

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Марков Александр Владимирович

**ПЕСЕННАЯ ПОЭЗИЯ А ГАЛИЧА: ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЭТИКА,
ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ**

Диссертация
на соискание степени кандидата филологических наук

Специальность 5.9.1– Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор
Ничипоров Илья Борисович

Москва – 2024

Введение	2
Глава 1. Методология изучения песенного текста	24
§ 1. Идея синтеза искусств. Синтетизм и синкретизм. Синтетический и антисинтетический подход к изучению песенности.....	24
§ 2. Типы субтекстов, их функции и взаимовлияние.....	33
§ 3. Циклизация как источник новых субтекстов	38
§ 4. Авторская песенность: проблема дифференциации феномена. Авторство и авторизация	40
§ 5. Сказовая и фольклорная стилизации в песенной поэзии	45
§ 6. Общая характеристика песенного творчества Галича. Театральность как основная авторская стратегия. Тематический подход к анализу творчества барда	52
Глава 2. Субъектно-персонажная структура лирики Галича	59
§1. Персонажный мир и типология ролевых героев в песенных текстах Галича	60
§1.1 Обыватель низкого социального статуса	61
§1.2 «Начальнички» Галича	73
§1.3 Палачи и большие «начальнички». Сталин.....	83
§1.4 Вохровцы и ээки	89
§2. Лирическое «мы», «я» и другие способы обнаружения лирического героя	98
Глава 3. Мотивно-образная структура и периодизация песенного творчества Галича	116
§3.1. Принципы периодизации песенного творчества Галича	117
§3.2. Антитоталитарная проблематика	126
§3.3. Характеристики эпохи и мотив времени	133
§3.4. Россия как лирическая тема песен Галича	135
§3.5. Еврейская тема и мотив изгнания	145
§3.6. XIX век. А.С. Пушкин	150
§3.7. XX век. А.А. Блок, О.Э. Мандельштам, Д.И. Хармс, Б.Л. Пастернак, А.А. Ахматова	156
§8. XX век. Окуджава–Высоцкий–Галич.....	168
§3.9. Авторская песня и рок-поэзия: типологические и генетические схождения (на примере текстов А. Галича, А. Башлачева, Е. Летова).....	175
Заключение	198
Библиография	203

Введение

В центре данного исследования находится песенное творчество А.А. Галича (Гинзбурга) как художественное целое. Во второй половине XX в. складывается особая форма бытования литературной поэзии, получившая название «авторской песни», именно к этой традиции причисляется и творчество исследуемого автора. Необходимо отметить, что песенная поэзия быстро получила широкое распространение (в чем немалую роль сыграла легкая запоминаемость простых мотивов, изустность бытования), несмотря на все препоны цензурного характера, которые коснулись тех ее представителей, которые не мыслили свое творчество в рамках литературы метрополии. При этом авторская песня, имевшая таких непосредственных предшественников и современников, как городской фольклор, блатная и самодеятельная песня, а также романс (в лице А. Вертинского), быстро заявила о себе как о самостоятельном явлении не только за счет наличия автора, которой прочие явления (самодеятельная, туристическая, блатная песня, городской романс и другие) были, в основном, лишены, но и за счет принципиальной ориентации на традицию, в том числе классической письменной литературы Золотого и Серебряного веков русской поэзии. Сыграл роль и тот факт, что «сообщество» представителей авторской песни развивалось в тесном контакте с литераторами, творившими в традиционных формах, а также (что в особенности касается В.В. Высоцкого и А.А. Галича) с театральной средой.

Сам формат подачи стихотворного текста в музыкальном сопровождении оказался необычайно продуктивен и в последней четверти XX в., и в начале XXI в. Позднее возникло явление, именуемое в научной литературе как рок-поэзия. В своих лучших образцах рок-поэзия переняла у авторской песни такие главные ее характеристики, как текстоцентричность (возвышение роли поэтического текста в сопоставлении музыкальным аккомпанементом) и литературоцентричность (ориентация на достижения письменной традиции и собственно авторской песни, уже укрепившейся в роли литературного явления). Однако по своей природе рок-культура, в отличие от авторской песни, изначально была явлением чужеродным

для русской культуры, и ей потребовалось больше времени для того, чтобы освоиться в русской общественно-культурной и литературной действительности. Вероятно, это дело вкуса, но рок-аккомпанемент, имеющий, зачастую, большее значение, чем гитарные аккорды в авторской песне, может порой заслонять собою текстовую составляющую. Несмотря на это, тексты так называемой «рок-поэзии» уже заняли прочное место в качестве объекта филологических исследований последних десятилетий.

Выделенная еще на заре исследований песенной поэзии Вл.И. Новиковым¹ триада «Окуджава — Высоцкий — Галич» небезосновательно стала приоритетным объектом филологического исследования. В творчестве этих песенных поэтов можно обнаружить основные направления, в которых развивалась авторская песня, обозначенные исследователем И.Б. Ничипоровым как лирико-романтическое и трагедийно-сатирическое. Из этого треугольника песенных поэтов «первого плана» до сих пор наименее изученным и наименее популярным остается А. Галич. С одной стороны, на это повлияло стереотипное представление о том, что Галич на протяжении всего творческого пути разрабатывал «всего одну тему – тему отрицания Советской власти»², об «однотемье» Галича. С другой стороны, еще один фактор, который повлиял на распространенность песен автора, – они в большинстве своем не хоровые, а исполнитель вынужден изобретать интерпретацию песни, если речь идет о ролевых текстах. Так или иначе, подавляющее большинство научных исследований, объектом исследования которых становится творчество Галича, посвящено либо отдельным текстам и циклам, либо обзорной характеристике его творчества.

Системное изучение творчества барда предполагает анализ формальной и семантической структуры произведений, рассмотрение и классификацию интертекстуальных и паратекстуальных связей. В работе песенное наследие Галича воспринимается как единое целое, осуществляется попытка проследить

¹ Новиков, В. И. Окуджава – Высоцкий – Галич. Проект исследования // Мир Высоцкого: исследования и материалы. – Вып. III. – Т.1. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. – С. 233–240.

² Цыбульский, М. Галич и Высоцкий. // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. – Вып. II. М.: 1998. – С. 426–430.

закономерности творческого пути, определить частотность обращения к тем или иным темам и приемам в разные периоды и с учетом биографических и исторических факторов. Исследуется также роль паратекста и эпиграфов как инструментов обращения к традиции, диалога с современниками или реакции на актуальные моменты общественной, политической и культурной жизни.

В результате анализа систематизированы полученные данные и представлен целостный взгляд на песенные тексты Галича, представлен вариант периодизации, который призван опровергнуть тезисы о «статичности» его творчества. Уделено внимание различным авторским подходам к поэтике, роль драматургического и сказового компонентов, выделена типология обывателя, лирического героя в персонажной и лирической разновидностях поэзии Галича. Исследование проблемно-тематического аспекта позволило определить наиболее частотные и важные в общем контексте творчества мотивы. Наряду с самым очевидным – критикой власти и общественного строя, тоталитаризма, – мы выделяем такие важные темы, как тема совести, Родины, отношения к Богу, еврейская тема и тема изгнания (зачастую взаимосвязанные). Подчеркнута роль публицистического посыла и определены способы его воплощения в художественном произведении (тексте песни). Мировоззренческий потенциал поэзии Галича становится основой для выражения авторской позиции посредством присутствия лирического, ролевого героя или незримого образа автора-режиссера. Галич осмысляет концепцию проницаемого, циклического времени, создает образ эпохи, наполненный типичными персонажами, создает художественную реальность, в которой проявляется инфернальность, осмысливает экзистенциальные проблемы современности, обращается к вечным вопросам, опираясь на мифопоэтику, предшествующую традицию, опыт современников и проявляет себя нередко в роли судьи.

Предмет исследования – мотивно-образная типология и поэтика песенных текстов Галича. В настоящей работе дается общая характеристика творчества Галича в соотношении с классической поэтической традицией и с учетом дальнейшего развития и расширения влияния традиции песенно-поэтической.

Объект исследования – песенная поэзия Галича как социокультурное и литературное явление. Последовательность глав продиктована необходимостью вначале определить границы явления и особенности имеющихся подходов к анализу синтетического текста, предложить классификацию такого материала и смежных явлений, а также подытоживающую концептуальную стратегию изучения песенного текста. После изложения принципиально важных для данной работы констант в изучении синтетического текста в первой главе идет вторая, где анализируются персонажный мир, поэтика его создания, различные стратегии его воплощения, способы выражения авторской позиции, вариации авторского присутствия в тексте. В третьей главе предлагаются возможные принципы периодизации песенного творчества и особенности, характеризующие каждый из периодов, рассматриваются проблемно-тематические аспекты поэзии Галича и литературные связи, которые отсылают к Золотому и Серебряному веку русской литературы, а также генетические и типологические схождения традиций авторской песни и рок-поэзии.

Материалом исследования стал корпус из 189 поэтических текстов Галича, написанных между 1933 и 1974 гг. К анализу привлечены тексты различных поэтических традиций (например, А.С. Пушкина, А.А. Блока, А. Башлачева и проч.), имеются обращения и к общему контексту русской литературы, куда входят прозаические произведения Ф.М. Достоевского, М.А. Булгакова и др., отсылки к которым явно или скрыто присутствуют в авторском тексте. Такой анализ призван, в том числе, найти подступы к определению места феномену Галича как литературному явлению.

Степень научной разработанности темы

В современном литературоведении значительное место занимают работы, посвященные исследованию феномена песенной поэзии. Несмотря на уже накопленный опыт, теоретическая и методологическая база таких исследований все еще находится в стадии формирования, в особенности до сих пор малоизученными остаются вопросы о генезисе рассматриваемого явления, о теории синтетического текста и взаимодействии его субтекстов, а также проблема

дифференциации явлений, входящих в смысловой корпус «песенная поэзия». Тем не менее, подступы к созданию целостной теории и методологии изучения песенных текстов уже осуществлены: это работы С.В. Свиридова³, Ю.В. Доманского⁴, В.А. Гаврикова⁵. Отдельные положения, способные пролить свет на решение некоторых проблем данного предмета, можно найти в исследованиях Л.Я. Томенчук⁶, Н.А. Богомолова⁷, А.В. Кулагина⁸, Ю.Б. Орлицкого⁹, И.Б. Ничипорова¹⁰, О.Р. Темиршиной¹¹; в статьях, публиковавшихся в сборниках «Мир Высоцкого», «Рок-поэзия: текст и контекст», альманахе «Окуджава. Высоцкий. Галич...», в изданиях, посвященных творчеству того или иного автора песенных текстов. К проблеме взаимодействия субтекстов песенной поэзии обращаются и музыковеды: В.А. Васина-Гроссман¹², Е.А. Ручьевская¹³. Далее мы рассмотрим крупные филологические работы, где в поле зрения исследователя попадает творчество Галича в его целостности.

Монография И.Б. Ничипорова¹⁴ ставит целью охарактеризовать феномен авторской песни в различных его проявлениях, разумеется, творчество Галича оказывается среди других в фокусе внимания исследователя. Выделяются

³ Свиридов, С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002 ; Свиридов, С. В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. – Екатеринбург; Тверь, 2007. – Вып. 9. С. 7–21.

⁴ Доманский, Ю. В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. ... докт. филол. наук. М., 2006. ; Доманский, Ю. В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 26–38.

⁵ Гавриков, В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст: монография. – Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. – 634 с.

⁶ Томенчук, Л. Я. «И повинуюсь притяжению земли...» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. – М., 2002. – Вып.6. – С. 187–218. ; Томенчук, Л. Я. О музыкальных особенностях песен В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж, 1990. – С. 152–168.

⁷ Богомолов, Н. А. Бардовская песня глазами литературоведа. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2019. – 528 с.

