А. В. Кулагин

БАРДЫ И ФИЛОЛОГИ

Авторская песня в зеркале литературоведения

Коломна
МГОСГИ
2011

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2Рос=Рос)6
К90

Рекомендовано
редакционно-издательским отделом
МГОСГИ

Книга написана при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 09-04-93806к/К)

Кулагин А. В.
К90 Барды и филологи: авторская песня в зеркале литературоведения / А. В. Кулагин. – Коломна: Московский гос. обл. социально-гум. инст., 2011. – 156 с. ISBN 978-5-98492-093-3

Книга доктора филологических наук А. В. Кулагина (р. 1958) представляет собой аналитический обзор основной научной литературы об авторской песне и о творчестве ведущих её представителей – Владимира Высоцкого, Александра Галича и Булата Окуджавы.

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2Рос=Рос)6

ISBN 978-5-98492-093-3

© Кулагин А. В., 2011

ОТ АВТОРА

Замысел этой книги сложился сам собой, по ходу многолетнего вчитывания в научную литературу об авторской песне и попыток обозреть её в целой серии публикаций – преимущественно на страницах журнала «Новое литературное обозрение»[1]. Ныне, когда история изучения этого сравнительно нового и необычного явления культуры составляет как минимум два десятилетия, можно попробовать очертить основные направления и грани филологического осмысления бардовского искусства. Понятно, что для истории науки двадцать лет – срок небольшой, но чем больше проходит времени, тем сложнее даже опытному специалисту успевать следить за новинками и тем больше риск нечаянно «изобрести велосипед». Нам бы хотелось, чтобы эта книжка оказалась хотя и кратким, но всё-таки путеводителем и помощником как исследователя, так и любителя авторской песни.

Литература о бардах уже сегодня так обширна, что нам пришлось ограничить предмет разговора только специальными книгами – монографиями, антологиями, сборниками статей; разовые статьи, опубликованные вне таких изданий (даже очень хорошие статьи) мы не рассматриваем, порой лишь ссылаемся на них попутно.

Читатель, знакомый с нашими обзорами в «НЛО», может заметить, что теперь, характеризуя ту или иную работу, мы во многих случаях сократили (а то и вовсе убрали) критические замечания. Дело в том, что у этой книги иная, чем у текущего обзора, задача: нацелить читателя прежде всего не на негативные (по прошествии лет могшие утратить актуальность), а на позитивные качества исследований, посоветовать читателю ценное и полезное. Хотя, конечно, это не означает полного отказа от полемики: в каких-то принципиальных моментах она остаётся в силе. Впрочем, это тоже факт позитивный: если какая-либо работа по-прежнему вызывает желание спорить, она остаётся живым научным явлением, независимо от «срока давности».

Автор благодарен многочисленным – как упомянутым, так и не упомянутым в тексте – коллегам, своими трудами давшим ему сто

[1] См.: *Кулагин А.* 1) «…И обрету я почву под ногами»: Как пишут и как не пишут о Высоцком // Новое лит. обозрение. № 15. 1995. С. 247-353; 2) Барды и филологи: Авторская песня в исследованиях последних лет // Там же. № 54. 2002. С. 333-354; 3) В поисках жанра: Новые кн. об авторской песне // Там же. № 66. 2004. С. 325-345; 4) «И наши в общем хоре сольются голоса…»: Книги о бардах: 2004–2006 // Там же. № 82. 2006. С. 482-497; 5) Филологи о бардах: новые труды, новые подходы // Там же. № 106. 2010. С. 325-344; 6) Умный любит учиться…: По страницам учеб. пособий // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 5. М.: Булат, 2008. С. 555-576. См. также написанный в соавторстве обзор основной литературы о Высоцком в кн.: *Крылов А. Е.*, *Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. 2-е изд., испр. и доп. М.: Булат, 2010, С. 3-28.

ко пищи для размышлений, что её хватило на написание целой книги (и ещё осталось в большом запасе).

ПЕРВЫЕ ШАГИ ВЫСОЦКОВЕДЕНИЯ

Изучение авторской песни берёт отсчёт от начала 1990-х годов – эпохи распада Советского Союза. Будучи порождением общественно-культурной ситуации позднесоветского времени (от Оттепели до Перестройки), она должна была именно тогда завершить тот период своей истории, который теперь смело можно назвать классическим. И если в доперестроечное время публикации об авторской песне почти не появлялись в печати (исключения – наперечёт[2]), то в горбачёвскую эпоху, с разрушением цензурно-идеологических запретов, такие публикации, напротив, постоянно встречаются на страницах журналов и газет[3], и по жанру они, будучи обращены к творчеству ведущих бардов (Окуджавы, Высоцкого, Галича), относятся преимущественно к литературной критике[4]. Во второй половине 80-х, отмеченной печатью бурной общественной жизни, авторская песня воспринимается пока ещё как явление современное и вписывается в контекст тогдашней ситуации; в ту пору можно было услышать или прочитать фразу о том, что «барды готовили Перестройку».

В начале 90-х ситуация изменилась. Несмотря на то, что новое государство с трудом избавлялось (и, на наш взгляд, не совсем ещё избавилось) от родимых пятен советского времени, всё же советская эпоха стала отдаляться от современного человека, и возникшая (с каждым годом, естественно, нараставшая) дистанция постепенно позволила взглянуть на минувшую эпоху уже с новой точки зрения – из другого времени. Здесь-то и возникает возможность сравнительно объективного изучения явления. Именно *сравнительно* – ибо писали о бардах (да и до сих пор пишут) люди, бывшие их современниками, пусть даже заметно младшими (теперь появилось, конечно, и новое

---

[2] Библиографию ранних публикаций см. в кн.: Пятьдесят российских бардов: Справочник / Сост. Р. Шипов. М.: Кн. магазин «Москва», 2001. С. 11. Особо отметим роль Н. А. Крымовой как автора статей о Высоцком, пробивавшихся через цензурные препоны в первой половине 80-х, а одна из них появилась даже при жизни поэта; ныне работы критика собраны в изд.: *Крымова Н.* Высоцкий. Ненаписанная книга / Сост. Г. Б. Урвачёва, Ю. Г. Фридштейн; При участии Ю. А. Куликова, М. Э. Кууск. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2008. (Крымова Н. Имена. Кн. 4.)

[3] См.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Как «разрешали» Высоцкого: 1986 год // Из истории филологии: Сб. статей и материалов к 85-летию Г. В. Краснова. Коломна: КГПИ, 2006. С. 144-154.

[4] См., например: *Чупринин С.* На ясный огонь // Новый мир. 1985. № 6. С. 258-262; *он же*. Вакансия поэта: Владимир Высоцкий и его время: (Размышления после юбилея) // Знамя. 1988. № 7. С. 220-225; *Новиков Вл.* Тайна простых чувств // Лит. обозрение. 1986. № 6. С. 78-81; *он же.* Живой // Октябрь. 1988. № 1. С. 188-196; впоследствии появится сборник статей критика о поэте: *Новиков Вл.* Высоцкий есть Высоцкий: Сб. статей. М., 1991 («Вагант»: Прилож. № 51-52); *Карабчиевский Ю.* И вохровцы, и зэки: Заметки о песнях Александра Галича // Нева. 1991. № 1. С. 170-176.

поколение исследователей). А это значит, писали они о времени, которое сами помнили, и помнили субъективно, ибо для каждого из нас воспоминания об эпохе, которую мы застали, окрашены какими-то личными ассоциациями, и они неизбежно подмешиваются к общей, более-менее объективной, картине.

Итак, изучение авторской песни начинается на рубеже двух десятилетий, и начинается оно с Высоцкого. Это и естественно: со времени его ухода из жизни на тот момент прошло уже целое десятилетие, и на протяжении всех восьмидесятых годов он был фигурой культовой, мифологизированным народным любимцем; да и литературно-критических публикаций о нём в перестроечное время появилось больше нежели о ком-либо из его коллег, а критика как раз и закладывает базу для последующего научного осмысления.

В 1990 году выходит издание сочинений Высоцкого, до сих пор остающееся наиболее авторитетным, опорным для изучения наследия поэта.[5] Подготовивший это издание А. Е. Крылов опирается на разработанные им самим текстологические принципы; в основе его концепции – рассмотрение текста песни в его динамике, в движении к наиболее поздней редакции, фиксирующей, по мнению текстолога, последнюю авторскую волю. Этим издание принципиально отличается от вышедшего прежде сборника, где за основу брались по преимуществу автографы[6]; по мнению же А. Е. Крылова, с автографа у Высоцкого творческая история текста произведения лишь начиналась, а совершенствовался он по ходу многочисленных (или немногочисленных) авторских исполнений. Кстати, текстология А. Е. Крылова использована во многих массовых изданиях поэта, но, увы, далеко не всегда со ссылками на двухтомник как на источник текста.[7]

Впрочем, отсчёт надо вести даже с несколько более раннего времени. Первое крупное научное событие произошло ещё в 1988 году, когда страна широко отмечала пятидесятилетие барда. Это была кон-

---

[5] См.: *Высоцкий В.* Сочинения: В 2-х т. Составление, подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. М.: Худож. лит., 1990, а также многочисленные переиздания, вплоть до наших дней (в среднем примерно раз в год).

[6] См.: *Высоцкий В.* Избранное / Составитель Н. А. Крымова; Текстологич. работа: Н. А. Крымова, В. О. Абдулов, Г. Д. Антимоний. М.: Совет. писатель, 1988.

[7] См., например: *Высоцкий В.* 1) Мой Гамлет: Стихотворения / Предисл. И. Н. Сухих; [Составитель не указ.] СПб.: Азбука-классика, 2004; 2) Люблю тебя сейчас: [Стихи о любви] / Сост. и автор предисл. А. Кулагин. М.: Эксмо, 2007 (в этом случае издательство, вопреки воле составителя, «забыло» дать ссылку на источник); 3) Баллады и песни / Сост., предисл. Е. Сухарева. М.: Эксмо, 2008; 4) Мне есть что спеть…: Песни, стихи, монологи / Сост. Л. Быков. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. В последнюю книгу включены ещё высказывания поэта о своём творчестве, позаимствованные из другого издания, подготовленного тоже А. Е. Крыловым (см.: *Высоцкий В.* Четыре четверти пути / Сост. А. Крылов. М.: Физкультура и спорт, 1988); источник текста не указан и здесь.

ференция «Поэзия и правда Владимира Высоцкого», прошедшая в феврале в Воронежском госуниверситете вопреки ослабевавшему сопротивлению консервативной части местного руководства и преподавательского состава.[8] Нужно сказать, что полноценному восприятию творчества Высоцкого мешали не только идеологические, но и эстетические причины: образ «хрипатого» барда не укладывался в привычное представление о поэте, тематика его творчества многим казалась не свойственной настоящей поэзии. При жизни Высоцкого далеко не каждый слушатель (а читателей у него по понятным причинам не было) мог оценить его творчество как явление большого искусства.

Спустя два года материалы конференции были опубликованы в сборнике, вышедшем в издательстве того же вуза[9]. Ныне этот сборник воспринимается как своеобразный «прогноз» дальнейшего развития высоцковедения: там были заявлены важнейшие направления его. Во-первых, это работы общего характера, нацеленные на выявление основных координат поэтического мира художника. Здесь нужно назвать прежде всего статью А. В. Скобелева и С. М. Шаулова «Концепция человека и мира (Этика и эстетика Владимира Высоцкого)» (ограничиваемся упоминанием этой работы, ибо ниже скажем о книге соавторов, в которой положения статьи будут развиты подробнее), а также исследование О. А. Бердниковой и Е. Г. Мущенко о теме судьбы в поэзии Высоцкого. Говоря об искусственных идеологических и нравственных ограничениях эпохи Высоцкого и отдавая дань естественной для перестроечной поры публицистичности («Главная беда наша в последние десять – пятнадцать лет…» и т. д.), соавторы статьи показывают, что «через братство избранных, которое может разрастись до народа, намечен в поэзии Высоцкого путь возвращения судьбы человеческой в судьбу народную» (с. 64). «Но начинает это движение, – продолжают О. А. Бердникова и Е. Г. Мущенко, – всегда кто-то один, кто берёт на себя ответственность быть первым». Этот мотив, по их справедливым наблюдениям, как раз и является сквозным в лирике поэта, герой которого «смеялся над славою бренной, но хотел быть только первым» («Натянутый канат»).

Другое направление исследований автора сборника – историко-культурный генезис поэзии Высоцкого, важнейшие истоки его, пока

---

[8] См. специальный мемуарный очерк активнейшего организатора конференции: *Скобелев А. В.* Как это делалось в Воронеже // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. С. 278-285.

[9] См.: В. С. Высоцкий: исследования и материалы / Науч. ред. Ю. А. Андреев; Отв. секр. А. В. Скобелев. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990.

ещё описанные в общих чертах: пушкинская традиция (Б. С. Дыханова и Г. А. Шпилевая), фольклор (пока ещё не «блатной», тоже с трудом входивший в гуманитарный обиход, а лишь «классический»; Н. И. Копылова), ироническая фантастика в духе Булгакова и Кэрролла (В. В. Инютин). Высоцкий уже тогда виделся начинающему высоцковедению как поэт богатой культурной почвы, не на пустом месте появившийся; позже эта перспектива многократно расширится и более чем оправдает себя.

Ещё одно многообещающее направление, представленное в сборнике – изучение проблемы лирического *Я*. Необычность субъектной структуры поэзии барда постоянно оборачивалась недоразумениями при его жизни: ему приходилось объяснять на концертах, что он, в отличие от его героев, «не воевал, не плавал, не сидел…» Между тем на поверку всё оказалось не так просто, и проблема соотношения авторского сознания и сознания его многочисленных персонажей с самого начала вызывала различные интерпретации. Так, Н. В. Федина пишет о «близости лирического героя и его “масок”, их психологическом единстве», которое обусловлено «необычайной цельностью авторской позиции как в отрицании, так и в приятии тех или иных явлений» (с. 116). М. В. Воронова выделяет в творчестве Высоцкого «пласт стихотворений, формально принадлежащих к ролевой лирике» («Охота на волков» и др.), но воспринимаемый – по причине использованных в них стилевых средств – как «почти прямое выражение авторской позиции» (с. 128). Лингвостилистический подход наблюдаем и в статье Н. В. Фисун, считающей одним из главных средств выражения авторского сознания в творчестве поэта иронию.

Есть в сборнике и работы междисциплинарного характера: о значении театральной среды и «брехтовско-таганской» театральной манеры для творчества поэта (В. Г. Кулиничев), о музыкальных особенностях его песен (Л. Я. Томенчук). А. Е. Крылов опубликовал здесь статью об особой «высоцкой» текстологии, легшей в основу составленного им (и уже упоминавшегося нами) двухтомника. Одним словом, значение первого сборника научных трудов о Высоцком трудно переоценить: здесь, повторим, были поставлены важнейшие вопросы высоцковедения, по сей день остающиеся в поле пристального внимания исследователей (о чём мы ещё будем говорить ниже).

На рубеже восьмидесятых – девяностых годов Воронеж вообще оказался своеобразной столицей высоцковедения. В 1990 году там

прошла вторая конференция; сборник на сей раз издан не был, но некоторые материалы её были опубликованы восемь лет спустя на страницах второго выпуска альманаха «Мир Высоцкого» (этому изданию мы посвятим ниже специальную главу). В 1991 году там же, в Воронеже, вышла книга А. В. Скобелева и С. М. Шаулова «Владимир Высоцкий: Мир и Слово»[10] – труд, не утративший своего значения и сегодня; редкий исследователь обходится без ссылок на него – настолько важен он постановкой и решением принципиальных высоцковедческих вопросов.

Во-первых, в книге находит своё развитие идея театральности поэзии Высоцкого, увязанная исследователями с диалогической природой многих произведений поэта и вообще его творческого сознания. В этом смысле поэзия барда, как показывают филологи, корректирует бахтинскую идею монологичности лирики и вписывается в концепцию Б. О. Кормана, писавшего о значении «чужого слова» в лирическом высказывании[11]. Рассматривая лирику поэта начала 60-х годов как «преимущественно ролевую», в позднейших его произведениях А. В. Скобелев и С. М. Шаулов усматривают различные проявления драматургического типа творчества – «мини-пьесу» («Диалог у телевизора»), диалог-повествование («Рядовой Борисов!..»), «полудиалоги» («Ну о чём с тобою говорить!..», «Милицейский протокол» и др.). В книге впервые поставлена проблема влияния на творчество Высоцкого «блатного» фольклора; само это понятие и сегодня ещё мало изучено[12] и условно, в него включают обычно песни уличные и лагерные (читателю книги предложен специальный параграф «Жанровые признаки (в помощь фольклористу)»). Но соотнесённость поэзии Высоцкого с этим пластом русской культуры двадцатого века несомненна, и в исследовании показано, что начав со стилизаций подобного фольклора, с его «специфической театральностью», поэт пришёл к «лирическому освоению темы», а позже вышел через «блатную» тематику к теме военной, а стало быть – в то поэтическое пространство, которое впоследствии стали называть новой «энциклопедией русской (советской) жизни».

---

[10] См.: *Скобелев А. В., Шаулов С. М.* Владимир Высоцкий: Мир и Слово. Воронеж: МИПП «ЛОГОС», 1991; то же, изд. 2-е, испр. и доп. Уфа: Изд-во БГПУ, 2001.

[11] Любопытно, что этот известный исследователь высоко ценил Высоцкого и уже в 1982 году назвал его «огромным трагическим поэтом» (см.: *Вердеревская Н.* Двадцать лет спустя: Этюды о поэзии Владимира Высоцкого. Набережные Челны, 2001. С. 48. Работа Н. Вердеревской, написанная вскоре после смерти барда, содержит опыт классификации его лирики «по Корману», но «двадцать лет спустя» её актуальность, конечно, оказалась во многом уже утрачена).

[12] Значительным шагом на этом пути стало появление книги: *Сидоров А.* Песнь о моей Мурке: История великих блатных и уличных песен. М.: ПРОЗАиК, 2010.

Чрезвычайно важны главы, содержащие впервые предпринятый развёрнутый анализ художественного пространства Высоцкого (мотивы преодоления, границы, возвращения, «верха» и «низа»…) и универсалий его поэтического мира. Развивая прозвучавший ещё в 1985 году тезис о присущем поэту «фольклорном сознании» (Н. Крымова; при этом критик, что любопытно, считала Высоцкого «поэтом эпического склада»)[13], исследователи пишут о свойственных его творчеству «мифологических образах и представлениях». Например, выясняется, что весьма значимы для Высоцкого цифры и числа (он пристрастен к числу *два* и производным от него – *четыре*, *восемь*), *лево* и *право* (где *право* обычно именно право – то есть имеет положительную семантическую окраску), *Запад* и *Восток*; что встречающиеся в его лирике образы *бани* или, скажем, *коней* имеют тоже фольклорно-мифологическую природу (так, в фольклоре кони переправляют героя в другой мир и обратно, а баня оказывается пограничьем между жизнью и смертью; похожую нагрузку эти образы несут и у Высоцкого). Органическая погружённость художника двадцатого века в глубины народного сознания во многом объясняет причины его феноменальной прижизненной популярности и посмертное включение в пантеон русской классики.

В том же 1991 году появилась книга о Высоцком, написанная Вл. И. Новиковым.[14] Тональность этой книги иная, чем в работе А. В. Скобелева и С. М. Шаулова: там она была более академичной, здесь близка к критике или эссеистике. Между тем популярная и местами даже полемическая форма изложения (автор демонстрирует условному собеседнику по имени Недовольный примеры высокого поэтического мастерства своего героя) не помешала высказать несколько филологических идей, тоже оказавших заметное влияние на дальнейшее развитие науки о Высоцком.

Например, трактуя по-своему диалогическую природу его поэзии, Вл. И. Новиков предлагает неожиданную формулу «смысл плюс смысл». Речь идёт о том, что в рамках одного произведения поэта могут сталкиваться противоположные точки зрения, и каждая из них имеет свои резоны; по закону парадокса, эта «двоякость» оборачивается не нравственным релятивизмом, а, напротив, особой цельностью авторской позиции. Поэт, которому «нравится пережить две взаимоисключающие идеи как равноправные» (с. 108), – строит, по мнению

[13] *Крымова Н.* Указ. изд. С. 127.
[14] См.: *Новиков Вл.* В Союзе писателей не состоял…: Писатель Владимир Высоцкий. М.: Интерпринт, 1991.

филолога, свой этический кодекс по принципу народной пословицы «думай двояко, а делай одинако». Возможности такого внутреннего диалога «с выходом» раскрыты в книге, в частности, на примере «Песни про первые ряды» и «О фатальных датах и цифрах».

Далее, исследователь затрагивает одну из ключевых проблем истории литературы вообще – проблему соотношения стиха и прозы. Это касается не только места собственно прозаических произведений в его творчестве (в книге есть интересные наблюдения над «Романом о девочках»), но прежде всего – прозаизации стиха, его приближения к разговорной речи на уровне ритма, лексики, прозаических вставок. Особенно важной автор книги считает здесь традицию Маяковского, решительно обновившего фактуру русского стиха. С другой стороны, в некоторых исповедально-монологических произведениях Высоцкого («Мой Гамлет», «Я к вам пишу») «эффект полной откровенности, душевной незащищённости достигается отказом от ритмической изобретательности» (с. 168).

Ещё один вектор размышлений автора книги – место Высоцкого в поколении «шестидесятников». Вопреки господствовавшему в годы Перестройки мнению о Высоцком как поэте-трибуне и борце с тоталитаризмом, Вл. И. Новиков полагает (для многих тогдашних читателей тоже неожиданно), что «доминанта мира Высоцкого – философская», в то время как «доминанта “шестидесятничества” – социальная» (с. 191). Если коллеги Высоцкого по перу (Евтушенко и другие) верили в общественный прогресс, то Высоцкого отличали «вера в человеческое начало и диалектический скепсис в оценке социального опыта человечества» (с. 191, 192). В одной из позднейших своих работ Вл. И. Новиков назовёт Высоцкого, наряду с Андреем Тарковским и Иосифом Бродским, не «шести-», а «семидесятником»[15].

Стоит сказать о том, что в начале 90-х годов стали появляться книги о Высоцком, написанные не только профессиональными филологами, но и дилетантами. Высоцкий – как, скажем, Пушкин или «Слово о полку Игореве» – принадлежит, как оказалось, к явлениям, вокруг которых возникает «народное литературоведение». Порой едва ли не единственным достоинством таких книг является искренняя любовь автора к своему герою. Характерный пример – книга Г. Шевчука с нескладно-высокопарным названием «Высокое одиночество Высоцкого, или – Недопонимание»[16], претенциозно представ-

[15] См.: *Новиков Вл. И.* Скандинавские встречи // Мир Высоцкого. Вып. III. 1999. Ч. 2. С. 457.
[16] См.: *Шевчук Г.* Высокое одиночество Высоцкого, или – Недопонимание. Белгород: Геликон, 1993.

ленная в аннотации как «фрагменты трактата-исследования». Суть подхода автора небольшой (примерно три авторских листа) книжки к творчеству поэта заключается в том, что им (автором) «отвергается <…> расхожее определение песен Высоцкого как “ролевых”, как “песен-пьес”. Это – песни-люди, песни-друзья…» (с. 3) Весьма своеобразный подход! Вот, оказывается, в каком жанре работал поэт: «песни-люди». Оценим и стиль Г. Шевчука: «…поэзия Высоцкого сходна с фольклором тем, что берёт за главный свой источник живое человеческое общение» (с. 54). Такое «литературоведение» в изобилии продавалось в ту пору в книжном киоске возле Ваганьковского кладбища, да и сегодня подобные труды там постоянно появляются.

Но вернёмся к профессиональным работам. В первой половине 90-х появляются книги о Высоцком, написанные «там» – за рубежом, который к тому времени, после распада СССР, перестал быть «кордоном», как называли его в народе в эпоху противостояния двух систем. В 1993 году в России выходит первая часть задуманной уехавшим в 81-м в США критиком и театроведом Александром Гершковичем трилогии о поэте-актёре.[17] Произошло это вскоре после кончины автора (1992), оборвавшей его работу над этим большим замыслом.

Книга наглядно демонстрирует, с какими проблемами столкнулось зарождавшееся тогда высоцковедение. Автор начал работу над ней, как видно из его изложения, примерно в 1988 году, когда ещё не было «двухтомника Крылова», и опирался в датировке текстов на поспешные и ненадёжные публикации раннеперестроечных лет, признаваясь, что работа его затруднена «диким разнобоем» в датах. Достаточно сказать, что здесь анализируются и «Мы вращаем Землю», и «Тот, который не стрелял», и «Честь шахматной короны» – произведения, созданные *после* 1968 года; стало быть, касаться их в первой книге трилогии не нужно было (впрочем, в известном А. Гершковичу «Избранном» 1988 г. они датируются уже точно или почти точно). Понятно и то, что в книге даже не упоминается одна из центральных актёрских работ Высоцкого – Бродский-Воронов в фильме «Интервенция»: фильм в 87-м только был «снят с полки», и живший вдали от России критик мог об этом вовсе не знать. Но поскольку хронологическое построение книги поневоле предполагает выход к проблеме эволюции художника, отсутствие фундамента (то есть выверенных датировок) в ряде случаев, увы, сводит на нет усилия автора в поисках логики творческого развития Высоцкого.

[17] См.: *Гершкович А.* Владимир Высоцкий: Кн. 1. Опальный стрелок: 1938-1968. М.: Улисс, 1993.

Всё это – объективные трудности, и не будем слишком строги к покойному критику. Между тем, А. Гершковичу были присущи, безусловно, и знание материала (он ещё и автор книги о Театре на Таганке, 1986; в России издана в том же 93-м[18]), и профессионализм. В наибольшей степени ему удались, естественно, главы о театральных ролях Высоцкого, но он тонко чувствует и поэзию своего героя. Она предстаёт здесь в насыщенном общественно-политическом контексте эпохи, обострённый интерес к которому вполне объясним под пером критика-эмигранта. Многие характеристики точны, образны и запоминаются; например, песня «Охота на волков», пишет А. Гершкович, создана «в момент (лето 1968 г. – *А. К.*), когда стечением обстоятельств его (Высоцкого – *А. К.*) судьба непризнанного поэта (после разнузданной и явно инспирированной сверху кампании в печати) и больная совесть страны, изготовившейся к прыжку в Прагу, стянулись в тесный неразрывный узел» (с. 178-179). Остаётся лишь сожалеть, что замысел трилогии не осуществился.

В 1993 же году в Мюнхене вышла книга (диссертация) на немецком языке австрийского исследователя Х. Пфандля о межтекстовых связях в поэзии Высоцкого[19]; это фактически первая высоцковедческая монография в строгом смысле слова (хотя порой и выходящая за рамки этого жанра – см. ниже). Поэзия Высоцкого рассмотрена здесь сквозь призму получившей распространение на исходе минувшего века интертекстуальной методики. В одной из глав работы (кстати, переведённой на русский язык[20]) после подробного теоретического экскурса (интертекстуальность в трактовках Бахтина, Кристевой, Барта, Дерриды, Женетта; на опыт последнего исследователя Х. Пфандль ориентируется более всего) филолог обнаруживает разнообразные переклички поэзии Высоцкого с произведениями русской и мировой литературы, советскими лозунгами и т. п. и классифицирует их по степени интертекстуальной интенсивности (ограниченной… средней… высокой…). Здесь любопытна не столько сама эта классификация (как нам кажется, довольно условная), а обилие цитат и реминисценций, демонстрирующее как богатейшую эрудицию поэта, так и отменное знание русской культуры и филологическое чутьё

[18] См.: *Гершкович А.* Театр на Таганке: (1964-1968). М.: Солярис, 1993.

[19] См.: *Pfandl H.* Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. Munchen: Verlag O. Sagner, 1993 (Specimina philologiae slavicae; Suppl. 34). Прежде была опубликована статья исследователя на русском языке: *Пфандль Х.* Своё и чужое слово у В. Высоцкого // Russistik/Русистика: Науч. журн. актуальных проблем преподавания рус. языка. Берлин, 1990. № 1. С. 80-92.

[20] См.: *Пфандль Х.* Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого / Пер. с нем. // Мир Высоцкого. [Вып. I.] 1997. С. 225-250.

зарубежного исследователя, во многом опередившего российских коллег. Так, в песне «Рецидивист» («светило солнце, как бездельник») он отмечает перекличку с «Необычайным приключением…» Маяковского, в «Песне про снайпера…» («Вам жизнь копейка…») – с текстом «Героя нашего времени». Параллели точны, ибо тексты и Лермонтова и Маяковского действительно были в ближайшем активе творческой памяти поэта-актёра (инсценировка «Героя нашего времени» к моменту написания «Песни про снайпера…» уже шла на сцене Театра на Таганке; о превосходном знании Высоцким стихов Маяковского свидетельствуют разные мемуаристы).

В другой главе Х. Пфандль рассматривает творчество Высоцкого с точки зрения традиционных литературных и, что особенно важно, литературно-музыкальных жанров (баллада, гимн, марш, романс, отчасти – «блатной» фольклор). На первых порах высоцковедение вообще было по преимуществу литературоцентричным, и выход (вслед за некоторыми статьями воронежского сборника – см. выше) в смежные области искусства расширял его возможности. Есть в книге и сведения общего (в том числе биографического) характера – необходимые прежде всего для зарубежного читателя; есть краткие обзоры произведений поэта, посвящённых или связанных с наиболее близкими ему людьми (Марина Влади, М. Шемякин, В. Туманов). Одним словом, книга чрезвычайно широко охватывает творчество поэта – порой, может быть, в ущерб глубине; но для 1993 года, да ещё для зарубежного исследования, это был очень хороший уровень.

Менее удачен другой труд австрийского высоцковеда – выпущенный год спустя «Указатель поэтических произведений Владимира Высоцкого».[21] Здесь отчасти сказалась та же объективная причина, что помешала и А. Гершковичу – малоразработанная фактологическая база. Отсюда – ошибки и даже курьёзы, о чём нам уже приходилось писать[22].

В 1994 году на карте высоцковедения появился город Орёл. В Орловском педуниверситете вышел небольшой сборник статей, включающий несколько полезных публикаций.[23] Открывается он работой И. П. Букса «Жанрово-тематическая природа поэзии В. С. Высоцкого», представляющей собой первую развёрнутую попытку систематизировать творчество барда с точки зрения жанров.

---

[21] См.: *Pfandl H.* Werkverzeichnis zu den poetischen Texten Vladimir Vysockijs. Mit einem Textanhang. Graz, 1994.
[22] См.: *Кулагин А.* «…И обрету я почву под ногами». С. 350-351.
[23] См.: Высоцковедение и высоцков*и*дение: Сб. науч. статей / [Редколл.] Орёл: ОГПУ, 1994.

Руководствуясь критерием степени «реализации <…> сюжетной композиции» (с. 10), исследовательница делит произведения поэта на «игровые (сюжетные в своей основе), с акцентом на актёрское исполнение» и на «обобщения» – «условно могущие быть названными элегическими, философскими» (с. 17). В другой работе И. П. Букса, помещённой здесь же, выделены ключевые приёмы поэтического стиля Высоцкого: градация, антитеза, каламбур, алогизм и другие.[24] В. П. Изотов предлагает читателю небольшой, но ёмкий исследовательский этюд о песне «Мы вращаем Землю», рассматривая её как с лингвистической точки зрения (значение местоимения *мы*, энергичных глаголов…), так и в плане гиперболичности сюжета одного из самых масштабных произведений поэта о войне. Сборник интересен также работами о редко привлекающем внимание филологов творчестве Высоцкого для детей (Т. В. Ковалёва, М. В. Антонова), стиховедческим подходом к песням поэта, позволяющим увидеть нетрадиционные пути работы барда со стихом, где немаловажны такие приёмы как разностопные формы, анакруза, строчные и стопные логаэды (П. А. Ковалёв).

В 1995 году выходит монография Н. М. Рудник «Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого»[25], построенная на основе кандидатской диссертации, защищённой исследовательницей в МГУ. Она ценна прежде всего тем, что это первая попытка подробного рассмотрения наследия поэта через призму конкретной эстетической категории – для Высоцкого, как убедительно показывает автор, чрезвычайно важной. Усматривая в творчестве его проявление «типа неклассического трагического сознания, впервые показанного в русской литературе в романах Достоевского» (с. 19; речь идёт об «утрате веры в незыблемости традиционных ценностей» и ситуации «один на один со смертью»), – исследовательница видит наиболее значимое проявление трагического у Высоцкого, во-первых, в жанре баллады, а во-вторых, – в форме цикла. Новая специфика трагического в балладах поэта заключается, по мнению Н. М. Рудник, в том, что они диалогичны, включают в себя сказовое начало (новый поворот уже заявленной прежде проблемы диалогизма): «Множество голосов персонажей, героических, горюющих, отчаявшихся, намеренно бравирую-

[24] Заметим, что И. П. Букса является автором и одной из первых филологических работ о поэзии Окуджавы (именно о стиле), написанной ещё при жизни поэта – см.: *Букса И. П.* Поэтический голос Булата Окуджавы // Культура и творчество: Сб. науч. трудов. Тверь: ТвГУ, 1995. С. 159-170.

[25] См.: *Рудник Н. М.* Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск: Изд-во КГПУ, 1995.

щих своим положением, создавало возможность балансирования на грани трагедии и фарса» (с. 77).

К трагифарсу, как считает филолог, поэт движется и в творческом освоении формы цикла; имеется в виду сравнительно поздний, во многом гротескный, цикл «поэмообразной» структуры, состоящий из песен «Ошибка вышла», «Никакой ошибки» и «История болезни». Но конкретное наполнение этого движения могло бы быть описано, как нам кажется, более полно. Так, из монографии неясно, какое место занимает в хронологической исследовательской триаде *цикл-комедия* («Два письма») – *цикл-трагедия* («Песня лётчика» и «Песня самолёта-истребителя») – *трагифарс* , – так вот, какое место занимает в ней комедийный цикл про «историю семьи»; анализ его (хотя бы краткий), в монографии отсутствующий, позволил бы сделать картину эволюции более объективной. Вообще чувствуется, что форма небольшой «кандидатской» монографии узковата для заявленной проблемы, что за бортом её остаётся материал, который тоже «просится» в книгу. Жаль, что за прошедшие полтора десятилетия проблема трагического не получила более подробной разработки; зато «с лёгкой руки» Н. М. Рудник появились кандидатские диссертации, посвящённые проявлению в творчестве поэта других эстетических и даже философских категорий.[26]

Монография Н. М. Рудник наполнена также множеством оригинальных интертекстуальных наблюдений, открывающих новые возможности интерпретации известных произведений. Так, неожиданно и даже изящно развёрнуто сравнение героя песни «История болезни» с мифологическим быком (у поэта, напомним: «Я был здоров – здоров как бык…» и т. п.) или, скажем, обнаружено сходство лирической ситуации песни «Купола» с ситуацией пушкинского «Пророка», где исходящему свыше духовному преображению героя предшествует его физическое «разъятие»; герой же Высоцкого *до крови истончавший лоскут* своей души *латает золотыми заплатами* для того, *чтобы чаще Господь замечал*. Итог по большому счёту, действительно, общий: «кровавое действо превращения человека в пророка» (с. 101).

В этом смысле Н. М. Рудник, хотя и не ставя перед собой специально такой задачи, углубляет разработку направления, стоящего в центре книги Х. Пфандля. Раз уж мы ещё раз назвали имя этого авст-

[26] Перечислим их авторефераты: *Бахмач В. І.* Сміх Висоцького. Харків, 1998; *Солнышкина Е. И.* Проблема свободы в поэтическом творчестве В. С. Высоцкого. Ставрополь, 2004 (об этой работе см. ниже, в шестой главе); *Шевяков Е. Г.* Героическое в поэзии В. С. Высоцкого. Ниж. Новгород, 2006.

рийского исследователя, то уместно сказать, что с затруднявшей его работу проблемой качественных источников столкнулся вскоре и отечественный автор, Е. Канчуков – столкнулся в книге «Приближение к Высоцкому», написанной, как явствует из предисловия, в 1991-м, а вышедшей лишь в 1997 году[27]. Правда, здесь многочисленные фактические ошибки, неточные даты – менее простительны. Во-первых, автор – россиянин, и труднодоступные для зарубежных исследователей источники ему доступны в большей степени. Во-вторых, совершенно напрасно он, отговариваясь тем, что «новое знание» о поэте за шесть лет, между 91-м и 97-м, «коснулось в первую очередь скандальных сторон жизни Высоцкого, качественно не изменив представления о его творческой личности» (с. 3; но мы уже видели, что это не так), – так вот, совершенно напрасно он напечатал книгу «в том целомудренном виде, в каком она была написана когда-то», а «за возможные мелкие неточности и шероховатости» кокетливо попросил «снисхождения» у «любезного читателя». «Мелких неточностей» в книге очень уж много[28], и в 97-м году (да и в 91-м!) избежать их было уже несложно – стоило для начала заглянуть хотя бы в известный двухтомник. Но автор этого не сделал… Это тем хуже для него, что фактические ошибки, хронологические искажения ставят под сомнение – если не разрушают – авторскую концепцию книги.

Но какова сама эта концепция? Е. Канчуков намеревается прочертить линию творческой эволюции поэта. По убеждению критика, Высоцкий двигался «навстречу себе», обретая с годами поэтическое мастерство, адекватное личности и дару. Львиная доля немаленькой (как минимум листов двадцать) книги посвящена творчеству 60-х годов. Лейтмотив этих глав – стремление поэта к «обретению себя», к самоутверждению, к превращению «из ведомых в ведущие» (с. 197). Особенно выделяются главы, посвящённые «Гамлету» и его месту в творчестве Высоцкого: они написаны энергично и убедительно. Заметив, что «это, пожалуй, была последняя революция в его жизни» (с. 277), позднейшее творчество поэта автор книги явно недооценивает. Он пишет о «бессилии», «безнадёжности», «распаде», но когда речь

[27] См.: *Канчуков Е.* Приближение к Высоцкому. М.: РИК «Культура», 1997.

[28] Вот примеры наугад. “Песня о конькобежце…» и «Профессионалы» датируются не 1964 годом, как сообщает Е. Канчуков на с. 148, а соответственно 1966-м и 1967-м. Песню «Лукоморья больше нет» он связывает с якобы имевшим место в творчестве Высоцкого «кризисом 1968-1969 гг.» (с. 352), хотя написана она в 1967-м. Или: «Героями становятся, – пишет автор книги, – микрофон, лошадь, волна, горное эхо, белый слон, памятник, корабли (всё это в течение одного года!)» (с. 309). Перечислены между тем «герои» песен, созданных в четырёхлетнем (!) интервале между 1970 («Бег иноходца») и 1974 («Расстрел горного эха») годами. Подробнее о многочисленных ошибках в этой книге см.: *Кулагин А.* Барды и филологи. С. 335-336.

заходит о конкретных текстах, предпочитает их не анализировать, а походя даёт характеристики типа «он становится чрезвычайно многословен» (с. 354; это о песнях «Через десять лет», «История болезни» и др.), словно большой объём сам по себе есть показатель поэтической неполноценности. Относительно крупные поздние произведения Высоцкого – это не «длиннющие цепочки строф», а выход лирики на грань эпоса (см. выше наблюдение Н. Крымовой), поражающий сочетанием быта и бытия, широким «захватом» жизненных явлений, замечательной аллегорической образностью («Баллада о Любви», «Пожары»). Апеллировать же к текстам, написанным во время болезни, как это делает Е. Канчуков, – не совсем корректно: Высоцкий их на публику не выносил, а возможно, даже и не помнил. Зачем же укорять его этими стихами? В поздние годы им создано достаточно шедевров, чтобы филолог мог обойтись без стихов случайных и не показательных для истинного уровня поэта.[29]

Книга А. И. Блиновой «Экран и Владимир Высоцкий»[30] стоит как будто в стороне от филологической тематики нашей работы, но поскольку на момент её появления книг о Высоцком вышло очень мало и поскольку литературное его творчество там частично тоже затронуто, было бы несправедливо ничего о ней не сказать. Книга написана в целом добротно, содержит анализ ролей Высоцкого и свидетельства работавших с ним режиссёров и актёров, опрошенных автором специально для этой книги. Она, правда, грешит не вполне академическими выражениями типа «свора, которая его, кривя рот, презрительно называла алкоголиком» (с. 11) и чересчур «проницательными» комментариями к личной жизни героя исследования. Но мы сейчас говорим о другом. Недостаточное знание поэтического творчества Высоцкого приводит киноведа к тому, что автор приписывает поэту не его стихи: так, фрагментарно (двумя строками) прозвучавшая в фильме «Короткие встречи» песня «В Ватикане прошёл мелкий дождичек…» – это, вопреки утверждению А. И. Блиновой на с. 45-46, – фольклор[31]. Актёр И. Ясулович в беседе с автором книги по памяти и неточно цитирует песню Высоцкого «Пока вы здесь в ванночке с ка-

---

[29] О значении и масштабе творчества Высоцкого последних лет см. в нашей работе: *Кулагин А.* Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. Коломна: КПИ, 1996; то же, 2-е изд., испр. и доп. М.: Кн. магазин «Москва», 1997.

[30] См.: *Блинова А. И.* Экран и Владимир Высоцкий: (Размышления об актёрском мастерстве, о ролях, о среде). М.: Всеросс. ин-т переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии, 1992.

[31] Правда, десятилетие спустя О. Б. Заславский предположил, что две напетые актёром строки – не цитата, а оригинальное стихотворение (см.: *Заславский О. Б.* «Второе дно» // Мир Высоцкого. Вып. VI. 2002. С. 162-164), но эта версия остаётся версией.

фелем…» «Уже не первая ли эта публикация такой песенки?» – восклицает на радостях автор (с. 197; «одесский» стиль речи сохраняем). Нет, не первая, и чтобы убедиться в этом, можно было заглянуть хотя бы в известный двухтомник 1990 года. «Удивительно, – пишет ещё А. И. Блинова, – что при жизни Владимира Семёновича на него не было пародий: не осмеливались?» (с. 201) «Осмеливались», и многие: В. Делоне, А. Вознесенский, А. Дольский, В. Бахнов, В. Винокур…

Эти «мелочи» показывают, как рискованно говорить о Высоцком (да и о чём бы то ни было) с ходу, как быстро взятые «с потолка» утверждения разбиваются о факты. Конечно, всё не проверишь: в каждой – даже очень качественной – монографии обязательно есть ошибки. Но, оказывается, высоцковед должен знать и Пушкина. Вот как пишет А. И. Блинова об участии актёра в съёмках фильма «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил»: «Быть может, Высоцкий, который всё знал о Пушкине и вокруг Пушкина, не приходил в восторг от того, что – начнём с названия, – Пётр и вообще-то арапа не женил, тот женился уже после смерти своего крёстного отца. И что ни о какой боярышне Ртищевой не возникало и речи: в действительности у Абрама Ганнибала было две жены, первая гречанка, вторая – немка или прибалтка…» (с. 132) Если бы автор книги прочла незавершённый пушкинский роман о царском арапе, ставший основой сценария, то она не заставляла бы и впрямь «всё знавшего о Пушкине» Высоцкого[32] возмущаться ещё и тем, что в фильме «Ганнибала всё время зовут Ибрагимом, что никак не могло быть реальным» (с. 133).

В начале 90-х годов появились и несколько справочных изданий о Высоцком. Большинство их отличались, при всём искреннем желании составителей поскорее зафиксировать библиографическую информацию, поспешностью и неполнотой. Среди них выделяется своей основательностью библиографический указатель, составленный А. С. Эпштейном[33]: в нём максимально полно учтены отечественные издания книг Высоцкого и публикации его произведений в периодике, литература о поэте, информация о теле- и радиопередачах (такие сведения спустя годы разыскивать бывает особенно сложно), отражение образа его в искусстве и так далее. Разнообразный материал подан в хорошо продуманной рубрикации, которую впоследствии взяли на вооружение составители позднейших библиографических указате-

[32] Ср. со свидетельством (наверное, заострённым) Н. Крымовой, лично общавшейся с поэтом-актёром: «…среди нынешних пушкинистов редко кто знал Пушкина лучше, чем Высоцкий» (*Крымова Н.* Указ. изд. С. 306).

[33] См.: Владимир Семёнович Высоцкий: Что? Где? Когда?: Библиогр. справочник (1960-1990 гг.) / Авт.-сост. А. С. Эпштейн. Харьков: Студия-Л, 1992.

лей (регулярно публиковавшихся на страницах альманаха «Мир Высоцкого»). Издание снабжено собственным справочным аппаратом и приложениями.

Так начиналась история высоцковедения. Но уже в те годы возникла потребность филологического осмысления не только одного – пусть даже крупнейшего – барда, но авторской песни в целом. Оно начнётся на заре 90-х и будет нарастать ближе к рубежу десятилетий. Об этом мы поговорим в следующей главе.

О ЯВЛЕНИИ В ЦЕЛОМ

Уже в 1991 году вышла книга Ю. А. Андреева, посвящённая феномену авторской песни.[34] Автор – ленинградский филолог, активный участник песенного движения 60-х годов, ведущий концертов в знаменитом в ту пору клубе «Восток». Восприятие явления в его версии изначально не лишено некоторой двойственности: мысль автора колеблется между определениями «авторская» и «самодеятельная» (эти колебания видны и в соотношении заглавия и подзаголовка книги). За каждым из них Ю. А. Андреев признаёт правоту и полагает, что привычное по аббревиатуре КСП слово «самодеятельная» (за которым стоит любительское, «незаорганизованное» начало) ещё не скоро уйдёт из обихода. Ныне, с высоты двух прошедших с той поры десятилетий, видно, что определение «авторская» всё же утвердилось как основное.

Ценность книги заключается, во-первых, в том, что в ней предложено видеть генезис явления не только в контексте нашей культуры эпохи Оттепели и «застоя», но в широком (географически) и глубоком (хронологически) европейском и даже мировом культурном опыте. Поющие поэты были и есть на всём земном шаре. Конечно, можно спорить о том, в какой степени «Слово о полку Игореве» предвосхищает современную авторскую песню, но ощущать её как часть большого историко-культурного процесса, конечно, необходимо. Диалектически подходит автор книги к проблеме соотношения «фольклорности» авторской песни – с одной стороны, видя в ней родовые признаки народного искусства («шлифовка и обкатка песен подобно камушкам в морском прибое»), а с другой, учитывая то, что изначально «шлифовка и обкатка» происходит всё же в индивидуальном творческом сознании автора, потом уже переходя в сознание народное (корректируется, применительно к двадцатому веку, и само это изменившееся понятие).

