десяти лет назад, когда были опубликованы материалы по песне Б. Окуджавы «Бери шинель, пошли домой»¹. Позже при моём участии был подготовлен и другой фрагмент этой работы, который был посвящён крылатым выражениям из шести песен двух авторов — Б. Окуджавы и В. Высоцкого². Следующим шагом стали крылатые фразы из «Песенки о ночной Москве» Б. Окуджавы (эти материалы ждут своей публикации).

Фраза, вынесенная в заголовок настоящей работы, безусловно, является наиболее популярной из данной песни Окуджавы. Количество обнаруженных нами в газетно-журнальной речи её употреблений в период с 1979 по 2012 годы достигает трёхсот. Правда, рассматриваемое нами выражение зарегистрировано словарями с единственным значением: «поэтический образ надежды»³. Однако собранные нами примеры показывают, что при цитировании актуализируется не только этот смысл.

¹ См.: *Крылов А.* Материалы к «Словарю цитат и крылатых выражений Булата Окуджавы»: Песня «Бери шинель, пошли домой» // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве.* М., 2004. С. 338–368.

² См.: *Крылов А.* Окуджава и Высоцкий: 6 песен — 32 крылатых выражения: Материалы к словарю / В соавт. с И. В. Шумкиной // *Крылов А.* Слова — как ястребы ночные: О крылатых выражениях из авт. песни. М., 2011. С. 101–264.

³ *Шулежкова С. Г.* Словарь крылатых выражений из области искусства. М., 2003. С. 189.

При работе над материалом мы обратили внимание на то семантическое варьирование, которому подвергается в публикациях журналистов данная фраза и сам метафорический образ, созданный поэтом. Анализ данного семантического варьирования и является задачей этой статьи.

В рассматриваемом выражении переплелись два ведущих поэтических мотива Б. Окуджавы, а именно образ надежды и музыкальный мотив, отразившийся в ярком слуховом образе оркестра. На наш взгляд, именно *надежда* становится в смысловом отношении ключевым образом для того, чтобы это выражение вышло за пределы своего текста. Это обусловлено тем, что *надежда* является существенным концептом для всей русской языковой картины мира. В силу его абстрактности данный концепт обычно представлен в метафорических сочетаниях. Например, в работе М. В. Пименовой выявлены основные когнитивные модели, через которые находит свою репрезентацию данный концепт⁴. Отметим, что среди данных когнитивных моделей мы не встретили моделей аудиального типа. В этом проявляется своеобразие окуджавского образа.

Окказиональный характер образа, заключённого во фразе, позволяет журналистам создавать на её основе яркие развёрнутые метафоры. При этом, как правило, в основе семантического варьирования лежит многогранность образа оркестра. Так, с одной стороны, в публикациях, как и в тексте поэта, может реализовываться его аудиальная составляющая. С другой стороны, в статьях часто акцентируется деятельностный аспект, связанный с представлением об оркестре как о слаженном коллективе.

Далее мы обратимся к анализу различных смысловых оттенков, которые приобретает крылатое выражение поэта в газетно-публицистической речи.

⁴ См.: Пименова М. В. Метод описания концептуальных структур (на примере концепта надежда) // Учен. зап. Забайкальского гос. ун-та. Сер.: Филология, история, востоковедение. 2011. № 2. С. 85–93.

На основе слухового характера образа оркестра создаются контексты, репрезентирующие разные состояния и виды надежды.

Так, в первую очередь обращают на себя внимание контексты, в которых наличие или отсутствие надежды представлено через звучание оркестра. Как правило, это реализуется за счёт сопутствующей глагольной лексемы *звучать*, например:

*«У лесозавода есть светлая перспектива <...> мы серьёзно планируем реконструкцию предприятия... Словом, **“надежды маленький оркестрик” по-прежнему звучит**»* (Правда Севера. Архангельск, 2000); *«Во всяком случае принесённые деньги можно вынести подобру-поздорову обратно. Так что **надежды маленький оркестрик всё же звучит**»* (Рус. курьер. 2004) или *«При таком кругозоре у детей может зародиться уныние, от которого два шага до другого смертного греха. Получается, мы снова вплотную подошли к той черте, за которой уже **не играет “надежды маленький оркестрик”**. Не переступить бы»* (о детском суициде; АиФ. 2012).

Появление надежды описывается с помощью глагольной лексемы *слышать* и её дериватов. В этом случае обязательно присутствует активный субъект, воспринимающий звучание. Сравните:

*«Один крупный режиссёр, побывав со своей труппой в Театре Наций, сказал, что в этих стенах он будто услышал **“надежды маленький оркестрик”**»* (Культура. 2006); *«Для меня же это было ещё и подтверждением, что я не ослышалась, различив сквозь гомон разных голосов в ЮФУ **“надежды маленький оркестрик”**... В беседах с седыми и молодыми, зрелыми и начинающими учёными я улавливала явную надежду на перемены к лучшему»* (Поиск. 2013).

Стоит отметить, что в последнем примере помимо аудиальной составляющей реализуется и другое значение лексемы *оркестрик* — слаженная работа, коллективный характер выполняемого действия (*оркестрик* противопоставляется *гомону голосов*). Отметим, что с помощью этой «деятельностной составляющей» в значении лексемы

оркестрик может быть передано само появление, зарождение надежды. Так, в следующем контексте:

*«Кое-что уже удалось —**одвинуть**» — снизить недоимку, закупить оборудование, создать запас сырья, погасить задолженность по зарплате... <...> И всё же, повторяю, **“надежды маленький оркестр”** **расселся по местам и изготовился к игре. И вдруг — приглашение к банкротству**» (Крас. Север. Вологда, 1998).*

С помощью фразы может быть реализовано и значение «неосуществлённая, неоправдавшаяся надежда», что чаще всего наблюдается при освещении событий из спортивной и политической сфер. Это осуществляется за счёт контаминации с устойчивой фразой *оркестр играет туш*, символизирующей победу.

*«Увы, **надежды маленький оркестрик не сыграл туш. Российская пара** <...> **сделала шаг назад и оказалась вне пьедестала**» (Гудок. 2008); *«Собственно, это те же лозунги Медведева — вот только методы достижения целей Касьянов озвучивает невразумительно и без партийной риторики. Не был бы Касьянов лишенцем — **надежды маленький оркестрик мог бы играть на его улице победный туш**» (Ежедн. новости Владивостока. 2007).**

2

В рассматриваемых газетно-публицистических текстах обращают на себя внимание лексемы, передающие интенсивность звучания оркестра. Подобные лексемы отсылают к разному характеру звучания, как правило, это связано со шкалой громко / тихо и разборчиво / неразборчиво. За счёт данных единиц осуществляется *указание на величину надежды*. Например:

*«Тревога ещё больше усилилась после первого прыжка Пярых — на 14,38. А после первой попытки Алдамы, которая улетела на 14,72, **наш и без того маленький оркестрик надежды стал вовсе не слышимым**» (Спорт-экспресс. 2005); *«**Надежды маленький оркестр звучит всё отчётливей. Конференция директоров образовательных****

учреждений культуры и искусства в областной библиотеке сопровождалась двумя выставками и фильмом» (Саратов. обл. газ. 2007).

Существенно, что уже в исходном образе заложено представление о *маленькой* величине надежды. Такая насыщенность образа позволяет использовать его в качестве единицы измерения. Нередко подобное «количественное» употребление сопровождается грамматическими деформациями самой фразы. Так, в следующем интервью о состоянии современного кинематографа трансформируется синтаксическая структура крылатого выражения:

«— Ярополк Леонидович, ну хоть какая-то надежда на продолжение работ есть? // — Надежды — маленький оркестрик. Только очень маленький. День кино — праздник со слезами на глазах» (Обл. газ. Екатеринбург, 1998).

Как видим, парцелляция и повтор усиливают количественную характеристику надежды.

В другом примере точное употребление фразы приводит к синтаксическому нарушению — «неправильному» её согласованию с контекстом, ср.:

«Пока нет всплеска литературы, достойной лучших достижений традиционной отечественной школы. Так что честно говорю: пока у нас лишь “надежды маленький оркестрик” на будущий расцвет российской литературы» (Рос. газ. 2000).

Данная грамматическая деформация, вызванная устойчивым управлением (надежда на что-то), подчёркивает количественный характер второй части фразы (*надежды на расцвет сколько? — маленький оркестрик*).

Отметим, что величина надежды может передаваться и за счёт лексических трансформаций, указывающих на размер оркестра. Например:

«Надежды» большой оркестр (о помощи развалившемуся хозяйству; Молот. Ростов н/Д., 2001); *«Ребят из Архангельской воспитательной колонии попросили написать о том, какой они сейчас видят волю. <...> Получилось не совсем так, как у Окуджавы: большущий*

оркестр надежды под управлением любви, причём адресной — к маме» (Правда Севера. Архангельск, 2001).

3

Обратимся теперь к другой составляющей образа оркестра, которая связана с представлением о нём как о коллективе.

Так, фраза нередко используется в контекстах, связанных с конкретными оркестрами. В таких случаях, как правило, происходит буквализация выражения (особенно если речь идёт о небольших, камерных оркестрах; о детских или юношеских коллективах). Однако и в этом случае при использовании фразы наблюдаются дополнительные оттенки значения. Например, в следующих контекстах *надежды маленький оркестрик* наделяется особым типом звучания:

«Лабаяющих каждый вечер в переходе мужичков, почитающих себя джазменами, не услышать невозможно. Вой саксофона, грохот —ударых» — это не кузнечик пропиликает на скрипке и не надежды маленький оркестрик: в замкнутом пространстве гром литавр напоминает грохот слесарной мастерской» (Моск. правда. 2003) или *«Там, где исполняемой музыке надо было передать затаённую печаль или сонную негу, тысячеинструментальный коллектив звучал как “надежды маленький оркестрик” — интимно и проникновенно»* (Изв. 1998).

Как видим, приятное, «проникновенное» звучание оркестра не позволяет авторам использовать фразу по отношению к любому коллективу.

При употреблении популярной строки по отношению к самодеятельным, недавно образовавшимся, состоящим из молодых исполнителей коллективам нередко возникает дополнительное значение «коллектив, подающий надежды». Так, в публикации об ансамбле юных виолончелистов (Вперёд. Химки, 2005), озаглавленной фразой Окуджавы, обыгрываются все три лексемы и реализуется сразу несколько значений: *оркестр* в прямом смысле, оркестр,

подающий надежды, и помимо этого лексема *маленький* указывает не только на небольшой размер коллектива, но и на возраст участников.

Представление об оркестре как о коллективе позволяет использовать известную фразу в материалах о разных группах людей, объединённых какой-либо деятельностью или идеей (в том числе надеждой) — спортивные команды, группы энтузиастов, семья... В следующем примере в качестве такой группы выступает команда врачей, при этом возникает дополнительное значение «коллектив, осуществивший надежду», ср.:

«Именно такую историю вправе записать на свой счёт небольшая команда врачей из нескольких медицинских учреждений С.-Петербурга. Этот “надежды маленький оркестрик под управлением любви”... подарил жизнь в принципе нежизнеспособному ребёнку» (Медицин. газ. 2012).

В подобных публикациях акцент часто делается на коллективную, слаженную работу группы. Так, например, взаимодействие учителя и учеников может сравниваться со взаимодействием дирижёра и оркестра:

«Если оркестр играет вразнобой — дирижёр смешон. Когда оркестр сыгран, дирижёр кажется волшебником. Также и в нашей работе. Если класс сыгран, то урок — как музыка, а технология сверкает своими алмазными отточенными гранями. Школьный коллектив — педагоги и учащиеся — это всегда “надежды маленький оркестрик под управлением любви”!» (www.school38-ozersk.ru/учителям/; дата обращения: 30.6.2014).

В подобных случаях фраза нередко приобретает и другие близкие по смыслу значения: «коллектив, который вселяет надежду» и «группа, состоящая из надеющихся». Например, в спортивных публикациях, если речь идёт о команде, то реализуется первое значение, а если о болельщиках — то второе, ср.:

«Наш надежды маленький оркестрик исполнил поистине богатейшую симфонию под управлением Гареева» (о победе футбольной команды; Молодёж. газ. Уфа, 2001) или *«По крайней мере фан-*

десант с берегов Волги значительно поредел. Многие болельщики — Ак Барса” в воскресенье вечером уехали из Уфы, остался “надежды маленький оркестрик” — около сотни человек» (Совет. спорт. 2011).

* * *

Представленное семантическое варьирование помогает создавать многослойные образы. Например, в следующей статье под заголовком «Атака на ~~Надежду~~»:

«В частности, за последние полтора года — Надежда” передала миллион рублей на нужды учреждений соцобеспечения и в больницы республики. <...> Одним словом, “Надежды” маленький оркестрик... Кто бы мог подумать, что его станут глушить» (Новая вёрстка. Казань, 2004).

Обыгрывание названия организации позволяет реализовать сразу несколько значений во фразе: с одной стороны, небольшая, но видимая работа самой организации, а с другой — появление надежд в результате этой деятельности. Двойная актуализация фразы подчёркивается и многозначностью глагольной лексики *глушить* (препятствовать деятельности и ослаблять чувства).

Итак, мы видим, что дословное использование выражения характеризуется различными семантическими нюансами, в основе которых лежит исходная авторская метафора. Выделенные нами значения («слаженный коллектив», «коллектив, подающий, вселяющий, осуществляющий надежды», «группа надеющихся») позволяют дополнить зафиксированную словарями дефиницию данной крылатой фразы поэта.

Владимир КОВНЕР, Лидия Разран СТОУН

О ПЕРЕВОДАХ ПЕСЕН БУЛАТА ОКУДЖАВЫ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Так как у этой статьи два автора, мы вынуждены время от времени говорить о себе в третьем лице, называя себя ВК и ЛС.

В 2009 году Владимир Ковнер предложил своей партнёрше по переводам Лидии Разран Стоун перевести на английский язык несколько песен Булата Окуджавы. Главная задача для нас была очевидной — песни в переводе должны петься. Переводы должны быть предельно точными, но не превратиться в рифмованные подстрочники, то есть необходимо сохранить стиль автора, а также художественные и музыкальные образы, которыми насыщена поэзия Окуджавы.

ЛС — американка, из семьи первой русской эмиграции. Она имеет тридцатилетний опыт литературных переводов, включая поэтические, с русского языка на английский: от Пушкина и Лермонтова до Бродского и Ратушинской, Маршака и Чуковского. ЛС является главным редактором журнала «SlavFile» («Славянский Файл»). ВК входит в редакционный совет этого журнала, занимается литературными переводами на русский язык, в том числе переводами английской и американской детской поэзии, изданными в 2010 году книгой «Приласкайте льва», редактирует поэтические переводы с русского на английский язык.

Вместе мы работаем с 2005 года. Редактируя работы друг друга и используя метод итерации, последовательно улучшая версии переводов, мы научились работать, как один человек с совершенным знанием двух языков.

Чего пока не было в нашей совместной работе, это песен, за исключением перевода на английский язык стихотворения Бродского «Пилигримы», положенного на музыку Е. Клячкиным.

ВК: «Творчество Окуджавы я знаю очень хорошо, что даёт мне возможность разьяснять партнёрше тонкости его поэзии. Мне посчастливилось быть на его домашних и концертных выступлениях в Ленинграде и Москве и записывать их. В США я встречал Булата у Владимира Фрумкина в Оберлине, штат Огайо, и был на его концертах в Детройте, штат Мичиган, где я живу и работаю с 1979 года».

В пределах ограниченного объёма статьи мы хотим показать, какие уникальные проблемы стояли перед нами при переводах песен Окуджавы. Для начала сошлёмся на А. В. Сычёву, которая считает, что «в подавляющем большинстве переводов поэзии Б. Окуджавы на английский язык воссоздан основной смысл его стихотворений, однако богатство их языка и уникальность стиля отражены в англоязычных вариантах лишь в малой степени»¹. Она предлагает статистические данные, согласно которым 67% всех переводов на английский язык — подстрочные и вольные, и более 16% переводов можно считать адекватными.

Эта статистика нас ошеломила. Становится очевидным, что только сравнительно небольшой процент переводчиков обращал внимание на музыкальность поэзии Окуджавы!

ЛС: «Сначала я не воспринимала Окуджаву. Никогда в многолетней практике нашей совместной работы ВК не был столь требователен к сохранению поэтических образов подлинника, к соблюдению размера, ритма и формы стихотворения-песни; при этом постоянно напоминая, что мелодия является равноценно определяющим компонентом перевода».

Известен рассказ А. Володина о первом концерте Булата в ленинградском Доме Искусств. Булат попросил Володина: «Только не говорите, что это песни. Я поэт. Это стихи». Продолжает Володин: «Каждое слово в его песнях... знает, что оно принадлежит поэзии, высшей, чем просто поэзия. Оно — слово песни, ему на своих не-

¹ *Сычёва А. В.* Поэзия Булата Окуджавы в переводах на английский язык: (Исторические, лингвопереводческие и страноведческие аспекты): Дисс. ... канд. филолог. наук. Магадан, 2011. С. 8.

больших крыльях надо пролететь над огромной страной». Сказано очень точно. И нам, переводчикам поэзии Окуджавы, важно понимать, что в огромном числе случаев его поэзия — не просто стихи. Это уникальные песни, созданные как одно целое, по словам Владимира Фрумкина, для исполнения автором в естественном соединении с его напевом и гитарой. Напрашивается вывод: чтобы переводить их на другой язык, необходимо услышать их в исполнении Булата, за исключением тех редких случаев, когда он сочинял песню специфически для какого-то актёра-исполнителя, например «Ваше благородие, госпожа Разлука», написанная на музыку Исаака Шварца для Луспекаева и замечательно им исполненная. Попытка «перевода» стихов Окуджавы на другую музыку, что проделал композитор Блантер (для исполнения Э. Хилем), привела к смехотворным результатам. Это не раз демонстрировал В. Фрумкин в своих выступлениях.

Забегая вперёд, отметим, что неудача Владимира Набокова с его переводом «Сентиментального романса»² заключается, среди прочего, и в том, что он, по свидетельству исследователей его творчества, никогда не слышал исполнение песен Булата. Было бы чудом, если бы кто-нибудь перевёл абсолютно адекватно песни Булата на другой язык, не слыша их. Чуда не произошло. Какой бы теории перевода не придерживался переводчик песни, а у Набокова была своя теория, перевод её должен быть эквиметрическим, то есть эта песня и на другом языке должна петься. Анализируя перевод Набокова и отмечая многочисленные нарушения в нём размера и формы подлинника, мы поверили, что он, действительно, «Сентиментальный романс» никогда не слышал.

Музыкальность Окуджавы, определяющая общий настрой его поэзии, имеет три грани. Во-первых, он слышит музыку везде, исходящей от городских дворов, архитектурных ансамблей и парковых оград, на улицах ночной Москвы, в переплетениях берёзовых веток.

² См.: Ковнер В., Стоун Л. Р. Анализ перевода «Сентиментального романса» Окуджавы Владимиром Набоковым // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 10 / Сост. А. Е. Крылов. М., 2013. С. 109–118.

Однажды ЛС вспомнила, как в Скалистых Горах Колорадо её муж сказал, глядя на бесконечные мощные массивы гор, что внезапно мысленно услышал торжественную музыку, что-то, напоминающее Бетховена. Видимо, нечто подобное происходило с Булатом.

Во-вторых, Окуджава постоянно и естественно вводит в свою поэзию самые разнообразные музыкальные атрибуты: гитару, трубу, барабан, флейту, кларнет, менуэты, вальсы, марши и так далее. И, наконец, третий музыкальный аспект его поэзии — это само её необычайно музыкальное звучание. Даже те стихи, которые он по какой-то причине не положил на музыку, буквально просят быть спетыми.

ВК: «Я никогда не мог понять, почему среди песен Булата нет посвящённого Ольге стихотворения *Я люблю эту женщину, очень люблю, / Керамический конь увезёт нас постранствовать*. Слишком личное? Но он же опубликовал это стихотворение!

Недавно я набрёл в Интернете на веб-сайт «Несни Алекса»³, который открывается словами: «Стихи, которые невозможно не петь...» На первой же странице автор Алексей Силин поёт под гитару *Я люблю эту женщину, очень люблю*. Поёт замечательно, без пышности, и, я бы сказал, используя любимое слово Булата, сердечно».

Нам кажется, что песня «Ленинградская музыка»⁴ — идеальный пример всех граней музыкальности Окуджавы. Тот, кто бывал в Ленинграде (Санкт-Петербурге), наверняка видел Зимний дворец (арх. Растрелли), Адмиралтейство, улицу Зодчего Росси.

Все они как художественные образы нашли себе место в этой песне. Приведём здесь её последний куплет:

О, вовсе не ради парада, не ради награды,
а просто для нас, выходящих с зарёй из ворот,
гремят барабаны гранита, кларнеты ограды
свистят менуэты... И улица Росси поёт!⁵

³ См.: http://korica.narod.ru/a_pesni2.html (дата обращения: 23.5.2014).

⁴ Этой песне посвящена статья: Кулагин А. В. Окуджава как ленинградский поэт // *Голос надежды*. Вып. 9. 2012. С. 338–348.

⁵ Окуджава Б. Стихотворения / Сост. и подг. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина. СПб., 2001. С. 227.

Любопытно, что нет ни одного перевода этой песни на английский язык, не считая подстрочные переводы. Мы видим несколько причин этого.

В своей статье А. В. Кулагин пишет, что в этой песне «...центральной оказывается тема музыки, неотделимой от лирического восприятия города... Возникло ощущение большого оркестра...» Именно это, к сожалению, и не чувствует большинство переводчиков. Далее, эта песня насыщена поэтическими/музыкальными образами, точно переводить которые на английский язык очень трудно, а опускать детали или ограничиться вольным переводом — это значит лишить песню её прелести и её автора.

Ещё почти незнакомая с поэзией Окуджавы, ЛС поражена её образностью: «Я не в состоянии представить картину кларнетов оград, играющих менуэты». Приходится напомнить широко известное стихотворение Маяковского 1913 года «А вы могли бы?», заканчивающееся строчками:

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Конечно, это поэтический образ, открытый для интерпретации. Как кто-то сказал, настоящий художник слова может даже на таком странном инструменте сыграть истинный ноктюрн. Поэт в обыденных вещах может видеть необычайное: дрова — как мазки акварели, водосточную трубу — как музыкальный инструмент (флейту). Нам кажется, что для Окуджавы весь мир — это музыкальный инструмент. А поэтические образы мы должны принимать как таковые и стараться переводить их на другой язык по возможности точно.

А как передать на другом языке бесчисленные аллитерации: *гРЕмящих баРАбанов гРАнита... не РАди паРАда, не РАди нагРАды?*

Ещё одной специфической проблемой для переводчика этой песни является первая строфа. Забудьте о стихах. Попробуйте объяснить американцу хотя бы прозой, что где-то, а именно в Питере, существуют многоэтажные дома с дворами-колодцами, в которых примерно

до 60-го года жители держали свои дрова для отопления печек, установленных в каждой квартире. И именно эти дворы и эти дрова имел в виду замечательный поэт-художник Булат Окуджава:

...вы встаньте с постели, сойдите к дворам,
туда, где — дрова, где пестреют мазки акварели...

Можно, конечно, делать сноски или давать комментарии перед началом песни, объясняя ситуацию, заодно давая справку о Растрелли и Росси. Всё можно.

Мы начали наш рассказ с этой песни, чтобы сразу сбросить с плеч груз нашей единственной пока неудачи. Надо признаться, что ПОКА мы не смогли найти ключ к переводу этой песни, и предварительно, для пробы, перевели вольным стилем две последние строфы. Но мы обязательно к «Ленинградской музыке» вернёмся.

В подобной ситуации мы были ещё дважды, переводя «Песенку об Арбате» и «Чёрное море», но, в конце концов, решили все проблемы.

Начав работать над переводами лирики Окуджавы, мы быстро обнаружили, что между переводом стихотворения и переводом песни — пропасть. К счастью, тексты части песен Булата написаны регулярным размером и легко ложатся на достаточно простую музыку. Поэтому мы без особых проблем довольно быстро прошли через ряд таких песен как, например, «Неистов и упрям...», «Полночный троллейбус», «Бумажный солдатик», «Глаза, словно неба осеннего свод...»⁶

<i>Глаза, словно неба осеннего свод, и нет в этом небе огня, и давит меня это небо и гнёт — вот так она любит меня.</i>	<i>The gray of a late autumn sky are her eyes, Without any warmth I can see. And I am oppressed by these ominous skies. Behold how this woman loves me.</i>
<i>Прощай. Расстаёмся. Пощады не жди! Всё явственней день ото дня, что пусто в груди, что темно впереди — вот так она любит меня.</i>	<i>Good-bye. There's no way to go on. Let us part. Each day this grows clearer to me. All's empty inside and the future is dark. Behold how this woman loves me.</i>

⁶ См. там же. С. 189

<p><i>Ах, мне бы уйти на дорогу свою, достоинство молча храня. Но старый солдат, я стою, как в строю... Вот так она любит меня.</i></p>	<p><i>It's time I went off. This I well understand. To be self-respecting and free. Old soldier I am, at attention I stand. Behold how this woman loves me.</i></p>
---	---

Рекордной оказалась «Песенка об Арбате»⁷. Чтобы закончить её перевод, нам потребовалось сорок итераций и полгода времени. Камнем преткновения оказались первые строки песни.

ЛС не могла воспринять асфальт (конструкционный материал!) как поэтический образ, да ещё вдобавок — прозрачный асфальт, нечто парадоксальное.

ВК: «Пришлось попытаться совместить несовместимое – дать рациональное объяснение поэтического образа. Представим себе мокрый асфальт после сильного дождя; при ярком солнце сверкающая прозрачная синяя или серая, как в реке, вода визуальнo сливается с асфальтом и, кажется, что это сам асфальт прозрачен».

<p><i>Ты течёшь, как река. Странное название! И прозрачен асфальт, как в реке вода. Ах, Арбат, мой Арбат, ты — моё призвание. Ты — и радость моя, и моя беда.</i></p> <p><i>Пешеходы твои — люди не великие, каблуками стучат — по делам спешат. Ах, Арбат, мой Арбат, ты — моя религия, мостовые твои подо мной лежат.</i></p> <p><i>От любви твоей вовсе не излечишься, сорок тысяч других мостовых любя. Ах, Арбат, мой Арбат, — ты моё отечество, никогда до конца не пройди тебя!</i></p>	<p><i>Street with curious name! Asphalt river! How you gleam! I see light shine through you, feel your currents flow. Oh Arbat, my Arbat, you're my purpose, you're my dream. You're my joy, my delight, yet you are my woe.</i></p> <p><i>Oh, those walking on you — they're not high society. Just plain folks who have tasks on my bustling street. Oh Arbat, my Arbat, you're my faith, my piety. And I am at my best when you're 'neath my feet.</i></p> <p><i>For the love that you give there's no known remedy, Though a thousand new streets, I chance to befriend. Oh Arbat, my Arbat, my homeland you'll ever be. For my journey on you will not ever end.</i></p>
--	---

В заключение заметим: для переводчика недостаточно иметь поэтический талант. В идеале для перевода на английский язык переводчик должен быть носителем этого языка, при этом имея почти со-

⁷ См. там же. С. 177

вершенное знание и русского языка. Или, как в нашем партнёрстве, надо иметь соавтора и научиться работать как один человек с совершенным знанием двух языков. В противном случае есть опасность сделать переводы с русского языка на русский только английскими словами, забывая об особенностях английского литературного языка.

В ноябре 2010 года мы сделали доклад на Славянской секции Конференции Американской Ассоциации Переводчиков о проблемах и возможностях перевода песен Окуджавы на английский язык. Чтобы проиллюстрировать эти возможности, мы пригласили молодого переводчика из Нью-Йорка Даниила Векслера, певца и гитариста, прекрасно знающего оба языка, исполнить несколько песен Окуджавы сначала по-русски, а затем по-английски. Доклад, на котором присутствовало более пятидесяти переводчиков, включая переводчиков из России и с Украины, прошёл с большим успехом.

На данный момент мы перевели двадцать семь песен и шесть стихотворений Булата. Работа продолжается, и наслаждение от этой работы не убывает. *«Хватило б только пота...»*

БОЛГАРСКИЕ ЖУРНАЛИСТЫ В ГОСТЯХ У БУЛАТА ОКУДЖАВЫ: ДВЕ НЕИЗВЕСТНЫХ ПУБЛИКАЦИИ

Благодаря альманаху «Голос надежды» в научный оборот введено множество малоизвестных интервью и высказываний Окуджавы, в том числе записанных иностранными журналистами. В разделе «Так говорил Окуджава», в котором публиковались обратные переводы этих материалов, достойное место занимали интервью, обнаруженные в болгарской прессе. Как правило, они были взяты во время визитов Окуджавы в Болгарию.

Однако подобные материалы публиковались не только в периодике и не только по горячим следам. Представляем два материала болгарских журналистов, которые побывали в гостях у Окуджавы в Советском Союзе и описали свои встречи с ним в книгах.

Первый текст написан критиком и литературоведом Любеном Георгиевым (1933–2001). Он известен отечественным читателям как хороший знакомый Владимира Высоцкого, автор его биографии, которая выдержала три издания и дважды переводилась на русский язык. Георгиев был знаком и с Булатом Окуджавой; альманах «Голос надежды» публиковал переводы его интервью и статей¹. Текст, который публикуется в этом сборнике, взят из книги «Московские квартиры» (1977), в которой Георгиев описывает своих советских друзей в домашней обстановке. Судя по всему, визит состоялся в 1971 году, до декабря. Такой вывод можно сделать из указания о том, что младший сын Булата Окуджавы (родившийся 15 сентября 1964 года) уже дос-

¹ См. *Окуджава Б. Узнаем же прошлое* / Пер. с болг. К. Крутских // *Голос надежды: Новое о Булате* / Сост. А. Е. Крылов. Вып. 4. М., 2008. С. 83–87; Булат Окуджава — газете «Литературен фронт»: «Скучать мне некогда»; Булат Окуджава: «Меня привлекают обычные люди, оказавшиеся в необычных обстоятельствах» / Пер. с болг. М. А. Раевской // Там же. Вып. 7. 2010. С. 288–353.

тиг школьного возраста, а также о том, что «Мерси, или Похождения Шипова» «печатаются» в «Дружбе народов» (а не «уже напечатаны»; см. сноску 8). К сожалению, в тексте приводятся всего два небольших монолога Окуджавы, зато в нём описана обстановка его квартиры и творческие планы. Пока не удалось установить, публиковался ли этот текст (или другие тексты, написанные по материалам той же встречи) предварительно в прессе.

Второй текст, напротив, скуп на описательные детали и почти полностью состоит из вопросов автора и ответов Окуджавы. Публицист Георги Чаталбашев (р. 1942) задавал своим советским друзьям-писателям один и тот же набор вопросов, — так была написана книга «Исповеди» (1982). Как сообщил нам Чаталбашев в телефонном разговоре, встреча с Окуджавой произошла в декабре 1976 года. После беседы болгарский журналист выменял у поэта его «простенькую бензиновую зажигалку» на свою дорогую английскую. Окуджава удивился неравноценному обмену, но Чаталбашев сказал: «Это же зажигалка, от которой вы прикуривали во время нашего разговора!». Но эта милая подробность в книгу не вошла: задачей было представить читателям внутренний мир поэта, его принципы, пристрастия, надежды. В прессе это интервью, по словам Чаталбашева, не публиковалось.

Любен Георгиев
Московские квартиры (отрывок)

В квартире Булата Окуджавы в кабинете и гостиной тоже² много старых ценных книг и сборников. Но его квартира гораздо меньше, она находится в одном из новых районов Москвы, довольно далеко от центра, на предпоследней станции метро³. Здесь всё очень уютно и со

² Как и в квартире критика Ю. Б. Борева, которому посвящена предыдущая глава.

³ До 1978 года Окуджава жил с семьёй на Ленинградском шоссе, д. 86, корп. 2. Ближайшая станция метро — «Речной вокзал», последняя на Замоскворецкой линии.

вкусом устроено, чувствуется и заботливая рука Оли, супруги и спутницы поэта. В соседней комнате спит маленький Булат⁴, которому уже пришла пора ходить в школу. Я немного задержался после какого-то спектакля, объясняю, что уже ужинал, но кому это интересно. Боже ты мой, до чего же вкусной может быть домашняя еда! Здесь есть не только русские блюда, но и некоторые грузинские, восточные, близкие нам. Гостеприимная хозяйка буквально закармливает нас лакомствами, одно пикантнее другого.

Мне давно уже хочется встать из-за стола и прогуляться вдоль книжных полок. Наверное, тут есть и сборник стихов Божидача Божилова, который Булат Окуджава перевёл на русский⁵. Эта книга прочно связала его с Болгарией, он говорил мне, что зелёные софийские улицы напоминают ему Тбилиси⁶.

В кабинете на видном месте я замечаю множество массивных томов, посвящённых эпохе Александра II.

— Я пишу роман об этой эпохе, — объясняет поэт. — Вот и родословное древо одной знаменитой русской семьи.

Как много ветвей на этом рисунке! Хотя в романе историческим является только фон, а персонажи вымышлены, автор должен досконально изучить всю родословную своих героев, даже тех, о ком в книге может вообще не зайти речи. Это будет третий исторический роман Булата Окуджавы — первый уже вышел («Глоток свободы»)⁷,

⁴ Булат Булатович Окуджава (р. 1964), сын поэта от О. В. Арцимович.

⁵ Божилов Божидар (1923–2006) — болгарский поэт и драматург. Речь идёт о книге: *Божилор Б. Весенняя поэзия: Избр. лирика / Пер. с болг. Б. Окуджавы; Сост. и ред.: А. Собкович; Предисл. М. Алигер. М., 1968.*

⁶ За перевод этой книги Окуджава был приглашён на семинар переводчиков болгарской литературы, который проводился в Варне с 22 августа по 10 сентября 1970 года (см.: Симпозиум на преводачите от български език в чужбина // Народна култура. София, 1970. № 32. С. 2). Это была его первая поездка в Болгарию. Как минимум до 30 августа он пробыл в Варне, а 6 сентября был в Софии (см.: *Георгиев Л. Булат Окуджава: «Меня привлекают обычные люди...».* С. 307).

⁷ Отдельное издание вышло в 1971 году.

второй печатается (в журнале «Дружба народов»⁸). Он показывает мне семь изданий романа про декабриста Павла Пестеля — на венгерском, немецком (ГДР), польском, чешском и др. Я заверяю его, что он появится и на болгарском.

Мы снова садимся за стол, и Булат делится впечатлениями от своей недавней поездки по Австралии⁹. Оказывается, что остатки местного населения — аборигенов — не хотят равным счётом ничего знать про современную цивилизацию. Они бегут в самые пустынные районы, отказываются жить в современных домах, избегают контактов с «переселенцами». У тех, кто пустил в этой стране корни, нравы тоже очень своеобразные.

— У капитализма свои суровые законы. В одном месте двое мальчишек, лет одиннадцати, ремонтировали какую-то дорогу. Оказалось, что это дети местного миллионера. Они хотели поехать куда-то летом, и отец подсчитал, какую работу они должны выполнить, чтобы заработать деньги (у него). Иначе нельзя. И они занимаются самой трудной и грязной работой... А ты можешь себе представить, чтобы у нас дети состоятельных родителей занялись трудом? А у вас как с этим обстоят дела? Мы только говорим, будто все профессии одинаково почётны, а на самом деле почётна только профессия космонавта. Поэтому все хотят быть только космонавтами.

Мы начинаем разговор о литературе. У меня завязывается острая дискуссия с ещё одним гостем, молодым критиком из Ленинграда Владимиром Соловьёвым¹⁰, который вместе с супругой¹¹ учится на годичных курсах для молодых литературных кадров при Союзе писателей. Мне кажется, что он излишне строг по отношению к самым ярким представителям современной русской поэзии, судит их отстра-

⁸ Окуджава Б. Мерси, или Похождения Шипова: Старинный водевиль: Истинное происшествие // Дружба народов. 1971. № 12. С. 88–199.

⁹ Поездка состоялась весной 1968 года в составе делегации Союза писателей.

¹⁰ Соловьёв Владимир Исаакович (р. 1942) — писатель, публицист. См. его воспоминания об Окуджаве: Соловьёв В. Поэзия ходячих истин: Из мемуарного романа «Записки скорпиона» // Голос надежды. [Вып. 1.] 2004. С. 19–39.

¹¹ Клепикова Елена Константиновна (р. 1942).

нённо и как-то без учёта исторических реалий. Несколько позже он напечатает рецензию на Евтушенко в «Новом мире»¹², где будет развивать свои мысли в гораздо более приемлемой форме. Булат вмешивается в спор, он защищает — компетентно и деликатно, но в то же время бескомпромиссно — поэтов послевоенного поколения, а когда я его спрашиваю, кто из современников ему больше всего нравится, он называет Давида Самойлова. Это большой знаток стиха, который издал и книгу, посвящённую русской рифме¹³.

Моя спутница Наташа напоминает, что нам всё время не давал покоя вопрос: споёт ли нам Окуджава что-нибудь.