⁸ Кулагин, А. В. Слово семь заветных струн... : статьи о бардах, и не только о них. — Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2018. — 324 с.

⁹ Орлицкий, Ю. Б. Стихосложение новейшей русской поэзии. — 2-е изд. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2021. — 1016 с.

¹⁰ Ничипоров, И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. – М.: МАКС Пресс, 2006. – 436с.

¹¹ Темиршина, О. Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. ; Темиршина, О. Р. Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: Случай Б. Гребенщикова. М.: Издательство МНЭПУ, 2009. – 180 с.

¹² Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка. Ч. 1. Ритмика. – 1972. – 148 с. ; Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. – 1978. – 365 с.

¹³ Ручьевская, Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. – М.–Л., 1966. – С. 75–76. ; Ручьевская Е. Слово и музыка. Л.; Музгиз, 1960. – 56 с.

¹⁴ Ничипоров, И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. – М.: МАКС Пресс, 2006. – 436с.

основные характерные черты творчества барда: стремление изобразить действительность, осмыслив ее в трагедийно-сатирическом ключе, драматургичность, выраженная в «многогеройном и многоголосом песенном мире»¹⁵, литературоцентричность поэзии Галича, рассмотренная в связи с именами А.С. Пушкина и А.А. Ахматовой. Особое внимание уделено фигуре советского обывателя как центрального образа «многоуровневой персонажной характерологии»¹⁶. «Исследование глубин народного сознания»¹⁷, в котором, помимо идеологизированности и штампов «осовеченного» языка, обнаруживается и «русское правдоискательство»¹⁸, рассматривается как одно из главных направлений творческой деятельности Галича, а противостояние «индивидуальной, в том числе и языковой, картины мира безликому тоталитарному стилю» – как главный конфликт. Нельзя не согласиться с автором исследования, что именно богатство образов персонажной лирики Галича вкупе с широкой палитрой жанрово-стилевых форм составляют особенности идиостиля барда, отличающие его творчество на фоне предшественников и современников. Изображая «иррациональное преломление официозных идеологем в массовом сознании»¹⁹, Галич, действительно, смог добиться художественной достоверности образов своих героев. Проводя параллели в раскрытии темы памяти в творчестве А.А. Ахматовой в сопоставлении с песенной поэзией Галича, исследователь выделяет такие аспекты, как нравственное испытание, поминовение, память о детстве и юности, образующая «сплав интимно-личностного и эпохального»²⁰, тема памяти как «нерушимого Логоса», освобождаемого от «официозного грима». «Онтология творческой памяти»²¹ рассматриваемых И.Б. Ничипоровым поэтов реализуется в литературоцентричности и – шире – культуроцентричности выбора объектов воспоминания, в поисках лироэпических форм, адекватных масштабам творческих

¹⁵ Ничипоров, И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. – М.: МАКС Пресс, 2006. – С. 336.

¹⁶ Там же, С. 337.

¹⁷ Там же, С. 337.

¹⁸ Там же, С. 346.

¹⁹ Там же, С. 349.

²⁰ Там же, С. 352.

²¹ Там же, С. 360.

замыслов. Рассматривая «пушкинские обертоны» в «Размышлениях о бегунах...» (1966–69) Галича, исследователь сопоставляет аспекты раскрытия образа правителя, главным из которых оказывается «противоречивое сочетание трагедийных душевных переживаний и тоталитарной агрессивной безликости»²². Рассматривается мотив памятника, продуктивный для раскрытия образа правителей в творчестве обоих поэтов, в котором исследователь отмечает роль «условно-фантастических, гротескных форм»²³, выделяющихся на фоне подчеркнуто-реалистического повествования. Работа И.Б. Ничипорова перспективна для обозначения основных направлений нашего исследования, но не обладает достаточной детальностью погружения в творчество Галича, охватывая лишь ряд отдельных произведений автора, не претендуя на целостный анализ песенного наследия барда.

Книги А.В. Кулагина, Н.А. Богомолова, А.Е. Крылова представляют собой сборники статей. Различные аспекты их исследований будут задействованы при анализе произведений Галича, которые в них затрагиваются.

Работа сравнительного характера²⁴, автором которой выступает Я.И. Корман, затрагивает разные аспекты жизни и творчества двух бардов, включая и биографические сведения, и интересные в контексте анализа произведений комментарии современников и самих авторов. В собственно филологической части исследования автор выделяет общее и различное в поэтике обоих авторов, ограничиваясь лишь некоторыми аспектами формального анализа: наименования, перифрастические обороты, лексические и синтаксические повторы, анафоры и эпифоры. Отметим, что практически все схождения следовало бы охарактеризовать как типологические; впрочем, выводы в частях, посвященных тематическому исследованию, тоже редко позволяют сделать предположение о генетическом родстве двух творческих систем. Так, мотив смены цвета, правды и лжи, показан автором на примерах «Притчи о Правде и Лжи» (1977) Высоцкого и «Кадиша» (1970) Галича, однако параллели кажутся натянутыми. При этом общая

²² Там же, С. 363.

²³ Там же, С. 366.

²⁴ Корман, Я. И. Высоцкий и Галич. – М.; Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2007. – 396 с.

характеристика Высоцкого как поэта демократичного, метафоричного и, порой, ироничного противопоставлена характеристике Галича как подчеркнуто литературного и публицистичного, автор монографии обнаруживает, что в творчестве барда есть «сатиричность, часто переходящая в сарказм»²⁵. Особо оговаривается, что исследователи не находят признаков эволюции в творчестве Галича, вступившего на песенно-поэтическое поприще уже взрослой, сформировавшейся личностью. Творчество Галича в целом носит антигероический характер, что является протестом против «официозных псевдогероев»²⁶, при этом он говорит напрямую, публицистично о власти, Системе, которая является воплощением Зла, и лирический герой «констатирует всемогущество» отчаяния, находится в безвыходном положении (в отличие от героя Высоцкого). В следующих разделах монографии автор рассуждает о различных трактовках общих мотивов Высоцкого и Галича, из которых наиболее значимыми, на наш взгляд, являются мотив вранья, эскапизма, демонические мотивы, мотив зверя/урода/манекена/куклы, военные мотивы, связанные, чаще всего, с актуализацией, связью с современной действительностью, мотив охоты, крови, заборов, попойки и застолья. Характеристика состояния обывателя, самоощущения поэта, а также восприятия эпохи довершают картину художественных миров двух бардов. К сожалению, монография не содержит никакого обобщающего вывода, который бы объяснил, в чем автор видит причину многих пересечений в творческих поисках и находках Галича и Высоцкого. На наш взгляд, большинство совпадений носит типологический характер, поскольку среда и эпоха, в которых формировалось творчество двух бардов, сами диктовали и стилистику, и содержание отношения к реальности.

Автор учебно-методического пособия «Авторская песня как самостоятельное явление культуры», Т.В. Казачкова, высказывает²⁷ сожаление о том, что в учебниках по литературе соответствующего периода авторская песня практически

²⁵ Там же, С. 75.

²⁶ Там же, С. 97.

²⁷ Казачкова, Т. В. Авторская песня как самостоятельное явление культуры. А. Галич, В. Высоцкий: учебно-методическое пособие. – Курган: Изд-во Курганского гос. университета, 2013 – С.4.

не упоминается. Авторская песня рассматривается как явление «не столько музыкальное, сколько литературное»²⁸, провозглашается как особая характеристика «простота, доступность содержания», что, отметим, далеко не всегда определяет характер поэтики песенных текстов. Вариативность и обращенность к фольклору, как в плане тематики, так и в поэтике, составляют специфику данного жанра. Автор отмечает «гражданственность» поэзии Галича и «мужество его жизненной позиции»²⁹. Подчеркивается, что уже начиная с 1962 года именно Галич открывает лагерную тему в авторской песне; исследовательница выражает мнение, что «песни Галича были более опасными, чем проза Солженицына»³⁰. Энциклопедизм сатиры Галича, его нацеленность на изображение «углубленного, всестороннего отражения жизни»³¹ становятся предметом рефлексии автора пособия. При этом отмечается публицистичная направленность его творчества³². Однако сатира именуется прежде всего политической, что, на наш взгляд, искажает творческий посыл Галича. «Исповедальность, распахнутость душевная, доверительность интонации» приписываются всей когорте представителей авторской песни, а также – неожиданно – «и Булгакову, и Платонову». Навряд ли эти характеристики будут определяющими при анализе поэтики и подачи песенных текстов Галича. Обращает автор пособия внимание и на «гигантский пласт языковых находок»³³ Галича, его интертекстуальность, однако, в основном, лишь в порядке перечисления приемов, в то время как именно иллюстрация этих положений желательна, на наш взгляд, при проведении занятий любого уровня – в средней или высшей школе.

Именно КСП («Клуб самодеятельной песни») рассматривается автором другого пособия как среда, «где возникла и развивалась авторская песня»³⁴, явления эти не отождествляются, что видится верным. При поиске методики анализа синтетического текста В.В. Битникова уделяет внимание значимости музыкального

²⁸ Там же, С. 6.

²⁹ Там же, С. 11.

³⁰ Там же, С. 15.

³¹ Там же, С. 16.

³² Там же, С. 18.

³³ Там же, С. 30.

³⁴ Битникова, В. В. Образы русской культуры XVIII – XIX веков в бардовской поэзии: учебное пособие по спецкурсу и спецсеминару для студентов, обучающихся по направлению «Филология. Отечественная филология». – Саратов: ИЦ «Наука», 2012. – С. 9.

образа, приводит примеры музыкальных жанровых определений, вынесенных в название произведения («Песенка о...», «песня», «романс», «хор», «плясовая», «цыганская», «вальс», «вальсок», «танго», «марш» и др.»³⁵). Отмечается, но не анализируется влияние музыки на ритм и композицию песенного текста, упоминается прием музыкального цитирования. Предметом изучения становится «бардовская поэзия», обосновывает свой выбор исследовательница тем, что ее «будут интересовать не только песенные тексты». Несмотря на заявленную тему, автор, говоря о литературоцентричности явления, говорит о Серебряном веке как о главном ориентире и источнике интертекстуальности. Формой обращения к традиции В.В. Битникова признает прямое цитирование, заимствование образов и мотивов (так, выделяется «“пушкинский” и “декабристский” текст бардовской поэзии», значимы для бардовской поэзии и «образы Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого», отмечаются «петербургский» и «московский» тексты). Специфической чертой поэтики исследовательница считает «диалог истории и современности»³⁶ посредством «эзопова языка» и подтекста. Специфика вариативности текста приводит автора к мысли о «принципиальной невозможности»³⁷ определения основной редакции, учитывая сложность разграничения воли автора и необходимости изменений, продиктованных цензурными соображениями.

Небольшая часть пособия, посвященная изучению творчества Галича, входит, наряду с блоками о В. Высоцком и Ю. Киме, в раздел «Ролевая лирика». Автор выделяет «стилистику речи» как основной прием и «способ выявления авторского взгляда»³⁸. Ролевое начало связывается «театральностью» бардовской поэзии, складывающейся, по мнению автора, в соответствии с «законами театрального искусства»³⁹. Стоит заметить, что драматургический компонент хоть и присутствует в значительном количестве песенных текстов Галича, однако его поэзия им не исчерпывается и не может в своей целостности входить в блок,

³⁵ Там же, С. 10.

³⁶ Там же, С. 13.

³⁷ Там же, С. 20.

³⁸ Там же, С. 39.

³⁹ Там же, С. 40.