---

[34] См.: *Андреев Ю. А.* Наша авторская…: История, теория и соврем. состояние самодеят. песни. М.: Молодая гвардия, 1991. Серию интересных наблюдений (например, об эволюции авторской песни на рубеже 60-х – 70-х годов от «мажора и оптимизма» к глубоким поэтическим обобщениям) содержала, впрочем, и вышедшая четырьмя годами ранее популярная брошюра Б. А. Савченко (см.: *Савченко Б. А.* Авторская песня. М.: Знание, 1987), но претендовать на филологический анализ она, конечно, не могла в силу и небольшого объёма, и «раннего» появления. С некоторыми же замечаниями автора сегодня уже никак невозможно согласиться (например, на с. 28 о посмертном сборнике Высоцкого «Нерв»: «…останется в истории, вероятно, не столько образцом высокой поэзии, сколько благодарной данью памяти талантливого автора-исполнителя»), но они могли быть связаны с цензурными соображениями. В 1987 году ещё приходилось «оправдывать» причастность Высоцкого к большому искусству.

Ещё одно существенное соображение автора книги: принципиальное отличие авторской песни от смежных явлений искусства (например, от песни эстрадной) заключается в том, что барды «создают именно песню, а не её элементы. Создание песни – это волшебная реакция создания принципиально нового эстетического качества» (с. 65). Нужно сказать, что и сегодня к разгадке этой «волшебной реакции» АП-ведение (позволим себе впредь пользоваться для краткости такой, пусть и не вполне академично звучащей, аббревиатурой) только лишь подбирается, и в эпоху преимущественно литературоцентричного подхода и радостного осмысления того, что произведения лучших бардов выдерживают испытание печатным станком, – так вот, в ту эпоху требовалась немалая проницательность, чтобы говорить о более широком эстетическом качестве авторской песни (спустя два с лишним десятилетия С. В. Свиридов предложит термин «авторская песенность», подразумевающий особую эстетическую объёмность явления; под авторской песенностью он будёт понимать «обширный класс сценических художественных форм, коституированных как синтез художественной литературы и музыки и предполагающих авторское устное (вокальное) исполнение»[35]). Если вернуться к работе Ю. А. Андреева, то в ней отмечены ещё такие важные тенденции авторской песни как эпичность и цикличность (см. с. 125 и далее).

В первом приближении осмыслен Ю. А. Андреевым и феномен, который позже будет обозначен Вл. И. Новиковым как *ОВГ*: Окуджава – Высоцкий – Галич. «Сердцевиной» явления авторской песни филолог считает творчество Высоцкого, у которого «злоба дня» гармонично сочетается «с вечными темами и проблемами». У Окуджавы «акцент в данном соотношении заметно смещён к спектру вечных ценностей, у А. Галича – к реальному, эмоционально напряжённому осмыслению ситуации, сложившейся в нашем обществе» (с. 91). Наверняка кто-то уже тогда мог бы возразить такому «распределению ролей», но нельзя отказать ему в логике и даже стройности. Книга содержит эссеистически написанные творческие портреты этих поэтов,

[35] *Свиридов С. В.* Авторская песенность: Основные понятия и термины. Задания. Библиография: Методич. пособие к спецкурсу. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2006. С. 4. В другой работе того же автора выделены четыре основных признака авторской песенности: персонализм (в значении: опора на категорию личности); литературность (опора на традицию литературы); альтернативность (по отношению к «доминирующему культурному коду» – конкретнее, «большому стилю»); маргинальность (см.: Свиридов С. В. Авторская песенность в системе литературы: К постановке проблемы // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Междунар. науч. конф. Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 4–5 дек. 2008 г. / Ред.-сост. С. И. Кормилов. М., 2008. С. 389-393).

а также портреты Визбора, Анчарова, Городницкого и других авторов (правда, по разделам этот материал распределён довольно искусственно, имена объединены произвольно). Есть в книге и обзор публикаций (в том числе «погромных») об авторской песне в советской прессе.

Спустя шесть лет из печати вышел сборник «Авторская песня», впоследствии несколько раз переизданный.[36] Этот сборник, включённый в серию «Школа классики. Книга для ученика и учителя», является учебным пособием; в нём действительно есть удачно составленный и полезный методический материал. Но мы коснёмся материалов собственно литературоведческих, над которыми работал Вл. И. Новиков – при всём разнообразии своих критических, научных, а теперь ещё и собственно литературных интересов (работа над прозой) уже добрую четверть века занимающийся изучением и популяризацией авторской песни.

Прежде всего, филолог предлагает своё толкование самого понятия «авторская песня». По его мнению (подтверждаемому и неоднократными высказываниями самих бардов), «критерий оценки» такой песни определяется «доминантной ролью поэтического текста» (с. 8), что отличает её от песни эстрадной; привычное же словосочетание «жанр авторской песни» представляется ему не совсем точным «в строгом литературоведческом смысле» (с. 9) – ведь в лирике (которой авторская песня принадлежит) есть разные жанры, и барды к ним тоже обращаются. Так что если мы говорим о «жанре авторской песни», то должны ощущать условность такого обозначения.

Заслуга составителя сборника видится нам и в том, что он оформил своего рода «табель о рангах» наших бардов классического периода – в той же книге Ю. А. Андреева пока отсутствовавшая. Для исследователей это вещь чрезвычайно важная. Понятно, что у каждого из нас есть свои предпочтения, но авторской песне как явлению в общем сложившемуся (хотя, по мнению критика, и остающемуся «исторически, духовно и эстетически открытой структурой» – с. 408) уже в середине 90-х необходимы были и объективные критерии, тот самый «гамбургский счёт», о котором некогда писал В. Шкловский и о котором напомнил составитель сборника.

[36] См.: Авторская песня / Сост., автор предисл., статей и вводных заметок Вл. И. Новиков; Автор раздела «В помощь ученику и учителю» Е. Н. Басовская. М.: АСТ; Олимп, 1997; то же – 1998, 2000, 2002. В двух последних переизданиях исправлены опечатки (в том числе очень существенные – вплоть до неверной даты кончины одного из поэтов), поэтому пользоваться рекомендуем только ими. Мы цитируем книгу по изданию 2002 г.

Поющие поэты сгруппированы им в три ряда. Ряд первый: Окуджава, Высоцкий, Галич. Каждому из этих имён посвящён в книге развёрнутый монографический очерк – с обширным цитатным материалом, с анализом не только тематики (к этому порой сводились публикации предыдущих лет), но и поэтики. При этом в очерках предложены не характеристики «вообще», а компактный разбор конкретных текстов (отметим, например, наблюдения над языком, рифмовкой, пародийностью окуджавского «Ваньки Морозова» или гиперболичностью песни Высоцкого «Мы вращаем Землю»). Далее выстраивается «второй ряд»: Анчаров, Городницкий, Визбор, Н. Матвеева, Ким. Выбор, на наш взгляд, точный, ибо первый был одним из родоначальников явления и сильно повлиял на Высоцкого (да и на Галича); второй наиболее ярко представляет «ленинградскую школу» (москвичом он стал в 70-х), третий – «горно-туристическую» линию, четвёртая – «женскую», а пятый – иронико-пародийную. Краткая заметка, ёмкая и охватывающая суть явления, предваряет подборку текстов наиболее показательных песен каждого из персонажей. Скажем, очень точный ход найден в предисловии к подборке Городницкого, чьи биографии и творчество снимают, по замечанию Вл. И. Новикова, «все возможные антитезы и противоречия»: между миром профессиональной поэзии и бардовским сообществом, между гуманитарной и естественно-научной сферами, «меж Москвой и Ленинградом»…

«Третий ряд» освещён в обзорной статье «По гамбургскому счёту». Здесь кратко охарактеризовано творчество более чем двадцати бардов разных поколений – от Ю. Кукина до М. Щербакова, а ещё несколько десятков имён идут, что называется, списком. Неизбежная в таких случаях беглость иногда чуть-чуть оттесняет критерии «гамбургского счёта» как такового, но компенсируется впечатляющей панорамностью, опять-таки дающей задел будущим исследователям. Теперь уже они не пройдут мимо того, что «Клячкин – поэт элегический» (с. 376), и что «для Бачурина характерно парадоксальное сочетание лирического разгула с некоторой долей саркастического высокомерия» (с. 394). Так что книга, по замыслу своему популярная, методическая, имеет немалую научную ценность – ведь составителю её зачастую приходится идти по целине.

Книга Л. Аннинского «Барды»[37] тоже по-своему претендует на широту охвата, хотя и более выборочную: в ней собраны статьи о

[37] См.: *Аннинский Л. А.* Барды. М.: Согласие, 1999; то же, изд. 2-е, доп. Иркутск: Издатель Сапронов, 2005. Мы цитируем эту книгу по второму изданию.

наиболее известных авторах – от «предтечи» (Вертинского) и троицы соавторов песни про «батальонного разведчика» (С. Кристи, А. Охрименко, В. Шрейберг) до ставшего известным уже в девяностые М. Щербакова; между этими именами располагаются, конечно, известные нам барды-классики. В дополненном переиздании число очерков-персоналий увеличилось более чем вдвое – за счёт новых имён: Бережков, Луферов, Долина, и «уж совсем не очень известные» Александр Ананичев и Ольга Залесская. Что ж, думается, им лестно оказаться в одном ряду с Вертинским и Галичем… Многие эссе Л. Аннинского публиковались прежде в периодике или в виде предисловий, иные – по несколько раз.

Но широта широте рознь. Свободный творческий почерк Л. Аннинского далёк от манеры Вл. Новикова. Более «академичный» и ориентирующийся на школьную аудиторию составитель «Авторской песни» пишет *портреты* – эмоциональный же Аннинский набрасывает *силуэты*; слово подобралось по аналогии с известной книгой Юлия Айхенвальда «Силуэты русских писателей». Айхенвальд не претендовал на объективность и создавал очерки откровенно субъективные, выделяя в своих героях какие-то отдельные черты и строя на них свои этюды. Примерно таков, на наш взгляд, и почерк Л. Аннинского. У каждого барда ему важно найти какую-то зацепку, изюминку, ниточку, за которую можно потянуть и очертить «силуэт». Скажем, критик пишет о Вертинском: «Не поэт, не композитор, не певец. Артист. С этим ключевым словом мы и входим в тайну его завораживающего мира» (с. 19). Или о Щербакове: «…любая истина <…> возникает для него через “нет”» (с. 283-284). Такого рода броский тезис раскручивается почти в каждом эссе, разрешаясь в непременном литературном пуанте типа «Горек дым отечества. От сладкого тошнит» (это о Городницком).

У «силуэтов» есть, однако, и оборотная сторона. Дело не только в том, что какие-то вещи говорятся наспех, без проверки, по памяти[38], а в том, что «предлагаемый» поэту абрис оказывается порой тесноват для него. Особенно это заметно в случае с Высоцким – поэтом очень широкого диапазона, предвзятые попытки сузить (и принизить) который сразу бросаются читателю в глаза. «Система его воплощений, – читаем у Л. Аннинского, – по-своему логична. Элементарный ход: от

[38] Например, Л. Аннинский пишет на с. 185, что Высоцкий жил в детстве с отцом-офицером «в отвоёванном польском городке» (на деле – в немецком), а на с. 13 называет того же поэта «подкованным ГИТИСом»; между тем в ГИТИСе он никогда не учился, а окончил Школу-студию МХАТ.

забулдыжного хулигана – к карточному пирату с ножом в зубах. Далее – к пещерному человеку с дубиной. Далее – к какому-нибудь зверю-хищнику, соседу по ветви на древе эволюции. А там и до “жирафа” недалеко: “Жираф большо-ой – ему видней!” Фантазия железно срабатывает, потому что построена на безошибочно найденной стилистике “тюремного р*о*мана”» (с. 184). Скорее, «железно срабатывает» фантазия самого Л. Аннинского. Во-первых, он предпочитает не замечать того, что «тюремные р*о*маны» (то есть первые песни) Высоцкого обычно полны иронии. Во-вторых, нужно ли причислять к ним «Песенку ни про что…» с тем самым Жирафом – там такой «стилистики» (причём тут вообще стилистика?) нет. В-третьих, небрежно-размашистое красное словцо «сосед по ветви» – неужели это о герое «Охоты на волков», одного из самых трагических произведений во всей русской поэзии? А уж писать о ком бы то ни было: «из рук Имярек сожрали всё» – я б запретил декретом Совнаркома…

Совсем иначе воспринимается книга В. А. Зайцева «Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции»[39], включившая обстоятельные, академичные работы учёного, созданные за полтора десятилетия, в годы большой научной зрелости, когда авторская песня органично вошла в круг его творческих интересов. Здесь и очерки общего характера о каждом из поэтов, и статьи о военной тематике и поэтической традиции в их творчестве, о жанровых поисках и циклах. О некоторых вошедших в сборник статьях мы ещё скажем в связи с тем или иным поэтом, а пока коснёмся лишь одной работы, касающейся проблемы *ОВГ* в целом.

Речь идёт о статье «Когда солдат уходит на войну…» с подзаголовком: «Ив Монтан и Окуджава, Высоцкий, Галич». Исследователь обратил внимание на признание Окуджавы о собственном интересе к французскому певцу в эпоху 50-х, о влиянии «очень тёплых, очень личных песен» Монтана о Париже на творчество российского барда («Мне захотелось и о Москве написать что-то похожее»). В. А. Зайцев убедительно показывает, что разработку военной темы у Окуджавы заметно предвосхищает «Песенка французского солдата» из репертуара Монтана (автор музыки и слов – Франсис Лемарк), с характерными для неё, преломлёнными сквозь военную тему, мотивами молодости, любви, возвращения и нового ухода на войну. Те же мотивы звучат у Окуджавы в «Песне о солдатских сапогах», «Песенке о пехоте»… Монтановские отголоски обнаруживаются и у двух

[39] См.: *Зайцев В. А.* Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003.

других классиков жанра, хотя там они, возможно, более опосредованны (через того же Окуджаву?); автор, впрочем, и не настаивает на прямом влиянии. К сожалению, о русских переводах песни Лемарка – Монтана В. А. Зайцев говорит вскользь, и вопрос о том, в каком именно и когда опубликованном переводе тому же Окуджаве (слушавшего французского шансонье на не знакомом ему языке оригинала) мог быть известен этот текст, остаётся пока открытым и требует дальнейшего источниковедческого поиска.

Нам думается, что статья «Когда солдат уходит на войну…» занимает в АП-ведении особое место, и вот почему. Это первая специальная работа, ставящая проблему влияния на авторскую песню *западной* песенной культуры, в частности – французского шансона (прежде такое влияние лишь констатировалось, но не исследовалось[40]). Надеемся, что с лёгкой руки В. А. Зайцева это направление станет одним из ключевых в научной проблематике авторской песни.[41]

Книга ученицы профессора Зайцева И. А. Соколовой «Авторская песня: от фольклора к поэзии»[42] обращена к проблеме генезиса явления. Прекрасно понимая специфичность предмета (авторская песня как явление особое, синтетическое, в каком-то смысле даже синкретическое, некая «паралитература»), И. А. Соколова предлагает первым делом договориться о терминах – или хотя бы систематизировать и сопоставить накопившиеся в АП-ведении ключевые определения. Исследовательнице представляется удачной «терминологическая находка» А. Городницкого: АП – одна из «форм поэзии» (слово *форма* предполагает именно формальную характеристику, не проецируясь на *содержание*, принципиально не отличающееся от содержания поэзии в *письменной* её форме). Далее сопоставляются известные (см. выше в связи с книгой Ю. А. Андреева) определения: песня «самодеятельная» и песня «авторская». Какой смысл вкладывали разные барды и критики в эти понятия? почему второе определение в итоге вытеснило первое? как возникла легенда о том, что словосочетание «авторская песня» принадлежит Высоцкому (имя «изобретателя»,

---

[40] Не была исследованием в строгом смысле слова и критико-публицистическая брошюра однофамильца нашего героя: *Зайцев В. Н.* Черты эпохи в песне поэта: (Жорж Брассенс и Владимир Высоцкий). М.: Знание, 1990.

[41] См. также позднейшую работу, где авторская песня рассматривается в международном контексте и в типологическом отношении, через призму вызвавших её появление в разных странах объективных политических и культурных закономерностей («закрытые общества»; идущее в обход цензуры устное слово; контекст интернациональной левой культуры): *Джагалов Р.* Авторская песня как жанровая лаборатория «социализма с человеческим лицом» // Новое лит. обозрение. № 100. 2009. С. 204-215. (Автор статьи – выходец из Болгарии, ныне работающий в США.)

[42] См.: *Соколова И. А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002.

кстати, так пока и не установлено)? Исследовательница задаётся этими вопросами и отвечает на них, исходя из современного знания о предмете. А базируется современное знание на добросовестной фронтальной работе с источниками – газетными и журнальными публикациями, фонограммами, архивными материалами… То же относится и к небольшому разделу, в котором автор прослеживает судьбу устойчивых обозначений поющих поэтов – «барды» и «менестрели».

Суть подхода И. А. Соколовой к авторской песне просматривается уже в названии книги, предполагающем обращение к *фольклорной* традиции. Таковая явлена на страницах книги в двух ипостасях. Первая – влияние традиционного фольклора, то есть фольклора, сложившегося *до* двадцатого века. По мнению исследовательницы, творческий интерес бардов к традиционному фольклору обусловлен тем, что «в 50-60-е годы интеллигенция воспринимала фольклор как что-то непохожее на советские массовые песни» (с. 55). В этом смысле естественность выраженных в фольклоре чувств отвечала устремлению авторской песни к непосредственности и простоте.

Но смысловая сердцевина книги заключена в анализе влияния фольклора нетрадиционного (таким определением пользуется автор книги), сложившегося уже в двадцатом столетии, а также традиции бытового романса и лирической песни 30-х–40-х годов. В этой части работа И. А. Соколовой наиболее концептуальна. Это как раз те корни, которые питали авторскую песню непосредственно; это традиция ближайшая – кстати, зачастую преломлявшая в себе и традицию «высокой» культуры. Исследовательница полагает, что в большом массиве советских песен «источником авторской песни может быть разве что лирическая <…> ветвь, нашедшая выражение в бытовом и эстрадном жанре, и главным образом – лирические песни военных лет. В свою очередь их интонационным истоком были городские лирические песни (бытовой романс)» (с. 88). Другими словами – барды оценили в официальном и, так сказать, неофициальном песенном искусстве то, что давало выход интимному переживанию и тем самым зачастую объективно противоречило доктрине советского искусства как изображения «борьбы и труда».

«Неудовлетворённая потребность интеллигента в лирике» (с. 107) нашла своё выражение, по мнению И. А. Соколовой, и в интересе к уличной песне. Автор книги корректирует расхожее мнение о блатном фольклоре как важном источнике авторской песни. Нет, уточняет она на основе анализа многочисленных источников: блатной фольк-

лор имел довольно узкую сферу распространения, а вот уличная песня звучала повсеместно. Амнистии 50-х годов добавили в этот широко распространённый песенный «гипертекст» и песню лагерную, которую тоже путать с блатной не следует. Весомым источником авторской песни исследовательница считает и песню кружковую (термин предложен ею же), в том числе студенческую (здесь ею вводятся в научный оборот материалы рукописных студенческих песенников эпохи Оттепели). В целом концепция И. А. Соколовой необычайна важна для полноценного современного представления об истории и генезисе авторской песни.

Раздел «Первые российские барды» включает очерки об Окуджаве, Анчарове и Визборе. Они (во всяком случае, второй и третий) по праву могут быть названы пионерскими, ибо являют собой, в сущности, первый опыт целостного литературоведческого анализа творчества названных поэтов. Объединив же содержательные статьи «“Цыганская”» тема в авторской песне» и «От экзотики к этической утопии» в раздел «Два характерных мотива», автор явно поскромничал. Здесь не «два мотива», а две важнейшие темы, и важнейшие не только для авторской песни, но и для всей русской культуры. Наконец, завершает книгу насыщенный обзор «Авторская песня и русская поэтическая традиция», в котором компактно обобщаются разнородные литературоведческие материалы по данной проблеме. Автор в основном довольствуется скромной позицией наблюдателя, но обзор вполне отвечает жанру всей книги, а книгу мы бы назвали фундаментальным трудом, ибо она задаёт всему АП-ведению базу концептуально осмысленных фактических данных.

По сравнению с исследованием И. А. Соколовой, книга Л. А. Левиной «Грани звучащего слова. Эстетика и поэтика авторской песни»[43] написана более свободно, и это видно даже из её метафорического «журналистского» заглавия, как бы говорящего: не верьте слову «монография» в выходных данных, здесь представлены только некоторые «грани» явления. В самом деле – перед нами сборник очерков об отдельных темах, жанрах, именах.

Отнюдь не «монографическая» приблизительность и даже размашистость бросается в глаза уже в первом очерке, имеющем опять-таки метафорическое название «Круговорот песен в России, или Что и как пели в России в последние двести лет». Для того, чтобы разо-

[43] *Левина Л. А.* Грани звучащего слова: Эстетика и поэтика авторской песни. Монография. М.: Нефть и газ, 2002.

браться, «что и как пели», оказалось достаточно двух десятков страниц. В ход идёт то, что лежит под рукой: пение Ростовых в «Войне и мире», рассказ Тургенева «Певцы», романс Рахманинова на стихи Бекетовой «Сирень», предисловие В. Е. Гусева к двухтомнику «Песни русских поэтов». Есть ссылка на Ю. Лотмана и цитата из В. Библера (как же иначе, это хороший тон), но не упомянуто ни одно специальное исследование по истории русского романса, по проблеме «литература и фольклор». Даже на специальную АП-ведческую литературу автор ссылается крайне редко[44]. Поэтому когда Л. А. Левина пишет, что в середине двадцатого века «вытесненная на задворки официальной культуры “образованная” поэзия опрокинулась в фольклор во всей его пестроте – в песни лагерные, дворовые…» (с. 20), – воспринимаешь это (особенно на фоне работы И. А. Соколовой) как не подкреплённую конкретным материалом декларацию, а до смысла очередной авторской метафоры («опрокинулась в фольклор») даже и не добираешься.

Дальнейшее чтение книги подтверждает верность первоначального впечатления. Вновь сталкиваемся с недоказанными, необязательными положениями, которые мы почему-то должны принимать на веру. Вот, например, автор сообщает, что «так называемая (? – *А. К.*) авторская песня» на сегодняшний день включает «не менее 100 000 поэтических текстов», одним из признаков которых является соответствие уровню «высокой» поэзии «в смысле стихотворной техники, глубины содержания и богатства жанрового репертуара» (с. 47). Да есть ли – чт*о* там в авторской песне! – во всей русской поэзии 100 000 стихотворений, которые могут быть названы «высокой» поэзией? И кто их считал?

Ну ладно, пусть это курьёз. Но не всё ясно и в серьёзном. Когда встречаешь в книге очерки о жанровой традиции баллады или басни в авторской песне, хочется спросить: а почему именно эти жанры? Почему нет, например, очерка об элегии, явно характерной для творчества Окуджавы или Клячкина? Читая очерки о поэзии Визбора и Ланцберга, и подавно недоумеваешь: по какому принципу для персонального анализа отобраны только эти две фигуры? Сами очерки написаны, как нам кажется, неплохо. Так, в первом из них содержится тонкий анализ мотива луны в песнях Визбора, выдающий в авторе

[44] Так, упоминая о циклах Галича, Л. А. Левина заверяет нас, что «всё это – предмет отдельного обстоятельного исследования» (с. 56), и почему-то не замечает наличия нескольких статей В. А. Зайцева, опубликованных в «Вопросах литературы» и в сборниках ГКЦМ В. С. Высоцкого в течение 2000-2001 гг. (книга «Грани звучащего слова» подписана в печать в августе 2002-го).

книге особое пристрастие и к мотивному анализу как таковому, и к поэзии данного барда (хотя приходится ещё раз удивиться тому, что автор не обратился к пусть небольшому, но всё же специальному исследованию по этому вопросу[45]). Ничего не имеем и против Ланцберга, но ведь есть авторы покрупнее… Вновь выбирается то, что ближе, понятней, обдуманней. Но это уже не монография.

Одним словом, главный недочёт книги Л. А. Левиной – в её несоответствии заявленному научному жанру. На самом деле она пишет не монографию, а скорее популярную работу, где за видимостью научности кроется очень субъективный, очерковый, эссеистический подход. Популярный характер издания проступает и в стиле, отнюдь не академическом («окололитературная халтура», «блаженной памяти XX век»…), и в обильном цитировании песен, неоправданно (для монографии) увеличивающем объём книги. Если книга адресована специалисту по авторской песне, то нет смысла приводить в ней полный текст, скажем, «Городского романса» Галича: специалисту он хорошо известен. Если же адресатом книги является читатель неподготовленный, с материалом знакомый слабо – то так и надо сказать.

Стоило обозначить жанр книги как «очерки» или «этюды», отказаться от обязывающего к полноте охвата наукообразного подзаголовка «Эстетика и поэтика…» – и критерии оценки книги оказались бы иными, да и достоинства её стали бы заметнее. Сильная же сторона работы Л. А. Левиной состоит, на наш взгляд, прежде всего в умении автора анализировать отдельное произведение. Несколько страниц, посвящённых, например, визборовской «Речке Наре», представляют собой тонкую и точную мини-статью внутри книги. Конкретика оказывается убедительной и выигрышной, особенно на фоне неоправданного замаха на «эстетику и поэтику».

Нехватка большой сквозной идеи ощущается и в монографии И. Б. Ничипорова[46]; это заметно уже в подзаголовке, настраивающем читателя на некоторую описательность: мол, речь пойдёт и о творческих индивидуальностях, и о жанрово-стилевых поисках, и о литературных связях… Но жанр монографии требует всё же, чтобы в основе работы лежала какая-то одна крупная научная проблема. На роль такой проблемы в книге И. Б. Ничипорова могла бы претендовать ти-

---

[45] См.: *Купчик Е. В.* Солнце и луна в поэзии Высоцкого, Визбора и Городницкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. С. 332-336. Кстати, перу этой исследовательницы принадлежит монография о барде, находящемся за рамками *ОВГ*: *Купчик Е. В.* Картина образного мира Александра Городницкого. Тюмень: Мандр и Ка, 2006; см. также: *Купчик Е. В.* Словарь поэтических образов Александра Городницкого. Тюмень: Мандр и Ка, 2006.

[46] См.: *Ничипоров И. Б.* Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х годов: Творч. индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, лит. связи. М.: МАКС Пресс, 2006.

пология бардов, их распределение по направлениям: лирико-романтическое (Окуджава, Визбор – плюс Митяев как «новый Визбор», Н. Матвеева, Клячкин) и трагедийно-сатирическое (Анчаров, Высоцкий, Галич, Ким, Тальков; последний представляет «перспективу развития бардовской поэзии», хотя при жизни он никогда не воспринимался как бард, а был явно эстрадным певцом, в барды же «попал» посмертно благодаря священнику Михаилу Ходанову [см. ниже] и вот теперь – И. Б. Ничипорову). «Промежуточная» глава называется «От лирики к трагедийному песенному эпосу» и включает разделы о творчестве Е. Аграновича, Городницкого и Дольского. На первый взгляд, такая типология в самом деле резонна и даёт некий компас в море авторской песни, но при более внимательном рассмотрении нетрудно заметить, что не каждый поэт «укладывается» в прокрустово ложе этой схемы: так, у Визбора не раз звучат мотивы и трагедийные (в военных песнях), и сатирические (в песнях бытовых), а Анчаров сочинил целую серию песен, которые вполне можно назвать «лирико-романтическими» («Баллада об относительности возраста», «Белый туман», «Аэлита»…). Поэтому исследователю стоило бы, на наш взгляд, пусть и не отказываясь от своей типологии в целом, оговорить известную относительность границ между направлениями, «смягчить» их.

И всё же «поделить на два» – для солидной монографии как-то маловато. К тому же, в тексте её заметны швы, выдающие «кухню» учёного, составлявшего свой труд во многом из написанных прежде статей, по тематике для этой монографии порой вроде бы и необязательных. Скажем, есть у И. Б. Ничипорова статья о «московском тексте» в поэзии Цветаевой и Окуджавы, и в качестве статьи она вполне полноправна и полезна; но вот как раздел монографии смотрится не столь выигрышно, ибо сразу вызывает вопрос: почему именно Цветаева? Не сравнить ли московские стихи Окуджавы со стихами, например, Блока или Мандельштама? Или, скажем, раздел о пушкинских «обертонах» (термин красивый, но в данном случае не очень понятный; нынче филологи словно стесняются терминов «тема» или «мотив») в поэме Галича о Сталине – это тоже в прошлом статья, и статья тоже неплохая; но в монографии требуется оговаривать, почему именно пушкинская традиция выбрана как приоритетная для данного случая. Нам, например, думается, что важнее было бы обратиться к стихам Пастернака из «Доктора Живаго» и ахматовскому «Реквиему» – источникам, в данном случае для барда более близким.

Выбор же основного поэтического материала тоже порой вызывает вопросы. Если монография посвящена специально авторской *песне*, то уместно ли в ней широко привлекать для анализа стихи, авторами не певшиеся? Особенно это бросается в глаза в разделе об Окуджаве. Мы понимаем, что поэт «един в двух лицах», но всё же у песни есть своя специфика, и она в книге просматривается не очень чётко (не считая Введения, где как раз содержится обзор интерпретаций самого понятия «авторская песня»). Здесь скорее очерки о нескольких замечательных поэтах, объединённых в направления, а важнейший для данной темы «общий знаменатель» – *песенность* (С. В. Свиридов) – почти не заметен. В анализе же доминирует содержательное, тематическое начало; если и привлекается какая-то крупная теоретическая категория (например, хронотоп – применительно к поэме Кима «Московские кухни»), то делается это бегло и вне опоры на богатую теоретическую литературу вопроса (хотя бы на классические труды Бахтина).

Ещё одна книга об авторской песне написана А. Г. Михайловской. Нейтральное название книги – «Авторская песня России» – уточняется подзаголовком «Этнокультурологический вектор».[47] Чт*о* именно это означает и как должны здесь соединиться (да ещё на литературном – то есть филологическом – материале) две хотя и близкие, но всё же разные науки – из текста работы не очень ясно. На самом деле ни этнографии, ни культурологии в книге нет (как нет и филологии). Есть сведения общего характера о бардовских фестивалях, об отдельных бардах (порой содержащие странные утверждения – например, о том, что «за свою жизнь Окуджава написал около 400 песен» /с. 63/; вообще-то их почти втрое меньше). Если под «этнокультурологическим вектором» А. Михайловская подразумевает изображение «истории и повседневности в песнях бардов» и «Образ России в эпосе авторской песни» (таковы названия двух разделов; над смыслом обязывающего термина «эпос» автор книги при этом не задумывается), то это называется иначе и проще: тематический анализ. Этнология тут ни при чём, как ни при чём она и там, где автор книги пишет о «народно-литературных традициях в авторской песне»; тут нужно говорить о сравнительно-историческом литературоведении, одна из задач которого – выявление творческих влияний. Кстати, термин «народно-литературные» изначально неверен. Грамотнее бы-

[47] См.: *Михайловская А. Г.* Авторская песня России: (Этнокультурологич. вектор). М.: Издатель Карпов Е. В., 2007.

ло бы сказать: фольклорно-литературные, но такими тонкостями автор книги не задаётся…

Зато «этнолог» А. Михайловская задаётся вопросом о составе крови известных бардов. Широким жестом причисляя на с. 84 классиков авторской песни «к российской этнической общности», она не забывает уточнить, кто из них по крови еврей, кто еврей наполовину, а у кого ещё какая кровь в жилах…

Но отсутствие научной базы и методологии – это, оказывается, ещё полбеды. А. Михайловская обильно заимствует чужой материал, не считая нужным закавычивать его и ссылаться на истинных авторов. Вот, например, читаем мы на страницах её книги такое: «В творчестве поэтов, чутких к народной традиции, важное место занимает образ ворона, обладающий глубокой мифологической семантикой. Питающаяся падалью, издающая зловещий крик чёрная птица связана с царством мёртвых, со смертью, с кровавой битвой» (с. 104). А вот для сравнения цитата из работы Е. В. Купчик, опубликованной шестью годами прежде: «В творчестве поэтов, чутких к народной традиции, важное место занимает образ ворона, обладающий глубокой мифологической семантикой. Питающаяся падалью, издающая зловещий крик чёрная птица связана с царством мёртвых, со смертью, с кровавой битвой»[48]. Похоже, не правда ли?

Другой пример из книги А. Михайловской: «Обращаясь к четырём эпохам, Высоцкий (в цикле «Из истории семьи…» – *А. К.*) не ограничивается декоративным воспроизведением деталей типа “набедренных шкур” или рыцарского “забрала”. В каждом случае он проникает в социально-психологическую суть эпохи, даёт некую модель её» (с. 219). Это место весьма напоминает фрагмент другой, тоже более ранней, работы: «Обращаясь к четырём эпохам, Высоцкий не ограничивается декоративным воспроизведением исторических деталей типа “набедренных шкур” или рыцарского “забрала”»[49], и далее – по тексту.

Но чаще А. Михайловская подходит к переписыванию творчески, «не ограничиваясь декоративным воспроизведением» чужих слов, а слегка меняя сами слова или их порядок; наверное, она ощущает при

---

[48] *Купчик Е. В.* Образ ворона в поэзии Б. Окуджавы, В. Высоцкого и А. Галича // Мир Высоцкого. Вып. V. 2001. С. 545.

[49] *Кулагин А.* Поэзия В. С. Высоцкого. 2-е изд. С. 95. Что с того, что списав из этой книги полторы страницы текста, А. Михайловская делает сноску со скромно-стыдливым «см.» – кавычек это «см.» всё равно не заменяет. И что предлагают нам «см.» в книге Кулагина, если текст из неё уже дословно перекочевал в книгу Михайловской?

этом творческое удовлетворение от переработки чужого текста. И то сказать: это полезнее, чем копировать слово в слово.

Ну, скажем, могла бы она заимствовать из книги И. А. Соколовой такой пассаж: «Герои названных “цыганских” песен Высоцкого, так же, как и кочевые цыгане, движутся в пространстве, погружаясь в мир природы…»[50] Но она хочет выглядеть оригинальным автором и изменяет текст таким образом: «Все герои “цыганских” песен Высоцкого, так же, как и кочевые цыгане, движутся в пространстве, на природе…» (с. 142). И правильно: *на природе* звучит лучше. Представляется сразу «шум, костёр, и тушёнка из банок». Такой вот «этнокультурологический вектор»…[51]

В некоторых работах авторская песня (и творчество отдельных бардов) трактуется с христианских позиций. В рамках нашей книги на этом можно было бы и не останавливаться (ибо проповедники – *не филологи*, разговор здесь идёт на совсем ином языке), но при нынешней идеологической конъюнктуре (всё более заметная экспансия церкви в государственную жизнь – в частности, в процесс образования) совсем умолчать об этом невозможно. Пример (сравнительно лояльный) такого подхода – книга священника Михаила Ходанова[52], в которой предложена следующая «расстановка сил». Окуджава – «сугубо советский поэт», который «был практически равнодушен к теме патриотизма <…>, православного возрождения России и всю жизнь был по-декабристски увлечён идеями гуманизма (то есть религии человекобожия) как альтернативы христианству» (с. 82, 83). Правда, он был крещён перед смертью, но автор книги ошибается, когда предполагает, что это произошло добровольно – известно, что поэт был в этот момент уже в бессознательном состоянии. Галич, в последние годы жизни испытывавший «нелицемерную тягу» (с. 96; «тяга» бывает и «лицемерной»?) к православному храму, всё же жил под властью идеи «заманчивого богоизбранничества» (там же) – речь идёт, конечно, о еврействе. Разговор, как видим, переведён из социального плана в религиозный: думается, известный эпизод крещения Галича в начале 70-х годов был актом не столько веры, сколько от-

[50] *Соколова И. А.* Указ. соч. С. 209.

[51] Плагиат в книге Михайловской уже был замечен в печати – см.: *Крылов А.* Библиографические записки с эпиграфами: (По разным поводам этюды) // Голос надежды: Новое о Булате / Сост. А. Е. Крылов. Вып. 7. М.: Булат, 2010. С. 504-505.

[52] См.: *Ходанов М.* «Спасите наши души!..»: О христ. осмыслении поэзии В. Высоцкого, И. Талькова, Б. Окуджавы и А. Галича. М.: Отчий дом, 2000. См. также доработанное в качестве «учебно-методических материалов для уроков литературы» (?!) переиздание этой работы: *Ходанов М.* «Спасите наши души!..»: Правосл. духовность и творчество рус. поэтов XX века: Владимир Высоцкий, Игорь Тальков и другие. М.: НИИ школьных технологий, 2010. Ниже мы цитируем её по первому изданию.

чаяния от духоты советского режима, а еврейская тема не была для поэта религиозно-национальной: его волновала трагедия еврейства в двадцатом веке. Высоцкий, симпатичный автору книги тем, что «затронул сердца многих людей, пробудив в них смутную тягу к положительным гражданским началам» (с. 11; «гражданские начала» бывают и «отрицательными»?), подспудно «тянулся к Богу», но мешали «искушения пьянством, блудом и разного рода эпатажными выходками» (с. 21), подогретые ещё его окружением – «беспокойным, пустым, суетным и растленным нравами» (с. 53), «московским диссидентством» с его «отъезженческими настроениями» (с. 55). Вот такая простая схема «искушений», используемая всегда, когда священники пишут о литературе – о Пушкине ли, о Толстом ли (они оба упомянуты и Ходановым), о Высоцком… Спорить тут не о чем.

На осмысление явления авторской песни претендуют с некоторых пор и антологии. Само по себе это явление отрадное, своего рода знак классического качества авторской песни. Но каково качество самих антологий?

Первой ласточкой (хотя «ласточкой» солидной и увесистой, как и подобает антологии) стал сборник, составленный Д. Сухаревым.[53] Сухарев – человек в области авторской песни известный и лицо заинтересованное. Может быть, поэтому антология оказалась, как и песня, «авторской».

Составитель считает, что в антологии должны быть на равных представлены поэты, поющие собственные стихи, и поэты, на стихи которых написаны бардовские (по стилистике) песни. В итоге в книгу вошли подборки не только известных и менее известных бардов, но и Ахматовой, Блока, Багрицкого и многих других. Здесь даются их стихотворения с указанием фамилий авторов музыки. Сами же «авторы музыки» (в том числе, скажем, Виктор Берковский или Сергей Никитин) попали в одноимённый вспомогательный раздел. При таком раскладе и составитель антологии, на стихи которого «авторы музыки» написали немало песен, но который сам *песен* не пишет, попадает в один престижный ряд не только с Окуджавой и Визбором, но ещё в придачу и с Пушкиным и Твардовским.

Мы, впрочем, не склонны объяснять это амбициями составителя. Пожалуй, дело не в них, а в литературоцентричности его сознания. Ему, так сказать, хочется, чтобы поэзия была в авторской песне на

[53] Авторская песня: Антология / Сост. Д. А. Сухарев. Екатеринбург: У-Фактория, 2002. Спустя два года в том же издательстве, с тем же названием и подзаголовком вышла «малая» версия этой книги.

первом месте. Да она и так на первом, это известно. Но всё же есть в авторской песне «композиторская ветвь»: её представляют авторы мелодий к чужим стихам, работающие в бардовской манере и делающие эти самые чужие стихи *своей* авторской песней. «Времена не выбирают» Никитина на стихи Кушнера – это не авторская песня Кушнера (кстати, такую форму поэзии и не жалующего[54]) – это авторская песня Никитина. Он и должен быть представлен в основном разделе антологии.

Составитель этому принципу не следует (хотя на словах против «композиторской ветви» вроде бы не возражает), и оттого в книге возникают явные перекосы. Речь не о том, кому из *бардов* отдано больше места, хотя, например, едва ли справедливо представить Клячкина десятью текстами, а Кукина при этом – всего пятью: нам они видятся художниками примерно одного уровня. Речь о другом – о том, что подборка Кукина меньше соседствующей с ней (антология построена по алфавитному принципу) подборки того же Кушнера. А это уже принципиально несправедливо, ибо авторские песни пишет Кукин, а не Кушнер!

Другой пример: Александр Суханов, бард заслуженно известный, представлен в антологии… одной песней. Ну конечно, знатоки догадаются открыть подборку Овсея Дриза и найдут там «Зелёную карету», где «автор музыки» – Суханов. А человек не очень сведущий и не заметит какого-то Суханова с одной песней…

Литературоцентричность незаметно прокрадывается и в составленные В. М. Романовой так называемые маргиналии – короткие попутные цитаты, сопровождающие подборки поэтических текстов. Вот, скажем, Высоцкий, удостоенный весьма двусмысленной ссылки на Иосифа Бродского, якобы «с грустью» сказавшего: «Это прежде всего очень хорошие стихи, и я думаю, что было бы лучше, если бы они так и были стихами, а не песнями. То, что Высоцкий их поёт, сильно мешает восприятию» (с. 121). После этого удивляешься: зачем же плохого *барда* включать в антологию «Авторская песня»? И как отнестись к «широчайшей известности и признанию у самых разных слоёв населения», констатированным в составительском врезе к подборке Высоцкого? Выходит, со вкусом у этих самых слоёв было неважно…

Недоразумение вышло и с Геннадием Шпаликовым. Из вреза (куда более развёрнутого, чем у Высоцкого) узнаём, что поэт «неко-

[54] См.: *Кушнер А.* Рискуя вызвать негодование… // ЛГ-досье. 1992. № 11. С. 2.

торые свои стихи пел под гитару на собственную мелодию»; одна даже названа – «ставшая популярной песня “Ах ты, палуба, палуба”» (с. 518). Но в подборку Д. Сухарев включил *только* песни, музыку к которым написали *другие* авторы. Получается, что в антологии представлен *поэт* Шпаликов, но *бард* Шпаликов, и без того почти не известный читателю и слушателю (его немногочисленные авторские фонограммы не изданы), ею фактически проигнорирован.

Немного странно при этом, что «литературоцентричный» составитель склонен апеллировать к авторитетам не столько литературно-критическим и литературоведческим (чего жанр антологии вообще-то требует), сколько к КСПэшным, предполагающим оценки всё же любительские, «самодеятельные». Так, критерий номер один для авторской песни он видит в том, «признано» ли произведение «своим в Государстве КСП» (с. 28). Стоит ли придавать этому, довольно расплывчатому, критерию такое большое значение? Известно, что крупнейшие барды от КСП были далековаты и считали себя профессиональными поэтами, даже если и не имели членского билета Союза писателей. Между тем, в одном из входящих в книгу очерков под общим названием «Введение в субъективную бардистику» Д. Сухарев приводит «попавший ему на глаза реестр бардов по версии президента одного из КСП» (с. 29), состоящий из восемнадцати имён. Любопытно, однако, что в этом «реестре» ни Пушкина, ни Ахматовой нет, зато Берковский и Никитин как раз есть.

Составитель, конечно, не особенно скрывает, что его «бардистика» - субъективная. Наверное, не обошлось здесь без вдохновляющего примера Евгения Евтушенко с его «Строфами века»: ведь если можно издать русскую поэзию «по Евтушенко», то почему нельзя издать авторскую песню «по Сухареву»? Да потому, что по «Строфам века» русскую поэзию изучать всё равно никто не будет – для того есть издания академические, есть и «объективные» антологии. Но первая антология по авторской песне, должная задать тон, требовала большей объективности, каковая и является главным условием самого жанра антологии. Без этого она грозит превратиться в сборник любимых песен составителя.

Нечто подобное произошло со сравнительно небольшим сборником «Поющие поэты»[55], в котором как раз и заметна субъективность составителя – Л. В. Поликовской. Руководствуясь, видимо, «гендер-

[55] См.: Поющие поэты / Сост. и примеч. Л. В. Поликовской; Предисл. Н. А. Богомолова. М.: Мир энциклопедий Аванта+; Астрель, 2008.

ным» аспектом или личным вкусом, она включила в книгу песен В. Долиной почти вдвое больше, чем песен Визбора, и втрое больше, чем песен Анчарова – одного из родоначальников авторской песни, признанного как учитель самого Высоцкого. Спору нет, Вероника Долина – яркий автор, но какая уж тут объективность, если так потеснены мэтры?.. Этот серьёзный недочёт отчасти выкупается наличием в книге предисловия, написанного Н. А. Богомоловым – известным специалистом в области литературы Серебряного века, но не чуждым в своих научных интересах и бардовского искусства. Предисловие воссоздаёт породившую авторскую песню атмосферу Оттепели и содержит краткие и ёмкие характеристики творчества Окуджавы, Высоцкого и Галича; досадно только, что автор ошибается в хронологическом обозначении начала творческого пути двух последних бардов. «Галич начал в 1961 г., Высоцкий – в 1962» (с. 10), – пишет Н. А. Богомолов. В реальности всё было как раз наоборот: песня «Леночка», с которой Галич связывал начало своего песенного творчества, сочинена в 62-м; «Татуировка» Высоцкого, называвшаяся автором в качестве первой, – в 61-м. Есть ошибки и в составленных Л. Поликовской примечаниях: так, слово *сметный* в песне Галича «Памяти Б. Л. Пастернака» образовано вовсе не от слова «сметье» (то есть «сор»), как пишет комментатор на с. 458, а от бухгалтерского слова «смета»: ведь в песне упоминается ниже *Литфонд*. Поэт хочет иронически сказать, что на усопшего поэта в Литфонде имелась смета. Адресат песни Высоцкого «Большой Каретный» Л. Кочарян не мог быть «школьным другом» (с. 461) барда, ибо был на восемь лет старше его. Друг, но всё-таки не школьный. Между тем сам факт появления примечаний – хороший знак; ведь до сих пор насыщенные приметами своего времени и историко-культурными ассоциациями тексты авторских песен печатаются по преимуществу без всякого комментария (к этой проблеме мы ещё вернёмся). Книга, наконец, разнообразно и удачно иллюстрирована; но стоило бы указать авторов если уж не многочисленных фотоснимков (это, наверное, и затруднительно), то хотя бы живописных работ – скажем, иллюстрирующего песню Галича «Снова август» портрета Ахматовой (художник Н. Альтман).