— Я давно уже не пою и не пишу стихов, с тех пор, как побывал в Болгарии, — говорит мне он. — В вашей стране я пел в последний раз, там я вернулся к написанию стихов, после пятилетнего перерыва¹⁴. Да ты же всё это знаешь. Я уже начал ненавидеть свои песни, точнее, ту популярность, которую они мне создали. Например, мне в дверь звонят, на пороге стоят две девочки и говорят: «Извините, мы были в гостях у ваших соседей и узнали, что вы здесь живёте. Вы не будете так добры прийти к нам и спеть нам что-нибудь?». Если не пойдёшь — получится, что зазнаёшься, если пойдёшь — какое к тебе будет уважение? Всё-таки я поставлю вам кое-что послушать.

Булат показывает мне целую серию своих пластинок, изданных за границей (в том числе и в нашей стране). Вот последнее парижское издание — в огромном двойном конверте, настоящий альбом, на котором напечатаны все тексты, в оригинале и в переводе. Пока мы слушаем песню про Леньку Королёва и про карету Александра Сергеевича, я переписываю себе один из текстов, которого у меня не бы-

¹² Очевидно, имеется в виду публикация «О поэте, о его стихах и его читателях» (Новый мир. 1973. № 2. С. 265–269) — рецензия на книги «Я сибирской породы» (Иркутск, 1971) и «Поющая дамба» (М., 1972).

¹³ Самойлов Д. С. Книга о русской рифме. М., 1973.

¹⁴ В статье Л. Георгиева «Булат Окуджава: —Меня привлекают обычные люди...» говорится, со ссылкой на К. Я. Ваншенкина, что во время пребывания в Болгарии в 1970 году Окуджава написал поэму «Жизнь охотника (Семь дней недели)».

ло. Булат даёт профессиональную оценку качеству записей, особенно хвалит болгарские. Потом наступает черёд военной песенки (точнее, антивоенной)¹⁵. Слушаю и всматриваюсь в висящий на стене портрет Джона Кеннеди — он как живое олицетворение злодеяний, творимых тёмными силами планеты. Простенькие и на первый взгляд непритязательные песенки Булата Окуджавы касаются самых глобальных проблем нашей Земли, поэтому они так трогают своей неприукрашенной правдивостью и простых людей. И поэтому они находят друзей по всему миру, везде, где люди хотят, чтобы был мир, чтобы у них был дом, хотят спокойно растить детей и каждый вечер ложиться спать с чистой совестью.

Уже перевалило за полночь, последний поезд метро давно ушёл, а разговорам конца не видно. Мы мечтаем о том, чтобы снова встретиться в Болгарии, строим планы, где и как мы могли бы вместе провести лето. И хотя мы заранее знаем, что далеко не все они могут осуществиться, мы твёрдо убеждены, что с каждой нашей встречей наш диалог будет возобновляться — как роман с продолжением.

*(Георгиев Л. Московски квартири.
Пловдив: Изд-во «Христо Г. Данов», 1977. С. 105–107)*

Георги Чаталбашев

Булат Окуджава: «Красота — во всеобщей гармонии»

В последние годы Булат Окуджава, автор многих оригинальных стихов и песен, поющих под гитару, пишет исторические романы и повести. Это его увлечение получило поэтическое объяснение в стихотворении «Я пишу исторический роман». Некоторые поклонники его таланта боятся, что его гитара замолчит навек. Не боится этого только сам автор — он ничем не даёт понять, что его интерес к истории может заставить его забыть о многолетних поэтических пристра-

¹⁵ Речь идет, по-видимому, о пластинке: *Bulat Okoudjava. Poète-compositeur soviétique*. 1968. Le Chant du Monde, LDX 7 4358, — или об одном из её позднейших переизданий. Под «антивоенной» песенкой могут пониматься «Песенка о пехоте» или «Песенка о солдатских сапогах».

ствиях. Булат Окуджава родился в 1924 году в Москве. После войны окончил Тбилисский университет и работал учителем. Вдохновение он черпал и черпает в том, что пережил.

Мы встретились с ним на берегу Балтийского моря, на курорте Дубулты недалеко от Риги, в Доме творчества писателей, в котором Окуджава написал все свои исторические книги. Был декабрь, приближались новогодние праздники, и писатели, видимо, старались поскорее выполнить свой план. В комнате, в которой Булат Окуджава меня принял, стояла пишущая машинка с наполовину исписанным листом бумаги — единственное свидетельство напряжённого творческого труда...

— **Что вы считаете самой ценной человеческой добродетелью?**

— Умение создавать своё благополучие, не разрушая благополучия других людей.

— **Какой недостаток вам легче всего простить?**

— Лень.

— **Какой недостаток вызывает у вас наибольшее отвращение?**

— Властолюбие.

— **Какое у вас любимое занятие?**

— Мыть посуду. Это меня отрезвляет, я начинаю понимать, что человечество вовсе не ждёт с нетерпением, когда я напишу следующую строфу.

— **А развлечение?**

— Водить машину.

— **Ваш идеал земного счастья?**

— Его можно достичь только тогда, когда позиция, о которой я сказал в ответе на первый вопрос, станет принципом для всех людей в мире.

— **Ваше представление о несчастье?**

— Невозможность реализовать свои цели и намерения.

— **Что в повседневной жизни вас больше всего раздражает?**

— Громкоговорители в поездах, на улицах.

— **Как вы к этому относитесь?**

— Болезненно.

— **Кто вам кажется наиболее несчастным?**

— Тот, кто не реализовал себя как талант и как личность.

— **Какой самый счастливый момент вашей жизни?**

— Момент моего рождения.

— **А самый печальный?**

— Он ещё не наступил.

— **Вы верите в дружбу?**

— Верю.

— **Какая историческая личность вам наиболее симпатична?**

— Екатерина I.

— **Ваш любимый литературный герой?**

— Герои рассказов и сказок Сетона-Томпсона. Мой сын их тоже обожает.

— **Любимый композитор?**

— Моцарт, Бетховен, Рахманинов.

— **Любимый поэт?**

— Пушкин.

— **Любимый художник?**

— Мне нравится несколько направлений в живописи. Больше всего — русский портрет XVIII века¹⁶. Там видны такие судьбы! Я могу смотреть на эти лица бесконечно.

— **Кто из современных советских поэтов и писателей вам нравится?**

¹⁶ В тексте говорится о «русском портрете XVII века». Очевидно, это ошибка журналиста: в XVII веке портретное искусство в России только зарождалось, его тогдашние образцы далеки от психологизма. В другой беседе Окуджава говорил, что его привлекает «русский портрет конца XVIII — начала XIX века» (Авакян С. Портрет в Божественном переулке // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате. 2-е изд., испр. и доп. Ниж. Новгород, 2004. С. 208). Интерес ко внешнему облику людей именно XVIII века виден и во многих известных произведениях Окуджавы: «Как я сидел в кресле царя», «Песня о Моцарте», «Когда известный русский царь...»

— Давид Самойлов, Арсений Тарковский, Олег Чухонцев, Юнна Мориц, Юрий Трифонов.

— **А из болгарских?**

— Я плохо знаю болгарскую литературу.

— **Что вы считаете шедевром природы?**

— Животный мир.

— **Что вы думаете о красоте, часто ли вы её встречаете в жизни?**

— Красота – понятие относительное. То, что я считаю красивым, другие могут таковым не считать. Наверное, красота — во всеобщей гармонии.

— **На что вы возлагаете самые большие надежды?**

— Когда я был маленьким, я однажды перед сном подумал: вот бы изобрели аппарат, который уничтожит всё оружие на земле.

— **Чем ещё кроме таланта должен обладать писатель, чтобы его любили?**

— Писатель не должен стремиться к тому, чтобы его все любили.

— **А что может погубить талант?**

— Желание сочетать высокое качество продукции с высоким уровнем жизни. Например, когда человек пишет много халтуры, за которую хорошо платят, например, десять сценариев, покупает дачу и говорит себе: вот теперь я напишу блестящий роман. Так не получается. Я счастливый человек. Я всегда делал то, что мне нравится.

— **Назовите отличительные черты нашей эпохи.**

— Мне это трудно, это дело социологов. А я занимаюсь исторической прозой.

— **Какая новость последних лет произвела на Вас самое сильное впечатление?**

— Человек на Луне! Это меня действительно поразило. Я был в Ялте, гулял, надо мной висела огромная Луна. И я подумал: по ней прямо сейчас, в эту минуту, ходят земные существа! Это поразительно!

— **Ваш девиз?**

— То, что я сказал в ответ на первый вопрос. Это можно считать моим жизненным и творческим принципом.

— **Напишите свою мысль или цитату, которую вам приятно вспомнить.**

— В одном стихотворении у меня есть две строфы, которые определяют меня как человека: «Сто раз я нажимал курок винтовки, а вылетали только соловьи...»¹⁷

— **Какое, по-вашему, самое тяжкое преступление из тех, что может совершить человек?**

— Лишить кого-то свободы ради того, чтобы быть свободным самому.

— **А человечество?**

— Я об этом не думал. Я больше думаю о людях, которые меня окружают. Хотя и целые государства иногда могут вести себя подло.

— **Вы преклоняетесь перед кем-нибудь?**

— Перед мамой.

(Окуджава Б. Красота е във всеобщата хармония // Чаталбашев Г. Изповедите. София: Изд-во на Отечествения фронт, 1982. С. 29–32)

Вступительная заметка, перевод с болгарского и примечания Марии Раевской

¹⁷ «То падая, то снова нарастая...» (1964)

Роман ЧАЙКОВСКИЙ

ШЕСТЬ ПИСЕМ И ЗАПИСОК Л. А. ШИЛОВА

Со Львом Алексеевичем Шиловым, известным писателем, архивистом, музееведом, собирателем и исследователем записей голосов писателей, другом Булата Окуджавы, я познакомился заочно в начале 80-х годов. Познакомил нас друг с другом выдающийся библиофил, один из ведущих в России специалистов по творчеству Саши Чёрного А. С. Иванов (1942–2011). От Л. А. Шилова Анатолий Сергеевич узнавал разные околоокуджавские новости и сообщал мне о них в письмах или при встречах, когда я бывал в Москве. А Льву Алексеевичу он рассказывал о моей коллекции материалов, посвящённых Булату Окуджаве, о моих попытках что-то написать о нём. Во время одной из моих поездок в Москву я позвонил Льву Алексеевичу, и он пригласил меня к себе в Литературный музей, где он тогда работал. С тех пор мы стали перезваниваться и обмениваться разными материалами.

Когда в 1986 году мне удалось напечатать в Магадане маленькую брошюрку о творчестве Б. Ш. Окуджавы¹, я послал её Льву Алексеевичу. В ответ он прислал мне список советов и рекомендаций по улучшению этого пособия для лекторов и по своей воле на случай возможного переиздания брошюры приложил официальный отзыв на неё:

Методическая разработка кандидата филологических наук Р. Р. Чайковского, посвящённая творчеству Б. Окуджавы, мне представляется работой актуальной, содержательной, методически верной, выполненной на высоком профессиональном уровне.

¹ *Чайковский Р. Р.* И значит, нам нужна одна победа: (Творчество Б. Ш. Окуджавы). Магадан, 1986.

Автор достаточно полно освещает все стороны многогранного творчества Б. Окуджавы, даёт краткие, но ёмкие характеристики основных его произведений.

Удачно приводятся цитаты авторитетных поэтов и критиков, оценивающих различные аспекты творческой деятельности этого уникального дарования.

Особенно ценной частью разработки мне представляется тот её раздел, где Р. Р. Чайковский, как пример для других лекторов, даёт развёрнутую характеристику одной из тем творчества Б. Окуджавы, характеристику темы женщины.

Замечательна полнота и чёткость отбора материала в заключительном библиографическом разделе разработки.

Методический материал «И значит, нам нужна одна победа» — прекрасное пособие для современного лектора.

Лев Шилов

Старший научный сотрудник

Государственного Литературного музея,

член Союза писателей СССР

11 мая 1986 г.

Через два года Л. А. Шилов прислал мне восьмой номер журнала «Музыкальная жизнь» за 1988-й год с его статьёй «Феномен Булата Окуджавы»² вместе с коротким письмом, в котором он описывает трудности, возникшие при издании книги «Песни Булата Окуджавы»:

Дорогой Роман Романович!

Посылаю журнал и привет.

А с изд. «Музыка» опять ерунда: Госкомиздат не выделил хорошей типографии, и издательство предложило мне в письменном виде³ переделать состав и оформление книги, чтобы её могла печатать типография № 6 (одна из самых маломощных).

² Шилов Л. Феномен Булата Окуджавы // Муз. жизнь. 1988. № 8. С. 4–6.

³ Здесь и ниже подчёркнуто Л. А. Шиловым.

Я, конечно, скандалю, написал очередное письмо Ненашеву (начальнику Госкомиздата)⁴, ходил в их отдел художественного оформления и т. д. ...

Надеюсь, всё обойдётся, но беда в том, что те лица, на содействие которых я так рассчитывал, сейчас практически недоступны и неуловимы.

...«И вся-то наша жизнь и есть борьба»...

Желаю Вам всего хорошего.

С уважением

Ваш Л. Шилов

23/V 88

К счастью, усилия Л. А. Шилова принесли свои плоды и книга «Песни Булата Окуджавы» в 1989 году была издана. Печаталась она в типографии № 5 при Госкомиздате СССР⁵.

Через какое-то время после выхода книги в свет Л. А. Шилов передал мне её с очень дорогим для меня автографом:

Роману Таситовскому
авторитетнейшему знатоку
и тонкому исследователю
творчества Булата Окуджавы
в знак глубочайшего уважения
дарю эту книгу

— Составитель Л. Шилов

Редактор О. Агафонов

Лит. редактор Л. Рыжова

Обложка и титул художника В. Лебедева

Мáкет и оформление художника С. Авакяна


26/V 90

⁴ Ненашев М. Ф. — в 1986–89 гг. председатель Госкомиздата СССР.

⁵ См.: Песни Булата Окуджавы: Мелодии и тексты / Сост. Л. Шилов. М., 1989.

Следующее письмо я получил от него уже после смерти Булата Окуджавы, В нём речь идёт о попытках создать музей Б. Ш. Окуджавы и клуб его друзей и почитателей.

20/1 [1998]

Многоуважаемый Роман Романович!

Благодарю за Вашу замечательную книгу о «Зеркале мнений»⁶.

Интервью Булата замечательно передаёт и его интонации, и, временами, даже жест видится.

С его смертью как будто что-то оборвалось в жизни.

Единственное утешение, что теперь и самому умирать не так обидно: жизнь без Булата — это уже вовсе не та жизнь, за которую следовало бы цепляться.

Но, тем не менее, живём дальше.

Пытаемся создать музей Окуджавы, начинаем оформлять (юридически) «Клуб Окуджавы».

Давным-давно надо было бы начать это оформление, сейчас бы такое «юридическое лицо» весьма бы пригодилось.

Думаю, что естественно было бы, если бы это был народный музей, т. е. созданный на народные деньги, как памятник Пушкину в Москве.

Формально это, вероятно, будет филиал Гослитмузея. Т. е. один из восьми нищих филиалов нищего Гослитмузея.

Можно и нужно было бы сразу придать ему иной статус. Но по ряду причин (о которых при встрече) это не получилось.

Поэтому надо при музее (как бы он ни был оформлен) создать могучую общественную организацию, которая смогла бы собрать деньги на его полное и достойное существование. Даже не на существование, а на жизнь!

Чтобы было бы там всё, что нужно. И как нужно.

⁶ Речь идёт о кн.: Чайковский Р. Р. Поэтический перевод в зеркале мнений: (15 интервью). Магадан, 1997, — в которой впервые было опубликовано моё интервью с Булатом Окуджавой «Нужно передавать суть поэта...».

И деньги на это, я уверен, дадут не столько богатые люди, сколько бедные. Только надо громко и внятно это объявить и объяснить.

И, разумеется, сразу сделать очень строгий, простой и прозрачный, как теперь любят говорить, учёт и отчёт в этом сборе и в этой трате.

Шлю Вам издание нашего клуба⁷. Макет этой книжки Булат держал в руках, а издана она была к его дню рождения, к 9 мая...

С уважением

Ваш Лев Шилов

В письме от 2 марта 1998 года Лев Алексеевич продолжает делиться своими мыслями о создании музея Б. Окуджавы и юридическом оформлении Клуба друзей Булата Окуджавы:

2.3.[1998]

Дорогой Роман Романович!

Спасибо за сборник со статьёй о переводах «Последнего троллейбуса»⁸. Получил давно, извините, что сразу не откликнулся.

Дела с юридическим оформлением «Клуба» и созданием Музея и Фонда идут куда медленнее, чем хочется и чем могли бы идти.

Может, вернее, не способствует этому полное отсутствие деловых людей, которые этим могли бы заняться. Занимаемся я (бестолково и неумело) и Ольга Владимировна⁹, человек отнюдь не «деловой». № счета у Фонда уже есть, пришлю Вам как только смогу получить его у Ольги Влад.

Она мне его продиктовала по телефону, но я не уверен, что в этой тысяче цифр всё верно.

⁷ Булат Окуджава. Творческий вечер 21 марта 1981 года в ЦДЛ / Общ. ред. Л. Шилова. Переделкино, 1997.

⁸ Речь идёт о сб.: Из заветных папок. Вып 2: Проблемы жанра и стиля в рус. и заруб. литературе XIX–XX вв. / Науч. ред. Р. Р. Чайковский. Магадан, 1997, — в котором была опубликована ст.: Чайковский Р. Р., Христофорова С. Б. «Полночный троллейбус» Б. Окуджавы в немецких переводах (см. с. 49–54).

⁹ О. В. Окуджава (Арцимович) — вдова поэта.

Пытаюсь организовать «Презентацию» Фонда. Ольга Владимировна сказала, что на неё не пойдёт. Она в подавленном настроении и замыслы её весьма часто меняются.

А Литфонд и Министерство культуры всячески оттягивают решение вопроса о создании музея, ссылаясь на выдуманные противоречия между Литфондом и О. В.

Выяснить и прояснить их О. В. не хочет и не может.

В письме очень трудно объяснить все эти обстоятельства.

Как только они прояснятся — Вам напишу.

Удалось получить «гранд» Сороса на создание «аудиовизуальной» части музея Булата Окуджавы. Но работать, осуществлять эту программу абсолютно некому. Очень помогает К. Доквадзе¹⁰, но одного человека мало! Вот такая ерунда.

Желаю Вам всего хорошего!

С уважением Л. Шилов

В конце 1997 года я предложил О. В. Окуджава и Л. А. Шилову совместно подготовить и провести первую международную научную конференцию, посвящённую жизни и творчеству Б. Ш. Окуджавы¹¹. В начале 1998 года мы несколько раз обсуждали эту идею по телефону. Вскоре я получил от Льва Алексеевича такое небольшое письмо:

Дорогой Роман Романович!

Ваше предложение о конференции очень своевременно.

Если Вы, не откладывая, напишете её «проспект», в котором укажете цели, задачи, значение и т. п. + примерный состав участ-

¹⁰ Доквадзе К. А. (1940) — кандидат технических наук, член-корреспондент Международной Академии информатизации, активный участник Клуба друзей Булата.

¹¹ См. об этом: *Ришина И.* Вместо предисловия // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой междунар. науч. конф., посв. 75-летию со дня рожд. поэта. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино. М., 2001. С. 5.

ников, то я попробую получить для неё финансовую поддержку фонда Сороса¹².

«Фонд Окуджавы» пока бездействует.

Гослитмузей готовит большую, на 5 залов выставку, откроется примерно в середине июня¹³.

«Клуб» собирается регулярно, но довольно беспорядочно.

Нет людей, которые бы могли работать.

Один из исследователей Евтушенко очень заинтересовался статьёй о его переводах в Вашей книжке и умоляет меня попросить её у Вас. Его фамилия — Нехорошев¹⁴.

Желаю успеха Вашей работе

Искренне Ваш

Л. Шилов

13.V 98

Летом 1988 года я получил от Льва Алексеевича записку и ещё одно небольшое письмо:

Дорогой Роман Романович!

Спасибо за книгу. Передам Нехорошеву через Евтушенко (!). (Он наш сосед по Переделкину).

Факс Литературного музея 923-41-75 (сделайте пометку — «Для Клуба Окуджавы»).

Выставка в 5 залах откроется 18 июля.

Всего Вам хорошего!

Шилов

[10.06.1998 — дата по московскому штемпелю]

¹² Проспект такой конференции мною был подготовлен и разослан заинтересованным в ней людям. См. об этом: *Чайковский Р. Р. «Судя по докладам...» // Чайковский Р. Р. Истины Булата Окуджавы: Работы последних лет. Магадан, 2006. С. 202–207.*

¹³ Речь шла о выставке, посвящённой жизни и творчеству Булата Окуджавы.

¹⁴ Нехорошев Ю. С. — библиограф и исследователь творчества Е. А. Евтушенко. Речь, видимо, шла о кн.: *Чайковский Р. Р. Реальности поэтического перевода: (Типологические и социологические аспекты). Магадан, 1997, — в которой анализируется один из автопереводов Е. А. Евтушенко.*

Уважаемый Роман Романович!

20/VII [1998]

Реальные обстоятельства диктуют перенос конференции (окуджавской) с мая на сентябрь-октябрь¹⁵. Ибо все и всё в мае будет занято летним пушкинским юбилеем. Да и реальных помощников по подготовке этой конференции пока не нашёл.

Директор Гослитмузея Шахалова¹⁶ на словах обещала содействие и с помещением для конференции и, даже, с размещением гостей¹⁷.

О выставке Окуджавы, о делах вокруг неё, о музее Окуджавы — так много всего, что описать не берусь.

Музей в Переделкине собираемся открыть в середине августа. Частный. На собранные и собираемые деньги.

Очень не хватает толковых людей, согласных работать бесплатно.

Всё же, надеюсь, откроем. Сложностей и нелепостей уж очень много.

Итак, если не возражаете, конференцию будем налаживать осенью? Когда будете в Москве?

С глубоким уважением

Л. Шилов

Наши контакты с Л. А. Шиловым продолжались до начала 2000-х годов, то есть фактически до его смерти в 2004-м году. В моих дневниках содержится немало записей с изложением содержания встреч и бесед с этим удивительным человеком, для которого его жизнь после смерти Булата Окуджавы стала не той жизнью, за которую следовало бы цепляться.

Я надеюсь со временем подготовить для опубликования и эту часть нашего общения в надежде, что любая информация, связанная с

¹⁵ Конференция состоялась в ноябре 1999 г. См. примечание 11.

¹⁶ Шахалова Н. В. (1924–2006). В 1972–2006 гг. – директор Государственного Литературного музея.

¹⁷ Конференция 1999 года прошла на базе Дома творчества писателей в Переделкине.

именем Булата Окуджавы, а также с именем Льва Шилова, может оказаться полезной для историков литературы, литературоведов и особенно для окуджавоведов.

ВЫСОЦКИЙ

Станислав СВИРИДОВ

АЛЁХА И ДРУГИЕ

О фольклоризованных песнях В. Высоцкого

Фольклоризация песен В. Высоцкого не была массовым явлением, однако её примеры не единичны, они привлекают внимание¹ ещё и потому, что в нетривиальном ракурсе отражают взаимоотношения авторской песни с фольклором. Городская песня XX века послужила для бардовской генетическим контекстом, то есть контекстом родственным и близким. Даже *слишком* близким, поскольку идентичность авторской песни часто определяется её отталкиванием от фольклора.

В фольклоризации бардовских текстов можно было бы увидеть «возвратный» процесс — если бы в одну поэтическую воду вообще возможно было войти дважды. Происходящее из фольклора возвращается ему².

¹ Например: Кулагин А. В. К проблеме «Высоцкий и фольклор»: Заметки на полях // Кулагин А. В. Высоцкий и другие. М., 2002. С. 65–77; Ефимов И., Клиников К. В. Высоцкий и блатная песня // Высоцкий: время, наследие, судьба: официальный сайт. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://otblesk.com/yusotsky/i-blat-1.htm> (дата обращения: 20.4.2014).

² «Оттолкнувшись от «низового» пласта русской культуры, поэзия Высоцкого... вернула ей «долг»» (Кулагин А. В. К проблеме «Высоцкий и фольклор». С. 76).

Нам известны народные версии четырёх ранних «блатных» песен Высоцкого: «Всё позади — и КПЗ, и суд...», «Я был душой дурного общества...», «Городской романс», «Нам вчера прислали из рук вон плохую вест...»³. Разумеется, мы учитываем только примеры, в которых имеется творческое изменение авторского оригинала.

Этот материал демонстрирует несколько типичных направлений преобразования текста.

1) Поэтическое упрощение. Народное сознание заменяет сложные элементы поэтики (рифмы, ритмические решения, изысканные слова и др.) более простыми.

2) Сокращение (как частный случай упрощения). Фольклорная песня нередко «забывает» целые строфы литературного оригинала, порой вместе с сюжетными элементами.

Эти операции соответствуют незначительной степени фольклоризации. Более существенное освоение оригинала проявляется в следующих формах:

3) Замена. Фольклорная песня заменяет выпущенные строки другими, не имеющими текстового сходства с оригиналом.

4) Дополнение. Текст может прирастать композиционными и сюжетными добавками. Последнее наблюдается только в одном, но весьма известном примере — в народной песне «Алèха».

Конечно, данные текстовые операции могут совмещаться как компоненты единого процесса.

Возьмём для примера всего один стих, даже одно слово: «Нам вчера прислали из *УГРО* плохую весть». У Высоцкого — «из *рук вон*

³ Основными источниками нам послужили два репрезентативных собрания, в которых тексты народной песни XX века представлены с должной научной критичностью и атрибутированы по источнику и времени записи: Блатной фольклор. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.blat.dp.ua> (дата обращения: 20.4.2014); Боян. Поэтическая речь русских. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.daabooks.net/indexkoi.html> (дата обращения: 20.4.2014).

плохую весть» (63)⁴. Это пример упрощения: «из УГРО» легче произнести, чем «из рук вон». Но это и замена: не совсем понятный слушателю фразеологизм замещён ритмическим эквивалентом. Можно увидеть здесь и дополнение: поскольку в песне Высоцкого *нет* упоминаний о правоохранительных органах — песня пополняется новой темой, пусть и периферийной для её основного сюжета.

Говоря о целях трансформации оригинала, нельзя ограничиваться суждением об адаптации текста к невысокому культурному уровню исполнителя. Это было бы обычной порчей. Цель фольклорной «редактуры» глубже: текст должен получить новую функцию для циркуляции и «работы» в новой культурной среде. Значит, пути и результаты трансформации определяются именно этим, акцептирующим контекстом.

Городская песня в 1970-е–1980-е годы — пространство взаимодействия и диффузии нескольких традиционных типов фольклорной песни. Изначально каждый тип был привязан к некому обособленному микросоциуму, — песни воровские, тюремные, студенческие, подростковые. Во второй половине века данные массивы в значительной мере отошли от исходного социального субстрата. Однако несмотря на разрыв прежних границ функционирования, песенный текст продолжает нести в себе базовые коды породившей его традиции, даже в том случае, если исполнитель отчуждён от её живых культурных основ. Код присутствует как интуитивно соблюдаемая эстетическая мера.

Воспринимающий контекст для песен Высоцкого — это, в первую очередь, блатная песня в её актуальном децентрированном состоянии. Впрочем, именно фольклор «законных» воров на фоне других традиций городской песни сохраняет свою идентичность в силу закрытости и архаичности воровского сообщества.

⁴ Тексты Высоцкого цит. по изд: *Высоцкий В. С. Сочинения: В 2 т. / Подгот. текста и коммент. А. Крылова. Екатеринбург, 1998. Т. 1 (страница указывается в тексте). Все курсивы в цитатах здесь и далее — наши.*

Блатной фольклор нес важную культурную функцию. Он кодифицировал культурное пространство и обладал регулирующей и дидактической прагматикой. Блатная песня — хранилище воровской этологии. Песенный фольклор служит кодификации воровского *modus vivendi*, мифологическому закреплению его констант и передаче «закона» от старших к младшим⁵.

Поэтому трансформация присвоенного текста — это, в нашем случае, приведение его (в целом и в деталях) в соответствие с каноном блатного творчества, моделирующим воровской универсум. Присмотримся для примера к сокращениям, наблюдаемым в фольклорной версии «Городского романса». Выпущены две строфы⁶:

Ну а ей улыбались прохожие —
Мне хоть просто кричи «Караул!» —
Одному человеку по роже я
Дал за то, что он ей подморгнул.

<...>

Обещанья я ей до утра давал,
Повторял что-то вновь ей и вновь:
«Я ж пять дней никого не обкрадывал,
Моя с первого взгляда любовь!» (69)

Первое сокращение продиктовано сюжетной экономностью блатной песни. Она не допускает эпизодов, несущественных для развития основного конфликта. А вот во втором случае исполнитель выбрасывает момент, не соответствующий воровскому этосу. «Пять дней никого не обкрадывал» — факт, который никак не может вора украшать. Блатной фольклор не допускает никакой иронии или сомнения в отношении образа вора как такового, его базовых ценностей и форм жизни. Эти вещи сакральны, это извечно установленный закон и благо. Шутки и ирония на эту тему равносильны отступничеству.

Аналогично трансформируется и песня «Я был душой дурного общества». Народному исполнителю неинтересна самоирония героя

⁵ См.: Ефимов И., Клинков К. В. Высоцкий и блатная песня; Свиридов С. Что такое блатная песня // Слово.ру: Балтийский акцент. 2011. № 1–2. С. 139–144.

⁶ Боян. Режим доступа: <http://www.daabooks.net/lyt/M1/M1.25.koi.html#s.5>.

Высоцкого, его некоторая чужаковатость, то есть неканоничность. Он приближает песню к традиционным историям о том, как «правильный» вор «горит» по вине предателя, а образ героя — к каноническому образу вора, который должен декорироваться кровавым куражом и безжалостностью.

В. Высоцкий:

Зачем же быть душою общества,
Когда души в нём вовсе нет! (19)

Фольклорный исполнитель:

Зачем же быть душою общества,
Когда души-то в общем нет.⁷

Сравним:

В. Высоцкий:

Ни разу в жизни я не мучился
И не скучал без крупных дел (19)

Фольклорный вариант 1:

Не брал я на душу покойников
И не страдал от разных дел.⁸

Фольклорный вариант 2:

Я сроду совестью не мучился,
Из-за каких-то мокрых дел.⁹

В новом варианте герой совершает убийства без сожаления (что хорошо для укрепления воровского статуса и «авторитета»), а значит, его слова на следствии «не брал я на душу покойников» становятся смелой ложью (которая также украшает вора).

Но наиболее показательны трансформации, происходящие на уровне сюжета.

Воровское сообщество — чрезвычайно архаично как изолированный, герметичный социум, архаичны и его тексты. В этом плане сюжетика блатной песни тяготеет к типу, который Ю. Лотман называл

⁷ Боян. Режим доступа: <http://www.daabooks.net/lyr/T9/T9.23.koi.html#s.7>.

⁸ А-pesni: Песенник анархиста-подпольщика. Режим доступа: <http://a-pesni.org/bard/vysockij/jabylduchoj.htm>.

⁹ Боян. Режим доступа: <http://www.daabooks.net/lyr/I7/I7.23.koi.html#s.30>.

«сюжетом-фразой». Он функционирует как «структурная модель мира», реконструирует мир как «полностью упорядоченный, наделённый единым сюжетом и высшим смыслом». Поскольку по содержанию сюжет-фраза связан с эсхатологическими представлениями, «картина мира, порождаемая этой фразой, чередует трагическое напряжение сюжета с конечным умиротворением»¹⁰.

Действительно, сюжетика блатной песни тяготеет к завершённости, к финальному разрешению коллизий в торжестве внеличностного высшего порядка. Она выражает мысль о системной завершённости, правильности и надёжности «своего» универсума, создаёт цельный и стабильный мирообраз. Авантюрная событийность воровской песни корректируется предсказуемостью сюжета, в котором все, казалось бы, головокружительные приключения оказываются заданными. «Всё должно происходить так, как происходит, иного ничего не может быть, не требуется никаких объяснений и соединительных звеньев»¹¹.

Песня В. Высоцкого «Нам вчера прислали...» (63–64) *формально* — сходна с блатными песнями о гибели вора. Однако в сущности она активно отталкивается от фольклорной основы. Прежде всего, в двух аспектах: герой Высоцкого индивидуализирован, а сюжет песни превращен в трагический, лишён благополучного завершения. Авторская песня занимает маргинальное культурное положение, поэтому ей в целом чужды структурные принципы «законополагающего» текста. Высоцкий приводит сюжет своей «блатной стилизации» к противоположному структурному типу — к типу «сюжета-цепочки», характерному для пограничных культурных полей. Он «реконструирует картину мира, в которой господствует случай, неупорядоченность»¹²;

¹⁰ Все цитаты в абз. даются по изд.: Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 224.

¹¹ Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 426.

¹² Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. С. 224.

моделирует мир чудес и несчастных эксцессов. «Создаваемая здесь картина мира, как правило, хаотична и трагична»¹³.

Действительно, мир героев песни «Нам вчера прислали...» показан через призму случая, разрушительного происшествия, врывающегося в «нормальный» ход жизни. Показательно, что знаком этого «нормального» хода выбрана свадьба — мотив, не характерный для блатной песни, но отсылающий ко всему богатому репертуару фольклорных свадебных мотивов и соответствующему циклическому времени. Смерть перед свадьбой разрушает это время, остраивает и трагезирует просматривающийся тут архетипический текст. Судьба Алёхи расценивается как личная судьба, а не просто реализация всеобщей необходимости.

Блатная основа обозначена в песне Высоцкого в основном для того, чтобы манифестировать отталкивание от традиции, сделать традицию предметом художественной рефлексии. Все мотивы, соотносимые с блатным каноном (сиротство, смерть в схватке, отказ от верности погибшему мужу, общность судьбы), начинают звучать по-новому, трагически. Измена невесты погибшему жениху в песне Высоцкого расценивается как драма, злая неизбежность («Бог простит, а Лёха... / Всё равно ему теперь»), а не как констатация непреложного правила (ср.: «Тюрьма нас разлучит — я буду в неволе, / Тобой завладеет кореш мой»¹⁴). Завершающее песню Высоцкого сопоставление: «Вот такая смерть шальная / Всех нас ждёт потом», — возможно только при осознании индивидуальности жизни каждого. В то время как герой блатного канона, с его мифологической конституцией, — вечный «урка», он по сути своей обозначает каждого из участников сообщества. «Миф всегда говорит обо мне. —Новость», анекдот повествует о другом»¹⁵.

¹³ Там же. С. 225.

¹⁴ Из песни «Луной озарились зеркальные воды...». См.: Блатной фольклор. Режим доступа: <http://www.blatt.dp.ua/bv1-2.htm>.

¹⁵ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. С. 210.

В фольклорном «Алèхе»¹⁶, по сравнению с песней Высоцкого, акценты вновь смещены.

Сюжет приобретает продолжение: героиня выходит замуж, не зная, что её муж — убийца Алèхи. Алèха приходит к ней во сне и открывает правду. Она бежит на кладбище, обнимает крест и просит Алèху забрать её с собой в могилу¹⁷.

Исчезает финал песни с трагическими выводами, неприемлемыми в свете традиции. Сопоставление героя и других вообще исключается, а неверность невесты переосмысливается в духе канонического, завершённого сюжета. Конечно, здесь актуальным контекстом является уже не блатной канон с его нормой «наследования» жèн, а канон мелодраматический, «романсовый» — но всё равно диктующий «фразовый» тип сюжета. Убийство перестаёт быть случайностью, новый сюжет намекает на соперничество как его причину; также несчастным становится и брачный выбор героини (она обманута), в мелодраматическом ключе логично и последующее поведение девушки: она отвергает обманщика и воссоединяется с первым избранником.

Песня «Алèха» демонстрирует ту неопределённость современных границ фольклорных традиций, о которой мы говорили выше. Очевидно, что песня была воспринята преимущественно подростковой средой. Недаром два из четырёх известных нам вариантов помечены как обнаруженные в девичьих альбомах.

Что же говорят нам рассмотренные факты?

Авторская песня, во-первых, не является фольклором, во-вторых, генетически связана с ним. Поэтому линия их взаимодействия — ру-

¹⁶ Нам известны четыре достаточно достоверных записи текста песни. См.: 1) Блатная песня. Режим доступа: <http://www.blat.dp.ua/bv4-4.htm>; 2) Боян. Режим доступа: <http://www.daabooks.net/lyr/T7/T7.40.koi.html>; 3) *Лекманов О. А.* Из девичьего песенника 70–80-х годов XX века // Новое лит. обозрение. 1998. № 30. С. 440; 4) *Ева.ру*: [Интернет-сайт для женщин]. Режим доступа: <http://eva.ru/fun-and-fun/messages-1993358.htm?firstResult=750> (дата обращения для всех ссылок: 29.07.2011).

¹⁷ Вариант с последующим её самоубийством, известный по песне «Алèшка», записанной и выпущенной в 1993 году певцом Петлюрой (Ю. Барабаш), мы не учитываем, так как нет убедительных оснований считать его фольклорным.