обозначенный исследовательницей как «ролевая лирика». В творчестве Галича автор видит «серьезность и высокий трагизм», отмечаются «злободневность проблематики»⁴⁰, отсутствие отождествления лирического героя и персонажей ролевой лирики. Автор упоминает включение Галичем узнаваемых «музыкальных и ритмических цитат и реминисценций» как одно из средств для создания сатирического эффекта. В контексте ориентации на предшественников поэзии Галича ведется речь о Серебряном веке как о доминанте в обращениях к традиции, однако обращается внимание и на «пушкинский» текст (здесь проводятся сопоставления образа Сталина у Галича и Петра I – у А.С. Пушкина, тема «памятника» в творчестве обоих поэтов), грибоедовскую традицию, «продолженную Салтыковым-Щедриным “молчалинскую” тему»⁴¹. Исторические мотивы в переосмыслении Галича несут, по утверждению автора пособия, публицистический потенциал, важными проблемами здесь видятся «культурное и историческое беспамятство» и переписывание истории, проблема «чести и личной ответственности за происходящее в стране», проблемы «мнимой ценности власти и подлинной ценности культуры»⁴², трагической судьбы поэта.

Единственная диссертационная работа по направлению филология, посвященная творчеству Галича – это кандидатская диссертация Е.Ю. Уметбаевой «Цветовая картина мира в поэтическом языке А.А. Галича: лингвистический аспект (на материале поэзии 1960 – 70х гг.)»⁴³. Исследовательница рассматривает творчество барда с точки зрения цветосемантики, выявляя лексический пласт его поэзии, связанный с цветом. В параграфе 1.6 «Идиостиль и художественный мир поэзии Галича»⁴⁴ автор проводит мотивно-тематический обзор песенного наследия барда. Выделяется и подробно рассматривается мотив веры в различных вариациях, таких как богоборческая или, напротив, реализованная в приходе к вере лирического героя; тема свободы (в том числе и свободы слова), интерпретируемая

⁴⁰ Там же, С. 41.

⁴¹ Там же, С. 44.

⁴² Там же, С. 43-45.

⁴³ Уметбаева, Е. Ю. Цветовая картина мира в поэтическом языке А.А. Галича: лингвистический аспект : на материале поэзии 1960-70-х гг. : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Уметбаева Елена Юрьевна; [Место защиты: Челяб. гос. пед. ун-т]. - Орск, 2009. - 190 с. + Прил.(с. 191-331).

⁴⁴ Там же, С. 40-52.

автором в связке с традиционной темой поэта и поэзии; национальные темы: еврейская и цыганская; лагерная. Вслед за И.А. Соколовой Уметбаева говорит о значимости влияния фольклорной и романсовой традиции. Все вышеперечисленное автор не анализирует в своей работе, а лишь упоминает вскользь, что обусловлено иными задачами исследования, его лингвистическим ракурсом. Исследовательница приходит к выводам о том, что в творчестве Галича преобладает «ироническая тональность»⁴⁵; парадоксально звучит тезис о том, что «подлинная» действительность, которая становится предметом изображения Галича, создается при помощи натурализма и гротеска, а отношение к ней автора не только критичное, но и субъективно. Однако согласимся: такова художественная оптика барда, который видит сюрреалистическое и абсурдное в окружающей его реальности. Сказано и о значимости интертекстуального пласта в поэзии Галича, и о синтетическом и синкретическом характере его творчества (что, впрочем, должно быть отнесено к песенной поэзии в целом). В целом этот параграф представляет большой интерес в отношении перспектив исследования песенного наследия барда. Далее автор рассматривает колоронимы, находя их чуть менее, чем в половине из написанных Галичем песенных текстов (92), подчеркивая, что большинство цветов «имеют негативную коннотацию»⁴⁶. В Заключение автор, подводя итоги исследования, связывает цветопись с перечисленными в § 1.6 темами и мотивами, а также с национальным менталитетом, отмечает связь со звукописью, делая вывод о синестетическом восприятии поэта. Подчеркивается активная работа барда с фразеологизмами, в которой исследовательница обнаруживает тенденцию к их разрушению.

Наконец, имеется ряд научных работ, в которых творчество Галича рассматривается в контексте феномена авторской песни. Это диссертационные

⁴⁵ Там же, С. 49.

⁴⁶ Там же, С. 102.

исследования Д.Н. Курилова⁴⁷, И.А. Соколовой⁴⁸, В.А. Кофановой⁴⁹, Л.А. Левиной⁵⁰, И.С. Потаповой⁵¹. В работе Д.Н. Курилова песенное творчество Галича рассматривается в одном ряду с текстами Высоцкого в главе «Эпико-повествовательное движение жанра и его связь со “смеховой” культурой (А. Галич, В. Высоцкий)». Как видно из названия, автор делает акцент на нарративной природе «значительной части песен», в основе сюжетов которых «лежит случай, анекдот, скандал»⁵². Обосновывая свою позицию, исследователь практически ставит знак равенства между авторской песней Высоцкого и Галича и балладой как жанром, синтезирующим эпическое и драматическое начала. Развивая эту мысль, он выделяет «серьезную» (авторскую, лирическую) и «смеховую» (с преобладанием эпического, бытовую) баллады, подразделяя последнюю на подвиды: баллада-анекдот, баллада-история, баллада-биография. Анализируя сюжетные песни Галича, исследователь упоминает, но не классифицирует различные способы присутствия лирического и ролевого героя, не обращает внимания на пограничные его вариации, когда лирический герой растворяется в ролевом или проявляет себя лишь в отдельных элементах композиции, но подчеркивает, что Галич неизменно присутствует в собственных текстах, «заявляя свою авторскую обособленность в непримиримой позиции судьи и обличителя»⁵³. Говоря о карнавализации как об одной из ведущих тактик драматургического песенного творчества барда, Курилов подчеркивает ее связь с инфернальным, романтическим приемом «острашения реальности»⁵⁴, что превращает ее в антипраздничное действо (по мысли исследователя, это касается в большей степени

⁴⁷ Курилов, Д. Н. Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи, 60 - 70-е гг. : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. - Москва, 1999. - 175 с.

⁴⁸ Соколова, И. А. Формирование авторской песни в русской поэзии, 1950-1960-е гг. : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. - Москва, 2000. - 178 с.

⁴⁹ Кофанова, В. А. Языковые особенности геоэтики авторской песни : На материале текстов произведений Б.Ш. Окуджавы, А.А. Галича, А.М. Городницкого, Ю.И. Визбора : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. - Ставрополь, 2005. - 236 с.

⁵⁰ Левина, Л. А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века : эстетика, поэтика, жанры : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01. - Москва, 2006. - 464 с. + Прил. (с.465-563).

⁵¹ Потапова, И. С. Авторская песня в контексте лингвокультурной ситуации 1960-1970-х годов : на материале поэтического творчества Б. Окуджавы, А. Галича, Ю. Визбора, В. Высоцкого : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. - Иваново, 2009. - 196 с. : ил.

⁵² Курилов: С. 89.

⁵³ Там же. С. 108.

⁵⁴ Там же. С. 117.

песенным текстам с усиленным лирическим началом). Напротив, в бытовых балладах Галич уравнивает комическим сатирическое, когда широко используется прием снижения – отмечает Курилов. При сопоставлении творческих методов Высоцкого и Галича исследователь рассматривает такие общие для их художественных миров образы, как черт, дурак, а также мотивы безумия, внимание к реалистически или гротескно изображенному «быту маленького человека»⁵⁵.

В диссертационном исследовании И.А. Соколовой особенно важными в контексте нашего исследования становятся рассуждения о связи творчества Галича с крестьянской и городской фольклорной, а также с литературной традициями. Большинство упоминаний о таких пересечениях в диссертации исследовательницы носят конспективный характер, что обусловлено масштабом научного замысла Соколовой, но открывает широкие перспективы для дальнейших исследований. Она рассматривает связи с традицией на тематическом, интертекстуальном и жанровом уровнях. Говоря о творчестве Галича, исследовательница выделяет цыганскую тему, которая рассматривается, в том числе, в связи с традицией городского романа. В интересе Галича к лагерной теме Соколова склонна видеть стилизацию под тюремный фольклор.

В.А. Кофанова в работе⁵⁶, посвященной лингвистическим аспектам геопэтики, выделяет по типу адресата авторской песни следующие типы диалога: «диалог философской направленности с обобщенным типом адресата»⁵⁷, интертекстуальный метафорический диалог с предшественниками (в связи с которым исследовательница приводит несколько примеров переключек с традицией Золотого и Серебряного веков в творчестве Галича), диалог с «несобственным адресатом»⁵⁸ (географическим объектом или, к примеру, природным образом), бытовой диалог и ролевой монолог (в сюжетно-ролевых песенных текстах). Автор не проводит различий в геопэтике разных авторов, но среди выделенных ей

⁵⁵ Там же, С. 126.

⁵⁶ Кофанова, В. А. Языковые особенности геопэтики авторской песни : На материале текстов произведений Б.Ш. Окуджавы, А.А. Галича, А.М. Городницкого, Ю.И. Визбора : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. - Ставрополь, 2005. - 236 с.

⁵⁷ Там же. С. 34.

⁵⁸ Там же, С. 37.

топосов для Галича особенно значимыми станут Отчий дом, дорога, Петербург (представленный в соответствии с культурным мифом об этом городе).

Диссертационное исследование Л.А. Левиной, хоть и лишь периодически обращающейся к творчеству Галича для иллюстрации собственных положений, во многом является актуальным и для нашей работы. В плане поэтики исследовательница рассматривает такие аспекты песенного текста, как его субъект и адресат (они «допускают сколь угодно высокую степень конкретности и индивидуальности»⁵⁹), сложную и насыщенную образность (тропеизацию) песенного текста как стратегию, широкий диапазон объемов песенного текста; редкую классическую куплетно-припевную форму, когда вариативный рефрен замещает собой припев, при этом обычно неся смысловую нагрузку (например, эмоциональный фон или отношение рассказчика к ситуации, описанной в куплетах). Отметим в связи с этим, что нередко и структура, состоящая лишь из рефренов различной степени вариативности, когда невозможно определить, какой из них несет функцию припева. Все вышеперечисленное, а также неравномерное распределение строф различного типа, частота использования астрофических элементов, прозаические вкрапления, заголовочный комплекс, включающий в себя автокомментарий, эпиграфы и прочее – по мнению автора, все это отличает авторскую песню от песни фольклорной, городского романса и других песенных форм, традиционно генетически связываемых с феноменом авторской песни. В рассуждениях о сюжетных песнях Галича Левина отказывается от термина «ролевой герой», настаивая на просто «герое» таких текстов (впрочем, обоснования для такого именования мы не нашли). Интересным представляется тезис об образе повествователя-рассказчика, который «...будто незримо присутствует в изображаемом мире»⁶⁰ Галича, обнаруживая себя в речевой характеристике, обращениях к читателю или слушателю и в прямых оценочных суждениях (на наш взгляд, нередко и в завуалированных). Еще один тип героя, которого выделяет исследовательница – хроникер – не непосредственный участник событий, но

⁵⁹ Левина, Л. А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века : эстетика, поэтика, жанры : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01. - Москва, 2006. - 464 с. + Прил. (с.465-563).

⁶⁰ Там же. С. 251.

причастный к общей ситуации (нередко обнаруживаемого с помощью форм местоимения «мы»). В главе «Система жанров в авторской песне» исследовательница упоминает Галича, в основном, в связи с жанром баллады. Она относит к страшной балладе ряд песенных текстов, в которых, на наш взгляд, проявляются лишь отдельные черты этого жанра, а также «Королеву материка», в которой, и действительно, автор ориентировался на романтическую традицию. Левина также подчеркивает, что, в отличие от Высоцкого, Галич ориентировался в большей мере на традиции классической литературы, а не на фольклор. Отметим, что в целом тенденция намечена верно, хотя обилие национальных (цыганских, еврейских, русских) мотивов, ритмов, прямых интертекстуальных включений, фольклорных стилизаций, внимание к жанру анекдота (о чем также говорит сама исследовательница в той же главе) в творчестве Галича показывает на стремление к художественному синтезу письменной литературы и фольклора. Анализируя сюжетные тексты (у Левиной – «новеллы»⁶¹) барда, исследовательница выделяет три группы, классифицируя основные события следующим образом: инцидент (мелкая неприятность, за которой обычно стоит нечто несоизмеримо большее) «собственно событие»⁶², казус. Такая классификация, впрочем, не позволяет Левиной прийти к каким-либо значительным выводам и обобщениям и представляется несколько излишней, особенно если учитывать, что грань между различными по своей серьезности и масштабам событиями истончается, оказавшись пропущенной через призму авторской иронии и социальной сатиры. Анализируется в работе и романное начало сюжетных песен Галича, которое реализуется в многоплановости сюжета, пересечении временных пластов, масштабном взгляде на судьбу человека, когда прослеживается его жизнь на протяжении многих лет.