Более объективной и взвешенной выглядит антология, составленная Р. А. Шиповым[56]. Правда, здесь есть другой недочёт, ставший особенно явным после выхода «малого» сборника, подготовленного

[56] См.: Антология бардовской песни / Сост. Р. Шипов. М.: Эксмо, 2007.

тем же составителем и включающего только крупные имена[57]. Оказалось, что материал для биографических справок об Анчарове, Высоцком, Галиче, Окуджаве Р. А. Шипов, мягко говоря, дословно позаимствовал из библиографического справочника «50 российских бардов»[58]. Составителем его был сам Шипов, но справки о перечисленных поэтах были написаны там не им, а А. Е. Крыловым и В. Ш. Юровским. В антологиях же текст этих авторов подан как текст Шипова. И ещё нам думается, что в антологиях – мы говорим уже обо всех, независимо от объёма и «формата» – должны быть указаны источники текстов: в каких случаях они печатаются по авторитетным изданиям (а по неавторитетным нет смысла и печатать), в каких – по фонограммам. Впрочем, источники должны быть указаны в любом издании; нынешние же издатели (отмечаем ещё раз), увы, часто забывают об этом. Неужели хотят показать, что Высоцкого или Визбора до них не печатал никто?..

Итак, в 90-е годы сложилось (и в 2000-е упрочилось) филологическое представление об авторской песне как о важнейшей части отечественной культуры, проявилась особая эстетическая природа её, установилась иерархия имён.[59] Теперь можно было уже на новом уровне обратиться к персоналиям.

---

[57] См.: Классика бардовской песни / Сост. и автор вступ. статьи Р. Шипов. М.: Эксмо, 2009. В тот же год в том же издательстве и под тем же названием вышел подготовленный тем же составителем сборник, в котором не оказалось произведений… Окуджавы. Догадаться о причине несложно (и составитель здесь не виноват), но каков сам нонсенс!

[58] См.: 50 российских бардов: Справочник / Сост. Р. Шипов. М.: Кн. магазин «Москва», 2001.

[59] В 90-е годы появились несколько книг об авторской песне на немецком языке, которых мы не касаемся, отсылая читателя к обстоятельному обзору С. М. Шаулова (см.: *Шаулов С. М.* О Высоцком на немецком // Мир Высоцкого. Вып. IV. 2000. С. 483-531) и сделав исключение в «высоцковедческой» первой главе для монографии Х. Пфандля, ибо она специально посвящена Высоцкому.

«МИР ВЫСОЦКОГО»

В 1996 году должность заместителя директора по музейной и научной работе Государственного культурного Центра-музея В. С. Высоцкого занял А. Е. Крылов, и с этого назначения началась новая эпоха в истории музея и в истории высоцковедения, ознаменованная выходом (на базе редакционно-издательского отдела ГКЦМ) ежегодного научного альманаха «Мир Высоцкого. Исследования и материалы». С 1997 по 2002 год вышли шесть выпусков его; в роли составителей первого выступили А. Е. Крылов и Б. Б. Жуков, всех последующих – А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. Два выпуска – третий (в двух томах) и пятый – были посвящены материалам больших международных научных конференций, прошедших в Музее соответственно в 1998 и 2000 годах. (Ниже в тексте этой главы мы будем для удобства указывать в скобках римской цифрой и курсивом номер выпуска, а применительно к третьему выпуску – ещё и номер тома арабской цифрой через дробь.)

Издание оказалось очень солидным (не только по объёму, хотя и по объёму тоже: в каждом томе от пятисот до семисот страниц) и, мы бы сказали, завидным для любой отрасли науки, ибо оно оперативно давало специалисту полную информацию о состоянии высоцковедения за истекший год. В конце каждого выпуска (мы поневоле начинаем с конца) печатались обширные библиографические материалы, в том числе аннотированные списки всех касающихся Высоцкого книг, научных статей из малодоступных изданий, годовых комплектов специализированных периодических изданий («Вагант-Москва», «АПАРТ», тульский «Горизонт»). Есть тематические обзоры (например, изданий записей Высоцкого на компакт-дисках или хранящихся в фондах Музея студенческих дипломных работ), рецензии, хроника связанных с именем поэта научных и культурных событий. Пристальный интерес составителей и редакции к библиографии помогал исследователям не только найти нужную работу, но и отличить «зёрна от плевел», то бишь заметить работы недобросовестные, вторичные, попросту плагиат. Так, именно со страниц альманаха (см.: *V*, с. 635) читатель узнал о плагиате «исследовательницы» из Якутска Ю. Г. Хазанкович, присвоившей работу болгарского филолога Т. Галчевой («“Телега жизни” А. С. Пушкина и “Кони привередливые” В. С. Высоцкого как два типа поэтического мышления»), рус-

ский перевод которой был опубликован, кстати, в первом выпуске «Мира Высоцкого».[60]

Составители альманаха резонно рассудили, что фундаментом высоцковедения, как и любой ветви гуманитарного знания, должны быть документы и точно установленные факты. Поэтому в «Мире Высоцкого» немало публикаторских и биографических материалов. Прежде всего, это неизвестные прежде тексты Высоцкого, публикуемые А. Е. Крыловым (*I*, *III/1*, *IV*), или тексты, им же уточнённые (например, на страницах пятого выпуска предложено новое текстологическое прочтение песни «Через десять лет», ныне уже учтённое в издательской практике[61]). В этом же ряду стоит необычная публикация (*VI*) – текст трёх телефонных разговоров Высоцкого с канадским коллекционером, поклонником барда Мишей Алленом (настоящее имя – Михаил Каценеленбоген). Звонки датируются 1976-77 гг.: Аллен звонил из Торонто в Монреаль, где Высоцкий оказывался во время своих североамериканских поездок. Записи сохранились благодаря тому, что коллекционер подключал к телефонному аппарату магнитофон. Публикация приоткрывает некоторые страницы творческой биографии поэта, в частности – позволяет уточнить датировку стихотворения «Слева бесы, справа бесы…» (1976).

Фундаментальное высоцковедение представлено в альманахе также текстологическим исследованием В. М. Ковтуна о «Притче о Правде и Лжи» (*II*), публикациями Е. И. Кузнецовой, собравшей обширный газетно-журнальный материал о восприятии Высоцкого прижизненной театральной и кинокритикой (*IV*, *V*; впоследствии эти работы лягут в основу отдельной книги[62]), серией статей И. И. Рогового, касающегося различных биографических фактов. Он, например, уточняет датировку известных писем поэта к Л. В. Абрамовой, присланных из Кабардино-Балкарии летом 1966 г., что, в свою очередь, позволяет прояснить некоторые обстоятельства той поездки (*I*). В другой своей работе И. И. Роговой описывает и исследует «овировское» личное дело поэта, дающее возможность довольно точно датировать выезды Высоцкого за границу и его возвра-

---

[60] В плагиате Ю. Г. Хазанкович обвиняет не только редакция «Мира Высоцкого», но и – по другому поводу – В. Огрызко на страницах «Литературной России» (8 апр. 2005 г.); впрочем, это не помешало ей получить в 2008 г. Государственную премию республики Саха (Якутия) в области науки и техники для молодых учёных и специалистов.

[61] См., например: *Высоцкий В.* Добро остаётся добром / Сост., текстолог. подгот. и библиография А. Е. Крылова. М.: Молодая гвардия, 2003. С. 379-381.

[62] См.: *Кузнецова Е. И.* Владимир Высоцкий в зеркале критики: роли в театре и кино. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003.

щения домой (*III/1*). Наконец, исследователь анализирует текст дневника, который поэт вёл во время поездки во Францию в начале 1975 года и который был в своё время не вполне корректно опубликован Е. Канчуковым (см.: Октябрь. 1991. № 6), устанавливая при этом хронологию упомянутых в дневнике событий и встреч (*V*).

Кстати, дневнику 1975 года посвящена в альманахе и работа уже известного нам (см. первую главу) Х. Пфандля (*III/2*), предпринимающего попытку выяснить, в какой мере суждения Высоцкого о европейских странах «свободны», а в какой – «зависимы от стереотипов восприятия Запада советским человеком» (с. 339). По мнению исследователя, «позиция Высоцкого в этой поездке вытекает из абсолютно самостоятельного мышления интеллигента, свободно играющего с клише и стереотипами, иронически надевающего маски для подчёркивания своего отношения к западному миру и своего места в нём» (с. 348-349).

Раздел «Воспоминания» потребовал от составителей особой осторожности – ведь желающих что-нибудь «вспомнить о Володе» хватает. Опубликованные в альманахе мемуарные материалы, во-первых, тщательно проверялись на достоверность, а во-вторых, непременно должны были приоткрыть какой-то малоизвестный или даже вовсе неизвестный пласт биографии поэта. Так, из воспоминаний казахского сценариста и режиссёра А. Галиева (*II*) выясняется, что в 1963 г. Высоцкий начинал сниматься в Алма-Ате в фильме «По газонам не ходить», но по некоторым причинам вышел из работы. Воспоминания Д. Карапетяна (*IV*) проясняют наконец реальные обстоятельства обросшего легендами посещения Высоцким опального Хрущёва, повествуют о поездке поэта по местам, связанным с Нестором Махно, которого он хотел сыграть в кино.[63] И. Окуневская и В. Суходрев (*III/2*) свидетельствуют об отношениях Высоцкого и Марины Влади, о тематике разговоров на политические темы, которые вёл поэт, о создании некоторых его произведений («Штормит весь вечер…», «Из дорожного дневника»). Все три мемуарных материала подготовил к печати тот же И. И. Роговой.

Е. И. Кузнецова публикует фрагменты стенограммы обсуждения спектакля «Свой остров» театра «Современник» в Главном управлении культуры Мосгорисполкома в 1971 г. (*II*); в спектакле, напомним, должны были звучать несколько песен Высоцкого. Этот материал хо-

[63] Впоследствии мемуары Д. Карапетяна выйдут в полном объёме отдельной книгой: *Карапетян Д.* Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспоминания. М.: Захаров, 2002; то же, [2-е изд., доп.] 2005.

рошо показывает «советский» механизм запретительства, основанный на демагогии и эстетической глухоте. Своеобразный срез массового (от восторженного до возмущённого «антисоветскими выходками») прижизненного восприятия творчества поэта дан в подборке адресованных к нему писем за один год – 1974-й, подготовленной к печати Е. И. Кузнецовой и И. И. Огурцовой (*II*). Есть даже ироническая публикация «доктора Маргулиса» – подборка «текстов Высоцкого», якобы продиктованных им разным людям из потустороннего мира (*II*).

Львиную долю объёма всех выпусков альманаха занимают, конечно, литературоведческие работы. Предложенные читателю интерпретации разнообразны и по охвату материала, и по методике, но в большинстве своём они представляют поэзию Высоцкого в историко-культурном контексте. Так, Н. М. Рудник в статье «Добрый молодец, молодая вдова и Родина-мать» (*I*) даёт ёмкую трактовку творчества поэта как «литературного завершения русского фольклора, его авторского оформления, ставшего возможным в XX веке» (с. 335). Ведь именно в XX веке «высокая поэзия и народная культура, существующие на протяжении веков в качестве двух противоположных лагерей <…>, приобрели <…> дополнительную нагрузку: противопоставление официального (высокого) неофициальному (низкому)» (там же). При таком подходе Высоцкий оказывается поставлен в большой, охватывающий три-четыре столетия, временной контекст, ибо процесс «превращения литературного творчества в фольклор» начинается на Руси, как полагает Н. М. Рудник, ещё в XVII веке. Панорамность взгляда позволяет исследовательнице свободно обращаться с историко-культурным материалом – от «Повести о Горе-Злочастии» до советской массовой песни 30-х годов. Под пером филолога всё это выглядит как мощный фундамент творчества художника. Конечно, поэтический материал представлен в небольшом этюде выборочно, но он весьма показателен. Это, например, песня «Разбойничья», лирический герой которой в соответствии с национальным типом сознания и поведения соединяет в себе и «грустную думу, тоску-кручину», и «самостоятельные, активные поиски своей доли, судьбы, счастья» (с. 338), или военная песня «Мы вращаем Землю», в «фольклорном» подтексте которой автор статьи тонко почувствовала связь с «представлениями о женщине», с «брачным пиром» (с. 341, 342).

Перспективность рассмотрения поэзии Высоцкого в связи с фольклором подтверждается статьёй Л. Я. Томенчук о «Притче о Правде и Лжи» (*I*). Она расслышала в песне голос *некоего чудака*,

восклицающего: «Чистая правда со временем восторжествует!» (прежде эти слова печатались без кавычек, то есть как слова автора) – и встречающего спокойно-ироничный авторский ответ: «Если проделает то же, что явная ложь». Такое прочтение (подкреплённое и изысканиями О. Б. Заславского в том же выпуске альманаха) принято в позднейших переизданиях «крыловского» двухтомника. Но дело не только в смысле отдельной строки. Анализ песни, проделанный с опорой на очень ощутимую в «Притче…» фольклорную традицию (сказки, пословицы), позволил сделать неожиданный, но убедительный вывод: в этой песне, «кажется, одной из самых открыто морализующих у ВВ, правит бал не этическое, а артистическое, не человек поучающий, а человек играющий…» (с. 95) Как знать, может быть, у этой идеи в высоцковедении вообще хорошие перспективы?

Статья того же автора о песне «Горизонт» (*IV*) представляется нам менее удачной. Задаться вопросом: «…остался ли в живых герой гонщик или погиб?» (с. 297) – и в итоге прийти к выводу, что «движение по жизни <…> свойство жизни, в которой не может быть остановки без цели» (с. 305), на наш взгляд, несколько схоластично (и отчасти вторично по отношению к статье самой Л. Я. Томенчук «Я, конечно, вернусь…» – см.: *III/2*). Ну не может, да. Само собой разумеется. Кстати, если уж непременно искать ответ на поставленный исследовательницей вопрос, то любопытно было бы сравнить «Горизонт» с написанными по его следам «Конями привередливыми», где лирическая ситуация в общем аналогична, а исход – смерть, несмотря на явную недооценку этой темы применительно к «Коням…» в позднейшей работе той же Л. Я. Томенчук[64].

Целую серию статей опубликовал в альманахе С. В. Свиридов. Открылась она статьёй «О жанровом генезисе авторской песни В. Высоцкого» (*I*), в которой исследователь связал становление творческой индивидуальности поэта с ироническим пародированием «балладной традиции современного песенного фольклора» (с. 83). В последующих же выпусках печатались статьи по проблематике кандидатской диссертации о художественном пространстве поэзии Высоцкого, над которой филолог в ту пору работал. Процесс творческого поиска его зафиксирован в своеобразной трилогии-триаде статей, в каждой из которых развивались и переосмыслялись идеи статьи предыдущей.

[64] См.: *Томенчук Л.* «…А истины передают изустно». Днепропетровск: Пороги, 2004. С. 45-60.

В статье «На сгибе бытия. К вопросу о двоемирии Высоцкого» (*II*) выявлены отличия творчества поэта от романтического искусства. Получается, что *другой* (идеальный) мир, столь притягательный для романтиков, у Высоцкого хотя и становится точкой устремления, но лишь на время: его герою обязательно нужно вернуться *сюда*, в *эту* жизнь, ценность которой оказывается выше. В другой статье – «Званье человека» (*IV*) – эта идея оказалась скорректирована. Здесь вместо двоемирия появляется уже троемирие: посреди миров-крайностей находится «секулярное бытие», куда герой Высоцкого «непременно возвращается» (с. 278). Наконец, в следующей работе – «На три счёта вместо двух» – исследователь пытается разрешить противоречие между двумя прежними статьями, полагая, что по ходу творческой эволюции поэта бинарная модель художественного пространства сменилась на тернарную. Согласно этой концепции, «результирующий смысл» поэзии Высоцкого – «апология человека» (с. 117), находящегося как раз между двумя мирами. К этой трилогии примыкает и статья С. В. Свиридова «Поэтика и философия “Райских яблок”» (*III/1*), посвящённая анализу одного из поздних песенных шедевров поэта, в том числе – его текстологии.

Эти колебания и некоторая умозрительность концепции (при всём таланте и высокой филологической культуре автора) обусловлены, может быть, объективной сложностью задачи: ведь через всю трилогию то явно, то завуалировано проходит красной нитью мысль о соотношении творчества Высоцкого с романтизмом. Задача эта чрезвычайно сложна, как вообще сложна задача соотнесения творчества художника новейшего времени с большой историко-культурной моделью, характерной для другой эпохи. Вместе с тем она открывает широкие возможности для интеллектуальных построений. Сближения получаются самые неожиданные. Если, скажем, формулировка «Высоцкий и романтизм» не воспринимается как парадоксальная, то именно так звучит тема «Высоцкий и барокко», заявленная в альманахе двумя статьями С. М. Шаулова, давно и успешно занимающегося Высоцким (см. первую главу), но по основному научному профилю специалиста по немецкой литературе (кстати, в выпуске *IV* он поместил уже упоминавшийся нами обзор «О Высоцком на немецком», полезный не только содержащейся в нём реферативной информацией, но и собственными филологическими наблюдениями автора).

В статье «“Высоцкое” барокко» (*III/1*) автор рассматривает «объективное типологическое схождение внутренней органической струк-

туры большого эстетического явления с другим» (с. 30). Несмотря на все методологические оговорки и «подстраховки», концепция статьи, конечно, заведомо уязвима. Скажем, присущее барочной литературе «напряжённое состояние языка» (с. 32), включающее неологизмы, анафору и тому подобные приёмы, встречается в новой русской литературе не только у Высоцкого. Оно не менее «напряжённое» у имажинистов или футуристов. А «вариативное представление жизни» (с. 39) насквозь пронизывает текст «Евгения Онегина». Или действительно барокко – «вездесущее»? Возможно, но в этом случае *проблема Высоцкого* остаётся по-прежнему нерешённой. Так же воспринимается и статья С. М. Шаулова «Эмблема у Высоцкого» (*IV*), где многие известные образы поэта – *горящее сердце солдата*, входящий в порт корабль, даже повернувшийся к солнцу *зелёный, но чуткий подсолнух* (из песни «Чёрные бушлаты») – трактуются в духе барочной «Эмблематы».

И всё же в статьях С. М. Шаулова затронута какая-то очень важная, хотя пока ещё и не очень ясная, проблема поэзии Высоцкого. Сам исследователь ощущает, что он не столько отвечает на вопросы, сколько ставит их: «Почему именно этот художественный опыт <…> так сконцентрировался и сказался? Почему поэзия, в столь сильной степени риторическая, оказалась так созвучна эпохе и так жадно востребована огромными массами людей? Почему, почему…» (*IV*, с. 166). Свои поиски в этом направлении филолог продолжит и позже, соотнося с барочной топикой отдельные произведения и темы поэзии Высоцкого (стихи о море, песня «Белое безмолвие»); статьи такого рода собраны им в отдельной небольшой книжке под названием «Паралипомены к книге “Мир и слово”» – названием, на наш взгляд, не очень удачным, ибо в нём некоторая претенциозность соседствует с напрасным авторским умалением своего труда.[65]

Соавтор С. М. Шаулова по той самой книге («Владимир Высоцкий: Мир и Слово»; см. о ней в первой главе), А. В. Скобелев, выступил в альманахе со статьёй «Образ *дома* в поэтической системе Высоцкого» (*III/2*), тоже развивающей идеи совместной работы 1991 года. Как и там, в новом исследовании учитываются фольклорно-мифологические представления (дом в поэзии барда нередко оказывается в роли *гиблого места*), но исследователь признаёт, что семантика *дома* у Высоцкого «значительно шире» собственно фольклорной, что она обусловлена в большей степени «личностным взглядом

[65] См.: *Шаулов С. М.* Паралипомены к книге «Мир и слово»: Сб. статей и материалов. Уфа: Изд-во БГПУ, 2006.

автора» (с. 107, 108). Привлекая обширный поэтический материал (оказывается, о *доме* поэт писал на протяжении всего своего творческого пути), прослеживая звучание мотивов *дороги*, *входа*, *двери* и других, автор статьи приходит к выводу: «*Дом* в поэтической системе В. С. Высоцкого предстаёт как один из образов наличного *здесь*, которому противопоставляется необходимое, недостающее *там*. И это *здесь* в образе *дома* неизбежно проявляет свою неблагополучность, ущербность, удручающую недостаточность» (с. 118-119). Очевидно, что эта работа «даёт пищу» как исследователям художественного пространства поэта (о хронотопе, кстати, в альманахе есть ещё статья болгарской исследовательницы И. Захариевой; *V*), так и сторонникам «романтической» концепции (идея двоемирия).

С. Л. Страшнова интересуют более близкие хронологически, даже современные Высоцкому «социокультурные контексты» (*III/1*). Во-первых, это литература постмодернизма, которая «начинает складываться как раз с конца пятидесятых годов» (с. 24); с ней Высоцкого, по мнению филолога, роднит воссоздание «в качестве реальной данности существующей мешанины стереотипов». Но, в отличие от постмодернистов, «многообразную речь современников поэт не просто цитирует, но – обживает, выходя к почти не освоенному литературой 50-х – начала 60-х годов состоянию так называвшегося рядового человека» (с. 25; тут можно было бы возразить, что «состояние» такого героя всё же серьёзно осваивалось литературой тех лет – стоит вспомнить прозу Солженицына или «деревенщиков»; другое дело, что бард привносит сюда комический элемент как раз «постмодернистского» толка). Кроме того, С. Л. Страшнов соотносит творческую позицию Высоцкого с феноменом шестидесятнического просветительства, предполагавшего, с одной стороны, «учёбу» интеллигента у идеализируемого им «простого человека», а с другой стороны – стремление этого же простого человека сначала «встряхнуть и разбудить». Так вот, особое место Высоцкого среди шестидесятников автор статьи видит не только в антиутопизме (здесь он ссылается на книгу Вл. Новикова – см. об этом выше, в первой главе), но и в демократизме: «авторский взгляд на них (героев Высоцкого – *А. К.*) направляется не презрительно – сверху вниз – и не восхищённо – снизу вверх (что <…> друг другу не мешает), а глаза в глаза. Это отношение самостоятельное и понимающее» (с. 28).

Чем ближе к поэту хронологически соотносимая с его творчеством историко-культурная модель, тем большее заведомое «доверие»

она должна бы вызывать. Так, любопытны размышления М. В. Моклицы на тему «Высоцкий – экспрессионист» (*III/1*): по её мнению, поэта связывает с этим направлением искусства двадцатого века гиперболизация и аллегоризм. Впрочем, редакция осторожно сопроводила эту статью послесловием-сомнением В. Н. Терёхиной (специалиста по творчеству Маяковского) под говорящим названием «Экспрессия или экспрессионизм?» (такое же послесловие, написанное на этот раз А. А. Илюшиным, имела и работа С. М. Шаулова о «“Высоцком” барокко»). Зато там, где исследователь работает с *ближайшим* к Высоцкому *конкретным* материалом, удача может ждать его сразу, без оговорок типа «дальнейшие разыскания покажут…» Такова в альманахе, например, статья Д. И. Кастреля о серии баллад, написанных Высоцким для фильма М. Швейцера «Бегство мистера Мак-Кинли» (*III/1*). Автор обратился к режиссёрским заготовкам-подстрочникам этих баллад и сравнил с ними тексты Высоцкого. В результате разрушена идущая от мемуаров С. А. Милькиной (жены режиссёра и его помощника в работе над фильмом) красивая легенда о том, что Высоцкий выполнил задания Швейцера «один к одному». Он выполнил его именно так в тех случаях, где заданная тема его самого как художника, что называется, не задела (например, в «Мистерии хиппи» с её идеей отрицания, для Высоцкого всё-таки бедноватой). Но стоило поэту при прочтении подстрочника «поймать героя («Баллады о манекенах» – *А. К.*) на шаловливой мыслишке»: завидуя манекенам в витринах, поменяться с ними судьбой, – как он «впивается в него (героя – *А. К.*), как бульдог. Мыслишка гиперболизируется до фиксированной идеи, до философии, до идеологии. Песня уходит на совершенно другой уровень обобщения» (с. 123).

Перу Д. И. Кастреля принадлежит в альманахе и статья (*VI*), написанная тоже на конкретном материале и посвящённая сравнительному анализу двух песен об охоте на волков, создание которых разделено у Высоцкого целым десятилетием. Опираясь на черновики и аудиозаписи, исследователь замечает, что вторая песня («Конец “Охоты на волков”, или Охота с вертолётов», 1978) содержит поэтический поворот, заметно уводящий в сторону от первой песни («Что останется от этой “Охоты”, если выяснится, что за флажки ушла вся стая? “Кровь на снегу” тут же окажется клюквенным соком…» и так далее; с. 110). Но выясняется, что, стремясь сохранить смысловую преемственность между песнями, поэт вносил поправки и добавлял мотивы, которые при автономном прослушивании более позднего

произведения как раз и могут вызвать (и поначалу вызвали у автора статьи) недоумение.

Вообще «волчья» тема оказалась одной из сквозных в альманахе: связанные с нею работы появлялись в разных выпусках. Такова статья А. Е. Крылова (*II*), в которой «Охота на волков», нередко напрямую соотносимая с травлей поэта в печати в 1968 году, рассматривается в более широком общественном контексте одного из самых мрачных годов брежневской эпохи, отмеченного реакционной внутренней и внешней политикой властей (преследования инакомыслящих, ввод войск в Прагу…). Такова и статья С. В. Свиридова «Конец *ОХОТЫ*. Модель, мотивы, текст» (*VI*), где внимание исследователя сосредоточено в основном на второй песне «волчьего» цикла, но сверхзадачей оказывается, как и в работе Д. И. Кастреля, сопоставление её с первой песней. По мнению С. В. Свиридова, «поздняя вещь сложнее и трагичнее ранней, за счёт тех сомнений, которые воплотились в ней…» Она «выражает философскую рефлексию о границах человеческой свободы вообще» (с. 159), и для позднего Высоцкого это в самом деле показательно. Есть в альманахе и другие работы об этих песнях (*III/1*, *V*).

Перспективна уже по самой постановке проблемы статья М. Н. Капрусовой «Влияние профессии актёра на мироощущение и литературное творчество В. Высоцкого» (*V*). Автор прослеживает проявление в творчестве поэта театральной традиции на нескольких уровнях: «через отражение в стихах актёрского психологического склада автора; через влияние на литературное творчество сыгранных ролей, репертуара театра; через сложность построения образа лирического героя; через отражение в стихах жизненных ролей автора» и так далее (с. 419). Эти положения не голословны: они подкрепляются многочисленными конкретными наблюдениями. Например, обращение к поэзии Маяковского, легшей в основу таганковского спектакля «Послушайте!», позволяет услышать у Высоцкого несколько не отмечавшихся прежде «маяковских» реминисценций, а известная своей сложностью проблема лирического героя Высоцкого получает новый поворот при сопоставлении его творческого опыта с опытом Вертинского: у обоих художников лирический герой «всегда отдаёт себе отчёт, когда начинает не б ы т ь, а к а з а т ь с я, и иронизирует н а д с о б о й и окружающими, которые ничего не замечают (ловятся на произнесённое *я*)» (с. 410; разрядка и курсив М. Н. Капрусовой). Правда, последнее сопоставление звучало бы убедительнее, обратись

исследовательница не к стихотворениям Вертинского, которых Высоцкий скорее всего не знал, а к популярным, бывшим на слуху, «ариеткам» его. А что касается Маяковского, то в пользу концепции М. Н. Капрусовой могло бы сработать исследовательское уточнение, какие именно тексты Маяковского звучали в спектакле.

Естественно, наследие Высоцкого привлекло внимание и языковедов; особенно подробно лингвистические аспекты его рассматриваются в пятом выпуске, где составлен даже специальный большой раздел «Стихия языка». Раздел открывается глубокой и насыщенной работой Л. В. Кац «О некоторых социокультурных и социолингвистических аспектах языка В. С. Высоцкого». Творчество барда рассматривается здесь в контексте «гигантской проблемы “огосударствленного” искусства», объективно не справлявшегося с одной из поставленных перед ним «сверху» задач – «внесением элитарного эстетически значимого слова в массовое сознание» (с. 144, 145). Эту миссию – «абсолютно частным путём, без какой-либо поддержки огосударствленного искусства» (с. 153) – взял на себя и выполнил именно Высоцкий. Это стало возможно, как считает Л. В. Кац, прежде всего за счёт устности творчества поэта и её составляющих (устность собственно речевая; театральный и музыкальный компоненты; устность, идущая от звуковой природы поэтического слова). Далее, автор статьи выявляет у Высоцкого пути «репрезентации в структуре текста традиционных мотивов русской классики» – путь «прямой» (в виде «этических максим и императивов») и путь «обратный» («отталкивание от легко узнаваемых штампов канонизированной русской классики»; с. 153, 154). Наконец, опираясь на текстологические принципы А. Е. Крылова, филолог придаёт принципиальное значение особой диалектике письменного и устного, когда «в <…> сфере господства устности живёт, во-первых, первичная текстовая структура, начавшая своё существование в письменном тексте, а во-вторых, на уровне приёма Высоцкий широко пользуется чисто текстовым приёмом циклизации» (с. 156; проблеме циклизации у Высоцкого, кстати, посвящены несколько статей в пятом выпуске). Из всего этого и складывается удавшийся уникальный эксперимент художника, «прояснявшего и возвышавшего массовое сознание путём персонификации контактов с текстом его носителя» (с. 157). По прочтении статьи возникает вопрос и о других крупных бардах, в творчестве которых, наверное, тоже по-своему проявляются отмеченные Л. В. Кац признаки. Что «помешало» им проделать в итоге ту же культурную работу, если

опыт Высоцкого, по мнению исследовательницы, оказался в своём роде единственным?

В этом же разделе (а также в прочих выпусках альманаха; мы по-прежнему говорим о пятом) помещены исследования крылатых выражений в поэзии Высоцкого (С. Г. Шулежкова), фразеологизмов (А. В. Прокофьева) и другие лингвистические работы. Интересна и перспективна работа В. П. Изотова «Филологический комментарий к творчеству В. С. Высоцкого. Проект», намечающая основные направления лингвистического описания поэтического мира художника (толковый словарь языка; словарь одного текста; словарь одного слова; «лингвовысотинки» – авторская игра слов, фразеологизмов и так далее. Свои идеи филолог частично реализовал в серии брошюр, вышедших в Орловском госуниверситете до и после этой программной статьи.[66]) Есть и небольшая статья Е. Р. Кузнецовой о «музыкальном компоненте»: автор полагает, что музыкальность присуща поэзии Высоцкого как таковой, даже независимо от наличия мелодии и аккомпанемента. Это проявляется в звукописи, в использовании музыкального приёма крещендо (нагнетания), в повторах и контрастах. Это исследование продолжает линию изучения поэтико-музыкального синтеза в творчестве Высоцкого, начатую работами Л. Я. Томенчук (см. первую главу) и Н. Шафера[67]; кстати, логично было бы увидеть в статье Е. Р. Кузнецовой ссылки на предшественников, но таких ссылок, к сожалению, в ней нет.

Особое направление в альманахе связано с историей высоцковедения – науки хотя и совсем молодой, но к концу 90-х уже имевшей свой «Архив» (название соответствующего раздела). Так, спустя пятнадцать лет после публикации первой филологической статьи о Высоцком, написанной С. И. Кормиловым (см.: Русская речь. 1983. № 3), в альманахе опубликованы воспоминания автора о работе над ней и о трудностях, с которыми она проходила в печать в «андроповском» году (имя Высоцкого, напомним, было в ту пору полузапретным). Здесь же – текст первоначального её варианта, в журнале отвергнутого, и далее – текст варианта второго, «относительно проходимого», но всё же подвергшегося «смягчающей» редактуре. «Мир Высоцкого» напечатал этот текст в восстановленной авторской редакции (*II*).

---

[66] См., например: *Изотов В. П.* Окказионализмы В. С. Высоцкого. Опыт словаря. Орёл, 1998; *он же.* Толковый словарь «Баллады о бане» В. С. Высоцкого. Орёл, 1998; *он же.* Высоцкий и рубеж тысячелетий: Сб. статей. Орёл, 2000; *он же.* Словарь поэзии Владимира Высоцкого: [Буквы] А. Х. Орёл, 2001; *то же*: [Буквы] Ч. Ш. Орёл, 2002 (и другие).

[67] См.: *Шафер Н.* Владимир Высоцкий как композитор // Театр. 1988. № 6. С. 51-59.

В свете одной из ключевых высоцковедческих проблем – «Высоцкий и русская классика» – представляет немалый интерес публикация выступлений Вл. И. Новикова и кинорежиссёров А. Митты («Сказ про то, как царь Пётр арапа женил») и М. Швейцера («Маленькие трагедии») на состоявшемся в 1987 году и посвящённом пушкинской теме у Высоцкого вечере в московском Музее Пушкина. Филологическое выступление Вл. И. Новикова (содержащее, в частности, анализ темы *памятника*, травестийных вариаций «Песни о вещем Олеге» и «Лукоморья») хронологически оказывается первой ласточкой «пушкинского» высоцковедения, продолженного работами В. А. Зайцева (во втором выпуске альманаха опубликована его статья «“Памятник” Высоцкого и традиции русской поэзии»), Ю. В. Шатина, С. В. Свиридова и других исследователей. Заметим кстати, что в альманахе есть серия статей, авторы которых сопоставляют лирику Высоцкого с творчеством различных поэтов и прозаиков двух последних столетий – Некрасова (Г. Л. Королькова; *III/2*), Достоевского (С. М. Шаулов; *V*), Гумилёва (О. Лорэр – *V*; Д. В. Соколова – *VI*), Вертинского (Е. Я. Лианская, Е. А. Тарлышева – *III/2*; С. В. Вдовин – *VI*); Зощенко (И. В. Кириллова; *III/2*) Рубцова (Е. М. Четина; *III/2*), Бродского (Дж. Смит, Н. М. Рудник; обе – *III/2*).

Несмотря на то, что шло всего второе десятилетие «без Высоцкого», редакция альманаха почувствовала возможность говорить не только о традициях в его творчестве, но уже и о *его собственной традиции* в продолжающей развиваться русской культуре. Традиция эта проявилась прежде всего в искусстве отечественного рока. В статье рок-журналиста И. Смирнова с говорящим заглавием «Первый в России рокер» (*I*) поставлен вопрос о соотношении творчества Высоцкого (шире – авторской песни) и рок-культуры 80-х–90-х годов. Автор статьи не стремится к универсальному ответу на этот вопрос, а подходит к проблеме дифференцированно. По его мнению, среди деятелей рока есть несколько фигур (А. Градский, С. Рыженко, А. Башлачёв, Ю. Шевчук), заметно продолжающих традицию Высоцкого: «Все они создавали жанровые миниатюры (столь “учителем” любимые), своего рода музыкальный мини-театр, где автор-исполнитель перевоплощается в старых и молодых, в солдат и колхозников, в мужчин и женщин. Творческий метод, <…> не свойственный рок-музыке: рокер играет обычно самого себя» (с. 410). С другой стороны, замечает И. Смирнов, «в истории русского рока всегда присутствовала стратегическая альтернатива сближению с бар-

довской песней: рок-подразделение советской эстрады…» (с. 413) Поскольку пик русской рок-поэзии уже тогда начинал отдаляться в прошлое и тоже становиться явлением *истории* культуры, нетрудно было предвидеть, что разговор на тему «Высоцкий и рок» получит продолжение. Так оно и вышло: впоследствии в альманахе появятся специальные работы такого рода о конкретных именах (о Макаревиче – Ю. В. Доманского, и о Башлачёве – Н. Н. Клюевой; см.: *VI*), а в другом научном центре выйдет даже целый сборник статей по данной проблеме, о котором мы ещё скажем в одной из следующих глав.

Вообще альманах чрезвычайно разнообразен по тематике. *Мир Высоцкого* оказался (что, впрочем, не удивительно) ёмким и насыщенным. Не только отдельные статьи, но и целые разделы посвящены, например, проблеме лирического героя и изучению творчества Высоцкого в школе (*III/1*), стиховедению и восприятию поэта за рубежом (*III/2*); публикуются фрагменты диссертаций о Высоцком (*II*) и остающиеся обычно лишь в архиве ВАКа отзывы оппонентов на диссертации (*IV*), материалы «тамиздата» 60-х–80-х годов, в том числе заметки таких крупных писателей как Василий Аксёнов, Сергей Довлатов, Виктор Некрасов (*III/1*, *IV*). Приводятся и анализируются материалы социологического опроса о современном (1997) восприятии творчества Высоцкого (*III/1*). Но несмотря на всё это, в какой-то момент, как нам кажется, альманах стал испытывать нечто вроде кризиса. В 2002 году ГКЦМ издал, как читатель уже знает, шестой выпуск, оказавшийся последним. А в 2003-м в результате кадровых перестановок в Музее изменилась концепция научной работы и была свёрнута активная издательская деятельность, придававшая этому учреждению заметный авторитет в гуманитарной среде. Проще сказать – из Музея уволился А. Е. Крылов, и вслед за ним ушли сотрудники, чьи усилия и квалификация обеспечивали редакционную подготовку альманаха. Конференции в Музее тоже больше не проводились. «Золотое семилетие» высоцковедения закончилось.

Можно сожалеть о прекращении замечательного издания, сравнивать его, скажем, с легендарным довоенным «Временником Пушкинской комиссии», успевшим выйти тоже шестью выпусками, и ностальгически «вздыхать о прежнем, о былом», когда исследователи имели и надёжную трибуну, и исчерпывающую информацию. Но полезнее, вчитавшись в материалы последнего выпуска, задуматься об объективной логике происшедшего.

За годы издания «Мира Высоцкого» у него, как читатель и сам уже мог заметить, сложился авторский актив, где каждый исследователь выступал прежде всего с какой-то важной для него проблемой. Скажем, С. И. Кормилов публиковал в прежних выпусках статьи об именах собственных (*III/2*) и о животных (*V*) в творчестве поэта. В шестом томе он представлен обширной статьёй «Города в поэзии В. С. Высоцкого». Восприятие творчества художника через внешние координаты хотя и любопытно и само по себе, и в плане индивидуально-авторского научного почерка филолога, но для предполагающего известное разнообразие альманаха оно может показаться несколько монотонным.

Статья Л. Я. Томенчук о «Песне конченого человека» написана тоже в привычном для неё ключе увлечённого и несколько надуманного интерпретирования. Главная задача автора – доказать, что трактуемая обычно как пессимистическая, «Истома…» несёт в себе «позитивный заряд», и заключён он главным образом в *притяжении земли* как источнике силы. Но право же, стоит непредвзято, без «усложнизмов», вслушаться в совершенно недвусмысленные строки поэта («Устал бороться с притяжением земли – / Лежу, – так больше расстоянье до петли. / И сердце дёргается словно не во мне, – / Пора туда, где только *ни* и только *не*»), – как всякая мысль о «позитиве» растает сама собой. Именно такие искусственные допущения составляют эту довольно растянутую работу, где, например, несколько страниц могут быть отданы полемике с другим исследователем по вопросу о том, что *сгнившая тетива*, о которой поётся в песне, – совсем не то, что «ослабленная», что эти слова не совпадают по смыслу. Всё верно, но для этого достаточно было и двух строк. Такой «монолог с вариациями» представляют собой и несколько книжек Л. Я. Томенчук, вышедших уже после того, как «Мир Высоцкого» перестал издаваться, в авторской серии «Высоцкий и его песни».[68]

Здесь уже просматривается и другая проблема отдельных авторов, а значит, и альманаха в целом – смысловая «перегрузка» поэзии Высоцкого, пресловутый «поиск кошки в тёмной комнате». Ощущая гениальность художника, они порой стремятся сделать его сложнее, чем он есть на самом деле – будто своей собственной глубины ему недостаточно. Могут, например, искать анаграммы в его стихах, как

[68] См.: *Томенчук Л.* Владимир Высоцкий и его песни: приподнимем занавес за краешек. Днепропетровск: СІЧ, 2003; *она же.* «Но есть, однако же, ещё предположенье…» Днепропетровск: Пороги, 2003; *она же.* «…А истины передают изустно», и др.

если бы Высоцкий в самом деле обладал сознанием барочного поэта. Такую задачу ставит перед собой О. Б. Заславский. Вот один из рассмотренных им примеров – строки «Песни про Джеймса Бонда…»: «Известный всем Марчелло / В сравненье с ним – щенок». Исследователь интерпретирует их так: «…если имя итальянского актёра хоть в усечённом виде всё-таки появляется, то фамилия и имя главного героя отсутствуют вовсе: в этом смысле он оказывается ещё более “неполноценным”, чем Мастроянни (странный критерий полноценности! – *А. К.*)… И всё же отсутствие имени героя не абсолютно: фамилия актёра, игравшего Джеймса Бонда, просвечивает в конце строфы, порождая анаграмму: “*в сРавНеНьИ с Ним ЩЕНОК*” - ШОН КОННЕРИ. Поскольку эта анаграмма сосредоточена в основном на слове *щенок*, то Коннери на глубинном уровне в сравнении с Мастроянни сам оказывается *щенком*» (с. 174-175). Даже если и допустить наличие такой анаграммы (хотя оно весьма сомнительно), то хочется спросить: а зачем она нужна поэту? что даёт она для понимания смысла песни? Всё же сравнение с Мастроянни звучит у Высоцкого в шутку, не претендуя на смысловые глубины.

Но главной – столь же объективной, сколь и подспудной – причиной кризиса издания было, на наш взгляд, вот что. На страницах альманаха были поставлены и в первом приближении осмыслены в основном традиционные литературоведческие проблемы: лирический герой, традиция, жанр, хронотоп… «Первый слой почвы» высоцковедения был снят. Для того, чтобы «копать» дальше, нужна была какая-то пауза, остановка. Или, может быть, расширение обзора, выход в контекст – не столько «барочно-романтический», сколько ближайший – например, бардовский. Филологи почувствовали, что масштаб Высоцкого проявится отчётливее, если попытаться очертить историко-культурные контуры фигур хотя бы двух других крупнейших бардов, работавших в авторской песне одновременно с ним. Не случайно в альманахе есть специальные разделы, посвящённые Галичу и Окуджаве (*II*) и включающие интереснейшие материалы – например, перепечатку полемики о творческих отношениях Галича и Высоцкого из нью-йоркской газеты «Новое Русское Слово» (1997) с редакционным послесловием «Мира Высоцкого», эмоциональное эссе М. Муравьёва (В. Б. Альтшуллера) об «окуджавском» Арбате, составленный А. Е. Крыловым библиографический указатель публикаций стихотворений Окуджавы (правда, указатель напечатан вне раздела). Есть в альманахе и «общий» раздел «Окуджава – Высоцкий – Галич» (*III/1*,

IV). А в двух следующих главах нашей книги, посвящённых соответственно литературе о Галиче и Окуджаве, читатель будет встречать уже знакомые ему фамилии высоцковедов, расширивших со временем свой научный диапазон.

Между тем после прекращения выпуска альманаха Музей попытался продолжить (точнее, завершить) его линию, выпустив сборник материалов Третьей международной конференции, состоявшейся в марте 2003 г.)[69]. Сборник, как и выпуски альманаха, содержит немало ценных статей (например, типологическое сопоставление «Погони» Высоцкого и «Погони» поэта девятнадцатого века Фёдора Глинки в статье И. А. Каргашина или интерпретация С. В. Свиридовым «Песни космических негодяев» как своеобразной поэтической реплики на насаждавшуюся в советское время теорию «научного коммунизма»), но сам уровень издания – уже иной. Статьи напечатаны, как явствует из редакционного предисловия, «в авторской редакции». Однако, напрасно составитель альманаха пошёл таким путём. В «авторских редакциях» нет единообразия; например, по-разному оформлены сноски, а кое-где видна просто небрежная недоработка текста. Статьи не распределены по разделам, идут «сплошняком», отчего книга, думается, тоже проигрывает. В том же предисловии сообщается, что «материалы, публикуемые в сборнике, прошли строгий отбор редколлегии». Но нам доподлинно известно, что не все поименованные на обороте титульного листа члены редколлегии были ознакомлены с материалами сборника (как это всегда делалось в «Мире Высоцкого»), и более того: не все члены редколлегии, полностью «переписанной» из уже не существовавшего к тому времени альманаха, были поставлены в известность о том, что они и здесь тоже являются членами редколлегии. Нет, это был уже не «Мир Высоцкого», а нечто другое…

Место альманаха же в истории АП-ведения уникально: на его страницах оформились основные направления изучения творчества поэта, была систематизирована научная информация, привлечён широкий круг учёных из России и других стран, задана планка требовательности (хотя, конечно, опубликованные статьи не могли быть удачными в равной степени; мы касались здесь по преимуществу лучших – но далеко и не всех лучших), совершён выход в контекст –

[69] См.: Владимир Высоцкий: взгляд их XXI века: Материалы Третьей междунар. науч. конф. / Сост. Е. Г. Язвикова. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003.

в том числе бардовский, чт*о* оказалось особенно важно для дальнейшего развития науки об авторской песне.

ГАЛИЧ

Начало 2000-х годов ознаменовалось всплеском филологического интереса к Галичу. Дело здесь, конечно, не только в том, что Галич стал снова актуален – хотя это, скорее всего, тоже сказалось: в эпоху восстановления «вертикали власти», на вершине которой оказались выходцы из печально известного (в том числе и по биографии Галича) ведомства, в эпоху закрытия газет, «реформирования» телеканалов, возвращения «большого советского стиля» (и заново исправленного советского гимна), организованных митингов «в поддержку курса», – так вот, тогда поэзия барда-изгнанника вспоминалась поневоле всё чаще. Но важно было и другое: спустя двадцать – двадцать пять лет после кончины поэта стал отчётливее проступать его историко-литературный масштаб, и Галич стал раскрываться как большой художник. Прозвучавший в 1997 году призыв изучать Галича как «поэта, а не политического деятеля»[70] вскоре был расслышан.