беж, где происходят важные процессы, от которых зависит идентичность, прежде всего, авторской песни.

Это особенно важно потому, что авторская песенность является феноменом, пограничным по самой своей природе; она не может избавиться от пограничности, не утратив своей конституции, и не стремится это сделать. Она не уходит от черты «опасных» культурных взаимодействий, постоянно подвергает свой базовый код деформирующим влияниям, так сказать, балансирует на грани.

Дело осложняется тем, что городской фольклор генетически связан с литературой. С «низовым», популярным поэтическим и песенным творчеством начала XX века. Это даёт новую картину пограничности песни Высоцкого. Не стоит представлять, что переход от фольклора к поэзии в этом случае был только революционным деянием гения, актом огранки кристалла, найденного в россыпях народного творчества. Перед нами частный пример общего процесса, связанного с эволюцией художественных форм в XX веке, характеризующий пограничную природу авторской песенности. Процесс обмена художественным материалом постоянно идёт на этой границе и сигнализирует о состоянии обоих массивов, которые она соединяет.

Сергей ШАУЛОВ

ЧТО СЛУЧИЛОСЬ В ПОЛОВИНЕ ПЯТОГО, или ВРЕМЯ В ПОЭЗИИ ВЫСОЦКОГО

В половине пятого 3 ноября 1975 (?¹) года на рейс Москва (Шереметьево) — Буэнос-Айрес не пустили распятого Христа. А возможно, на этот рейс, время вылета которого, наверное, ещё можно установить, *тогда* не пустили Христа, «распятого в половине пятого», — так (было бы!) точнее по тексту, если бы в нужных местах стояли запятые:

Но Христа[,] распятого
В половине пятого[,]
Не пустили в Буэнос-Айрес².

Их нет. Как нет их и в «Избранном»³, на которое ссылается публикатор. Но, во-первых, разночтения между тем и другим изданием в знаках препинания и даже в строфике стихотворения таковы, что эта ссылка не «работает», а во-вторых... ну, скажем, во-вторых, на слух и не видно, есть ли вообще где-нибудь запятые. Точно так же, как сомнительно для меня написание в публикациях названия города, потому что — Буэнос-Арейс! Я понимаю: читатель уже заподозрил, что я затеял какой-то разговор (он ещё не знает — какой) не всерьёз. Но я-то знаю, какой разговор, хотя сам ещё не понял — всерьёз ли.

¹ Примем в качестве даты описанного в стихотворении происшествия датировку стихотворения, данную в двухтомнике, составленном нашим глубоко уважаемым юбиляром, хотя после собственно «случая на таможне» могло пройти месяца два — и... наступил этот самый 1975, возможно?.. Мне приятнее думать так, но не хочется позволять себе сверх того, что и без того уже позволил.

² *Высоцкий В. С.* Сочинения: В 2 т. Изд. 9-е, испр. / Предисл. С. Высоцкого; Подгот. текста и коммент. А. Крылова. Екатеринбург, 1997. Т. 1. С. 395. (Запятые в квадратных скобках мои. — С. Ш.)

³ *Высоцкий В. С.* Избранное. М., 1988. С. 382.

Мне мешает одна «задняя мысль», которую придётся высказать, — о некоем моём диалоге с юбиляром, который (диалог) у нас много лет почему-то никак не может состояться (или уже давно состоялся?), хотя периодически, кажется, прямо-таки срывается с языка. Не так давно он выставил у себя в фейсбуке, — повода не помню, — цитату из «солженицынской» речи академика А. А. Зализняка, которую там, в ФБ, конечно, не было возможности прокомментировать, так что — вот цитата, а дальше комментарий:

Ведь у нас не математика — все аргументы не абсолютные. Так что если у исследователя имеется сильный глубинный стимул «тянуть» в определённую сторону, то специфика дела, увы, легко позволяет эту тягу реализовать — а именно, позволяет находить всё новые и новые аргументы в нужную пользу, незаметно для себя самого раздуть значимость аргументов своей стороны и минимизировать значимость противоположных аргументов.

Целиком соглашаясь с лауреатом и с пафосом моего цитирующего друга, я, однако, задал бы пару вопросов: о «специфике дела» и о том, почему же она «позволяет» исследователю реализовать свою (то есть, «специфике дела» — чуждую?) «глубинную тягу». Но пока — не об этом. Когда наш ДАЕ («дорогой Андрей Евгеньевич» — так расшифровывается эта аббревиатура, принятая в дружеской электронной переписке по заведённой самим же ДАЕ традиции — прим. ред.) высказывается (а это далеко не впервые) в этом роде, у меня каждый раз, независимо от его намерения, такое чувство, что это обращено прямо ко мне. Потому что не хуже любого моего читателя сознаю странность того и вижу моё одиночество (возможно, я что-то пропустил?) в том, что я делаю в высококоведении, то есть, собственно, с поэзией Высоцкого. И каждый раз чувствую необходимость от приятных прогулок по лабиринтам глубинного чтения отвлекаться на нудные методологические объяснения и обоснования.

Так вот, Андрей Анатольевич (и Евгеньевич, конечно!), разумеется, прав(ы): истина существует, и цель науки — её поиск. Но теперь всё же — о «специфике дела». Оно «у нас» имеет дискурсивно-

многоуровневую структуру, причём эти дискурсы-уровни разнообразно сплетаются и пересекаются. Более того, дискурсы, по которым движется мысль у одних из нас, для других могут просто не существовать. Наконец, есть дискурсы-уровни, располагающие точным измерительным инструментарием, что и продемонстрировал, убедительно и наглядно, А. А. Зализняк, определяя время написания «Слова о полку» на основании данных истории языка, а есть такие, где такой точности инструменты не очевидны и должны быть сначала определены и оговорены. Таковы, например, проблемы типологии — художественных систем, кодов художественного мышления, творческих типов и так далее. И вот эта ментальная операция как раз не может быть вполне объективной, ибо проводящий её исследователь сам пребывает внутри семиосферы, то есть сам является носителем долговременно действующих ментально-образных кодов, актуализирующихся форм восприятия и реакции на текущую действительность, наконец, коллективно-бессознательных фобий и пристрастий, которые не безучастны к формированию его «глубинной тяги» в науке. Строго говоря, человек не бывает объективен⁴, но всегда смотрит на предмет из определённой точки в пространстве культуры и — через призму своего мифа о мире, в который вписан предмет. И чем дальше измерительные приборы исследователя отстоят от сантиметровой линейки в ранце школьника, чем менее осязаемы универсалии, с которыми он имеет дело и которые могут быть описаны лишь вербально, а значит, в конечном счёте, всё-таки, по неизбежности, приблизительно, — тем ближе его взгляд на предмет к *поэтическому*. Другими словами, он сам является *частью исследуемого предмета*, настроенной на какие-то его свойства и глухой к другим, что, однако, не означает его субъективности, ибо так — объективно. Возможно, ему открывается только *проекция истины*, но это проекция *истины*, она не

⁴ Этот просветительский миф, абстрактно-рационально противопоставивший субъект и объект познания, наверное, *может* чисто реализоваться в естественнаучной сфере, в гуманитарной же, увы, — лишь ограниченно и относительно.

отрицает других проекций. А сама по себе, собственно и целиком, она открыта, сами знаете кому. Увы.

Вот мой миф, сложившийся, видимо, из двух, весьма сложных, должен признать, дискурсов, — частно-исторического, где условно-идеологические воспитательные формулы столкнулись с долгим и противоречивым процессом вживания в собственно ткань исторической действительности послевоенного XX века (маменькин сынок слушает мир, в том числе — Высоцкого), и уже на этой основе и параллельно — из профессионально-исследовательского дискурса, где по ходу дела, — без посредничества Высоцкого, но не без влияния русистов (! — А. В. Чичерин), — складывается интерес к явлению, в котором мерещится ключ к себе во времени: типологическая история немецкой поэзии и история немецкого же литературоведения, — разумеется, при неизбежности спорадических сопоставлений с сопредельными иноязычными тенденциями, — довели меня до того, что XX век (в эстетическом преломлении) я воспринимаю в не меньшей степени, чем XVII, как «эпоху барокко». Да простит мне читатель, не буду в «эту сторону» распространяться и ничего доказывать, — на это уже употреблены гораздо более обширные тексты. Такова моя «призма». И когда я «навёл» её на поэзию Высоцкого, я увидел «высоцкое барокко» и попытался в нескольких работах описать семантический механизм текстопорождения в нём и его поэтологию.

Тут-то и сыпется сразу целая куча вопросов, — «откуда это у него», в чём «тайна Высоцкого», «типология типологией, а как же автор»? Вы кого имеете в виду? Вы всё ещё думаете, что всё сочиняет сам автор? Он вам говорит: «песня скребёт душу», то есть требует: напиши! То есть: не спи, ешь, что попало, не трать даром время, некогда! пиши! Ещё раз, внимательно, пожалуйста: песня *уже есть*, но он *должен* её написать. Он говорит о Том, кому служит, уж наверное он чувствует, чего Тот от него хочет и во что употребляет. И он лишь один из бесчисленного ряда авторов, которые свидетельствуют о себе

как о Чьём-то *посреднике, инструменте*⁵, если хотите. В конечном счёте, неважно, — «так природа захотела» или «Бога глас ко мне воззвал». Тысячелетиями они вам об этом твердят, а вы всё думаете, что это такой *поэтический мотив* (или *приём*), мол, дескать, не я, а «гнев, богиня, воспой» — через меня. Поэтическое не значит субъективное, неистинное. Как раз наоборот. Даже физики в XX веке поняли, что истинную теорию можно отличить по её красоте, а уж они-то прямо хватают «нейтрино за бороду» в своих коллайдерах, — *не сочиняют*. Просто они забрались в такую глубину, где истина и красота как проекции⁶ «сущности всех сущностей» (Бёме) ещё почти не различаются. Истина даётся человеку в проекции, а проекция не есть её, истины, целостное явление, даже для физиков.

А уж для всех остальных искателей истины, в том числе для поэтов (и их философствующих исследователей!), вынужденных сочинять «свои» тексты, — есть проблема слова. Автор (в привычном смысле) слышит Слово, а говорит слово, и понимает, что Слово в слове искажается, обуживается конкретностью значения или заглушается ненужными, но неизбежными коннотациями, которых слово понабралось за время употребления, — что это, короче, не то же самое⁷. Потому что *то* Слово — «божественный глагол», а *это* — слово «частичного», «тварного» (Бёме) языка. Ситуация такова: «дух видит *это*, язык же не может подъять»⁸, потому что «дух видит *до глубины Божества*»⁹, а там — на глубине, в которую рвутся, только с другой стороны, и физики, — «всё во всём» и все смыслы и значения *в Единое слиты*. Вот поэтому «бедна у мира (!) слова мастерская»,

⁵ Это у Бёме в «Сигнатуре», но этим я, пожалуй, уже и надоел всем.

⁶ Ещё, не забудем, согласно древним грекам, есть проекция *добро*.

⁷ Ужасно трудно отказать себе в удовольствии параллельного текста. Ведь тут-то и начинается тот самый семиотический механизм: целокупность Откровения, редуцированная вербальным воплощением, требует избыточности и параллелизма «синэстетических форм», что есть стилистический признак барокко.

⁸ Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. Репринт. воспроизв. изд. 1914 г. М., 1990. С. 57.

⁹ Там же. С. 77. (Курсив мой. — С. Ш.)

потому и «Мысль изреченная есть ложь». Меня, извините, коробит, когда художник употребляет выражение «моё творчество». Он не должен этого говорить, это отличает кота Мурра от капельмейстера Крейслера, самодовольство «автора» от страдания «посредника»: художник понимает или переживает подсознательно тот факт, что его «творчество» это лишь *проекция проекции* — попытка так перестроить *части* несовершенного мира (то есть *данный* ему, не им сотворённый материал его искусства), чтобы из их построения проступила изначальная гармония «источного» (Бёме) смысла мира и человека. Он сам — та часть, которая, сознавая свою ограниченность, рвётся к абсолюту. Даже если от этого рвутся сухожилия и аорты. Потому что — призван.

Короче, поговорили. И, кстати, об ограниченности. У нас осталось примерно полторы тысячи знаков до определённого редколлегией предела, чтобы вернуться к тому, что я хотел сказать по поводу случая в Шереметьево. Велик язык, в котором (не)поставленная в (не)нужном месте запятая меняет всё. И поскольку она меняет всё как присутствием, так и отсутствием, то, похоже, перед нами одна из тех неясностей, которых в странной стране Высоцкого так много, что его комментатор и наш с юбиляром друг даже сформулировал принцип неопределённости в устройстве этой страны¹⁰. Вот я и хотел уточнить, а что, собственно, происходит с героем стихотворения во время таможенного досмотра перед посадкой в самолёт. И начал со времени, а оно (если поставить запятые), как ни странно, в какой-то мере поддаётся верификации: «Был час третий, и распяли Его», — сказано у евангелиста Марка (15: 25). Хорошо бы наш ДАВ расследовал, как было в 70-е годы, но сегодня по зимнему времени, которое в Израиле начинается в конце октября, разница с московским временем состав-

¹⁰ См.: Скобелев А. В. Владимир Высоцкий, эстетика неопределённости // Скобелев А. В., Шаулов С. М. Наш Высоцкий: Работы разных лет. Уфа, 2012. С. 246–261.

ляет два часа¹¹. Так что на месте Шереметьево 3 ноября 34 года н. э. *в тот момент* «был час пятый»!

Но «тот момент», — возразит проницательный читатель, — был весной, перед праздником пасхи. Я это тоже знаю, но вот *вневременная мистериальная сущность* произошедшего «в тот момент» *с того момента* присутствует в семиосфере христианского культурного сознания *всегда* и непрерывно, и этот *момент* (говоря условно) закончится только со вторым пришествием, а пока — длится. И как для Бога нет ни эллина, ни иудея, так для момента Его распятия нет ни третьего ноября, ни пятого марта, и в районе Шереметьево для него, распятия, всегда будет «час пятый». Это как «Достоевский бессмертен». Время, которое гоняет нас по поверхности планеты, это лишь часть истины. И, как сказано у Ангелуса Силезиуса, «два ока у души, во время зрит одно». Вот мне и хотелось взглянуть, куда смотрит «второе око» в этом стихотворении. Но я уже вышел за положенные границы и, значит, опять занимаю у кого-то. Поэтому дарю этот «аргумент в мою сторону» тому, кого он, возможно, заинтересует, а Тебе, ДАЕ, — те две-три мысли, которые Ты в очередной раз дал мне повод высказать.

¹¹ См.: <http://www.aborigen.travel/israel/time.php> (дата обращения: 6.6.2014).

Андрей СКОБЕЛЕВ

СУДЬБА, ТРУБА, ПОЦЕЛУИ И ПЛОХОЙ ШКОЛЬНИК

Самуил Маршак, стихотворение «Барабан и труба» (опубл. 1959), барабан обращается к трубе:

— Тебе, голубушка-труба,
Досталась лёгкая судьба.
В тебя трубач твой дует,
Как будто бы целует¹.

Булат Окуджава, «Заезжий музыкант целуется с трубою...» (1972), в том же году произведение опубликовано в «Дне поэзии» (Москва) под заглавием «Чудесный вальс». Стихотворение завершается строкой «Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе», в которой финальное слово рифмуется с «трубе». Рифма «судьба–труба» могла быть (и была) в стихотворениях разных поэтов и до Маршака, а вот поцелуй трубы, видимо, изначально придумал именно Самуил Яковлевич.

С января 1973 года Владимир Высоцкий начинает исполнять свою новую песню «Чужая колея», в которой, как заметила С. С. Бойко, отразилась вышеприведённая «пятипадежная» строка Окуджавы².
Высоцкий:

И склоняю, как школьник плохой:
Колею, в колее, с колеей...³

Но, может быть, в строках Высоцкого присутствует аллюзия вовсе не на текст Окуджавы? Ведь схожие полиптоты (то есть использования в одной фразе разных падежных форм одного и того же слова), как отмечает там же С. С. Бойко, встречались в русской поэзии и до

¹ *Маршак С. Я.* Соч.: В 4 т. М., 1957–1960. Т. 4. 1960. С. 818.

² См.: *Бойко С. С.* «Судьба судьбы»: Борис Пастернак — Николай Глазков — Булат Окуджава и другие // *Голос надежды.* Вып. 6. М., 2009. С. 180–181.

³ *Высоцкий В. С.* Соч.: В 2 т. Т. 1. Екатеринбург, 1997. Т. 1. С. 342.

Окуджавы, например: «Борьба, борьбы, борьбе, борьбою» (Б. Л. Пастернак), «Судьба судьбы командует судьбою» (Н. И. Глазков), «Гора, горой, горе, горы» (П. В. Незнамов)⁴.

Думается, что, несмотря на обилие иных схожих (и возможных) прототипов, в произведении Высоцкого наличествует аллюзия именно на текст Окуджавы, бывшего школьного учителя русского языка и литературы. Высоцкий наверняка заметил пропажу винительного падежа в цепочке склонения — и именно с него начал склонять свою «колею». И на адресата своей шутки намекнул вполне прозрачно: «школьник плохой» — школяр. А то, что после публикации в «Тарусских страницах» повести Окуджавы «Будь здоров, школяр!» (1961) её автор ассоциировался с этим словом, — факт общеизвестный. Например, Сергей Довлатов пишет в «Соло на ундервуде»: «Булату Окуджава исполнилось 50 лет. Он пребывал в немилости. —Литературная газета” его не поздравила. Я решил отправить незнакомому поэту телеграмму. Придумал нестандартный текст, а именно: —Будь здоров, школяр!”. <...> Выяснилось, что Окуджава получил в юбилейные дни более ста телеграмм. Восемьдесят пять из них гласили: —Будь здоров, школяр!”»⁵.

Ранее, в 1965 году, Александр Галич в песне «Прощание с гитарой (Подражание Аполлону Григорьеву)» намекнул на Окуджаву схожим способом:

Романтика, романтика
Небесных колеров!
Нехитрая грамматика
Небитых школяров⁶.

Д. Л. Быков в книге из серии «Жизнь замечательных людей»: «Небитые школяры — адрес более чем прозрачный; это ведь Окуджа-

⁴ См. также: *Крылов А.* Из запасных файлов // *Вопр. лит.* 2012. Вып. 1. С. 405–409. Или фольклорные полиптоты типа «Вор у вора дубинку украл», «Дурак на дураке сидит и дураком погоняет», «Я нашла себе парнишку, / Да парнишку без ... / На ... мне без ..., / Когда с ... до ...?!» — и иные, им подобные.

⁵ *Довлатов С. Д.* Заповедник: Избр. проза. СПб., 2007. С. 487–488.

⁶ *Галич А. А.* Возвращение. Л., 1989. С. 187.

ва...»⁷. Вряд ли справедлива данная формулировка Галича. Но для меня сейчас важнее и совершенно умонепостижимо другое: как Галич смог предсказать окуджавскую «нехитрую грамматику»? Или, может быть, у Галича, как и у Высоцкого, тоже был конкретный повод обратить внимание на какие-то особенности окуджавской грамматики?

И потом пара «труба–судьба» будет появляться в текстах коллег Окуджавы по авторской песне. Галич, «Черновик эпитафии»:

А вела меня в бой судьба,
Как солдата ведёт труба!

<...>

И какая, к чертям судьба?
И какая, к чертям, труба?⁸

В 1977 году Высоцкий напишет песню «Летела жизнь», где тоже будут и судьба, и труба. Но без поцелуев Маршака–Окуджавы. Да и труба будет другая — выхлопная:

Бывал я там, где и другие были, —
Все те, с кем резал пополам судьбу.
Летела жизнь в плохом автомобиле
И вылетала с выхлопом в трубу⁹.

* * *

Всё вышесказанное, по-видимому, только подтверждает известное наблюдение о том, что, «может быть, поэзия сама — / Одна великолепная цитата»¹⁰ и, если воспользоваться формулировкой автора «Жизни без сна», «не подлежит ничему и не принадлежит никому»¹¹, будучи лишь моим приветливым поздравлением Андрея Крылова, которому я обязан очень многим и которому буду всегда благодарен за многолетнюю дружбу.

⁷ Быков Д. Л. Окуджава. М., 2009. С. 588.

⁸ Галич А. А. Указ. соч. С. 220.

⁹ Высоцкий В. С. Соч. Т. 1. С. 469.

¹⁰ Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 301.

¹¹ Высоцкий В. С. Соч. Т. 2. С. 345.

Елена ЖУКОВА

О ТЕМАТИЧЕСКИХ ТЯГОТЕНИЯХ НЕКОТОРЫХ СТРОФИЧЕСКИХ ФОРМ В ПОЭЗИИ В. С. ВЫСОЦКОГО

Песенная форма мало благоприятствует строфам длиннее восьмистиший, и те, конечно, сильно уступают четверостишиям. У Высоцкого, однако, даже восьмистиший — 311 строф в 66 произведениях. И это — всего чуть менее 6% от общего количества произведений¹. Остальные крупные строфы тем более малочисленны: 6 девятистиший (встречаются в 4 произведениях), 4 десятистишия (в 2 произведениях), 5 одиннадцатистиший (в 3 произведениях), 5 двенадцатистиший (в 1 произведении) и 2 тринадцатистишия (в 1 произведении). Астрофических же произведений всего четыре.

В данной работе крупные строфы в произведениях Высоцкого рассматриваются с точки зрения тематических предпочтений поэта. Также отдельно рассмотрены случаи сложных строф.

Крупные строфы

Немногочисленные длинные строфы распределены между песнями философской и любовной тематики и песнями театра и кино. Подобный разброс — от абсолютно ролевых до абсолютно неролевых произведений — может показаться странным. На самом деле тяготение поэта к длинным строфам и в медитативной лирике, как, напри-

¹ Основным источником материала явилось издание: *Высоцкий В. С. Сочинения / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова: В 2 т. М., 1991. Недостающий материал привлечён по изданию: Высоцкий В. Собр. соч.: В 5 т. Тула, 1993–1998. При цитировании произведений по первому изданию том и страница указаны арабскими цифрами, по второму — том указан римской цифрой, страница — арабской.*

мер, в стихотворении «Две просьбы», и в произведениях с динамично развивающимся сюжетом вполне объяснимо и не странно.

С одной стороны, длинные периоды в «Двух просьбах» требуют непрерывного течения строфы, без разрывания отчаянного монолога поэта на части. Трудно сказать, являлось ли для Высоцкого важным то, что это — одно из самых страшных и исповедальных — стихотворение состоит из двух строф по тринадцать строк («несчастливое число», кстати, более в строфике поэзии Высоцкого не встречающееся), но граница между двумя тринадцатистишиями проведена абсолютно в соответствии со смыслом, не случайно.

Игровые, ролевые песни, в которых Высоцкий нередко экспериментировал и с рифменным рисунком, тоже дают простор для длинных строф, что особенно хорошо видно, например, в отрывистой речи песни к спектаклю «Десять дней, которые потрясли мир»:

В куски
Разлетелась корона,
Нет державы, нету трона, —
Жизнь России и законы —
Всё к чертям!
И мы —
Словно загнанные в норы,
Словно пойманные воры, —
Только — кровь одна с позором
Пополам.

(«В куски разлетелась корона...»; 2, 191)

Разница между произведениями разной тематики в использовании восьмистиший — наиболее распространённых длинных строф в поэзии вообще — хорошо заметна. К ним тяготеют всё те же песни и стихотворения философской направленности, в частности те, в которых раскрывается тема судьбы. Такова, например, носящая вполне определяющее название — «Песня о Судьбе» (1, 523), где вторая часть трёхчастной суперстрофы — восьмистрочная — выполняет основную функцию создания общего настроения песни, одновременно бодрого, даже скорее бодряческого, и в то же время тягуче-

безнадёжного — из-за сплошных рифм (шесть из восьми стихов этой строфы связаны одной рифмой):

Тогда я гуляю,
Петляю, вихляю,
Я ваньку валяю
И небо копчу.
Но пса охраняю,
Сам вою, сам лаю —
О чём пожелаю,
Когда захочу.

Другая тема, для реализации которой длинные строфы оказались востребованы, — тема дружбы. В ранних песнях («В этом доме большом раньше пьянка была...» и «Большой Каретный») восьмистишия — припевы с многочисленными повторениями; позднее и основные куплеты становятся длиннее. Если не восьмистишия, то пяти- и шестистишия в них встречаются достаточно часто, чаще, чем в произведениях Высоцкого вообще. Почти то же происходит и с близкими к теме дружбы песнями о путешествиях, за исключением пятистиший, которые, впрочем, уже не стоит называть длинными строфами.

«Рубежом», пределом строфы О. И. Федотов называет четырнадцатистишие, отмечая, что это «самое большое и в то же время пороговое их (стихов. — *Е. Ж.*) число, после которого воспринимающее сознание практически не улавливает заданной структуры»².

Именно четырнадцатистиший у Высоцкого нет, за исключением одного спорного случая, на котором хотелось бы остановиться отдельно. Речь идёт о стихотворении «Я спокоен — он мне всё поведал...» (2, 160). Оно состоит из одной строфы в 14 стихов с рифмовкой, по которой его можно разделить на два четверостишия и три двустистишия:

Я спокоен — он мне всё поведал.
«Не таись», — велел. И я скажу.

² Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история рус. стиха: В 2 кн. М., 2002. Кн. 2. С. 323.

Кто меня обидел или предал —
Покарает тот, кому служу.
Не знаю как — ножом ли под ребро,
Или сгорит их дом и всё добро,
Или сместят, сомнут, лишат свободы...
Когда — опять не знаю, — через годы
Или теперь, а может быть — уже...
Судьбу не обойти на вираже
И на кривой на вашей не объехать,
Напропалую тоже не протечь.
А я? Я — что! Спокоен я, по мне — хоть
Побей вас камни, град или картечь.

Но едва ли автор случайно не разделил стихотворение на мелкие строфы: возможно, этим он хотел подчеркнуть именно непесенность произведения, отличие от строфических песен, коих в его творчестве большинство. Следовательно, это одиночное четырнадцатистишие можно отнести не к собственно строфическим, а к однострофным произведениям.

Суперстрофы

В некоторых песнях Высоцкого, поделенных на строфы, встречаются образования более длинные, нежели признаваемые за классические строфы четырнадцати- и даже шестнадцатистишия. Это песни «Заповедник» (1, 417) и «Открытые двери больниц, жандармерий...» (1, 557), обе написанные в 1970-х годах.

В обоих случаях суперстрофы не равны друг другу по длине. Песня «Заповедник» особенно показательна в этом плане: в ней длина строфы создаёт комический эффект. Сначала длина припевов вполне нормальна и они выделяются только рифмами с элементами монорима:

Сколько их в кущах,
Сколько их в чашах —
Рёвом ревущих,
Рыком рычащих,
Сколько бегущих,

Сколько лежащих —
В дебрях и куцах,
В рощах и чащах!

В некоторых вариантах песни первые припевы вообще являются четверостишиями. Зато через три куплета (сложных строфы) они либо постепенно, либо (в разных вариантах) резко удлиняются и кажутся почти бесконечными нагромождениями перечислений зверей из заповедника — и не только зверей, как оказывается при ближайшем рассмотрении:

Сколько непьющих
В рощах и куцах
И некурящих
В дебрях и чащах,
И пресмыкающихся,
И парящих,
И подчинённых,
И руководящих,
Вещих и вящих,
Рвущих и врущих —
В рощах и куцах,
В дебрях и чащах!

Вместо восьмистрочного припева в песне оказываются две строфы в 30 и 28 стихов, причём противопоставленных друг другу: в первой описывается «население» заповедника, хотя уже с некоторыми человеческими чертами, а во второй, практически такой же длинной, — его посетители-браконьеры.

Ещё одна сверхдлинная строфа встречается в песне «Открытые двери...» 1978 года (1, 557), посвящённой другу поэта художнику М. Шемякину. Вообще песни и стихотворения, обращённые Высоцким к нему, часто отличаются довольно длинными строфами («Две просьбы», «Осторожно, гризли!», «И кто вы суть? Безликие кликуши?..»), но эта превзошла остальные. Открывающаяся шестистишием-припевом, она состоит из одного восемнадцатистишия и трёх строф по 16 стихов. Первая строфа длиннее остальных за счёт дополнительного повтора в конце, где перекрёстные рифмы связывают не по два, а по три стиха:

Мы — как сбежали из тюрьмы, —
Веди куда угодно, —
Пьянели и трезвели мы
Всегда поочерёдно.
И бес водил, и пели мы,
И плакали свободно.

В некоторых изданиях эти строфы опубликованы в виде восьми-стиший, а последние, «лишние» две строки из приведённой цитаты — отдельным двустишием.

Астрофические песни и стихотворения

К суперстрофам близко стоят и произведения, не разделённые на строфы вообще. Таких песен и стихотворений у Высоцкого крайне немного, всего четыре, это менее 0,56% от числа произведений, — и они относятся к позднему творчеству — в основном ко второй половине 1970-х годов. Это, во-первых, датированные 1975 годом стихотворения «Тоска немая гложет иногда...» (III, 251) и «Я прóжил целый день в миру...» (III, 252), не вошедшие в двухтомное собрание сочинений Высоцкого и потому не учитывавшиеся в исследовании О. А. Фоминой «Строфика Высоцкого», и, во-вторых, песня 1978 года «Мне судьба — до последней черты, до креста...» (1, 550) и стихотворение «Я спокоен — он мне всё поведал...» (2, 160), приблизительно датированное тем же 1978 годом.

Все астрофические произведения сходны не только по времени написания, но и ещё по крайней мере в одном — в тематике. Философская направленность всех четырёх произведений является в них основной. Это размышления и на тему своей судьбы — и творческой, и просто человеческой, — и на тему жизни и смерти, и истории и места в ней человека. Хотя сложно представить, что всё это могло уместиться всего в четырёх не очень больших стихотворных произведениях, но тем не менее это так.

Может быть, в отказе от деления таких стихотворений на строфы присутствовало и стремление поэта как-то отделить их от песен, потому что фактически все астрофические произведения можно разде-

лить на четверостишия (кроме песни «Мне судьба — до последней черты, до креста...», которая делится на сверхдлинные строфы по 16 стихов); особенно хорошо заметна возможность разделения в стихотворении «Я прожил целый день в миру...»:

Я прожил целый день в миру
Потустороннем
И бодро крикнул поутру:
«Кого схороним?»
Ответ мне был угрюм и тих:
«Всё — блажь, бравада.
Кого схороним?! — Нет таких!..»
Ну и не надо.

Но и здесь лейтмотивом через всё стихотворение проходит одна рифма (не монорим) к слову «схороним»: *потустороннем, посторонним, тронем, скромн*. Стремление к подобным лейтмотивным рифмам есть и в песнях и стихотворениях с длинными строфами («Заповедник»), и, конечно, в программной песне «Мне судьба...», которую О. А. Фомина делит на три тождественных шестнадцатистишия с моноримами³.

О тяготении песен и стихотворений философской направленности к крупным строфическим формам уже говорилось выше, и астрофичность некоторых из них — лишь подтверждение тому. Конечно, это не означает, что философская тема у Высоцкого обязательно требует астрофичности произведений, однако определённая тенденция не только к удлинению строф, но и к отказу от них всё же присутствует.

Нетождественные строфы

Кроме собственно разнообразия различных типов строф в поэзии Высоцкого есть такое явление как объединение нетождественных строф.

Чем более «ролевой» или «игровой» является песня, тем к большему разнообразию строфики в ней стремится поэт. В особенности

³ См.: Фомина О. А. Строфика Высоцкого // Вестник Оренбургского гос. ун-та. 2004. № 2. С. 38.

это касается тех песен, которые содержат в себе диалоги, как, к примеру, песня «Солдат и привидение» (2, 279), где из пяти имеющихся строф (трёх четверостиший с окончаниями ДЖДЖ, ДМДМ и МДМД, одного двустишия и одного восьмистишия) не совпадает с другими ни одна.

В песнях Высоцкого не всегда можно чётко отграничить припевы от куплетов, так как варьирование содержания очень часто бывает весьма широким. Так, в «Песне о двух красивых автомобилях» (1, 234) две строфы второго типа начинаются словами: *Будто знают — игра стоит свеч*, — и ещё могут быть сочтены припевом, но третья открывается строкой: *Они знали — игра стоит свеч*, а последняя — совершенно не сходной с предыдущими фразой: *Что ж, съезжаться — пустые мечты?*

В припевах Высоцкий зачастую как бы не укладывается в короткие строфы; оттого большинство припевов у него длиннее не только двустиший, но и четверостиший. Это неудивительно: припев для Высоцкого не является лишь способом звуковой организации песни при помощи повторов. Он нередко используется и для подчёркивания динамики действия: на пространстве в четыре строки (или даже более) развивается основной лейтмотив песни.

Итак, можно сказать, что крупные строфические формы в поэзии Высоцкого оказываются вполне чётко связаны с тематикой, и связь прослеживается именно через объём строф. При этом отсутствует однообразие, так как философские песни с длинными строфами соседствуют с ролевой лирикой, и в каждом случае длина строфы выполняет свои функции. Нетождественные же строфы могут играть не только композиционную, но и непосредственно смысловую роль, повторами подчёркивая необходимые автору моменты.

Владимир ИЗОТОВ

ИГРОВАЯ БИОГРАФИЯ
(ВЫСОЦКИЙ В ПЕРЕЛОЖЕНИЯХ
М. В. ШЕВЧЕНКО)

По данным сайта «Владимир Высоцкий на разных языках», песни и стихи поэта переведены на 66 языков мира¹. Известны различные работы, посвящённые сложностям перевода произведений Высоцкого на различные языки².

В галерее переводов особняком, на мой взгляд, стоит книга «Якби співав по-нашому Висоцький» М. В. Шевченко³ (сам автор обозначает их как «вільні переклади» — «вольные переложения»). Уже само именование автора-героя является соединением имени-отчества Н. В. Гоголя и фамилии Т. Г. Шевченко. О некоторых особенностях переводов М. В. Шевченко говорится в статье В. Н. Бабенко и В. К. Рыбальченко⁴.

На обложке книги — картина И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» с одним изменением: вместо писаря изображён Высоцкий.

Начинается книга автобиографией М. В. Шевченко, который родился 25 января 1938 года на Днепропетровщине, окончил семилетку, работал в кузне на МТС (читателям старшего поколения не нужно

¹ По данным сайта «Vladimir Vysotsky in different tongues» («Владимир Высоцкий на разных языках»). Там же указано количество переводов текстов поэта на разные языки — 5371.

² См., например: *Куэлин Э.* Высоцкий на английском // В поисках Высоцкого: Пятигорск, 2012. № 5 (авг.). С. 29–38; № 6 (нояб.). С. 33–40.

³ *Шевченко Микола Васильевич.* Якби співав по-нашому Висоцький: Вільні переклади. Київ: Чорнильна Хвиля, 2014. 249 с.

⁴ *Бабенко В. Н., Рыбальченко В. К.* Высоцкий на украинском // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы третьей междунар. науч. конф. М., 2003. С.449–459.

объяснять, что это не оператор мобильной связи, в ту пору не существовавшей, а машино-тракторная станция), служил в армии, работал на шахте в Донбассе, а потом вернулся в родной колхоз. И все этапы жизни автора-героя находят отражение в его вольных переложениях Высоцкого. Следует отметить, что Шевченко даёт свою хронологию произведений Высоцкого, привязывая стихи поэта к фактам своей биографии (последнее стихотворение в книге датируется 2006 годом).

Так, открывающее книгу стихотворение «Коли я процював на шахті» (переложение «Случая в шахте») датируется Шевченко 1959 годом, когда он, согласно автобиографии, работал на шахте. Отступления от текста-оригинала незначительны: у Высоцкого «пили вразнобой / –Мадеру”, –Старку”, –Зверобой”», у Шевченко — «Сиділи ми й пили одне — / «біоміцин» (біле міцне)»; у Шевченко «ГУТабу офіцер»⁵ является только стахановцем и «ідеології носій».

О шахтёрском же периоде своей биографии Шевченко пишет в стихотворении «Я був права рука коногона» (переложение песни «Я был слесарь шестого разряда»), датируемом им 1960 годом. Здесь меняется и профессия главного героя, и география действия: «Тож я мав наречену в Ігрени / й двох шалав у Донецьку іще».

Таким образом, каждый текст Высоцкого, переложенный Шевченко, имеет три даты: дата создания текста Высоцким — дата его реального переложения Шевченко — дата привязки к биографии Шевченко (для «Случая в шахте»: 1967 — 1990 — 1959; для «Я был слесарь шестого разряда...»: 1964 — 2006 — 1960).

Ещё одной особенностью переложений Шевченко является перенесение событий в одно географическое пространство (Украина). Так, например, стихотворение «Я был завсегдаем всех пивных...» получает у Шевченко название «Гість из Донецька», в «Москве — Одесе» упоминаются Умань, Павлоград, Винница, Ужгород, Киев, Харьков, Херсон, Львов (из песни Высоцкого остались Киев, Харьков, Львов),

⁵ ГУТаб — Главное управління таборів (аналог ГУЛага).

в «Кіногісте–2006» главный герой «Ось злазить у Борисполі він з трапа»⁶ и так далее.