Итак, в современном литературоведении есть работы, посвященные различным аспектам теоретического характера, а также отдельным аспектам, обзорной характеристике творчества Галича, но нет исследований, в которых бы

⁶¹ Там же, С. 323

⁶² Там же, С. 324

обобщалась специфика песенного творчества автора на основе анализа всех или большинства его песенных текстов в ее динамике.

Научная новизна диссертационного исследования определяется тем, что впервые предпринимается опыт обобщающего научного труда, посвященного песенному творчеству А.А. Галича. На основе анализа песенной поэзии барда систематизируются и расширяются научные представления о творческой индивидуальности, о проблемно-тематических аспектах, особенностях поэтики, литературных связях.

Актуальность диссертационного исследования объясняется интересом современной филологии к проблеме синтетического, в том числе песенного, текста. Впервые проводится системное описание творчества одного из трех самых известных бардов при том, что интерес исследователей к фигуре Галича присутствует неизменно.

Цель диссертационного исследования состоит в комплексном анализе песенного творчества как единого целого, выявлении типологии в поэтике и мотивной структуре, обозначении литературных и культурных связей, описании места и роли песенной поэзии Галича в русской литературе и культуре.

Для осуществления поставленной цели решаются следующие **задачи**:

1. Определить особенности материала исследования и найти синтезирующий достижения предшественников подход, способный устранить терминологические расхождения в классификации песенных текстов, определить границы различных традиций песенной поэзии.
2. Дифференцировать в различных тематических аспектах корпус песенных текстов Галича.
3. Исследовать набор мотивов, образов, регулярно встречающихся в поэзии Галича, рассмотреть жанровую специфику и закономерности применения приемов в поэтике
4. Выявить и описать драматургическое и ролевое начала, способы создания персонажного мира, прозаические стратегии создания речевого облика персонажа (сказ)

5. Рассмотреть пути проявления авторской позиции и формы присутствия лирического героя в тексте
6. Проанализировать литературные связи песенных текстов Галича в их основных и наиболее частотных проявлениях, проследить закономерности обращения поэта к различным пластам культурной памяти.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Литературная песенность является одним из органичных этапов бытования традиционной поэзии, сформировавшимся в первой половине – середине XX столетия, и включает в себя разнородные социокультурные феномены, такие, как авторская песня, рок-поэзия, рэп-поэзия. Ориентация на традицию, использование фольклорных мотивов являются признаками литературной песенности, позволяющими рассматривать данный феномен в рамках общей парадигмы литературного процесса, как очередной этап бытования традиционной поэзии.
2. Песенное наследие Галича, как один из образцов литературной песенности, может и должно рассматриваться как в контексте литературного процесса второй половины XX века, так и в контексте всей литературной традиции. Наличие в поэтике барда четкой ориентации на опыт предшественников, в том числе поэзию Золотого и Серебряного веков, его попытка осмыслить в философско-поэтическом ключе исторический и культурный опыт человечества, провести параллели и подвергнуть выводы широкому обобщению приводят автора к созданию динамично развивающегося художественного мира, в котором находится место и трагедийно-сатирическому осмыслению действительности, и идеалистической вере в призвание поэта-пророка, обладающего теургической миссией.
3. Персонажная и ролевая поэзия Галича может быть дифференцирована в зависимости от социального статуса героя. В создании образов персонажей задействованы различные аспекты поэтики, такие, как

использование сказовой стратегии, идеологизированного дискурса, психологизм.

4. Лирический герой песенной поэзии Галича по-разному воплощается в тексте: скрываясь под маской ролевого, входя в состав коллективно-собирающего лирического «мы», в виде традиционного лирического «я», обнаруживая себя в публицистических вставках и элементах поэтики на лексическом и грамматическом уровнях.

5. На основании динамики мотивно-образной структуры, исторических и биографических факторов, влиявших на творчество Галича, можно выделить и охарактеризовать пять периодов песенного творчества барда:

1962-1965 гг. – период, в котором закладываются основы трагедийно-сатирической художественной стратегии, которой бард будет придерживаться на протяжении всего творческого пути.

1966-1967 гг. – период становления, когда усиливается голос лирического «я» автора; мотив творчества раскрывается через трагедию слова, потерявшего истинное значение, а также в сопряжении с мотивом совести.

1968-1969 гг. – в этот период лирический герой Галича ощущает и осмысляет последствия после брошенного тоталитарной системе вызова. Противостояние голоса поэта смысловому вакууму эпохи представляется ему личной миссией, а исторические события интерпретируются с помощью широкого художественного обобщения.

1970-1973 гг. – период, в котором тема эмиграции выражена через мотив изгнания, сопряжена с еврейской темой и становится смысловой доминантой. Характерен для этого периода и мотив богоискательства, который приводит Галича летом 1972 года к принятию крещения.

1974-1977 г. – период творческого угасания. Наблюдается отход от ролевой, персонажной лирики, снижение роли интертекстуальных включений. Основным для данного периода становится мотив изгнания, зачастую решенный в явно дидактическом, порой публицистическом ключе.

Методологическую и теоретическую основу диссертационного исследования составили труды, посвященные проблемам исторической и компаративной поэтики (М.М. Бахтин, В.М. Жирмунский, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский, З.Г. Минц, В.Н. Топоров), вопросам семиотики (Ю.М. Лотман), мифопоэтики (Е.М. Мелетинский, В.Я. Пропп), синтетического текста (В.А. Гавриков, Д.В. Кротова, С.В. Свиридов, Ю.В. Доманский). Историко-литературную основу исследования определили положения и выводы научных трудов Н.А. Богомолова, М.М. Голубкова, Ю.В. Доманского, А.Е. Крылова, А.В. Кулагина, И.Б. Ничипорова, Вл.И. Новикова, Е.Б. Скороспеловой и др.

Достоверность и научная обоснованность результатов исследования определяется системным подходом к анализу всего поэтического наследия Галича, использованием актуальных и адекватных предмету исследования методов с опорой на широкий круг теоретических и исследовательских трудов.

Теоретическая значимость заключается в выявлении типологии песенной поэзии. Сформулированы основные проблемные вопросы в определении предмета исследования, уточнены определения песенных феноменов, таких, как авторская песня, рок-поэзия, рэп-поэзия, а также их генетические и типологические схождения, что указывает на преемственность, несмотря на культурологические расхождения. Положения и выводы имеют **практическую значимость** для подготовки курса лекций по истории русской литературы 1960–х – 1970–х гг., в рамках спецкурса, посвященного песенной поэзии указанного периода вплоть до начала XXI века.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования отражены в статьях, опубликованных в рецензируемых научных изданиях, определенных Положением о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова:

1. Марков А. В. Антитоталитарный дискурс песенной поэзии (А. Галич, А. Башлачев, Е. Летов). / А. В. Марков // Ученые записки Орловского государственного университета. Гуманитарные и социальные науки. – 2021. – Т. 4. № 93. – С. 110–113.

2. Марков А. В. Сказ и фольклорная стилизация в песенном творчестве А. Галича и А. Башлачева / А. В. Марков // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология, Журналистика. – 2021. – № 2. – С. 50–53.
3. Марков А. В. Философские константы в творческом самоопределении песенных поэтов // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. — 2023. — Т. 23, № 4. — С. 408–415.
4. Марков А. В., Голубков М. М. Жанр баллады и его трансформация в песне А. Галича «Королева материка» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2023. – Т. 28. № 4. – С. 663–670.

В иных изданиях:

1. Марков А. В. Синтетический текст: к проблеме дифференциации феномена песенности // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения) : Материалы VIII Международной научной конференции. Москва, 21–22 декабря 2023 г. – Москва : МАКС Пресс, 2023. – С. 371–381.

Положения и выводы исследования были апробированы в следующих докладах, представленных на научных конференциях международного и межвузовского формата: «А. Башлачев: между бардовской песней и роком» (Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2019», Москва, Россия, 11 апреля 2019); «Взаимодействие фольклорной традиции и рок-поэзии (на примере творчества А. Башлачева, Е. Летова, Я. Дягилевой)» (Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2020», Москва, Россия, 10-27 ноября 2020); «Сказ и фольклорная стилизация в песенном творчестве А. Галича и А. Башлачева» (VII Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)», Москва, Россия, 17-19 декабря 2020); «"Поэма о Сталине" А. Галича и антитоталитарный дискурс песенной поэзии (А. Башлачев и Е. Летов)» (XXVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых

«Ломоносов-2021». Секция "Филология" (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, Россия, 15 апреля 2021), г. Москва, Россия, 15 апреля 2021); «Время актуальное, библейское, онтологическое в "Поэме о Сталине" А. Галича» (V Международная научная конференция молодых ученых «Пространство и время в русской литературе и философии»: К 90-летию Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Библиотека-музей "Дом А.Ф. Лосева", Россия, 15-16 ноября 2022); «Слово о слове: поэтическая и философская мысль о словотворчестве» (Международный филологический форум памяти академика Людмилы Алексеевны Вербицкой. 24-25 ноября 2022 г. Российская академия образования., Российская Академия Образования. Центр родных языков и культур народов РФ. Общество русской словесности., Россия, 24-25 ноября 2022); «Ролевое начало песенных текстов А. Галича» (Ломоносовские чтения–2023, Москва, Россия, 4-14 апреля 2023); «Поэтика “ужасного” и его профанация в балладе А. Галича “Королева материка”» (XXX Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Россия, 10-21 апреля 2023).

Диссертация прошла апробацию при защите НКР по той же теме на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета 1 сентября 2023 года.

Структура диссертационного исследования. Работа состоит из введения, трех глав и заключения.

Глава 1. Методология изучения песенного текста

Данная глава построена с опорой на опыт предшественников; целью стало уточнение основных положений теории и методологии исследования песенной поэзии, выделение тех положений, которые, на наш взгляд, являются наиболее важными в контексте предмета исследования. Структура главы обусловлена задачами, стоящими перед исследователем. В первом параграфе в виде обзора дается мировая и отечественная теория и практика, история развития идеи синтеза искусств, обсуждаются два основных подхода к анализу литературной песенности – синтетический и антисинтетический. Типам субтекстов, их функциям и взаимовлиянию посвящен второй параграф. В третьем рассматривается феномен циклизации как источник дополнительных субтекстов, участвующих в смыслопорождении. В четвертом параграфе предлагается новая классификация феномена литературной песенности с опорой на авторские и авторизованные субтексты. В пятом параграфе идет речь о сказе и фольклорной стилизации как о характерных для песенной поэзии приемах поэтики. Шестой параграф включает в себя краткий обзор песенного материала, рассмотрение театральности как ведущей авторской стратегии, а также обоснование правомерности тематического подхода к анализу творчества барда.