Но ещё до этого, по завершении Перестройки, вернувшей запрещённого прежде Галича в отечественную культуру, появились две книги о нём. Одна из них[71] представляет собой сборник, где, помимо стихов поэта и воспоминаний о нём, помещены и несколько работ о его творчестве – работ литературно-критических, но представляющих и литературоведческий интерес. Написанные по большей части ещё при жизни Галича, они печатались за границей (а некоторые ещё и распространялись в Самиздате здесь), ибо в ту пору было невозможно и помыслить о публикации в СССР таких материалов.

Статья Льва Венцова (Б. И. Шрагина) «Поэзия Александра Галича» (1972) ценна, во-первых, попыткой обозначить эстетическую природу творчества барда. По мнению автора, «поэт открыл, в сущности, новый жанр, которому и названия ещё не придумано: песню-спектакль, а то и песню-сценарий. Этот жанр особо впору приходится по-домашнему бытующей культуре», ибо «не нуждается ни в реквизите, ни в декорациях» (с. 55, 56). Более того: «Мощным творческим усилием Галич спасает наш театр, или, вернее, он восполняет ту пустоту, которая образовалась в результате подавления театра» (с. 56; речь идёт об идеологическом давлении на культуру). Во-вторых, Лев

[70] *Крылов А. Е.* О жанровых песнях и их языке: (По материалам творч. наследия Александра Галича) // Мир Высоцкого. [Вып. I.] С. 371.
[71] См.: Заклинание Добра и Зла / Сост. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992.

Венцов говорит об эволюции поэта, о том, что он «в своём внутреннем развитии поднялся от жанрового, хотя и драматического воспроизведения реальности к созиданию картин иного масштаба» (с. 63), то есть к укрупнённым формам – поэмам-циклам («Размышление о бегунах на длинные дистанции», «Кадиш»), исторический и этический смысл которых рассматривается здесь же, в рамках статьи. Что касается театральности, то о ней пишет и А. Синявский в работе, так и названной: «Театр Галича» (1977), и тоже включённой в сборник. Идею Венцова Синявский дополняет наблюдениями над «панорамностью» песен, их ироничностью, «артикуляционно подчёркнутыми» рифмами и так далее.

Эстетическая объёмность песен поэта другой своей гранью приоткрывается в статье Е. Г. Эткинда «“Человеческая комедия” Александра Галича» (1975). «Бальзаковское» название, конечно, не случайно: по мнению филолога (вынужденного покинуть страну, кстати, в один год с Галичем), это не просто песни, а песни-повести; то есть, они сопоставлены уже не с драмой (как у Венцова), а с эпосом. Трактовать их так позволяют автору статьи «социальная и психологическая содержательность» (с. 75), насыщенность деталями, каждая из которых «уходит в глубь быта, соединяется с другими, обрастает ими» (с. 77), «многостильность внутри одного эпического монолога», «стилистические контрасты прозы и поэзии, низкого и высокого» (с. 82, 83; это свойство подробно раскрыто на примере песни «Облака»). В итоге Е. Г. Эткинд делает оригинальный вывод о том, что вслед за «советским классицизмом» (песни сталинского времени) и «романтизмом» (творчество Окуджавы) в лице Галича утвердилось «реалистическое искусство» (с. 89). Пройдёт время, и такая экстраполяция культурного опыта одного столетия на другое станет общим местом и обнаружит свою уязвимость, но следует оценить прозорливость филолога, осмыслившего уже в 70-е годы масштаб ведущих бардов (жаль, не попал в этот «расклад» Высоцкий) и поставившего их в большой историко-литературный контекст.

В. А. Фрумкин – музыковед, активный участник бардовского движения 60-х годов в Ленинграде – представлен в сборнике статьёй «Не только слово: вслушиваясь в Галича» (1984)[72]. Тема её – музыкальность поэта, пример которого решительно противостоит расхо-

[72] Дополненная мемуарными фрагментами, она перепечатана, под названием «Уан мэн бэн(н)д» (игра английских слов: *Человек-оркестр – Человек, которого запретили*) в кн.: *Фрумкин В. А.* Певцы и вожди. Ниж. Новгород: Деком, 2005. С. 122-142.

жему представлению о мелодии в авторской песне как о чём-то третьестепенном. В. А. Фрумкин показывает, что интонация Галича «порывала с интонационным наследием сталинских лет и опиралась на жанры, практически изгнанные из официальных сфер жизни, презираемые государственной эстетикой – на фольклор преступного мира, уличную частушку, русско-цыганский пляс…» и так далее (с. 218). Статья представляет собой серию этюдов, порой весьма неожиданных. Например, выясняется, что мелодия песни «Возвращение на Итаку» перекликается с мелодией «Полёта валькирий» Рихарда Вагнера, а в «Песне об Отчем Доме» слышится начало романса Рахманинова «Полюбила я на печаль свою». Причём об этом говорил музыковеду сам Галич! Одним словом, музыкальная рефлексия поэта требует специального изучения, и работа В. А. Фрумкина такую проблему впервые обозначила.

Вторая книга написана харьковским филологом Л. Г. Фризманом, известным работами о русской классике XIX века.[73] В ней ощутимы публицистические интонации, естественные для атмосферы перестроечного времени, когда наше недавнее прошлое стало видеться и осмысляться иначе, чем прежде («Он будил нас средь покрывшей страну ночи, он мешал жить спокойно, он заставлял смотреть вокруг, смотреть в себя, понимать безысходность происходящего и противостоять ему»; с. 5). Ощутима и личная пристрастность автора, столь характерная для тогдашнего (не только Л. Г. Фризману присущего) желания после долгих десятилетий вынужденного молчания высказаться, объясниться в любви к поэту. Именно так мы понимаем булгаковский эпиграф к книге: «И я, которому никогда не суждено его увидеть, посылаю ему свой прощальный привет». Вместе с тем, эта книга – филологическая, в ней намечены перспективы изучения творчества поэта и начата их реализация.

Во-первых, автор отмечает особую роль исторических аллюзий в поэзии Галича – например, в стихотворении «Памяти Живаго» или песне «Петербургский романс». Во-вторых, подробно прослеживает, как звучит у Галича такая традиционная для русской литературы тема как тема поэта и поэзии, рассматривая её на фоне судеб некоторых литераторов советской эпохи – например, Маяковского или Безыменского. В-третьих, филолог пишет о сатире поэта, своеобразие которой заключается, в частности, в использовании гиперболы. «Гипербола Галича, – читаем в книге, – своеобразна: когда присмотришься к ней,

[73] См.: *Фризман Л. Г.* «С чем рифмуется слово истина…»: О поэзии А. Галича. СПб.: Ореол, 1992.

то оказывается, что её в традиционном понимании нет» (с. 76). То, что может показаться гиперболой (например, история футбольного судьи в «Отрывке из радио-телевизионного репортажа…» – «одного из самых продажных политиканов от спорта, который в годы оккупации Франции сотрудничал с гитлеровской разведкой») – на деле, увы, отражает реальный тон советских спортивных комментаторов (это как раз к вопросу о «продажности»). Взаимоподмена реального и невероятного сближает галичевские гиперболы с гротеском.

Интерес к поэтике художника проявился и в специальной главе о приёме сравнения – «…Как оступившийся минёр». Приём сам по себе вроде бы несложный, но, по мнению Л. Г. Фризмана, часто у Галича «именно сравнения выражают нечто самое глубинное и сокровенное», «раскрывают подлинное отношение к происходящему» («…Здесь мосты, словно кони, – / По ночам на дыбы!» и так далее; с. 117-118). Эта глава печаталась прежде в виде статьи в журнале «Русская речь» (1991, № 3); кстати, в конце книги Л. Г. Фризмана приведён список и его статьей, и других публикаций – едва ли не первый печатный опыт библиографии по Галичу.

Но вернёмся в начало нового столетия. В 2001 году вышли две небольшие книги о Галиче, написанные одним автором – А. Е. Крыловым, но написанные в разных литературоведческих жанрах. Первая из них – монография, посвящённая проблеме «чужого слова» в творчестве Галича.[74] Книга состоит из двух разделов. В первом из них рассмотрены случаи своеобразного переделывания Галичем чужих текстов. Оказывается, слушая или исполняя песни коллег-бардов (Анчарова, Городницкого и других), он мог изменить строку, придав ей более удачное, по его мнению, звучание. Например, услышав от В. Волина песню Городницкого «А на Арбате», Галич тут же внёс в неё поправку. У Городницкого было так: «А умер я от раны ножевой, / И мой конец никто не замечает, / Я носом вниз лежу на мостовой…» Галич же сразу напел: «Я носом вниз лежу, как неживой…» Самое интересное то, что Городницкий, узнав об этом много лет спустя, поправку принял! Подобные факты дают А. Е. Крылову право говорить об «органической тяге Галича к “улучшению”, редактированию чужих произведений» (с. 114). Согласимся, что это существенная черта психологического портрета художника. Но особенно выделим в этой главе материал о творческой истории двух песен («За семью заборами» и «Слава героям»), написанных в соавторстве с

[74] См.: *Крылов А. Е.* Галич – «соавтор». М.: Благотворит. фонд Владимира Высоцкого, 2001.

Г. Шпаликовым ещё до того, как Галич стал сочинять собственные авторские песни. Исследователь показывает, что соавторство Галича заключалось тоже как раз в доработке и дописывании шпаликовских текстов. Так, дописав финал песни «Слава героям», Галич, по мнению А. Е. Крылова, придал «лёгкому ироничному тексту» Шпаликова «весомость и историческую конкретность» (с. 19).

Вольное или невольное стремление «улучшить» чужой текст проявляется и при использовании Галичем эпиграфов, которыми его поэзия изобилует и источниковедческому анализу которых посвящена вторая – б*о*льшая по объёму – часть книги. Автор не претендует на теоретическое осмысление проблемы, его задача скромнее – рассмотреть их (эпиграфы – *А. В. К.*) с точки зрения “верного – неверного” цитирования оригиналов» (с. 38). Но *скромнее* не значит *проще*. Фронтальное обследование материала потребовало поднять массу источников. Один только этюд о мандельштамовском эпиграфе «Лунный луч, как соль на топоре…» (к стихотворению «Благодарение») должен привлечь внимание специалистов не только по Галичу, но и по Мандельштаму – фактически это увлекательный комментарий к его стихам. Скрупулёзное внимание к мелочам, которые на поверку оказываются вовсе не мелочами (исследователю важны даже знаки препинания в цитатах), помогает заглянуть в творческую лабораторию поэта, понять творческие импульсы цитирования – точного или неточного; таковое у Галича действительно нередко.

Сопоставление сохранившихся автографов и фонограмм показывает, что порой поэт допускает «механическую оговорку» – например, в том случае, когда на письме нарушает пунктуацию и синтаксис краткой цитаты-эпиграфа из Пастернака (песня «Памяти Б. Л. Пастернака»), а на фонограмме, где строфа из пастернаковского стихотворения произносится Галичем полностью, интонация выдаёт знание того, как нужно правильно этот текст писать и произносить, и какие знаки препинания нужно ставить: «Гул затих. Я вышел на подмостки. / Прислонясь к дверному косяку, / Я ловлю…» (и так далее; см. с. 85) В других же случаях – например, в цитате из Хармса, предваряющей галичевскую «Легенду о табаке» – Галич «исправляет» чужой текст, по наблюдениям исследователя, опять-таки сознательно, желая «с п о с о б с т в о в а т ь тому, чтобы читателю и слушателю п о н р а в и л и с ь строки л ю б и м ы х поэтов, которые (и которых) он сам считал значительными» (с. 90; разрядка А. Е. Крылова).

Другой случай такого рода – эпиграф к песне «Салонный романс». Здесь нам хотелось бы сделать небольшое уточнение. А. Е. Крылов пишет, что, «цитируя в качестве эпиграфа <…> песню Вертинского («Лиловый негр» – *А. В. К.*), Галич <…> менял время действия с настоящего на прошедшее: “Мне снилось, что потом, / В притонах Сан-Франциско, / Лиловый негр Вам подаёт манто”. В то время как в авторском варианте эти строки звучали так: “…*И снится мне* – в притонах Сан-Франциско / Лиловый негр Вам подаёт манто”» (с. 88; курсив А. Е. Крылова). Последнюю цитату исследователь берёт из сборника Вертинского «Дорогой длинною» (1990). Мы не знаем, по какому источнику текст песни печатался в этом сборнике, но на известной фонограмме, которую, возможно, слышал Галич и которая теперь издана на различных носителях, Вертинский поёт: «*Мне снилось*, что теперь в притонах Сан-Франциско / Лиловый негр Вам подаёт манто». Так что Галич, по-видимому, не менял время действия, лишь заменил авторское *теперь* на своё *потом*, «улучшив» текст именно таким образом.

Вторая книга А. Е. Крылова[75] по жанру – реальный комментарий. Но комментарий необычный. Исследователь собрал и систематизировал все упоминания о спиртных напитках в песнях Галича, и материала оказалось так много, что получилась своеобразная «энциклопедия русского пития», классифицированная по разделам: «Традиции», «Ритуалы», «Пиво», «Вино» и так далее. Каждый упоминаемый поэтом напиток (многие из них – уже ушедшая и забытая натура) откомментирован: состав, сорт*а*, цена… Здесь же – и своеобразная «культурологическая» информация, которой не найдёшь ни в одном справочнике. Например, о *польской водке* читаем: «В СССР экспортировались различные сорта – от 35 до 50° (*“Kassis”, “Extra Żitnia”, “Wódka Luksusowa”* и др. наименований). Однако самая распространённая – *“Wódka wyborowa”*. Недостаток – нестандартная (с фигурным горлышком) бутылка, не подлежащая сдаче в приёмный пункт: 12 коп. на ветер. Но зато 45°, да ещё цена – 3 руб. ровно. С этой ценой продержалась аж до 1976 года. Поэтому в начале 70-х считалась престижной для домашних торжеств (дешёвой, но крепкой и качественной» (с. 56).

[75] См.: *Крылов А. Е.* Не квасом земля пол*и*та: Примечания к «человеческой трагедии» Александра Галича. Углич: Промдизайн, 2001; то же, 2-е изд., испр. и доп. – Углич: Промдизайн К, 2003. Во второе издание (по которому мы и цитируем эту работу) включены цветные иллюстрации из собрания научного консультанта книги В. Е. Крылова с видами бутылочных этикеток эпохи Галича.

Да что напитки и тара – знаменитый в советское время дворовый обычай распития *на троих*, широко утвердившийся после запрета продавать спиртное в розлив в точках общепита (1958), – и тот уже стирается в национальной памяти и требует пояснений. Без этого не понять, например, что значит оборот *разделить по-божьи*. Подсчитав, сколько получится, если разделить на три пол-литра, автор книги тонко замечает, что Галич «акцентирует внимание слушателя и читателя на важной проблеме, а не обходит острые углы, как это делает Высоцкий в “Притче о Правде и Лжи”»: “Часто, разлив по *сту семьдесят* граммов на брата…”» (с. 26; разрядка и курсив А. Е. Крылова) В самом деле, если делить пятьсот на три, сто семьдесят никак не получается… Написано, как видим, не без юмора, но ведь сама тема к этому и располагает. А главное, у Галича, поэта необычайно точного в мелочах, ничего не писавшего и не певшего просто так, ради красного словца, питие представляет собой социальную и этическую характеристику героя. Начальники и простые забулдыги пьют у него разные напитки и закусывают разными закусками, и эти штрихи входят в общую «человеческую трагедию», созданную поэтом острой гражданской направленности. Так что в академическом издании сочинений Галича (которое когда-нибудь, пусть и не очень скоро, обязательно появится) собранные А. Е. Крыловым сведения займут немалое и достойное место. Можно сказать, что научный комментарий к поэзии Галича начат этой книгой.

Именно А. Е. Крылов стал инициатором и составителем трёх сборников научных трудов о Галиче, изданных в течение последнего десятилетия. Первый из них вышел ещё под маркой ГКЦМ в качестве Приложения к «Миру Высоцкого»; два последующих – уже как самостоятельные издания.[76] Обратимся к работам, опубликованным в этих сборниках, и будем, по примеру предыдущей главы, указывать в скобках (но уже арабской цифрой) лишь номер выпуска, в котором помещена интересующая нас статья. С работ составителя мы и начнём.

Одна из них – на наш взгляд, программная – называется «О проблемах датировки авторской песни. На примере творчества Александра Галича» (*1*). Прежде всего, в «обзорно-теоретической», по определению самого автора, части работы он выявляет некоторые харак-

[76] См.: Галич: Проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1.] М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001; Галич: Новые статьи и материалы. [Вып. 2.] М.: ЮПАПС, 2003 [на тит. листе ошиб. - 2001]; Галич: Новые статьи и материалы. Вып. 3. М.: Булат, 2009.

терные особенности творческой истории песен ведущих бардов – главным образом, конечно, Галича. Выясняется, например, что если Высоцкий «чаще всего начинал петь песню сразу после того, как её сочинил», то у Галича «гораздо большая часть периода отделки текста приходится на д о м а г н и т о ф о н н ы й период» (с. 179; разрядка А. Е. Крылова), и поэтому у него даты первых исполнений отстают от момента создания на больший, чем у Высоцкого, срок. Соответственно, и датировка становится более условной, требующей оговорки: «…*до* такой-то даты». Затем, сопоставляя и анализируя магнитофонные записи различных домашних концертов поэта, А. Е. Крылов выстраивает в хронологическом порядке первые его песни (1962-64 гг.) и отдельно – песни одного, 1966-го, года. Надеемся, что со временем текстолог предложит нам фронтальное обследование всех поэтических текстов Галича на предмет их датировки.[77]

В другой своей работе (*2*) исследователь раскрывает имя прототипа одного из героев песни «Фантазия на русские темы…» - *легавого*, что приехал к сторожу леспромхоза, бывшему зэку, чтобы купить у него по дешёвке ценную икону. Оказывается, поэт метит в известного писателя Владимира Солоухина, успевшего к тому времени и в кремлёвской охране послужить (*вертухаево семя*), и проголосовать за исключение Пастернака из Союза писателей («Мы – поимённо! – вспомним всех, / Кто поднял руку!..»), и выпустить повесть «Чёрные доски», в которой описаны его небескорыстные поездки по деревням в поисках икон. Так пополняется ряд ещё прежде обнаруженных А. Е. Крыловым героев «антипосвящений» Галича, своей общественной или этической позицией давших ему повод для завуалированных поэтических упрёков (Солженицын, Евтушенко, литературовед Эльсберг)[78]. При этом становится очевидной существенная черта творческого поведения самого Галича: строгий счёт к современникам, предъявляемый без оглядки на «смягчающие вину обстоятельства».

Но исследователь обнаружил и пятое «антипосвящение» - совершенно неожиданное! В роли галичевского «антигероя» оказался не кто иной, как… Булат Окуджава. В статье, помещённой в третьем выпуске, именно под таким углом зрения рассматриваются песни Галича конца 60-х годов: «Бессмертный Кузьмин» и «Баллада о чистых руках». Обыгрывая в них известные окуджавские строки («А как пер-

[77] См. текстологические статьи А. Е. Крылова об отдельных песнях: Как это всё было на самом деле // Вопр. лит. 1999. Нояб. – дек. (№ 6). С. 279-286; «Снова август» // Там же. 2001. Янв. – февр. (№ 1). С. 295-308.
[78] См.: *Крылов А.* О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. № 3 (105). С. 313-343.

вая война – да ничья вина», «О, были руки бы чисты!..» и другие), максималист Галич в подтексте упрекает коллегу в том, что тот стал склонен к конформизму, что оказался в числе тех, что *когда-то шумели, теперь поутихли*. «Примирение с властью» (с. 306) у Окуджавы тем более бросалось в глаза на фоне ужесточения внутренней и внешней политики в те годы (подавление «Пражской весны» и так далее). Но, во-первых, Галич, как замечает автор статьи, мог не знать нескольких острых текстов Окуджавы на эту тему вроде «Песенки про гусака». А во-вторых, два поэта – действительно очень разные, и евангельское *неучастие во зле* Окуджавы не похоже на *противодействие злу* Галича. Но «творчество обоих бардов приближало крушение коммунистическо-полицейской власти» (с. 321), и, как справедливо полагает исследователь, различие жизненных стратегий нисколько не умаляет вклада кого бы то ни было из них в русскую поэзию и в общественную мысль. Кстати, в том же третьем выпуске рядом со статьёй А. Е. Крылова напечатана и, не повторяя её, удачно с ней соотносится глава «Окуджава и Галич» из книги Д. Л. Быкова об Окуджаве, написанной для серии «Жизнь замечательных людей» (разговор об этой книге у нас впереди). Так что проблема личных и творческих взаимоотношений двух бардов уже осмыслена как весьма значимая для АП-ведения.

Интерпретаторские работы на страницах сборника затрагивают разные аспекты изучения творчества художника. Так, И. А. Соколова в одной из своих статей (*2*), развивая идеи авторов работ 80-х годов о связи творчества Галича с драматургией (см. выше), но не повторяя их, обращается к проблеме театральности его песен, анализируя различные театрально-поэтические приёмы у Галича (обращения, жест, пауза, мизансцена и так далее). В другой же статье, «У времени в плену» (*1*), И. А. Соколова касается одной из «вечных» тем искусства в творческом преломлении у Галича – темы времени, темы своего *века*. Верно почувствовав стремление поэта «пропустить настоящее через прошлое» (с. 60), исследовательница выделяет пять присущих его творчеству смысловых значений слова *век* (от «определённого исторического времени» до «звена в развитии культуры»), хотя и признаёт, что «большинство этих смыслов имеет одну окраску, определяющим среди них является *век как советская действительность* (курсив И. А. Соколовой – *А. К.*). <…> Альтернатива этой реальности – истинная культура, олицетворением которой стали для Галича –

главным образом – представители Серебряного и Золотого века» (с. 80).

С этой позицией сближается и позиция С. В. Свиридова, чья статья «“Литераторские мостки”. Жанр. Слово. Интертекст» (*1*) выделяется среди галичеведческих публикаций широтой охвата проблем. Анализ известного цикла, вбирающего песни и стихотворения о судьбе Ахматовой, Зощенко, Пастернака и других пострадавших в сталинские и послесталинские годы писателей, обнаруживает вещи, важные для истолкования поэзии Галича *вообще*. Памятуя об особой роли *слова* в литературоцентричном сознании интеллигенции 60-х–70-х годов, С. В. Свиридов тонко почувствовал особую роль его в балладах цикла, стремление поэта как бы увековечить в слове судьбы писателей-мучеников. Отсюда у Галича – мотив *памятника* (исследователь резонно вспоминает здесь мандельштамовский образ *камня* как знака неких *вечных* культурных ценностей). Интертекстуальная насыщенность «Литераторских мостков» мастерски проиллюстрирована в статье посвящённой памяти Мандельштама балладой «Возвращение на Итаку», в которой филолог обнаруживает три способа цитирования: прямое, косвенное и скрытое. Близка этой статье опубликованная здесь же работа Н. В. Волкович о мотиве памяти в песне «На сопках Маньчжурии» (о Зощенко). Сам же С. В. Свиридов разовьёт положения своей статьи в других работах – о «Петербургском романсе», о «маяковских» ассоциациях в поэзии Галича (обе – *2*) и о «Балладе о вечном огне» (*3*), где речь идёт уже не просто о *слове*, но именно о *песенном слове* как опорном образе галичевской поэтики (название последней статьи – «Песенный обелиск»). В контексте интереса исследователя к проблеме «авторской песенности» (см. вторую главу) этот поворот логичен.

Вообще литературный контекст творчества поэта разнообразен, и каждая исследовательская удача в этом направлении с новой стороны открывает богатую литературную эрудицию его. Скажем, до статьи Н. Пименова (В. Б. Альтшуллера) «Белая тень» (*2*) уже была опубликована специальная работа о блоковской традиции в поэзии Галича[79], но оказалось, что тема отнюдь не исчерпана, и вот обнаруживаются не отмеченные прежде мотивы, и даётся тонкий, превосходный анализ песен «Запой под Новый год», «Желание славы», «Новогодняя фантасмагория»… Сквозная тема статьи – *поэт и толпа*; для русской

[79] См.: *Зайцев В. А.* В русле поэтической традиции: (О цикле Александра Галича «Читая Блока») // Вопр. лит. 2001. Нояб. – дек. (№ 6). С. 105-131.

поэзии эта тема, конечно, не новая, но для Галича, как убедительно показывает автор статьи, она связана прежде всего с этим поэтом. Н. А. Богомолов (вслед за О. О. Архипочкиной, автором статьи «Пастернак в творческом восприятии Галича» во втором выпуске) выявляет в поэзии Галича пастернаковские мотивы (*3*); В. А. Зайцев анализирует в жанровом ключе лирическую поэму «Вечерние прогулки», представляя её в широком литературном контексте – от пушкинских и есенинских поэм до произведений Д. Самойлова, В. Соколова, Ю. Кузнецова… (*1*) Ю. С. Карпухина прослеживает, как отразилось в стихах барда творчество Жуковского, о котором сам Галич говорил как о поэте, любимом им с детства (*2*). Есть в сборнике и работы, нацеленные на выявление мифопоэтического контекста творчества Галича, – о библейских мотивах (Р. Ш. Абельская; *3*), о «Сталине-боге» (А. В. Борзенко; *2*) и образе чёрта (Т. И. Кондратова; *3*).

Впрочем, выявление контекста требует осторожности. Нам представляется, что В. Я. Малкина и Ю. В. Доманский, авторы статьи «Мифы о поэтах и автобиографический миф в “Александрийских песнях” А. Галича» (*1*) несколько увлеклись в расширительном понимании контекста. Анализируя произведения указанного цикла – «Гусарскую песню», «Цыганский романс» и «Салонный романс», посвящённые судьбам соответственно Полежаева, Блока и Вертинского, – авторы приходят к выводу, что «благодаря *памяти имени* (Александр; курсив авторов статьи – *А. К.*) и сущности мифа о поэте в русской культуре, во всех трёх стихотворениях <…> оказался востребован <…> пушкинский биографический миф», разные его грани: в одном случае – оппозиция поэта и власти, в другом – «трагедия личности», в третьем – «оппозиция поэта-бога и толпы» (с. 137). При этом «плеяду Александров в семантике трилогии Галича завершает пятый Александр – сам автор», с его стремлением «отрефлексировать собственную судьбу, вписать её в авторитетный контекст» (с. 138). Последнее утверждение выглядит бесспорным: автобиографические аллюзии поэзии Галича, конечно, присущи. Но вот «четвёртый» Александр (Пушкин) не оказывается ли «лишним» в этом ряду? Такая «надстройка», на наш взгляд, несколько усложняет реальную картину. Да, Галич «примерял на себя» и пушкинскую судьбу, но для этого ему не надо было пользоваться такими обходными путями. Он поступал проще: «Это *мне* Арина Родионовна / Скажет…» («Засыпая и просыпаясь»; курсив наш). Текстуальных же аргументов для «пушкинской» интерпретации «Александрийских песен» у авторов статьи

маловато. Скажем, применительно к «Гусарской песне» единственным конкретным доказательством становится упоминание в её тексте *лепажевых стволов*. Ассоциация явно пушкинская (впрочем, она – и знак эпохи Пушкина и Полежаева вообще), но для столь обязывающей трактовки её всё же недостаточно.

Более удачно пушкинская эпоха «работает», как нам кажется, в статье Л. Г. Фризмана «Декабристы глазами Александра Галича» (*2*). Здесь сошлись две важнейшие научные темы её автора: исследователь выпустил в своё время не только уже известную нам книгу о Галиче, но и монографию «Декабристы и русская литература» (1988). Новая статья как бы дополняет и ту и другую работу. Нетрудно догадаться, что она (как и статья С. В. Свиридова в этом же выпуске) посвящена песне «Петербургский романс», написанной в августе 68-го, в дни чехословацких событий. Автор статьи показывает, что поэт в поисках современных аллюзий не стремится буквально следовать ходу событий декабристского восстания: для него важнее не историческое, а нравственное содержание *выхода на площадь* (или, напротив, «невыхода» – если взять князя Трубецкого) людей, предвидевших свою последующую судьбу. Такая поэтическая интерпретация позволяет Галичу акцентировать не только сугубо современный (поэт словно напророчил пикет на Красной площади 25 августа), но и универсальный смысл ситуации: «Здесь *всегда* по квадрату / На рассвете полки…»

Вторая статья Л. Г. Фризмана в том же выпуске – «Строфика Галича» – представляет собой, кажется, первую стиховедческую работу о поэте (и первую стиховедческую работу маститого филолога), и сам автор считает её лишь первым приближением к теме. Однако и «в первом приближении» видно, как рассчитаны и продуманы строфические конструкции Галича. Дело, конечно, не в том, сколько у него четверостиший или восьмистиший и какая в них рифмовка, а в том, что Галич, сочиняя песню, *держит в уме всё её строфическое целое* и чередует строфы в определённой, очень тонко продуманной последовательности. Но напрасно, как нам кажется, автор статьи исключил из поля своего внимания значительное количество текстов, в которых, по его мнению, какая-либо определённая строфическая система не просматривается. Скажем, попавшее в этот ряд «Желание славы» как раз построено на троекратном повторе идентичных строф, чередующихся в определённой последовательности, а фрагмент, выпадающий из этой симметричной картины («Спит больница…»), Галич

словно нарочно выделяет при исполнении песни речитативом. Не так проста и «Королева Материка»: внешне она может показаться астрофичной, но в ней чувствуется деление на пять больших, хотя и не равных по объёму, строф, границу между которыми поющий поэт обозначает паузами и интонацией. В развитие стиховедческого направления в третьем выпуске сборника помещены работы О. А. Фоминой («Полиметрия Галича и Высоцкого: опыт типологического анализа») и С. В. Свиридова («Клим Петрович Коломийцев, мастер цеха, кавалер многих орденов: его метр и ритм»[80]).

Новая для галичеведения проблема – функционирование поэтических цитат в журнально-газетных текстах; к ней обращена статья И. В. Шумкиной (*3*). Отметив, что вклад поэта в нашу речевую культуру пока явно недооценен в словарях крылатых выражений, исследовательница обнаруживает в журналах и газетах рубежа веков более ста пятидесяти строчек из более чем семидесяти песенных текстов Галича. Цитаты в статье классифицируются по интенсивности обращения (*ядро* и *периферия* цитирования), по местоположению как в тексте-источнике (выясняется, что особой популярностью у журналистов пользуются не столько зачины и концовки, сколько срединные строфы песен), так и в тексте, где они используются: «Цитаты могут включаться в любую часть газетной статьи <…> Однако по своим функциям и коммуникативной нагрузке такие цитаты неравнозначны» (с. 204); далее об этом сказано подробно. И хотя автор статьи признаёт, что строчки Галича «распространены значительно меньше, чем строчки Высоцкого и Окуджавы» (с. 226), в работе предложен «Список фраз А. Галича, претендующих на статус крылатых слов и выражений». Он включает свыше сорока фраз, и такое количество свидетельствует о живом присутствии поэта в нашем речевом обиходе.

Р. Джагалов выступил со статьёй «К эволюции литературоцентричности в поэзии Галича» (*2*). Содержание этой небольшой, талантливо написанной, работы шире заглавия. Речь идёт фактически о творческой эволюции Галича в целом. Отталкиваясь от воссозданного поэтом во второй половине 60-х «мифа о личности русского поэта-мученика» (это и понимается под *литературоцентричностью*), автор показывает, что черты такого героя в начале 70-х Галич переносит на

[80] Циклу о Коломийцеве посвящена в сборнике и статья А. Е. Крылова (*3*), прежде публиковавшаяся за рубежом (см.: *Крылов А.* «Коломийцев в полный рост» // Иерусалимский журнал. 2002. № 11. С. 166-178) и теперь доступная, благодаря републикации, отечественному читателю.

себя, отчего стихи его приобретают б*о*льшую исповедальность и лиризм. В эмигрантский же период, считает Р. Джагалов, когда «реальная угроза преследования» исчезает и вопрос поэтического признания уже не волнует Галича, – стихи теряют литературоцентричность, и лирический герой выступает в роли не поэта, а гражданина; стихи становятся декларативны. Конечно, это вопрос (ещё прежде поднятый английским славистом Дж. Смитом[81], концепцию которого автор статьи частично принимает, частично нет) спорный. Эмигрантская поэзия Галича не так однородна. Не думаем, что пронзительный лиризм «Песка Израиля» или «Последней песни» «хуже» литературоцентричности «Салонного романса» или «Возвращения на Итаку». Как бы то ни было, проблема творческой эволюции Галича, в своё время вскользь затронутая и автором этих строк[82], ещё ждёт своей подробной разработки, и по мере таковой наблюдения Р. Джагалова будут подтверждаться или оспориваться.

Безусловно, ценна публикация в сборнике работы Е. Э. Безносовой «“Официальный” Галич» (*3*). Она основана на двух главах дипломного сочинения одарённой молодой исследовательницы, погибшей от несчастного случая в 2006 году[83]. В работе на основе архивных материалов (РГАЛИ) восстановлена – в чём-то на уровне доказанных фактов, в чём-то на уровне версий – хронология и даже содержание творческой биографии Галича до того момента, когда он начал писать авторские песни (1962). Во-первых, Е. Э. Безносова проанализировала сведения о литературных интересах и занятиях подростка Саши Гинзбурга (увлечение поэзией Багрицкого, Луговского, Сельвинского…), в том числе его собственные признания, и предположила, что он мог заниматься в поэтических кружках у мэтров при Литинституте, куда впоследствии и поступил. Во-вторых, в работе прослежена история участия будущего барда в двух знаменитых театральных студиях предвоенных лет – Оперно-драматической студии Станиславского и студии Арбузова, где Галич был занят в постановке пьесы «Город на заре». По мнению исследовательницы, сочетание различного художественного опыта («классическое» театральное образование в первом случае и предвосхищающий «шестиде-

[81] См.: *Смит Дж.* «Молчание – потворство»: Александр Галич // Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о рус. поэзии и поэтике / Пер. с англ. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 321 (работа 1983 г.). В этом же сборнике перепечатана и стиховедческая работа 1984 года «Метрический репертуар русской гитарной поэзии» (с. 323-342).

[82] См.: *Кулагин А.* Высоцкий и другие: Сб. статей. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. С. 181-183.

[83] См. посвящённый ей мемориальный раздел «О Галиче» в кн.: Работа памяти: Сб. статей студентов и выпускников РГГУ / Сост. Е. Д. Матусова, О. М. Розенблюм. М.: РГГУ, 2008. С. 167-214. Материал об «официальном» Галиче впервые был опубликован именно там.

сятничество» театральный эксперимент во втором, плюс отмеченные выше поэтические увлечения) могло послужить «одним из источников разнообразия его драматургических и поэтических работ последующих лет» (с. 30). Наконец, в работе Е. Э. Безносовой приводятся обширные архивные данные о работе Галича как автора многочисленных пьес и сценариев в период между 1946 и 1962 годами. Ценен уже сам перечень написанного Галичем; некоторые из его произведений, о которых сообщает автор статьи, кажется, прежде исследователями вовсе не упоминались. Одним словом, работа об «официальном» Галиче станет весьма солидным подспорьем для автора будущей научной биографии поэта и драматурга.

Вообще сборник содержит целую серию интересных архивных публикаций. Статья Н. А. Богомолова «К истории первой книги Александра Галича» (*2*) включает в себя касающиеся поэта фрагменты дневника драматурга А. К. Гладкова, известного более всего как автор комедии «Давным-давно». Правда, сопровождающий эти (весьма нелицеприятные) цитаты авторский текст филолога в некоторой степени дублирует его же предисловие к публикации раннего машинописного сборника Галича «Мальчики и девочки» в четвёртом выпуске альманаха «Мир Высоцкого» (2000). Любопытно послесловие Л. Д. Аграновича к нынешней публикации: будучи близко знаком с обоими героями статьи Н. А. Богомолова, он убеждён, что резкий тон дневниковых записей Гладкова о Галиче («тщеславный, соблазнённый салонным успехом исполнитель» и т. п.; с. 224) вызван их неискренностью, а та, в свою очередь, объясняется лагерным прошлым драматурга: на случай нового ареста он пишет как бы «послание наверх, заявление в Компетентные Органы» (с. 238): мол, ничего общего у меня с этим антисоветчиком Галичем нет…

Е. Ц. Чуковская публикует фрагменты дневников Корнея и Лидии Чуковских (*2*) – тоже, естественно, касающиеся Галича, который не только бывал, но и пел в их знаменитой переделкинской даче. Здесь ценны нюансы оценки творчества поэта (например, в записи К. Чуковского от 2 октября 1967 г.: «[Галич] читал стихи – стихи гораздо слабее, чем прежние. Как будто пародии на Галича» /с. 242/; интересно, о каких именно стихах идёт речь?) и факты биографии поэта – в частности, его отношения с С. Войтенко. Рядом помещён текст интервью Галича для радио «Свобода», данного в Мюнхене в 1974 году (публикация Ю. Шлиппе и А. Крылова). Основные темы его – политическое положение в СССР, репрессии против Сахарова, Сол-

женицына и других инакомыслящих, судьба «Пражской весны» («…Я сегодня [выделено в тексте интервью – *А. В. К.*] не верю и считаю невозможным этот эксперимент <…> И ни в одной стране, находящейся в сфере влияния Советского Союза, подобная попытка не может быть осуществлена»; с. 264). Различные интервью поэта эмигрантского периода напечатаны во всех трёх выпусках сборника.

Составителем сборника опубликованы также «Персональное дело» Галича (*3*) – протоколы заседаний и переписка официальных (партийных и литературных) инстанций, начавшаяся после выступления поэта на новосибирском фестивале «Бард-68» (с него, как известно, в судьбе поэта и начались неприятности, спустя шесть лет приведшие к эмиграции); им же (составителем) подготовлены и полезные библиографические материалы, в том числе – список «А. Галич в русскоязычном тамиздате» (*2*), охватывающий материалы за целую четверть века – с 1965-го по 1990-й год.

Выход третьего выпуска сборника прервал шестилетнюю полосу «молчания», когда, после оживления 2001-2003 годов не появилось ни одного научного издания о Галиче. Надеемся, что филологический интерес к этому поэту вновь усилится и даст интересные плоды. Пока же отметим в качестве хорошего знака защиту первой специальной диссертации о его творчестве[84].

Что касается изданий произведений Галича, то наиболее авторитетным на сегодня является сборник, подготовленный А. Н. Костроминым[85]. Составитель предлагает читателю более-менее «твёрдые» варианты текстов и выстраивает произведения в хронологической последовательности – насколько это позволяют имеющиеся сведения о творческой истории того или иного текста. Жаль только, что в книге нет комментариев (а то, что Галич нуждается в комментировании, стало очевидно хотя бы после «вино-водочной» книжки А. Е. Крылова) и что не указаны источники включённых в неё некоторых прозаических текстов и устных комментариев самого поэта к собственным произведениям. Ещё прежде, в 1999 году, в издательстве «Локид» вышел двухтомник Галича, первый том которого, содержащий именно стихотворные произведения и составленный А. Петраковым[86], вызвал резкое неприятие специалистов. Оно был

---

[84] См.: *Уметбаева Е. Ю.* Цветовая картина мира в поэтическом языке А. А. Галича: лингвистический аспект: (На материале поэзии 1960 – 70-х гг.): Автореф. дисс. … канд. филолог. наук. Челябинск, 2009.

[85] См.: *Галич А.* Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным прилож. / Сост., подгот. текста А. Костромина. М.: Локид-Пресс, 2003.

[86] См.: *Галич А.* Сочинения: В 2-х т. Т. 1 / Сост. и коммент. А. Петракова. М.: Локид, 1999.

связано с композицией тома (произвольное распределение по разделам), с выбором вариантов текста и так далее.[87]

В 2006 году книга стихотворений и песен Галича вышла в серии «Новая библиотека поэта».[88] С этой серией по инерции связываются ожидания издания качественного, полуакадемического. Но книга разочаровала. Во-первых, она заведомо неполна: например, в нее не включены стихи из машинописного сборника Галича 1942 года, опубликованные Н. А. Богомоловым несколькими годами ранее (см. выше). Допустим, составитель, В. Бетаки, считает их непоказательными для творчества поэта в целом, но они не менее показательны, чем попавшая в книгу «Комсомольская песня» из пьесы «Походный марш». И потом, поэтическое наследие Галича по объему не столь велико, чтобы экономить: уж в этой-то серии его можно было собрать полностью. Во-вторых, почти все произведения в сборнике никак (даже приблизительно) не датированы; для «Библиотеки поэта» – хоть «старой», хоть «новой» – это недопустимо. В-третьих, составителю неизвестны важнейшие галичеведческие издания, о которых мы писали в этой главе: две книги А. Е. Крылова и составленные им сборники статей, два из которых к моменту выхода сборника в «Новой библиотеке поэта» уже существовали. Не ссылается В. Бетаки и на более ранний и тоже полностью посвящённый поэту сборник «Заклинание Добра и Зла» (о существовании которого он мог узнать хотя бы из статьи А. Крылова в журнале «Континент», которую не раз упоминает); зато он часто ссылается на различные сайты Интернета, в качестве научного источника не очень надёжные – сегодня они есть, а завтра их уже нет. А ведь все не учтённые В. Бетаки книги содержат обильнейший материал для комментария. Кстати, публиковавшиеся на Западе работы Е. Эткинда или В. Фрумкина напечатаны и в России, и в интересах российского читателя делать ссылки именно на отечественные источники, а не на малодоступные западные, как поступает Бетаки. И в-четвертых (это, пожалуй, самое важное): исходя из представления о Галиче «прежде всего как поэте» и категорически не принимая якобы «существующую тенденцию считать его исключительно “бардом”» (что это за «тенденция» и что такое «исключительно бард»? Бард – это *поэт*, поющий свои стихи), Бетаки кладет в основу издания тексты из прижизненных авторских сборников Гали-

[87] См. отклики Н. А. Богомолова в «Новом литературном обозрении» (№ 44. 2000) и А. Е. Крылова в Интернете (http://community.livejournal.com/ru_galich/17477.html; 21.06.2009).

[88] См.: *Галич А.* Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. В. Бетаки. СПб.: Гуманит. агентство «Академический проект»; Изд-во ДНК, 2006. (Новая б-ка поэта.)

ча, вышедших на Западе, в том числе – из книги «Поколение обреченных». Исходит он при этом из собственных воспоминаний о том, что Галич правил машинописные тексты, присланные ему в Москву из Франкфурта, из издательства «Посев», и отправлял их обратно. Но в литературе о поэте на основе текстологического анализа уже не раз отмечалось, что считать эту книгу авторизованной нельзя и что при подготовке текстов к печати невозможно обойти авторские фонограммы, многие из которых появились уже после выхода книги и отражают продолжавшийся процесс творческой работы над текстом.[89] Кстати, анализ фонограмм позволил бы и датировать песни, как прежде это уже делал А. Н. Костромин, но В. Бетаки опыта коллеги «не заметил», отделавшись фразой о том, что «дату написания <…> установить точно чаще всего невозможно» (с. 336). По «Поколению обречённых» невозможно, это верно. И хотя в новой книге есть основанный на фонограммах раздел «Другие редакции», он столь невелик (пять страничек) и избирателен, что приходится констатировать: мы получили книгу, в которой проигнорировано важнейшее эстетическое качество поэзии автора – ее бытование в звуке. А ведь именно в таком качестве и оставлены нам поэтом редакции и варианты многих произведений, выражающие последнюю авторскую волю.

[89] См., например: *Крылов А.* Как это всё было на самом деле. С. 279-286.

ОКУДЖАВА

Творчеству Окуджавы, в отличие от стихов Высоцкого и Галича, не пришлось после ухода поэта годами ждать официального признания, без которого невозможно и полноценное изучение. Первые научные конференции, посвящённые ему, состоялись уже в 1999-м, в год семидесятипятилетия со дня рождения, когда Россия жила без Окуджавы всего два года.

В юбилейные майские дни на кафедре истории русской литературы XX века МГУ прошли Научные чтения, по итогам которых вскоре вышел небольшой сборник[90]. Открывается он краткой статьёй В. А. Зайцева «Художественный мир поэзии Булата Окуджавы», в которой намечены некоторые важнейшие для поэта темы и образы (*родина, дорога, надежда*…). Как бы в развитие этой линии вслед за работой В. А. Зайцева в сборнике помещено сообщение И. М. Дубровиной «Вечные темы искусства в лирике XX века и поэзия Булата Окуджавы»: здесь затронуты мотивы *жизни* и *смерти*. Работа интересна, в частности, сопоставлением стихов Окуджавы и Бродского («Август», «Сретенье»), но жаль, что автор ограничивает «окуджавский» материал одной журнальной подборкой (Юность. 1986. № 1): всё-таки «вечные темы» предполагают более широкий контекст творчества художника. Выбор материала мотивируется здесь тем, что «собственная поверка души (поэта – *А. К.*) искренне, откровенно и остро была представлена читателю уже в самом начале 1986 года» (то есть в начале Перестройки; с. 8). Но неужели до этого поэт кривил душой? По отношению к Окуджаве получается некоторая двусмысленность. И вообще, всегда лучше, если содержание исследования шире его названия, а не наоборот.

Звукоархивист Л. А. Шилов, много лет занимавшийся аудиозаписями русских поэтов и убеждённый в том, что такие записи являются «важнейшим текстологическим источником», выступил в сборнике с мемуарным очерком «Из истории звукозаписей Булата Окуджавы». Он поведал о долгой, растянувшейся на полтора десятилетия (от начала 60-х до середины 70-х) истории выпуска первой советской грампластинки с авторскими записями песен поэта. Причины такой медлительности были, конечно, не творческими, а идеологическими:

[90] См.: «Свой поэтический материк…»: Науч. чтения, посвящ. 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы / Отв. ред. Б. С. Бугров, В. А. Зайцев. М.: АРКТИ, 1999.