Вся книга М. Шевченко представляет собой биографию автора-героя. Естественно, этого героя зовут Николай (примечательно, что в тех произведениях Высоцкого, где главный герой носит другое имя, в переложениях Шевченко он зовётся Николаем), жена его – Дуся: они вместе действуют (или упоминаются) в «Диалоге у телевизора», «Балле-маскараде», стихотворении «Здравствуй, ~~Ю~~ность”, это я...», эти имена возникают ещё в ряде переложений. Часто упоминается друг Мишко Шифман, являющийся ветеринаром: в «Листе до ~~Ю~~ности”» («Здравствуй, ~~Ю~~ность”, это я...»), «Про ангелів-заступників» («Есть у всех у нас...»), «Діалог біля телевізора», «Мишко Шифман»:

Мій Мишко — ветеринар,
фельдшер, бач, коров'ячий.
«В нас повно таких нездар!» —
пишуть йому родичі.
Й на ветлікаря дарма
він вступав утретє,
а в Ізраїлі нема
тих ветфакультетів.

Кроме событий, привязанных к биографии автора, в книге есть и переложения, связанные с ситуацией в стране и мире, например: «Сорок дев'ять днів», «Відберіть ~~Ф~~ероя” у Насеру» и др. В последнем стихотворении есть любопытное четверостишие:

Я не проти дружніх подарунків
(ми й самі отримали так Крим).
Та Насерам — досить поцілунків,
а давати Зірку — заськи їм!

⁶ Здесь следует отметить несколько обстоятельств: 1) практически всегда происходит замена реалий на украинские; 2) это стихотворение является в книге последним, и датируется оно 2006 годом; 3) это стихотворение является переложением «Песни про Джеймса Бонда, агента 007»; 4) героем стихотворения является Жерар Депардьё.

Детальный анализ переложений Шевченко — дело будущего, сейчас же можно отметить некоторые интересные моменты творческого переосмысления текстов Высоцкого переводчиком.

В стихотворении «Тебе зустріти...» («О нашей встрече — что тут говорить...») главный герой обещает возлюбленной: «тобі хоч що я потім би припас, / хоч Фурцевої хатні черевички!»; «я б присвятив тобі — великий злам» / і всі томи Малих енциклопедій».

В «То була не інтрижка» «книжка с неприличным названьем» заменяется «книжкой з непристойним малюнком»; «в неї брат грає форварда в дублі — Дніпра», / а сестра — секретарка райторгу парторга» вместо «У неє / старший брат — футболіст — Єпартака», / А отец — / референт в Министерстве финансов» («А вона...» / «У неє...»/); «Сашко Ячевський (Кривий Ріг)» меняет Бориса Буткеева из Краснодара; и так далее⁷.

Большинство переложений Шевченко ироничны, имеют своей целью установку на различные виды игры. Так, в «Відвідини Музи» («Посещение Музы») говорится:

Та все ж — злощуся я не без причини:
ця Муза — бач, незаймана така —
засиджувалась навіть у Тичини,
не кажучи про тижні у Франка!

Перо я був вже витягнув з кишені
(я пір'я перед тим із гусок тряс)...
Вона пішла, а з нею — і натхнення,
ще й мерин зник на прізвисько Пегас.

⁷ В «Антиалкогольной» («Ой, где был я вчера») произведена очень интересная замена: вместо отца-генерала появляется... Махно (!): «що недоїдки страв / викидав у вікно, // а про діда брехав, // ніби він — сам Махно». Кстати, в других произведениях тоже сообщаются сведения о родственниках. Так, в «Автоздрощі» («Песне автозавистника») говорится: «Хіба ж за те мій дід бив білих у Махна»; «Згадав татусь, як партизанів він в УПА». В «Мишко Шифмане»: «Але ж в мене, як-не-як, / українська ряжка! / Кожен пращур — гайдамак; / може, бабка — ляшка...». В этой же песне «молодая вдова» получает своё имя: «Добре тільки одне — / те, що Дуська таки / пожаліла мене / й узяла в приймаки».

Павло Тычина и Иван Франко вместо Пушкина и Блока (масштаб, однако!); появляется мерин Пегас, которого нет у Высоцкого; и то, что Пегас является меринком (выхолощенным конём) — весьма своеобразный символ поэтического вдохновения. Ну и, конечно, две строки, оставшиеся герою, тоже весьма своеобразны:

Без сумніву, я — геній, видно оком!
Ось два рядки, — шедеври явні два:
«Реве собі та стогне Дніпр широкий,
сердитий вітер гучно завива!».

Если Высоцкого перелагает М. Шевченко, то и логично, что строки Пушкина заменяются строками Т. Шевченко.

Ещё раз повторю, что многие из переложений, сделанных М. Шевченко, достойны отдельного специального анализа, — сейчас же отмечу несколько произведений, представляющихся интересными в том или ином отношении.

М. Шевченко называет одно из своих переложений «Вона булла в —Нарижі»», и закавыченный Париж означает уже не столицу Франции, а магазин в Москве: «вона була в Москві в —Нарижі» (чи в —Насажі?»), / й відвідувала ще —Белград» та —Будапешт»». Соответственно упоминаются «Бухарест», «София», «Лейпциг», «Прага». Герой песни «кинув свій комбайн, ще маючи надію» и «їй пісні співав, наприклад, про жирафу».

Эту игру с названиями магазинов вполне можно сравнить с виртуозным обыгрыванием Высоцким названий зодиакальных созвездий в песне «О знаках Зодиака» или нот в «Песне о нотах».

Если в песнях Высоцкого рассказывались любовные истории кораблей, автомобилей, то Шевченко создаёт текст «Два комбайни чепурні», в котором действуют

бік у бік, капот в капот —
«Енісеї» й ніжні «Ниви»,
«Дони-1500»,
мужні «Колоси» ревниви...

Затем действие развивается следующим образом:

А чиясь звіряча злість
направля сердег на жниво.
Мужній «Колос» СК-6,
не прогав ту ніжну «Ниву»!

«Конец простой – хоть не обычный, но досадный»:

Мовби враз змінився гнів
ласкою у їхній долі...
Але був кінець тих жнив,
і забули їх у полі.
Й не зазнали ніяких вигод, —
їх удвох поховали глибокі сніги.
Й поржавіли кайдани його,
а у неї — усі запасні ланцюги...

В этом тексте органично сплетаются мотивы «Песни о двух красивых автомобилях» и «Жили-были на море...».

Нельзя обойти стороной и ещё одну тему: изображение Марины Влади в переложениях Шевченко.

В «Маскарадной розваге» («Бале-маскараде») упоминание о Влади отсутствует, и вся история получает испанский колорит (здесь и коррида, и Франко, и...): «Мантилью, — каже, — зшила мені Ганка, / я буду нині нібито іспанка». А упоминается это имя – весьма неожиданно! — в «Листе від кума»⁸ («Письмо к другу, или Зарисовка о Париже»): «Але ж, Колюнь, доречні ми в Канаді, / як у сільраді — Марина Владі».

Ситуация, изложенная Высоцким в стихотворении «Я всё чаще думаю о судьях...» у Шевченко получает название «Жінку парторгом обрали» и завершается следующим образом:

Та іще не час кричати пробі,
я кажу всім критиканам: «Ет!
Я ж цілую у її особі
рідний наш партійний комітет!».

Особо следует рассмотреть передатировку произведений Высоцкого, осуществлённую Шевченко: конечно, это, с одной стороны,

⁸ Кум пишет Миколу из Торонто, что, в общем, объяснимо, поскольку в Канаде проживает одна из самых больших украинских диаспор.

привязка к деталям биографии перекладчика (своеобразному биографическому мифу), но требует осмысления привязка именно конкретного текста Высоцкого к конкретному году.

Переводы, переложения, сделанные М. Шевченко, — это очень талантливо выполненная игра⁹. Каковы её цели? Об этом можно судить по-разному, но следует помнить слова В. С. Высоцкого: «Это просто игра, / Вот такая игра»¹⁰.

⁹ Следует, пожалуй, говорить, что книга М. Шевченко карнавальна: и в том плане, что все герои её участвуют в карнавале жизни (не всегда весёлом), и в том плане, что она пропитана стихией карнавализации (в бахтинском понимании).

¹⁰ Меня занимал вопрос: один ли автор скрывается за маской «народного переводчика» Миколы Шевченко или это переводческий Козьма Прутков? В одной из частных бесед на форуме «Высоцкий — XXI век» (с А. Ю. Бабенко) выяснилось, что это всё же один автор. Предпринятый эксперимент заслуживает пристального рассмотрения, скажем, в таком русле: сопоставление текста Высоцкого с текстом Шевченко (это может быть и приложением к комментарию конкретного текста Высоцкого). Кстати, заслуживают внимания и обратные переводы Высоцкого; на сайте «Vladimir Vysotsky in different tongues» они собраны в разделе «Curiosa» («Кунсткамера»).

КОНТЕКСТ

Николай БОГОМОЛОВ

ЗАМЕТКИ О ПЕСНЯХ Ю. ВИЗБОРА

1. Серега Санин

Меня давно интриговало начало этой песни. Ну, откуда взялась Петровка — более или менее понятно: ее диктует топография. От того дома на углу Неглинной и Кузнецкого моста, где Визбор долгое время жил, до Петровки рукой подать, да и осмысленная им как родное место Сретенка тоже совсем невдалеке.

А вот откуда взялось вроде бы ясное, но какое-то неуместное «по самой бровке»¹, да еще дважды повторенное, — понятно не совсем. По смыслу это, конечно, «край тротуара», но бровкой он никогда, насколько я знаю, не назывался. А. В. Кулагин толкует слово так: «...обычный городской тротуар назван *бровкой* — совсем не по-городскому. Слово подходит скорее краю летного поля — причем не на крупном аэродроме, а где-нибудь в тайге...»². Большой академический словарь русского языка фиксирует три значения: уменьшитель-

¹ Здесь и далее все цитаты из произведений Визбора даются (без указания на номер страницы) по изд.: *Визбор Ю. Сочинения: В 3 т. М., 2001. Т. 1.*

² *Кулагин А. Визбор. М., 2013. С. 119–120.*

ное от «бровь», «возвышенный край канавы или насыпи, образовавшийся от выкопанной земли» и (с уточнением *спорт<ивное>*) — «возвышающийся край дорожки на ипподроме, обычно обложенный дерном». Кажется, именно спортивное значение, только иное, имеет в виду автор. В футбольном сленге 50–70-х годов бровкой именовался боковой край поля, на котором действовали, противостоя друг другу, крайние нападающие и защитники, иногда именовавшиеся «бровочниками». Сейчас термин вышел из употребления, а на краю поля сталкиваются крайние защитники с «вингерами».

Проверка (конечно, весьма выборочная) по спортивной литературе показала, что термин этот был вполне употребим. Вот, например, цитаты из книги знаменитого футболиста и потом спортивного писателя А. П. Старостина: «Яшин поймал мяч, быстро рукой послал его Нетто. Находившийся у центра поля Игорь переадресовал его к бровке Валентину Иванову». И еще: «Замораживали ногу за бровкой поля лежавшему Понедельнику»³. Вот почти официальная расшифровка термина в статье о выдающемся правом крайнем В. Д. Трофимове: «...он стремительно передвигался по самой боковой линии поля (бровке), мастерски прикрывая мяч корпусом и никогда не упуская его за пределы поля»⁴. Но, может быть, наиболее характерен фрагмент из книги человека, игравшего на левом краю нападения в разных командах: «Вспоминаю, как играл киевлянин Андрей Биба. Он получал мяч и пробивался с ним к бровке, и бровка служила ему своеобразным партнером. Никто не мог просечь, что из-за бровки Бибу никто не атаковал, а он страховался этим и, видя перед собой всю картину игры, мог распорядиться как угодно мячом, держа его на замахах и ложных передачах»⁵.

³ *Старостин Ан.* Флагман футбола — http://www.libok.net/writer/4665/kniga/13175/starostin_andrey_petrovich/flagman_futbola/read/21-28 (дата обращения: 22.05.2014).

⁴ *Добронравов И. С.* На бессрочной службе футболу. М., 2000. С. 127.

⁵ *Ткаченко А.* Футбол — <http://fanread.ru/book/7944078/?page=25> (дата обращения: 25.5.2014).

Очевидно, что игра на бровке была чрезвычайно напряженной, и в традиции советского футбола «бровочник» был видной фигурой. Имена В. Трофимова, С. Метревели, А. Исаева, И. Численко, М. Месхи и других были хорошо известны, за их игрой специально следили.

Ю. Визбор, как мы можем прочитать в его биографии, был не только волейболистом (о чем ниже), но и футболистом, болельщиком московского «Динамо», где крайние нападающие были всегда в особом почете, так что использование сленгового слова в песне должно было казаться весьма уместным.

Напомню к случаю, что на Петровке находился (и находится до сих пор) знаменитый каток «Динамо», где наверняка Визбор был за-всегдаем.

2. Ботик

Это песня 1968 года кажется загадочной. В частности, А. Кулагин дважды ее цитирует, но оба раза для того, чтобы, так сказать, проиллюстрировать эпоху: сначала рассказать про новый патефон, потом упомянуть о невероятной в ту пору популярности певицы Эдиты Пьехи⁶. На самом деле она представляет довольно странный жанр: переложение в песенную форму известного анекдота того времени. Вот вариант, сохранившийся в моей памяти: «Плывет по морю маленький русский ботик. Вдруг откуда ни возьмись появляется американский крейсер и поднимает такую волну, что ботик не выдерживает и тонет. Уцелел один только боцман. Американцы притормозили, хотят его вытащить, а он за канат не берется и порывается чего-то сказать. Ему кричат: —Ду ю спик инглиш?» — он отрицательно мотает головой. —Нарле ву франсэ?» — то же самое. —Нпрехен зи дойч?» — —Я, я! — кричит боцман. — А какого ж ... вы ботик-то потопили?»»

Не исключаю, что и появление портрета Эдиты Пьехи в припеве также связано с анекдотом, который я услышал позже, но это мало

⁶ Кулагин А. Визбор. С. 69, 119.

что значит. Он был из серии минималистских. «Стук в дверь. Открывают. На пороге стоит человек и спрашивает: —Здесь живет Эдита Пьеха?» — «Нет, здесь живет иди ты на ...!»»

А к самому ботику, конечно, нужен исторический комментарий, излишний во времена Визбора; но сейчас, в связи с катастрофой в историческом знании, вероятно, следует напомнить: со словом «ботик» связывалось лишь одно понятие: ботик Петра Первого, единственное сохранившееся судно из его Потешной эскадры, названное самим царем «Дедушкой русского флота». Таким образом, нечаянно потопленным оказался не просто маленький корабль, а неусыпно сохраняемая гордость русского флота.

Как кажется, только при осознании анекдотического в буквальном смысле подтекста можно понять эту, далеко не самую удачную, песню Визбора.

3. Сретенские и другие дворы

В 1970 году у Визбора появилась первая песня про детство и отрочество — «Сретенский двор». При всей ее ностальгически-лирической привлекательности всерьез воспринимать песню мешали многочисленные неточности. В строке «Униформа московских окраин» таких неточностей было по крайней мере две: и описанная одежда была не униформой, а лишь основанием, на котором строился индивидуальный «прикид», как сказали бы значительно позднее; а окраиной Сретенку, ограниченную Бульварным и Садовым кольцом, можно было назвать исключительно для редкостной рифмы: «надраен – окраин». А в послевоенные времена никаких «серебристых аэростатов» уже и в помине не было, по крайней мере в качестве защитного средства от самолетов.

Совсем незадолго до смерти Визбор радикально переписал эту песню, и получился «Волейбол на Сретенке» (1983), одно из лучших его сочинений.

В чем эти «усовершенствования»?

Ну, прежде всего — в насыщенности текста фамилиями и предметами, которые уже действительно похожи на рудименты. Даже автор книги о Визборе задается вопросом о возможной драке между четвертым номером дворовой команды и его противников — «настоящим персом (интересно, откуда он взялся в Москве?) Левого Ураном»⁷. Между тем в песне прямо говорится: «Сын ассирийца, ассириец Лев Уран». Ассирийцы (айсоры) с давних пор завладели в Москве киосками для чистки сапог и продажи мелких обувных аксессуаров, вроде шнурков или ваксы. А появились они в России в результате перипетий Первой мировой войны.

Не обладая должными знаниями, я не могу сказать, существовали ли в реальности Саид Гиреев или Танечка Белова. Да на самом деле это и не важно. Как всякое произведение искусства, «Волейбол на Сретенке» создает свой особенный мир, населенный не абстрактными «шпана не шпана», а конкретными людьми, с именами, фамилиями и судьбами.

И вместе с тем этот особенный мир оказывается зависимым не только от реальной истории сретенского двора, но и от литературно-песенного окружения 1950–1980-х годов. Визбор как литератор выросл очень постепенно, и свою поэтическую автобиографию он писал уже после того, как появились арбатские песни Окуджавы, «Баллада о детстве» Высоцкого, Благуша Анчарова, галичевские московские районы. И он, как кажется, хотел создать некий синтез всего этого «московского текста авторской песни». Свидетельствовать об этом должны, конечно, интертекстуальные связи. Я готов их представить.

Кажется, ни у кого не должно вызвать сомнения, что «радиолы во дворах» припева визборовской песни прямиком перекочевали сюда из «Во дворе, где каждый вечер все играла радиола». Постепенно узнаваемое имя «известного вора» образовано по той же модели, что и имя героя «Песенки о Ленке Королеве». Там «Королев — Король», здесь «Зятьев — Зять». Но есть у Визбора и просто король: «Макс

⁷ Там же. С. 18.

Шароль <...> по алгебре король», и это имя несколько иронически варьируется далее, в современном плане: «А Макс Шароль — опять защитник и герой».

Второй отчетливый обертон — судьба уже упоминавшегося Коли Зятя, «известного вора». Мне представляется, что она именно такова, потому что Визбор знал «Балладу о парашютах» М. Анчарова. У меня нет прямых свидетельств именно об этой песне, но в конце 1960-х годов она была чрезвычайно популярна, а для Визбора, знавшего песни Анчарова и певшего вместе с ним, почти невозможно вообразить незнакомство с нею. Итак, Коля Зять после воровской карьеры «пошел в десантные войска», а в конце песни «...майор десантных войск Н. Н. Зятьев / Лежит простреленный под городом Герат». Это ведь почти в точности судьба «Гошки, благушинского атамана» из баллады Анчарова: «...грешником был она сам, / Но где ты святого найдешь одного, / Чтобы пошел в десант», но при этом «череп пробит, парашют пробит, / В крови его автомат».

«Баллада о детстве» Высоцкого откликнулась в песне Визбора прежде всего пространством: «на Первой Мещанской в конце» — то есть на прямом продолжении Сретенки. То, что делалось там, переносится несколько ближе к центру и становится несколько более невинным. Если среди персонажей Высоцкого те, кто «рискнули / Из напильников делать ножи», а кто-то «прошел... коридорчиком и кончил стенкой, кажется», то и вор Коля Зять становится у Визбора если не вполне героем, то кем-то вроде, и «подсевший слегка» Саид Гиреев в конце концов «отбился от ребят»⁸. Может быть, не лишне будет упомянуть, что ироническая фраза Визбора «Внутрирайонный гений чистой красоты» отсылает к тому же прецедентному тексту, что и «Посещение Музы, или Песенка плагиатора» Высоцкого.

Самый сложный случай — соотнесенность с творчеством А. Галича. В 1983 году это имя было абсолютно неупоминаемым и даже намеки могли повлечь за собой не желательные никому послед-

⁸ О других переключках этих песен Высоцкого и Визбора см.: Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 213–214.

ствия. Поэтому я не стану настаивать на том, что отголоски, о которых пойдет речь далее, являются реальными, а не чистым совпадением.

К их числу прежде всего следует отнести временную структуру песен. Если у всех предыдущих авторов все лежит в одном измерении — то ли в прошлом, то ли в настоящем, то у Визбора сперва речь идет о событиях прошлого, а затем — о современных. Именно так строятся очень многие песни Галича, особенно конца 1960-х и 1970-х годов. На память прежде всего приходят «Баллада на русские темы...» и «Желание славы» с их сложной временной и стиховой структурой, но далеко не только они.

У Визбора, как часто и у Галича, речь идет не просто о некоторой совокупности персонажей, но о поколении. Вспомним хотя бы начало одной из его песен: «Поколение обреченных...» Визбор в припеве «Волейбола на Сретенке» говорит примерно так же: «Да, вот это наше поколение», а в последнем повторении его звучит: «Да, уходит наше поколение», как «уходят друзья» в знаменитом «Старательском вальске».

Да и продолжение первого куплета процитированной песни Галича также вполне может проецироваться на структуру песни Визбора:

Как недавно и ах как давно
Мы смешили смешливых девчонок,
На протырку ходили в кино.

Вспомним у младшего автора: «И тридцать лет прошло — о Боже, тридцать лет!», а прорыв в кино без билета вполне мог бы вписаться в визборовский волейбол, полужесткие крепления и воровскую походку как одна из примет времени, постепенно ушедшая.

Даже если мои соображения относительно Галича выглядят неубедительными, все же реальные переключки с Окуджавой, Анчаровым и Высоцким позволяют, на мой взгляд, говорить о том, что в своей замечательной песне Юрий Визбор попытался вписать себя в один ряд с теми, кто выстраивается в нашем восприятии как поколение создателей жанра авторской песни: Михаил Анчаров (род. 1923),

Булат Окуджава (род. 1924), Владимир Высоцкий (род. 1938), хотя бы отчасти заполнив временную нишу. Напомним, Визбор родился в 1934 году. Если же мы присоединим сюда и Галича (род. 1918), то получим даты целого двадцатилетия, от революции до ежовщины. И очень характерно, что материалом для построения этой цепочки в значительной степени явится Москва с ее топографической конкретикой. Сретенка, Охотный ряд, Неглинка, Теплый Стан Визбора окликают Измайловский зверинец и Малую Соколиную Анчарова, Останкино и Нижнюю Масловку Галича, Арбатские ворота и Покровку Окуджавы, Большой Каретный и Бутырский хутор Высоцкого.

4. На фоне Гумилева

Песня «Спокойно, дружище, спокойно...» относится к числу принципиальных для Визбора. Возникшая по частному поводу (снова обращаемся к книге Кулагина: «...в один тоскливый осенний вечер к Визбору на Неглинную зашел приятель, у которого произошла личная драма, почти весь вечер они просидели молча (о чем тут говорить), а потом поэт сочинил песню, сочувственную обращенную именно к этому человеку»⁹), она в авторском исполнении попала в фильм М. Хуциева «Июльский дождь». Там, правда, Визбору пришлось вместо «дружище» спеть более соответствующее времени «товарищ» и переписать второй куплет.

Но последний куплет остался неизменным, а именно он меня и заинтересовал. Напомню текст:

Спокойно, дружище, спокойно!
И пить нам, и весело петь.
Еще в предстоящие войны
Тебе предстоит уцелеть.
Уже и рассветы проснулись,
Что к жизни тебя возвратят,
Уже изготовлены пули,
Что мимо тебя просвистят.

⁹ Кулагин А. Визбор. С. 149.

Конечно, интертекстуальные поиски далеко не всегда бывают убедительны, и поэтому не буду безоговорочно настаивать на собственной правоте, но все-таки представляется резонным сказать, что здесь Визбор, как мне кажется, опирается на одно из самых знаменитых стихотворений Н. Гумилева — «Рабочий». Там, в трагическом военном стихотворении, первые три строфы посвящены тщательному и в чем-то мистическому изготовлению пули, «что меня с землею разлучит». Так и происходит:

Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою, вспененной Двиной,
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.

Упаду, смертельно затоскую,
Прошрое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву.

И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век.
Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек¹⁰.

Стихотворение рано стало знаменитым, поскольку на фоне убийства поэта тайной полицией «диктатуры пролетариата» воспринималось как прямое пророчество. На деле, конечно, у Гумилева идет речь о смерти на войне, а не от руки соотечественников. Но жизненные обстоятельства перестраивали смысл.

У Визбора же дело обстоит прямо противоположным образом. Его герою в грядущих войнах суждено остаться в живых (что подчеркнуто заклинательным повторением: «В *предстоящие* войны / Тебе *предстоит* уцелеть»), и изготовленные пули не отыщут его груди, не придет смертельная тоска. И гумилевское «прошрое увижу наяву», как уговаривает героя песни ее автор, в данный момент абсолютно не актуально, и потому отброшено.

¹⁰ Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 215–216.

Предчувствие смерти (с особенной резкостью проявленное в переписанном для фильма втором куплете) должно быть побеждено волей и дружеской поддержкой. И здесь совсем уж недоказуемо вспоминаются «Мои читатели», манифест гумилевского мужества и умения транслировать его тем, кто готов поверить поэту. «У нас еще все впереди», — уговаривает Визбор собеседника. А в подтексте лежит: «Я учу их как не бояться, / Не бояться и делать что надо».

Влияние Гумилева на многих советских поэтов двадцатых-тридцатых годов, у которых учился Визбор, в критике обсуждалось¹¹. Как я предполагаю, дотянулось оно — напрямую или через чье-то посредничество — и до поэтов поколения Визбора. Далеко не всем Гумилев оказался нужен, но культивировавшему в своей песенной поэзии мужество и стойкость Визбору — оказался.

¹¹ См., напр: *Оксенов И.* Советская поэзия и наследие акмеизма // Литературный Ленинград.1934. № 48. В той же газете в порядке дискуссии печатались тогда и другие статьи о влиянии акмеизма на советских поэтов.

Анатолий КУЛАГИН

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ Ю. ВИЗБОРА

Авторская песня 1950-х–1980-х годов, являвшая собой, может быть, наиболее свободный и откровенный род поэтического творчества той поры, чрезвычайно насыщена «воздухом эпохи» и «воздухом культуры» — реминисценциями и аллюзиями, когда-то понимавшимися слушателями с полуслова, а ныне, в другом веке и в другой стране, требующими комментария¹. Не является исключением и творчество Юрия Визбора, откомментированное пока только «в первом приближении»². Привычно воспринимаемое многими как явление «походно-туристическое», оно, однако, имеет и довольно насыщенное интеллектуальное наполнение.

Нынешнее время изменило традиционные задачи комментирования литературных текстов, сложившиеся в классических трудах этого жанра в двадцатом веке. Сегодня едва ли нужно пояснять читателю хрестоматийные имена или такие реалии, сведения о которых ему быстрее найти в Интернете, чем в книге — тем более если он *слушает* авторскую песню, а *не читает* её текст, и рядом с ним — не книга, а проигрыватель; компьютер же сегодня постоянно включён едва ли не в каждом доме. Нам думается (а ещё недавно так не думалось), что в комментировании теперь нуждаются лишь те реминисценции и

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

² См.: *Визбор Ю. Сочинения: В 3 т. / Сост. [и автор коммент.] Р. Шипов. М., 2001* (произведения поэта цит. нами ниже по этому изд., с указанием в тексте — в круглых скобках — только номера тома и страницы). См. также отдельные комментаторские наблюдения в кн.: *Кулагин А. Визбор. М., 2013* (сер. «Жизнь замечат. людей») и статью Н. А. Богомолова в настоящем сборнике.

аллюзии, которые не лежат на поверхности и источники которых слушатель песни — он же пользователь компьютера — в Интернете без специальной «наводки» не отыщет. Лучше сказать — не догадается, *что именно* нужно искать. Ниже мы предлагаем читателю несколько комментаторских заметок такого рода.

1. «Забредал в такие дали...»

В 1963 году Визбором написана песня «Москва святая». Известна полушутливая заметка самого поэта, в которой он сообщает о том, что сочинил песню во время журналистской командировки на Дальнем Востоке — начал в самолёте, а завершил на борту судна (см.: 3, 144–145). Во втором куплете песни поётся:

Я бродил по Заполярью,
Спал в сугробах, жил во льду,
Забредал в такие дали,
Что казалось — пропаду.
На высоких перевалах
В непутёвом том краю
Ты мне руку подавала,
Руку сильную свою (1, 122).

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

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

³ Об авторстве песни и об истории создания её см.: http://ru.wikipedia.org/wiki/Гимн_Москвы (дата обращения: 5.1.2014).

Дорогая моя столица,
Золотая моя Москва!⁴

Стихи Визбора явно варьируют строки этого песенного источника, но при этом обнаруживают оригинальный поворот поэтической мысли. Лирический герой Визбора отличается от героя Лисянского – Аграняна. Тот предстаёт неким советским «суперменом», преодолевающим любые преграды. Глагол «хаживал» несёт в себе оттенок превосходства над обстоятельствами: мол, хаживал, бывало, но мне это вообще-то нипочём... Глаголы у Визбора другие: «бродил», «забрёдал», «казалось — пропаду». Герой словно умаляет свои возможности, чтобы подчеркнуть спасительную роль Москвы в его судьбе. И тогда становится ясно, что определение «святая» по отношению к столице («О Москва, Москва святая!..») — не дежурная похвала, а поэтически точная характеристика именно целебной силы города: понятие святости ассоциируется с церковью, с иконой. То есть — с тем, что способно вылечить и спасти. Для атеистической советской эпохи это звучало дерзко.⁵ Впрочем, несколькими годами ранее другой бард, Окуджава, обратился к родной — тоже московской — улице: «Ах, Арбат, мой Арбат, ты — моя *религия*...» («Песенка об Арбате»; курсив наш)⁶.

Кстати, ещё об Окуджаве. Определение «непутёвый» могло попасть в песню Визбора из песни старшего поэта «На Тверском бульваре» (1956), с которой и началась бардовская стезя последнего: «Та зелёная скамья, / я признаюсь без вранья, / даже в стужу согревала непутёвого меня»⁷. Песня не относится к числу самых известных у Окуджавы, но на ранней стадии существования авторской песни, ког-

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

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

⁶ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М., 1996. С. 82.

⁷ Там же. С. 7. Об этой песне см. подробно: Кулагин А. В. «На Тверском бульваре» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 259–275.

да у самого Окуджавы песен было ещё немного и песня «На Тверском бульваре» ещё, может быть, не «затерялась» в обширном массиве авторских песен, Визбор мог её услышать. В этом случае «непутёвый» герой Окуджавы и «непутёвый» край, куда «забрёдал» герой Визбора, образуют единый смысловой ряд, как бы уводящий от официозной риторики песни «Дорогая моя столица».

2. «Нарисует ночь русалку под Дейнеку на окне»

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

Будет утро греть на печке
Молоко в здоровых кружках,
Нарисует ночь русалку
Под Дейнеку на окне (1, 123).

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

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

после строк о Дейнеке: «Будет всё, как ты хотела...»⁸ Лёгкий эротический колорит ощущается уже в самом мотиве «русалки»: её «любовная» (и при этом губительная) роль в фольклорно-мифологических сюжетах известна.

3. «И падали годы на шпалы...»

Песне «Тост за Женьку» (1965) мы посвятили специальную статью, в которой попытались восстановить её интертекстуальный фон⁹. Ныне же хотим дополнить его одной прямой, как нам думается, реминисценцией. Второе четверостишие песни звучит так:

И падали годы на шпалы,
И ветры неслись шелестя...
О, сколько любимых пропало
По тем непутёвым путям! (1, 156)

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

Паровозного пара шквалы
Вырываются из-под моста,
Смоляные лоснятся шпалы,
За верстою летит верста.
Жизнь железной была дорогой,
Вёрсты — годы, а шпалы — дни.
На откосе, в земле пологой,
Возле рельсов похорони¹⁰.

Двойное сравнение «вёрсты — годы, а шпалы — дни» оригинально преобразовалось у младшего поэта в метафорический образ «падали

⁸ Если бы это не показалось слишком смелым, «Подмосковную зиму» можно было бы сравнить... с пушкинским «Зимним утром», лирический сюжет которого по-своему предвосхищает визборовскую песню: утреннее пробуждение рядом с возлюбленной; упоминание при этом печи, и вообще — бытовой колорит; мифологические ассоциации (Аврора; русалка); мотивы луны и вьюги (метели); поездка (в санях; в электричке) на фоне зимнего пейзажа, окрашенного привязанностью лирического героя.

⁹ См.: Кулагин А. В. «Тост за Женьку» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 291–300.

¹⁰ Межиров А. Стихотворения. М., 1963. С. 180.

годы на шпалы»: Визбор словно скрестил между собой по одному слову из двух половин межировского стиха, оставив «за бортом» своего образа «вёрсты» и «дни» (ср. в позднейшей песне «Рассказ ветерана», 1973: «Мои года, как поезда, проходят»; 1, 233). И, конечно, перешла в визборовскую песню сама «дорожная» (можно даже уточнить: железнодорожная) динамика поэтического источника, включающая в себя мотивы быстрого движения и ветра (Межиров: «За верстою свистит верста»; «По какой летел магистрали»; «Зубы ныли на сквознях»; Визбор: «И ветры неслись шелестя...»).

Межиров был одним из любимых поэтов Визбора. С его творчеством бард познакомился, видимо, ещё в студенческие годы (стихи Межирова вчерашний студент вспоминает в одном из своих армейских писем¹¹). В произведениях Визбора разных лет реминисценции из межировских стихов встречаются не раз¹². Что касается стихотворения «Паровозного пара шквалы...», то ко времени написания песни «Гост за Женьку» оно успело войти в несколько поэтических книг Межирова: «Стихи» (1957), «Ветровое стекло» (1961), «Стихи и переводы» (1962), а также в итоговый на тот момент сборник «Стихотворения» (1963), по которому мы его выше и процитировали. Поэтому сомневаться в том, что Визбору оно было известно, не приходится.

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

¹¹ См.: Якушева А., [Визбор Ю.] «Три жены тому назад...»: История одной переписки / Сост.: А. Кусургашева. М., 2001. С. 119.

¹² См.: Кулагин А. Визбор. С. 108–109, 237, 293, 319.

4. «Горы — это вечное свидание...»

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

Радостным пусть будет расставание,
Наши огорчения не в счёт.
Горы — это вечное свидание
С теми, кто ушёл и кто придёт (1, 302).

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

В середине 1970-х Визбор активно сотрудничал с Московским театром имени Ленинского комсомола во главе с Марком Захаровым — его тогдашним соседом по дому. В течение 1973–75 годов Визбор и Захаров подготовили и выпустили две совместные театральные работы: пьесу «Автоград-XXI» и инсценировку по роману Бориса Васильева «В списках не значился».¹³ В это время Визбор постоянно бывал в театре и, конечно, видел его основные спектакли, к числу которых относилась и рок-опера «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» композитора Алексея Рыбникова по стихам Павла Грушко (на основе драматической кантаты Пабло Неруды «Сияние и смерть Хоакина Мурьеты...»). Один из самых эмоциональных музыкальных номеров спектакля — ария Звезды — стал своеобразной визитной карточкой его и часто звучал в те годы и на радио в исполнении Жанны Рождественской. Так вот, именно в тексте этой арии есть строки, запомнившиеся барду и послужившие источником рефрена его песни: «Звёзды — это вечное свидание / С теми, кто ушёл и кто придёт»¹⁴. Изменённая цитата (вместо «звёзд» — «горы»), наверняка рассчитанная на «узнава-

¹³ Воспоминания режиссёра о Визборе см.: Захаров М. «И очень одарённым актёром...» / Записал В. Вадимов // Юрий Визбор: Когда все были вместе...: [Сб. воспом.] / Сост. Д. А. Сухарев. М., 1989. С. 36–39].

¹⁴ Цит. по фонограмме: <http://www.audiopoisk.com/artist/janna-rojdestvenskaa/> (дата обращения: 3.1.2014).

ние» её слушателем, повышала поэтический «статус» гор до уровня звёзд, придавала сочинённой, скорее всего, к случаю песне Визбора (см. обращение-зачин: «Здравствуйте, товарищи участники!..») лирико-философское звучание.

5. «Ключ, бывавший в других мирах»

К числу сравнительно поздних произведений Визбора относится стихотворение «Когда мы вернёмся» (1980; другое название — «Ключ»), положенное на музыку С. Никитиным и как песня вошедшее в телефильм о космонавте В. Рюмине «Среди космических дорог — одна моя»:

Когда-нибудь, страшно подумать — когда,
Сбудется день иной —
Тогда мы, дружище, вернёмся туда,
Откуда ушли давно.
Тогда мы пробьёмся сквозь полчища туч
И через все ветра,
И вот старый дом открывает наш ключ,
Бывавший в других мирах (1, 456).

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

В брюхе Дугласа ночью скитался меж туч
и на звёзды глядел,
и в кармане моём заблудившийся ключ
всё звенел не у дел...¹⁵

Визбор интересовался не публиковавшимися в СССР стихами Бродского, знал их (разумеется, по Самиздату), не раз творчески на них откликался. Так, одна из его песен имеет название, совпадающее с названием процитированного стихотворения Бродского, — «Ночной полёт» (1964), другая — «Утренний рейс Москва — Ленинград»

¹⁵ Бродский И. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: В 2 т. / Сост. В. И. Уфлянд. Минск, 1992. Т. 1. С. 347.