§ 1. Идея синтеза искусств. Синтетизм и синкретизм. Синтетический и антисинтетический подход к изучению песенности

Идея синтеза искусств теоретически осмыслялась еще в XIX в. в работах Рихарда Вагнера («Опера и драма», 1851), Шопенгауэра («Мир как воля и представление», 1818–1844), П. Верлена («Поэтическое искусство», 1874) и др. В контексте нашего исследования интересно, что уже тогда большинство теоретиков полагают основой такого синтеза словесный компонент. В России идея синтеза искусств впервые получает развитие в теоретической и практической деятельности

символистов – В. Соловьева («Общий смысл искусства», 1890) Вяч. Иванова («Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего», 1906) А. Белого («Белый А. «Смысл искусства», 1907) и других. Не менее значимой оказывается творческая практика музыкантов – А. Скрябина, М. Гнесина. Особняком стоит теория синтетизма Замятина («О синтетизме», 1922). В основе теорий лежат идеи о взаимодействии различных видов искусств: слова, музыки, драмы, живописи внутри одного синтетического произведения. При этом авторы по-разному видят как итоги такого взаимодействия (от равноправного сосуществования каждого из видов искусств, в котором каждому придается особое значение – в работах К. Бальмонта до полного слияния, – в теории Иванова), так и иерархическое соположение различных видов искусств (музыка как основа синтеза у Скрябина, театр – у Иванова, слово – у Замятина, и т.д.). Идеи эти далеко не всегда оставались нереализованными. Тандем Иванова и Скрябина, к примеру, работал над созданием мистерии, которая включала бы в себя не только все виды искусств, но и многие реалии бытия, вплоть до архитектуры, ландшафта, неба и звезд. Такая мистерия должна была явиться не эстетическим актом, а актом космически преобразовательным. В студии В. Мейерхольда вел занятия «музыкальным чтением» Гнесин. Его соратник С. Бонди пишет о том, что в основе этой практики лежит «возможность для нашей речи, сохраняя свои чисто речевые свойства, не переходя в пение, строиться на точных интервалах и точном ритме»⁶³. Становится популярным жанр мелодекламации, который, впрочем, музыковед Васина-Гроссман не склонна включать в контекст синтеза искусств, справедливо указывая на то, что мелодекламация представляет собой «<...> не синтез поэзии и музыки (как вокальные жанры), а в подавляющем большинстве случаев – их произвольное соединение, поскольку «музыкальный фон» к стихам не создавался специально, а «подбирался» из имеющихся в репертуаре пианиста-аккомпаниатора пьес»⁶⁴. Отметим, что такие примеры «звучащей поэзии», как мелодекламация, пусть и не являются примерами полного

⁶³ Бонди, С. О музыкальном чтении М. Гнесина // М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. – М.: Сов. Композитор, 1961. – С. 82

⁶⁴ Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка. Ч. 1. Ритмика. – 1972. – 148 с.

взаимопроникновения различных видов искусств, однако, на наш взгляд, все-таки имеют прямое отношение к такому виду синтеза искусств, где эти виды находятся в отношениях коллаборации. О таком виде синтетизма говорит Замятин, теория которого, по мнению Н.З. Кольцовой, оказывается «ближе к пуантилизму Сера, чем к синтетизму Гогена»⁶⁵, предполагая автономное сосуществование различных видов искусств в рамках одного произведения. Мелодекламация лежит в основе современного феномена *spoken word poetry* («звучащая поэзия»), в котором «форма презентации художественного текста стала отдельным направлением как в музыке, так и в литературе (поэзии в частности)»⁶⁶. Для исследователя песенной поэзии мелодекламация интересна как опыт соединения музыкального, драматического и словесного субтекстов, пусть даже в этом соединении нет взаимопроникновения. Очередным этапом, предвещающим появление песенной поэзии, становится эстрадная поэзия как форма звучащей поэзии, в своей презентации содержащая драматическое и словесное начала.

Возвращаясь к теориям синтеза искусств, отметим, что и их авторами, и позднейшими исследователями отмечается, что сама идея оказалась обращением к древнейшим формам поэзии эпохи синкретизма. Отметим главные различия древнего синкретического и нового синтетического искусства, значимые в контексте нашего исследования. Такие различия, прежде всего, касаются целеполагания. Если произведения эпохи синкретизма имеют практические цели, то современное искусство преследует цели эстетические (если не учитывать нереализованную и, видимо, нереализуемую теорию Иванова о теургической силе соборного творчества). Очевидны различия, касающиеся авторства: коллегиальный обезличенный автор эпохи синкретизма в современности заменяется конкретным автором / группой авторов. Своим адресатом исполнители эпохи синкретизма полагали высшие силы, в то время как у авторов последующих эпох есть

⁶⁵ Кольцова, Н. З. «Синтетизм» Е. Замятина и синкретические тенденции в русской литературе первой трети XX в. // Вестник БГУ. – 2016. – №2. – С. 161–167.

⁶⁶ Брусиловская, Я. В. Феномен *spoken word* как тренд в современной поэзии: история, концепция, реализация. ВКонтате: сайт. – URL:

https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fdrive.google.com%2Ffile%2Fd%2F1iUGwdWmmcQer8Ign3l7gIy2N4PSDQSO_%2Fview&cc_key= (дата обращения: 28.02.2021). – Режим доступа: для авториз. пользователей. – Текст : электронный.

конкретный адресат: человек или группа людей, способных извлечь смыслы, разделить с автором широкий спектр эмоций, интерпретировать его сочинение. Отсюда различия в лексико-семантическом наполнении: произведения эпохи синкретизма, не нацеленные на то, чтобы быть понятыми человеком, зачастую имеют расширенную семантику, многозначность. Наконец, в современном синтетическом искусстве (таком, как песенная поэзия) есть возможность, пусть и не без потерь, изъять один из субтекстов синтетического текста. Так, например, издаются собрания текстов песен большинства авторов – песенников, песенное наследие А. Галича публиковалось еще при жизни писателя. В основе же идеи синкретизма лежит неразрывная связь субтекстов, и в органическом бытовании невозможно вычленение любых элементов. Вышеперечисленные различия актуальны и при сопоставлении литературной песни и песни фольклорной.

В ходе литературного процесса сложилось так, что одним из самых распространенных видов реализации идеи синтеза искусств стала песня. Соединение поэтического и музыкального начала как основных не явилось случайным. На наличие музыкального начала в поэтическом ритме указывают многие исследователи. Васина-Гроссман связывает это с практикой античной трагедии, где все слова пелись, а не декламировались, и отмечает, что слово управляло ритмом музыки именно за счет такого музыкального начала, содержащегося в поэтическом ритме. В работе «Мелодика русского лирического стиха» Б. Эйхенбаум, вслед за немецким исследователем, Э. Сиверсом, отмечает, что роль интонации, ритма и «мелодики» в устной интерпретации такова, что без такого воспроизведения любой анализ поэтического произведения не будет полным. Данное утверждение, имеющее у своего автора отношение к стихотворным текстам вообще, особенно актуально для песенной поэзии, которая является предметом данного исследования. Б. Эйхенбаум идет еще дальше, говоря о роли мелодики не только для интерпретации, но и в творческом процессе. Так же, как и при воспроизведении, при сочинении «метрические стихи точно „никак не читаются“, а распеваются сами собою, потому что они — настоящая музыкальная композиция из слов, составленная по точным законам звуковой

музыки и с помощью средств ее: совершенно так же у нас „никак не читаются“ фразы звуковой композиции, изображенной нотами, а надобно напевать их»⁶⁷. Также отмечается, что традиционная для песен форма «куплет-припев» обедняет высокую поэзию, являясь для нее слишком примитивной⁶⁸. Однако место припева в поэзии классической не пусто: его роль выполняют, по Эйхенбауму, повторяющиеся или параллельные ритмико-синтаксические структуры. Эта идея, рассматриваемая автором на примере стихотворений Жуковского, Пушкина, Фета и других, применима и для песенной поэзии. Отметим, что «куплетно-припевная» подача поэтического материала в творчестве Галича, как и у его современников и последователей, попадает крайне редко. Роль припева в авторской песенной поэзии выполняют рефрены, нередко попадает и полифоническая композиция с двумя и более линиями рефренов. А. Белый в книге «Символизм» (1910) также говорит о связи музыки и слова на основе ритма, ставя задачу «...определить область ритма в поэзии, его границы, связь с музыкой, с одной стороны, и с поэтическим метром – с другой»⁶⁹. Существует, однако, и обратная точка зрения о невозможности сопоставления музыкального и поэтического ритмов. Среди литературоведов ее придерживался Б.В. Томашевский, среди музыковедов – Е.А. Ручьевская. Исследователи опираются на тот факт, что темп и соотношение длительностей звучания гласных и пауз в поэтической речи произвольны и могут быть непропорциональны друг другу, в то время как музыка требует систематического упорядочивания звуков и пауз по длительности⁷⁰. Томашевский дополняет аргументацию Ручьевской тезисом о «непрекращающемся счете» в музыке, в то время как счет в поэзии ограничен размерами стихотворной строки⁷¹. Ручьевская указывает на другие основания, сближающие музыку и слово: сам факт «звучания» и эмоционального интонирования, присутствующий в обоих видах искусства, становится, по мнению исследовательницы, интегральным⁷².

⁶⁷ Эйхенбаум Б. «Мелодика русского лирического стиха». – СПб.: Опыз, 1922. – С. 33

⁶⁸ Там же, С. 24.

⁶⁹ Белый, А. Символизм. – М.: Мускет, 1910. – 633 с.

⁷⁰ Ручьевская, Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. // Русская музыка на рубеже XX века. – М.–Л., 1966. – С. 75-76.

⁷¹ Томашевский, Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. – М.–Л.: ГИХЛ, 1959. – С. 36-38.

⁷² Ручьевская Е.А. Слово и музыка. – Л.: Музгиз, 1960. – 56 с.

Широкая распространенность поэтов-песенников стала возможной с развитием магнитофонной культуры. В.А. Гавриков в своей монографии отмечает: «произошла смена фиксации литературно-художественного текста <...> Так появляется новая литература, новый тип текста, объединяющий фольклорную устность и фиксированность литературы...». Важно подчеркнуть, что уже позднее, в эпоху утраты литературоцентричности, для тех массовых реципиентов, которые не хотели довольствоваться малоосмысленными и имеющими только развлекательные цели объектами искусства, творчество песенных авторов стало единственным источником поэзии. По своей распространенности и известности современная классическая, бумажная поэзия не может соперничать с песенной. Учитывая такие обстоятельства, впору говорить об эпохе «песенноцентризма» или «музыкацентризма», пришедшей на смену «литературоцентричности». Тем актуальнее в дальнейшем представляются нам исследования синтетического песенного текста, построенные на междисциплинарном принципе. Так, недостаточно изучено влияние музыки на ритмику текста, приемы музыкального интонирования и смыслопорождения. На смену популярной в 1990-х – 2000-х годах рок-музыке приходит рэп-поэзия и смежные явления, филологическое изучение которых еще только начинается.

Вопрос об исследовательской стратегии при изучении песенных текстов тесно связан с проблемой художественности. Художественность (или, по-другому, литературность) определяется целым набором признаков, решающим из которых является признание рассматриваемого текста в качестве свершившегося литературного факта. Однако само признание того или иного текста литературным фактом далеко не всегда может быть объективно и безоценочно. «Любое определение литературы — это всегда некоторое предпочтение (предрассудок), возведенное в ранг универсального правила...» — заявляет А. Компаньон⁷³. Для решения данного вопроса мы предлагаем придерживаться стратегии, предложенной другим теоретиком литературы, Я. Мукаржовским, который говорит о том, что «...проблема эстетической оценки художественных произведений

⁷³ Компаньон, А. Демон теории: Литература и здравый смысл. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. — С. 51.