песни Окуджавы (как и песни других бардов) казались чиновникам от искусства подозрительными, уводящими слушателей от «высокой цели строительства коммунизма». К сожалению, критик и литературовед С. С. Лесневский, которому тоже есть что вспомнить об Окуджаве (в шестидесятые годы они вместе ездили с литературными выступлениями в разные города) и наверняка есть что сказать аналитического о его творчестве, ограничился на страницах сборника не очень оригинальным эссе «Шансонье России» (вообще-то определение «шансонье всея Руси» с лёгкой руки А. Вознесенского давно ассоциируется с Высоцким), в котором немало общих мест типа «раскройте книгу его стихов – и вы невольно услышите голос, увидите лицо и гитару» (с. 48). Впрочем, это объяснимо: в первые годы после кончины Окуджавы в выступлениях о нём вообще было немало лирических, лично-ностальгических нот. Ещё свежа была боль утраты, «мешавшая» (особенно тем, кто знал поэта лично) объективному научному анализу. Кстати, многочисленные печатные отклики на уход поэта учтены в материалах библиографии за 1997-98 годы, собранных и опубликованных в университетском сборнике А. Е. Крыловым и В. Ш. Юровским.

О других конференциях 1999 года мы скажем ниже, пока же отметим, что в тот год вышла книга Р. Р. Чайковского «Милости Булата Окуджавы»[91]; спустя семь лет исследователь выпустил вторую книгу о поэте – «Истины Булата Окуджавы»[92]. Обе книги представляют собой авторские сборники работ, принадлежащие разным жанрам – от научной статьи и личных воспоминаний о встрече с поэтом до интервью местной газете и стихов (об Окуджаве). Признаться, мы не думаем, что каждая строчка даже авторитетного филолога «драгоценна для потомства»; на наш взгляд, перепечатывать стоит лишь важные материалы. Но это, конечно, право автора. Между тем в обеих книгах немало материалов действительно важных. Это, например, статьи обзорно-тематического типа: о теме Победы и о женском образе в поэзии барда («Милости…»), о «зарифмованном» Булате Окуджаве – то есть о разнообразных рифмах к его имени и фамилии в посвящениях других авторов («Истины…»). Любопытна статья «Романтик ли Булат Окуджава?» («Милости…») – полемика с давней, опубликованной ещё при жизни поэта, статьёй З. С. Паперного, возводившего его

[91] См.: *Чайковский Р. Р.* Милости Булата Окуджавы: Работы разных лет. Магадан: Кордис, 1999.
[92] См.: *Чайковский Р. Р.* Истины Булата Окуджавы: Работы последних лет. Магадан: Кордис, 2006.

творчество к романтической традиции[93]. Нам, однако, думается (и мы к этому вопросу ещё вернёмся), что сам выбор между романтизмом и реализмом применительно к художнику второй половины двадцатого века усложняется тем, что он не мог пройти (и явно не прошёл) мимо опыта модернистского искусства – хотя бы поэзии Серебряного века. Отмечена, например, генетическая связь его лирики с наследием Блока и Маяковского, в том числе и на уровне поэтики.[94]

В обеих книгах специальные разделы посвящены статьям о переводах стихов Окуджавы на иностранные языки: автор специализируется в области поэтического перевода. Именно этому аспекту полностью посвящено ещё одно магаданское издание, представляющее сложившееся в этом городе «переводческое» направление в окуджаведении. Под редакцией Р. Р. Чайковского там вышел третий выпуск научного альманаха «Перевод и переводчики»[95]. Он включает работы о специфике перевода на немецкий и другие языки как поэзии (Р. Р. Чайковский, С. Б. Христофорова, П. Лигенза), так и прозы художника (С. В. Киприна); есть и библиография переводов (Р. Р. Чайковский, С. В. Киприна). Нельзя не позавидовать активности основных авторов сборника (каждому из них принадлежат здесь – по отдельности и в соавторстве – четыре-пять публикаций) и общему уверенному тону как научного редактора («Место Булата Окуджавы в русской литературе уже определилось… Имя Булата Окуджавы в мировой литературе также уже сформировалось…» /с. 3/), так и всего авторского коллектива, полагающего, по-видимому, что именно фигура Окуджавы (не имеющего пока, правда, ни одного текстологически выверенного издания на *родном* языке) является наиболее репрезентативной для изучения проблемы перевода. Что ж, Окуджаву будут переводить и впредь, так что работы у Р. Р. Чайковского и его учеников не убавится.

Р. Р. Чайковский же выступил в качестве научного редактора небольшого сборника «Проблемы творчества Булата Окуджавы», составленного по материалам прошедшей в Магадане в том же 99-м году конференции[96]. Нам он показался в целом не очень удачным, со-

---

[93] См.: *Паперный З. С.* «За столом семи морей» // Паперный З. С. Единое слово. М.: Совет. писатель, 1983. С. 220-243.

[94] См., например: *Новиков Вл.* Заскок: Эссе, пародии, размышления критика. М.: Кн. сад, 1997. С. 188-191; *он же.* Роман с литературой. М.: Intrada, 2007. С. 104.

[95] Перевод и переводчики: Науч. альманах каф. нем. яз. Северн. междунар. ун-та (г. Магадан). Вып. 3. Б. Окуджава / Гл. ред. Р. Р. Чайковский. Магадан: Кордис, 2002.

[96] См.: Проблемы творчества Булата Окуджавы: Тез. докл. и материалы науч. конф. Северн. междунар. ун-та (12 мая 1999 г.) / Сост. и отв. ред. Р. Р. Чайковский. Магадан, 1999.

держащим немало общих мест вроде следующего: «В течение длительного времени народ нуждался в правдивой, исповедальной, лирической песне, которая бы противостояла песне официальной» (с. 29). Или: Галич, Окуджава и Высоцкий – «три кита, на которых стояла и продолжает стоять авторская песня» (там же). Может быть, в популярной работе такие фразы неизбежны и даже необходимы, но в кратком научном сообщении, где место, так сказать, дорого, – подобная «вода» должна быть отжата.

Если в качестве приложения к пятому выпуску альманаха «Мир Высоцкого» (2001) в ГКЦМ был издан, как мы помним, сборник статей о Галиче (о нём шла речь в предыдущей главе), то шестой сопровождался аналогичным изданием, посвящённым другому классику жанра: «Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии»[97]. Не будем останавливаться на всех материалах сборника, хотя каждый из них любопытен и мог бы стать предметом отдельного разговора; обратим внимание на те направления, которые представляются особенно перспективными.

Во-первых – вновь о фундаменте, то есть о текстологии. Любой филолог, пишущий ныне о поэзии Окуджавы, оказывается в двусмысленном положении: ведь пока, повторим, не существует ни одного удовлетворительного для исследователя издания текстов поэта. И посему быть уверенным в том, что, изучая Окуджаву, мы изучаем *именно Окуджаву*, именно *его* текст – мы не можем. Излишне говорить, как важно выработать принципы эдиционного подхода к творчеству барда. Первую заявку на текстологическую концепцию делает на страницах сборника (как это было и в галичевском сборнике) А. Е. Крылов, автор развёрнутой, богатой материалом статьи «О задачах и особенностях текстологии произведений Окуджавы. К постановке проблемы». Главная мысль её совершенно прозрачна: нельзя считать авторитетными источниками текста книжные и журнальные публикации поэта, ибо они проходили цензуру и автоцензуру и потому вели к сознательному искажению текста (у Галича и Высоцкого такой проблемы почти не было – ведь они, за очень редкими исключениями, не печатались). На концертах же Окуджава обычно исполнял подлинный вариант. Поэтому основанное как раз на печатных источниках издание произведений Окуджавы в серии «Новая библиотека поэта» (СПб., 2001; подробнее о нём см. ниже) специалисты при-

[97] Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002.

знали неудачным, а издание, учитывающее авторские фонограммы, пока ещё впереди.

Другое направление исследований связано с музыкальным аспектом творчества барда. Вообще в работах об авторской песне всегда преобладал и продолжает преобладать филологический подход. Это делает честь филологам, но, согласимся, искусство поющих поэтов нуждается в комплексном подходе. Музыковеды и театроведы «раскачиваются», увы, долго. И тем отраднее, что музыковедческие работы всё же появляются.

В новом сборнике их две. Е. Р. Кузнецова в статье «Мелодичность как тематическая и структурная доминанта поэтики Б. Ш. Окуджавы» сначала рассматривает звуковые, музыкальные образы и ассоциации (от *сладких* материнских песен до *грохочущих* солдатских сапог), а затем анализирует мелодику самого стиха, искусство интонации в соотношении с искусством композиции. В итоге «основное свойство поэтики» барда видится автору статьи в «слиянии музыкальных и лирических приёмов построения сюжета» (с. 111; речь идёт, конечно, о *лирическом* сюжете). Работа М. В. Каманкиной «Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни» напечатана в сборнике в качестве приложения: это фрагмент искусствоведческой кандидатской диссертации об авторской песне, защищённой в 1989 году. И хотя времени с тех пор прошло немало, устаревшей работу не назовёшь: ведь музыковеды все эти годы данным явлением почти не занимались. В статье, проиллюстрированной нотами, есть много любопытных наблюдений над музыкальными особенностями творчества барда. Комментируя авторские жанровые определения Окуджавы (вальс, марш, романс, песня и песенка), исследовательница замечает, что, скажем, в песне «Бумажный солдатик» образ героя-игрушки точно передан «с помощью кукольного, марионеточного марша, который всё время, как заводной, кружится на одном месте», а песня «Не бродяги, не пропойцы…» написана «как лёгкая застольная песенка-вальс» (с. 242).

Есть в сборнике и работы, намечающие ещё одну новую большую проблему – проблему творческой эволюции Окуджавы. О. М. Розенблюм обращается к его первой поэтической книге («Лирика», 1956) и, анализируя характерные для неё темы и образы, показывает, как отозвались некоторые из них (*поколение, музыка, дорога*…) в последующем творчестве художника. В. П. Скобелев в статье о романе «Упразднённый театр» выявляет специфику «эпической

прозы лирического поэта» (роль автора-повествователя, несобственно-прямой речи и так далее), и хотя он не ставит перед собой специальной задачи сравнительного анализа этого итогового автобиографического произведения и более ранней прозы писателя, тем не менее «оглядывается» на неё, отмечая общие мотивы и ситуации.

Иногда и знакомая, казалось бы, тема может получить неожиданную свежую трактовку. Уже немало написано о московской теме в творчестве «певца Арбата», но И. Б. Ничипоров в статье «Поэтические портреты городов в лирике Булата Окуджавы» находит нестандартный ход и пишет не о каждом городе в отдельности, а о *поэтическом портрете Города вообще* (поэтому мы бы чуть изменили название его статьи) как «уникальной художественной целостности», содержащей «мифопоэтическое обобщение эпохи срединных десятилетий XX века» (с. 80). При этом анализ строится на конкретном материале и учитывает (да и невозможно было бы не учитывать) своеобразие окуджавской Москвы, окуджавского Петербурга-Ленинграда, Тбилиси, Варшавы…

Но вернёмся в 1999 год. В ноябре прошла ещё одна конференция по творчеству Окуджавы – на сей раз в Доме-музее поэта в Переделкине. Спустя примерно полтора года появился сборник материалов конференции[98]. По его содержанию видно, что конференция собрала круг скорее писательский и литературно-критический, чем литературоведческий (хотя, конечно, и последний был представлен тоже). Наверное, по этой причине в сборнике немало опять же эссеистических выступлений, не всегда дающих пищу для филологической рефлексии. Среди помещённых в книге эссе выделим, однако, работу Г. А. Белой «Моцарт в неволе», в которой свободная манера изложения не мешает конкретности историко-культурного анализа. Отход Окуджавы от молодой «социальной наивности», его духовный рост объясняются здесь не только известным общественным контекстом 50-х–60-х годов, но и «мощным художественным инстинктом», сделавшим его «первым внутренне свободным поэтом» (с. 36). Окуджава, пишет Г. А. Белая, ощущал «первичность» личного, непосредственного опыта в творчестве, неизбежно при этом «ломая советские идеи “отражения” искусством действительности» и превращая его в «способ самовыражения» (с. 36).

[98] См.: Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: Материалы Первой Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рожд. Булата Окуджавы. 19-21 нояб. 1999 г. Переделкино / Ред.-сост. И. И. Ришина. М.: Соль, 2001.

Выигрышно смотрятся в сборнике и работы, связанные с конкретными истоками и конкретным контекстом творчества художника. Прежде всего – истоками и контекстом биографическими. Таково, скажем, развёрнутое выступление С. О. Шмидта на тему «Булат Окуджава и “арбатство”». Известный историк пишет о том, что Арбат, с его ближайшими окрестностями, «с конца XVIII века почти на два столетия» утвердился «как оазис частной жизни: ни фабрик, ни государственных учреждений при особом изобилии переулков, небольших храмов, частных учебных и лечебных заведений…» (с. 20) Такая аура могла во многом предопределить пафос частной жизни в лирике поэта. Автору статьи принадлежат интересные наблюдения и над отдельными «арбатскими» текстами Окуджавы – например, над мотивной структурой «Песенки об Арбате».[99] Происхождением и ранними своими годами Окуджава был связан с Грузией; пристальное прочтение его стихов разных лет позволило С. В. Ломинадзе, во-первых, увидеть любопытные параллели и реминисценции из грузинских поэтов (например, «Разговор с рекой Курой» навеян, по мнению исследователя, «Размышлениями на берегу Куры» Н. Бараташвили), а во-вторых, ощутить «грузинскую» природу некоторых образов и мотивов. Такова, скажем, строка в «Прощании с новогодней ёлкой»: «Синяя крона, малиновый ствол…» – с тем же «изысканно-сдержанным цветовым контрастом», что и в знаменитой «Грузинской песне»: «Синий буйвол, и белый орёл, и форель золотая…»

Несколько работ посвящены проблеме поэтического генезиса Окуджавы в русской литературе – как XIX, так и XX веков. Известно, как важен был для художника духовно-эстетический опыт пушкинской эпохи, во многом определивший пафос и стиль его поэзии и прозы. Закономерно поэтому, что Е. Лебедева усматривает «традиции и истоки песен Окуджавы» (так названа её работа) в открытом Денисом Давыдовым жанре «гусарской песни». Очень точно выделены мотивы, роднящие двух поэтов: «не подвиги великих полководцев, а личный военный опыт, индивидуальные переживания человека» (ср. с работой Г. А. Белой, о которой сказано выше), «потеря героических иллюзий», «употребление военных понятий в интимной любовной лирике»… Здесь же – тонкое сопоставление «гусарских» стихов Окуджавы и Галича; последний, замечает Е. Лебедева, не случайно

[99] Об «арбатской» теме и её эволюции в творчестве Окуджавы см. упомянутое нами в третьей главе эссе М. Муравьёва, а также: *Кнабе Г.* Булат Окуджава и культурно-историческая мифология. От шестидесятых к девяностым // Вопр. лит. 2006. Сент. – окт. (Вып. 5). С. 135-167.

«выбрал» в своей «Гусарской песне» образ Полежаева, а не Давыдова. В трагической судьбе Полежаева он, будущий изгнанник, почувствовал нечто близкое своей судьбе.

Выступление В. А. Зайцева интересно опытом конкретизации круга поэтических интересов Окуджавы, отразившихся, естественно, в его собственном творчестве. Опираясь на собранные А. Е. Петраковым высказывания самого поэта[100], исследователь выделил наиболее, по его мнению, близких Окуджаве поэтов XX века – Заболоцкого (философичность поэтического пейзажа), Самойлова (мотивы истории, судьбы современника, поколения в целом), Ахмадулину («пушкинский» контекст, взаимное поэтическое портретирование). Между тем в выступлениях и дискуссиях не раз возникало ещё одно имя, оказавшееся на рубеже столетий «магнитом» и «оселком» не только для окуджавоведения: Иосиф Бродский.

Впервые проблема «Окуджава и Бродский» была обозначена статьёй С. С. Бойко, опубликованной за год до переделкинской конференции[101]. На конференции же имя Бродского прозвучало в полемическом контексте сначала в выступлении Вл. И. Новикова «Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков». Окуджава здесь оказался фигурой как бы альтернативной Бродскому, чья репутация «классика» закреплена «сегодняшней эстетической конъюнктурой»; в будущем же художественная система поэтического постмодернизма, «крупнейшим представителем» которого Бродский, по мнению исследователя, и является, «может <…> подвергнуться значительной переоценке и просто уценке» (с. 23). В этих словах нельзя не почувствовать если не «уценку», то переоценку Бродского (он, на наш взгляд не «вмещается» в литературу постмодернизма, а его масштаб едва ли зависит от какой-либо конъюнктуры – в том числе и от «бродскомании», охватившей нашу молодую поэзию после кончины мэтра). И на конференции это было услышано и оспорено. Прозвучал доклад В. А. Куллэ о влиянии Окуджавы на стихи Бродского, а затем вспыхнула полемика, в сборнике тоже зафиксированная. Первый докладчик обратил внимание на натяжки в некоторых предложенных вторым параллелях; тот, в свою очередь, заметил, что молодой Бродский «за довольно краткое время “примерил” на себя множество чужих поэтик – прежде чем выработать собственную» (с. 59; это, доба-

[100] См.: *Окуджава Б.* «Я никому ничего не навязывал…»: [Ответы на записки] / Сост. А. Е. Петраков. М.: Кн. магазин «Москва», 1997.
[101] См.: *Бойко С.* Окуджава и Бродский // Вагант-Москва. 1998. № 4-6. С. 55-62.

вим от себя, черта Пушкина-лицеиста!), и «окуджавская» линия там тоже была.

Тему «Ранний Бродский и Окуджава» поддержал в дискуссии поэт А. С. Кушнер, свидетельствовавший, что чтение Бродским ранних стихов «было очень близко к пению» (с. 59). Она была продолжена и Е. А. Семёновой в докладе о соотношении «устного» и «письменного» вариантов текста у двух поэтов. Кстати, стихи Бродского не раз привлекали внимание бардов, сочинявших к ним мелодии (В. Берковский, А. Дулов, Е. Клячкин, А. Мирзаян, О. Митяев…), и сама проблема «Бродский и авторская песня» в научной литературе уже ставилась.[102]

Вторая конференция в Переделкине прошла в 2001 году; спустя три года появился сборник её материалов[103]. По сравнению с первым сборником, содержавшим немало эссеистики, новый выпуск выглядит в большей степени научным. И тон в нём задают, как нам кажется, статьи, нацеленные на анализ наследия Окуджавы в историко-культурном контексте – как диахроническом, так и синхроническом.

Выделим несколько работ, обозначивших новые направления анализа такого контекста. Прежде всего, это статья М. О. Чудаковой «Возвращение лирики», в которой творчество Окуджавы рассмотрено на фоне поэзии сталинских десятилетий. Беря отсчёт от середины 30-х годов, когда «произошло вымывание лирики из публикуемой поэзии» (с. 16) в пользу советской риторики, исследовательница убедительно показывает, как этот самый риторический «*осадок* с середины с середины 30-х превращался год за годом в аггломераты, заменившие в советской печати поэзию. Песни Окуджавы четверть века спустя начали растворять этот осадок. Это были не первые, но наконец-то удавшиеся попытки» (с. 17). Тезис автора статьи подкрепляется богатым поэтическим материалом (кстати, более рациональная система сносок в этой статье и вообще в переделкинских сборниках позволила бы избежать громоздкости справочного аппарата; для статьи объёмом примерно полтора авторских листа 132 неудобных концевых сноски с бесконечными «Там же…» – всё-таки многовато). Так, в статье показано, какую роль сыграло на поэтическом переломе к «отте-

[102] См.: *Фоменко В.* Иосиф Бродский и авторская песня // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. С. 221-227. Ряд специальных работ на тему «Бродский и Высоцкий» опубликован в альманахе «Мир Высоцкого» – Дж. Смита, Н. М. Рудник (*III/2*) и автора этих строк (*IV*). См. также: *Чижова Е.* «Бродский и Галич учились в одном классе»: (Две стратегии борьбы со Злом…) // Вопр. лит. 2005. Нояб. – дек. (Вып. 6). С. 81-107, – и следующую главу нашей книги.

[103] См.: Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. 30 нояб. – 2 дек. 2001 г. / Ред.-сост. И. И. Ришина. М.: Соль, 2004.

пели» творчество Л. Мартынова, несшее в себе новые лирические темы и мотивы (*движение, изменение, дело* и др.), как оттолкнулся Окуджава в раскрытии темы гражданской войны от стихов Светлова… Ощущение контекстуальной насыщенности поэзии Окуджавы даёт исследовательнице верный, на наш взгляд, ключ к трактовке тех или иных песен барда. Сколько было написано в последние годы о «Сентиментальном марше», сколько раз молодые да ранние перья упрекали поэта за воспевание «комиссаров в пыльных шлемах»! И вот в статье М. Чудаковой читаем едва ли не самую точную и проницательную интерпретацию песни: «Утверждается не идеологическая связь, а невынимаемость человека из условий рождения: “комиссары” (родители поэта и вообще люди их поколения – *А. К.*) были у его колыбели и пребудут близ неё (в прошлом) и близ его последнего одра – в будущем» (с. 23).

Статья Н. А. Богомолова «Булат Окуджава и массовая культура» обращена уже к современному для поэта культурному контексту. Она построена иначе: это скорее конспект возможной монографии, в котором идей пока больше, чем конкретных аргументов. Автор прослеживает эволюцию взаимоотношений песенной поэзии Окуджавы (которую он считает «гениальной» и резко противопоставляет «письменной» лирике и прозе художника, где тот явился, по мнению исследователя, лишь «одним из длинного ряда соревнователей, и далеко не всегда <…> в их первых рядах»; насколько нам известно, на конференции это мнение вызвало полемику) с массовым сознанием, суть которого видит в ориентированности на «закон тождества воспринимаемого искусства и своих стереотипов, существующих сознательно или подсознательно» (с. 91). Итак, обойдя уже в своих первых «песенках» массовое культурное сознание (точен и замечателен предложенный автором статьи анализ песни 1957 года «Ванька Морозов»), Окуджава, по мнению исследователя, ощутил, что его песенная поэзия сама стала порождать стереотипы восприятия и творчества, и потому в 70-е годы почти замолчал как бард, ушёл в основном в прозу. А в 80-е аудитория окончательно разделилась на мыслящих слушателей (которых осталось, естественно, сравнительно немного) и поклонников эстрады. Установившаяся в эту пору определённость в отношениях с публикой (этакий отсев «чужих») и дала, по мнению Н. Богомолова, новый импульс Окуджаве-барду. И впрямь, для него это время нового взлёта, породившего «Музыканта», «Надпись на камне», «Песню о молодом гусаре», «Счастливый жребий»… О твор-

ческих и биографических истоках этого явления ещё будет когда-нибудь сказано и написано подробно; первый шаг был сделан в этой работе.

Проблемы контекста касается и статья Т. А. Бек «Старые жанры на новом витке». Опираясь на известную литературоведческую аксиому о развитии жанров за счёт их внутреннего перерождения, перехода в новое качество, автор показывает, какой «встряске подверг Булат Окуджава и гимн, и романс, и <…> совсем было усопшую басню» (с. 84). Скажем, «марш у него не воинственный и не бодряческий <…>, а сентиментальный. А гимн – он гимн уюту, а не государству» (с. 82; речь идёт соответственно о песнях «Сентиментальный марш» и «Гимн уюту»). Мы бы только скорректировали одно утверждение Т. А. Бек: говоря о «филологичности» жанрового мышления поэта, часто называющего свои произведения то *балладой*, то *романсом*, то *элегией* или *фантазией*, она считает, что в этом сказалось его «желание, усмиряя *песенно*-стиховую дрожь (курсив наш – *А. К.*), прислониться к вечным поэтическим формам как к прочным сваям…» (с. 81) Нам-то как раз кажется, что творческий интерес Окуджавы к жанровым обозначениям во многом вызван именно его работой с *песней*, не признающей «трёх звёздочек» вместо названия; и неспроста в его жанровом арсенале немалое место занимают именно *музыкально*-поэтические жанры (особенно романс). Напомним, что и крупнейшие коллеги Окуджавы по авторской песне то и дело использовали названия разных музыкальных жанров («Марш шахтёров» Высоцкого, «Домбайский вальс» Визбора…).

Другая обозначившаяся в сборнике тенденция – попытки «поверить его (Окуджавы – *А. К.*) творчество серьёзным теоретическим анализом» (с. 62); такую цель поставила перед собой Г. А. Белая, автор статьи «Творчество Булата Окуджавы в контексте идей М. М. Бахтина». После ёмкого краткого экскурса в историю советской литературы начиная с 20-х годов, когда произошёл сдвиг от *образа* к *идее*, исследовательница, опираясь, в частности, на бахтинское положение о слушателе как самостоятельном участнике эстетического общения, считает лирику Окуджавы своеобразным диалогом со слушателем, в котором поэт «апеллирует к знакомому <…>, всем известному, потому что у него, автора, и у слушателя – общая память» (с. 66). По мнению Г. А. Белой, именно Окуджава вернул нашу словесность от *идеи* к *образу*, к тропу, метафоре как ведущей категории авторского художественного мира. Пусть эта мысль сама по себе и не

нова[104], но, рассматривая творчество поэта на фоне литературы 50-х–60-х годов, Г. А. Белая тоже напрасно упускает бардовский контекст и воспринимает своего героя очень литературоцентрично. Ведь то, что она ставит в заслугу Окуджаве, одновременно осваивали Анчаров и Визбор, хотя Окуджава, сочиняя в конце 50-х свои первые песни, ни того ни другого, скорее всего, ещё не слышал. Это не снижает его заслуг, но помогает восстановить объективную картину.

В сборнике немало других интересных материалов разной тематики и разных жанров: исследования отдельных тем, мотивов и даже тропов (О. А. Клинг, Л. С. Дубшан, О. М. Розенблюм), работы о литературных и документальных источниках прозы Окуджавы (С. С. Бойко, А. В. Цуркан), историческая публицистика (М. М. Кораллов, Ч. Г. Гусейнов)…

Некоторые темы двух предыдущих сборников нашли своё продолжение на страницах третьего, вышедшего по итогам ещё одной переделкинской конференции (2005).[105] Преобладают здесь по-прежнему работы, нацеленные на выявление литературного контекста творчества поэта. Некоторые «персонажи» нам уже знакомы – например, Бродский (статья Е. М. Петрушанской «“Их величества” у Булата Окуджавы и Иосифа Бродского» – о мотиве королевских титулов); некоторые представлены крупным планом в окуджавоведении впервые. Так, М. А. Александрова анализирует «лермонтовский миф» в творчестве Окуджавы, обращаясь при этом и к лирике («Встреча»), и к прозе писателя – роману «Путешествие дилетантов», в котором «диалог с лермонтовской поэзией <…> формирует целую систему мотивов» (с. 143). Это мотив подверженного ироническому превращению «братского сочувствия», встречи с прошлым, свидания с тенью и так далее. Лермонтовскими аллюзиями, по мысли автора статьи, окрашены в романе сюжет путешествия-бегства героев на Кавказ, тема двойничества. В стихах же Окуджавы образ Лермонтова, как показывает исследовательница, строится «на скрещении смыслов»: «досадное земное несовершенство, осознающее себя лишь в предвидении ухода», и «неполная укоренённость поэта в земном бытии» (с. 147).

---

[104] Ср.: «Окуджава возвращает в стих метафору…» (*Владимиров С. В.* Стих и образ: Размышления о соврем. стихе. Л.: Совет. писатель, 1968. С. 146). Эта работа более чем сорокалетней давности содержит вообще немало интересных наблюдений над лирикой поэта – над её истоками, стилем и так далее.

[105] См.: Миры Булата Окуджавы: Материалы Третьей междунар. науч. конф. 18-20 марта 2005 г. Переделкино / Сост. Е. А. Семёнова. М.: Соль, 2007.

М. М. Гельфонд сопоставляет творческое осмысление двумя поэтами, Окуджавой и Мандельштамом, биографической ситуации переезда в Москву (у одного в 1931-м, у другого ровно четверть века спустя), проводит параллели между их «московскими» стихами, отмечая, например, обращение старшего поэта к мотивам городского транспорта («Я трамвайная вишенка страшной поры…»), отозвавшееся, по-видимому, в творчестве младшего, в его известной песне «Полночный троллейбус» и менее известной «Песенке о московском трамвае» («Раскрасавец двадцатых годов…»). А пристрастие Окуджавы-лирика к мотивам непритязательной одежды (*старый пиджак* и т. п.) могло восходить к обострённому ощущению лирическим героем Мандельштама выпавшей на его долю «эпохи Москвошвея». Кстати, в ходе обсуждения доклада М. М. Гельфонд вдова поэта О. В. Арцимович подтвердила знание самим Булатом Шалвовичем стихов Мандельштама ещё в ту пору (50-е–60-е годы), когда тот был фигурой фактически запрещённой и стихи его не издавались; сам Окуджава в последние годы жизни называл Мандельштама в числе своих любимых поэтов[106]. Различные литературные аллюзии в рамках «московского текста» Окуджавы (тот же Лермонтов, Дельвиг, Пастернак) затронуты и в работе Н. Н. Кякшто.

Перспективность анализа одного произведения хорошо продемонстрирована статьёй Л. С. Дубшана о песне «Неистов и упрям…» - одной из первых у Окуджавы. Не вдаваясь в сложный вопрос о её творческой истории (поэт относил её к 1946 году; в переписанном рукой его первой жены автографе текст датирован 47-м; свидетельств об исполнении её в те годы нет, между тем как мемуаристы, описывающие студенческий репертуар Окуджавы, едва ли могли бы пройти мимо такого яркого сочинения, если бы они его в ту пору слышали), отметим в работе Л. С. Дубшана проникновение исследователя в важный для поэта впоследствии «новогодний» контекст песни («Прощание с новогодней ёлкой»), точное обращение к мотиву *сгорания* как «метафоры человеческой жизни, её эфемерности и трагического достоинства» (с. 43). Статья убеждает читателя в том, что в песне действительно «заданы свойства поэтики и лирической философии Окуджавы, вполне развернувшиеся в других его вещах десятилетия спустя – это <…> первофеномен его художественного мира» (там же).

---

[106] См., например: *Окуджава Б.* «Нельзя хвастаться тем, что ты дышишь» / Беседовал Ю. Глазов [1991] // Газета. 2004. № 79. 7 мая. С. 4.

Лирика Окуджавы стала привлекать к себе и лингвистический интерес. В данном сборнике помещена статья А. Урбан-Подолян, в которой рассматривается характерный для стиля поэта приём *enumeratio* – то есть фигура перечисления (термин заимствован у польского филолога Т. Вуйцыка). По наблюдениям автора статьи, этот приём характерен для поздней лирики поэта, звучащей как «жест прощания с самим собой, подведение итогов собственной жизни» (с. 155). Однако фигура перечисления не раз встречается и в более ранних стихах Окуджавы («Кларнет пробит, труба помята, / фагот, как старый посох, стёрт, / на барабане швы разлезлись…» и так далее), и было бы любопытно проследить хотя бы в общих чертах эволюцию приёма и его смыслового наполнения. Небольшая статья А. Урбан-Подолян вполне оставляет возможность для такого разворота.

Между тем в 2004 году появилось ещё одно специальное окуджановедческое издание – ежегодный альманах «Голос надежды»[107]. Возглавил его А. Е. Крылов – прежде, как мы уже говорили, выпускавший «Мир Высоцкого»; среди членов редколлегии и авторов альманаха тоже есть знакомые по прежнему изданию исследователи. Общая структура и сама идея (давать «срез» изучения творчества поэта за год) осталась прежней, но в новом альманахе меньше литературоведческих работ: предпочтение отдаётся публикациям биографическим, эпистолярным, мемуарным. Оно и понятно: материалов такого рода оказалось чрезвычайно много, ибо, во-первых, биография Окуджавы пропустила через себя несколько эпох нашей новейшей истории, во-вторых, поэт много ездил по стране и миру, и круг общения его оказался в итоге очень широк, а в-третьих, важно собрать всё это сейчас, пока живы многие современники и свидетели. Редакция альманаха этим и занимается. Результат налицо: опубликованы не просто отдельные материалы – начиная с третьего выпуска в альманахе представлены целые биографические блоки об отдельных периодах и эпизодах биографии художника: о нижнетагильском детстве и позднейших приездах на Урал (М. Р. Гизатулин и А. Е. Крылов; *3*, *4*), о выступлениях, например, в Ростове-на-Дону и в США (*6*), в Саратове, Харькове, Франции и Западной Германии, о попытке исключения Окуджавы из КПСС в 1972 году (К. Е. Андреев, А. Е. Крылов, Ю. А. Плаксина; все – *5*; саратовская тема звучит и в других выпус-

[107] См.: Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве [начиная с 4-го выпуска подзаг.: Новое о Булате] / Сост. А. Е. Крылов. Вып. 1-7. М.: Булат, 2004-10 (изд. продолжается). Ниже номер нужного нам выпуска указывается в тексте в скобках арабской цифрой курсивом.

ках), о его болгарских связях (М. А. Раевская; *7*). Чрезвычайно любопытны материалы о подготовке большого итогового прижизненного сборника поэта «Чаепитие на Арбате» (В. И. Цветков; *1*), чествовании Окуджавы московским КСП в 1984 году (А. Е. Крылов; *2*)[108] и о подготовленном к этому юбилею одиннадцатитомном «самиздатском» собрании сочинений писателя (В. Ш. Юровский; *5*), публикации «тамиздата» (*1*) и отклики европейской прессы на произведения писателя или события его биографии (*4, 5*). Чрезвычайна значительна и масштабна большая полемическая работа А. Е. Крылова о переломном моменте в творческой биографии Окуджавы – об обстоятельствах середины 50-х годов, когда вчерашний калужский учитель и журналист входит в большую литературу (*6*). Помимо прочего (в частности, развенчания восходящей к самому поэту легенды о «битье» его в столичном литобъединении «Магистраль»), она интересна версией автора, согласно которой первые песни Окуджавы о Москве появлялись «в два захода» – сначала стихи, а спустя какое-то время – мелодии к ним. Как и в «Мире Высоцкого», в новом альманахе постоянно публикуются рецензии и обзоры, библиография (А. Е. Крылов, В. Ш. Юровский).

К проблемам изучения биографии Окуджавы (и других бардов) мы ещё вернёмся в специальной главе; пока же остановимся на некоторых филологических исследованиях, помещённых на страницах «Голоса надежды». Например, в статье Г. Г. и С. В. Хазагеровых «Окуджава и аристократическая линия русской литературы» (*2*) сделана попытка наполнить конкретным социально-историческим содержанием известную образную строку поэта «Я дворянин с арбатского двора…» Многие современники Окуджавы отмечают его аристократическую сдержанность, своеобразное «комильфо». Но дело не только в этом. Аристократизм заложен в самой жизненной позиции поэта: «Дворяне не обличают царей, не копят на них материалы, работая в архивах, – они ей дерзят. <…> Аристократы беспартийны. <…> Аристократизм – эстетический цензор власти» (с. 308). Поэтому в терминологии авторов статьи «аристократ» и «интеллигент» – не одно и то же: последний скорее «разночинец», который «бодается с дубом». Правда, слова «аристократ» и «дворянин» оказываются в этом случае синонимами (что, строго говоря, не совсем так), но в ис-

[108] Данная публикация представляет собой главу из вскоре вышедшей мемуарной книги: *Крылов А. Е.* Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ. М.: Булат, 2005.

торической метафорике исследователей это не так уж и принципиально.

Тенденция обозначить важнейшие составляющие поэтического мира Окуджавы заметна в целой серии статей альманаха. Так, М. А. Александрова обращается к мотиву розы в контексте темы творчества в лирике поэта (*4*). «Парадокс Окуджавы, – полагает исследовательница, – в том, что именно роза, наделённая общепонятной, на первый взгляд, семантикой <…>, привносит сложность в любую тему, проблематизирует очевидное» (с. 322). Впрочем, окуджавская *роза* в этом смысле наследница *розы* пушкинской.[109] Пушкин «возвращает условному *цветку поэзии* образный потенциал» (с. 325; курсив М. А. Александровой); Окуджава же полтора столетия спустя строит свой образ розы обычно на неожиданных оксюморонных мотивах, чем и обеспечивается «образный потенциал» благородного цветка (*роза красная в бутылке*; *пылали розы, гордые собою*; *то берёзы аромат, то дыханье розы*). Да и сама *идея розы* у Окуджавы в каком-то смысле тоже оксюморонна: «Оттеняя врождённую “ограниченность” человека, роза в то же время обличает и его максималистский порыв к совершенству, выраженный <…> под видом смирения и самоотречения» (с. 335). Думается, такая трактовка вполне вписывается в поэтический мир Окуджавы, всегда интересный как раз парадоксальными смысловыми и стилевыми ходами.

Работа С. В. Свиридова «Поэтические константы Окуджавы» (*4*) столь насыщенна и концептуальна, что напоминает конспект целой монографии. Скромно именуя свою статью обзором «основных взаимосвязей элементов внутри поэтического мира Окуджавы» (с. 336), филолог не только выделяет такие элементы (например, поэтика детства, упрощённое/сниженное выражение, представление абстрактного в конкретном, и так далее), но ещё и классифицирует каждый из них. Скажем, окуджавская поэтика детства включает, по наблюдениям С. В. Свиридова, «малый масштаб», слова с уменьшительными суффиксами, игровые художественные приёмы… «Исходным пунктом описанной системы, – полагает автор статьи, – является мысль о

[109] Пушкинские начала в поэзии Окуджавы, разумеется, привлекли внимание исследователей (в том числе и самой М. А. Александровой) – см., например: *Фризман Л. Г.* «На фоне Пушкина…»: Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы // Пушкин и мировая культура: Материалы шестой Междунар. конф. Крым, 27 мая – 1 июня 2002 г. СПб.: Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); Симферополь: Фонд развития экономич. и гуманит. связей «Москва – Крым», 2003. С. 151-154; *Александрова М. А.* «Счастливчик Пушкин» и другие // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. 2005. С. 313-324.

ценности изначального истинного состояния и, соответственно, желание не утрачивать его либо вернуть, если оно потеряно» (с. 347).

Проблема художественного мира поэта затрагивается, конечно, не только на страницах «Голоса надежды». Монография М. И. Жука посвящена трём ключевым концептам поэтического мира Окуджавы – *Вере, Надежде, Любви*.[110] Подготовлена она на основе кандидатской диссертации, и в этом заведомо есть некое противоречие. Кандидатская диссертация, по ВАКовскому определению, является научно-квалификационной работой, а монографии второй из этих признаков не нужен: она важна только научной значимостью, а написал ли её кандидат наук, доктор ли – не важно. Так вот, работа М. И. Жука, бесспорно, свидетельствует о том, что автор, как пишут в отзывах для защиты, «заслуживает искомой степени», но каков её вклад в науку? Первая – теоретическая – глава представляет собой обзор исследований по проблеме *концепта*; во второй подробно рассматривается значение трёх упомянутых концептов в лирике Окуджавы. Рассматривается подробно (и в самом деле квалифицированно), на историко-культурном фоне, с привлечением многочисленных поэтических цитат (кстати, напрасно автор пользуется неряшливым, содержащим множество опечаток и сокращённым посмертным переизданием сборника Окуджавы «Чаепитие на Арбате» 1998 года, а не прижизненным оригинальным изданием 1996-го; см. об этом ниже), с выявлением нюансов, с многочисленными тонкими наблюдениями. Но итоговая мысль о том, что каждый из этих концептов «выражает желание Б. Окуджавы исправить дисгармоничную, ущербную реальность: ВЕРА и ЛЮБОВЬ сакрализуют тот объект, на который они направлены, НАДЕЖДА становится верой в возможность перемен к лучшему, прихода чего-то благоприятного, триединый концепт ВЕРА-НАДЕЖДА-ЛЮБОВЬ выражает возможность духовного спасения…» (с. 230) – так вот, эта мысль для монографии (не для кандидатской диссертации!) звучит как-то бледновато и как нечто само собой разумеющееся. Может быть, для неё хватило бы и подробной статьи…

Основу книги С. С. Бойко[111] составили три доработанные главы кандидатской диссертации, защищённой в 1999 году. Они посвящены соответственно метафорам высших сил в творчестве поэта («Бог,

---

[110] См.: *Жук М. И.* Художественный мир Булата Окуджавы: Концепты *Вера, Надежда, Любовь*. Владивосток: Морской гос. ун-т, 2009.

[111] См.: *Бойко С. С.* «О минуте возвышенной пробы…»: Поэзия Булата Окуджавы. М.: Кругъ, 2010.

природа, судьба, провиденье…»), средствам художественной выразительности и литературным перекличкам (цитаты и реминисценции). Материал этот, как выясняется, нисколько не устарел за десятилетие с лишним, и остаётся только сожалеть, что он поздновато вводится в научный оборот и не был широко доступен исследователям все эти годы (впрочем, некоторые этюды – об образе музыканта в лирике Окуджавы и Мандельштама, о поэтическом диалоге с «Рождественским романсом» Бродского – в своё время были опубликованы). Например, анализ поэтической техники Окуджавы – его метафоричности, звукописи, ритмики – проделан тонко и убедительно, с пристальным вниманием к «мелочам», которые на поверку оказываются вовсе не мелочами.

В книгу включены и явно позднейшие материалы, касающиеся уже не столько поэтики, сколько «содержания» (как писали в советское время) творчества поэта. Эти главы обычно короче; здесь (в отличие от глав «диссертационных») ощущается диспропорция между масштабным названием главы и сравнительно скромным объёмом её и сравнительно узким реальным ракурсом исследования. Скажем, от главы с названием «Ранняя лирика и песенное творчество Окуджавы в литературном контексте оттепели» ждёшь развёрнутого исследования, которое само по себе могло бы претендовать на уровень если не монографии, то большой статьи в несколько авторских листов. Между тем, основная идея главы – идея об отказе поэта в годы его творческого становления «от иллюзий сталинизма», от «классового смысла» искусства – варьирует сказанное в предыдущей главе об «экзистенциальной парадигме» (Г. А. Белая) поколения, к которому принадлежал поэт и которое пережило этот мировоззренческий перелом. Всё так, но мысль об отходе Окуджавы от «революционно-радикальной» парадигмы в сторону парадигмы гуманистической, как нам кажется, давно уже предполагается сама собой, и сам поэт на исходе жизни многократно говорил об этом… Но уж коли автор книги об этом пишет, то и поиск аргументов мог бы быть расширен. Так, мы не стали бы придавать (в рамках заявленной широкой проблемы) столь большого значения обнаруженному С. С. Бойко автографу песни «Не бродяги, не пропойцы…» (1957), хотя и понимаем радость учёного, нашедшего неизвестный прежде документ. Делать на основании графических особенностей текста далеко идущие выводы о степени влияния на лирику Окуджавы советской поэтической традиции – риско-

ванно: для этого надо располагать множеством автографов поэта той поры и сравнивать их между собой.

При чтении Заключения ловишь себя на мысли, что оно предназначено… для какой-то другой книги. А именно – для книги о творческой эволюции Окуджавы – причём не только поэта, но и прозаика. Здесь постоянно упоминаются – и даже являются «опорными» его романы и «малая проза». Но ведь в той книге, о которой мы сейчас говорим, проза не анализировалась; у неё даже есть уточняющий подзаголовок: «Поэзия…». И сама творческая эволюция специально (если не считать «смены парадигмы») не рассматривалась. Откуда же взялось деление на периоды, чем оно обосновано? Заключение должно всё-таки вытекать из содержания всей книги. Саму же книгу, представленную читателю как «монография», логичнее было бы сопроводить подзаголовком «Этюды о поэзии Окуджавы». А периодизация, надеемся, будет подробно и аргументированно раскрыта в новых трудах исследовательницы.[112]

Замечательно, что все четыре вышеназванных автора, говоря вроде бы о разном и при этом «не сговариваясь», сошлись в чём-то главном – в том, что один применительно к творческому сознанию Окуджавы называет «восстановлением утраченной гармонии» (М. Жук), другая – «порывом к совершенству» (М. Александрова), третий – «ценностью изначального истинного состояния» (С. Свиридов), четвёртая – «разомкнутостью жизни в неведомые высоты» (С. Бойко). Видимо, в этом действительно заключён важнейший нерв поэтического мира Окуджавы, и можно предвидеть дальнейшую разработку этой проблемы.

Монография Р. Ш. Абельской[113] посвящена выявлению историко-культурного генезиса окуджавской поэтики; с некоторыми материалами её заинтересованный читатель уже знаком – в частности, по публикациям в «Голосе надежды» (*1, 3*).

Монография состоит из трёх глав: «Генеалогия песенности», «В диалоге с предшественниками и современниками», «Песенное и поэтическое: архитектоника гармонии». В первой из них рассматриваются *песенные* истоки творчества Окуджавы: массовая советская песня, русский романс, песни войны, «блатные» песни, традиционный фольклор. Постоянно держа в уме замечательную фразу

---

[112] Работа над нашей книгой близилась к завершению, когда С. С. Бойко защитила докторскую диссертацию по теме «Творческая эволюция Булата Окуджавы и литературный процесс второй половины XX в.» (РГГУ, 2011)

[113] См.: *Абельская Р. Ш.* Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург: УГГУ; УПИ, 2008.

Н. Коржавина «Булат... подбирает то, что валяется у всех под ногами», автор книги наполняет её богатым историко-культурным содержанием. Оказывается, многие образы и мотивы лирики поэта имеют «низкое» происхождение. Например, *костюмчик серый-серый* попал на плечо окуджавского лирического героя из «блатного фольклора» («Костюмчик новенький, ботиночки со скрипом…»), а строчка *И тихим голосом пою* из той же песни поэта возникла как отголосок популярной в своё время песни про одессита Костю из фильма «Два бойца»: «...И Константин берёт гитару / И тихим голосом поёт».

Таких заимствований Р. Ш. Абельская обнаруживает немало, но дело не в количестве их, а в качестве. Исследовательница без сильного нажима, но неоднократно акцентирует мысль об *опосредованном* восприятии Окуджавой той или иной традиции. Это значит, например, что «влияние русского романса на его творчество» шло, «вероятнее всего <...>, через советскую песню» (с. 31), а «фольклор воспринимался (как и многими горожанами – *А. К.*) в большинстве случаев не от непосредственных носителей <...>, а из книг, от профессионального поэта» (с. 82). Поэтому художник оказался способен «вбирать и *почти бесследно растворять* в своей поэтике самые разнородные элементы “чужих” поэтик» (с. 203; курсив наш).