(1965 ?) – построена на лирических мотивах опального поэта с использованием мелодии Е. Клячкина на «Рождественский романс» Бродского. Есть и другие реминисценции.¹⁶

Между тем визборовский лирический взгляд на «ключ, бывавший в иных мирах», — иной, чем у Бродского. Герой стихотворения «Ночной полёт», как это вообще бывает у будущего изгнанника и «гражданина мира», — неприкаянный и принципиально бездомный: «Ибо вправду честней, чем делить наш ничей / круглый мир на двоих, / променять всю безрадостность дней и ночей / на безадресность их». Герой же Визбора, притом что он восходит на вершины, сплавляется на байдарках, много летает над страной — остаётся всё же человеком «домашним», ценящим уют и тепло родного очага — достаточно вспомнить его знаменитые «Ходики». Так что мотив «ключа» есть знак не только переключки, но и — возможно, невольной — полемики с Бродским. «Заблудившийся» ключ, вроде бы в самом деле теряющий смысл в облаках, и тем более — в космосе, символизирует у Визбора однако неизбежность и необходимость возвращения. И в то же время — по закону поэтической диалектики — тягу к новым дорогам, жажду новых впечатлений: «Не даст нам покоя ни память, ни ключ, / Бывавший в других мирах». Эти финальные строки образуют кольцевую композицию песни, превращают символический мотив ключа в сквозной.

Возможно, что о стихах Бродского и о его «ключе» Визбор вспоминал и тогда, когда писал более раннюю песню «Такси» (1965): «А счётчик такси стучит, / И ночь уносит меня. / От разных квартир ключи / В кармане моём звенят» (1, 155). Конечно, лирическая ситуация там иная (неприкаянность, «беда» и «тоска» героя), но символика ключа близка той, что уже возникла в стихах Бродского и прозвучит в позднейшей песне самого Визбора.

¹⁶ См.: Кулагин А. В. Иосиф Бродский в творческом сознании Юрия Визбора // XX век: Альманах. Вып. 2 / Сост.: Н. Е. Арефьева, О. Ю. Шилина. СПб., 2010. С. 65–79.

Валерия БИТКИНОВА

«ЯЗЫК ЕКАТЕРИНИНСКОГО ВЕКА»
В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА А. ГОРОДНИЦКОГО

А. Городницкий
ЯЗЫК ЕКАТЕРИНИНСКОГО ВЕКА

Язык екатерининского века,
Музейных не востребуемых книг,
Не для простого создан человека, —
Он этим, вероятно, и велик.
В провинции, нечёсаной и грязной,
Его навряд ли кто-нибудь поймёт.
Он для приёмов годен куртуазных,
Рескриптов государственных и од,
Радищевских эпистолярных жанров,
Нацеленных в грядущие века.
Державинскою кажется, державной
Его тяжеловесная строка.
Две сотни лет на нём не говорим мы,
И всё же привлекает этот быт,
Где испытатель петербургский Риман
Громокипящей молнией убит.
Где солнечная стрелка над верстою
Подвыпивших торопит ямщиков,
И языка гранитные устои
Не тронули ни Пушкин, ни Барков.¹

Содержание этого стихотворения, датированного 1994 годом, проецируется сразу на несколько проблемно-тематических «текстов», достаточно отчётливо оформившихся в творчестве поэта-барда.

Во-первых — это «исторический текст» в целом. Главная черта исторической лирики А. Городницкого, определяющая её публицистические интенции, — сопоставление прошлого и настоящего, кото-

¹ *Городницкий А.* Стихи и песни: Избр. СПб., 1999. С. 368.

рое выступает либо как повторение «уроков истории», либо как явная или имплицитно содержащаяся в тексте антитеза. И в одном и в другом случае важной является тема памяти / забвения. «Напряжение» между этими двумя полюсами становится двигателем сюжета и интересующего нас стихотворения. В начале, на пространстве первых шести строк, настойчиво и почти безапелляционно утверждается: книги XVIII века — «невыстребованные», «музейные», этот язык «не для простого создан человека», «В провинции, нечесаной и грязной, / Его навряд ли кто-нибудь поймёт», но в 13–14-ом стихах происходит перелом: «Две сотни лет на нём не говорим мы, / И всё же привлекает этот быт».

В корпусе исторических произведений Городницкого можно выделить «тексты», посвящённые эпохе того или иного правителя; из XVIII века это, прежде всего, Пётр I и Екатерина II. Но в ряде произведений создаётся обобщённый образ «осмнадцатого столетия», и если в первых сосредоточены размышления поэта о конкретных событиях, трагических коллизиях русской истории, то в последних наблюдается своеобразная идеализация.

Даже в таком небольшом стихотворении как «Язык екатерининского века» отмечены полярные явления эпохи: «куртуазные приёмы» и «государственные рескрипты»; словесность маркируется именами Державина и Радищева². Идеализация же происходит через актуализацию идиллического топоса — мотива близости к природе: измерителем времени представлена «солнечная стрелка над верстою». Не важно, что речь идёт о длине тени, в художественном тексте работает слово, а это слово — «солнечная». Интересно реализуется характерный для «текста XVIII века» в его противопоставлении с XX веком мотив разницы скоростей: Городницкий использует слово «торопит», и образ «подвыпивших ямщиков» через многочисленные лите-

² К фигурам обоих А. Городницкий обращается и в других своих произведениях: «Дом на Фонтанке» (1971), «Новиков» (1973), «Матюшкин» (1977), «Старый Пушкин» (1978), «Кратил» (1997), «Державинская лира» (2004), «Державин» (2006), «—Тебе, Жуковский, лиру отдаю...» (2007).

ратурные и народно-песенные ассоциации вызывает представление о «быстрой езде», но при этом в сознании человека конца XX века не может не возникнуть ностальгически окрашенных сравнений с «быстрой ездой» своего времени.

Элементы идеализации связаны и с мотивом науки: «привлекает этот быт, / Где испытатель петербургский Риман / Громокипящей молнией убит». Очевидно, поэта-учёного «привлекает» не только неподдельный интерес «коллеги» из прошлого — его неосторожность, отсутствие страха, готовность умереть во имя знания, — но и сама ситуация, когда так много ещё неизвестного. Подобную оппозицию видим в стихотворении «Вновь антенны искрят во мгле...» (1962), где автобиографический лирический герой «на парусном корабле» словно попадает в XVIII век. Человеческое незнание и наивность перерастают здесь в проблемы культуры и цивилизации, а в финале переводятся в плоскость этическую; возникает, кстати, и мотив гармонии с природой: «Я стою дурак дураком: / Я не видывал вертолёт, / С электричеством не знаком. <...> Я не слышу джазовый бред, / Танцевать не умею твист. / Подо мною поёт волна / Над пучиною голубой, / И война ещё — не война, / И любовь ещё — как любовь»³.

Сходный комплекс идеализирующих мотивов присутствует в «тексте» барда о другом «золотом веке» — Античности. Причём, как человек петербургской культуры, А. Городницкий часто воспринимает Античность через призму или в единстве с барочно-классицистическим искусством XVIII–XIX столетий. Таково стихотворение «Античные года, наивная страна...» (1995), где говорится о «юности», «неразделённости» мира, «неточности» знания, единстве науки и искусства; заканчивается оно «петербургской» реминисценцией: «все двенадцать муз / плывут в руке рука, / Как в бронзовом кругу / на павловской лужайке»⁴. В «Языке екатерининского века» с точки зрения «дружбы алгебры с гармонией» примечательно внешне

³ *Городницкий А.* Сочинения: Стихотворения. Поэмы. Песни. М., 2000. С. 47. (Сер. «Голоса. Век XX»). С. 47.

⁴ Там же. С. 486–487.

немотивированное переключение с темы языка, словесности на тему науки, но, как видим, в целостном контексте «историософии» Городницкого оно представляется абсолютно закономерным. Непосредственно античные мотивы также имплицитно присутствуют в данном стихотворении: они вводятся через слово «громокипящий», взятое из финальной строфы тютчевской «Весенней грозы», где грандиозное природное действие предстаёт как игра Олимпийских богов.

В «тексте XVIII века» А. Городницкого важное место занимает мотив «другого» языка. Не прибегая в большинстве случаев к последовательной стилизации⁵, бард вводит в свои произведения реминисценции из поэтических творений той эпохи или просто слова, опознаваемые как «исторические». Среди них и использованное в «Языке екатерининского века» «куртуазность» (ср. в песне 2000 года «Сан-Суси»: «куртуазный восемнадцатый век»⁶). Временную дистанцию и «колорит» «осмнадцатого столетия» создают слова «рескрипты», «эпистолярные жанры»; есть черты «высокого штиля» («грядущие века»); тютчевский составной эпитет «громокипящий» отсылает не только к Античности, но и к державинской традиции⁷.

Во всех произведениях, посвящённых Державину, Городницкий использует подчёркнуто архаизированную лексику; почти неизменной составляющей образа «певца Фелицы» является мотив разрыва поколений, в том числе — поэтической, языковой традиции (невозможность передать кому бы то ни было «обветшалую», «шершавую» лиру⁸). С этой точки зрения «Язык екатерининского века» органично

⁵ Кроме «ролевых» песен, каковы «Распечалим печаль государеву», «Песня строителей петровского флота» (обе — 1972) или «Песенка о подменённом царе» (2013). Но даже в них точнее будет говорить не об «исторической», а о «народной» стилизации, характерной для барда при создании образа народа в произведениях, посвящённых разным историческим эпохам.

⁶ *Городницкий А.* Атланты: Песни. СПб., 2004. С. 416.

⁷ *Серман И. З.* Державин. Л., 1967. С. 114–116 (гл. VII: «Продолжатели и наследники»). Примечательно, что сам эпитет «громокипящий» часто «возвращают» Державину, применяя для характеристики его одического стиля.

⁸ *Городницкий А.* Легенда о доме: Избр. стихотворения и песни. СПб., 2010. С. 235–236, 263.

входит в «державинский текст». В контексте проблематики рассматриваемого стихотворения интересно также объединение Державина с Радищевым и противопоставление им обоим Пушкина и Баркова: «языка гранитные устои / Не тронули ни Пушкин, ни Барков». Объединяет поэта-государственника и публициста-оппозиционера не столько сложность, «непонятность», «тяжеловесность» языка (хотя язык Радищева не менее архаизирован, чем державинский), сколько устремлённость к «важным» предметам. И. С. Барков принадлежит даже не «екатерининскому», а доекатерининскому веку (1732–1768), его литературная деятельность предшествует Державину и Радищеву. Таким образом, Пушкин и Барков должны были бы обозначать хронологически нижнюю и верхнюю границы, но грамматическая конструкция с общим сказуемым, во-первых, слишком тесно их соединяет, а во-вторых, явно обозначает последующее время. Возможно, Городницкий подразумевает так называемую «барковиану» — рукописные сборники сатирической и грубо эротической поэзии под именем Баркова, ходившие вплоть до середины XIX века⁹. Но главное, что этот «анахронизм» и постанова Баркова рядом с Пушкиным, являющимся символом поэтической лёгкости и гармонии, акцентируют не историю (хронологию), а определённый образ языка.

Этот образ изначально направлен на возвышение: «не для просто-го создан человека», «велик». В строфах 7–12 даётся развёрнутая характеристика: «Он для приёмов годен куртуазных, / Рескриптов государственных и од, / Радищевских эпистолярных жанров, / Нацеленных в грядущие века. / Державинскою кажется, державной / Его тяжеловесная строфа»; последняя метафора содержится в финале — «языка гранитные устои».

Но в творчестве Городницкого поверх «текстов», посвящённых тому или иному историческому периоду, вполне можно выделить «текст языка» как такового. Язык у барда — не просто символ культуры определённой эпохи, это знак культуры вообще, поэтому в рас-

⁹ См.: Словарь русских писателей XVIII века: В 3 вып. СПб., 1988–2010. Вып. 1. 1988. С. 57–62.

смаатриваемом произведении к «антиязыковым» явлениям оказывается отнесённой «нечёсаная и грязная» провинция.

А. Городницкий неоднократно, и не только в поэтических произведениях, развивает идею о том, что язык является способом самоидентификации народа и государства. Афористично эта мысль выражена в рефрене песни «Судьба моих предков, как пепел, черна и горька...» (2007): «Язык умирает, когда умирает народ. / Народ умирает, когда умирает язык»¹⁰, а также в стихотворении «Авангард» (1992): «Предшествуют крушению державы / Распад и разрушение языка»¹¹. То, что в первом случае речь идёт об идише, а во втором о русском языке (точнее даже о языке русской классической поэзии), только подтверждает общность проблемы.

Произведений, где язык и вообще словесность становятся воплощением национального русского менталитета и, соответственно, символом исторического пути русского народа, у Городницкого много. При этом пути народа и государства чаще всего расходятся, и начало этого процесса поэт видит в петровской эпохе (в стихотворении «Пётр Первый судит сына Алексея. Николай Ге» (1989): «Россия стремится на Запад, — / В скиты удаляется Русь. <...> Держава уходит направо, / Духовность — налево идёт»¹²). Несовпадение отражается и в образах языка. Так, видя «Исток словесности российской / В церковном древнем языке», Городницкий генетически соединяет проповедническое слово древнерусской религиозной литературы с революционной публицистикой второй половины XIX века¹³ (см.: «Русская словесность», 1988; «Дорогой тернистою шла, как известно...», 1996¹⁴). XVIII век в этой истории оказывается пропущенным

¹⁰ *Городницкий А.* Ночной поезд. СПб., 2009. С. 138–139.

¹¹ *Городницкий А.* Сочинения. С. 416.

¹² Там же. С. 377.

¹³ В свою очередь, с «шестидесятниками» XIX века («Некрасов, Добролюбов, Чернышевский...») «связаны <...> через века протянутою цепью» советские шестидесятники, к которым автор причисляет и себя (см. стихотворение «Шестидесятники» — *Городницкий А.* Сочинения. С. 478–479).

¹⁴ *Городницкий А.* Сочинения. С. 350, 505.

не случайно — как «инородное» тело и как воплощение государственности. В доказательство можно привести, с одной стороны, стихотворение «Русская словесность», где перечислены культурные явления, которые не стали и не могли, в силу особенностей национального менталитета, стать её основой: «лёгкость музыки» и «куртуазные баллады», — то есть как раз то, что во многом формировало культуру XVIII века. С другой стороны, в «Шестидесятниках» Городницкий использует в качестве перифразы первый стих, характеризующий «тишину» (мир), из «Оды на день восшествия <...> императрицы Елисаветы Петровны» М. В. Ломоносова: «Царей и царств нарушена отрада».

Государственные, «имперские» мотивы составляют одну из главных линий лирико-публицистического сюжета «Языка екатерининского века»: «державная строка», «государственные рескрипты», «оды». «Екатерининский век» — это не только определённый хронологический период, в этом словосочетании сконцентрированы представления о наивысшей славе Российской Империи¹⁵, в том числе в её собственных глазах. «Имперскость» поддерживается и петербургскими (столичными) мотивами: резкий, эпатирующий образ провин-

¹⁵ В творчестве поэтов поколения А. Городницкого «Империя» — понятие не только и не столько историческое. Во времена «советской империи» почти обязательной составляющей этого образа была аллюзия, после же распада СССР «империя» становится метафорой, а «имперскость» — одной из важнейших характеристик авторского самосознания. Примерами первого могут служить стихотворение И. Бродского «Письма римскому другу», введённое в контекст авторской песни Е. Клячкиным, и песня Б. Окуджавы «Римская империя времени упадка...». Городницкий употребляет слово «империя», например, в стихотворении «Гемофилия» (1991), исторически парадоксальным образом называя так страну, возникшую в результате Октябрьской революции — на крови царевича Алексея; феномен «имперского» мироощущения советского человека в постсоветскую эпоху он передаёт в стихотворении «Имперский дух в себе я не осилю...» (1993). Подобное мироощущение в творчестве А. Кушнера — друга А. Городницкого, «правильного», по его (Городницкого) словам, петербургского поэта, хотя и неизменного оппонента по вопросу о ценности авторской песни, — подробно рассмотрено в недавно вышедшей монографии: Кулагин А. В. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014. С. 58–79 (гл. «Да, имперский. А вы бы хотели...»).

ции в начале стихотворения неизбежно притягивает другой член оппозиции — столицу¹⁶; потом появляется «испытатель петербургский Риман»; с Петербургом в русском культурном сознании устойчиво связывается эпитет «гранитные», а слово «устои» (в метафоре «языка гранитные устои») вновь актуализирует тему государственности.

Таким образом, мы видим как «историческое» стихотворение перерастает в проблемное. Оно отсылает ко множеству произведений, созданных автором раньше и позже, актуализирует в памяти постоянных читателей и слушателей А. Городницкого неоднократно поднимаемые поэтом-бардом вопросы культурной памяти, народного самосознания, государственности.

¹⁶ Эта оппозиция в «историософии» Городницкого также является одной из основных (см.: «Провинция», 1993). Место «Древней» и «Северной» столиц в этой оппозиции может определяться по-разному в разных произведениях барда, но за Петербургом «столичность», в том числе благодаря полемичности, закрепляется даже в большей степени, например: «Отчизна моя, Ленинград, / Российских провинций столица» («Ленинградская песня», 1981 — *Городницкий А. Сочинения. С. 279*).

Игорь ЗИМИН

О ЧЁМ РЕЧЬ?*

Уточните смысл слов, и вы избавите
человечество от половины заблуждений
Декарт

Уходящая советская культура оставляет исследователям немало загадок. Одной из них — не из самых важных, но весьма интересной в целом ряде отношений — является самодеятельная песня.

«Самодеятельная песня — бесспорно, феномен XX века», точнее, второй его половины, хотя истоки её в глубокой древности, а жизнестойкие ростки пронизывают всю нашу историю. Многие изменилось за последнее тридцатилетие, и песня эта не только обретала новые черты, но и меняла названия: студенческая, туристская, бардовская и т. п. Ныне она стала «авторской». По чисто формальным признакам к ней приписывают весьма разнородные явления и в то же время искусственно отщепляют целые пласты по причине неполноты авторского триединства. Как феномен чувствует себя сегодня и насколько ощутимо его присутствие в нашей жизни?»¹.

Приведённая цитата представляет собой преамбулу беседы музыковедки Татьяны Лебедевой с литературным критиком Львом Аннинским. Читателю, незнакомому с предметом, преамбула может показаться странной. Настораживают прежде всего безапелляционное «бесспорно» и претенциозное «феномен второй половины XX века».

* Данная статья основана на материалах обширного, пока не опубликованного исследования и содержит краткое изложение идей, лежащих в его основе. Многочисленные аргументы и примеры автору пришлось, в силу ограничения объёма, оставить за пределами статьи. Этим объясняется некоторая конспективность изложения. — *Ред.*

¹ *Аннинский Л.* Шёпот и крик / Беседу вела Т. Лебедева // Муз. жизнь. 1988. № 12 (июнь). С. 26.

О чём речь?

Как можно понять Лебедеву, о какой-то песенной культуре, которая – если опустить её «истоки» и «жизнестойкие ростки» – родилась в (1988 – 30 =) 1958 году и в следующие 30 лет эволюционировала по схеме «студенческая → туристская → бардовская → и т. п. → авторская», качественно меняясь — «обретая новые черты» вследствие «многих изменений» — и потому меняя названия.

«Кстати, вначале «наша» песня называлась даже не «самодеятельная», а «студенческая» и «туристская». Термин «самодеятельная» появился примерно в 1963 году»².

«Наша» — это чья? Шестидесятников. Шестидесятники — это кто?

«**Шестидесятники** — субкультура советской интеллигенции, в основном захватившая поколение, родившееся приблизительно между 1925 и 1945 годами. Историческим контекстом, сформировавшим взгляды «шестидесятников», были годы сталинизма, Великая Отечественная война и эпоха «оттепели»» (Википедия).

Как это «шестидесятники — субкультура»? Шестидесятники есть шестидесятники, а субкультура есть субкультура. «В основном», «приблизительно»... А нельзя обойтись без подобных слов, делающих границы определяемого понятия зыбкими? Сказать, например, так: шестидесятники — поколение советской интеллигенции, тех, кто родился на протяжении 20 лет, с 1925 по 1944 год включительно.

«Термин «шестидесятники» прижился после того, как в журнале «Юность» в 1960 году была напечатана одноимённая статья критика Станислава Рассадина. Автор позже критически отзывался о распространившемся слове: «Само понятие «шестидесятник» заболтано, обесмыслено, да и с самого начала не имело поколенческого смысла, являясь приблизительным псевдонимом времени. (Признаю вполне самокритически — как автор статьи «Шестидесятники», напечатанной

² Рабинов С. Самодеятельная песня в Ленинграде // От костра к микрофону / Сост. А. и М. Левитаны. СПб., 1996, С. 28.

буквально за несколько дней до наступления самих 60-х, в декабре 1960 года.)» (Там же).

Это не совсем так. Во-первых, термин «шестидесятники» в 1960-х не прижился, он начал приживаться лишь после 1985-го. Во-вторых, 1960-е годы начинаются не с декабря 1960-го, а с 0 часов 1 января этого года. В-третьих, многие читатели этой статьи поняли и до сих пор понимают «шестидесятников» Рассадина именно как название поколения — поколения советской интеллигенции 1930-х годов рождения.

Об этом говорится в диалоге двух тогдашних молодых критиков³:

Л. Аннинский: «Помните, какой вывод сделала ~~Ж~~комсомольская правда» летом прошлого года в результате анкеты о молодёжи? Социализм создал *поколение* [здесь и далее курсив наш — И. З.], по общему уровню образованности, по богатству открывшихся перед человеком принципиальных возможностей замечательное в истории»;

Л. Крячко: «И не полагаете же вы, действительно, что ~~н~~поколение 30-х годов» во всем ~~е~~единственное и неповторимое» (хотя само по себе это ощущение что-нибудь да значит)?»

Именно так многие шестидесятники и полагают. И мы думаем, что к этому их полаганию восходят безапелляционное «бесспорно» и претенциозное «феномен второй половины XX века», отмеченные нами в преамбуле беседы Лебедевой с Аннинским.

Стало быть, есть понимание термина «шестидесятники», отличное от представленного в Википедии, понимание, восходящее к началу 1960-х годов: шестидесятники — поколение советской интеллигенции, тех, кто родился на протяжении 10 лет, с 1930 по 1939 год включительно. Есть созданная ими субкультура. И есть песенная часть этой субкультуры — «наша песня».

Обратимся теперь ко «многим изменениям», под действием которых, согласно Лебедевой, «песня эта не только обретала новые черты, но и меняла названия». В переводе на русский «многие изменения» — это наша история во второй половине 20 века. В этой истории

³ Аннинский Л., Крячко Л. Суть поиска // Октябрь. 1962. № 8. С. 196, 198.

существенных изменений было не так уж много. По крупному счёту — пять; условная хронология такова:

1. 1950 — 1953 конец «сталинизма»
2. 1953 — 1964 «оттепель»
3. 1964 — 1985 «застой»
4. 1985 — 1991 «перестройка»
5. 1991 — 1999 «лихие девяностые»

История «нашей песни» коррелирует с историей «многих изменений». Некоторое представление о том, как это происходит, даёт время появления и смены её названий:

1. 1950 — 1954
2. 1955 — 1959 молодёжная → студенческая → туристская
→ гитарная →
3. 1960 — 1964 самодеятельная → магнитофонная → менестрельская →
4. 1965 бардовская → авторская

Появление понятий «молодёжная песня» и «студенческая песня» мы склонны связывать с подготовкой проведения в Москве VI Всемирного фестиваля молодёжи и студентов. Заметим, что предыдущий такой фестиваль прошёл в Варшаве в 1955-м, и тогда же стало известно, что следующий состоится в Москве в 1957 году, и тогда же в Москве началась подготовка к его проведению, и тогда же сотрудники Радиокomiteта отправились на поиски студенческих песен, и тогда же нашли их.

«А сегодня было так интересно — записывали мои песни на радио! У нас была репетиция к вечеру встречи с первокурсниками. Приехали из Радиокomiteта. Мы пели, путаясь в проводах, а потом мчались к тонвагену, который стоял у дверей института, чтобы прослушать записанное. Записали «Моё сокровище» [1954] и «Первый курс незнакомый» [1955]. Корреспонденту очень понравилось, что один и тот же человек написал стихи, сочинил музыку, а потом сам же исполнил. И это лицо — налицо! Поручили подготовить ещё один

концерт из лирических песен, которые будут записывать в следующий раз. Так что лови меня в эфире!»⁴

Последняя цитата взята нами из книги Якушевой, посвящённой её переписке с Визбором в 1955–1964 годах. Якушева письма в этой книге обычно не датирует. Нет даты и у цитированного письма, однако, установить, что оно написано в 1955-м, не составляет труда.

Теперь о самодеятельной песне.

«Совсем коротенький кадр из кинохроники моей жизни. Одно время я занималась в семинаре самодеятельных авторов при центральном Доме композиторов. У меня сохранилась программка творческого отчёта участников этого семинара, проходившего 17 июня 1960 года. Я показывала одну свою песню и очень волновалась. И было отчего. На этот отчёт пришел человек, имя которого приводило всех нас в трепет — Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Я не сразу отыскала его взглядом. Он сидел в третьем ряду, спокойный и сосредоточенный, в скромной синей тенниске. Мне было страшно. Я уже готова была попросить исключить мою песню из отчётного концерта. Но было уже поздно. Краешком глаза я следила за Шостаковичем: мне казалось, что, услышав мой опус, он встанет и уйдет, хлопнув дверью. Но ничего подобного не произошло. Это был один из самых памятных дней в моей жизни»⁵.

И, наконец, о бардах и авторских песнях.

Слово «барды» применительно к сочинителям некоторых «наших песен», по нашим представлениям, впервые прозвучало в передаче «Барды и менестрели» радиостанции «Юность» в начале 1965 года. А в конце 1965-го в редакционной статье «Литературной газеты» впервые появилось словосочетание «авторская песня».

«Авторская песня выходит на бетонное шоссе известности, стартует с аэродрома человеческого сердца. О ней спорят, её много руга-

⁴ Якушева А. [Письмо Ю. Визбору] // Якушева А. Три жены тому назад: История одной переписки. М., 2001. С. 55.

⁵ Там же. С. 267–268.

ют — и это отраднo. С ней идёт в жизнь молодой человек 60-х годов»⁶.

Если авторская песня вышла «на бетонное шоссе известности» в 1966 году, то когда же «ныне» самодеятельная песня стала авторской? В 1985-ом. В каком смысле? В том, что в этом году самодеятельную песню стали называть авторской. Резюмируя вышесказанное, мы предлагаем принять в первом приближении следующую периодизацию истории «нашей песни» и её «определений»:

1. 1950 — 1954
2. 1955 — 1959 молодёжная → студенческая → туристская
→ гитарная →
3. 1960 — 1964 самодеятельная → магнитофонная → менестрельская →
4. 1965 бардовская → авторская
5. 1966 — 1984
6. 1985 самодеятельная = авторская
7. 1986 — 1990
8. 1991 — 1999

Обратим внимание на то, что к началу 1966-го весь терминологический аппарат в теории самодеятельной песни уже сложился.

«А вот 1966 год. Встреча в Минске на телевидении: Юрий Визбор — журнал «Кругозор», Ада Якушева — радиостанция «Юность», и мы — несколько ленинградских авторов (Борис Полоскин, Валентин Вихорев, Валентин Глазанов, Юрий Кукин и я). Идёт разговор о самодеятельной песне (термин никому не нравится, но другого — увы! — нет и по сей день)»⁷.

Последняя цитата взята нами из статьи Клячкина «Я помню» (1985), посвящённой памяти Визбора. Если встреча, о которой вспоминает Клячкин, — та же, что и описанная Полоскиным⁸, то она состоялась в марте 1966 года. Напомним имена её участников:

⁶ Якушева А. Песня большая и малая // Молодой коммунист. 1966. № 1. С. 110.

⁷ Клячкин Е. И. Осенний романс. М., 2003. С. 292.

⁸ <http://polobp.hut2.ru/History.htm> (дата обращения: 28.6.2014).

Валентин Глазанов	(1931, 1950 — 1955)
Валентин Вихорев	(1931)
Борис Полоскин	(1932; 1950 — 1956)
Юрий Кукин	(1932; 1949 — 1954)
Евгений Клячкин	(1934; 1952 — 1957)
Ариадна Якушева	(1934; 1952 — 1956)
Юрий Визбор	(1934; 1951 — 1955)

(Здесь и далее первая дата в скобках — год рождения, две другие — годы студенчества.)

«Идёт разговор о самодеятельной песне». Крупный разговор.

«Так о чём же, собственно, крупный разговор? Ни мало, ни много — *о задачах искусства вообще, авторской песни в том числе, и разбор песен собеседников в частности*»⁹

Статья Клячкина и слова в ней, выделенные нами курсивом, подтверждают приведённую выше дату переименования самодеятельной песни в авторскую — дату появления тезиса «самодеятельная = авторская»: 1985 год.

«До сих пор существует путаница в употреблении терминов —бардовская», —авторская», —самодеятельная»¹⁰.

Распутать эту путаницу не составляет труда.

«Их, эти песни, называют туристскими. Это удобно — кто же всерьёз будет относиться к милым пустячкам? Да и какой может быть спрос с парня в телогрейке, который, сидя у костра, извлекает из гитары нехитрый мотив?

Их называют студенческими. Тоже всякому понятно: молодо — зелено, а значит, несерьёзно. Новаторства этих песен можно не замечать. Или определить его как —дешёвый авангардизм».

Объединяют же все эти песни словом —самодеятельные». Мне временами этот термин кажется очень обидным. Как будто такая песня — нечто вроде студенческого —жапустника»: второй курс веселится вовсю, а третьему уже не смешно.

⁹ Клячкин Е. И. Осенний романс. С. 293.

¹⁰ Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 27.

Мне думается, и где-то об этом уже говорилось, что правильнее было бы называть такие песни авторскими. Ведь слова и мелодии пишет один человек»¹¹.

Стало быть, сочинитель авторских песен — это двуединство: поэт и композитор в одном лице. А бард? А бард — триединство: поэт, композитор и певец в одном лице. А менестрель — тетраединство: поэт, композитор, певец и аккомпаниатор в одном лице. Менестрель умеет делать всё, все четыре составляющие своих песен: поэтическую, мелодическую, вокальную и инструментальную. Для барда достаточно уметь делать три составляющие, для сочинителя авторских песен — две, для сочинителя самодеятельных песен — одну. Иными словами, всякий менестрель — бард, но не всякий бард — менестрель. Всякий бард — сочинитель авторских песен, но не всякий сочинитель авторских песен — бард. Всякий сочинитель авторских песен — сочинитель самодеятельных песен, но не всякий сочинитель самодеятельных песен — сочинитель авторских песен.

Таким образом, менестрели, барды, сочинители авторских и самодеятельных песен находятся в отношении:

менестрели \subset барды \subset сочинители авторских песен \subset сочинители самодеятельных песен,

где \subset — аналог арифметического знака \leq . $A \subset B$ означает, что A есть часть B (A «меньше или равно» B). В аналогичном отношении находятся их песни:

менестрельские песни \subset бардовские песни \subset авторские песни \subset самодеятельные песни

Перейдём от схем к лицам.

¹¹ Якушева А. Песня большая и малая. С. 109.

«Кто мне зашёл товарищ. Он приехал издалека и ненадолго. За окном шлёпал дождь.

— Какие новости в песенном мире? — спросил товарищ. — Как ребята? Кукин, Визбор, Клячкин, Городницкий, Ким?»¹²

Отметим здесь два обстоятельства. Во-первых, наличие «нашего» песенного мира. Во-вторых, наличие в этом мире центра в виде названных пяти авторов и их песен. Центра — мы имеем в виду, по распределению общественного интереса к «нашему» песенному миру.

«Начиналось с нескольких имён — Михаил Анчаров, Булат Окуджава — явления! Потом пришло наше поколение — на десять лет моложе. Условно — потому что всех не перечислишь — Высоцкий, Визбор, Городницкий, Ким, Якушева... Но всё же больше десятка не наберётся»¹³.

Оставим пока Анчарова и Окуджаву. Они, в понимании Клячкина, — не из «нашего» поколения. Ограничимся «нашими». Как это их «всех не перечислишь», если их «больше десятка не наберётся»? Шестерых Клячкин назвал. Кто оставшиеся четверо?

«60-е годы — время расцвета творческих индивидуальностей создателей «авторских песен». Открытие «молодёжных кафе» (на общественных началах — тоже форма «самодетельности»), клубов песни, организация концертов авторами-энтузиастами, коллекционерами и активистами-слушателями, смотров и конкурсов, распространение песен в магнитофонных копиях и в тиражированных рукописных сборниках необычайно расширяет аудиторию, делает «авторские песни» известными широкой общественности. Песни А. Якушевой, Ю. Визбора, Н. Матвеевой, Е. Клячкина, А. Городницкого, В. Вихорева, Б. Полоскина, А. Дулова, Ю. Кима и многих других

¹² Якушева А. Любовь моя, песня // Молодой коммунист. 1967. № 8. С. 119.

¹³ Клячкин Е. И. Обращаюсь к согражданам // Клячкин Е. И. Осенний романс. С. 332.

принимаются с энтузиазмом и входят в бытовой репертуар городской молодёжи»¹⁴.

Таблица 1. Авторская песня 1960-х годов в лицах.

По: Якушева (1967), Добровольский (1968).

Москва	Ленинград
Александр Дулов 1931; 1949—1954	Валентин Вихорев 1931
Ариадна Якушева 1934; 1952—1956	Борис Полоскин 1932; 1950—1956
Юрий Визбор 1934; 1951—1955	Юрий Кукин 1932; 1949—1954
Новелла Матвеева 1934; ? —1962	Александр Городницкий 1933; 1951—1957
Юлий Ким 1936; 1954—1958	Евгений Клячкин 1934; 1952—1957

Здесь ровно десять авторов. Но дело, очевидно, не в том, десять их или девять, или одиннадцать. Важно другое: «нашу песню», следуя Клячкину (и не только ему), можно разделить на две части. Первая — продукт песнетворчества единичных авторов, вторая — продукт массового песнетворчества. Первая, допустим, — искусство. А вторая? Одни говорят — художественная самодеятельность; другие — фольклор; третьи — искусство, но массовое; четвёртые — графомания «в самом высоком и самом серьёзном смысле этого слова»; пятые — графомания в общепринятом смысле этого слова; шестые — особое направление песнетворчества, принадлежащее третьему, вольному слою культуры; седьмые — ...

«**Лебедева.** Конечно, авторская песня — явление прежде всего социальное, и это роднит всех её представителей. Но это и огромный вклад в художественную культуру, и тут решающую роль играют яркие личности, во многом определяющие его направленность: А. Галич, Б. Окуджава, Н. Матвеева, В. Высоцкий, Ю. Ким, Ю. Визбор — кто из них привлекает ваше внимание и почему?

¹⁴ Добровольский Б. М. Современные бытовые песни городской молодёжи // Фольклор и худож. самодеятельность: Сб. статей. Л., 1968. С. 193.

Аннинский. Я бы добавил сюда А. Якушеву и А. Городницкого. Якушева — это Сольвейг, тихо страдающая в нашей буче, боевой, кипучей. Городницкий — созерцатель городов и океанов, исторической логики и исторических абсурдов. Без них неполно. А так ваш список хорош. Художники уникальные»¹⁵.

Повторим ещё раз имена названных «уникальных художников»:

Александр Галич	(1918, ?)
Булат Окуджава	(1924; 1946 — 1950)
Александр Городницкий	(1933; 1951 — 1957)
Ариадна Якушева	(1934; 1852 — 1956)
Юрий Визбор	(1934; 1951 — 1955)
Новелла Матвеева	(1934; ? — 1962)
Юлий Ким	(1936; 1954 — 1958)
Владимир Высоцкий	(1938; 1956 — 1960)

Это, в сущности, — определение авторской песни списком её авторов. Таких определений существует много: «У каждого — своя авторская песня»¹⁶.

Вернёмся к делению «продукт песнетворчества единичных авторов — продукт массового песнетворчества». Это *выделение* или *отделение*?

«Когда речь идёт, — говорит А. Городницкий, — о массе авторов, то есть, в сущности, о движении клубов самодеятельной песни (КСП), — эту песню я отделил бы от авторской.

Ведь что такое бард? Это человек, который и пишет стихи, и придумывает мелодию, и, за редчайшими исключениями, сам исполняет [поёт публично] песню. Естественно, такой «универсальный» человек должен быть сам по себе личностью, — чтобы то, что он чувствует, говорит, пишет, поёт, было интересно и близко другим людям, выражало их мысли, их эмоциональный мир. Это именно человеческий дар, встречающийся не так часто. Я назвал бы, пожалуй, всего пяти-шести авторов, без сомнения, обладающих, как говорят математики, не-

¹⁵ Аннинский Л. Шёпот и крик. С. 26.

¹⁶ Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 29.

обходимыми и достаточными качествами: Владимир Высоцкий, Александр Галич, Булат Окуджава, Юлий Ким и Новелла Матвеева»¹⁷.

Современный исследователь авторской песни, литературовед Владимир Новиков полагает, что число таких авторов можно сократить до трёх: Окуджава, Высоцкий, Галич. Введённое им в 1997 году представление о существовании феномена ОВГ есть, в сущности, одна из моделей менестрельской, мы бы сказали, песни как продукта песнетворчества единичных авторов.