принципиально отличается от проблемы границ искусства: даже то художественное произведение, которому мы, со своей точки зрения, даем отрицательную оценку, относится к контексту искусства, ибо именно применительно к этому контексту оно оценивается»⁷⁴. На некоторую предвзятость научного сообщества (которую, мы надеемся, уже удалось изжить), указывает один из исследователей русской рок-поэзии Ю. Доманский в статье «Рок-поэзия: перспективы изучения». Он поднимает вопрос о целесообразности изучения рок-текстов ввиду кажущейся некоторым исследователям низкой художественной ценности такой поэзии: «была и вторая трудность: серьезные сомнения именитых филологов относительно художественной ценности исследуемого нами материала. В лучшем случае приходилось испытывать на себе иронию, в худшем – свойственную филологическому миру агрессию (пусть и спрятанную за вежливыми очками толерантности и коллегиальной этики). Никогда не забуду, как один ученый (весьма, надо сказать, авторитетный) после моего доклада о Башлачеве сказал, что вряд ли стоит изучать всякий планктон»⁷⁵.

Исключая из поля зрения такой огромный пласт литературы, как песенная поэзия, исследователи рискуют оказаться за бортом литературной действительности; не проследив тенденции развития, понять дальнейший ход литературного процесса крайне сложно. Отказ считать продолжительный период снабжения реципиентов принципиально новыми формами, в которых, тем не менее, прослеживается четкая связь с предшествующей литературной традицией, периодом развития литературного процесса – не обоснован. Тем более что теория литературоведения разработала более-менее четкий инструментарий для признания художественности произведений, а присущее (в идеальном случае) исследователям чувство вкуса служит гарантией от совершения ошибки в оценке художественности текста. Вдова Е. Летова Н. Чумакова высказалась об отношении критиков и литературоведов к рок-поэзии: «Когда-то Хлебников, Маяковский, —

⁷⁴ Мукаржовский, Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1975. – VII. – С. 248–275.

⁷⁵ Доманский, Ю. В. Рок-поэзия: перспективы изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2013. – Вып. 14. – С. 8.

они тогда были, как у нас сейчас некоторые рок-исполнители. Просто их поместили в культурный контекст, а рок-музыкантов нет»⁷⁶. Авторской песне, которой принадлежит творчество Галича, повезло в этом отношении больше, чем ее преемнице. Интеллигентская среда ее бытования привлекла внимание исследователей с меньшими оговорками.

Сейчас, когда изучение песенной поэзии насчитывает уже не один десяток лет, ситуация изменилась, и песенную поэзию принято рассматривать как один из этапов, форм существования литературной поэзии. Однако сложилось два подхода к изучению песенной поэзии, один из которых может быть назван синтетическим (в работе Гаврикова он также назван «коррелятивным»), а другой – антисинтетическим («редукционным»). Данные два подхода представляются исследователям диаметрально противоположными, мы же попытаемся если не примирить их, то по крайней мере разграничить область их применения на разных этапах исследовательской работы.

Итак, сторонники синтетического подхода отказываются рассматривать песенный текст в отрыве от прочих субтекстов, заявляя, что тексты песни «могут существовать только в варианте про-петом, а не про-читанном, ибо во втором случае они теряют не только статус художественности, но и нередко – те дополнительные смыслы, которые придает именно про-певание»⁷⁷. А.Н. Полежаева определяет песенный текст как «синтетическое образование, единство вербальных и музыкальных знаков, которое обладает лингвистической, культурной, психической наполненностью и является такой частью реальной действительности, которая не может быть познана и описана с позиций узкодисциплинарного подхода»⁷⁸.

Иными словами, песенный текст не равен самому себе, но приобретает дополнительные смыслы в процессе вербализации, аккомпанировки и – шире –

⁷⁶ Костылева, Е. Сиянье обрушится вниз. Интервью с Натальей Чумаковой для журнала «Сеанс» 10.09.2011 г. / Е. Костылева // Сеанс : сайт. – URL: <https://seance.ru/articles/letov-chumakova-interview/> (дата обращения: 17.08.2023).

⁷⁷ Снигирева, Т. А., Снигирев, А. В. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 44.

⁷⁸ Полежаева, А. Н. Проблемы современного песенного текста: лингвоэкологический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2011. – 24 с.

в контексте альбома, сборника, всего творчества автора и проч. Легко можно сделать вывод о невозможности при таком подходе вычленения собственно поэтического текста как объекта изучения; самое филологическое изучение такого текста оказывается недостоверным по причине своей неполноты, ведь филология не обладает инструментарием для охвата всех внелитературных факторов, имеющих влияние на смыслопорождение синтетического текста. Более того, такой подход, строго говоря, вообще исключает возможность какого-либо исследования такого материала, ведь не только филологи, но и музыковеды, искусствоведы и прочие ученые определенного профиля не обладают таким инструментарием, который был бы способен описать и интерпретировать взаимодействие всех субтекстов синтетического текста.

Другой крайностью оказывается антисинтетический подход, отказывающий субтекстам в значительном влиянии на смыслопорождение и признающий за поэтической составляющей главенствующую роль, позволяющую игнорировать остальные факторы. Такой подход, с одной стороны, оказывается весьма продуктивным, позволяя анализировать объект изучения, не выходя за рамки филологии. С другой стороны, при таком подходе вне поля зрения исследователя оказывается значительное количество факторов, далеко не всегда внелитературных, которые, однако, должны быть учтены.

«Примирияющим» называет Гавриков взгляд на эти подходы Свиридова, который говорит, что их «нельзя противопоставлять как правильный / неправильный ... синтетичность текста может становиться “важной” либо “не важной” в зависимости от цели, условий исследования, характера материала и т.д.»⁷⁹. Сам Гавриков, однако, указывает на практическую нежизнеспособность такого подхода, справедливо указывая на то, что «филолог, выбрав комплексный анализ синтетического текста, должен предложить аутентичный заявленной задаче метод, коего на данный момент не создано». Исследователь взамен предлагает свой «поэтико-коррелятивный подход», который на поверку оказывается смешением

⁷⁹ Свиридов, С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 17.

двух противоположностей: положив в основу анализа принципы классической художественности и идею о примате вербальной составляющей, исследователь выражает готовность обращать внимание и на другие субтексты, но лишь в том случае, когда они оказывают значительное влияние на смыслопорождение основного поэтического текста. Такой подход видится нам единственно верным, за исключением одного, но очень важного замечания: степень влияния субтекстов на смыслопорождение должна определяться не в соответствии с субъективными оценками исследователя, а с опорой на объективные факты, относящиеся к истории и методологии создания синтетического текста.

§ 2. Типы субтекстов, их функции и взаимовлияние

Основными, обязательными субтекстами песенного синтетического текста являются вербальный и музыкальный. Гавриков выделяет по этому принципу четыре модели синтетического текста:

- I. Словоцентрический (доминирует вербальный компонент)
- II. Модель музыкального примата
- III. Модель артикуляционного примата
- IV. Смешанный.

Исследователь прибегает к количественному методу, высчитывая, сколько времени звучит, скажем, поэтический текст, а сколько — музыкальное сопровождение: «Длительность невербализированной музыки не превышает 40 секунд (менее 10% от общего звучания)» — заявляет он, подсчитав время звучания каждого из субтекстов в песне «Петербургская свадьба» А. Башлачева. Нам представляется такой подход рискованным и неоправданным: можно, к примеру, обратить внимание исследователя на то, что, на самом деле, музыкальный компонент вообще не прерывается на протяжении всей композиции (как, впрочем, и в любой песне), а вербализованный — появляется лишь в сопровождении аккомпанемента: следуя логике исследователя, примат музыки

во всей песенной поэзии неоспорим. Для нас важнее то, в какой очередности создавались данные субтексты, ведь нельзя признать, к примеру, романс Глинки на стихи А.С. Пушкина как пример примата музыкальной составляющей на том лишь основании, что музыка звучит дольше, чем поэтическая речь.

Задачи, которые ставятся создателями такого синтетического жанра, как рок-поэзия, могут быть разными, различны и технологии создания песен. Возможно четыре варианта создания таких артефактов:

1. Поэтическое произведение поэта-предшественника кладется на музыку. В данном случае художественная ценность текстовой составляющей неоспорима, т. к. стихотворение бытовало изначально в письменной форме и состоялось как литературный факт до переложения на музыку. К этому виду относятся романсы на стихи классических поэтов, а в роке – некоторые песни на чужие слова, например, у группы «Сплин» есть песня «Маяк», имеющая в основе стихотворение В. В. Маяковского «Лиличке» (1916), у Noise MC – песня на одноименное стихотворение Мандельштама «Сохрани мою речь» (1931). У бардов и рок-поэтов встречаются и более сложные случаи, когда вместо цельного поэтического произведения объектом реинтерпретации становится пастиш из узнаваемых отрывков различных стихотворений.

2. Автор песни вначале сочиняет стихи, а уже позже (иногда спустя большие промежутки времени) кладет их на музыку. Здесь очевидна сильная поэтическая составляющая творческого потенциала автора, кроме того, как и в первом случае, его произведение некоторый отрезок времени существует именно как стихотворный текст, т. е. опять же является неоспоримым литературным фактом. В качестве примера здесь можно привести стихи Янки Дягилевой, которая сочиняла тексты своих будущих песен, судя по ее собственным комментариям («автометатексту», воспроизведенному на концерте в Череповце, 1990 г.), сидя на скамье университета, задолго до обретения ими музыкальной формы.

3. Сочинение текста и музыки происходит единовременно. В данном случае повышается роль импровизации, особенно если автор держит в руках гитару, а не орудие письма. Речь, разворачивающаяся во времени,

а не в пространстве (спетая так же, как и сказанная, супротив письменной), отличается спонтанностью, а музыкальная форма частично отвоевывает у поэтической творческое пространство. Таким образом создавали свои произведения большинство бардов и рок-поэтов русской традиции, так создаются часть произведений в стиле рэп.

4. В начале сочиняется музыкальная составляющая, а позже к ней сочиняется поэтический текст. Автор текста получает от музыкантов задание написать стихи на «рыбу». «Рыбой» называется некий шаблон, в котором может быть предусмотрена длительность стиха, строфы, всего произведения; автору может быть предложена расстановка гласных звуков для «пропевания», могут иметь место пожелания о тематике текста, соотносящейся с музыкой того или иного характера, настроения. Диктат музыки в данном случае ставит автора в тесные рамки, и только поэт, обладающий большим талантом, способен сочинить полноценный художественный текст, который бы подошел под уже сочиненную мелодию. В качестве примера можно привести поэтессу М. А. Пушкину, автора большинства текстов песен группы «Ария».

5. Совсем недавно на конференции, посвященной творчеству А. Башлачева, была презентована аудиозапись, на которой поэт напевает под гитару не складывающиеся в полноценные слова слоги, фонетика которых копирует манеру исполнения и звучание английского текста. При этом в мелодии четко узнается мотив песни «Все будет хорошо» (1985), в тексте которой не только не осталось англицизмов, но и явно ощущается народный, фольклорный дух, ориентация на русские традиции. Такой способ создания песенных текстов нуждается в отдельном исследовании.

6. Наконец, существует такая разновидность музыкального творчества, где текстовая составляющая играет явно служебную роль по отношению к музыкальной, порой ограничиваясь шаблонными, избитыми рифмами, а иногда и просто быть выраженной в междометиях или звуках, издаваемых певцом. Таковы, к примеру, некоторые произведения русского рока до середины 70-х гг. XX века, о которых можно сказать словами Веселовского: «Поют на словах, которых

не понимают; либо это архаизмы, удержавшиеся в памяти благодаря мелодии, либо слова чужого, соседнего языка, переселившиеся по следам напева <...>. При таких отношениях текста и мелодии первый является в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке»⁸⁰. Таковы многие произведения эстрады, в народе именуемой «попсой». Именно из-за низкой художественности текста такие произведения никогда не попадают в поле зрения филолога.