Идея опосредования органично распространяется и на *литературную* традицию, о чём Р. Ш. Абельская подробно пишет во второй главе. Обратившись к творчеству не только Пушкина (особое место которого в мире Окуджавы, конечно, неоспоримо), но и поэтов второго-третьего ряда – Давыдова, Мятлева, Трефолева... – исследовательница приходит к выводу, что Окуджаву интересовали в истории русской поэзии «не столько магистральные пути её развития, сколько <...> поэтическая лирика песенного и романсового характера» (с. 127). Что касается пушкинской традиции, то и здесь было своё посредничество: Окуджава, как пишет автор книги, воспринял фигуру классика сквозь призму «современной ему русской поэтической пушкинистики» (с. 89) – то есть произведений Цветаевой, Багрицкого и других.

Исследовательница пытается решить вопрос о художественном методе поэта, напомнив поначалу о полемике Р. Р. Чайковского со статьёй З. С. Паперного (см. выше). Автор же новой книги полагает, что метод Окуджавы представляет собой «своеобразный сплав сентиментализма и романтизма» (с. 96). Первую составляющую филолог возводит к присущему поэту (или его лирическому герою) «умиле-

нию от собственной трогательной мелкости», в том числе – «на фоне истинного величия» («На фоне Пушкина снимается семейство...»); вторую связывает, в частности, с влиянием революционно-романтического пафоса сравнительно раннего творчества, а позже – с «романтическим благородством мироощущения» в духе пушкинской эпохи (с. 116). Но Окуджава был всё-таки художником двадцатого века. Какие-то мотивы сентименталистской и романтической поэзии у него, конечно, звучат, но о сплаве этих методов можно говорить, допустим, применительно к Жуковскому. А применительно к Окуджаве (да и к любому его современнику) такая формула будет не научным определением, а филологической метафорой.

Так вот, на вопрос о художественном методе Окуджавы исследовательница отвечает сама же, и отвечает невольно *иначе* (!), обращаясь к более близким герою книги по времени поэтическим истокам. Речь идёт о Блоке, Маяковском и Пастернаке. Каждый из них, как убедительно показано в работе Р. Ш. Абельской, вызывал пристальное творческое внимание Окуджавы и был близок ему: один – музыкальностью стиха, другой – ритмической и языковой смелостью, третий – поэтической концепцией творчества. Трёх классиков роднит их принадлежность к эпохе модернизма, сквозь призму которой каждый из них, кстати, воспринимал и пушкинскую эпоху. Да и некоторые литературные друзья Окуджавы – скажем, Ахмадулина или Искандер – представляют как бы вторую волну русского модернизма (сравнительному анализу поэзии Окуджавы с творчеством некоторых его современников – Самойлова, Левитанского, той же Ахмадулиной — посвящён отдельный параграф второй главы книги). И, может быть, Окуджава ближе всего именно этому искусству.[114]

Что же касается сентиментализма, то здесь автору книги мог бы послужить подспорьем сохранившийся конспект написанной, но не дошедшей до нас работы Бахтина «Проблема сентиментализма», где намечен широкий, сравнительно с традиционным, подход к явлению, предполагающий «проследить элементы сентиментализма до наших дней». А к числу таких «элементов» мыслитель относил и «сочувствие, сострадание, жалость»[115]. Современные теоретики, последователи Бахтина, могли бы счесть сентиментализм (или сентиментальность?) одним из «модусов художественности» – понятием, близким

[114] См. трактовку его прозы как прозы постмодернистской: *Назаренко М.* «Прогулки фрайеров»: историческая тетралогия Булата Окуджавы как целое (к постановке проблемы) // Голос надежды. Вып. 5. 2009. С. 401-424.
[115] *Бахтин М. М.* Проблема сентиментализма // Бахтин М. М. Собрание соч.: В [7] т. Т. 5. М.: Рус. словари, 1997. С. 304-305.

к привычному нам «эстетическая категория» (героика, сатира, идиллика и др.)[116]. Но это уже не художественный метод, а нечто иное...

Третья глава, сравнительно небольшая, представляет собой серию этюдов о художественном пространстве лирики поэта: своеобразное двоемирие, «система концентрических кругов», где ближний круг – Арбат, дом, малая родина, частная жизнь, а дальний – Война и Судьба, с их фатальностью и общественностью; о связанных с этой пространственной моделью отдельных лейтмотивах и ключевых образах: *городской сад*, *родители*, *музыкант*... (Есть и стиховедческие выкладки, направленные на выявление специфики *звучащего* стиха – сравнительный анализ произведений Окуджавы и А. Межирова.)

По сей день в окуджавоведении остро стоит вопрос об авторитетном издании наследия поэта, которое могло бы быть опорным для исследователей. Доверять прижизненным книгам (как и вообще изданиям советского времени) рискованно: требуется специальная текстологическая работа, позволившая бы отслоить цензурную и автоцензурную правку, искажавшую авторскую волю. Даже поздний итоговый сборник «Чаепитие на Арбате» (1996), вышедший уже в бесцензурную эпоху, примерно за год до ухода поэта из жизни, и довольно тщательно им самим готовившийся (а так было, судя по некоторым свидетельствам современников, не с каждой книгой: основную работу Окуджава иной раз препоручал редактору или составителю), – автоцензурную правку содержит точно (например, в стихотворении «Мне не в радость этот номер…»). Мы уже не говорим о слегка подсокращённом посмертном переиздании этой книги другими издателями (М.: Корона-Принт, 1997; 1998), которым нельзя пользоваться ни исследователям, ни простым читателям – до такой степени пестрит оно опечатками, самая анекдотичная из которых уже стала притчей во языцех среди знатоков творчества поэта: в финале стихотворения «После дождичка небеса просторны…» (песня известна под авторским названием «Счастливый жребий») вместо авторского «…проливается чёрными ручьями / эта музыка прямо в кровь мою» читаем «в *кровать* мою»!

Но, может быть, качественные сборники, максимально точно передающие авторскую волю Окуджавы, есть среди посмертных изданий его лирики?

---

[116] См.: *Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.* Теория художественного дискурса; Теоретическая поэтика // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 54–77.

В 2001 году в «Новой библиотеке поэта» вышел солидный том Окуджавы[117] – солидный по объёму, но, увы, не по качеству, и разочаровавший так же, как впоследствии – том Галича из этой же серии (см. предыдущую главу).

Во-первых, ни о какой «максимально возможной полноте», обещанной читателю в аннотации к книге, здесь на деле не может быть и речи. Составленный А. Е. Крыловым и В. Ш. Юровским и появившийся в «Голосе надежды» (*3*) список опубликованных (не архивных, а именно опубликованных, в том числе прозвучавших в спектаклях и кинофильмах, на грампластинках и компакт-дисках) стихотворных текстов, не замеченных составителями, составляет почти десяток (!) страниц. Это материал, которого хватило бы на целый поэтический сборник. Да и возможности архивного поиска далеко не исчерпаны: в личных собраниях коллег и знакомых поэта хранятся не известные пока специалистам посвящения, стихи на случай и проч.; мы уже не говорим об архиве самого Окуджавы, публикация материалов которого пока ещё впереди. Во-вторых, составители однотомника пошли по пути наименьшего сопротивления, решив опираться всё на те же прижизненные публикации Окуджавы и отказавшись от самостоятельной текстологической работы. В-третьих, библиографические справки о первых публикациях текстов автор примечаний В. Н. Сажин без проверки переписал из чужих справочных материалов, не только не сославшись на них и сделав вид, будто искал первые публикации сам, но даже не вникнув в характер и предназначение этих материалов.[118]

В-четвёртых, многие стихотворения в сборнике вообще никак – даже приблизительно – не датированы. Не считать же датировкой отнесение текста к «восьмидесятым годам» – всё-таки желательно знать время создания его поточнее (впрочем, как мы убедимся в одной из нижеследующих глав, даже такой широкой датировке в однотомнике верить порой рискованно). Для «Библиотеки поэта», хоть старой, хоть «Новой», такая хронологическая расплывчатость недопустима. Порой составители, не зная или не желая разыскивать дату написания, просто ставят в угловых скобках год выхода сборника, в котором данное стихотворение было опубликовано, обозначая этим, что оно сочинено не позднее данной даты. Получается порой забавно. Так,

---

[117] См.: *Окуджава Б.* Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина; Примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Гуманит. агентство «Академический проект», 2001. (Новая б-ка поэта.)

[118] Подробнее см.: *Кулагин А.* Барды и филологи. С. 353-354.

стихотворную миниатюру «Что нужно муравью, когда он голоден?..» они датируют временем не позднее 1993 года, не замечая того, что в сборнике «Милости судьбы», вышедшем в том самом 93-м (отсюда и дата) она помещена в разделе «Песенки из самого начала» (то есть – из самого начала творческого пути), а в авторизованном самиздатском сборнике есть даже точная дата – 1958 год. Так что хотя формально В. и Д. Сажины правы (стихи сочинены, конечно, никак не позднее 93-го), но благодаря их невнимательности «самое начало» поэтической судьбы Окуджавы оказывается весьма растяжимым: аж до самых последних лет жизни… В-пятых, составители сборника напрочь игнорируют фонограммы (иначе они знали бы, например, что упомянутый нами только что коротенький песенный этюд о муравье исполнялся Окуджавой задолго до 93-го года), между тем как именно фонограммы зачастую дают представление об авторской воле поющего поэта: перед микрофоном он мог как раз не думать о цензуре и автоцензуре и петь так, как считал нужным.

На фоне этих принципиальных недочётов кажется уже мелочью, например, неудобный алфавитный указатель вошедших в книгу произведений поэта: они расписаны только по названию, хотя в таких случаях принято делать это и по названию, и по первой строке. Получается, что читатель – если он хочет пользоваться указателем – должен помнить название каждого произведения. А ведь на памяти – а в данном случае и на слуху – читателя чаще всего первая строка. Каждый ли помнит, что песня, начинающаяся строкой «Если ворон в вышине…», называется «Примета»? Если не помнит – в книге её не найдёт.

Несколько лет спустя появился сравнительно небольшой однотомник избранной лирики поэта, составленный вдовой поэта О. В. Окуджава (Арцимович) и С. С. Бойко.[119] Его существенное отличие от многих других, прежде и параллельно выпущенных, бессистемных книг (а иных при отсутствии серьёзного выверенного издания-источника и не может быть)[120] в том, что тексты в нём сопровождаются комментарием, имеющим текстологическую преамбулу. В развёрнутой рецензии С. Свиридова на это издание, опубликованной в «Голосе надежды» (*4*), отмечены субъективность и спорность некоторых текстологических решений – в частности, там, где стихи печа-

[119] См.: *Окуджава Б.* Стихотворения / Сост. О. В. Окуджава и С. С. Бойко; Коммент. С. Бойко. М.: Эксмо, 2006.
[120] См. специальный обзор: *Андреев К., Никитский Я.* Книгопад: вид со стороны // Голос надежды. Вып. 5. С. 530-546.

таются «в текстологии О. В. Окуджава». Такая текстология, как убедительно показывает рецензент, чревата «курьёзным азартом соавторства», когда правонаследнику кажется, что он «по самой природе вещей является абсолютным источником текста» (с. 451). Впрочем, подготовленный О. В. Окуджава и С. С. Бойко сборник имеет и очень существенное достоинство: это первое издание, где признаются и учитываются материалы уникального (уже упоминавшегося нами) одиннадцатитомного самиздатского собрания сочинений писателя, подготовленного в 1984 году, к его шестидесятилетию, энтузиастами из московского КСП.

И СНОВА – ВЫСОЦКИЙ

Закрытие «Мира Высоцкого» сильно ударило по высоцковедению, зато появилась возможность посмотреть, как оно будет существовать без «административного ресурса», в свободном, так сказать, плавании. С тех пор в разных городах вышли несколько научных сборников о Высоцком, один из них – даже в ту ещё пору, когда издавался и альманах.

Теме «Высоцкий и рок», поднятой, как мы видели, в одной из статей альманаха, посвящён целый сборник, выпущенный в Твери в 2001 году[121]. Составителю сборника Ю. В. Доманскому принадлежит статья «Феномен Владимира Высоцкого в культуре русского рока», завершающая книгу и потому стоящая, как сказали бы исследователи рок-альбомов, в сильной позиции. Позитивный её пафос нельзя не поддержать: в самом деле, «поэзия Владимира Высоцкого и культура рока не так далеки друг от друга <…>; это две последовательно сменившие друг друга стадии развития русской песенной культуры»; при этом в роке наблюдается «усиление трагизма и усиление иронии» (с. 127). Эту мысль исследователь подтверждает различными примерами, обращаясь к «песням-беспокойствам» Высоцкого и рок-поэтов («Парус» и другие), к общим для них ситуациям *охоты*, «перевоплощения» автора в неодушевлённые предметы, к жанру «сказки» и так далее. Другое дело – слова исследователя о том, что «Высоцкий не укладывается в эстетику авторской песни как широтой, разнообразием своей поэзии, так и несколько иной, нежели у бардов, слушательской аудиторией» (с. 112). Более того: по мнению Ю. В. Доманского, «эстетика Высоцкого в большинстве случаев не имеет ничего общего с так называемой (знакомое определение! – *А. К.*) авторской песней…» (с. 111) Эти категоричные характеристики не подтверждаются в статье аргументами, и их легко оспорить. Так, творчество Визбора по своей широте и разнообразию не многим уступит творчеству Высоцкого, а слушательская аудитория того же Визбора в советские годы не сказать чтобы уж совпадала с аудиторией Окуджавы или Галича. Поэтому говорить о слушательской аудитории бардов – всех «минус Высоцкий» – как о чём-то едином и однородном не приходится (сегодня же эта аудитория, «плюс Высоцкий», вовсе сузилась по по-

[121] См.: Владимир Высоцкий и русский рок: Сб. статей: Прилож. к серийному изд. «Русская рок-поэзия: текст и контекст» / Отв. ред. Ю. В. Доманский. Тверь: ТвГУ, 2001.

коленческому критерию и, кажется, почти утратила вкусовые «внутренние перегородки»). Сам же Высоцкий следил за опытом своих коллег-бардов, чт*о* подтверждается многочисленными параллелями и заимствованиями из их песен в его творчестве.[122]

Б*о*льшая часть статей сборника касается перекличек и типологического сходства между творчеством Высоцкого и творчеством конкретных рок-поэтов – А. Башлачёва (Д. Н. Соколов), Я. Дягилевой (Ю. Ю. Мезенцева), Ю. Шевчука (М. Шидер, Австрия) и других. Естественно, на страницах сборника не раз упоминается аудиоальбом «Странные скачки» (1996), состоящий из рок-интерпретаций песен Высоцкого. Наиболее тонко к нему подошёл Ю. В. Доманский в рассмотренной выше статье. Специальная же работа О. А. Горбачёва «Как сделаны “Странные скачки”» своим названием и наличием теоретического посыла («субъектно-объектные отношения» и тому подобное) вроде бы напоминает хрестоматийную статью Б. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель”». Ну, о том как «Странные скачки» сделаны, красноречивее всего говорит опубликованное в этом же сборнике, в статье Д. О. Ступникова «Рецепция “московского текста” современными рок-музыкантами»[123], свидетельство лидера группы «Текилладжаззз» Е. Фёдорова. Группа «вначале собиралась спеть песню («Большой Каретный» – *А. К.*) целиком, но оказалось, что никто не помнит досконально всех слов, а сроки записи <…> поджимали» (с. 65). В итоге в альбоме звучит лишь знаменитый припев «Большого Каретного» («Где твои семнадцать лет?..»). Такие вот «субъектно-объектные отношения»…

Особняком в сборнике стоит статья С. В. Свиридова «Зонг. Три интерпретации текстов Бертольда Брехта». Она явно шире темы издания. Нам предложен не только сравнительный анализ интерпретации брехтовских зонгов Высоцким, Джиммом Моррисоном и группой “Dead Can Dance” (пусть это и не *русский* рок), но и исследование эстетических корней песенной поэзии самого Высоцкого. Мысль о роли брехтовского театра в становлении поэта давно витала в воздухе (см. первую главу), но С. В. Свиридов первым столь внятно и подробно её сформулировал, выделив конкретные черты и приёмы, унаследованные бардом от «культового» у нас в 60-е годы драматурга. Это отказ

---

[122] См., например, серию работ в кн.: *Кулагин А. В.* У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна: МГОСГИ, 2010.

[123] Жаль, что автор этой неплохой статьи, цитируя на с. 64 одну из песен Д. Смирнова («Он ведёт себя хуже финна в Питере…»), не заметил здесь возможную реминисценцию из «Зарисовки о Ленинграде» Высоцкого («Правда, шведы с финнами, – ну ладно!»).

от миметизма, разрушение театральной иллюзии, пристрастие к балладному жанру, «очуждение» и так далее. Чёткая концептуальность статьи позволяет по-новому (мы бы сказали, по-брехтовски – «очуждённо») взглянуть на вроде бы привычные вещи. Скажем, повторяющаяся во многих исследованиях мысль о «перевоплощении» поэта в своих героев, даже в животных и в неодушевлённые предметы, С. В. Свиридовым в свете брехтовских традиций категорически обозначена как «не более чем пафосное клише» (с. 20). Здесь, конечно, есть о чём подумать, хотя полностью отождествлять Высоцкого-поэта с Высоцким – актёром брехтовского направления само по себе рискованно. Кстати, очень плодотворен тезис С. В. Свиридова о том, что, принимая «рациональную поэтику» Брехта, Высоцкий не ограничивался ею и во многом опирался на «символическое, эмоционально насыщенное и отчасти иррациональное письмо» (с. 39). С другой стороны, как поэт он начал складываться до того, как вплотную столкнулся (в театре Любимова) с брехтовской театральной манерой. Высоцкий говорил о зонгах Брехта (эти слова исследователь приводит): «И мне показалось, <…> что это где-то в параллель тому, что я тогда делал». Так что влияние влиянием, но, по-видимому, Брехт начался для Высоцкого ещё «до Брехта», и в этом направлении тема требует дальнейшей разработки.

Спустя три года («Мир Высоцкого» к этому моменту уже не издавался) вышел новый сборник в Калининграде[124], и появление его тем отраднее, что большинство помещённых в нём статей ориентированы на проблему поэзии Высоцкого как поэзии именно поющейся. Филологи поворачиваются лицом к синтетической природе авторской песни как *звучащей* поэзии.

Естественно, при этом сразу возникают текстологические проблемы, и не случайно сборник открывается развёрнутой статьёй А. Е. Крылова, посвящённой проблеме цензуры и автоцензуры в творчестве барда. Справедливо замечая, что идеологическая атмосфера «эпохи застоя» стремительно забывается даже теми, кто провёл в ней значительную часть своей жизни, А. Е. Крылов реконструирует советские цензурно-редакторские нравы, требовавшие убирать даже малейшие намёки на какие-то нежелательные явления жизни (так, нельзя было писать о тюрьмах, обращаться к теме «телесного низа», цитировать в печати неопубликованные произведения…). Желая, как

[124] См.: Поэзия и песня В. С. Высоцкого: Пути изучения. Сб. науч. статей / Под общей ред. С. В. Свиридова. Калининград: Изд-во Росс. гос. ун-та им. И. Канта, 2006.

всякий литератор, получить официальный статус, видеть свои стихи напечатанными и слышать свои песни с киноэкрана, Высоцкий порой шёл на компромисс и сам заменял те или иные строчки и слова, заведомо зная, что в настоящем своём виде они цензуру не пройдут.

Вот один из примеров: работая над песней для фильма «Неизвестный, которого знали все», поэт заменил строку «Плевать – в “Софии” выбили два зуба» на «Что-что? На ринге выбили два зуба». Теперь строка получила, как замечает автор статьи, «вполне безобидное с точки зрения официальной редактуры звучание: речь <…> шла не о результате пьяных драк, а о благородных спортивных травмах» (с. 35). Однако песню это не спасло: в фильм её всё равно «не пустили». И Высоцкий со временем понял, что эти мелкие уступки не помогают, что официальный статус для него всё равно будет закрыт, а «на писание лживых гимнов <…> он пойти не мог» (с. 49). И вот, начиная с 1976-77 годов, он, как убедительно показывает исследователь, махнул рукой на автоцензуру и стал петь свои песни без искажений – так, как они были им созданы.

В статье С. В. Свиридова «Песня как речь и язык» специфика авторской песни – и в том числе песен Высоцкого – рассматривается в теоретическом ключе. Исходя из принятого в ряде теоретических работ разделения языка как явления инвариантного, статичного, и речи как явления динамичного, отражающего реальное бытие слова, – исследователь предлагает понимать в данном случае под языком собственно текст авторской песни, а под речью – его бытование в конкретных концертных выступлениях. При теоретической нагруженности и стилевой усложнённости статьи (например: «В связи с дизъюнкцией “речевого” и “языкового” аспектов функционирования песни решается и вопрос её отчуждаемости от автора…»; с. 170), а главное – при её тезисной форме, она может показаться умозрительной и не слишком перспективной. Ведь «индивидуальные черты конкретного исполнения», которые филолог относит к «речевому» аспекту, сводятся здесь к «таким, которым не следует приписывать творческий характер. Это оговорки, следы запамятования текста, сбои и прочие моменты…» (с. 167). Но тогда чт*о* же мы собираемся постигать с таким сложным теоретическим инструментарием?

В этой статье ответа на такой вопрос мы не находим, зато изложенная здесь теоретическая проблема блестяще проиллюстрирована в другой работе того же исследователя, напечатанной в этом же сборнике и посвящённой роли сонантов (сонорных звуков) в качестве

именно речевого (в указанном выше смысле) явления в творчестве Высоцкого. Каждый, кто слышал пение барда, представляет себе его «долгие» сонорные. С. В. Свиридов показывает, что вокализация сонорных у него не только является «средством ритмообразования», но и «участвует в смыслообразовании» (с. 110). Например, в ряде случаев «усиленный звук выражает сопротивление среды, с которой сталкивается человек в своём действии и движении» (с. 102); в других местах распев согласных становится, по наблюдениям автора, композиционным приёмом. Дальнейшее движение по этому пути приблизит науку к пониманию феномена Высоцкого в общеэстетическом – а не только в привычном для нас филологическом – ключе.

А вот Е. Р. Кузнецовой, автору статьи «К вопросу о жанровой принадлежности песен В. С. Высоцкого», раскрыть эту самую жанровую принадлежность, увы, не удалось. Ну стоило ли доказывать, что «характерными чертами» песен Высоцкого являются «специфическая обстановка исполнения», «авторское исполнение», «артистизм»… Кстати, всё это есть не только у Высоцкого. А где же «жанровая принадлежность» (да ещё при сложности и относительности самого понятия «жанр» применительно к авторской песне)? Нам показалось, что статья была написана ради той – большей – её части, где рассматривается значение интонации в различных песнях поэта. Здесь много интересных наблюдений, показывающих, что интонация у Высоцкого тоже «участвует в смыслообразовании» как «текст-речь» (С. В. Свиридов). Скажем, интонационный «мотив вздоха» в финале каждого куплета песни «Ещё не вечер» интерпретируется Е. Р. Кузнецовой как «иллюстрация» настроения безысходности; «стремительный скачок вверх на кварту» в строке «Стремилась (а не *стремится*, как ошибочно цитирует исследовательница – *А. К.*) ввысь душа твоя (а не *моя – А. К.*)» «стимулирует ощущение резкого движения вверх» (с. 117). Таких примеров в работе немало; очевидно, автору её и стоило писать заметки об *интонации* Высоцкого, и называть их соответственно этому.

Перспективный подход к песенной поэзии Высоцкого предложен в статье Ю. В. Доманского, анализирующего концертный контекст одной из поздних песен барда – «Лекции о международном положении…» Проследив по многочисленным фонограммам логику авторского восприятия собственной песни (хотя и признавшись, что анализ этот – выборочный), исследователь на основании автокомментариев поэта и «соседствующих» с «Лекцией…» песен пришёл к выводу о

том, что в сознании автора она менялась «от шуточной зарисовки о событиях мировой политики к произведению о месте и судьбе человека в мире» (с. 85). Одним словом, материалы калининградского сборника по-разному намечают «пути изучения» (очень точный подзаголовок книги) именно песенной природы поэзии Высоцкого, хотя в сборнике есть и более традиционные литературоведческие работы (например, комментаторские заметки Н. А. Богомолова к отдельным текстам поэта: «Передо мной любой факир – ну просто карлик…» и «Мишка Шифман»). В сборник включён и составленный А. Е. Крыловым список литературы о Высоцком за 2002-2004 годы; он восполняет библиографический вакуум, возникший после закрытия «Мира Высоцкого».

Следующий высоцковедческий сборник появился в 2006 году в Самаре, но прежде чем остановиться на нём, уместно вспомнить, что пятью годами раньше в этом же городе (его можно назвать одним из центров изучения творчества Высоцкого) вышла небольшая книжка с материалами о поэте (оба издания выпущены по результатам научных конференций)[125]. Среди них есть явные удачи – например, статья С. М. Шаулова «Поэтические фигуры самосознания Высоцкого». Её автор обращает внимание на то, что гамлетовская тема, столь важная для поэта, сопровождается у него мотивами *телесности*, *плотскости* и *плотности* и что истоки её нужно искать не только у Шекспира, но и в более близкой Высоцкому русской традиции – в «карамазовщине», включающей в том числе и мотив раздвоения личности, в разные годы по-разному звучащий в его лирике. Эта статья (в более полном виде и под более точным и конкретным названием «Карамазовское и гамлетовское Владимира Высоцкого»[126]) вошла в пятый выпуск «Мира Высоцкого»; материал её включён также во второе издание книги А. В. Скобелева и С. М. Шаулова «Владимир Высоцкий: Мир и Слово» (см. первую главу нашей книги). В статье В. П. Скобелева «Сказовый элемент в поэзии Высоцкого» с творчеством поэта соотнесена четырёхступенчатая структура сказового повествования (автор – рассказчик – слушатель – читатель); при этом исследователь предлагает говорить о «двух» слушателях – простодушно доверчивом и иронически настроенном. Первый из них близок к рассказчику, второй – к ав-

[125] См.: Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сб. статей / Под ред. В. П. Скобелева и И. Л. Фишгойта. Самара: Дом печати, 2001.

[126] Признаться, нам не очень по душе участившаяся в последние годы практика публикации одной и той же статьи в разных научных сборниках: научное открытие делается однажды, а не дважды. С другой стороны, понятно и желание авторов расширить свою аудиторию в условиях, когда сборники выходят малыми тиражами и распространяются в основном «по частным каналам».

тору. В этом размежевании, по мнению автора статьи, и возникает силовое поле ролевых песен Высоцкого. Как всегда, конкретна и логична работа А. Е. Крылова, обнаружившего сюжетное сходство между песней Высоцкого «Рядовой Борисов!..» и рассказом А. Грина «История одного убийства».

Есть в сборнике, увы, и малоудачные работы вроде статьи А. В. Молько «Художественная индивидуальность Высоцкого и проблема взаимовлияния видов искусства в культурном сознании XX века» (ни больше ни меньше) – пространной, но наполненной общими местами и красивыми фразами о «микрокосме поэтических галактик», о «свободном собеседовании со всем сущим», о «сокровенном, глубинном родстве с природой и народной стихией»… Ссылаясь на разнообразные источники, от Эразма Роттердамского до «Народных русских сказок» Афанасьева, автор ухитряется совсем не замечать обширную высоцкиану 90-х годов. Не выигрывает издание и от любительских текстов Л. В. Немцева («Высоцкий на рубеже соцреализма и постмодернизма»; опять – ни больше ни меньше!) и В. Ю. Чибрикова («Сергей Есенин и Высоцкий»).

А теперь – о сборнике 2006 года, и более объёмном, и более представительном по числу авторов.[127] Он открывается статьёй вернувшегося после некоторого перерыва в «большое высоцковедение» А. В. Скобелева об «эстетике неопределённости» у Высоцкого. Исходя из витающего в последние годы в воздухе соображения о том, что «авторская песня вообще не умещается в границах традиционной письменной литературы и любое исследование только текстов песен оказывается неадекватным своему предмету» (с. 9), и полагая поэтому, что бардовское искусство должно иметь «внетекстовые средства выразительности» (там же), – исследователь считает, судя по логике его изложения, одним из таких средств «вариативность», появление в песенной поэзии Высоцкого прямых смысловых противоположностей (или это всё-таки область «чистого текста»?). В статье показано, что «эстетика неопределённости» достигается поэтом за счёт, например, неопределённых пространственных и временн*ы*х характеристик (типа «На границе с Турцией или с Пакистаном…» – притом что у СССР не было, как известно, границы с Пакистаном!), необъяснимых поступков («Так бежит – ни для чего, ни для кого…»), фабульной и ситуативной неопределённости («И если б наша власть была / Для нас для

[127] См.: Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. статей / Ред.-сост. С. А. Голубков, М. А. Перепёлкин, И. Л. Фишгойт. Самара: Изд-во «Самар. ун-т», 2006.

всех понятная…»), придающей произведению, как считает автор статьи, «углублённый смысл» и сквозь призму нарочитой смысловой расплывчатости нацеливающий читателя-слушателя на главное. Концепция А. В. Скобелева возникает в полемике с проповедуемой Л. Я. Томенчук (см. третью главу) идеей «прямопонимания», ориентированного на буквальные трактовки текстов поэта.

Исследование В. П. Скобелева (памяти которого посвящено прочувствованное слово от имени авторов сборника в начале книги) обращено к характернейшему, начиная с первых песен, поэтическому приёму Высоцкого – иронии. Сама по себе мысль об ироничности его творчества не нова, она звучала уже в 90-х (в том числе на страницах воронежского сборника 1990 года), но В. П. Скобелев первым оснастил её теоретическим аппаратом, обратившись к концепции двуголосого слова (идеи Бахтина и других учёных). «Возникшая в русской поэзии <…> девятнадцатого столетия “ролевая лирика”, – читаем в статье, – в XX веке резко усилила присутствие в ней двуголосого слова и связанной с двуголосием иронии» (с. 75). Эта статья, как нетрудно заметить, образует своеобразную исследовательскую дилогию со статьёй В. П. Скобелева же о проблеме сказа из предыдущего самарского сборника (см. выше). Проблеме диалогичности лирики Высоцкого «на фоне Бахтина» посвящена в сборнике и совместная работа Л. Г. Кихней и О. Р. Темиршиной («Диалог <…> выступает не только как принцип организации текста и не только как средство показать “чужое сознание”, но и как структурный, “базисный” элемент поэтического космоса Высоцкого, предполагающий ситуацию трагической “неслиянности-нераздельности” поэта и мира»; с. 58).

Некоторые статьи посвящены анализу отдельных произведений барда. Например, Я. И. Корман пытается найти ответ на вопрос о поэтической природе отмечаемой всеми исследователями парадоксальности песни «Кони привередливые», лирический герой которой и погоняет коней, и просит их везти его *чуть помедленнее*. По мысли исследователя, кони в этой песне символизируют собой судьбу: в пользу такой трактовки говорят параллели между этой песней и другими произведениями поэта 70-х годов («Песня о Судьбе», «Две судьбы», «Я дышал синевой…»). Герой хочет *напоить* свою Судьбу, чтобы задобрить её, замедлить неизбежное, но путь предопределён… Думается, путь к пониманию «тёмного места» текста Высоцкого через его контекст (контекст тоже «высоцкий») верен, и применительно к тем

же «Коням привередливым» он ещё может дать новые интересные результаты.

В сборнике продолжена библиографическая высоцкиана (А. Е. Крылов): помещён перечень работ о поэте за 2005-2006 годы.

Пытаясь сформулировать в преамбуле к сборнику специфику «провинциальной» науки о Высоцком («В провинции делается слышнее любое сказанное слово, ощутимее резонанс…»), составители забывают отметить одну «провинциальную» примету как предыдущего, так и этого самарского сборника: здесь опять напечатаны тексты, к науке не имеющие ни малейшего отношения. Ну что вносит в высоцковедение, например, двухстраничная «статья» В. Л. Балакина «С. Королёв и В. Высоцкий. Вызов (к пониманию феномена творческой личности)» (слово «Вызов» в Содержании сборника почему-то «потерялось», ну и бог с ним, невелика потеря)? «Феномен творческой личности, – пишет в качестве итога далёкий от филологии автор, работник ракетно-космической отрасли, – предполагает вызов запретам и ограничениям» (с. 220). Большое научное открытие… Зато статья Р. Р. Назарова «Национальный вопрос в жизни и творчестве В. Высоцкого» занимает целых два десятка страниц. Заметив, что «как Человек, Поэт и Гражданин Высоцкий никогда не делит людей по национальному признаку» (с. 238), сам автор статьи, однако «делит» их по этому признаку охотно и не забывает указать (напомним здесь о книжке А. Михайловской, упоминавшейся нами во второй главе), «кто есть кто» в окружении поэта и кто – он сам. Может, эти «исторические факты» и важны сами по себе, но выявление их – как-то не в традиции интеллигенции страны, где указание на национальность порой играло роль доноса…

Одним словом, если самарские высоцковеды будут выпускать сборники статей и впредь (надеемся на это!), то мы бы посоветовали им строже подходить к отбору материалов – не печатать публицистику и «размышлизмы» местных почитателей творчества поэта. Они и так «выжали» из двух кратких посещений города Высоцким всё что можно и более того: многочисленные уже книги воспоминаний, альбомы, диски, музей. А филологию давайте оставим филологам.

К исходу десятилетия Воронеж опять оказался своеобразной столицей высоцковедения. В 2007 году там прошла организованная местным педуниверситетом новая научная конференция, материалы которой были изданы в виде сборника два года спустя – к открытию ещё одной конференции – фактически уже четвёртой воронежской

(первые две прошли, напомним, в 1988 и 1990 годах).[128] Отметим несколько программных, на наш взгляд, статей, опубликованных на страницах сборника.

Л. Г. Кихней в работе «Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого» даёт критический обзор исследований по данной проблеме и полемизирует с трактовкой творчества барда как тяготеющего к эпосу или драме. По её мнению, оно имеет лирическую природу, ибо «предмет художественной рефлексии (Высоцкого – *А. К.*) – не внешний мир, а “внутренний человек”» (с. 23). Исходя из идеи диалогичности (а не монологичности) лирики, автор статьи выделяет у поэта два типа модели отношений лирического *Я* и мира: «противостояние» миру и «сопричастность» ему, – при этом обнаруживая в каждом из них ещё по несколько подвидов (например, второй тип включает «хоровые» и «карнавальные» трансформации лирического субъекта; последние, в свою очередь, делятся на «сказовые» и «травестийные»). Концепция Л. Г. Кихней стройна и логична; разве что хотелось бы видеть в ней побольше аргументов в пользу именно лирического содержания всех выделенных модификаций. Если скажем, исследовательница пишет, что в песне «Диалог у телевизора» «носитель истины – лирическое сознание автора, которое имитирует разыгрывание голосов» (с. 35), то ведь читателя надо в этом убедить, не оставлять эту мысль на уровне декларации. Очевидно, что материал статьи явно перерастает её рамки и «просится», может быть, в небольшую монографию с более развёрнутой аргументацией.

Сборник, изданный в Уфе, по своему уровню, увы, гораздо ниже самарского и воронежского. Тамошний вуз, именуемый Восточным институтом экономики, гуманитарных наук, управления и права, решил отметиться на ниве высоцковедения и выпустил «в соавторстве с Сочи» сборник материалов посвящённой поэту конференции.[129] На его страницах выступают аж полсотни авторов, имена которых до сих пор были совершенно не известны науке о Высоцком. Этому радоваться бы, да только уже сами темы работ настораживают: «Духовно-нравственная энергия поэзии и песен Владимира Высоцкого», «Проблема дружбы в творчестве Владимира Высоцкого», «Значение творчества Владимира Высоцкого в формировании гражданских позиций личности в современном обществе» и так далее – в духе «Блокнота

[128] См.: Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж: ВГПУ, 2009.

[129] Гуманистические искания В. Высоцкого и проблемы духовной жизни человека в современном мире: Материалы междунар. науч.-практич. конф. 5-6 мая 2003 г. / Отв. за выпуск доктор историч. наук, проф. Е. К. Миннибаев. Уфа; Сочи: Изд-во «Восточ. ун-т», 2004.

агитатора» советских времён. Но, может быть, названия обманчивы? Открываем сборник и почти на каждой странице читаем что-нибудь отвлечённо-риторическое, но уж точно не научное: «Духовная миссия В. Высоцкого – напомнить каждому зрителю и слушателю, что необходимо оставаться человеком, несмотря ни на какие жизненные обстоятельства» (с. 11); «Целью своего творчества Высоцкий полагал духовное совершенствование современников» (с. 46); «Высоцкий страстно и преданно любил свою Родину» (с. 59)… При этом в сборнике крайне мало ссылок на работы предшественников. Те, что есть, порой выглядят странно. Вот Т. Л. Селитрина в статье с весьма широким двойным заглавием «Драма Шекспира “Гамлет”. Владимир Высоцкий в роли Гамлета» приводит мнение «одного из венгерских исследователей» (почему-то утаив его имя). Будто и нет десятков российских работ о знаменитой таганской постановке и об её роли в творческой судьбе Высоцкого.

Творчество поэта продолжает привлекать внимание исследователей и в свете теории интертекстуальности. Новую попытку такого рода предпринял польский филолог Б. Осевич.[130] Несмотря на насыщенный и полезный вводный теоретический очерк и интересные наблюдения над конкретными текстами, в целом монография вызывает ряд существенных замечаний. Во-первых, поэтический материал представлен здесь очень уж выборочно (совершенно не затронуто творчество середины и второй половины 70-х годов). Во-вторых, автор отталкивается чаще не от аспектов интертекстуальности, а от поэтических тем Высоцкого («“Блатные” песни», «Спортивная тема»), и в итоге соскальзывает в русло беглого тематического анализа. В-третьих, он даже не ссылается на важнейшие исследования по проблематике своей работы – упоминавшуюся нами в первой главе монографию австрийского исследователя Х. Пфандля о межтекстовых связях в поэзии барда, фрагмент которой публиковался в своё время в первом выпуске альманаха «Мир Высоцкого», и тоже нами упоминавшуюся, но уже в этой главе, статью В. П. Скобелева о традиции сказа у Высоцкого (этой традиции посвящены целых два параграфа небольшой книжки Б. Осевича), опубликованную в самарском высоцковедческом сборнике 2001 года (оба издания в библиографии польского автора упомянуты!).

Одно из последних по времени высоцковедческих начинаний – вышедший в Николаеве уже двумя выпусками ежегодный альманах с

[130] См.: *Osievicz B.* Интертекстуальность в поэзии Владимира Высоцкого. Познань, 2007.

неудобным названием и не очень понятным подзаголовком[131]. Тематика и жанровый диапазон издания довольно широки – как и должно быть в альманахе. Публикации сборника проливают свет на многие эпизоды биографии художника. Это, во-первых, воспоминания о детстве поэта – причём о наименее освещённых в литературе периодах: эвакуация в Оренбургскую область (Т. Пересунько; *70*) и жизнь с отцом и мачехой в Германии после войны (В. Мешков; *70*); подробный мемуарный очерк о приездах Высоцкого в Новороссийск в 70-х годах написан С. Кочергой (*70*) – сыном одного из знакомых поэту моряков. Польская исследовательница М. Зимна, организатор и директор музея Высоцкого в городе Кошалине, публикует обнаруженные и подробно откомментированные ею зарубежные видеоматериалы с участием поэта – в частности, записи, сделанные в 1976 году в Югославии в дни театрального фестиваля БИТЕФ (*70, 71*) и в 1977-м на французском телевидении (*70*). Эти публикации сопровождаются насыщенным иллюстративным материалом: так, парижская запись чуть ли не раскадрована, читатель будто видит её всю. Интересны этюды М. Цыбульского о связях Высоцкого с космонавтикой (в частности, анализ разных версий о встречах поэта с Гагариным; *70*), о «полинезийском» следе в его биографии (*70*; автор побывал на Таити и описал «высоцкие» места этого острова), о несостоявшемся выступлении Высоцкого в Одессе (*71*). В. Яковлев публикует заметки о совместных выступлениях поэта с актёрами Таганки в Донецкой области (*71*) и о его северодонецких гастролях (*70*) – тем более знаменательных, что именно в этом городе поэт «отметил» своё сорокалетие, начав день 25 января 1978 года концертом уже в десять часов утра. Роль библиографа, а заодно и оценщика новой печатной продукции взял на себя В. Дузь-Крятченко, в обоих выпусках на специальной цветной вклейке представляющий книги Высоцкого и о Высоцком последних лет – не только описание их, но и фото обложек и краткие аннотации. А. и М. Ляховы прослеживают «без претензий» историю переизданий первого сборника поэта «Нерв» (*70*) и подготовленного А. Е. Крыловым двухтомника «Сочинений» (*71*).

Понятно стремление редакции представить пошире географию «высоцколюбия» (раздел «Острова Высоцкого»), но читать в очередной раз примерно одно и то же о концертах в Куйбышеве (пусть даже

[131] См.: Владимиру Высоцкому – 70: Народный сб. / Ред.-[сост.] Л. Траспов, М. Цыбульский. Николаев: Наваль, 2008; Владимиру Высоцкому – 71: Народный сб. / Сост. Л. Ф. Траспов, М. И. Цыбульский. Николаев: Наваль, 2009. Ниже, упоминая тот или иной материал альманаха, мы указываем выпуск кратко: *70* или *71*.

в версии не привычного по многочисленным публикациям Вс. Ханчина, а В. Чибрикова; *71*) не очень интересно. С другой стороны, сюжет о юной чимкентской поклоннице поэта, пригласившей его после концерта к себе домой и до поры остававшейся неизвестной знатокам его биографии (*71*), интригует читателя и оживляет альманах.

Если говорить о сугубо филологических материалах альманаха, то их немного; неспроста в издательской аннотации к одному из выпусков провозглашается отказ от «тяжёлого литературоведения» (и впрямь, пусть себе будет «лёгким»…). И всё же здесь есть что почитать и филологу – например, работу американского исследователя Е. Майбурда (*70*), в центре которой две важные идеи. Во-первых, это истолкование смехового мира поэта через бахтинскую концепцию карнавала; наиболее подробно разбирается здесь песня «Смотрины» (вывод: «Своим творчеством Высоцкий выявляет пародийность советской действительности»; с. 158). Во-вторых, предложена классификация песен поэта по жанрово-стилевым признакам (зарисовки, сценки, песни на случай, условно-профессиональные, песни-новеллы и так далее – всего около двадцати разновидностей). Т. Сурганова (*70*) подробно пишет о «присутствии» Киплинга в творчестве русского барда на разных уровнях – тематическом (тема ответственности), типологическом (сходство героев), композиции (баллада-монолог), стилевом (просторечие). Полезна и публикация Приложения к дипломной работе выпускницы Петрозаводского университета 1998 года Н. В. Моториной «Фольклорные элементы в поэтической речи В. С. Высоцкого» (*71*): здесь приведены пословицы и фразеологизмы, являющиеся источниками тех или иных поэтических оборотов барда – источниками как будто очевидными, но оттого не всегда и осознаваемыми слушателем, читателем и даже профессиональным филологом (например, в строке «Песни о Волге» *Ноша не тяжёлая – корабли свои* обыграна пословица «своя ноша не тянет»).[132]

Впрочем, и в этом издании есть поверхностные материалы. В. Таиров в статье «Владимир Высоцкий и Николай Рубцов» (*70*) ищет у поэтов «точки соприкосновения». Выясняется, например, что «оба поэта любили использовать образы коней, лошадиный бег, скачки» (с. 198), что обоим была присуща «тесная связь с родиной» (с. 199), что у обоих встречается образ креста, и так далее. Ну, по такому

[132] О посвящённых творчеству Высоцкого дипломных работах 80-х–90-х годов см.: *Кулагин А.* Студенческое высоцковедение // Кулагин А. Высоцкий и другие. С. 183-173.

принципу можно найти очень много «близких» друг другу поэтов… В. Бакин (*70*) не пожалел времени и сил для почти пятидесятистраничной рецензии на книгу Вл. И. Новикова о Высоцком в серии «ЖЗЛ» (об этой книге см. в следующей главе). Нам эта рецензия показалась предвзятой: многочисленные придирки идут словно в обход того жанра, который избрал для себя Вл. И. Новиков. В. Бакин требует от него «рамок строгой научности», но ведь книжная серия, адресованная массовому читателю, предполагает, как раз напротив, беллетризованное жизнеописание. Если, скажем, биограф, условно воссоздавая ход мысли своего героя (таков сквозной приём этой книги), приводит известный афоризм со ссылкой на «одного француза», то нужно ли требовать от него обязательного указания имени этого француза? Бакин как раз требует (см. с. 263). А мы бы не стали, ибо это конкретное имя (Мишель Монтень) в данном случае ничего не добавляет повествованию и не требуется для правильного понимания афоризма. И разве не бывает с каждым из нас (и вполне могло быть с Высоцким) так, что афоризм мы помним, а вот имя автора забыли? Просто: один француз…

В последние годы появились и несколько авторских книг о Высоцком. Заметным событием в высоцковедении стала книга А. В. Скобелева[133], в которую вошли, во-первых, уже известная нам статья об «эстетике неопределённости», а во-вторых – рабочие материалы к комментарию отдельных поэтических произведений барда и его прозаического произведения «Жизнь без сна». Комментирование (особенно реальное) текстов Высоцкого – одна из насущных проблем изучения его творчества: выросли уже целые поколения людей, не знающих той жизни, которая окружала поэта и отражалась в его сочинениях. Между тем принципы комментирования ещё только формируются. Другая проблема заключается в том, что комментатору, если он был современником (пусть значительно младшим) Высоцкого, бывает трудно определить, чт*о* нужно комментировать, а чт*о* – нет: сам-то он (комментатор) хорошо помнит те события и тех людей. Третья проблема: а «хорошо ли помнит»? Аберрация памяти – вещь, увы, естественная. Но это – соображения к слову. А. В. Скобелев свою память как раз постоянно проверяет документами. Специфика же его подхода состоит в том, что он даёт не только комментарий в строгом смысле этого слова (объяснение непонятных мест, ушедших реалий, реминисценций…), но порой и интерпретацию их, которая

[133] См.: *Скобелев А. В.* «Много неясного в странной стране…» [Вып. I.] Ярославль: ИПК «Индиго», 2007.