«Критики, порой даже внутри самого этого направления, высказывают существенно различающиеся (и даже взаимоисключающие) суждения о границах явления АП [авторская песня]. Симптоматично, что на этом фоне наиболее глубокие познания об авторской песне, как особом, отдельном жанре и логичные выводы демонстрируют Садовски и Шидер — представители Польши и Австрии [...]»¹⁸

К сожалению, ситуация в этом смысле не изменилась до сегодняшнего дня.

Так о чём речь?

¹⁷ *Городницкий А.* Кто не надеется, тот песен не поёт / Беседу вёл В. Володин // Совет. музыка. 1988. № 6. С. 31.

¹⁸ *Пфандль Х.* Высоцкий и русский рок: [Рец.]. Прим. ред. // Мир Высоцкого: Исслед. и мат-лы. Вып. VI. М., 2002. С. 370.

Раиса АБЕЛЬСКАЯ

СЕМИНАР МЕЖИРОВА

Я благодарна Литературному институту — каких замечательных людей я там встретила! И в первую очередь я благодарна ему за Александра Петровича Межирова. Как горько я сожалею, что значение тех лет, нет, тех драгоценных минут, которые подарила судьба, я понимаю только теперь, и нельзя уже увидеться, поддержать в трудную минуту словом, улыбкой, вернуть сторицей то безмерное тепло, которое было роздано просто так, ни за что. Это был наш семинар — четырнадцать взрослых уже, приезжавших два раза в год с разных концов страны в Москву, по его выбору. Бог знает, из каких глубинок он их вытащил: Володя — механик из маленького посёлка в Новгородской области, Саша — печник с дальних Вологодских северов, Андрей — экскаваторщик из Узбекистана, а ныне настоящий перестроечный подмосковный фермер. А ещё фотокорреспондент «Огонька» из Москвы, ассистент философского факультета из Киевского университета, редактор газеты из Кургана, почти земляк, умница Серёжа Бойцов — словом, вполне разношёрстная публика.

Народ это был непростой — каждый, ей-богу, каждый был талантлив. Когда на первом семинаре Александр Петрович попросил всех по очереди почитать стихи, я, слушая, начала холодеть от ужаса: одно выступление было лучше другого.

— Не буду петь, — подумала я, — куда скрыться от позора?

Конечно, пришлось мне и петь, а потом ещё и читать свои стихи без гитары по требованию Межирова:

— В-ваш голос придаёт такое очарование стихам, что невозможно понять, хороши они или плохи, прочтите теперь без сопровождения.

Да, я забыла сказать, что он заикался, выстреливая непокорные звуки с фронтальной суровостью. Невысокий, всегда серьёзный, — не помню, чтобы он улыбался, — с короткой седой стрижкой, очень по-

хожий на свои фотографии. Он никогда не повышал голоса, говорил не торопясь, за каждым словом вставала целая жизнь.

Мы перед ним благоговели. Одно его неодобрительное слово могло привести в отчаяние. Он не миндальничал, не старался быть тактичным — это был не его стиль. Но при этом он был безупречно тактичен. В нём чувствовался истинный аристократизм — никакого высокомерия, тщеславия, — уважение к собеседнику было неподдельным, и немислимо было обмануть это доверие. Была в нём какая-то загадка: мудрости? страдания? Может быть, это война отучила его улыбаться?

Однажды Костя, киевлянин, принёс новые стихи, мы должны были обсудить их, найти сильные и слабые стороны, оценить. Межиров внимательно выслушал всех, потом начал говорить сам и увидел мой протестующий взгляд.

— Вам нравится? — спросил он и, не дожидаясь ответа, строго подвёл черту. — Нет, это плохо, это переработанный Блок.

Бедный Костя!

Доставалось и мне:

— П-прочтите, пожалуйста, эти строки из стихотворения «Каток». Я никак не могу понять...

Предчувствуя, что меня ждёт, и сердясь на него за «подставу», я без всякой охоты прочитала:

На каточке, льдом покрытом,
Нынче музыка другая,
И юнец с височком бритым
Прокатиться предлагает,
А в гляделочках нетрезвых
То ли тина, то ли слизь,
Посмотри в них, не побрезгуй,
Посмотри и содрогнись.

Он, как всегда, с полминуты помолчал. Все затаили дыхание.

— Это ужасно, — произнёс он наконец. — Гляделочки... Вы должны вычеркнуть. Это грубо намалёвано. — Он мучительно поморщился.

— Нет, — выпалила я с детсадовским упрямством. Остальные молча мне сочувствовали.

— Талант, — продолжал он как бы раздумывая и обращаясь уже ко всем, — это часть вкуса, малая часть. Вы должны помнить об этом...

Перед самым выпуском, на пятом курсе, он мне сказал:

— Я был неправ, я думал о ваших стихах. Эти строки нельзя вычёркивать, в них нерв всего стихотворения.

Но я теперь понимаю, что он был прав. Нечестно утверждать эстетическую истину неэстетическими средствами. Недавно, перед тем как отдать свою поэтическую книжку в издательство, я хотела вычеркнуть эти строчки, посомневалась... и оставила. В конце концов, они дважды удостоились внимания Александра Межирова, одного из лучших поэтов «конца прекрасной эпохи» 1960-х, и хотя бы потому заслуживают быть напечатанными.

Александр Петрович не терпел никакой фальши. Эта, казалось бы, банальная фраза означает очень важную вещь: полную внутреннюю свободу. Все мы лжём в мелочах из соображений приличия, такта, из трусости, наконец. А он позволял себе роскошь быть искренним. Однажды он рассказал мне, что его внучка, которая училась в то время в Америке, выходит там замуж за очень богатого человека. Не зная, как на это реагировать, я стала плести что-то общепринятое о том, как замечательно она теперь «устроена». Он прервал меня:

— Не говорите так, вам это совсем не идёт. Вы же так не думаете.

В осенние сессии по субботам мы, немосквичи, набивались в его «Жигули» и ехали к нему на дачу в Переделкино. Все вместе готовили ужин из продуктов, которые привозили с собой, и салат из дачных помидоров. Из багажника выгружалась водка.

Водку он пил по-военному, не пьянея. И потом, во время общего разговора, всегда требовал, чтобы я пела без гитары. Мне кажется, он не любил бардов, вернее, не любил сценической подачи стихов. В моём исполнении ему нравилось полное отсутствие актёрства.

— Как скромно вы поёте, — это была высшая похвала («талант — всего лишь часть вкуса»).

А каких гостей он приглашал на семинары! У нас побывали Евгений Рейн, Фазиль Искандер, Евгений Евтушенко. Это были его друзья — и по ним было видно, какой крупной он был Личностью...

Но «прекрасная эпоха» кончилась, её мощные фигуры уходят в прошлое, и мне хочется ещё раз вспомнить стихотворение Межирова, которое я очень люблю — «Предвоенную балладу», — где, как в мгновенном фотоснимке, отразилась вся наша жизнь, наша память, боль и любовь. Пишу так, как пела (и потому этот вариант немного отличается от авторского). Александр Петрович удивился, когда услышал, сказал: «Никогда не думал, что эти стихи можно петь».

Летних сумерек истома
У рояля на крыле.
На квартире замнаркома
Вечеринка в полумгле.
Руки слабы, плечи узки —
Времени не слышен гон —
Пелеринки, платья, блузки,
Пахнущие утюгом.

Пограничная эпоха —
Шаг от мира до войны,
На «отлично» и на «плохо»
Все экзамены сданы.
Замнаркома нету дома,
Нету дома, как всегда,
Слишком поздно для субботы
Не вернулся он с работы —
Не вернётся никогда.

Вечеринка молодая —
Времени не слышен лёт.
С временем не совпадая,
Ляля Чёрная поёт.
И цыганский тот анапест
Ранит душу горячо.
Окна чёрные крест-накрест
Не заклеены ещё.

В уголке над радиолой
К потолку наискосок

Поднимается весёлый
Упоительный вальсок,
И под вальс весёлой Вены,
Шаг не замедляя свой,
Парами — в передвоенный,
Роковой, сороковой.

А. Е. КРЫЛОВ

Материалы к библиографии

Представлены публикации (в том числе под псевдонимами¹), увидевшие свет на территории б. СССР, известные составителю на 1 ноября 2014 года. Материалы, не просмотренные *de visu*, отмечены (*).

1. Книги. Статьи, предисловия, обзоры, рецензии, комментарии, письма, интервью

1.1. Книги

1.1.1. **Галич – «соавтор»**. – М.: Благотворит. фонд В. Высоцкого, 2001. – 124 с.

1.1.2. **Не квасом земля полита...**: Примеч. к «человеческой трагедии» Александра Галича / Л. З. Копелев. В качестве предисл. – Углич: Промдизайн К, 2001. – 72 с. *То же*. – 2-е изд., испр. и доп. – 2002 [на тит. листе – 2003]. – 92 с.: [6] л. ил.

1.1.3. **Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ**. – М.: Булат, 2005. – 160 с.: [64] ил.; *То же, фрагм.: Шестидесятилетие* // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. – Вып. 2. – М.: Булат, 2005. – С. 357–364.

¹ А. К.; А. Альтшуллер; К. Андреев; А. Коваленко; Т. Е. Субботина.

1.1.4. **Песни Владимира Высоцкого**: Материалы к коммент. / В соавт. с А. В. Кулагиным. – М.; Коломна: [Б. и.], 2009. – 188 с. – На правах рукописи; *То же, под назв.: Высоцкий как энциклопедия советской жизни*: Коммент. к песням поэта. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Булат, 2010. – 384 с.

1.1.5. **Слова – как ястребы ночные**: О крылатых выражениях из авт. песни. – М.: Булат, 2011. – 272 с.

1.2. Статьи, предисловия, обзоры, рецензии, письма, комментарии, интервью

1.2.1. **Песни-монологи Владимира Высоцкого**: [Предисл. к публ.] // Театр. – 1987. – № 5. – С. 154.

1.2.2. **Рискну предположить**: [О песнях В. Высоцкого к кф. «Карантин»] // Вагант. – 1990. – № 2. – С. 10–11.

1.2.3. **К вопросу о текстологии произведений В. С. Высоцкого** // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. – С. 169–177; *То же* // Вагант. – 1996. – № 1–2. – С. 28–31.

1.2.4. [Обзорн. информация о жизни и творчестве В. С. Высоцкого] // *Высоцкий В. С. О времени, о себе*: Стихи, интервью, автобиоог. очерк / Сост., ред. В. Азарченко; [обзорн. информация о жизни и творчестве В. С. Высоцкого: А. Крылов]. – Душанбе: Тадж. отд-ние ВПТО «Союзтеатр», 1990. – 86 с.

1.2.5. **Гори, огонь, гори**: Новая кн. Б. Окуджавы // Подмоск. изв. – 1992. – 12 июня.

1.2.6. **Опыт легального самиздата 80-х**: [Интервью] / Беседу вёл Р. Шипов // Библиогр. – 1992. – № 5–6 (сент.–дек.). – С. 66–70.

1.2.7. **Не пускайте поэта в Санкт-Петербург**: Быть ли Звездинскому поротым? // Подмосковье. – 1993. – 25 сент.

1.2.8. *Окуджава Б. Ш. «Я мечтаю увидеть ростки демократии»* / Беседу вёл А. Крылов // Подмоск. изв. – 1993. – 11 дек.

1.2.9. *Окуджава Б. Ш. «Я человек натуральный»* / Беседу вёл А. Крылов // Библиогр. – 1994. – № 2 (март–апр.) – С. 58–63.

1.2.10. **«Спасибо вам, мои корреспонденты, что вы неверно поняли меня!», или Куда могут завести учёного поиски подтекста:** [О ст. *И. Е. Намакитанской* «Смотрины» В. Высоцкого и «Свадьба» Б. Пастернака] // Рус. речь. – 1996. – № 1. – С. 16–18.

1.2.11. **А. К. Глеб Жеглов и товарищ Сухов – место встречи изменить нельзя:** [К 15-летию создания кф «Место встречи изменить нельзя» и 25-летию кф «Белое солнце пустыни»] // Столица. – 1996. – № 13 (март). – С. 57.

1.2.12. **О жанровых песнях и их языке:** (По материалам творческого наследия Александра Галича) // Мир Высоцкого: Исслед. и матлы. Альм. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. – [Вып. I]. – С. 365–371.

1.2.13. **А. К. В нашу гавань заходили корабли; Песни неволи; Современная баллада и жестокий романс; Фольклор ГУЛАГа и другие сборники:** [Обзор] // Там же. – С. 432–440.

1.2.14. **Субботина Т. Е. Сборники школьных сочинений различных издательств – о Высоцком:** [Обзор] // Там же. – С. 445–449.

1.2.15. **«Про нас про всех?»:** Исторический контекст песни «Охота на волков» // Там же. – 1998. – Вып. II. – С. 28–43.

1.2.16. **Вышли из печати:** [Обзор кн. и др. изданий о В. Высоцком] // Там же. – Вып. II. – С. 543–556. – Без подп.; *То же.* – 1999. – Вып. III. Т. 2. – С. 519–533. – Без подп.; *То же.* – 2000. – Вып. IV. – С. 564–574. – Без подп.; *То же.* – 2001. – Вып. V. – С. 604–533. – Без подп.; *То же.* – 2002. – Вып. VI. – С. 378–400. – Без подп.

1.2.17. **«Произошла смена приоритетов»:** [Интервью] / Беседу вёл М. Аскин // Владимир Высоцкий: Спец. вып. газ. «Сливки о-ва». – М., 1998. – [Янв.] – С. 17. – (Кумиры).

1.2.18. **Как это всё было на самом деле** // Вопр. лит. – 1999. – Вып. 6 (нояб.–дек.). – С. 279–286.

1.2.19. **Александр Галич: детали биографии и реалии эпохи:** [откл. на ст. *Б. Богоявленского* и *К. Митрофанова* Александр Галич и его время: Реалии эпохи в худож. тексте] // История. – 1999. – № 45 (дек.). – С. 14–16.

1.2.20. **О трёх «антипосвящениях» Александра Галича** // *Континент*. – М.; Париж, – 2000. – № 3 (105). – С. 313–343.

1.2.21. *А. К.* [Предисл. к ст.] *Каранетян Д.* **Рядом с Высоцким** // *Мир Высоцкого: Исслед. и мат-лы. Альм.* – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. – Вып. IV. – С. 5-7. *То же, сокр.:* Крылов А. Е. Об авторе этой книги: [Послеслов.] // *Каранетян Д.* **Владимир Высоцкий: Между словом и делом.** – М.: Захаров, 2002. – С. 275–277.

1.2.22. **Бытование и трансформация крылатых выражений Высоцкого в газетно-журнальных заголовках:** На примере песен для кинофильма «Вертикаль» // Там же. – С. 52–62.

1.2.23. **Песня «Через десять лет»:** Сложный случай текстологии // Там же. – 2001. – Вып. V. – С. 375–386.

1.2.24. **Рядовой Борисов и рядовой Банников:** (А. Грин и Высоцкий) // *Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сб.ст. / Под ред. В. П. Скобелева, И. Л. Фишгойта.* – Самара: Дом печати, 2001. – С. 60–65.

1.2.25. **О проблемах датировки авторских песен:** На примере творчества Александра Галича // *Галич: Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов.* – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. – С. 166–203.

1.2.26. **Главному редактору журнала «Урал» Коляде Н. В.** // *Мир Высоцкого: Исслед. и мат-лы. Альм.* – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. – Вып. V. – С. 602–603. *То же:* «**В меру своей испорченности...**» // *Урал.* – 2001. – № 5. – С. 252–253.

1.2.27. **«Снова август»** // *Вопр. лит.* – 2001. – Вып. 1 (янв.–февр.). – С. 298–311.

1.2.28. *Альтшуллер А.* **Театральный роман Владимира Высоцкого** (Сост. А. Петраков, О. Терентьев); *Монологи со сцены* (Лит. запись О. Терентьева): [Рец.] // *Мир Высоцкого: Исслед. и мат-лы. Альм.* – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. – Вып. V. – С. 588–591. *То же, сокр.:* «**Как он слышит, так и пишет**» // *Журналист.* – 2001. – № 6. – С. 83.

1.2.29. **Заметки администратора на полях высоковедения** // Вопр. лит. – 2002. – Вып. 4 (июль–авг.). – С. 360–385.

1.2.30. **«Коломийцев в полный рост»** // Иерусалим. журн. – №. 11. – 2002. – С. 166–178; *То же, с доп.* // Галич: Новые статьи и материалы. – Вып. 3. – М., 2009. – С.172–192.

1.2.31. **Основные проблемы текстологии поэтического творчества Б. Ш. Окуджавы:** [Тез.] // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы междунар. науч. конф. 14–15 нояб. 2002 г. / Ред.-сост. С. И. Кормилов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. – С. 224–229.

1.2.32. **О задачах и особенностях текстологии поэтических произведений Окуджавы:** К постановке проблемы // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. – С. 163–193.

1.2.33. **Высоцкий – о нашей жизни на рубеже веков** // Мир Высоцкого: Исслед. и мат-лы. Альм. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. – Вып. VI. – С. 273–286.

1.2.34. **Алексей Толстой в устном рассказе Александра Галича** // «Третий Толстой» и его семья в русской литературе: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. С. А. Голубков, М. А. Перепёлкин, В. П. Скобелев. – Самара: Самар. гос. ун-т; Музей-усадьба А. Н. Толстого, 2003. – С. 183–191. *То же, в сокр.:* **«Красный граф» Алексей Толстой в устном рассказе Александра Галича** // Звезда Востока. Альм. – Ташкент; М.: А. Х., 2003. – Вып. 1(3). – С. 192–194.

1.2.35. **Песня про острова** // Галич. Новые статьи и материалы. – [Вып. 2]. – М.: Юпапс, 2003. – С. 17–30.

1.2.36. **«За хурдою-мурдой»:** О четвёртом «антипосвящении» Галича // Там же. – С. 40–52.

1.2.37. **Мнения. Оценки. Факты. Легенды:** По материалам печати / Сост. в соавт. с В. Юровским // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве – [Вып. 1]. – М.: Булат, 2004. – С. 305–337.

1.2.38. **Материалы к «Словарю цитат и крылатых выражений Булата Окуджавы»:** Песня «Бери шинель, пошли домой» // Там же. – С. 328–368.

1.2.39. *Андреев К.* **Окуджавоведение в 2002-2003 годах:** Новые стихи, науч. публ. и критика: [Аннотир. обзор] // Там же. – С. 396–407.

1.2.40. **Реалии эпохи в поэзии Высоцкого:** Проблемы коммент. // Рус. литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Междунар. науч. конф. 10–11 нояб. 2004 г. / Ред.-сост. С. И. Кормилов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – С. 140–145.

1.2.41. *Альтшуллер А.* **Время мемуаров:** [Обзор воспоминаний об Окуджаве, опубл. в 2003–2004 гг.] // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. – Вып. 2. – М.: Булат, 2005. – С. 435–446.

1.2.42. **В поисках одной даты:** По материалам нижнетагильской прессы; **Воротясь из Тагила:** [О поездке Окуджавы в Нижний Тагил в 1964 г.] // Там же. – Вып. 3. – М.: Булат, 2006. – С. 163–177; 222–230.

1.2.43. **В зеркале дневниковых записей и писем современников** (Обзор опубликованного): [Об Окуджаве] / Подгот. к печати, вступит. заметка и коммент. // Там же. – С. 385–473.

1.2.44. *Андреев К.* **Каждый пишет, как он дышит?** Биограф. статьи в справочниках: неутешит. итоги: [Аннотир. обзор] // Там же. – С. 475–504.

1.2.45. *Альтшуллер А.* **Льва Шилова вновь обокрали. И не только его:** [Рец. на сб. песен Окуджавы] // Там же. – С. 504–508.

1.2.46. *Субботина Т.* **Новые старые, но прелестные** [Рец. на кн. Окуджавы «Прелестные приключения»] // Там же. – С. 509–510.

1.2.47. **Шансонье всея Руси в ландшафте тоталитарной системы** // Поэзия и песня В. С. Высоцкого: Пути изучения: Сб. науч. статей / [Под общ. ред. С. В. Свиридова]. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2006. – С. 4–51.

1.2.48. **«Китайская серия» Высоцкого:** Опыт реального комментария / В соавт. с А. В. Кулагиным // Владимир Высоцкий в контексте

художественной культуры: Сб. науч. статей / Ред.-сост. С. А. Голубков, М. А. Перепёлкин, И. Л. Фишгойт. – Самара: Изд-во «Самарский ун-т», 2006. – С. 178–189.

1.2.49. **Как «разрешали» Высоцкого: 1986 год** / В соавт. с А. В. Кулагиным // Из истории филологии: Сб. статей и материалов к 85-летию Г. В. Краснова / [Ред.-сост. В. А. Викторovich]. – Коломна: Колом. гос. пед ин-т., 2006. – С. 144–154.

1.2.50. **Биографический миф и реальная биография поэта: Легенда о не встрече Окуджавы с Ахматовой** // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Второй Междунар. науч. конф. 16–17 нояб. 2006 г. / Ред.-сост. С. И. Кормилов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. – С. 65–68.

1.2.51. **«Фотограф Жора» и его родственник «Промоксис»: Тупиковая ветвь творчества?** / В соавт. с А. В. Кулагиным // Голос надежды: Новое о Булате. – Вып. 4. – М.: Булат, 2007. – С. 196–235. *То же* // Кулагин А. Окуджава и другие: Из исслед. и рецензий 2002–2007 гг. / [Ред.-сост. А. Е. Крылов]. – М.: Булат, 2008. – С. 131–175.

1.2.52. *Коваленко А.* **В поисках неизвестных стихов о Харькове** // Там же. – С. 370–381.

1.2.53. *Субботина Т.* **«Цитата», и не только:** [Рец. на журнал, посв. Окуджаве] // Там же. – С. 456–459.

1.2.54. *Андреев К.* **Книгопад: вид со стороны** [О книгах Окуджавы 2006–2007 гг.] / В соавт. с Я. Никитским // Там же. – Вып. 5. – М.: Булат, 2008. – С. 530–546.

1.2.55. **Об этой книге:** [Предисл.] // *Гизатулин М.* Булат Окуджава: «...из самого начала». – М.: Булат, 2008. – С. 4–5.

1.2.56. **Размышления о самоиронии, корректности цитирования, агглютинации и конфабуляции, или О том, как и когда молодые поэты «били» Булата Окуджаву** // Голос надежды: Новое о Булате. – Вып. 6. – М.: Булат, 2009. – С. 234–305.

1.2.57. **Первые американские гастроли** / [Предисл. составителя к подборке ст. об Окуджаве в связи с его выступлениями в США в 1979 г.] // Там же. – С. 358–365.

1.2.58. **О двух «окуджавских» песнях Галича** // Галич: Новые статьи и материалы. – Вып. 3. – М.: Булат, 2009. – С. 289–322.

1.2.59. **О современном состоянии и проблемах комментирования поэтических текстов В. Высоцкого** // Владимир Высоцкий: исслед. и мат-лы 2007–2009 гг.: [Сб. науч. тр.] – Воронеж: ВГПУ, 2009. – С. 43–61.

1.2.60. **Шагающий не в ногу: Уроки ЮФа** // Жажда дружбы: Карякин о друзьях; Друзья о Карякине. – М.: Радуга, 2010. – С. 332–337.

1.2.61. **Коваленко А. Первый приезд в Иваново глазами советских журналистов: Обзор библиогр. находок** // Голос надежды: Новое о Булате. – М.: Булат, 2010. – Вып. 7. – С. 191–206.

1.2.62. **Библиографические записки с эпитафиями: По разным поводам этюды** // Там же. – С. 483–514.

1.2.63. **В нашем доме пахнет воровством: [О плагиате в работах по авт. песне]** // Троицкий вариант. – 2010. – № 8. – С. 12.

1.2.64. **Что отличает цитату от крылатого выражения?** [Рец. на кн.: *Князев Ю. П.* Словарь живых крылатых выражений русского языка. – М., 2010] // Новое лит. обозрение. – 2011. – № 2. – С. 364–370.

1.2.65. **Три научно-популярных источника песни про Тау Киту** // Владимир Высоцкий: Исслед. и мат-лы. 2009–2010 гг.: [Сб. науч. тр.] / [Ред. колл.: А. Е. Крылов и др.]. – Воронеж: [Эхо], 2011. – С. 107–114.

1.2.66. **Цена вопроса: [О неучастии Окуджавы в альм. «Метрополь»]** // Грани. – Вып. 239 (июль.–сент.). – Париж, 2011. – С. 6–15.

1.2.67. **«Былое нельзя воротить...»:** Записки на полях окуджавоведения // Грани. – Вып. 240 (окт.–дек.). – Париж, 2011. – С. 181–214.

1.2.68. **Галактион, Иосиф, Булат и другие** // Голос надежды: Новое о Булате. – Вып. 8. – М.: Булат, 2011. – С. 99–104.

1.2.69. **«Сердечные песни»:** Окуджава и Ив Монтан / В соавт. с А. В. Кулагиным // Там же. – С. 204–254.

1.2.70. **Субботина Т. О спешке при ловле блох:** [Рец. на публикации *В. Овсепьяна*] / В соавт. с Х. Олабяном // Там же. – С. 411–416.

1.2.71. *Альтшуллер А. Окуджавоведение: Новые имена* (2006–2011): [Обзор научн. публ.] // Там же. – С. 421–433.

1.2.72. *Андреев К. Время мемуаров: Обзор прессы и книг 2006–2010 годов* // Там же. – С. 434–449.

1.2.73. **Из запасных файлов:** [Коммент. к отдельн. произв. Окуджавы]² // *Вопр. лит.* – 2012. – Вып. 1 (янв.–февр.). – С. 399–417.

1.2.74. **На те же грабли:** [Репл. на рец. *И. Булкиной* и *Г. Шостака* 2003 и 2012 гг. на публ. *А. Кулагина*] // *Новое лит. обозрение.* – 2012. – № 2 (118). – С. 422–423.

1.2.75. **Высоцкий. Спасибо, что живой:** Об этимологии крылатого выражения / В соавт. с *И. В. Шумкиной* // *В поисках Высоцкого.* – *Пятигорск: Изд-во Пятигорск. гос. лингв. ун-та*, 2012. – № 6. – С. 41–50.

1.2.76. **Фразеологический потенциал песни «Братские могилы»:** Цитаты, крылатые строки и их трансформации // *Владимир Высоцкий: исслед. и мат-лы 2011–2012 гг.:* [Сб. науч. тр.]. – *Воронеж: [Эхо]*, 2012. – С. 276–315.

1.2.77. **Из записей на полях опубликованного** // *Голос надежды: Новое о Булате.* – Вып. 9. – *М.: Булат*, 2012. – С. 523–529.

1.2.78. **Воркута, Инта, Сыктывкар:** Десять дней на Севере // Там же. – Вып. 10. – *М.: Булат*, 2013. – С. 517–549.

1.2.79. **Версии о начале семидесятых** // Там же. – С. 550–566.

1.2.80. *Субботина Т. «Простой романс сверчка»:* [Рец. на одноим. кн. *Р. Панфёрова*] / В соавт. с *Х. Олабяном* // Там же. – С. 602–611.

1.2.81. **О датировке песни Окуджавы «Мастер Гриша»** // «А иначе зачем на земле этой вечной живу...»: *Художественный мир Б. Ш. Окуджавы: Материалы Четвёртых Междунар. науч. чтений «Калуга на литературной карте России».* – *Калуга: КГУ им. К. Э. Циолковского*, 2014. – С. 24–31.

² Материал был поставлен в № 11 за 2011 год, но технический брак печати данного номера вынудил редакцию опубликовать работу позже и заново.

1.2.82. «Мои достижения в биографии Окуджавы»: [Рец. на кн. *О. Розенблюм* «...Ожидание большой перемены»: Биография, стихи и проза Булата Окуджавы] // Новое лит. обозрение. – 2014. – (В печати).

См. также: 2.3–2.9, 2.17, 2.25, 3.1.1, 3.2.3, 3.2.4, 3.2.9, 3.2.13, 3.2.21, 3.2.22, 3.2.25, 3.2.29–3.2.32, 3.2.37, 3.2.38, 3.2.40–3.2.42, 3.2.45–3.2.50, 3.2.52–3.2.57, 3.2.59–3.2.65, 4.2.11.

2. Составительские и редакторские работы

2.1. Газета «**Менестрель**»: Стенная газ. Моск. клуба самодеят. песни. / Гл. редактор А. Е. Крылов. – 1979. – № 1 (нояб.). – 1985. – № 34 (нояб.–дек).

2.2. *Окуджава Б. Ш. Собрание сочинений: В 11 т.* / Подг. коллективом под рук. А. Гербовицкого. – М.: Клуб самодеят. песни, 1984. – Отпеч. на множ. аппарате. Тираж не указ.³

Т. 2. Песни / Сост. Д. Соколов и В. Акелькин; Ред. основн. разд. совм. с Н. Богомоловым, И. Зиминым. – 264 с.

***Т. 3. Пьесы и сценарии.** / Сост.; Ред. совм. с Л. Авраменко, Н. Богомоловым, И. Зиминым.

***Т. 4. Детская проза** / Сост.; Рис. Б. Окуджавы; Портрет Окуджавы неизв. школьницы.

Т. 5. Малая проза. – 240 с. / Сост.; Библиогр. справка совм. с Д. Соколовым.

***Т. 6. Бедный Авросимов** / Библиогр. справка совм. с Д. Соколовым.

***Т. 7. Похождения Шипова или Старинный водевиль** / Библиогр. справка совм. с Д. Соколовым.

***Т. 8–9. Путешествие дилетантов** / Библиогр. справка совм. с Д. Соколовым.

***Т. 11. Статьи, очерки, заметки. Письма, интервью, анкеты** / Сост; Библиогр. справка совм. с Д. Соколовым.

³ Реальный тираж тт. 1–2 — 101 экз.; остальные тома были отпечатаны в единственном экземпляре.

2.3. *Высоцкий В. С. Четыре четверти пути: Сб. / Сост. и примеч.; Подгот. текстов стихотворений совм. с Б. Акимовым. – М.: Физкультура и спорт, 1988; 1989; 1990 (4-е изд.); 2-е: Изд-во МПИ, 1988. – 286 с.*

2.4. *Высоцкий В. С. Я куплет допою...: Песни для кино / Сост., подгот. текстов и примеч.; Запись рассказов о кино совм. с И. Роговым. – М.: Всесоюзн. творч.-произв. об-ние «Киноцентр», 1988. – 256 с.*

2.5. *Владимир Высоцкий: Комплект из 18 чёрно-белых открыток / Сост., [крат. творч. биогр., публ. 14 песен]. – М.: Планета, 1988.*

2.6. *Высоцкий В. С. Поэзия и проза / Сост. совм. с Вл. Новиковым; Текстологич. подгот., коммент. и примеч. – М.: Кн. палата, 1989. – 448 с. – (Популяр. б-ка).*

2.7. *Высоцкий В. С. Свой остров: Песни о море и моряках / Сост., подгот. текстов и примеч. – М.: Прометей, 1990. – 74 с.*

2.8. *Высоцкий В. С. Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. – М.: Худож. лит. – 1990. – 640 + 544 с.; То же. – 9-е изд., испр. – Екатеринбург: У-Фактория, 1997. – 544 + 544 с.; То же. – 17-е [на об. тит. листа ошиб. – 16-е] изд., стереотип. – М.: ЛОКИД-ПРЕСС; РИПОЛ-КЛАССИК, 2004; То же [18-е изд.]. – Екатеринбург, 2005.*

2.9. *Высоцкий В. С. 130 песен для кино / Сост., текстологич. подгот. и примеч. – М.: ВПТО «Киноцентр», 1991. – 304 с.*

2.10. *Старатель: Ещё о Высоцком. Сб. восп. / Сост. совм. с Ю. Тыриным. – М.: Аргус, 1994. – 400 с.*

2.11. *Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Альм. / Ред.-сост. совм. с Б. Б. Жуковым. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. – [Вып. I.] – 535 с.; То же / Ред.-сост. совм. с В. Ф. Щербаковой. – 1998. – Вып. II. – 672 с.; То же. – 1999. – Вып. III. Т. 1, 2 / Сост. совм. с В. Ф. Щербаковой. – 608+672 с.; То же. – 2000. – Вып. IV. – 704 с.; То же. – 2001. – Вып. V. – 720 с.; То же. – 2002. – Вып. VI. – 520 с.*

2.12. **Галич. Проблемы поэтики и текстологии.** [Вып. 1]. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. – 232 с. – (Прил. к V вып. альм. «Мир Высоцкого»).

2.13. **Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии.** – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. – 260 с. – (Прил. к VI вып. альм. «Мир Высоцкого»).

2.14. *Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии* / Науч. ред. А. Е. Крылов. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого; Благотворит. фонд Владимира Высоцкого, 2002. – 292 с.

2.15. *Высоцкий В. Добро остаётся добром* / Сост., текстологич. подгот. и библиогр. – М.: Мол. гвардия, 2003. – 410 с. – (Б-ка лирич. поэзии «Золотой жираф»).

2.16. **Галич. Новые статьи и материалы.** [Вып. 2]. – М.: Юпапс, 2003 [на тит. листе ошиб. – 2001]. – 288 с.

2.17. *Владимир Высоцкий. Мнения, оценки, факты, легенды: Обзор прессы* / Сост. и предисл. // Рос. кн. газ. – 2003. – №23 (дек.).

2.18. **Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве.** [Вып. 1]. – М.: Булат, 2004. – 448 с.; *То же.* – Вып. 2. – М.: Булат, 2005. – 496 с.; *То же:* Новое о Булате. – Вып. 3. – М.: Булат, 2006. – 544 с.; *То же.* – Вып. 4. – М.: Булат, 2007. – 512 с.; *То же.* – Вып. 5. – М.: Булат, 2008. – 624 с.; *То же.* – Вып. 6. – М.: Булат, 2009. – 496 с.; *То же.* – Вып. 7. – М.: Булат, 2010. – 624 с.; *То же.* – Вып. 8. – М.: Булат, 2011. – 544 с.; *То же.* – Вып. 9. – М.: Булат, 2012. – 592 с.; *То же.* – Вып. 10. – М.: Булат, 2013. – 644 с.

2.19. *Высоцкий В. Избранное:* В 2 кн. / Ил. И. Меглицкого. – М.: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005. – 528+512 с.

2.20. *Живописцева И. О Галке, о Булате, о себе...* / Сост. совм. с М. Гизатулиным. – М.: Булат, 2006. – 240 с.

2.21. *Кулагин А. Окуджава и другие:* Из исслед. и рецензий 2002–2007 гг. / [Ред.-сост. А. Е. Крылов]. – М.: Булат, 2008. – 248 с.

2.22. *Высоцкий В. С. Колесо фортуны:* Стихотворения, песни театра и кино, поэма, проза / Сост., подгот. текста. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 480 с.

2.23. *Высоцкий В. С. Песни.* – Екатеринбург: У-Фактория, 2009. – 702 с.

2.24. **Галич. Новые статьи и материалы.** – Вып. 3. – М.: Булат, 2009. – 368 с.

2.25. *Высоцкий В. С. Песни беспокойства:* Избр. произведения / [Сост., текстол. подгот., послесл. и библиогр.; Коммент. совм. с А. В. Кулагиным; Ил. М. М. Шемякина. – СПб.: Вита Нова, 2012. – 584 с. – (Сер. «Рукописи»).

См. также: 1.2.51, 3.2.35.

3. Текстологическая подготовка и публикация произведений

3.1. Книги

3.1.1. *Высоцкий В. С. Нерв:* Стихи / Сост. Р. Рождественский; [Текстологич. подгот. и примеч.]. – М.: Современник, 1981. – 237 с.; *То же.* – 2-е изд., с уточнениями. – 1982. – 239 с.; *То же.* – 5-е изд., испр. – М.: Лотос, 1992. – 208 с.; *То же.* – 6-е изд. – М.: Благотворит. фонд Владимира Высоцкого, 1998. – 240 с.

3.1.2. **Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актёр** / Сост. Ю. Андреев и И. Богуславский; Текстологич. подгот. поэтич. текстов. – М.: Прогресс, 1989. – 360 с.

3.1.3. **Четыре вечера с Владимиром Высоцким:** По мотивам телевизионной передачи / Автор и ведущий Э. Рязанов; Тексты В. Высоцкого [Подгот. к публ.]. – М.: Искусство, 1989. – 270 с.; *То же.* – **Рязанов Э. Четыре вечера с Владимиром Высоцким.** – [2-е изд., доп., без указ. фамилии текстолога, с искажениями в поэтич. текстах]. – М.: Вагриус, 2004. – 304 с.

3.2. Периодические издания и сборники

3.2.1. *Высоцкий В. С. «Не порвите серебряные струны»* // Сов. спорт. – 1987. – 25 янв. – Содерж.: На дистанции – четвёрка первачей, или Кто за чем бежит; Я к вам пишу.