Рассмотренные нами варианты технологии создания песен различаются, прежде всего, соотношением музыкальной и поэтической составляющих, что неизбежно влияет на качество рассматриваемого нами материала. Очевидно, что первые две модели должны являть собой художественно ценный материал для филолога, следующие две нуждаются в дополнительных критериях оценки, а последняя может быть рассмотрена лишь в качестве сравнительного материала и не являет собой литературного факта априори. Кроме того, данная классификация позволяет разграничить явления, которые можно отнести к «авторской песенности»⁸¹ и те, что демонстрируют отход от этой традиции. Слабой стороной такой классификации необходимо признать сложность, а порой – невозможность определения порядка создания субтекстов.

Определив технологию создания произведения (в случаях, когда это возможно), исследователь может обратить внимание и на то, как позиционирует себя автор. Так, к примеру, А. Никонов, поэт и создатель песенных текстов коллектива «ПТВП», резко разграничивает свое творчество на собственно поэтическое и музыкально-поэтическое, песенное, отводя главенствующую роль первому и с пренебрежением отзываясь о художественной ценности поэтического материала своих песен. Большинство остальных песенных поэтов, напротив, считают себя поэтами в первую очередь.

⁸⁰ Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высш. Шк., 1989. – С. 159.

⁸¹ Свиридов, С. В. «Русский рок в контексте авторской песенности» / Русская рок-поэзия: текст и контекст.: сб. науч. тр. – Тверь, 2017. – Вып. 12. – С. 7–22.

Важным и по сей день очень слабо исследованным остается вопрос о взаимовлиянии музыкального и поэтического субтекстов на формальном уровне. В то же время именно такое взаимовлияние обуславливает отличие песенного текста от классического поэтического текста. Итак, в общем виде такое взаимодействие можно свести к следующим разновидностям:

1. смысловое выделение, а также иллюстрация (воплощение лексического значения) слов (сем) при помощи музыки, музыкальных пауз, шумовых элементов;
2. заполнение ритмических пустот в тексте музыкальным компонентом;
3. артикуляция звуков при исполнении, компенсирующая ритмическую незавершенность текста либо музыки, проявляющаяся в «протягивании» слогов при пропевании, ускорении или замедлении артикуляции, паузах;
4. смещение ударных слогов на непривычные позиции, подчиненное ритмическому рисунку музыки.

Пропевание слогов в песне сильно отличается от проговаривания в традиционном стихе. Музыкальная составляющая подчиняет себе ритм вербального компонента, берет на себя роль интонационного рисунка, появляется возможность варьирования количества ударных и безударных слогов (разностопность), повышается роль длительности произношения слога, несвойственная для русского стихосложения. В зависимости от скорости (темпа), поющий может сжать или растянуть строчку, а смысловые акценты расставляются не только интонационно, но и с помощью музыкальных приемов, а также пауз. Эти особенности сильно усложняют определение размера и стопности песенного стиха, обуславливая разнообразие стихотворческого метода. Н. Н. Клюева в результате анализа метрических особенностей русской рок-поэзии приходит к выводу о распространенности тонического стихосложения, что в свою очередь противоречит сложившейся русской песенной традиции и связано с заимствованием музыкальных форм иной ритмики.

Рифма в песенной поэзии также нередко подвергается дискредитации. Тавтологические формы могут замещать рифму с полным ее вытеснением. Рефрен, не отягощенный рифмой, позволяет акцентировать внимание слушателя

на его семантике. Частым приемом становится внесистемная строка, применение которой является нарушением рифменного ожидания. Тенденция к прозаизации песенного стиха в рок-поэзии описана Ю. Орлицким⁸², и является следствием взаимодействия англоязычной традиции и русского традиционного песенного стиха.

Помимо музыкального и вербального субтекстов, исследователи нередко говорят о субтекстах, возникающих при исполнении песен на сцене – театральном, имиджевом, и других, авторизованных и неавторизованных, включая даже поведение публики. Признаем, что в некоторых случаях обращение к синтетическому тексту концертного исполнения может быть оправдано, например, если автор предложил интерпретацию, принципиально отличную от классической, изменил отношение к своему произведению. Однако важно отметить, что именно звукозапись является органичной формой бытования песенного произведения. Более того, материалом исследования может служить (при наличии выбора) только студийная, а не концертная запись, которая отличается не только более высоким качеством звучания, но и меньшим количеством отступлений от первоначального, «канонического» текста песни (здесь мы касаемся также вопроса о вариативности песенной поэзии). Песенное наследие Галича, однако, предшествовало появлению традиции создания студийных альбомов, что порождает массу проблем текстологического характера при определении канонического варианта исполнения.

§ 3. Циклизация как источник новых субтекстов

Именно звукозапись, обладавшая к тому же в период расцвета бардовской песни и рок-поэзии рядом ограничений, связанных с продолжительностью звучания пленки, обусловила популярность циклообразования в русской песенной традиции. Если для бардовской песни характерно образование тематических

⁸² Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. – М.: Рос. Гос. гуманит. ун-т, 2002. – С. 303.

микроциклов, то для рок-поэзии справедливым будет сказать, что практически все творчество автора разделено на альбомы. «Для АП <авторской песни. – А.М.> классического типа альбомная циклизация нехарактерна, АП усвоила ее лишь в позднюю пору своей истории, под влиянием музыкального рынка»⁸³ – отмечает Свиридов, что не отменяет возникновения в авторской песне циклизаций иного типа. Альбомная же циклизация представляет собой наджанровое образование, аналогичное лирическому циклу. Лирический цикл – объединение, смысловое сцепление самостоятельных стихотворных произведений в единую центростремительную композицию, продуманную автором. «Цикл в узком, терминологическом значении, (в противоположность "широкому значению – как синоним понятий "ряд", группа", "круг" произведений) – жанровое образование, созданный автором ансамбль стихотворений, главный признак которого – особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе определенным образом организованных стихотворений целостную и как угодно сложную систему авторских взглядов... Суть авторских циклов, их главная задача – передать целостную систему авторских взглядов в системе определенным образом организованных стихотворений, в особым образом организованном контексте»⁸⁴. Все признаки поэтического цикла, такие, как общая скрепляющая все составные части эстетическая идея, «сильные» позиции произведений в цикле (первое и последнее, центральное место), симметрия в расположении произведений, роль заглавия – находят применение и в композиции музыкального альбома. Однако при анализе необходимо учитывать и особенности оформления музыкального издания, в т. ч. и невербальные, такие, как обложка. В состав альбома могут также входить напечатанные на бумаге тексты песен, посвящения, интервью участников коллектива, а если это издание на DVD, то и видеозаписи концертов и интервью, клипы на песни, фотографии. Особенно важным становится анализ композиции такого альбома.

⁸³ Свиридов, С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 43.

⁸⁴ Фоменко, И. В. Поэтика лирического цикла. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1990. – 31 с.

Подчеркнем, что при исследовании таких циклических образований, как альбом или микроцикл, необходимо учитывать наличие и соположение несловоцентрических произведений, которое может оказывать влияние на смыслопорожение в контексте цикла, этапа творчества или всего наследия поющего поэта.

В творчестве Галича есть целый ряд циклов, самым строгим в этом отношении является цикл песен, героем в которых выступает Клим Петрович Коломийцев.

§ 4. Авторская песенность: проблема дифференциации феномена. Авторство и авторизация⁸⁵

При изучении песенных текстов перед исследователем неизбежно встает вопрос терминологии и – уже – вопрос номинации изучаемого феномена.

В.А. Гавриков дает такое определение песенной поэзии: «Песенную поэзию мы определяем как образование с сингулярным авторством: на уровне поэтического текста (вербальный субтекст), сочиненной музыки, исполненной музыки (музыкальный субтекст) и устного исполнения (артикуляционный субтекст)»⁸⁶. Однако выше мы уже рассматривали различные модели создания песенных артефактов, когда автор текста и музыки не совпадают, а исполнителем является и вовсе третье лицо. Из определения исследователя следует, что такие примеры не входят в феномен песенной поэзии – что видится нам объективно неправильным. Понятие «песенной поэзии», на наш взгляд, должно быть намного шире, и включать в себя **все случаи соединения музыкального и поэтического начала**; в таком случае структура этого феномена должна разбивать его на два больших пласта:

⁸⁵ При подготовке данного раздела диссертационного исследования использованы следующие публикации, выполненные автором лично, в которых, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: Марков А.В. Синтетический текст: к проблеме дифференциации феномена песенности // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения) : Материалы VIII Международной научной конференции. Москва, 21–22 декабря 2023 г. – Москва : МАКС Пресс, 2023. – С. 371–381.

⁸⁶ Гавриков, В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст. – Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. – С. 37.

фольклорную песенную поэзию и литературную песенную поэзию. Для исследования синтетического явления необходимо убрать из определения слово «поэзия», указывающее лишь на один из субтекстов синтетического текста. Таким образом, предметом нашего исследования мы мыслим **литературную песенность**. Но и последняя не является однородным феноменом. Так, мы можем выделять случаи, когда различные субтексты литературной песенности являются **авторскими, авторизованными** или **неавторизованными**. Для филологического исследования принципиально выделить автора вербального субтекста как основного и проследить, созданы ли остальные субтексты тем же автором. Какую же дефиницию подобрать для того вида литературной песенности, когда автором всех субтекстов является одно лицо? Напрашивается: **авторская песенность**. Но этот термин был предложен С.В. Свиридовым в значении «эстетическое поле, сформировавшееся в 1950-е гг. как специфическое воплощение песенного начала в литературе, на пересечении фольклора, литературной традиции и официальной художественности (парадигма массовой песни)»⁸⁷. Автор характеризует это поле как широкое и открытое новым формам, включая в него авторскую песню и рок песенность, не проводя дополнительных разграничений внутри этих явлений. Но ведь это именно то, что мы имели ввиду под литературной песенностью! Проблема и путаница в определениях возникла оттого, что исследователи не придали значения самому термину **авторства**.

Возьмем пример Б.Ш. Окуджавы: общеизвестно, что музыкальный субтекст некоторых его песен сочинялся профессиональными композиторами. Таким образом, авторским субтекстом в таких его произведениях может быть признан только исполнительский и вербальный, музыкальный же является **авторизованным**, т.е. таким, с которым автор согласился (что также влияет на смыслопорождение, но в меньшей степени). В таких случаях мы имеем дело **с авторской поэзией, но не с авторской песенностью**. Когда в музыкальной группе все участники коллектива совместно участвуют в написании мелодии

⁸⁷ Свиридов С.В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. – Тверь, 2007. – Вып. 9. – С. 12.

на стихи лидера группы и исполнителя – это тоже не авторская песенность. Наконец, когда Е. Летов включает в состав альбома «Зачем снятся сны» песню на слова своего покойного друга, О. Лищенко – он является автором музыкального и исполнительского (артикуляционного, артистического) субтекста, но не вербального, и это тоже дает нам основание не включать данное произведение в контекст авторской песенности. И здесь, соглашаясь с принципом «авторизованного атрибутирования», мы позволим себе поспорить с уважаемым исследователем, заявившим, что «автором синтетического текста является создатель поэтического текста»⁸⁸: никакие позиции «словоцентризма» исследователя не должны отбирать авторство у других лиц, участвовавших в создании синтетического текста и его отдельных субтекстов. Вполне достаточно указать на коллегиальный характер авторства данного произведения – и предложить в противовес термину авторская песенность термин **коллегиальная песенность**. Отметим, что если в поле авторской песенности входят, за редким исключением, представители бардовской песни и лишь некоторые рок-авторы, то в поле коллегиальной песенности войдут различные музыкальные коллективы, которые ранее не были никак классифицированы.

Не менее важным является вопрос о разграничении явлений внутри феномена на основе различных традиций песенной культуры. В данной работе мы приведем пример, когда творчество одного автора относят к разным традициям – бардовской песни и рока, но вообще таких песенных традиций было немало уже в XX веке, а в XXI их стало намного больше, и исследователи не имеют инструментария, чтобы отличать, к примеру, рок-произведения от рэпа, альтернативы и других разновидностей литературной песенности. И если у музыковедов есть подступы к решению данных задач, то филология пока не может объяснить коренных различий поэтики в текстах разных традиций песенной культуры.