уже выходит за рамки комментирования. Скажем, выражение *артист из Таганки* (песня «У неё всё своё…») трактуется филологом как двусмысленное, ибо, как он пишет, «и “артист”, и “Таганка” имеют как минимум по два значения (“артист” – это не только “актёр”, но и “ловкач, плут, мошенник”, а “Таганка” – не только театр, но и тюрьма)» (с. 132). Но как быть в этом случае с относящимся у поэта к этому самому *артисту из Таганки* прилагательному *популярный*? Популярный плут из таганской тюрьмы – к моменту написания песни, кстати, уже снесённой? Но дело даже не в том, что это «ошибка», а в том, что комментарий в классическом своём варианте требует большей строгости и объективности. Порой же информация комментатора кажется избыточной: скажем, нужно ли комментировать слово *нары* или выражение *ни хера*? Впрочем, наблюдения А. В. Скобелева всегда интересны и позволяют услышать и прочесть привычные строки непредвзято. Он, например, обнаружил, что источником зачина песни «Парус» («А у дельфина / Взрезано брюхо винтом!») была упоминаемая в «Жизни без сна» книга Дж. Лилли «Человек и дельфин», а в основе песни «Расстрел горного эха» лежит мифологический сюжет о гибели нимфы Эхо. Таких находок и гипотез в книге много. Свои поиски исследователь продолжил и на страницах следующей книги, где, помимо комментария к отдельным поэтическим текстам, читателю предложен комментарий и к прозаическим произведениям Высоцкого – в том числе к киносценариям (в книге 2007 года из прозы барда была откомментирована только «Жизнь без сна»)[134].

Вторая книга А. В. Скобелева «подоспела» к научной конференции «Новое о Высоцком», прошедшей в Воронеже в сентябре 2009 года. К этому же событию появился другой комментаторский труд, напечатанный «на правах рукописи» специально для обсуждения на конференции и впоследствии переизданный уже как полноценная книга[135]. Помимо сведений собственно комментаторского характера, он содержит подборки авторских высказываний поэта о своих песнях. Вышел и однотомник поэзии и прозы Высоцкого с комментарием

[134] См.: *Скобелев А. В.* «Много неясного в странной стране…»: Попытка избранного комментирования. [Вып.] II. Воронеж: Эхо, 2009.

[135] См.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Песни Владимира Высоцкого: Материалы к комментарию: (Пробная версия): На правах рукописи. М.; Коломна: [Без изд-ва], 2009; то же, под назв.: Высоцкий как энциклопедия русской жизни: Комментарий к песням поэта. 2-е изд., испр. и доп. М.: Булат, 2010. См. в упоминавшемся выше воронежском сборнике 2007 года статью одного из соавторов этого труда – А. Е. Крылова («О современном состоянии и проблемах комментирования поэтических текстов В. Высоцкого»).

М. А. Раевской, содержащим немало полезных читателю и исследователю сведений.[136]

В Самаре («вернёмся» ненадолго в этот город) вышла книга М. А. Перепёлкина, задуманная как сравнительный анализ творчества Высоцкого и Бродского.[137] Собственно сравнительный анализ занимает в ней немного места – два десятка страниц: это разделы о мотивах сна и сумасшествия у двух поэтов. Написаны они профессионально и концептуально, с проникновением в индивидуальный мир каждого поэта (например: «“Сумасшествие” Высоцкого – это вначале попытка разобраться в том, что именно следует считать вменяемостью и невменяемостью <…> Потом это исследование болезни превращается в высмеивание поголовного сумасшествия <…> “Болезнь” Бродского – это поиск выхода из “помешанной” реальности в другую реальность, в метафизику»; с. 115), но нельзя не заметить, что Бродского в книге явно «больше». И литературу о Бродском автор знает лучше литературы высоцковедческой: так, в обширном библиографическом аппарате книги мы не нашли необходимых для данной темы ссылок на важнейшие труды А. В. Скобелева и С. М. Шаулова и Н. М. Рудник (упоминавшиеся нами в первой главе). Неравноценен и использованный филологом поэтический материал: искать «природу смеха» Высоцкого в предсмертном больничном стихотворении «Общаюсь с тишиной я…», написанном не в лучшей душевной форме, минуя при этом многие действительно программные стихи, – дело рискованное.

Книга Е. В. Андриенко «Между *тоской* и *свободой*. Концепты русской культуры в поэзии В. С. Высоцкого»[138] заявлена как монография, то есть – как сугубо научное издание. Какой вклад вносит она в высоцковедение? Рассматривая соответственно в трёх главах «концепты» тоски, свободы и судьбы, автор излагает материал в описательной манере, порой склоняясь даже к пересказу песенных сюжетов, например: «В стихотворении “Красивых любят чаще и прилежней…” среди *красивых, весёлых, молчаливых* девушек предпочтение отдаётся той, которая читает *грустные* романы, то есть, очевидно, и сама обладает способностью грустить…» (с. 43; курсив Е. В. Андриенко). Очевидно, обладает. Стоит ли ломиться в откры-

---

[136] См.: *Высоцкий В.* Песни. Стихотворения. Проза / Сост. и автор коммент. М. Раевская. М.: Эксмо, 2010.

[137] *Перепёлкин М. А.* Бездны на краю: И. Бродский и В. Высоцкий: диалог художественных систем. Самара: Изд-во «Самар. ун-т», 2005.

[138] *Андриенко Е. В.* Между *тоской* и *свободой*: Концепты рус. культуры в поэзии В. С. Высоцкого. Владивосток: Изд-во Дальневосточ. ун-та, 2007.

тую дверь и доказывать, например, что «слово *маета* (*маяться, отмаяться*) близко по смыслу слову *тоска* и служит выражению того же концепта – как он представлен в творчестве поэта» (с. 53). Близко – но что из этого следует, кроме констатации факта? Вот употребил поэт в одной из песен, как отмечает Е. В. Андриенко на с. 81-82, глагол «вольничать». Ею приведены словарные значения этого слова. Но дальше – опять ничего. Где же научный анализ? Много информации – и минимум филологии.

Впрочем, и информация не всегда точна. Строка «Чтоб в страданьях облегчения была» содержится не в стихотворении «Я тут подвиг совершил…», как сообщает Е. В. Андриенко на с. 49, а в песне «У тебя глаза – как нож». Строки «От былой от вольности / Давно простыл и след» звучат не в песне «Про любовь в каменном веке», как опять же полагает автор книги (с. 81), а в стихотворении «Много во мне маминого…». Плюс к тому: автор не использует некоторых программных для выбранной проблемы работ – не только всё тех же книг А. В. Скобелева и С. М. Шаулова, Вл. И. Новикова, Н. М. Рудник, но и диссертации Н. В. Закурдаевой о концептосфере поэта (Орёл, 2003), а также диссертации Е. И. Солнышкиной как раз по проблеме свободы в творчестве Высоцкого, защищённой в Ставрополе в 2005 году.

Последняя работа издана теперь в качестве монографии[139], автор которой выбирает, на наш взгляд, рациональный и вполне приемлемый путь: не впадает в последовательное описание материала, само обилие которого (с темой свободы у Высоцкого связано буквально всё!) грозило бы просто-напросто поглотить вектор и смысл научного поиска, а обращается (опираясь при этом на философский контекст эпохи Высоцкого), к узловым творческим проблемам.

Так, рассмотрев ряд произведений, включённых в «изначальную пространственно-психологическую модель тюрьма / несвобода», Е. И. Солнышкина обращается к теме побега заключённых из лагеря, представленной у поэта несколькими песнями разных лет. В этом убедительном параграфе ей, как нам кажется, особенно удался анализ песни «Был побег *на рывок*…», демонстрирующий органичность мотивного анализа и для исследователя, и для темы работы. Здесь тонко подмечены и рассмотрены, скажем, символические мотивы *креста*, *ночи*, и довольно неожиданные, «бытовые» – *труб*ы и *крана* («…Всё

[139] См.: *Солнышкина Е. И.* Философия свободы в художественном мышлении В. С. Высоцкого: Монография. Ставрополь: [Без. изд-ва], 2009.

взято в трубы, перекрыты краны – / Ночами только воют и скулят…») и др. Всё это, конечно, обогащает в нашем восприятии поэтический мир Высоцкого. Думается, он предстал бы в работе ещё более насыщенным, если бы автор обратил внимание на ощутимое присутствие в «уголовных» песнях художника комического, иронико-пародийного начала. Например, песня «Я в деле» трактуется (на с. 64) как-то слишком уж серьёзно, а ведь в ней поэт и пародирует штамп официозной советской риторики (*в наш трудный век*), и иронизирует над нарочито облагороженным образом героя, которому представитель власти «мешает» вести образ жизни преступника.

Очень удачный ракурс избран автором диссертации в главе, где проблема свободы рассматривается в основном на материале более поздней ролевой лирики поэта, воплощающей тему человек и машина. Сама эта тема (лучше сказать – проблема) порождена двадцатым столетием, эпохой научно-технической революции, и Высоцкий в этом смысле – истинный сын своего века. Анализируя «Песню лётчика», «Песню самолёта-истребителя» и другие произведения, Е. И. Солнышкина справедливо пишет о том, что в них воплотился «закон единства и борьбы противоположностей». Прямое применение философского термина к поэтическому материалу нисколько не выглядит здесь натяжкой: действительно, Высоцкому как мало кому из его современников удавалось выразить в наглядных и пластических образах глубинные антиномии человеческого бытия. Нам даже кажется, что термин *диалектика* мог бы звучать в монографии почаще – настолько органичен он для разговора о Высоцком.

Довольно курьёзную «монографию», да ещё на хорошей бумаге и в богатом переплёте, да ещё двумя изданиями, выпустил Я. И. Корман.[140] Всё творчество поэта сводится здесь к намёкам на советскую власть. Скажем, эпизод «Зарисовки о Ленинграде», где «получил по морде Саня Соколов» за то, что «пел немузыкально, скандалил» – не что иное как предсказание травли поэта в печати, «которая начнётся через год» (с. 23). В песне «Погоня» «лес стеной» – «олицетворение (почему, кстати, *лес* – олицетворение? – *А. К.*) советской власти» (с. 104); в «Диалоге у телевизора» (её сюжет автором книги зачем-то старательно пересказывается) «Пятая швейная фабрика» – опять «олицетворение», на этот раз – «СССР» (с. 235). В «Прит-

[140] *Корман Я. И.* Художественный мир Владимира Высоцкого: Ключ к подтексту. М.: Издат. содружество А. Богатых и Э. Ракитской, 2005; *то же, под назв.*: Владимир Высоцкий: ключ к подтексту. Изд. 2-е, испр. и доп. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. Цитаты даются ниже по второму изданию.

че о Правде и Лжи» «лирический герой (Правда) после того, как его обокрала советская власть (Ложь), остался голым» (с. 141). Здесь заодно выявляется весьма своеобразное понимание автором термина «лирический герой». Но верх интерпретации «подтекста» – пассаж о том, что в двух песнях о лётчиках 1968 года «советская власть, разумеется, выступает… в образе фашистов (!?!? – *А. К.*), с которыми сражается герой» (с. 27). Нужно совершенно не представлять себе ни психологии Высоцкого, ни отношения к войне в общественном сознании 60-х–70-х годов, чтобы так сказать.

Вторая книга Я. И. Кормана – «Высоцкий и Галич»[141] – тоже отличается замечательной полиграфией и тоже, увы, полна произвольных сближений и интерпретаций. Если хочется непременно увидеть побольше перекличек между произведениями двух поэтов, то, несомненно, их увидишь (см. выше о статье В. Таирова в николаевском альманахе). У Галича звучит мотив *мародёрства* – и у Высоцкого он звучит тоже (правда, без слова *мародёр*); Галич назвал одного из своих героев *наш прелестный работяга*, а Высоцкий – *наш симпатичный господин Мак-Кинли*. Но ведь это общеречевая формула: чт*о* из того, что оба поэта её использовали? В чём смысл поиска таких параллелей? Никакой литературоведческой методологии в книге, названной в аннотации опять же «монографией»[142], нет: филолог бы в этом случае определился, контактные тут связи или типологические, или всё те же общие места, которые можно перечислять бесконечно. Но вот чем ценна книга, так это разделом о личных взаимоотношениях двух поэтов: здесь даётся полная комментированная сводка сохранившихся мемуарных и прочих свидетельств на этот счёт. Исследователю творческих взаимосвязей Высоцкого и Галича без этого материала не обойтись. И ещё отметим помещённую в качестве приложения статью об исполнении тремя крупнейшими бардами – Высоцким, Окуджавой и Галичем – знаменитой тюремной песни «Речечка», единственной «чужой» песни, входившей в репертуар всех троих (Высоцкий вообще пел её многократно и в разные годы). Автор книги показывает, как по-разному подошли они к этой песне: Окуджава поёт «в духе русского романса, с традиционной напевностью»; версия Галича – «самая жёсткая и острая в социальном отношении, причём <…> она является контаминацией нескольких лагерных версий»; версия Высоцкого – «наиболее трагическая, а исполнение – глубоко лич-

[141] См.: *Корман Я. И.* Высоцкий и Галич. М.; Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2007.
[142] А ещё в аннотации Высоцкий и Галич названы «классиками советской (!) авторской песни».

ностное» (с. 359). Нам кажется, что чем локальнее и конкретнее материал, чем меньше Я. И. Корман «замахивается на советскую власть», тем убедительнее результаты его работы.

В сборник статей о Высоцком О. Ю. Шилиной[143] вошли работы, печатавшиеся в «Мире Высоцкого» и других изданиях. Сердцевину его составили статьи этической проблематики, нацеленные на выявление ценностных основ мировоззрения поэта. Каждая из них в той или иной мере выводит исследовательницу к христианству, в котором поэт, по ее мнению, «находил ответы на многие интересующие его вопросы, в том числе – свободы и истины, идеала и гармонии, жизни и смерти…» (с. 124) Представление о Высоцком как о «носителе секуляризованного сознания», «находящегося тем не менее в русле христианской аксиологии» (с. 87), может показаться по своему логичным, а может – спорным. Здесь важно прислушиваться к самому поэту, к точному смыслу его слов. Нам, например, кажется, что в строке Высоцкого «Не потеряй веру в тумане» нет религиозного смысла (см. с. 130), что она все же не об этой вере, а о вере в достижение цели, завершение трудного пути; приведенная исследовательницей здесь же строчка «Но вера есть, все зиждется на вере» взята вовсе из пародийной песни про холеру, и высмеивается в ней «вера» советских людей в партию и «светлое коммунистическое будущее»…

В книге О. Ю. Шилиной нам показались более убедительными статьи, условно говоря, второго блока, где делаются интересные попытки истолкования поэзии Высоцкого в конкретном историко-культурном контексте – например, на фоне «смехового мира» Древней Руси (со своеобразно унаследованным Высоцким «скоморошеством» и «юродством»; здесь продолжена линия, начатая ещё в 80-е годы Н. А. Крымовой[144]) или в соотношении с творчеством поэтов фронтового поколения, во многом, как показано автором книги, предвосхитивших поиски барда – на уровне и мировосприятия в целом, и отдельных поэтических мотивов. Статьи сборника (в доработанном виде) легли в основу вышедшей три года спустя монографии исследовательницы, но в ней они превратились, конечно, в главы.[145] Признаться, такое дублирование не кажется нам рациональным: сборник есть сборник, монография есть монография, и они не долж-

---

[143] *Шилина О. Ю.* «Там все мы – люди»: В поэтич. мире Владимира Высоцкого. Статьи разных лет. СПб.: Журн. «Нева», 2006.

[144] См.: *Крымова Н. А.* Мы вместе с ним посмеёмся // Крымова Н. А. Указ. изд. С. 127 и далее.

[145] См.: *Шилина О. Ю.* Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы: СПб.: ООО «Островитянин», 2009.

ны быть столь похожи между собой – хотя сходство, конечно, не является полным: некоторые материалы есть только в сборнике, некоторые – только в монографии. К тому же, иные формулировки из первой книги в монографии скорректированы. Но зато в монографии оказалась заметной выборочность материала: всё-таки «традиции русской классической литературы» в случае Высоцкого шире, чем «смеховой мир Древней Руси» и творчество некоторых писателей XX века – даже таких крупных как Гумилёв и Зощенко. А классика XIX века? Понятно, что об этом в высоцковедении сказано уже немало, но всё-таки тема монографии требует рефлексии и по этому поводу. Главы же «Духовная и гуманистическая традиции» и «Традиции психологизма» посвящены традициям не вполне литературным; во всяком случае, они – не о конкретных традициях, а о «христианской аксиологии» и о «нравственно-психологическом портрете эпохи» в поэзии барда.

Ещё одна книга О. Ю. Шилиной посвящена музыкальным интересам и связям поэта.[146] Необходимость систематизировать сведения такого рода назрела давно; это тем более важно, что исследователи, как мы уже видели, почувствовали необходимость рассмотрения наследия Высоцкого в контексте разных искусств. В книге – три части. Первая – собственно авторский текст О. Ю. Шилиной, занимающий сотню с лишним страниц и содержащий материал о музыкальных навыках барда, об особенностях его мелодики, об отношениях с музыкантами, о восприятии им эстрады, об инструментах, которыми он в разные годы пользовался (некоторые из них – со своей интересной судьбой). Опорой для автора послужили многочисленные воспоминания о поэте и исследования его творчества. Вторая часть – нотная публикация текстов песен (среди них – несколько произведений, музыку для которых написали профессиональные композиторы). Жаль, что не указан здесь автор нотной записи – ведь сам поэт, как известно, ноты для своих песен не записывал. Сделана ли она для этого издания впервые, или перепечатана из какого-либо прежнего сборника песен? Подборка довольно велика: по объёму она превышает текст самой О. Ю. Шилиной, и в этом нам видится некоторый дисбаланс. Если нотный раздел играет роль приложения, то он не должен превышать авторский текст книги; если же, напротив, он составляет основу издания, то текст О. Ю. Шилиной выступает в роли предисло-

[146] См.: *Шилина О. Ю.* Владимир Высоцкий и музыка: «Я изучил все ноты от и до…» СПб.: Композитор, 2008.

вия. В этом случае он оказывается неоправданно большим, а на титульном листе должна стоять фамилия не Шилиной, а Высоцкого.[147]

Украшение издания (отличающегося, кстати, как и монография, хорошим полиграфическим исполнением) – вклейка с подборкой фотоснимков по теме книги: Высоцкий с одной гитарой (пояснено, с какой именно), с другой; Высоцкий с иными инструментами; Высоцкий в обществе профессиональных музыкантов…

Научная высоцкиана пополняется, как мы видим, постоянно и расширяется географически. Думается, ей ещё предстоит «переход количества в качество» – хотя качественных работ немало уже и сегодня.

[147] В посвящённых Высоцкому изданиях порой происходит полная подмена имён автора (авторов) и составителя: последний бывает склонен поставить на титульный лист именно свою фамилию, хотя собранные им тексты принадлежат не ему. См., например (приводим не титульное, а реальное библиографическое описание): Театральный роман Владимира Высоцкого / Сост. А. Петраков, О. Терентьев. М.: Кн. магазин «Москва», 2000; Неизвестный Высоцкий / Сост. В. Перевозчиков. М.: Вагриус, 2005; Возвращение к Высоцкому / Сост. В. Перевозчиков. М.: Вагриус, 2008; Время Владимира Высоцкого: [Сб. интервью] / Сост. М. И. Цыбульский. Ростов н/Д: Феникс, 2009. Кстати, В. Перевозчиков в книге 2008 года почему-то печатает воспоминания актрисы Л. Пырьевой, прежде публиковавшиеся А. И. Блиновой как эксклюзивно сообщённые именно ей (см.: *Блинова А. И.* Экран и Владимир Высоцкий. С. 78-86).

ВРЕМЯ БИОГРАФИЙ

К началу нового столетия назрела необходимость создания биографии классиков авторской песни. Не удивительно, что первым «получил» свою биографию Высоцкий: он и наиболее популярный из бардов, и времени с его кончины прошло достаточно, и мемуаров накопилось немало. Биографические книги о поэте написаны в разном ключе: одни претендуют на целостное жизнеописание, другие касаются какой-то грани его личности или даже отдельных эпизодов его жизни.

В книге В. И. Батова «Владимир Высоцкий: психогерменевтика творчества»[148], которую автор относит к жанру «научной публицистики» (признаться, такое обозначение напоминает оксюморон) предпринята попытка описать психологический тип личности художника на основе его творчества с использованием компьютерной программы ЛИНГВА-ЭКСПРЕСС. Оценивать книгу должны психологи, но у филолога она вызывает кое-какие вопросы. Можно ли, скажем, говорить об эволюции психического состояния поэта на материале всего двадцати его произведений – по одному от каждого года (1961-1980)? Понятно, что для психолога любой стихотворный текст имеет статус «речевого события» и уже поэтому репрезентативен. Но филолог-то помнит, что на произведении лежит отпечаток жанра, что оно может «зависеть» от своего литературного источника, что Высоцкий много писал для кино на заказ и потому в большей или меньшей степени учитывал чужую творческую волю (В. И. Батов же не замечает того, что как минимум четыре из двадцати используемых им произведений имеют именно такое происхождение). В конце концов, у художника может быть разное настроение даже в близких по времени произведениях. Например, «Песня конченого человека» и «Горизонт» созданы Высоцким в один год, но какая у них разная эмоциональная палитра! Так что видеть в творчестве одного года некий монолит нельзя – стало быть, и методика В. И. Батова весьма проблематична. Особенно заметно ставят её под сомнение новонайденные факты. Мы уже видели (в третьей главе), что публикация телефонного разговора Высоцкого и Миши Аллена «передвигает» дату создания стихотворения «Слева бесы…» с 79-го года на 76-й. А у В. И. Батова оно представляет как раз 79-й! Значит, всё, что психолог пишет о состоянии поэта в 79-м, на деле относится к 76-му? Но тогда как быть со стихо-

[148] См.: *Батов В. И.* Владимир Высоцкий: психогерменевтика творчества. М.: Росс. ин-т культурологии, 2002.

творением «Живу я в лучшем из миров…», по которому В. И. Батов судит о психологической «палитре 1976 года»? Вместе с тем книга содержит много любопытных соображений о творческой личности Высоцкого, о соотношении в ней экзальтации и депрессии, агрессии и деструктивности, «артистического» и «литераторского» начал (по мнению автора, в личностном статусе Высоцкого *литератор* «догонял» *артиста*, и к концу жизни литературный талант и артистические способности находились в «паритетных» отношениях).

Жанр краеведческой книги «Высоцкий в Троицке. Вокруг “неизвестного” выступления»[149] её автор-составитель К. П. Рязанов обозначил как «журналистское исследование». Он стремится скрупулёзно воссоздать картину нескольких приездов Высоцкого с концертами в последние годы жизни в подмосковный научный центр, отличавшийся насыщенной культурной жизнью (чему свидетель и автор этих строк, как раз в ту эпоху недолгое время живший в Троицке). В этом отношении книга К. П. Рязанова – образцовая. Опрошены свидетели, которых можно было разыскать; подняты документы, которые можно было поднять; найдены фонограммы и фотоснимки, которые можно было найти. Всё это включено в книгу – кстати, изящно, со вкусом, оформленную. Здесь же выясняются любопытные факты: например, дачно-садовый кооператив «Советский писатель», где на участке Э. Володарского был построен дом Высоцкого, находился официально в городской черте Троицка, и поэта в каком-то смысле можно назвать троичанином. Попутно устанавливаются даты выступлений Окуджавы в Троицке; приводятся сведения о посещении города Галичем (его концерт был, разумеется, домашним). Книгу дополняют исследования, заметки, интервью К. Рязанова о Высоцком и «вокруг» него. Некоторые из них связаны с судьбой журнала «Вагант», созданного К. Рязановым в 1989 году (начиная с 1990 года его возглавлял С. Н. Зайцев)[150]. И хотя иной раз с литературоведческими замечаниями автора не соглашаешься (скажем, почему вдруг он решил, что олицетворение в поэзии – «редкий гость» /с. 172/? У Есенина, например, оно встречается по несколько раз едва ли не в каждом стихотворении), в целом и этот блок материалов удачно вписывается в книгу и расширяет горизонты её основной темы: Высоцкий и Троицк.

---

[149] Высоцкий в Троицке: Вокруг «неизвестного» выступления. Журналистское исследование /Автор-сост. К. П. Рязанов. Троицк: Студия «Вагант» («Байтик-4»), 2002.

[150] Судьба этого издания, переименованного впоследствии в «Вагант-Москва» и просуществовавшего четырнадцать лет, могла бы стать предметом отдельного разговора.

Книгу Вл. И. Новикова «Высоцкий», вышедшую в знаменитой «молодогвардейской» серии «Жизнь замечательных людей»[151], неравнодушный к Высоцкому читатель ждал с нетерпением, и книга его ожиданий не обманула.

«Жэзээловская» книга о писателе – жанр вообще очень непростой; не случайно специфика его не раз становилась предметом обсуждения. Одна из важнейших проблем в такой работе – соотношение фактической точности и литературного домысла, в популярной биографической книге необходимого. У Вл. И. Новикова есть, кажется, два ключевых рецепта решения проблемы.

Во-первых, он следует известному тыняновскому принципу: «Где кончается документ – там я начинаю». Вот пример. В известной книге Марины Влади «Владимир, или Прерванный полёт» есть эпизод, в котором описана реакция Высоцкого на полные прилавки в Западном Берлине: «Как же так? Они ведь проиграли войну, и у них всё есть, а мы победили, и у нас нет ничего! Нам нечего купить, в некоторых городах годами нет мяса…»[152] Более того – поэт «бледнеет как полотно», и его начинает рвать. Как выглядит эта сцена в книге Вл. И. Новикова? Цитируем: «Даже затошнило от возмущения, и он это перед Мариной слегка утрировал, разыграл театрально – ей понравилось, что он не поклонился колбасам, не затрепетал, как многие приезжающие из России» (с. 198). И впрямь: если понимать эпизод из книги Влади буквально, то поэт получается каким-то слишком уж наивным, что ли… Будто он знать не знал ничего о западном уровне жизни – ну прямо-таки герой собственной песни «Поездка в город», никак не могущий понять, что попал он не в обычный советский магазин, а в торгующую на валюту «Берёзку». Биограф же нашёл тонкий ход: он и рассказ Влади под сомнение не поставил (хотя вообще-то её книга не лишена беллетристичности), и в то же время домыслил его, сделал более убедительным психологически. Ведь Высоцкий был очень артистичен не только «на работе», но и в быту, любил что-нибудь сыграть и кого-нибудь разыграть. Да сама же Марина Владимировна невольно «подтверждает» правомерность такой трактовки её свидетельства. «Всю свою жизнь, – пишет она, – ты разыгрывал некое тихое помешательство, чтобы скрыть глубокий внутренний разлад».[153]

---

[151] *Новиков Вл. И.* Высоцкий. М.: Молодая гвардия, 2002 (Жизнь замечат. людей); то же – изд. 4-е, доп. 2008. Текст книги цитируется нами по четвёртому изданию.
[152] *Влади М.* Владимир, или Прерванный полёт / Пер. с франц. М.: Совет. писатель, 1990. С. 126.
[153] Там же. С. 159.

Так же интерпретирует Вл. И. Новиков и другой эпизод книги Влади – якобы возмущение Высоцкого «плагиатом» Артюра Рембо, который «всё… тащит» у него, у Высоцкого: «эти слова, этот ритм… Негодяй! И переводчик, мерзавец, не постеснялся!»[154] С трудом верится, что русский поэт был настолько необразован, чтобы не знать, что Рембо (кстати, упомянутый им в песне «О фатальных датах и цифрах») давно умер и ничего «тащить» у него не мог. Вновь сравним с текстом Вл. И. Новикова: «Сейчас мы Марину разыграем. Сделал возмущённое лицо и направился к ней, потрясая томиком…» (с. 251) Но это вовсе не эксплуатация удачно найденного приёма. Эпизод психологически обыгран, и обыгран в связи с собеседницей, с взаимоотношениями героев: мол, «надо иной раз подставиться, посмеяться над самим собой, чтобы женщина могла ощутить своё превосходство» (с. 252).

Второй важнейший залог успеха книги – стиль. Большинство глав написаны как бы в форме внутреннего монолога героя. Мы говорим: «как бы», ибо автор старается избегать местоимения первого лица, чтобы Высоцкого как собственного биографа нам не «навязывать». Разве что «мы» иногда промелькнёт, но тоже деликатно. Решение с одной стороны смелое и даже рискованное, но ведь и оправданное: по многочисленным фонограммам выступлений мы можем представить себе речевую манеру Высоцкого, вообразить его собственный рассказ о своей жизни, как если бы поэт задался целью такого устного «сериала». Биограф эту манеру хорошо чувствует и точно передаёт. Он использует, например, некоторые словечки из песен Высоцкого (вроде наречия *делово*), характерные для его речи перифразы, идущие от общих мест культурного сознания или штампов советского политического новояза («О театре долгое время не хотелось даже говорить. Зато в *важнейшем из искусств* кое-какие сдвиги» – с. 49; курсивом мы выделили ленинские слова о кино, «красовавшиеся» в советское время едва ли не в каждом кинотеатре), вполне в стиле своего героя играет фразеологизмами, словно возвращая им буквальное значение («Как говорят в таких случаях, впечатление разорвавшейся бомбы. На взрыв все стали сбегаться…» – с. 56). Всё это – в меру, психологически достоверно. Может быть, многовато пуантов типа «ладно», «посмотрим», «расхлебаем»; литературный приём в этих случаях как-то слишком обнажён. Впрочем, и здесь голос Высоцкого (с его любимым выражением «разберёмся») слышится и узнаётся.

[154] Там же. С. 61.

Между тем книга и впрямь оказалась, подобно творчеству самого поэта (как определяет его Вл. И. Новиков), двуголосой: в ней есть и главы, написанные уже не от лица героя, а от лица автора-литературоведа («Энергия вымысла», «Стих и проза», «Последние стихи»…). По традиции, такие главы обычно содержатся в сериях книги «ЖЗЛ»; иногда они даже превращаются в их смысловую сердцевину и вызывают горячие споры (вспомним полемику, разразившуюся в своё время именно вокруг интерпретаций классических произведений в «жэзееловских» книгах И. Золотусского о Гоголе, Ю. Лощица о Гончарове…). В биографию Высоцкого главы о творчестве частично перенесены из давней книги Вл. И. Новикова «В Союзе писателей не состоял…» (см. первую главу). В новую книгу эти главы вписались органично, и это значит, что за десять с лишним лет они не устарели. По-прежнему живо воспринимаются размышления о соотношении «автора и героя», «стиха и прозы», о смысловой двуплановости многих произведений поэта. В биографии много «уходящей натуры» – характерных примет эпохи пятидесятых–семидесятых, штрихов к «совейскому» (по слову Высоцкого) менталитету, даже политических анекдотов, без которых то время, пожалуй, и не понять. Это расширяет значение книги до степени культурологического портрета эпохи, чем-то сближая её с известной работой П. Вайля и А. Гениса «60-е: Мир советского человека».

Биографической является и книга М. Цыбульского[155]. Автор её – из плеяды подвижников и коллекционеров; всю свою сознательную жизнь он занимается сбором материалов о Высоцком, опубликовал множество статей в периодике, в том числе на Западе (вот уже два десятилетия он живёт в США). В книге собраны несколько десятков этюдов на разные темы – о личных и творческих отношениях Высоцкого с некоторыми из известных современников (А. Синявский, Д. Самойлов, М. Таривердиев, О. Даль), о поездках поэта по разным областям СССР и зарубежным странам и о посмертном восприятии его творчества в этих странах, полемические выступления. Выделим особо главку, посвящённую комментарию к спортивным песням Высоцкого, содержащим многочисленные упоминания событий и имён, современному слушателю и читателю неизвестных. И ещё – этюд «Почему умер Владимир Высоцкий» (автор по образованию – врач-психиатр): здесь деликатно, в предположительной форме, излагается

[155] *Цыбульский М.* Жизнь и путешествия В. Высоцкого. Ростов-на-Дону: Феникс, 2004; то же – 2-е изд. 2005. Цитаты ниже даются по второму изданию.

версия, согласно которой поэт страдал (как страдали, оказывается, и Бах, Моцарт, Черчилль…) болезнью под названием «маниакально-депрессивное состояние». При такой болезни приливы деятельности, «бешеной работы мозга» (мания) сменяются у человека периодами упадка сил (депрессия). В первом случае напряжение, видимо, бывало столь сильно, что Высоцкому приходилось снимать его спиртным; во втором, напротив, он должен был подстёгивать себя наркотиками, ибо требовалось, несмотря на депрессию, выступать, играть на сцене, сниматься… Эта версия объясняет импульсивность и непредсказуемость многих поступков поэта, его «раздвоенную душу» (собственное выражение Высоцкого), противоречия в мемуарах (где поэт то «бушующий», то «тихий и деликатный») и разрушает устойчивый миф о якобы алкоголизме его. И впрямь, наблюдая за Высоцким в ролях Глеба Жеглова или Дон Гуана (нарочно называем работы самых последних лет), нелепо даже предположить в подтянутом, энергичном актёре алкоголика – ни намёка на деградацию личности, которой неизменно сопровождается эта болезнь.

Есть в книге и не очень убедительные места. Так, склоняясь к мысли, что «предположение о личном знакомстве» Высоцкого и Ахматовой «выглядит достаточно обоснованным» (с. 84), М. Цыбульский в качестве основного аргумента выдвигает такой: «Представить себе, что Высоцкий, будучи знаком с человеком, в семье которого месяцами жила Ахматова (речь идёт об известном актёре А. Баталове – *А. К.*), не напросился в гости, конечно же, невозможно» (с. 83). Всё возможно, пока не доказано обратное. И напрасно, как нам кажется, М. Цыбульский доверяется воспоминаниям П. Леонидова (признавая, что тот «иной раз… не следовал фактам»!) и склонен «проигнорировать» свидетельство категорически отрицавшего знакомство двух поэтов Д. Карапетяна как человека, «чьё имя до самой недавней поры не было известно даже самым дотошным знатокам биографии Высоцкого» и который якобы «так часто и так назойливо говорит о своей дружбе с поэтом, что поневоле начинаешь в этом сомневаться» (с. 80-81). Не поверим, чтобы М. Цыбульский не прочёл послесловие А. Е. Крылова к мемуарам Карапетяна, где рассказана их предыстория: мемуары прошли строгую «экспертизу» в Музее Высоцкого, и «сомневаться» в них не надо.[156]

Между тем книга ценна цитированием малоизвестных высказываний Высоцкого о тех или иных явлениях и людях, зафиксирован-

[156] См.: *Крылов А. Е.* Об авторе этой книги // Карапетян Д. Указ. соч. С. 275-277.

ных на не публиковавшихся прежде концертных фонограммах, уточнением дат отдельных выступлений его, новыми фактическими сведениями. Для автора будущей «Летописи жизни и творчества Высоцкого» эта книга будет, конечно, настольной. М. Цыбульский одним из первых высоцковедов оценил возможности Интернета, ставшего для него, при географической отдалённости от России, важнейшим источником информации. Интернет, правда, не может решить всех проблем. Так, скажем, в очерке «Высоцкий и Галич» недостает ссылок на сборник «Галич. Проблемы поэтики и текстологии», где как раз были опубликованы материалы по этой теме. Что поделаешь – не всё, что издаётся здесь, довозится до берегов Нового Света. Это трудности, увы, объективные.

Но есть и субъективные, которых можно было избежать. Похоже, книга не только не редактировалась (хотя фамилия редактора в выходных данных указана), но и сам автор, сдавая её в печать, не пересмотрел вошедшие в неё материалы из периодики. Как иначе объяснить, что многие этюды завершаются однообразным дежурным призывом к читателям присылать поправки и дополнения, которые «будут приняты с благодарностью» (см., например, с. 261, 352, 481 и др.). Более того – некоторые статьи имеют соавтора, о чём мы узнаём из их текста (например: «хоть авторы по-японски не понимают, но японские иероглифы отличить могут» – с. 431), но фамилия соавтора остаётся для читателя тайной.

К семидесятилетнему юбилею поэта М. Цыбульский выпустил книгу с новым названием, но со старым содержанием[157]. Здесь сгруппирован материал и внесены некоторые изменения, но фактически это *та же* книга «Жизнь и путешествия…» в третьем издании. Нам думается, напрасно одна книга выдана за другую: это может ввести в заблуждение читателей и покупателей недешёвого фолианта…

Ещё более объемист двухтомный биографический труд о Высоцком В. В. Бакина[158]. Первую – заметно б*о*льшую по объему – часть занимает хроника жизни и творчества поэта. Нельзя не отдать должное биографу, собравшему воедино многочисленные свидетельства и документы и выстроившему цельную картину творческой судьбы Высоцкого. За всем этим стоят, конечно, многолетняя кропотливая

[157] См.: *Цыбульский М.* Планета Владимир Высоцкий. М.: Эксмо, 2008.

[158] См.: *Бакин В. В.* Владимир Высоцкий без мифов и легенд: [В 2-х ч.] Даугавпилс: [Б. и.], 2005. Ч. I. Хроника жизни и творчества; Ч. II. Высоцкий возвращается; то же – изд. 2-е, испр. Рига, 2007. См. также переиздание первой части этого труда (впрочем, без указания самого факта *пере*издания): *Бакин В.* Владимир Высоцкий без мифов и легенд. М.: Алгоритм; Эксмо, 2010.

работа и владение материалом. Хроника хорошо продумана, отобраны действительно важные факты, материал расположен рационально и пропорционально. Отдельные параграфы посвящены спектаклям и фильмам с участием Высоцкого, людям, сыгравшим в его жизни значительную роль. Удачно выстроена и вторая часть, где речь идёт о посмертной судьбе Высоцкого: среди ключевых эпизодов её – драматическая история таганского спектакля «Владимир Высоцкий» и вообще судьба Театра после смерти поэта-актёра (поданная в «антилюбимовском» духе, хотя нам ли осуждать основателя Таганки за его отъезд из СССР?..), создание Музея Высоцкого в Москве, мировое признание российского барда (здесь разыскания автора неизбежно пересекаются с разысканиями М. Цыбульского). И многое-многое другое, скрупулезно собранное и систематизированное.

Но на кого рассчитана обширная «хроника жизни и творчества»? Если на широкого, не слишком искушённого в высоцковедении читателя, желающего почитать про «жизнь замечательных людей», то построенной на фактах книге недостает занимательности, беллетристичности. Если же книга В. В. Бакина адресована специалистам, то и они не смогут ею пользоваться: биограф не даёт точных ссылок на источники, поэтому исследователям его информацию всё равно надо проверять «с нуля». Напрасно он опирается на пятитомное собрание сочинений поэта, вышедшее в 1993-1998 годах в Туле: специалисты давно оценили его как ненадёжное по части текстов и датировок. Что касается мемуаров и исследований, то далеко не всегда в компилятивном труде В. В. Бакина указана фамилия автора, чей материал он использует.

В результате книга оставляет впечатление некоторой самоцельности, этакого «нерукотворного памятника» самому себе. Что ж, даже если и так, она получилась почти везде корректной и сдержанной. Правда, встречаются чересчур субъективные оценки некоторых героев книги. Особенно достаётся Марине Влади и Валерию Золотухину, неприязненное отношение к которым проходит через обе части. Так, Бакин пишет то о «сальеризме» последнего, то о его «тщеславных мечтах» сыграть Гамлета вместо Высоцкого. Сегодня легко высказывать такие обвинения, но ведь тогда, в 70-х, два талантливых актёра воспринимались зрителями во многом на равных, и упрекать согласившегося репетировать самого Гамлета (даже ценой обиды Высоц-

кого) язык не поворачивается.[159] Справедливости ради заметим, что и о Высоцком биограф в связи с этой историей пишет как об обладателе «гипертрофированного актёрского честолюбия и эгоизма». Что касается Влади и её известной книги «Владимир, или Прерванный полёт», то читать б*а*кинские разоблачения её «художественно оформленного вранья» (кстати, стоило бы быть поосторожней в выражениях) неинтересно уже хотя бы потому, что она сама называет свою книгу не «историческим трудом», а «литературной работой», и сам же Бакин эти её слова приводит.

Компилятивна и биографическая книга Ю. Сушко[160], сама тема которой – женщины в жизни Высоцкого – уже настораживает. Но написана она все же без пошлости. Отношения с женщинами – неотъемлемая часть творческой судьбы художника, никуда от этого не денешься. В основе книги – многочисленные (в том числе малодоступные) публикации в прессе; в отличие от В. В. Бакина, Ю. Сушко добросовестно все их указывает, хотя почему-то не считает нужным приводить в сносках номера цитируемых страниц.

Другой вопрос: насколько можно доверять этим публикациям? годятся ли на роль документальных источников интервью или заметки в изданиях типа «Аргументы и факты» или «МК-бульвар»? Если бы автор книги был более критичен по отношению ко всему этому массиву женских признаний (зачастую ещё и «аранжированных» журналистами), то наверняка заметил бы, что песня «Ой, где был я вчера…» никак не могла быть навеяна романом поэта с Л. Пырьевой, как думает сама актриса (даже если допустить, что такой роман действительно был), так как создана годом раньше, и что после премьеры пьесы «Последний парад» в Театре Сатиры (1969) Высоцкий, вопреки воспоминанию Т. Егоровой, никак не мог петь, вдохновившись вниманием мемуаристки («Он впился в меня глазами…»), «Балладу о Любви», ибо появится эта песня лишь в 75-м. Но Сушко включает всё это в свою книгу (с. 327 и 329) как факты, и такая некритичность снижает ценность всего его труда, позволяет читателю усомниться в том, что степень отношений Высоцкого с той или иной женщиной была именно такова, какой она представлена в книге, а заодно усомниться в самом количестве «романов», приписываемых здесь поэту. Книга же провоцирует читателя думать, что Высоцкий любил едва ли

---

[159] См. взвешенное мнение об этом: *Вдовин С.* «Времена не выбирают…» // Лит. обозрение. 1993. № 3-4. С. 111-112.

[160] См.: *Сушко Ю.* «Ходил в меня влюбленный весь слабый женский пол…»: Женщины в жизни Владимира Высоцкого. М.: Вагриус, 2005.

не каждую женщину, мимолётно встречавшуюся ему на жизненном пути.

И раз уж в книге есть указатель имён героинь (в котором, кстати, почему-то «потерялась» Иза Высоцкая, первая жена поэта), то, наверное, следовало бы и его сопроводить номерами страниц, где данное имя упоминается. А иначе для чего список? И в алфавитном списке произведений Высоцкого, где указан год их создания, номеров страниц опять-таки нет.

Трудно сказать, какой интерес (кроме разве что коммерческого) сподвиг Ю. Сушко выпустить следом и отдельную книгу о взаимоотношениях Высоцкого и Влади, построенную в основном на материалах предыдущего издания.[161] На этой же ниве отметился и В. Перевозчиков.[162] Если одно издательство, не боясь убытков, выпускает за год три книги на одну и ту же тему, то нетрудно предположить: нас ждут и новые бестселлеры о «Марине и Володе»…

Оставляя в стороне другие книги, авторы которых сосредоточивают своё внимание преимущественно на личной жизни поэта[163], отметим выход первых двух (из задуманных четырёх) томов биографической серии Музея Высоцкого, где публикуются архивные материалы о детстве и юности поэта (воспоминания матери, беседы с соседями, школьные стихи Высоцкого, воспоминания его друзей…)[164]. Назовём также биографический труд В. И. Горячка, ценный тем, что автор, житель Оренбурга, документировал многие обстоятельства двух лет эвакуации, проведённых Володей Высоцким вместе с матерью именно в Оренбургской области[165], – и перейдём к биографическим книгам о другом барде.

Первую свою книгу об Окуджаве М. Р. Гизатулин выпустил в 2003 году.[166] Это была брошюра, посвящённая молодым годам поэта – преимущественно студенческой поре. Спустя пять лет активный

---

[161] *Сушко Ю.* Владимир и Марина. М.: Вагриус, 2006.

[162] *Перевозчиков В.* «Ну здравствуй, это я!» М.: Вагриус, 2006.

[163] См., например: *Зимна М.* Высоцкий – две или три вещи, которые я о нём знаю / Пер. с польск. Ростов н/Д: Феникс, 2007; *Кудрявов Б.* Тайная любовь Высоцкого. М.: Алгоритм, 2007; *он же.* Страсти по Высоцкому. М.: Алгоритм, 2008. Скажем заодно, что в совершенно бульварном духе выдержаны сочинения Ф. Раззакова (см., например: *Раззаков Ф.* Жизнь и смерть Владимира Высоцкого. М.: Альтекс, 1994; мы подробно писали о ней в обзоре: *Кулагин А.* «…И обрету я почву под ногами». С. 348-349), а также книга: *Истомин С., Денисенко Д.* Самые знаменитые барды России. М.: Вече, 2002. Так, об одном из бардов здесь можно узнать, что он «пил в непомерных количествах», а о другом – на сколько лет он был моложе своей первой («в физическом смысле слова») женщины и как он выдавал замуж свою дочь.

[164] См.: Высоцкий: Исследования и материалы: В 4 т. Т. 1. Детство; Т. 2. Юность / Сост. С. И. Бражников, Ю. А. Куликов, Г. Б. Урвачёва. М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 2009-2011.

[165] См.: *Горячок В. И.* Родом из детства: Документ. повесть о Владимире Высоцком. Оренбург: Оренб. губерния, 2009.

[166] См.: *Гизатулин М. Р.* Его университеты. М.: ЮПАПС, 2003.

биографический поиск автора вылился уже в сборник очерков, проясняющих различные периоды сравнительно ранней эпохи биографии поэта[167].