3.2.2. *Высоцкий В. С. Была бы Родина* / Публ. совм. с Л. Ушаковым // Сов. Россия. – 1987. – 8 мая. – Содерж.: «Почему всё не так...»; «Я вам мозги не пудрю...»; «Сколько павших бойцов полегло вдоль дорог...».

3.2.3. *Высоцкий В. С. Из неопубликованного* / Предисл. и публ. // Театр. – 1987. – № 5. – С. 154–158. – Содерж.: Песня лётчика-испытателя; Свой остров; Тот, кто раньше с нею был; «Ну о чём с тобою говорить...»; Посещение Музы, или Песенка плагиатора; Очи чёрные: 1. Погоня. 2. Дом.

3.2.4. *Высоцкий В. С. Набат; Нить Ариадны* / Предисл. [и публ.] // Клуб и худож. самодеятельность. – 1987. – Июль (№ 14). – С. 26–27.

3.2.5. *Высоцкий В. С. «Мой цензор – это моя совесть...»*: [Интервью итал. телевидению в 1979 г. / Публ.] // Лит. Россия. – 1987. – № 46 (13 нояб.). – С. 15.

3.2.6. *Слово о Владимире Высоцком*: [Высказывания. Фрагм. из писем Высоцкому (1968 г.) / Публ. совм. с Ю. Тыриным] // Клуб и худож. самодеятельность. – 1988. – № 2 (январь). – С. 21–23.

3.2.7. *Высоцкий В. С. «Наши помехи эпохе под стать...»*; *«Граждане! Зачем толкаетесь...»*; *Два письма* / Публ. совм. с Б. Акимовым // Поэзия: Альм. – Вып. 50. – М.: Мол. гвардия, 1988. – С. 204–208.

3.2.8. *Визбор Ю. Рассказ технолога Петухова; Посвящение Вениамину Смехову; Спутники* / Публ. [и биограф. справка] // Рус. речь. – 1989. – № 1 (январь–февраль). – С. 36–39. – (Антология автор. песни).

3.2.9. *Анчаров М. Она была во всём права; Песня про радость* / [Предисл. и] публ. // Там же. – № 2 (март–апрель). – С. 56–59. – (Антология автор. песни).

3.2.10. *Окуджава Б. «А мы швейцару: “Отворите двери!..”*; *Песенка про старого гусака; Римская империя* / Публ. // Там же. – № 3 (май–июнь). – С. 60–63. – (Антология автор. песни).

3.2.11. *Городницкий А.* **Монолог маршала; Галилей; Антигалилей** / Публ. // Там же. – № 4 (июль–авг.). – С. 71–73. – (Антология автор. песни).

3.2.12. *Высоцкий В. С.* **Весёлая покойницкая; «Слева бесы, справа бесы...»; «Потеряю истинную веру...»; Попытка самоубийства; «Переворот в мозгах из края в край...»; Мишка Шифман** / Текстол. подгот. [и публ.] // Родник (Рига). – 1989. – № 6. – С. 12–13.

3.2.13. *Высоцкий В. С.* **«Спасибо вам, мои корреспонденты...»:** [Из эпистолярного наследия Высоцкого, 1958–1978 гг. / Публ. и коммент.] // Сов. библиогр. – 1989. – № 4 (июль–авг.). – С. 78–86.

3.2.14. *Матвеева Н.* **Альпинисты; Письмо к любимой; Ехал солдат лесом** / Публ. // Рус. речь. – 1989. – № 5 (сент.–окт.). – С. 64–68. – (Антология автор. песни).

3.2.15. *Высоцкий В.* **Сорок девять: Песня-поэма в сорока девяти днях; «Ты вынесла адовы муки!..»** / Публ. // Там же. – № 6 (нояб.–дек.). – С. 37–44. – (Антология автор. песни).

3.2.16. *Галич А.* **Памяти Б. Л. Пастернака; Счастье было так возможно; Слава героям** / В соавт. с Г. Шпаликовым / Биогр. справка и публ. // Там же. – 1990. – № 1 (январь–февр.). – С. 62–69.

3.2.17. *Якушева А.* **«Понимаешь, ночь немая...»; Здравствуй; Я приглашаю вас в леса** / Публ. // Там же. – № 2 (март–апр.). – С. 70–74. – (Антология автор. песни).

3.2.18. *Ким Ю.* **Дон Кихот** / Муз. Г. Гладкова; **Преподаватель обществоведения; Адвокатский вальс; Капризная Маша** / Публ. // Там же. – № 3 (май–июнь). – С. 33–41. – (Антология автор. песни).

3.2.19. *Кукин Ю.* **Маленький гном; Пародия на А. Городницкого; Ночной гость** / Публ. // Там же. – № 4 (июль–авг.). – С. 39–45. – (Антология автор. песни).

3.2.20. *Клячкин Е.* **Прощание с Родиной; Баллада о ступеньке; Зимний сон** / Публ. // Там же. – № 5 (сент.–окт.). – С. 60–65. – (Антология автор. песни).

3.2.21. *Высоцкий В. С.* «**“Не бросать”, “Не топтать”...**»: [Из черновых автографов] / Публ. // Лит. газ. – 1990. – 25 июля. – С. 5.

3.2.22. *Высоцкий В. С.* «**Для народа, который я люблю...**»: [Письма Высоцкого в связи с резкой критикой его в центр. печати / Публ. и коммент.] // Знамя. – 1990. – № 7 (июль). – С. 227–231.

3.2.23. *Высоцкий В. С.* **Общаюсь с тишиной я...** / Предисл. и публ. // Лит. Киргизстан (Фрунзе). – 1990. – № 7. – С. 73–75. – Содерж.: «Я теперь на девок крепкий...»; «Общаюсь с тишиной я...».

3.2.24. *Туриянский В.* **Нелояльный марш; Воспоминание о реке Яне; «Накрапывал осенний дождичек...»** / Публ. // Рус. речь. – 1991. – № 1 (январь–февраль). – С. 49–53. – (Антология автор. песни).

3.2.25. *Матвеева В.* «**Ах, разбудили меня, разбудили...**»; «**Стань водою и травой...**»; **Прогулка по городу** / Публ. // Там же. – № 2 (март–апрель). – С. 43–45. – (Антология автор. песни).

3.2.26. *Вахнюк Б.* **Зеленоватые слегка; Марш двуликих; «Приятель мой снимается в кино...»** / Публ. // Там же. – № 3 (май–июнь). – С. 43–46. – (Антология автор. песни).

3.2.27. *Шпаликов Г.* «**Где-то лаяли собаки...**»; «**Ах, утону я в Западной Двине...**»; «**Ничего не получилось...**»; «**Чего ты снишься каждый день...**» // Рус. речь. – 1991. – № 4 (июль–август). – С. 47–51. – (Антология автор. песни).

3.2.28. **Письма Владимира Высоцкого** / Публ. и коммент. // Сов. библиогр. – 1991. – № 4 (июль–август). – С. 130–136.

3.2.29. *Высоцкий В. С.* **Удивительная история очень молодого человека из Ленинграда и девушки из Шербура** / Публ. // Утро. – 1992. – № 1. – С. 32–36.

3.2.30. *Высоцкий В. С.* **О любителях приключений** / Публ. и текстол. подгот. // ЛГ-Досье. – 1992. – № 11. – С. 24.

3.2.31. *Высоцкий В. С.* **Из черновиков**: «У меня очень много друзей!...»: [Прозаич. монолог]; «Не давали мне покоя твои руки, твои губы...»; «Что брюхо-то поджалось-то...»; «Мы искали дорогу по Веге...»; «Все мы чьи-то племянники...»; «Почти не стало усов и бак...»; «Сам МАЗ — девятнадцать и груз — двадцать пять...»; «Угадаешь ли

сегодня, ёлки-палки...»; «В Средней Азии — безобразия...»; «То бишь о чём — о невесте я...»; «Не бывает кораблей без названья...»; «Жил был человек, который слишком много видел...» / Текстол. подгот. и публ. // *Общая газ.* — 1994. — 21–27 янв. (№ 3). — С. 16.

3.2.32. *Высоцкий В. С.* **«На всей планете нет погоды...»**: Из черновиков: «Я и творческий актив...»; «Великие вехи все вышли...»; «Если бегать в ногу с веком...»; Ни о чём; «На дворе уже осень...»; «Не печалься, не качайся...»; «Кончился срок — мой друг приезжает...»; «То бишь о чём — о невесте я...»; «В порт заходят пароходы...»; «Вова испугался и сначала крикнул –Эй’...» / [Предисл.,] текстол. подгот. и публ. // *Подмоск. изв.* — 1994. — 25 янв.

3.2.33. *Высоцкий В. С.* **О жертвах вообще и об одной в частности**: [Рассказ] / Вступ. заметка, публ. и подгот. текста // *Общ. газ.* — 1995. — 20–26 июля (№ 29). — С. 10.

3.2.34. *Высоцкий В. С.* **Почему вы мне не верите?**: Неизв. текст Владимира Высоцкого / Предисл., текстол. подгот. и публ. // *Общ. газ.* — 1996. — 25–31 июля (№ 29). — С. 11.

3.2.35. *Владимир Высоцкий*: **Из черновиков**: «Голубой с синеватым оттенком...»; «Я волком бы выгрыз все свадьбы и тризны...»; «Не фарисей, не алкоголик...»; «Вы к нам относитесь здраво, лояльно...»; «Мне не надо посул, обещаний...»; «Нам за собачью жизнь воздав...»; «Не зря театру в юбилей...» / Подгот. [и коммент.] А. К. // *Мир Высоцкого: Исслед. и мат-лы. Альм.* — М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. — [Вып. I]. — С. 51–56.

3.2.36. *Галич А.* **«Верю в торжество слова»**: Неопубл. интервью А. Галича / Публ. // Там же. — С. 372–375.

3.2.37. *Галич А.* **Устные рассказы** / Публ. и предисл. // *Кн. обозрение.* — 1998. — № 4 (27 янв.). — С. 12–13.

3.2.38. *Высоцкий В. С.* **«Я не люблю, когда — наполовину...»** / Текст сост. по фоногр., интервью и публич. выст. 1966–1980 гг., подгот. [в соавт. с] И. Роговым; [Из: *Высоцкий В. С. Четыре четверти пути.* М., 1988] // *Правда.* — 1998. — 24 янв.

3.2.39. *Галич А.* **«Помни о мельнике!»**: (Неизвестные страницы Новосибирского фестиваля песни 1968) / Публ. К. Андреева // Мир Высоцкого: Исслед. и мат-лы. Альм. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. – Вып. II. – С. 437–444.

3.2.40. *Высоцкий В.* **«Помните, война случилась в сорок первом...»**: Материалы к сценарию / Публ. и коммент. // Там же, 1999. – Вып. III. Т. 1. – С. 471–531.

3.2.41. *Высоцкий В.* **Тексты и редакции, не публиковавшиеся ранее**: «Люди мельчают и дни уменьшаются...»; «Двадцать четыре часа в сутки...»; «Зарыты в нашу память на века...»; Обо мне, о поездках и о пустынях; «Подумаешь — в семье не очень складно...»: Стихи; Заявления [в дирекцию, общ. орг. театра на Таганке]; Письмо [кинореж.] В. И. Луговскому / Подгот. к публ. и коммент. // Там же, 2000. – Вып. IV. – С. 52–62.

3.2.42. *Галич А.* **Два интервью 1974 года** / Публ. К. Андреева // Галич. Проблемы поэтики и текстологии. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. – С. 204–217.

3.2.43. **Миша Аллен – Владимир Высоцкий**: Три телефонных звонка из Торонто в Монреаль / Публ., вступл. и коммент. // Мир Высоцкого: Исслед. и мат-лы. Альм. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. – Вып. VI. – С. 5–29.

3.2.44. *Галич А.* **Интервью об интервью**: Беседа с корр. радио «Свобода» Юрием Мельниковым (Шлиппе) / Подгот. к печати и коммент. совм. с Ю. Шлиппе // Галич. Новые статьи и материалы. – [Вып. 2]. – М.: Юпапс, 2003. – С. 250–272.

3.2.45. **Германия, США, Великобритания, Франция, далее везде**: Окуджава в рус. эмигрантской печати 1964–1968 гг. / Публ., подгот. текстов и предисл. // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. – [Вып. 1]. – М.: Булат, 2004. – С. 235–283.

3.2.46. *Белявский А.* **Три интервью [Б. Окуджавы] для Тбилисского радио** / Подгот. Т. Субботина // Там же. – Вып. 2. – М.: Булат, 2005. – С. 89–108.

3.2.47. **Мне написал Окуджава!** Из писем к читателям / Подгот. к печати А. К. // Там же. – С. 127–147.

3.2.48. **Вспомним их поименно:** Совет. лит. критика нач. 60-х о повести «Будь здоров, школяр» / Публ. и коммент. К. Андреева // Там же. – С. 237–284.

3.2.49. *Окуджава Б. Dubia* / Публ. и предисл. А. К. и М. Г. // Голос надежды: Новое о Булате. – Вып. 3. – М.: Булат, 2006. – С. 97–102.

3.2.50. **Дорогая Лёля.** Встреча через шестьдесят лет: [Письма О. к О. Н. Шаминой] / Подгот. [к печати, коммент. и послесл.:] К. Андреев // Там же. – С. 122–136.

3.2.51. **«Хочу воскресить своих предков...»** / Материалы раздела подгот. к печати и прокоммент. А. К. // Там же. – Вып. 4. – М.: Булат, 2007. – С. 129–173. – Содерж.: «Убили моего отца...»: Из материалов расстрельного дела; *Борщ Н. Ф.* «И то простить, чего нельзя простить...»; *Налбандян А. С.* Письма в музей Уралвагонзавода; Окуджава Шалва Степанович: Краткая биография.

3.2.52. *Гасс Б.* Из книги **«Задуй во мне свечу»** / Подгот. к печати и коммент. Т. Субботиной // Там же. – Вып. 5. – М.: Булат, 2008. – С. 47–55.

3.2.53. **Двадцать писем другу:** Письма [Б. Ш. Окуджавы] к Л. А. Краваль 1960–1985 гг. / Публ. и коммент. // Там же. – С. 162–183.

3.2.54. **Булат Окуджава: Париж – 1967:** [Фрагм. автобиограф. рассказов Окуджавы] / Подгот. К. Андреев // Там же. – С. 184–202.

3.2.55. **«Процесс исключения», 1972** / Подгот. материалов раздела и [послесл.] // Там же. – С. 129–173. – Содерж.: *Пёрцген Г.* Глазами московского корреспондента «Франкфуртер Альгемайне цайтунг» / Пер. с нем. С. Шаулова; *Игнатьев И.* Нью-йоркские комментарии; Как это запомнилось главному герою; С точки зрения истории: Первое послесловие; Ещё о метаморфозах памяти: Второе послесловие.

3.2.56. **...Для думающих людей:** С Окуджавой беседуют харьковские каэспешники / Публ. и коммент. А. К. // Там же. – С. 329–345.

3.2.57. **Письма [Окуджавы] из фондов РГАЛИ (1955–1995)** / Публ. совм. с М. Гизатулиным, коммент. // Там же. – Вып. 6. – М.: Булат, 2009. – С. 55–67.

3.2.58. **Семь писем [Окуджавы] Давиду Самойлову (1977–1988)** / Публ. и коммент. // Там же. – С. 68–75.

3.2.59. *Дейч М., Быков Д., Тимашева М.* **Интервью на «Свободе»:** [Интервью Окуджавы 1995 г.] / Публ. Д. Быкова; Подгот. к печати и прокоммент. Т. Субботина // Там же. – С. 84–105.

3.2.60. **Персональное дело [А. А. Галича], 1968** / [Публ. и коммент.] // Галич: Новые статьи и материалы. – Вып. 3. – М.: Булат, 2009. – С. 322–345.

3.2.61. **Три интервью Александра Галича: 1974–1975** / [Публ. и коммент.] // Там же. – С. 346–357.

3.2.62. *Эпельзафт М., Мазин А.* **Два дня в беседах с «музыкальным человеком»** / Публ. М. Эпельзафта; Подгот. текста и коммент. Т. Субботиной // *Голос надежды: Новое о Булате.* – Вып. 7. – М.: Булат, 2010. – С. 138–174.

3.2.63. **Отчёт о поездке делегации советских писателей в Австрию с 28 января по 3 февраля 1969 г.** / Публ. и предисл. К. Андреева // Там же. – С. 177–182.

3.2.64. **Переписка Окуджавы с Александром Морозовым (1986–1992)** / Подгот. текста и коммент. К. Андреева // Там же. – С. 404–417.

3.2.65. **Публикации** / Подгот. текстов раздела и коммент. // Там же. – Вып. 9. – М.: Булат, 2012. – С. 97–129. – Содерж.: Письма Окуджавы Владимиру Дагурову, 1963–1964; Из переписки Окуджавы с Владимиром Фрумкиным (1979–1990); «Течёт по-арбатски знакомо Ферфакс»: Письма Александру Половцу (1991–1995).

3.2.66. **Так говорил Окуджава:** [Зарубеж. интервью] / Публ. материалов разд. и коммент. К. Андреева // Там же. – С. 130–232. – Содерж.: Необычное интервью Булата Окуджавы [1983 / Беседовал] Й. Барат; Пер. с венг. и коммент. А. Гершковича; Литература по обе стороны рва [1985 / Беседовал] Ю. Чикарлеев; Есть основания для надежд: Выступление на пресс-конф. в Зап. Берлине [1987]; Сильна

ещё инерция стиля [1987 / Беседовал] В. Малинкович; «Переживание неповторимо...» [1989 / Беседовал] А. Назаров; Бог под названием совесть [1990 / Беседовал] Я. Поправа; Окуджава — Андерсон, шведский дуэт [1990 / Беседовал] В. Амурский [вкл. факс. письмо к В. Амурскому]; Разговор на карусели [1991 / [Беседовал] А. Грант; Булат Окуджава: Все писатели в России делятся сейчас на две группы: на группу русскоязычных писателей и на группу косноязычных писателей... [1991] / Без подп.; «Я уже заложил свой камень» [1991 / Беседовала] Б. Езерская; Я с интеллигенцией [1993 / Беседовал] В. Агафонов; «Вслед надеждам, вслед тревогам, вслед воспоминаниям...»: Парижский разговор с... [1994 / [Беседовала] А. Гинзбург.; 1995-й. Вторая беседа на «Радио Свобода»: Попытка реконструкции / Без подп.; Обрат. пер. с болг. М. Раевской.

3.2.67. **Из переписки [Окуджавы] с Владимиром Фрумкиным** / Публ. В. Фрумкина. Вступит. заметка, подгот. текстов и коммент. // Там же. – Вып. 10. – М.: Булат, 2013. – С. 68–79.

3.2.68. **Так говорил Окуджава:** [Интервью 1977–1995 гг.] / Вступ. зам., коммент., подгот. текстов и публ. (если это не оговорено особо) материалов раздела К. Андреева // Там же. – С. 119–257. – Содерж.: Публ. и коммент. В. Босенко (1–2) и К. Андреева (3–11). *Окуджава Б. Здравый смысл поэта: Интервью с...* [1977 / Беседовал] Д. Бернардини; [Обрат.] пер. с итал. В. Босенко; Двадцать дней в Великобритании [1977 / Беседовала] А. Семерфильд; Беседа с Булатом Окуджавой: Окт. 1983 г. / [Беседовал] Т. Хейнянен; Булат Окуджава, 23 мая 1984 года / [Беседовали]: И. Туруп Лауридсен; П. Далгард; Обрат. пер. с англ. И. Шумкиной; «Зелёная лампа» — 1988 / [Беседовал] Ф. Медведев; Памяти Натана Эйдельмана [1989 / Беседовала] Ф. Салказанова; Второй раз в Лондоне [1993 / Беседовала] М. Карп; Разговор на сломе эпох [1993 / Беседовала] Ф. Салказанова; «Я легкомысленный грузин!» [1994 / Беседовал] Э. Рязанов; «Разные судьбы» — 1995 / [Беседовала] Е. Тришина; «Момент истины»: Телеинтервью каналу РТР 29 апр. 1995 г. / [Беседовал] А. Караулов.

См. также: № 2.3–2.9, 2.15, 2.22, 2.25.

4. Справочные и библиографические материалы

4.1. Отдельные издания

4.1.1. *Владимир Семёнович Высоцкий: Список лит.* (Критика, филология, лингвистика, текстология, вуз. и шк. преподавание, рец., библиогр.). – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. – 16 с.

4.1.2. *Владимир Семёнович Высоцкий: Список лит.* (Критика, филология, лингвистика, текстология, вузов. и шк. преподавание, рец., библиогр.). – Там же, 2000. – 16 с.

4.1.3. *Владимир Семёнович Высоцкий: Список лит.* (Критика, филология, лингвистика, текстология, вузов. и шк. преподавание, рец., коммент., библиогр.). – Там же, 2003. – 16 с.

4.2. Публикации в периодических изданиях и сборниках

4.2.1. **Самодетельная песня и её авторы:** Моск. пресса за 1-е полугодие 1980 г. // *Менестрель*. – 1980. – № 7 (сент.). – С. 10; № 8 (окт.). – С. 6.

4.2.2. *Владимир Семёнович Высоцкий: Библиография:* [25 июля 1980 – 24 июля 1981]; **Дискография:** 1966–1981; **Фильмография:** 1959–1980; **Театральные роли:** 1964–1980 / [Совм. с Д. Соколовым] // *Менестрель*. – 1981. – № 1 (янв.–март.). – С. 7, 10, 13, 15. *То же:* [Факс.] // *Вагант*. – 1994. – № 1. – С. 9, 12, 15, 17.

4.2.3. **Интервью, анкеты Владимира Высоцкого:** [Библиогр. список] // *Совет. библиогр.* – 1989. – № 4 (июль–авг.). – С. 86–87.

4.2.4. *Булат Окуджава. Список публикаций:* [1945–1990] / Совм. с В. Юровским // *Совет. библиогр.* – 1990. – № 1. – С. 62–75.

4.2.5. **Артисту и поэту Владимиру Высоцкому:** 109 кн. из б-ки поэта [с дарственными] // *Совет. библиогр.* – 1991. – № 3 (май–июнь). – С. 125–135. *То же* // *Вагант*. – 1992. – № 1. – С. 9–11.

4.2.6. **Публикации Б. Окуджавы 1990–1993 гг.:** Библиогр. / Совм. с В. Ш. Юровским // *Библиогр.* – 1994. – № 2 (март–апр.). – С. 66–76.

4.2.7. [*Окуджава Б. Ш.*]: **Тексты на конвертах грампластинок; Коллективные письма; Письма, заметки, высказывания, блиц-интервью: [Библиогр. 1967–1994]** / Совм. с В. Юровским // Библиогр. – 1994. – № 6 (нояб.–дек.). – С. 40–48.

4.2.8. *Булат Окуджава. Скорбное лето девяносто седьмого*: Материалы к библиогр. моск. изд. // Библиогр. – 1997. – № 5 (сент.–окт.). – С. 59–69.

4.2.9. **Список книг из библиотеки В. С. Высоцкого** / Совм. с М. Э. Тихомировой, Е. Ю. Илютиной // Мир Высоцкого: Исслед. и мат-лы. Альм. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. – [Вып. I]. – С. 456–476.

4.2.10. *Булат Шалвович Окуджава. Каталог прижизненных публикаций стихотворений*: [Публикации в авт. сб.; стихи, не вошедшие в авт. сб.] // Там же. – 1998. – Вып. II. – С. 609–639.

4.2.11. *Булат Шалвович Окуджава: Библиогр. [1945-1997]* / Сост. [и предисл.] совм. с В. Юровским // Лит. обозрение. – 1998. – № 3 (май–июнь). – С. 52–63. *То же* // Старое лит. обозрение. – 2001. – № 1. – С. 144–155.

4.2.12. **Публикации научного характера о Владимире Высоцком, не входившие в библиографии** // Мир Высоцкого: Исслед. и мат-лы. Альм. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. – Вып. III. Т. 2. – С. 584–587.

4.2.13. *Булат Окуджава. Материалы к библиографии 1997–1998 гг.* / Совм. с В. Ш. Юровским // «Свой поэтический материк...»: Науч. чтения, посвящ. 75-летию со дня рожд. Булата Окуджавы. – М.: Каф. истории рус. лит. XX в. филолог. ф-та МГУ им. М. В. Ломоносова, 1999. – С. 50–74.

4.2.14. **Таблица газетно-журнальных заголовков из песен Высоцкого к кинофильму «Вертикаль» (по сост. на 31.12.98)** / Совм. с А. Н. Алёшиным // Мир Высоцкого: Исслед. и мат-лы. Альм. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. – Вып. IV. – С. 228–247.

4.2.15. *Владимир Высоцкий*: [Библиогр.] / Совм. с В. Юровским // Пятьдесят российских бардов: Справ. / Сост. Р. Шипов. – М., 2001. – С. 102-120. – (Б-ка журнала «Вагант–Москва». Вып. 422-433).

4.2.16. *Александр Галич*: [Библиогр. 1988–1999] / Сост., биогр. справка, крат. дискогр. // Там же. – С. 121–132.

4.2.17. *Булат Окуджава*: [Библиогр. 1945–2000: публ. стихов, не входившие в авт. сб.; 1993–2000: доп. к библиогр. И. Ханукаевой] / Совм. с В. Юровским // Там же. – С. 298–318. *То же* // Кто есть кто в современном мире / Гл. ред. С. М. Семёнов. – Вып. IV. Т. 2. – М.: Междунар. объедин. биогр. центр, 2002. – С. 361–362. – Без подп.

4.2.18. **Литература о творчестве Галича**: (Критика, препод., науч. исследования) // Галич. Проблемы поэтики и текстологии. – [Вып. 1]. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. – С. 218–223.

4.2.19. [Окуджава Б. Ш.]: **Новинки литературы: Критика, препод., науч. исслед. 2000–2002** // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. – С. 244–247.

4.2.20. **А. Галич в русскоязычном тамиздате**: Библиогр. соч. (1965–1990) // Галич. Новые статьи и материалы. – [Вып. 2]. – М.: Юпапс, 2003. – С. 73–278.

4.2.21. *Булат Окуджава*. **Материалы к библиографии (1999–2000)** / Совм. с В. Ш. Юровским // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. – [Вып. 1]. – М.: Булат, 2004. – С. 408–432; *То же*. – 2001–2002 // Там же. – Вып. 2. – М., Булат, 2005. – 447–474.

4.2.22. **Библиографический список текстов Б. Окуджавы, не вошедших в его собрание** / Совм. с В. Ш. Юровским // Там же: Новое о Булате. – Вып. 3. – М.: Булат, 2006. – С. 511–520.

4.2.23. *Владимир Семёнович Высоцкий*: **Библиогр. список** [Критика, науч. публ. 2002–2004; Доп. к 2000–2002] // Поэзия и песня В. С. Высоцкого: Пути изучения. Сб. науч. ст. / [Под общей ред. С. В. Свиридова]. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2006. – С. 174–189.

4.2.24. **Новинки висоцковедения**: (Критика, филология, лингвистика, текстология, вузов. и шк. препод., рец., библиогр.). Библи-

огр. список 2005–2006 // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. С. А. Голубков, М. А. Перепёлкин, И. Л. Фишгойт. – Самара: Самар. ун-т, 2006. – С. 292–300.

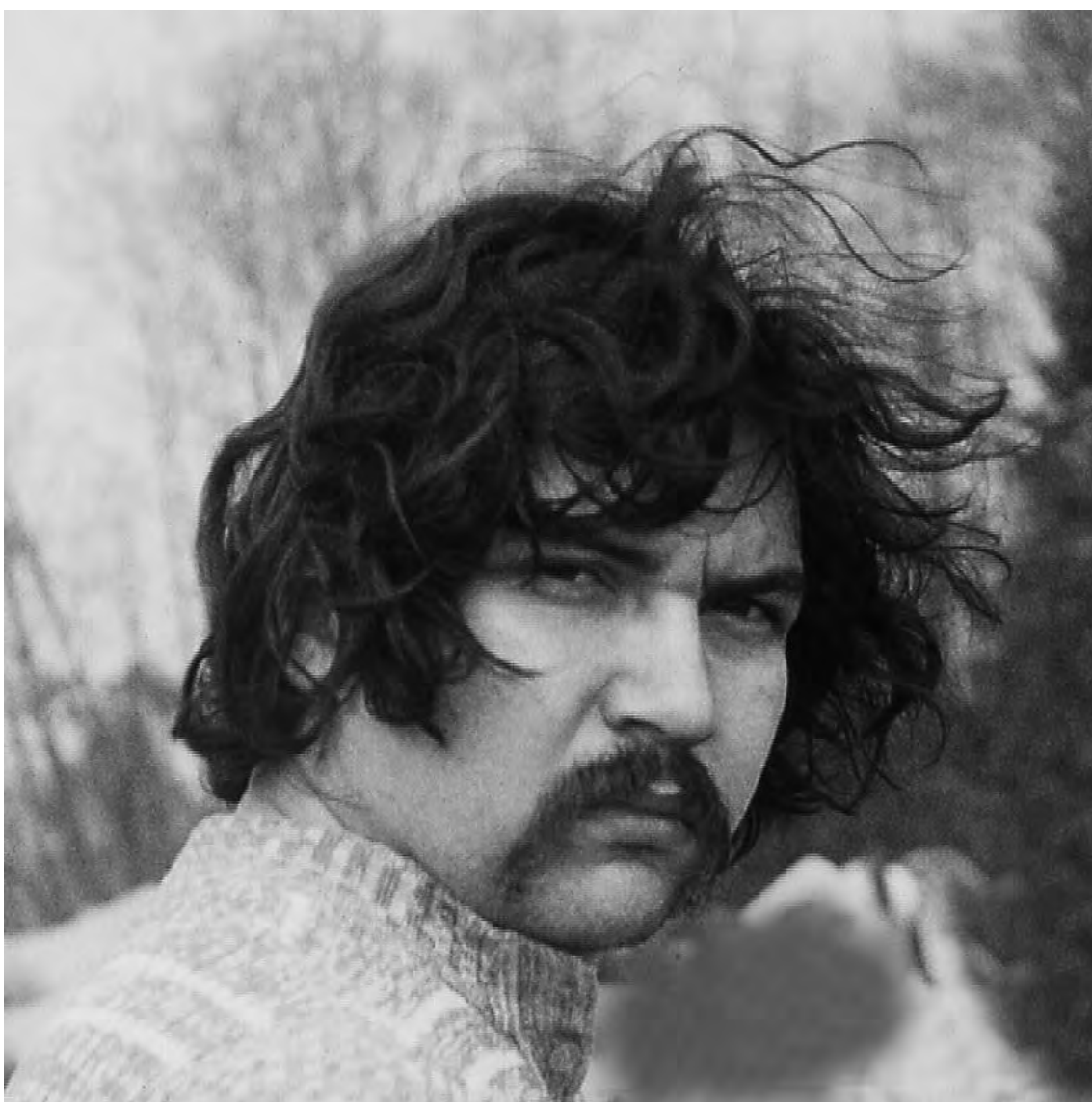
4.2.25. **Научное оруджавоведение за 2004–2006 годы:** Кр. библиограф. список статей / Совм. с В. Ш. Юровским // *Голос надежды: Новое о Булате*. – Вып. 4. – М.: Булат, 2007. – С. 489–493.

4.2.26. **Блиц и мини:** К библиогр. Булата Оруджавы [1964–1999] / Совм. с В. Ш. Юровским // Там же. – Вып. 6. – М.: Булат, 2009. – С. 460–477.

4.2.27. *Булат Оруджава: Библиография 2003–2005 годов* / Совм. с В. Ш. Юровским // Там же. – Вып. 8. – М.: Булат, 2011. – С. 469–520.

См. также: № 2.2, 2.15, 2.25.

*Составитель Виктор Юровский,
при участии Анатолия Кулагина*



А. Е. Крылов в восьмидесятые годы.
Фото из архива И. Каримова



Поляна XXIII слёта Московского КСП. Дорохово, май 1979 года.
Слева от А. Е. Крылова – участники ансамбля «Берендеи»
(М. Черепанцев и С. Пономарёв). На переднем плане (подперев под-
бородок рукой) – А. Гербовицкий, рядом – В. Медянцев.
Фото А. Ёлкина из архива М. Баранова



«Менестрель» на отдыхе в Подосинках.

Фото А. Ёлкина из архива М. Баранова

Вверху: на платформе – сидят Е. Шилина, неизвестный, Е. Арбузова, В. Щербакова, Л. Авраменко, Л. Сергеева; стоят А. Крылов, И. Алексеева, М. Решетова, И. Каримов, неизвестный.
Внизу: «двойной сеанс магии». Справа – И. Каримов; в центре – Л. Сергеева.



С визбороведами А. Азаровым и Р. Шиповым.
Фото Вяч. Россинского



Юбилей Булата Окуджавы. Вручение юбиляру подготовленного участниками Московского КСП самиздатовского Собрания сочинений. 15 июня 1984 года. ДК имени С. П. Горбунова в Филях. Слева направо: И. Столяр, В. Егоров, А. Городницкий, Б. Окуджава, В. Акелькин, А. Гербовицкий, В. Юровский, А. Крылов, А. Васин, И. Каримов.
Фото Валерия Виноградова



День пятидесятилетия – 5 марта 2005 года.
Юбиляр принимает поздравления.
Фото из архива И. Каримова



Листая книжные новинки.
С С. Шауловым на воронежской висоцковедческой конференции.
Сентябрь 2007 года. *Фото И. Шумкиной*



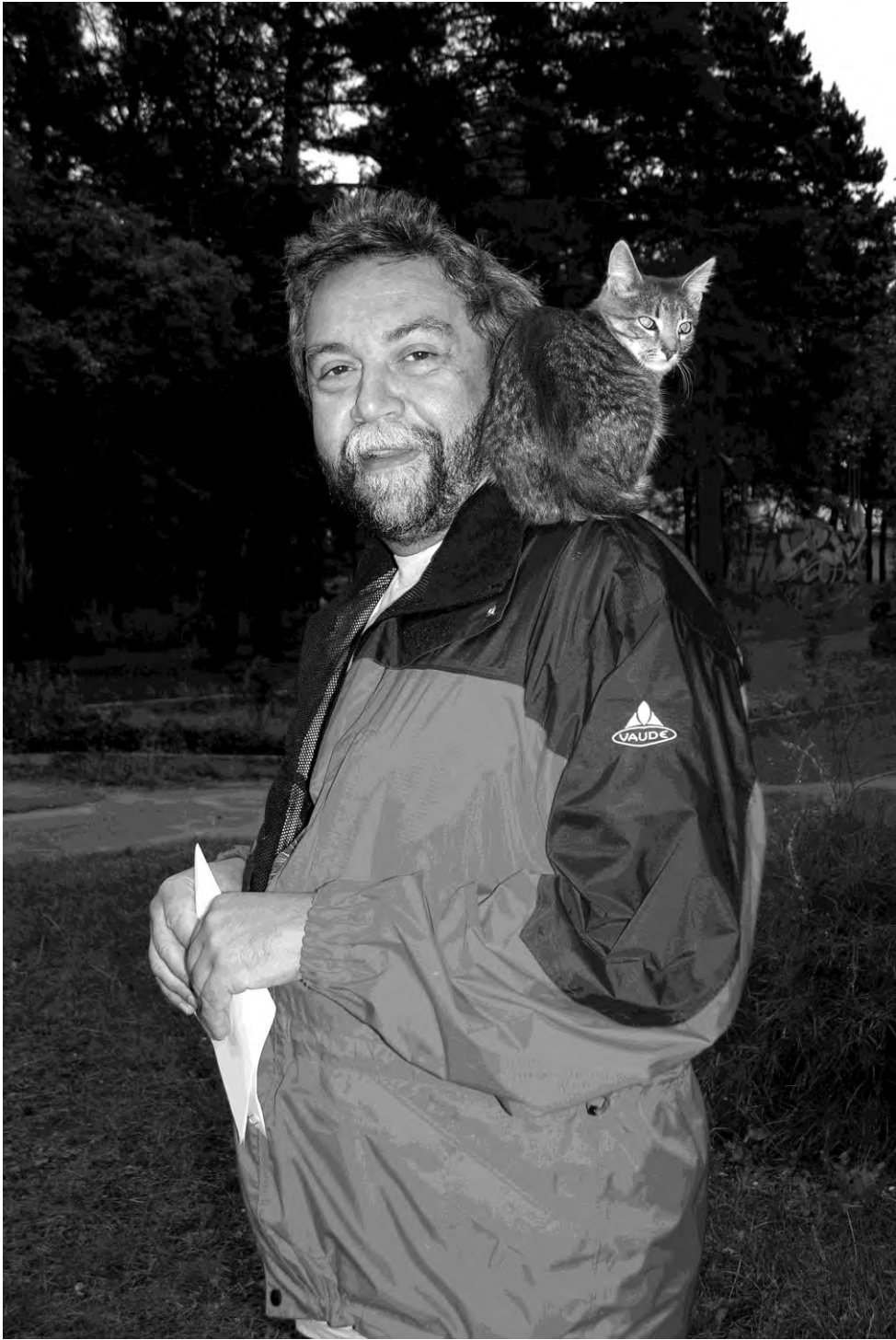
День рождения Окуджавы на Арбате – 9 мая 2008 года.
С В. Юровским, А. Кулагиным, Е. Азимовой и М. Гизатулиным.
Фото И. Некрасова



С Б. Алмазовым на Грушинском фестивале. 4 июля 2008 года.
Фото М. Баранова



С Г. Хомчик и М. Барановым. Март 2009 года.
Фото из архива М. Баранова



ИЗ ЛИЧНОГО

Марат ГИЗАТУЛИН

«КАК, ВЫ НЕ ЗНАЕТЕ ПЕТУХОВА?»

Впервые имя Андрея Крылова я услышал, пожалуй, от вдовы Булата Шалвовича году в 1998-м. Тогда я общался с ней много, и однажды у неё дома, когда мы за рюмкой водки обсуждали разные проблемы, она вдруг задёрнула шторы, посмотрела в дверной глазок и шёпотом произнесла имя человека, которого я должен бояться больше, чем налоговой инспекции и ребят, скромно прячущих утюги в объёмистых спортивных костюмах. Ольга Владимировна рассказала мне, какой это страшный человек — Андрей Евгеньевич Крылов — и умоляла меня никогда с ним не встречаться. Но потом вдруг стала выпытывать, действительно ли я с ним не знаком? При этом вдова Булат Шалыча пристально сверлила меня своим всепроникающим взглядом, под которым не то что слабый и безвольный я — кукла Барби призналась бы, что она тайно встречается с Крыловым. (Удачное сравнение я придумал, а? Тем более, что познакомившись с ним поближе, я обнаружил, что он не только к котам и авторской песне несдержан, но и к разным куколкам.)

Мне, действительно, не в чем было сознаваться, но вдова долго не могла в это поверить. И здесь её трудно упрекнуть в излишней подоз-

рительности — оказывается, для человека, питающего слабость к авторской песне, не знать имя Крылова — это всё равно что для октябрёнка не знать имя Ленина. Но я вот так хорошо сохранился, что не знал. Бог миловал, как говорится.

Дело в том, что я совсем не был знаком с бардовской тусовкой. Я уже вспоминал как-то, как робко пытался к ним, небожителям, приблизиться, но они меня брезгливо отвергли, хотя в то время я ещё со вдовой Булата Шалвовича водки не пил.

Ну вот, предупреждённый таким образом, я продолжил корчевать пни на даче в «Мичуринце», долженствующей стать музеем, временами резко оборачиваясь, чтобы убедиться, что Крылов не подкрался сзади незамеченным. Ночами обходил участок по периметру на предмет своевременного выявления подкопа.

Но потом в музей потянулись люди. И я всё чаще и чаще слышал это страшное имя. Все, так же, как и вдова, удивлялись:

— Как, вы не знакомы с Крыловым?!

Это мне напоминало давнее из Райкина:

« — Как же вы не знаете Ивана Ивановича Петухова? Его же все знают! Это же сын старика Петухова!»

Игорь Каримов, который при первой же встрече доверительно шепнул мне, чтобы приободрить, что он не Игорь, а Ильдар, велел непременно познакомиться с Андреем Евгеньевичем. Потом со мной работали Вова Альтшуллер и Витя Юровский и забили-таки нам с Андреем Евгеньевичем стрелку.

В назначенный час я робко переступил порог кабинета Андрея Евгеньевича Крылова в музее В. Высоцкого, где он заведовал наукой. Крылов оказался не в пример основной массе великих людей высокого роста и занимал собой всё пространство, свободное от бумаг, книг и кассет. Мэтр встретил меня с подобающей его рангу благосклонностью. Я тогда имел смутное представление о его месте в русской культуре и разговаривал без должного пиетета. Он демократично не заметил моей фамильярности. Мы проговорили довольно долго. Андрей Евгеньевич дал мне ряд ценных советов по ведению музейного

дела, которыми я, к сожалению, не успел воспользоваться, ибо вскоре из музея Булат Шалвовича был изгнан за систематическое воровство и непотребный моральный облик.

Оставшись не у дел, я стал захаживать к Крылову почаще, и постепенно мы сблизились. Мой моральный облик его устраивал, или он на него просто закрывал глаза. Мне тоже Крылов был симпатичен, хотя человеком он оказался довольно противным и вредным. У нас с ним постоянные принципиальные разногласия! Например, я считаю, что его день рождения совпадает с днём смерти Сталина, а он утверждает, что родился в день смерти Ахматовой. Неважно, казалось бы, но вопрос: продолжателем кого он родился? Мне кажется, прав я. Или ему кажется, что я под его влиянием стал писать лучше, а мне кажется наоборот! Я уж не говорю о том, как его раздражает мой полный кретинизм в политике. Пусть так, но зато у меня беспрецедентно мягкий характер и желание сглаживать острые углы. Что позволило нам пронести дружбу через все эти суровые годы.

Ирина АЛЕКСЕЕВА, Игорь Каримов

КАК КРЫЛОВ ЧИСТИЛ НАМ ПЕЧЕНЬ

Андрей Крылов, Игорь Каримов, Ирина Алексеева, Елена Арбузова, Сергей и Елена Сысуевы, Елена Шаркевич, Тамара Шипова, Игорь и Маргарита Токаревы, Аркадий и Лариса Гербовицкие. Все эти люди — герои предлагаемой вашему вниманию истории, которая имела место быть в 1986 году.

А началось всё с того, что Андрей вдруг начал собирать «команду» из друзей, готовых поучаствовать в эксперименте по очистке своей печени от всего лишнего. Назначили день, когда мы должны были прибыть на квартиру находившихся в отъезде родителей Андрея. Предварительно Крылов раздал нам полученные от некой бабушки-целительницы, обещавшей руководить процессом оздоровления, пакетики с какой-то сухой травкой. Предлагалось, если мы правильно помним, в течение двух дней перед самой процедурой проводить утром и вечером очистку кишечника известным способом, употребляя в пищу исключительно утренний стакан чая с ложечкой мёда. За день до встречи с бабусей следовало сухую травку залить половиной стакана холодной воды из-под крана и выпить эту взвесь. На стенки стакана прилипали травинки, и надо было дополнительно сполоснуть стакан, и воду с остатками травы тоже выпить. Ещё каждый должен был взять с собой на встречу с бабусей солёный огурец, 150 г оливкового или подсолнечного масла, длинное полотенце, ночной горшок и большую грелку. И всем участникам оздоровления надлежало быть во время процедуры обязательно в халатах. Когда мы, наконец, встретились, оказалось, что не все смогли точно выполнить рекомендации. Так, одна супружеская пара, не имея в своем хозяйстве ночного горшка, захватила большую кастрюлю — одну на двоих. Кто-то пытался обойтись большой банкой из-под селедки. А вполне себе солидный мужчина, стараясь предельно точно следовать рекоменда-

ям, щеголял весь вечер в веселеньком цветастом халатике, позаимствованном для такого случая у тещи.

Когда все приготовления были закончены, мы честно по команде бабуся выпили по полпорции предварительно подогретого масла, заели эту гадость огурцами, привязали полотенцами на правый бок горячие грелки и улеглись на этот тёпленький бочок. Девочки — в одной комнате, мальчики — в другой. Полежав так минут пять, мы «...поняли, что вдвоём вдвойне веселей», и объединились на одной территории. А чтобы было ещё веселей, Андрей предложил послушать запись лекции Юрия Андреева о здоровом питании.

(Юрий Андреев. Доктор филологических наук, в то время главный редактор «Библиотеки поэта». В свободное от литературных трудов время интересовался деятельностью народных целителей, сам был уверен, что обладает некоторыми экстрасенсорными способностями. Он был ярким пропагандистом здорового образа жизни и даже написал несколько книг на эту тему. Самая известная из них — «Три кита здоровья». Так вот, именно Юрий Андреевич Андреев познакомил Крылова с бабусей, которая практиковала проведение процедур очистки организма от всяких шлаков.)

Вот тут как раз пригодилась кастрюля. Крошечный диктофончик обычно выдавал что-то слабошелестящее, но, будучи положенным на дно здоровой пустой кастрюли, звучал вполне достойно. Лекция возымела на нас какое-то веселящее действие. Мы хохотали буквально над каждым словом этого серьёзнейшего материала. Веселье наше продолжалось до той поры, пока народ не начал постепенно «созревать». Каждый «созревший», ужасно стесняясь, вскакивал со своего ложа на полу, хватал свой горшок или что там у него было, и бежал в туалет. То, чем удавалось ошастливать горшок, немедленно предьявлялось бабусе, которая оценивала содержимое и давала соответствующие рекомендации по дальнейшему поведению.

После первого этапа процедуры каждому предлагалось выпить оставшуюся часть тёплого масла и опять залечь с грелкой на лежбище для повторного «созревания». Самое любопытное, что «созревшие»

по второму разу уже почти не стеснялись. И вскоре вся наша команда являла собой толпу сумасшедших, с гордостью демонстрирующих друг другу свои «достижения», покоящиеся на дне горшков, и соревнующихся по количеству билирубиновых камней (так их целительница называла) ядовито-зелёного цвета, от которых нам удалось с помощью знаний бабуси и посредничества Андрея Евгеньевича освободить свой организм.

Главное — это было **ОЧЕНЬ** весело!

А через несколько дней нас всех ожидала поездка на Грушинский фестиваль. Получив от нашей бабуси рекомендации по поводу здорового питания для «очищенных», мы внутри большой московской делегации разделились на «чистых» и «нечистых». «Нечистые» готовили на своём костре макароны с тушёнкой, мясной борщик, а к утреннему кофе у них подавались огромные бутерброды с толстым ломтём сыра, положенным на толстый же слой масла... А мы — «чистые» — первый день пытались быть честными перед бабусей и товарищами, ели только гречку с луком и морковкой, насыщаясь сознанием своей исключительной чистоты. Но уже на второй день многие из нас, «чистых», были замечены во время принятия пищи на сопредельной территории. К третьему дню в нашем московском лагере был уже один, общий костёр, на котором в общем котле булькала вкусно пахнущая каша из нашей гречки с их тушёнкой.

Почти тридцать лет минуло с той историей. Но помнится всё так чётко, как будто это было буквально вчера. Сегодня уже только ленивый не знает, что такое дюбаж. А тридцать лет назад мы не знали. И от души благодарили Крылова за этот эксперимент, вызванный его искренней заботой о здоровье своих друзей.

Валерий ПЕРЕВОЗЧИКОВ

ДЕЛО НА ВСЮ ЖИЗНЬ

Вначале от Нины Максимовны...

— А Вы знаете, Валерий, что была первая комиссия по литературному наследию Володи...

Я — председатель, а Андрей — секретарь...

От Семёна Владимировича...

— Там был портрет этого Жоры... Но Андрей сказал, что надо убрать, и Нина убрала...

Потом раздор — семья против «друзей», и мы с Андреем — по разные стороны баррикад...

Но до того тесное сотрудничество — вместе с Игорем Роговым — помощь в работе над первой книгой «Живая жизнь»...

И чаепития на маленькой кухне — с обязательной кормёжкой — что в те времена было не! мало! а очень важным... — лихие и голодные 90-е...

И его — Андрея — напутственные (а оказалось — пророческие!) слова...

— Валера, это же дело на всю жизнь!

(После сдачи в печать первой книги «Живая жизнь» у меня был выход на круг А. И. Цветаевой — я успел сделать с ней интервью — и возможность работы над её архивом...)

Потом моя работа в Театре на Таганке — в литчасти и архиве! — общение с «близким кругом ВВ», где все против КСП...

— Ах, ты был у Крылова...? Тогда, что тебе у меня делать...!?

В. О. Абдулов:

— Крылов — это система ниппель, всё втягивает — и ничего не выпускает...

Но ведь уже был «Менестрель», который разошёлся по стране в неисчислимом количестве копий...

А потом Андрей ответил сначала двухтомником Высоцкого, а потом — томами «Мир Высоцкого», когда пришёл работать в музей ВВ...

И благородно ушёл оттуда, когда понял: этот музей — не «хранилище памяти», а способ зарабатывания денег...

Потом работа с Игорем Роговым — «Царство ему — Небесное!» — над первыми главами книги — «Правда смертного часа» — не без помощи Андрея Крылова...

В начале 90-х — я делал несколько ТВ-передач с Ю. Ф. Карякиным (о Высоцком, Э. Неизвестном, и по анкете Достоевского...).

Два удивления...

Первый этаж дачи Карякина в Переделкино занимал Игорь Шевцов — после женитьбы на первой красавице Москвы (был такой статус)...

И второе удивление: Андрей Крылов — свой человек в доме Карякиных...

Андрей теперь не просто всеми признанный специалист, а классик...

И классику — всего шесть!десят лет!

Вот идёт Крылов — красивый, шестидесятилетний!

Ещё не вечер!

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АБЕЛЬСКАЯ Раиса Шолемовна — поэт, бард, кандидат филологических наук, доцент кафедры интеллектуальных информационных технологий Уральского федерального университета (Екатеринбург). Тема кандидатской диссертации (и соответствующей монографии): «Поэтика Булата Окуджавы: истоки творческой индивидуальности».

АЛЕКСАНДРОВА Мария Александровна — кандидат филологических наук, доцент Нижегородского государственного лингвистического университета. Автор многих статей о творчестве Окуджавы.

АЛЕКСЕЕВА Ирина Викторовна — инженер-конструктор, бухгалтер, режиссёр; активная участница бардовского движения, организатор концертов, конкурсов и фестивалей. В 1987–2001 гг. — директор Московского Центра авторской песни. Автор лекционно-концертного проекта «Биография», посвящённого жизни и творчеству ведущих бардов.

БИТКИНОВА Валерия Викторовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора Саратовского государственного университета. Автор работ по поэзии А. Городницкого. Исполнитель бардовских песен.

БОГОМОЛОВ Николай Алексеевич (1950) — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературно-художественной критики факультета журналистики МГУ. Специализируется в области истории русской поэзии начала XX века. Автор публикаций по авторской песне.

БОЙКО Светлана Сергеевна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы новейшего времени

Института филологии и истории РГГУ. Автор двух книг (легших в основу докторской диссертации на тему «Творческая эволюция Булата Окуджавы и литературный процесс второй половины XX в.») и многих статей о творчестве Окуджавы.

ГИЗАТУЛИН Марат Рустамович (1960) — исследователь творчества и биограф Окуджавы, прозаик; предприниматель. Один из основателей и первый директор народного музея Окуджавы в Переделкине. Председатель Клуба друзей Булата, издатель альманаха «Голос надежды». Автор нескольких книг, в том числе трёх сборников рассказов.

ЖУКОВА Елена Игоревна — кандидат филологических наук (тема диссертации: «Рифма и строфика поэзии В. С. Высоцкого и их выразительные функции»), автор статей о творчестве Высоцкого. Редактор телекомпании «НТВ».

ЗИМИН Игорь Михайлович (1941) — кандидат физико-математических наук, исследователь, область интересов — ранняя история самодеятельной песни, её понятийный аппарат и терминология, исторический и культурный контекст. Работал (вместе с В. Акелькиным) над проблемой датировки песен Окуджавы для самиздатовского Собрания сочинений (1984).

ИЗОТОВ Владимир Петрович (1961) — доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики и связей с общественностью, директор НИИ Филологии Орловского государственного университета. Автор многих лингвистических работ о творчестве Высоцкого, в том числе — материалов к Словарю его поэзии.

КАРИМОВ Игорь Михайлович (1944) — радиоинженер, историограф движения КСП. Автор книг «История Московского КСП» и «Апология АП». В 1967–1991 гг. — председатель Московского КСП,

в 1987–1991 гг. — заместитель председателя всесоюзного совета КСП. С 1987 г. — председатель совета учредителей Московского Центра авторской песни.

КОВНЕР Владимир Яковлевич (1937) — инженер-механик; литературный переводчик. Коллекционер авторской песни. Эмигрировал в США в 1979 г. Участвовал в издании собрания «Песен русских бардов» (1977). Автор воспоминаний «Золотой век магнитиздата». Среди публикаций — книга переводов на русский язык американской и английской детской поэзии.

КУЛАГИН Анатолий Валентинович (1958) — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Московского государственного областного социально-гуманитарного института (Коломна), автор нескольких книг об авторской песне и творчестве ведущих её представителей — Высоцкого, Окуджавы, Визбора.

МОСОВА Диана Владимировна — аспирант кафедры русской филологии и общего языкознания Нижегородского государственного лингвистического университета. Работает над диссертацией «Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы».

ПЕРЕВОЗЧИКОВ Валерий Кузьмич (1945) — журналист, преподаватель Пятигорского государственного лингвистического университета. Составитель книг воспоминаний о Высоцком («Живая жизнь» и др.), главный редактор научно-популярного журнала «В поисках Высоцкого» (изд. в ПГЛУ с 2011 г.).

РАЕВСКАЯ Мария Александровна — кандидат филологических наук (тема диссертации: «Восприятие поэзии В. С. Высоцкого в Болгарии...»), корреспондент газеты «Вечерняя Москва». Автор публикаций о Высоцком и Окуджаве.

СВИРИДОВ Станислав Витальевич (1969) — кандидат филологических наук; тема диссертации: «Структура художественного пространства в поэзии Высоцкого». Доцент кафедры славяно-русской филологии Балтийского федерального университета (Калининград). Автор теоретических разработок в области звучащей поэзии.

СКОБЕЛЕВ Андрей Владиславович (1957) — кандидат филологических наук; независимый исследователь.

СТОУН Лидия Разран — переводчик с русского языка на английский. Живёт в США. С 1995 г. — редактор и постоянный автор журнала «SlavFile» отделения славянских языков Американской ассоциации переводчиков. Среди её переводов — три книги русской поэзии.

ФРУМКИН Владимир Аронович (1929) — музыковед, выпускник Ленинградской консерватории; был членом Союза советских композиторов. Автор музыкально-теоретических исследований и работ о советской песне — официальной и неподцензурной, в том числе — книги «Певцы и вожди» (2005). В начале 60-х годов стал заниматься исследованием, распространением и исполнением бардовских песен. В 1974 г. эмигрировал в США. Подготовил к изданию две книги песен Окуджавы с нотной записью (1980, 1986).

ЧАЙКОВСКИЙ Роман Романович (1939) — доктор филологических наук, профессор, декан филологического факультета Северо-Восточного государственного университета (Магадан). Автор книг и статей о творчестве Окуджавы, в том числе — о переводах его поэзии на иностранные языки.

ШАУЛОВ Сергей Михайлович (1949) — доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германского языкознания и зарубежной литературы Башкирского госпедуниверситета. Автор работ

по истории немецкой литературы и нескольких книг по творчеству Высоцкого.

ШУМКИНА Инна Викторовна — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры русского языка Самарского государственного университета. Направление научной деятельности: авторская песня как источник «чужого» слова.

ЮРОВСКИЙ Виктор Шлёмович (1946) — инженер-экономист; библиограф, составитель ряда сборников авторской песни, автор работ по творчеству Анчарова, Окуджавы, Высоцкого.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

В Указатель не включены: Крылов А. Е.; вымышленные и мифологические персонажи; имена собственные, если они являются частью названия учреждений или улиц.

- Абдулов В. О. 202
Абельская Р. Ш. 39, 43, (157-161),
203
Абрам Терц *см.* Синявский А. Д.
Абушвили А. Б. 23
Авакян С. А. 72, 77
Авраменко Л. 171, 189
Агафонов В. Ю. (Гантман Ю. Н.)
182
Агафонов О. 77
Агранян С. И. 129-130
Азаров А. Я. 190
Азарченко В. 163
Азимова Е. В. 11, 192
Акелькин В. И. 171, 190, 204
Акимов Б. С. 172, 175
Алдама Я. 52
Александр II 67
Александрова М. А. (19-28), 40, 42,
44-45, 47, 203
Алексеева И. В. 189, (198-200), 203
Алексей Петрович (царевич) 142-
143
Алешин А. Н. 184
Алигер М. И. 67
Аллен (Каценеленбоген) М. Ю. 179
Алмазов Б. А. 193
Альтшуллер В. Б. 196
Амурский В. И. 182
Андерсон К. 182
Андреев Ю. А. 174, 199
Аннинский Л. А. 145, 147, 155
Анчаров М. Л. 5, 122-125, 153, 175,
207
Арбузова Е. 189, 198
Арефьева Н. Е. 136
Архангельский А. Н. 25
Арцимович (Окуджава) О. В. 60, 67,
79-80, 128, 195-197
Аскин М. 164
Ауэрбах Э. 89
Ахмадулина Б. А. 39-46
Ахматова А. А. 102, 168, 197
Бабенко А. Ю. 117
Бабенко В. Н. 111
Бантош Г. М. 201
Барабаш Ю. В. (Петлюра) 91
Баранов М. О. 188-189, 193
Барат Й. 181
Барков И. С. 137, 141
Бахтин М. М. 117
Белый А. 46
Белявский А. Г. 179
Бернардини Д. 182
Бернес М. Н. 130
Бестужев М. А. 11
Бетховен Л. 60, 72
Бёме Я. 97-98
Биба А. А. 119

- Биткинова В. В. (137-144), 203
 Блантер М. И. 59
 Блок А. А. 22, 25, 27, 35, 40-41, 44-47, 115, 158, 205
 Богомолов Н. А. 10-11, (118-127), 128, 171, 203
 Богоявленский Б. Д. 164
 Богуславский И. Н. 174
 Божиллов Б. 67
 Бойко С. С. (10-18), 100, 128, 203-204
 Бойцов С. Н. 157
 Борев Ю. Б. 66
 Борщ Н. Ф. 180
 Босенко В. И. 182
 Бродский И. А. 57, 135-136, 143
 Булкина И. С. 170
 Быков Д. Л. 101-102, 181

 Вадимов В. 134
 Ваншенкин К. Я. 69
 Варламов А. Е. 25
 Васильев Б. Л. 134
 Васин А. Н. 190
 Вахнюк Б. С. 177
 Векслер Д. 64
 Визбор Ю. И. 5, 118-136, 149-151, 153-155, 175, 205
 Викторovich В. А. 168
 Виноградов В. 190
 Вихорев В. И. 150-151, 153-154
 Влади М. 116
 Володин А. М. 58
 Володин В. 156
 Высоцкая Н. М. 201
 Высоцкий В. С. 5-8, 39, 49, 65, 84-117, 122-125, 154-156, 163-170, 172-179, 183-186, 201-202, 204-207
 Высоцкий С. В. 93, 153, 201

 Гагарин Ю. А. 130
 Галилей Г. 176
 Галич А. А. 7, 39, 101-102, 122-124, 154-156, 162, 164-166, 169, 173-174, 176, 178-179, 181, 185
 Гареев А. А. 55
 Гасс Б. 180
 Ге Н. Н. 142
 Георгиев Л. 65, (66-70)
 Гербовицкая Л. 198
 Гербовицкий А. З. 171, 188, 190, 198
 Гершкович А. А. 181
 Гизатулин М. Р. 2, 168, 173, 181, 192, (195-197), 204
 Гинзбург-Жолковская А.(И.) С. 182
 Гладков Г. В. 176
 Глазанов В. Е. 150-151
 Глазков Н. И. 100
 Гоголь Н. В. 111
 Голубков С. А. 166, 168, 186
 Горбачёв М. С. 33
 Горленко Н. В. 20, 24-25
 Городницкий А. М. 137-144, 153-156, 176, 190, 203
 Гофман Э. Т. А. 98
 Грант А. 182
 Григорьев А. А. 101
 Грин А. С. 165
 Гройсман Я. И. 20
 Грушко П. М. 134
 Гумилёв Н. С. 125-127

 Дагуров В. Г. 181
 Далгард П. 182

- Дейнека А. А. 131-132
 Дейч М. М. 181
 Декарт Р. 145
 Депардье Ж. 113
 Державин Г. Р. 41, 137-138, 140-141
 Добровольский Б. М. 154
 Добролюбов Н. А. 142
 Добронравов И. С. 119
 Довлатов С. Д. 101
 Доквадзе К. А. 80
 Достоевский Ф. М. 99, 202
 Дулов А. А. 153-154
 Дунаевский И. О. 129
- Евтушенко Е. А. 69, 81, 160
 Егоров В. В. 190
 Езерская Б. С. 182
 Екатерина I 72
 Екатерина II 137-143
 Елизавета I 143
 Ефимов И. 84, 87
- Ёлкин А. Е. 188-189
- Живописцева И. В. 173
 Жолковский А. К. 42
 Жук М. И. 32-33
 Жуков Б. Б. 172
 Жукова Е. И. (43-110), 204
 Жуковский В. А. 27, 138
- Зайцев В. А. 39
 Зализняк А. А. 94-95
 Захаров М. А. 134
 Звездинский М. М. 163
 Зимин И. М. (145-156), 171, 204
 Зырянов О. В. 25
- Иванов А. С. 75
 Иванов В. К. 119
 Иванов Е. П. 46
 Игнатъев И. 180
 Изотов В. П. (111-117), 204
 Илютина Е. Ю. 184
 Исаев А. К. 120
 Искандер Ф. А. 35, 160
- Карамзин Н. М. 27
 Карапетян Д. С. 165
 Караулов А. В. 182
 Каримов И. М. 2, 187, 189-191, 196,
 (198-200), 204-205
 Карп М. П. 182
 Карякин Ю. Ф. 169, 202
 Касьянов М. М. 52
 Кеннеди Дж. 70
 Кибиров Т. Ю. 11
 Ким Ю. Ч. 153-156, 176
 Клепикова Е. К. 68
 Клинков К. 84, 87
 Клячкин Е. И. 57, 136, 143, 150-151,
 153-154, 176
 Князев Ю. П. 169
 Ковнер В. Я. (57-64), 205
 Коляда Н. В. 165
 Копелев Л. З. 162
 Кормилов С. И. 166-168
 Корнилова Г. П. 20
 Краваль Л. А. 180
 Краснов Г. В. 168
 Кратил 138
 Крутских К. В. 65
 Крючков В. А. 30
 Крячко Л. 147
 Кузнецов С. А. 15
 Кукин Ю. А. 150-151, 153-154, 176

- Кулагин А. В. 2, 11, 60-61, 84, 118, 120, 123, 125, (128-136), 143, (162-186), 192, 205
- Кусургашева А. М. 133
- Кушнер А. С. 143
- Куэлин Э. 111
- Лазарев Л. И. 20
- Лапшин Я. Л. 53
- Лебедев В. 77
- Лебедева Т. В. 145-147
- Левитан А. М. 146
- Левитан М. С. 146
- Лекманов О. А. 91
- Ленин В. И. 196
- Лермонтов М. Ю. 22, 25, 39-40, 43-45, 47, 57
- Лисянский М. С. 129-130
- Ломоносов М. В. 143
- Лотман Ю. М. 88-90
- Луговской В. И. 179
- Луспекаев П. Б. 59
- Ляля Чёрная (Киселёва Н. С.) 160
- Мазин А. Г. 181
- Малинкович В. Д. 182
- Маршак С. Я. 57, 100, 102
- Матвеева В. И. 177
- Матвеева Н. Н. 153-156, 176
- Матюшкин Ф. Ф. 138
- Махно Н. И. 114
- Маяковский В. В. 61, 97
- Меглицкий И. 173
- Медведев Д. А. 52
- Медведев Ф. Н. 182
- Медянцев В. 188
- Межиров А. П. 132-133, 157-161
- Мельников Ю. (Шлиппе Ю. Б.) 179
- Менделеева Л. Д. 46
- Месхи М. Ш. 120
- Метревели С. К. 120
- Митрофанов К. Г. 164
- Михайлова Е. 20
- Монтан И. 169
- Мориц Ю. П. 73
- Морозов А. Г. 181
- Мосова Д. В. 22, (39-48), 205
- Моцарт В. А. 72
- Набоков В. В. 59
- Назаров А. А. 182
- Налбандян А. С. 180
- Намакштанская И. Е. 164
- Насер Г. А. 113
- Незнамов П. В. 101
- Неизвестный Э. И. 202
- Некрасов И. А. 192
- Некрасов Н. А. 142
- Ненашев М. Ф. 77
- Неруда П. 134
- Нетто И. А. 119
- Нехорошев Ю. С. 81
- Никитин С. Я. 135
- Никитский Я. В. 168
- Новиков Вл. И. 42, 156, 172
- Новиков Н. И. 138
- Овсепьян В. А. 169
- Оксёнов И. А. 127
- Окуджава Б. Б. 37, 65-67, 72
- Окуджава Б. Ш. 5, 7-8, 10-83, 97, 100-102, 122, 124-125, 128, 130-131, 133, 143, 153, 155-156, 162-163, 166-173, 175, 179-185, 190, 195-197, 203-207
- Окуджава О. В. см. Арцимович О. В.

- Окуджава Ш. С. 180
Олабян Х. 169-170
- Павел I 139
Парфёнов Р. В. 170
Пастернак Б. Л. 24, 100, 164, 176
Перевозчиков В. К. (201-202), 205
Перепёлкин М. А. 166, 168, 186
Пестель П. И. 68
Петраков А. Е. 165
Петровский М. С. 19, 24
Пёрцген Г. 180
Пётр I 121, 138, 140, 142
Пименова М. В. 50
Половец А. Б. 181
Полоскин Б. П. 150-151, 153-154
Понедельник В. В. 119
Пономарёв С. 188
Поправа Я. 182
Пушкин А. С. 11, 25, 27, 35, 39-40,
43-45, 47, 57, 69, 72, 78, 97, 115,
123, 131, 137, 138, 141
Пфандль Х. 156
Пъеха Э. С. 120-121
Пятых А. В. 52
- Рабинов С. Б. 146
Радищев А. Н. 137-138, 141
Раевская М. А. (65-74), 182, 205
Райкин А. И. 196
Рассадин С. Б. 19, 146-147
Растрелли Б. Ф. 60, 62
Ратушинская И. Б. 57
Рахманинов С. В. 72
Рейн Е. Б. 160
Репин И. Е. 111
Решетова М. 189
Рихман (Риман) Г. В. 137, 139, 144
- Ришина И. И. 80
Роговой И. И. 172, 178, 201-202
Рождественская Ж. Г. 134
Рождественский Р. И. 174
Розенблюм О. М. 171
Росси К. И. 62
Россинский В. 190
Руставели Ш. 23
Рыбальченко В. К. 111
Рыбников А. Л. 134
Рыжова Л. 77
Рюмин В. В. 135
Рязанов Э. А. 174, 182
- Садовски Я. 156
Сажин В. Н. 60
Сажин Д. В. 60
Салказанова Ф. А. 182
Самойлов Д. С. 69, 73, 181
Сафошкин В. Д. 130
Сафошкина Л. 130
Свиридов С. В. 23, (84-92), 167, 185,
206
Семерфильд А. 182
Семёнов С. М. 185
Сергеева Л. 189
Серман И. З. 140
Сетон-Томпсон Э. 72
Силезиус А. 99
Силин А. 60
Синявский А. Д. 11
Скобелев А. В. 98, (100-102), 206
Скобелев В. П. 165-166
Смехов В. Б. 175
Собкович А. 67
Соколов Д. П. 171, 183
Соколова И. А. 2, 151, 155, 173
Солженицын А. И. 94

- Соловьёв В. И. 68-69
Сталин И. В. 18, 169, 197
Старостин А. П. 119
Столяр И. И. 190
Стоун Л. Р. (57-64), 206
Сухарев Д. А. 134
Сысуев С. Г. 2, 198
Сысуева Е. 198
Сычёва А. В. 58
- Табидзе Г. В. 169
Тарковский А. А. 73
Терентьев О. Л. 165
Тимашева М. А. 181
Тихомирова М. Э. 184
Ткаченко А. П. 119
Токарев И. 198
Токарева М. 198
Толстой А. Н. 166
Трифонов Ю. В. 73
Тришина Е. М. 182
Трофимов В. Д. 119-120
Туриянский В. Л. 177
Турков А. М. 46
Туруп Лаурисен И. 182
Тырин Ю. Л. 172, 175
Тычина П. Г. 115
Тютчев Ф. И. 98, 140
- Уран Л. 122
Утёсов Л. О. 130
Уфлянд В. И. 135
Ушаков Л. С. 175
- Федотов О. И. 105
Фет А. А. 25
Фишгойт И. Л. 165, 168, 186
Фомина О. А. 108-109
- Франко И. Я. 115
Франко Ф. 116
Фрумкин В. А. (29-38), 58-59, 181-182, 206
Фурцева Е. А. 114
- Ханукаева И. В. 185
Хейнянен Т. 182
Хиль Э. А. 59
Хомчик Г. В. 193
Христофорова С. Б. 79
Хуциев М. М. 125
- Чайковский Р. Р. (75-83), 206
Чаталбашев Г. 66, (70-74)
Черепанцев М. 188
Чернышевский Н. Г. 142
Чикарлеев Ю. В. 181
Численко И. Л. 120
Чичерин А. В. 96
Чуковский К. И. 57
Чухонцев О. Г. 73
- Цветаева А. И. 201
- Шамина О. Н. 180
Шаркевич Е. 198
Шароль М. 122-123
Шаулов С. М. (93-99), 180, 192, 206-207
Шахалова Н. В. 82
Шварц И. И. 59
Шеварднадзе Э. А. 31
Шевцов И. К. 202
Шевченко М. В. 111-117
Шевченко Т. В. 111, 115
Шемякин М. М. 107, 174
Шлиппе Ю. Б. см. Мельников Ю.

Шидер М. 156
Шилина Е. 189
Шилина О. Ю. 136
Шилов Л. А. 75-83, 167
Шипов Р. А. 128, 163, 185, 190
Шипова Т. 198
Шостак Г. В. 170
Шостакович Д. Д. 149
Шпаликов Г. Ф. 176-177
Шулежкова С. Г. 49
Шумкина И. В. (49-56), 170, 182,
192, 207

Щемелева Л. М. 40
Щербакова В. Ф. 172, 189

Эйдельман Н. Я. 182
Эпельзафт М. А. 181

Юровский В. Ш. 2, (162-186), 190,
192, 196, 207

Якушева А. А. 133, 149-155, 176

СОДЕРЖАНИЕ

Время Крылова. <i>От редколлегии</i>	5
ОКУДЖАВА	
<i>Светлана Бойко.</i> « — Ты что потерял, моя радость?..» Ночной разговор на переломе, или Поэтика многозначных слов	10
<i>Мария Александрова.</i> «Нам всем знакома эта мучительная страсть»: тема и жанр в поздней лирике Булата Окуджавы	19
<i>Владимир Фрумкин.</i> «Поздняя поверка» Булата Окуджавы: стихи и мысли последнего десятилетия	29
<i>Диана Мосова.</i> Стихотворение Булата Окуджавы «Считалочка для Беллы»: поэтическое многоголосие	39
<i>Инна Шумкина.</i> Надежды маленький оркестрик: реализация авторской метафоры в газетно-публицистических текстах	49
<i>Владимир Ковнер, Лидия Разран Стоун.</i> О переводах песен Булата Окуджавы на английский язык	57
Болгарские журналисты в гостях у Булата Окуджавы: две неизвестных публикации. <i>Вступит. заметка, пер. с болг. и примеч. Марии Раевской</i>	65
<i>Роман Чайковский.</i> Шесть писем и записок Л. А. Шиловой	75
ВЫСОЦКИЙ	
<i>Станислав Свиридов.</i> Алёха и другие. О фольклоризованных песнях В. Высоцкого	84
<i>Сергей Шаулов.</i> Что случилось в половине пятого, или Время в поэзии Высоцкого	93
<i>Андрей Скобелев.</i> Судьба, труба, поцелуи и плохой школьник	100
<i>Елена Жукова.</i> О тематических тяготениях некоторых строфических форм в поэзии В. С. Высоцкого	103
<i>Владимир Изотов.</i> Игровая биография. (Высоцкий в переложениях М. В. Шевченко)	111
КОНТЕКСТ	
<i>Николай Богомолов.</i> Заметки о песнях Ю. Визбора	118
<i>Анатолий Кулагин.</i> Из комментария к произведениям Ю. Визбора	128
<i>Валерия Биткинова.</i> «Язык екатерининского века» в контексте творчества А. Городницкого	137
<i>Игорь Зимин.</i> О чём речь?	145
<i>Раиса Абельская.</i> Семинар Межирова	157

А. Е. КРЫЛОВ. Материалы к библиографии. Сост. Виктор Юровский, при участии Анатолия Кулагина	162
---	-----

ИЗ ЛИЧНОГО

<i>Марат Гизатулин. «Как, вы не знаете Петухова?»</i>	195
<i>Ирина Алексеева, Игорь Каримов. Как Крылов чистил нам печень</i>	198
<i>Валерий Перевозчиков. Дело на всю жизнь</i>	201
Сведения об авторах	203
Указатель имён	208

ГОЛОСА

Сборник статей к 60-летию Андрея Крылова

Научное издание

Составитель А. В. Кулагин

Редактор И. А. Соколова

Издательство «Булат»

115409, Москва, пр. Маршала Жукова, 39

Отпечатано в ГУП МО «Коломенская типография»:
140400, г. Коломна Московской обл., ул. III Интернационала, 2-а

Подписано в печать 15.11.2014

Формат 60х90. Бумага офсетная

Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,25.

Тираж 300 экз. Заказ №