М. Р. Гизатулин (в своё время стоявший – вместе с Л. А. Шиловым – у истоков Музея поэта в Переделкине, бывший его первым директором, даже вложивший в него немало личных средств, а затем оказавшийся, как и Шилов, увы, не у дел…) не принадлежит к исследователям «кабинетного типа». В поисках фактов он ездит по тем местам, где Окуджаве довелось в разные годы жить, встречается с людьми, помнящими молодого Булата как своего одноклассника, однокурсника, сослуживца. Работа бесценная, ибо людей таких осталось немного, и какие-то обстоятельства жизни поэта, штрихи к его портрету исчезают с уходом очевидцев бесследно и навсегда. Результаты такой работы говорят сами за себя: например, в книге подробно освещена история рода поэта – трагическая судьба его родных, ставших жертвами сталинских репрессий; сбор такого материала потребовал от биографа поездки в Тбилиси. Специальные очерки посвящены учительству Окуджавы – его работе в сельских школах Калужской области; само собой разумеется, автор книги побывал и там, и его собственный «дорожный сюжет», умение написать об этих поездках не только содержательно, но и занимательно – по-своему захватывает читателя. Читаются эти (да и все остальные) очерки на одном дыхании. Не говорим уже об истории родного брата поэта, Виктора Шалвовича, которому тоже посвящён специальный очерк. Отношения между братьями с молодости были очень сложными; можно сказать, что несколько десятилетий и не было вовсе никаких отношений. В семье поэта тема брата была всегда закрытой. М. Р. Гизатулин, общавшийся с Виктором Шалвовичем лично, теперь, уже после его кончины, деликатно пытается реконструировать эту затяжную драматическую страницу семейной истории.

Книга М. Р. Гизатулина не является, однако, сугубо биографической: её материалы важны для описания начального периода *творческого* пути художника – периода наиболее отдалённого от нас, а потому и наименее прояснённого. Чрезвычайно ценен очерк «Песенки из самого начала», где воссоздаётся репертуар молодого Булата в ту пору, когда у него ещё не было песенных шедевров, а были именно *песенки* в духе предоттепельных лет. Оказывается, «начинал-то он исключительно или почти исключительно с шуточных песен» (с. 55):

[167] См.: *Гизатулин М. Р.* Булат Окуджава: «…из самого начала». М.: Булат, 2008.

это исполнявшийся с нарочитым акцентом псевдокавказский фольклор, «явно ещё из Тбилиси», как полагает М. Р. Гизатулин («На одном клетка попугай сидит…» и тому подобные песенки; некоторые из них сохранились в архивных фонозаписях – пока ещё не изданных), куплет-дополнение к шуточной народной песенке про Тамарку-санитарку («На краю стоит избушка – звать клозетом…»), певшаяся им в студенческие годы песенка «Однажды Тирли, Тирли, Тирли, Тирли…». А если учесть ещё и сочинённую в военные годы песню «Нам в холодных теплушках не спалось…», от которой до нас дошло только одно четверостишие, то получается, что не раз повторявшиеся Окуджавой слова о том, что первой песней была «Неистов и упрям…» (поэт датировал её 1946 годом; известен переписанный рукой его первой жены текст с датой 1947; мелодия появилась, возможно, гораздо позже, ибо никто из родных и знакомых юности поэта не вспоминает о том, что он её тогда, в 40-х, пел), не соответствуют действительности. В другом очерке исследователь сообщает об обнаруженных им в калужских изданиях (газета «Молодой ленинец» и сборник «Калужанин») подборках стихов Окуджавы, появившихся там уже после его переезда в Москву, на рубеже 50-х–60-х годов. Отдельный очерк посвящён истории отношений Окуджавы и поэта Николая Панченко: они вместе работали в редакции калужской газеты и дружили. И здесь же –материал об участии Окуджавы в знаменитом альманахе «Тарусские страницы», где была напечатана его повесть «Будь здоров, школяр», фронтально охаянная советской печатью. Этот очерк перерастает рамки биографии одного человека и высвечивает одну из ярких и драматических страниц советского периода нашей литературной истории. Нам думается, что книга М. Р. Гизатулина станет краеугольным камнем в фундаменте будущей подробной летописи жизни и творчества Окуджавы; кстати, первый опыт пока что краткой хроники был предпринят – в соавторстве с В. Ш. Юровским – именно этим исследователем[168].

К восьмидесятипятилетию со дня рождения поэта вышла книга о нём в серии «Жизнь замечательных людей», написанная Д. Л. Быковым.[169]

Прежде всего – стоит оценить широкий исторический и общественный контекст, в котором представлена у Д. Л. Быкова фигура

[168] См.: Хроника жизни и творчества / Сост. М. Р. Гизатулин, В. Ш. Юровский // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате / Сост. Я. И. Гройсман, Г. П. Корнилова. Ниж. Новгород: ДЕКОМ, 2003. С. 12-21.
[169] См.: *Быков Д. Л.* Булат Окуджава. М.: Молодая гвардия, 2009. (Жизнь замечат. людей.)

главного героя. Исторические экскурсы пронизывают всё повествование, и с такого экскурса в сравнительно недавнее прошлое книга и начинается. Речь идёт о событиях октября 1993 года (расстрел здания Верховного Совета), отношение к которым Окуджаве нередко ставили вину – при этом искажая его слова и спекулируя на этих искажениях. Как и следовало ожидать, биограф вступается за своего героя, и он совершенно прав: в оценке «второго путча» поэт был по-своему последователен. Он, по мнению Д. Л. Быкова, «разделял ответственность» за то, чт*о* считал началом российской демократии, и потому не мог оставаться в стороне, выступил с осуждением позиции Хасбулатова и Руцкого.

По ходу повествования исторические экскурсы такого рода возникают не раз, тем более что судьба поэта пропустила через себя несколько эпох советской истории. Каждая из них охарактеризована биографом ярко и взвешенно; Д. Л. Быков умеет дать краткий и ёмкий портрет эпохи, говорит ли он о советском энтузиазме 30-х годов, с присущим ему смешением «высочайшего самопожертвования и жесточайшего насилия» (с. 82), или об эпохе «застоя», в которой автор видит «свои подъёмы и спуски, почти неразличимые теперь» (с. 621), но даёт при этом и точную общую формулу её: «Главной задачей системы становится не развитие, а консервация» (с. 621). Всё это органично смотрится в книге: биография поэта неизбежно становится своеобразной энциклопедией его эпохи, без этого она (биография) просто не будет понятна. А ближе к финалу политическая история России блестяще и остроумно представлена в подробно развёрнутом метафорическом образе театра (по аналогии с названием позднего романа Окуджавы «Упразднённый театр»), где «давно расписаны все реплики… есть одинокие монологи на авансцене и шумные массовые сцены, в которые вовлекается весь зал… зрители плохо обучаемы и никак не могут запомнить, что в первую очередь во время массовых сцен страдают те, кто сидит ближе к сцене…» и так далее (с. 745-746).

Другое существенное достоинство книги – диахронический подход к биографии. Иначе говоря – постоянный поиск перекличек между сравнительно ранними и сравнительно поздними эпизодами её. Ведь биографу надо сказать о многом, но надо и не дать читателю «зарыться, закружиться, затеряться» в обилии материала. Вот автор книги и перебрасывает мостики из одной точки творческой биографии поэта в другую, чтобы читатель не терял ощущения целостности

судьбы героя книги. Она воспринимается в этом случае живее и острее, нежели при унылом календарно-последовательном перечислении событий.

Особенно важны здесь детские впечатления – зачатки личности будущего взрослого человека и поэта. Так, пристрастие Окуджавы к столярному делу (поэт любил мастерить на досуге что-нибудь из дерева) возводится Д. Л. Быковым к профессии его деда, как раз столяра (с. 53-54). Другой мастеровой из детства Булата, живший на Арбате по соседству слесарь Сочилин, мог оказаться прототипом «мастера Гриши» из одноимённой песни (см. с. 75-76). В истории детской влюблённости Булата в девочку-соседку Жоржетту (пока мальчик, возвращаясь в Москву, мечтал о встрече с ней, девочка уехала с родителями) видит «прообраз всех его будущих разочарований…» (с. 81) Иногда, правда, это стремление отыскать связь едва ли не во всём кажется нам избыточным: например, не рискованно ли на основании интереса мальчика к другой уж*е* девочке, нижнетагильской одноклассснице, делать смелый вывод о типе женщины, впоследствии для поэта привлекательном (см. с. 106)? Впрочем, в рамках жанра беллетризованной биографии это можно воспринимать и как оправданный художественный вымысел.

Такой же приём – диахронные параллели – автор книги применяет и в живом, доходчивом разговоре о поэтическом творчестве Окуджавы, выделяя в нём целую серию «двойчаток» песен, где более поздняя варьирует и развивает мотивы более ранней. Таковы, например, песни «Чудесный вальс» и «Заезжий музыкант», разделённые десятилетием, «главный итог» которого биограф видит в том, что «жизнь не то чтобы упростилась, но невыносимо погрубела», и «только одно не изменилось – музыка как была, так и осталась сильней всего» (с. 382). Сопоставлены и разделённые вовсе целой четвертью века, но ещё явственнее связанные между собой «Песенка о Моцарте» и «Отъезд». У них, пишет Д. Л. Быков, сходная структура: «в старой песне куплеты были о бездне и унижениях земного существования, а припевы – о том, что Бог и талант от всего спасут. В последней песне все куплеты – о том самом печальном, одиноком и умирающем носителе дара, а все припевы – о неиссякаемом веселье и негаснущей силе его лирического двойника» (с. 566). Ну разве что пассаж насчёт «бездны и унижений» может показаться преувеличением, а вообще подмечено верно.

Сопоставляются, впрочем, не только отдельные произведения разных периодов творчества: сопоставляются и сами периоды – в частности, песни первых лет и песни поздние. Если в первых песнях поэта господствовал, по тонкому замечанию Д. Л. Быкова, «мерцающий смысл», который «идеально совпадал с зыбким, туманным мироощущением хорошего советского человека», привыкшим «отделываться фразой “всё сложней”» (с. 199), – то поздние произведения, где автор «наращивает виртуозность, и музыкальную, и словесную», не содержат, по мысли биографа, «тех конкретных, милых обывательскому сердцу примет, за которые так хватались его первые слушатели» (с. 748). Правда, это не очень логично: «хороший советский человек» оказался «обывателем», а «мерцающий смысл» раннего творчества обернулся «конкретными приметами»…

Между тем, противоречивые трактовки встречаются и в других местах книги. Например, в песне «Время идёт, хоть шути – не шути…» Д. Л. Быков (сравнивая её со знаменитой «Молитвой») сначала замечает «тематическую узость», а уже тремя строками ниже говорит о её «универсализме» (с. 442). Порой с трактовками автора трудно согласиться (например, когда он пишет на с. 744 о песне «Совесть, благородство и достоинство…», что в ней «постулирована полная бессмысленность всякой деятельности»; песня всё-таки – не об этом!), но в целом анализ произведений поэта почти всегда полезен – особенно с учётом того, что некоторые из них подробно рассматриваются вообще впервые. Так происходит, скажем, с не замечаемой окуджавоведами и не очень понятной внешне «Песенкой о белой крови», которую Д. Л. Быков, апеллируя и к другим стихам поэта с цветовой символикой, убедительно трактует как «рубеж, обозначающий вырождение и кризис главного советского символа» (с. 374) – то есть красного цвета.[170]

Наконец, ещё один очевидный плюс книги – подробное обращение к литературному контексту. Здесь выделены два круга имён. Во-первых, это поколение учителей – прежде всего Светлов и Смеляков. Во-вторых (чт*о* особенно важно для нас) – крупнейшие барды. Наиболее подробно прослежены параллели с Галичем. Рискуя «рассориться с доброй половиной читателей», Д. Л. Быков противопоставляет двух поэтов как «гения», транслирующего, подобно Блоку, «не-

[170] Ныне выяснилось, что песня связана с трагедией в семье критика Льва Кривенко, которому она и посвящена: «его единственный десятилетний сын Саня умер от белокровия» (*Красухин Г.* Мне повезло его знать // Голос надежды. Вып. 7. С. 14).

бесные звуки», – и «талант» как явление «слишком человеческое». Кто здесь гений, а кто всего лишь талант – понятно без объяснений. Сопоставление с Высоцким в книге более «лояльно» (по отношению к «визави» главного героя), но в подтексте лидерство Окуджавы всё равно ощущается: идя вроде бы на равных с «шансонье всея Руси», он превосходит его «по единственному параметру <…>: Окуджава работает тоньше» (с. 646). Настрой Д. Л. Быкова нам понятен: занимаясь каким-то автором, начинаешь любить его больше, чем других. Между тем, кто «работает тоньше» (а Высоцкий был виртуозом стиха) – попробуй найди мерку! Кто талант, а кто гений – где критерии? Но, заостряя и драматизируя ситуацию, автор имеет на это право. Все жанры хороши, кроме скучного. Интрига в расстановке трёх великих бардов – важнейший нерв этой нескучной книги.

Но талантливо написанный труд, увы, изобилует фактическими ошибками – тем более досадными, что избежать их было несложно.

Цитаты из произведений Окуджавы в книге Д. Л. Быкова порой имеют не объяснённое автором расхождение с известным по прежним публикациям текстом. Например, лирическую миниатюру «Разве лев – царь зверей?..» биограф цитирует на с. 25 таким образом: «Разве лев – царь зверей? Человек – царь зверей. / Вот он выйдет с утра из квартиры своей, / как посмотрит вокруг, улыбнётся – / целый мир перед ним содрогнётся!». Однако и в двух прижизненных сборниках («Милости судьбы», «Чаепитие на Арбате»), и в основных посмертных изданиях («Стихотворения» 2001 и 2006 гг.) вместо быковского *как* напечатано *он*, а вместо быковского же *вокруг* – *кругом*. Есть различия и в пунктуации. Может быть, биограф располагает каким-то особым автографом или фонограммой Окуджавы, но привыкший пользоваться указанными изданиями читатель остаётся в недоумении. Бывает так, что в книге по-разному цитируется один и тот же текст. На с. 312 приведён текст песни «Часики», включающий, в частности, строку «Вот лежу я в траве без движения» (и у автора именно так), а уже на соседней 313-й она имеет другой вид: «лежу *на земле* без движения».

Далее – датировка песен поэта. В конце книги помещена составленная Г. Симаковым хронология их. Сама по себе она производит странное впечатление, и мы должны (стараясь не повторять конкретных чужих замечаний) согласиться с критикой в её адрес, прозвучавшей в рецензии В. Босенко[171]. В неё включены – помимо, естествен-

[171] См.: *Босенко В.* «По капле это на Капри» // Лит. газ. 2009. № 24. 10-16 июня. С. 7.

но, песен, где Окуджаве принадлежат и слова и мелодия – песни, написанные и профессиональными композиторами на его стихи. При этом указывается год написания мелодии, ибо стихи (и это известно) были написаны раньше – иногда намного раньше. Но такой подход составителем хронологии не оговаривается, и читатель может оказаться в заблуждении. Скажем, песня А. Рыбникова «Цирк» для фильма «Эквилибрист» значится у Г. Симакова под 1976 годом, а само стихотворение Окуджавы написано в 60-х (первая публикация – 1968). Читатель может подумать, что и стихи написаны в 76-м, а это не так. Такие случаи оборачиваются двусмысленностью, но есть в хронологии и откровенные ошибки. Последнюю песню Окуджавы – «Отъезд» – Г. Симаков датирует 1996 годом, хотя известно, что поэт исполнял её уже в 94-м; в 95-м она прозвучала в парижском концерте Окуджавы, фонограмма которого издавалась на компакт-дисках. Некоторых песен – например, «Настоящих людей так немного…» или «Два силуэта» – в списке нет вовсе. Но главный просчёт Г. Симакова заключается в том, что он не учитывает хронологии песен Окуджавы, составленной И. М. Зиминым по итогам бесед с самим поэтом для самиздатского собрания его сочинений, подготовленного в московском КСП в 1984 году. Это наиболее авторитетный источник наших сведений о датах создания песен поэта. Между тем, расхождения между хронологией по Зимину и хронологией по Симакову многочисленны. Например, у первого из них «Песенка о московском метро» отнесена к 1956 и 1961 годам (вторая дата – появление мелодии), а у второго – к 1965; «Грузинская песня» - соответственно к 1969 и 1968; «Дерзость, или Разговор перед боем» - к 1984 и 1983. И так далее… На чём основана версия Г. Симакова – из книги непонятно.

Так вот, опора на эту версию заранее привносит в книгу Д. Л. Быкова хронологическую некорректность. Не всегда точно датируются и стихотворения, песнями не ставшие. На с. 33 «Счастливчик Пушкин» отнесён к 1973 году, а ведь он вошёл в сборник 1967 года «Март великодушный». Стихотворение «Убили моего отца…» биограф относит почему-то к 1979 году, хотя ни в одном прижизненном издании такая датировка не встречается: в сборнике «Посвящается вам» оно помечено 1966-м, а в «Чаепитии на Арбате» отнесено к семидесятым годам, но всё-таки без точной даты (точных дат в этой книге и нет). Нам уже приходилось писать (правда, Д. Л. Быков не мог знать нашу работу – она появилась одновременно с его книгой) о том, что доверять авторской датировке стихов о сталинизме риско-

ванно, что, возможно, писались они уже во второй половине 80-х, потому и появляются в разных прижизненных сборниках столь разнящиеся – скорее всего, лукавые – даты.[172] В любом случае, происхождение даты *1979* нам непонятно.

Неточно датируются и отдельные эпизоды биографии поэта. Так, на с. 35 Д. Л. Быков сообщает, что Окуджава «попросился по распределению в среднюю Россию» в 1951 году – между тем как в завершающей книгу хронологии жизни и творчества поэта чёрным по белому написано, что университет он окончил в 1950-м (и это правда). Составитель данной хронологии (в отличие от хронологии песен) не указан – значит, это сам Быков, почему-то забывший заглянуть в собственный справочный материал? Когда автор книги пишет на с. 37 об участии Окуджавы в «драке с новыми погромщиками» в 1992 году, он имеет в виду, по-видимому, столкновение с Осташвили и его приспешниками на собрании общества «Апрель», но столкновение это произошло в реальности в 1990-м (и сам же Быков в конце книги, на с. 732, приводит именно эту – правильную! – дату).

Вообще, в повествовании то и дело ощущается некоторая небрежность, приблизительность. Вроде бы и не ошибки, но это ещё как посмотреть. Мы говорим о таких случаях, когда, например, биограф пишет, что у Окуджавы «почти каждое стихотворение сопровождается посвящением» (с. 26; что значит *почти каждое*? «подсчитайте и честно и строго», и выяснится, что далеко не *почти*); что «в семидесятые он от стихов отошёл, а в восьмидесятые вернулся к ним и к песням» (с. 28; тут можно подумать, что в 70-е он совсем перестал писать стихи и песни, но это не так, просто писал меньше); что в Шамордине, где учительствовал после университета, «ютился с молодой женой (будто сам он не был в ту пору молод – *А. К.*) в продуваемой всеми ветрами келье монастыря» (с. 35; журналистский штамп, который доверчивый читатель может принять за чистую монету; у супругов были две комнаты, и не совсем в келье, хотя и в бывшей монастырской постройке[173]); что исключение Окуджавы из партии в 1972 году не состоялось потому, что «Пресненский райком ограничился строгим выговором, опасаясь международной огласки» (с. 36; Пресненский райком не утвердил решение московской писательской организации, но международной огласки опасался, конечно, не райком, а ЦК).

---

[172] См.: *Кулагин А.* Лирика Булата Окуджавы: Науч-попул. очерк. М.: Булат; Коломна: КГПИ, 2009. С. 130-132.
[173] См.: *Гизатулин М. Р.* Указ. соч. С. 96-97.

И жаль, наконец, что порой он просто лукавит: «Уходил ли Окуджава к Наталье Горленко в 1984 году? Читатель известного сорта, вероятно, с некоторым злорадством ждёт именно этого эпизода…» (с. 712) Может, кто-то и «ждёт этого эпизода», но только не тот читатель, который знаком с интервью самой Н. Горленко и воспоминаниями А. Е. Крылова (последний текст, судя по Краткой библиографии в книге Д. Л. Быкова, биографу известен)[174]. Так что ответ автора на собственный вопрос – «Нет, не уходил» – оставим на его совести.[175]

Наконец, появилась и биографическая книга о Галиче. Она написана М. Ароновым[176] и представляет собой более чем солидный по объёму (шутка ли – тысяча страниц увеличенного формата!) труд, охватывающий весь жизненный и творческий путь художника. Структуру книги чётко отражают сами названия глав: «Драматург», «Поэт», «Эмигрант», «Посмертная судьба». Разумеется, они неравноценны по объёму (самая обширная, как нетрудно догадаться, – вторая), но показателен уже сам интерес автора к разным эпохам судьбы Галича, в том числе – к традиционно недооценивавшимся «допесенным» годам (М. Аронов постоянно подчёркивает, что те или иные образы и мотивы, известные нам по острым песням поэта, уже встречались и обыгрывались им в более ранних «конформистских» пьесах) и к слабо освещённым в отечественной литературе годам эмигрантским.

Отдадим должное биографу: он изучил и систематизировал огромный пласт источников (в том числе иноязычных), список которых приведён в конце книги. Читателю-любителю, конечно, достаточно самого этого внушительного перечня, но читателю-специалисту так и хочется получить точную ссылку, а сориентироваться в списке и догадаться самому иногда бывает сложно. Между тем, сопоставление разных мемуарных и документальных версий одного и того же события даёт автору возможность критически оценить, а то и развеять иные мифы, которыми судьба Галича уже успела обрасти. Так происходит, например, с бытующей уже много лет версией о том, что неприятности Галича (исключение из Союза писателей и проч.) нача-

---

[174] См.: *Горленко Н.* Запретная любовь Булата Окуджавы / [Беседовал] Ф. Медведев // Версия. 2004. 10-16 мая (№ 17). С. 20-21; *Крылов А. Е.* Мои воспоминания о Мастере… С. 108-111.

[175] Уже после выхода книги автор признался, что написал так «под давлением» вдовы поэта (см.: *Зайнуллина Г., Фёдорова Н.* Дмитрий Быков: Мы не настолько богаты, чтобы отбрасывать советскую литературу // Республика Татарстан. Казань, 2009. 17 нояб.).

[176] См.: *Аронов М.* Александр Галич. М.; Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика»; Ин-т компьютерных исследований, 2010.

лись вследствие того, что на свадьбе актёра Ивана Дыховичного и дочери члена Политбюро Полянского, не дождавшись приезда приглашённого Высоцкого, якобы включали записи Галича и что их услышал (и, услышав, разгневался) вельможный отец невесты. Судя по сводке мемуарных свидетельств, дело обстояло иначе, и помимо возможного (биограф не отбрасывает напрочь эту версию) звонка высокопоставленного чиновника, был донос писателя *Поляновского*; сходство фамилий, как предполагает М. Аронов, и могло дать повод для легенды.

Вообще книга, несмотря на большой объём и отсутствие беллетризации, читается как увлекательное повествование: обилие фактов и свидетельств завораживает читателя, держит его в постоянном напряжении. Конечно, многое тут зависит от самого Галича, от его трагической, полной крутых поворотов и острых углов, судьбы. Но и биографу нужно суметь распорядиться этим ярким материалом, подать его взвешенно и в разумных пропорциях. М. Аронов, бесспорно, сумел это сделать. В книге нет чрезмерной политизации; хотя, конечно, без общественно-политического контекста здесь не обойтись, и он на страницах биографии представлен. Например, осмысляя версию о возможном убийстве поэта – а не несчастном случае, согласно официальному заключению, – автор приводит в параллель (пожалуй, даже с переизбытком) многочисленные факты физической расправы КГБ над инакомыслящими как раз в конце 70-х – начале 80-х годов. Нет в книге и «любви взахлёб», которой порой отличаются сочинения поклонников того или иного поэта. Есть живой Галич, с его характером, с его парадоксальным сочетанием поэтического мужества и человеческих слабостей.

В большой книге трудно избежать мелких неточностей или противоречий. Так, на с. 14 путано написано о родных поэта: неясно, как Евгений Гинзбург мог быть одновременно и «сводным братом Галича» и «племянником Валерия Гинзбурга (родного брата барда – *А. К.*)». Здесь же отец Евгения, Александр Иосифович Гинзбург, назван «двоюродным братом Александра Галича». Получается, отец сводного брата поэта при этом ещё и его (поэта) двоюродный брат? Фильм «Верные друзья», одним из авторов сценария которого Галич был, вышел на экраны не в начале 70-х годов, как почему-то явствует из текста книги (см. с. 425-426), а в середине 50-х. В фильме «О бедном гусаре замолвите слово» не звучит не только песня Галича «Протрубили трубачи тревогу» (как сказано на с. 975; в реальности это за-

чин написанной им «Комсомольской» с музыкой В. Соловьёва-Седого), но и вообще никакая его песня; «По силу бегут мальчишки…», с которой Аронов, по-видимому, спутал «Трубачей», Галичу в некоторых изданиях приписывается ошибочно, она сочинена М. Н. Савояровым[177]. Никак не можем принять за чистую монету с доверием приведённое М. Ароновым свидетельство Г. Внукова о том, что Высоцкий якобы открыто сказал со сцены, что не поёт своих ранних, «блатных», песен из-за «первых трёх рядов» зала (где сидят начальство и кагэбэшники; с. 409). Высоцкий был в таких вещах очень осторожен и публично никогда бы не стал *так* дразнить гусей, тем более в 1967 году, в начале своей большой славы (речь идёт о приезде поэта в Куйбышев). Воспоминания же Внукова среди высоцковедов вообще доверием не пользуются. Город Сергиев Посад в 1943 году носил не историческое своё название, как можно подумать при чтении книги (см. с. 124): в ту пору он именовался Загорск. Медный Всадник находится не в Царском Селе (см. с. 347), а в Петербурге. Отмечаем это не из мелочной придирчивости (знаем, что порой такие неточности появляются просто по недоразумению), а лишь для того, чтобы автор внёс исправления в текст книги для её последующего переиздания, ибо ясно, что тиражом в пятьдесят экземпляров этот труд ограничиться не может и наверняка будет переиздан, ибо ст*о*ит того.

Этого не скажешь о другой биографии Галича, написанной В. Батшевым и вышедшей на Западе[178]. Едва ли задача биографа заключается в том, чтобы обильно (иной раз по странице и больше) цитировать и пересказывать автобиографические тексты своего героя и воспоминания его современников; В. Батшев же поступает именно так, и делает это постоянно. Вот образчик его «творчества». В автобиографической повести Галича «Генеральная репетиция» есть эпизод разговора автора с актёром С. Михоэлсом о геноциде евреев в Польше во время Второй мировой войны:

«Прощаясь, он задержал мою руку и тихо спросил:

– Ты не забудешь?

Я покачал головой.

– Не забывай, – настойчиво сказал Михоэлс, – никогда не забывай!

---

[177] См.: *Савояров М. Н.* «Трубачи»: (Постой в деревне): Куплеты. Пг.: Эвтерпа, 1916. Сообщено А. Уклеиным (http://ae-krylov.livejournal.com/31545.html; 25.03.2011).

[178] См.: *Батшев В.* Александр Галич и его жестокое время. Франкфурт-на-Майне: Лит. европеец, 2010; то же, под назв.: Галич. [США; Б. м.:] Franc-Tireur, 2010. Ниже цитируем книгу по немецкому изданию.

Я не забыл, Соломон Михайлович!»[179]

А вот – версия Батшева:

«Прощаясь, он задержал руку Галича и тихо спросил:

– Ты не забудешь?

Тот покачал головой.

– Не забывай, – настойчиво сказал Михоэлс, – никогда не забывай!

Галич не забыл» (с. 114-115).

Спрашивается: кто же истинный автор этого фрагмента? Более того – Батшев цитирует без кавычек не только самого Галича, но и некоторые галичеведческие исследования, что уже отмечено в откликах А. Крылова и Н. Богомолова[180]. Научной или хотя бы научно-популярной ценности (о моральной стороне дела не говорим) книга явно не имеет, потому мы и не будем задерживаться на ней долее.

Возможности биографических разысканий и путей беллетризации судеб наших крупнейших бардов далеко не исчерпаны. Более того – пока сделаны лишь первые шаги. Биографам и исследователям творчества поющих поэтов есть чем заняться. Впереди новые книги и новые открытия.

---

[179] *Галич А.* Генеральная репетиция. М.: Совет. писатель, 1991. С. 377.

[180] См.: *Крылов А.* Биография Галича? или Две дольки апельсина из гнилой кучи: (Внимание – плагиат!) // Лебедь: Независимый альманах. Бостон, 2010. 15 авг. (№ 619) – http://www.lebed.com/2010/art5731.htm; *Богомолов Н. А.* Ошмётки чужого огня // Знамя. 2010. № 11. С. 223-226.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН[181]

Абдулов В. О. *6*
Абельская Р. Ш. *69, 95-97*
Абрамова Л. В. *42*
Агранович Е. Д. *32*
Агранович Л. Д. *73*
Айхенвальд Ю. И. *25*
Аксёнов В. П. *54*
Александрова М. А. *88, 92, 95*
Аллен (Каценеленбоген) М. *42, 124*
Альтман Н. И. *39*
Альтшуллер В. Б. (Муравьёв М.; Пименов Н.) *56, 68, 83*
Ананичев А. С. *25*
Андреев К. Е. *90, 100*
Андреев Ю. А. *7, 21-23, 27*
Андриенко Е. В. *117-118*
Андропов Ю. В. *52*
Аннинский Л. А. *24-26*
Антимоний Г. Д. *6*
Антонова М. В. *15*
Анчаров М. Л. *23-24, 29, 32, 39-40, 62, 88*
Арбузов А. Н. *72*
Аронов М. *142-144*
Архипочкина О. О. *68*
Арцимович (Окуджава) О. В. *89, 100-101*
Афанасьев А. Н. *108*
Ахмадулина Б. А. *84, 97*
Ахматова А. А. *32, 36, 38-39, 68, 129*

Багрицкий Э. Г. *36, 72, 96*
Бакин В. В. *115, 130-132*
Балакин В. Л. *110*
Бараташвили Н. *83*
Барт Р. *13*
Басовская Е. Н. *23*
Баталов А. В. *129*
Батов В. И. *124-125*
Батшев В. С. *144-145*
Бах И. С. *129*
Бахмач В. И. *16*
Бахнов В. Е. *19*
Бахтин М. М. *13, 33, 87, 97, 109*
Бачурин Е. В. *24*
Башлачёв А. Н. *53-54, 103*
Безносова Е. Э. *72-73*
Безыменский А. И. *61*
Бек Т. А. *87*
Бекетова Е. А. *30*

[181] В Указатель не включены: Высоцкий В. С.; Галич А. А.; Окуджава Б. Ш.; мифологические и вымышленные литературные персонажи; фамилии, являющиеся частью названия учреждения.

Белая Г. А. *82-83, 87-88, 94*
Бердникова О. А. *7*
Бережков В. В. *25*
Берковский В. С. *36, 38, 85*
Бетаки В. П. *75-76*
Библер В. С. *30*
Блинова А. И. *18-19, 123*
Блок А. А. *32, 36, 68-69, 79, 97*
Богомолов Н. А. *38-39, 68, 73-75, 86, 107, 145*
Бойко С. С. *84, 88, 93-95, 100-101*
Борзенко А. В. *69*
Босенко В. И. *139*
Бражников С. И. *133*
Брассенс Ж. *27*
Брехт Б. *103-104*
Бродский И. А. *11, 37, 53, 84-85, 88, 94, 117*
Бройтман С. Н. *98*
Бугров Б. С. *77*
Букса И. П. *14-15*
Булгаков М. А. *61*
Быков Д. Л. *67, 135-142*
Быков Л. П. *6*

Вагнер Р. *61*
Вайль П. Л. *128*
Вдовин С. В. *53, 132*
Венцов Л. (Шрагин Б. И.) *59-60*
Вердеревская Н. А. *9*
Вертинский А. Н. *25, 50-51, 53, 64, 69*
Визбор Ю. И. *23-24, 29-32, 36, 39-40, 87-88, 102*
Винокур В. Н. *19*
Влади М. *14, 43, 126-127, 131, 133*
Владимиров С. В. *88*
Внуков Г. С. *144*
Вознесенский А. А. *19, 78*
Войтенко (Михнова-Войтенко) С. *73*
Волин В. Р. *62*
Волкович Н. В. *68*
Володарский Э. Я. *125*
Воронова М. В. *8*
Вуйцык Т. *90*
Высоцкая И. К. *133*

Гагарин Ю. А. *113*
Галиев А. С. *43*
Галчева Т. *41*
Ганнибал А. П. *19*
Гельфонд М. М. *89*
Генис А. А. *128*
Гершкович А. А. *12-14*
Гизатулин М. Р. *90, 133-135, 142*
Гинзбург А. И. *143*

Гинзбург В. А. *143*
Гинзбург Е. *143*
Гладков А. К. *73*
Глазов Ю. *89*
Глинка Ф. И. *57*
Гоголь Н. В. *103, 128*
Голубков С. А. *108*
Гончаров И. А. *128*
Горбачёв М. С. *5*
Горбачёв О. А. *103*
Горленко Н. В. *142*
Городницкий А. М. *23-25, 27, 31-32, 62*
Горячок В. И. *133*
Градский А. Б. *53*
Грин А. С. *108*
Гройсман Я. И. *135*
Гумилёв Н. С. *53, 122*
Гусев В. Е. *30*
Гусейнов Ч. Г. *88*

Давыдов Д. В. *83, 96*
Даль О. И. *128*
Делоне В. Н. *19*
Дельвиг А. А. *89*
Денисенко Д. *133*
Деррида Ж. *13*
Джагалов Р. *27, 71-72*
Довлатов С. Д. *54*
Долина В. А. *25, 39*
Дольский А. А. *19, 32*
Доманский Ю. В. *54, 69, 102-103, 106*
Достоевский Ф. М. *15, 53*
Дриз О. О. *37*
Дубровина И. М. *77*
Дубшан Л. С. *88-89*
Дузь-Крятченко В. А. *113*
Дулов А. А. *85*
Дыханова Б. С. *8*
Дыховичный И. В. *143*
Дягилева Я. С. *103*

Евтушенко Е. А. *11, 38, 66*
Егорова Т. *132*
Есенин С. А. *108, 125*

Женетт Ж. *13*
Жук М. И. *93, 95*
Жуков Б. Б. *41*
Жуковский В. А. *69, 97*

Заболоцкий Н. А. *84*
Зайнуллина Г. *142*

Зайцев В. А. *26-27, 30, 53, 68-69, 77, 84*
Зайцев В. Н. *27*
Зайцев С. Н. *125*
Закурдаева Н. В. *118*
Залесская О. Е. *25*
Заславский О. Б. *18, 45, 56*
Захариева И. *48*
Зимин И. М. *140*
Зимна М. *113, 133*
Золотухин В. С. *131*
Золотусский И. П. *128*
Зощенко М. М. *53, 68, 122*

Изотов В. П. *15, 52*
Илюшин А. А. *49*
Инютин В. В. *8*
Искандер Ф. А. *97*
Истомин С. *133*

Каманкина М. В. *81*
Канчуков Е. *17-18, 43*
Карабчиевский Ю. А. *5*
Капрусова М. Н. *50-51*
Карапетян Д. С. *43, 129*
Каргашин И. А. *57*
Карпухина Ю. С. *69*
Кастрель Д. И. *49-50*
Кац Л. В. *51*
Каценеленбоген М. *см.* Аллен М.
Ким Ю. Ч. *24, 32-33*
Киплинг Р. *114*
Киприна С. В. *79*
Кихней Л. Г. *109, 111*
Кириллова И. В. *53*
Клинг О. А. *88*
Клюева Н. Н. *54*
Клячкин Е. И. *24, 30, 37, 85*
Кнабе Г. С. *83*
Ковалёв П. А. *15*
Ковалёва Т. В. *15*
Ковтун В. М. *42*
Кондратова Т. И. *69*
Коннери Ш. *56*
Копылова Н. И. *8*
Кораллов М. М. *88*
Коржавин Н. М. *96*
Корман Б. О. *9*
Корман Я. И. *110, 119-121*
Кормилов С. И. *22, 52, 55*
Корнилова Г. П. *135*
Королёв С. П. *109*
Королькова Г. Л. *53*

Костромин А. Н. *74, 76*
Кочарян Л. С. *39*
Кочерга С. В. *113*
Краснов Г. В. *5*
Красухин Г. Г. *138*
Крейтнер Н. Г. *59*
Кривенко Л. А. *138*
Кристева Ю. *13*
Кристи С. М. *25*
Крылов А. Е. *3, 5-6, 8, 12, 35, 40-42, 50-51, 54, 56, 59, 62-67, 71, 73-76, 78, 80, 90-91, 99, 104, 107-108, 110, 113, 116, 129, 142, 145*
Крылов В. Е. *64*
Крымова Н. А. *5-6, 10, 18-19, 121*
Кудрявов Б. П. *133*
Кузнецов Ю. П. *69*
Кузнецова Е. И. *42-44*
Кузнецова Е. Р. *52, 81, 106*
Кукин Ю. А. *24, 37*
Куликов Ю. А. *5, 133*
Кулиничев В. Г. *8*
Куллэ В. А. *84*
Купчик Е. В. *31, 34*
Кууск М. Э. *5*
Кушнер А. С. *37, 85*
Кэрролл Л. *8*
Кякшто Н. Н. *89*

Ланцберг В. И. *30*
Лебедева Е. *83*
Левина Л. А. *29-31*
Левитанский Ю. Д. *97*
Лемарк Ф. *26*
Ленин В. И. *127*
Леонидов П. Л. *129*
Лермонтов М. Ю. *14, 88-89*
Лесневский С. С. *78*
Лианская Е. Я. *53*
Лигенза П. *79*
Лилли Дж. *115*
Ломинадзе С. В. *83*
Лорэр О. *53*
Лотман Ю. М. *30*
Лощиц Ю. М. *128*
Луговской В. А. *72*
Луферов В. А. *25*
Любимов Ю. П. *104, 131*
Ляхов А. *113*
Ляхов М. *113*

Майбурд Е. *114*
Макаревич А. В. *54*
Малкина В. Я. *69*

Мандельштам О. Э. *32, 63, 68, 89, 94*
Маргулис *44*
Мартынов Л. Н. *85*
Мастроянни М. *56*
Матвеева Н. Н. *24*
Матусова Е. Д. *72*
Махно Н. И. *43*
Маяковский В. В. *11, 14, 49-51, 61, 79, 97*
Медведев Ф. Н. *142*
Межиров А. П. *98*
Мезенцева Ю. Ю. *103*
Мельников Ю. Б. *см.* Шлиппе Ю. Б.
Мешков В. *113*
Милькина С. А. *49*
Миннибаев Е. К. *111*
Мирзаян А. З. *85*
Митта А. Н. *53*
Митяев О. Г. *32, 85*
Михайловская А. Г. *33-35, 110*
Михоэлс С. М. *144*
Моклица М. В. *49*
Молько А. В. *108*
Монтан И. *26-27*
Монтень М. *115*
Моррисон Дж. *103*
Моторина Н. В. *114*
Моцарт В. А. *82, 129, 137*
Муравьёв М. *см.* Альтшуллер В. Б.
Мущенко Е. Г. *7*
Мятлев И. П. *96*

Назаренко М. И. *97*
Назаров Р. Р. *110*
Некрасов В. П. *54*
Некрасов Н. А. *53*
Немцев Л. В. *108*
Никитин С. Я. *36-38*
Никитский Я. В. *100*
Ничипоров И. Б. *31-32, 82*
Новиков Вл. И. *5, 10-11, 22-25, 48, 53, 79, 84, 115, 118, 126-128*

Огрызко В. В. *42*
Огурцова И. И. *44*
Окуджава В. Ш. *134*
Окуджава О. В. *см.* Арцимович О. В.
Окуневская И. Д. *43*
Осевич Б. *112*
Осташвили (Смирнов-Осташвили) К. В. *141*
Охрименко А. П. *25*

Панченко Н. В. *135*
Паперный З. С. *78, 96*

Пастернак Б. Л. *32, 39, 61, 63, 66, 68, 89, 97*
Перевозчиков В. К. *123, 133*
Перепёлкин М. А. *108, 117*
Пересунько Т. *113*
Петраков А. Е. *74, 84, 123*
Петрушанская Е. М. *88*
Пименов Н. *см.* Альтшуллер В. Б.
Плаксина Ю. А. *90*
Полежаев А. И. *69-70, 83*
Поликовская Л. В. *38-39*
Поляновский М. Л. *143*
Полянский Д. С. *143*
Прокофьева А. В. *52*
Пфандль Х. *13-14, 16, 43, 112*
Пушкин А. С. *11, 16, 19, 32, 36, 38, 47, 53-54, 69-70, 84, 92, 96-97, 129, 140*
Пырьева Л. И. *123, 132*

Раевская М. А. *91, 117*
Раззаков Ф. И. *133*
Рахманинов С. В. *30, 61*
Рембо А. *127*
Ришина И. И. *82, 85*
Роговой И. И. *42, 43*
Розенблюм О. М. *72, 81, 88*
Романова В. М. *37*
Рубцов Н. М. *53, 114*
Рудник Н. М. *15-16, 44, 53, 85, 117-118*
Руцкой А. В. *136*
Рыбников А. Л. *140*
Рыженко С. *53*
Рязанов К. П. *125*

Савояров М. Н. *144*
Савченко Б. А. *21*
Сажин В. Н. *99-100*
Сажин Д. В. *99-100*
Самойлов Д. С. *69, 84, 97, 128*
Сахаров А. Д. *73*
Светлов М. А. *86, 138*
Свиридов С. В. *22, 33, 45-46, 50, 53, 57, 67-68, 70-71, 92, 95, 100, 103-106*
Селитрина Т. Л. *112*
Сельвинский И. Л. *72*
Семёнова Е. А. *85, 88*
Синявский А. Д. *60, 128*
Скобелев А. В. *7, 9-10, 47-48, 107-109, 115-118*
Скобелев В. П. *81, 107, 109, 112*
Сидоров А. А. *9*
Симаков Г. *139-140*
Смеляков Я. В. *138*
Смирнов Д. *103*
Смирнов И. В. *53*
Смит Дж. *53, 72, 85*

Соколов В. Н. *69*
Соколов Д. Н. *103*
Соколова Д. В. *53*
Соколова И. А. *27-30, 35, 67*
Солженицын А. И. *66, 73*
Солнышкина Е. И. *16, 118*
Соловьёв-Седой В. П. *144*
Солоухин В. А. *66*
Сочилин *137*
Сталин И. В. *32, 61, 69, 85*
Станиславский К. С. *72*
Страшнов С. Л. *48*
Ступников Д. О. *103*
Сурганова Т. В. *114*
Суханов А. А. *37*
Сухарев Д. А. *36-38*
Сухарев Е. А. *6*
Сухих И. Н. *6*
Суходрев В. М. *43*
Сушко Ю. М. *132-133*

Таиров В. *114, 120*
Тальков И. В. *32, 35*
Тамарченко Н. Д. *98*
Таривердиев М. Л. *128*
Тарковский Андрей А. *11*
Тарлышева Е. А. *53*
Твардовский А. Т. *36*
Темиршина О. Р. *109*
Терентьев О. Л. *123*
Терёхина В. Н. *49*
Толстой Л. Н. *30, 36*
Томенчук Л. Я. *8, 44-45, 52, 55, 109*
Траспов Л. Ф. *113*
Трефолев Л. Н. *96*
Трубецкой С. П. *70*
Туманов В. И. *14*
Тургенев И. С. *30*
Тынянов Ю. Н. *126*
Тюпа В. И. *98*

Уклеин А. *144*
Уметбаева Е. Ю. *74*
Урбан-Подолян А. *90*
Урвачёва Г. Б. *5, 133*

Федина Н. В. *8*
Фёдоров Е. *103*
Фёдорова Н. *142*
Фисун Н. В. *8*
Фишгойт И. Л. *107-108*
Фоменко В. *85*

Фомина О. А. *71*
Фридштейн Ю. Г. *5*
Фризман Л. Г. *61-62, 70, 92*
Фрумкин В. А. *60-61, 75*

Хазагеров Г. Г. *91*
Хазагерова С. В. *91*
Хазанкович Ю. Г. *41-42*
Ханчин В. А. *114*
Хармс Д. *63*
Хасбулатов Р. И. *136*
Ходанов М. А. *32, 35-36*
Христофорова С. Б. *79*
Хрущёв Н. С. *43*

Цветаева М. И. *32, 96*
Цветков В. И. *91*
Цуркан А. В. *88*
Цыбульский М. И. *113, 123, 128-131*

Чайковский Р. Р. *78-79, 96*
Черчилль У. *129*
Четина Е. М. *53*
Чибриков В. Ю. *108, 114*
Чижова Е. С. *85*
Чудакова М. О. *85-86*
Чуковская Е. Ц. *73*
Чуковская Л. К. *73*
Чуковский К. И. *73*
Чупринин С. И. *5*

Шатин Ю. В. *53*
Шаулов С. М. *7, 9-10, 40, 46-47, 49, 53, 107, 117-118*
Шафер Н. Г. *52*
Швейцер М. А. *49, 53*
Шевчук Г. *11-12*
Шевчук Ю. Ю. *53, 103*
Шевяков Е. Г. *16*
Шекспир В. *107, 112*
Шемякин М. М. *14*
Шидер М. *103*
Шилина О. Ю. *121-123*
Шилов Л. А. *77, 134*
Шипов Р. А. *5, 39-40*
Шкловский В. Б. *23*
Шлиппе (Мельников) Ю. Б. *73*
Шмидт С. О. *83*
Шпаликов Г. Ф. *37-38, 62-63*
Шпилевая Г. А. *8*
Шрагин Б. И. *см.* Венцов Л.
Шрейберг В. Ф. *25*
Шулежкова С. Г. *52*

Шумкина И. В. *71*

Щербаков М. К. *24-25*
Щербакова В. Ф. *41*

Эйхенбаум Б. М. *103*
Эльсберг Я. Е. *66*
Эпштейн А. С. *19*
Эразм Роттердамский *108*
Эткинд Е. Г. *60, 75*

Юровский В. Ш. *40, 78, 91, 99, 135*

Язвикова Е. Г. *57*
Яковлев В. *113*
Яковлева А. Р. *69*
Ясулович И. Н. *18*

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 3
Первые шаги высоцковедения. 5
О явлении в целом. 21
«Мир Высоцкого» 41
Галич. 59
Окуджава 77
И снова – Высоцкий 102
Время биографий. 124

Научно-популярное издание

Кулагин Анатолий Валентинович

Барды и филологи:

Авторская песня в зеркале литературоведения

Подписано в печать 3.05.2011. Формат 86×90/16. Объем 10 п.л. Тираж 500 экз. Заказ №…
Московский государственный областной социально-гуманитарный институт. г. Коломна, ул. Зеленая, д. 30. 140411.