Авторы статьи «Дырка от бублика как предмет русской рокологии», С.Л. Константинова и А.В. Константинов, уличают исследователей рок-поэзии в незнании музыкальной теории, говоря, что рок – «это отнюдь не инструментарий

⁸⁸ Гавриков, В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст. – Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. – С. 291.

и аранжировка, а особый, заимствованный из блюза и госпел-сонга механизм взаимоотношения между мелодией и гармонией, во многом обусловленный использованием типичного для народной музыки звукоряда – пентатоники, а также, что для нас особенно важно, характерная ритмика ("пунктир" и "затакт"), неразрывно связанная со звучащим словом»⁸⁹. Авторы статьи придерживаются мнения о том, что некоторые явления, традиционно причисляемые к роковым, таковыми не являются. Однако и среди музыковедов нет однозначного ответа на вопрос о дифференциальных признаках рок-музыки, жанровое разнообразие которой таково, что общих для всех видов характеристики просто не существует. Что касается русского рока, исследователями неоднократно приводились доводы о его генетической связи с бардовской песней, что усложняет разделение этих феноменов на их стыке.

Так, например, в отношении творчества А. Башлачева исследователи до сих пор не сходятся во мнениях, к какой традиции отнести его: к авторской песне или к року. В 1997 г. была защищена диссертация В.С. Глинчикова «Феномен авторской песни в школьном изучении: А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачев». Большинство других исследователей называет его рок-поэтом, однако многие отмечают и его близость к традициям авторской песни. Для разграничения жанров рок-поэзии и поэзии авторской песни недостаточно формального критерия особенностей исполнения, который кажется очевидным для непосвященного исследователя. Наличие или отсутствие электрических аранжировок песен, ансамбля, аккомпанирующего исполнителю, не являются дифференциальными признаками: достаточно вспомнить выступления Б. Ш. Окуджавы или В. С. Высоцкого с оркестром и сопоставить их с акустическими концертами рокеров (когда на сцене один исполнитель собственных песен с акустической гитарой и микрофоном). Тот же Башлачев является не только автором текстов и музыки, но еще и единственным исполнителем: Башлачев никогда не играл в коллективе. Он всегда выступал один и в акустике, при его жизни не создавалось

⁸⁹ Константинова, С. Л., Константинов, А. В. Дырка от бублика как предмет русской рокологии // Русская рок-поэзия: Текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 9–15.

электрических аранжировок с участием других музыкантов. Жанровое разнообразие сочиненных им песен (баллады, репортажи, посвящения, бытовые зарисовки, эпические поэмы) явно тяготеет к бардовской традиции. Однако Башлачев в активном периоде своего творчества вращался в рок-среде. Бытование в рок-среде обусловило причисление Башлачева к рок-традиции: именно социальный фактор, на наш взгляд, здесь играет решающую роль. Именно это бытование творчества автора на стыке двух разных эстетических систем объясняет недоумение некоторых исследователей его творчества: «Сложнее понять, почему песни Башлачева так настойчиво относят к рок-культуре? Впрочем, почему бы и нет, если многие барды, не прокламируя своей близости к року, вполне бы уложились в его ритмы, а Высоцкий и вовсе явно к року ближе, чем тот же Башлачев – и рубленным, резко выраженным ритмом, и открытой публицистичностью, и господствующей интонацией протеста»⁹⁰.

В случае с творчеством Галича места для таких сомнений нет. Оно относится, пользуясь нашей классификацией, к разряду литературной песенности и сингулярным авторством музыкального и вербального компонентов, а социокультурная действительность определяет его принадлежность к авторской песне.

Литературная песенность – явление неоднородное. Существуют попытки исследователей причислить весь разнообразный корпус текстов песенных авторов к той или иной парадигме художественности. «Нашу задачу упрощает тот факт, что песенная поэзия, по крайней мере хронологически, вписана в рамки постмодернизма, субпарадигмального ответвления «парадигмы неклассической художественности» (В.И. Тюпа). «...То есть об исторической смене художественных парадигм внутри песенной поэзии говорить не приходится...» – подтверждает В.А. Гавриков. «В эстетическом пространстве рок песенность ориентирована на модернистскую парадигму художественности, что в общем плане разводит рок традицию с бардовской песней и «новой песенностью», имеющими

⁹⁰ Вайль, П. Поэты и судьбы: семь кругов лада / П. Вайль, А. Генис // Bards.ru : сайт. – URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=2965 (дата обращения: 17.08.2023).

соответственно реалистическую и авангардную доминанты» – спорит с ним В.С. Свиридов. При всем разнообразии, творчество песенных поэтов, хоть и носит некие черты постмодернистской эстетики, но полностью в нее не вписывается, прежде всего, стремлением к конструированию новых смыслов и поиску таких смыслов в мифогенном архетипическом. Своим интересом к онтологическим проблемам абсолютного зла, бытийным вопросам существования личности и общества поэты-песенники близки к проблематике неомодернизма. Однако для других писателей-неомодернистов не характерны авангардные опыты со структурой языка на уровне фонетики и морфологии, занимающие прочное место в поэтике многих рассматриваемых авторов. Возможно, их роль обусловлена лирической формой изложения песенного текста в рок-поэзии.

§ 5. Сказовая и фольклорная стилизации в песенной поэзии⁹¹

Можно выделить несколько способов обращения песенной поэзии к драматургическому началу. Это оформление стихотворного текста в виде пьесы (в творчестве Галича не встречается), присутствие авторских ремарок, речь от лица героя персонажной лирики, часто стилизованная, композиционные особенности (в частности, интермедии), интертекстуальные отсылки и эпитафии. Самым характерным тактическим приемом Галича становится стилизация устной речи. Говоря о театральности песенной поэзии, необходимо различать сказовую и фольклорную стилизацию. Стилизация содержит в себе значение имитации, которая, в свою очередь, отсылает нас к театральности. В.В. Виноградов назвал образ рассказчика в сказовом повествовании «формой литературного артистизма автора»⁹². Широкое использование сказа и фольклорной стилизации в песенной поэзии может быть объяснено не только художественной волей авторов: фольклор,

⁹¹ При подготовке данного раздела диссертационного исследования использованы следующие публикации, выполненные автором лично, в которых, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: *Марков А.В.* Сказ и фольклорная стилизация в песенном творчестве А. Галича и А. Башлачева / А. В. Марков // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология, Журналистика. – 2021. – № 2. – С. 50–53.

⁹² *Виноградов, В. В.* О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – С. 118.

сказ, театр и песня имеют сходную театральную, синтетическую, контактную природу.

И сказовая, и фольклорная стилизации в песенной поэзии являются формами обращения к народному сознанию с его мифологизированностью. Но если сказ у Галича – почти всегда идеологизированная речь, то фольклорная стилизация лишена этой черты. Тексты песен, где применяется сказ, почти всегда сюжетны, ведь присутствие рассказчика, даже одного, обуславливает ролевой характер текста; фольклорная стилизация же не содержит такого требования. Обе формы стилизации призваны представить автора говорящим от имени социальных общностей: в случае сказа рассказчиком предстает советский обыватель различных статусов и чинов; в случае стилизации фольклорной – русский народ.

Вслед за авторами «Поэтики сказа»⁹³ мы рассматриваем сказ как разновидность стилизации. Такой же точки зрения придерживаются авторы статьи «Стилизация» в «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тамарченко, заявляя, что стилизация (в широком смысле) и сказ находятся в родовых отношениях⁹⁴. О сказовой стилизации в бардовской песне как о приеме воплощения реалистической стратегии говорят исследователи: «Текст ролевой сатиры, как и ролевой лирики, имитирует устную речь и в большинстве случаев изначально предполагает обращенность ее к собеседнику с установкой на процессуальный характер высказывания. Рассуждения говорящего, весь стиль его речи, утрированы, но именно это утрирование позволяет типизировать явление»⁹⁵.

Сказ и фольклорная стилизация имеют немало общего: их объединяет в до-книжном, естественном их бытовании принципиальная устность; между собой фольклорные произведения и устная речь имеют генетические связи: «Перейдя в незавершенном виде из устно-бытовой реалии в сферу книжной литературы, сказ

⁹³ Муценко, Е. Г., Скобелев, В. П., Кройчик, Л. Е. Поэтика сказа. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1978. – 287 с.

⁹⁴ Козьменко, М. В., Магомедова, Д. М. Стилизация. / Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий; гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 243.

⁹⁵ Жовтис, А. Л. Разоблачение советского менталитета в ролевой сатире Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого: исслед. и материалы. М. : ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. – Вып. 3. – Т. 1. – С. 254.

продолжает осознаваться как непосредственное сказание народа о себе»⁹⁶. И установка на речь в сказе, и фольклор как источник интертекста и стилизации являются примерами привнесения в художественное произведение нелитературного, некнижного слова. Авторы работы «Поэтика сказа» указывают на то, что фольклорная стилизация «стремится раскрыть надындивидуальную народную правду – критерии массовой народной жизни»⁹⁷, в то время как сказовые формы характеризуют вполне определенные социальные коллективы. Фольклорная стилизация, даже опирающаяся на фрагментарное цитирование народного творчества, всегда носит отпечаток индивидуальности авторского художественного вмешательства. О «трансляции народного мифологического представления в иное пространство восприятия – «книжный быт»»⁹⁸ говорит и другой исследователь, что иллюстрирует основной тип взаимодействия литературной и фольклорной традиции. Песенные поэты опираются, главным образом, на стихотворный фольклор, который, по замечанию В.Я. Проппа⁹⁹, всегда поется.

Типы связей фольклорной и литературной песенной традиции присутствуют на двух уровнях:

1. органического бытования произведения,
2. поэтики.

На первом уровне выделяются следующие типы связей:

1.1 Синкретизм фольклорного произведения и синтетическая природа песни.

1.2 Обрядовая компонента фольклора присутствует в измененном виде и на концерте, которому приписывают черты шаманского действа (что касается рок-концертов).

⁹⁶ Рыбаков, Н. И. Масштабы жанра. // Некоторые вопросы русской литературы XX в.: сб. трудов МПГИ. – М.: 1973. – С. 89-90.

⁹⁷ Муценко, Е. Г., Скобелев, В. П., Кройчик, Л. Е. Поэтика сказа. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1978. – С. 54.

⁹⁸ Головин В.В., Николаев О.Р. «Узелковое письмо» фольклоризма: прагматика литературно-фольклорного взаимодействия в русских литературных текстах Нового времени // Навстречу Третьему Всероссийскому конгрессу фольклористов. М., 2013. С. 20.

⁹⁹ Пропп, В. Я. Поэтика фольклора (собрание трудов В.Я. Проппа). – М.: Лабиринт, 1998. – С. 176.

1.3 Устное бытование произведений и вариативность текста, которая, несмотря на тенденцию к закреплению песенных текстов в виде печатных сборников, остается характерной для концертного исполнения.

1.4 Непосредственное восприятие адресатом (в противоположность отсроченному, рефлексизирующему восприятию письменной литературы). Обе традиции носят в себе черты мистерии, когда зритель\слушатель становится соучастником коллективного действия.

На уровне поэтики выделяются:

2.1 Интертекстуальные связи, точное или видоизменяющее цитирование.

2.2 Мотивно-образные, тропеические и лексические заимствования.

2.3 Жанровые заимствования:

2.3.1 включающие случаи прямого упоминания фольклорного жанра в названии композиции;

2.3.2 очевидные на уровне поэтики текста, но не заявленные автором в названии или комментарии к данной песне;

2.4 Стилизация.

Следует отметить, что в рок-поэзии фольклорная стилизация несет несколько иные функции и используется чаще. Рассмотрим ее функции на примере творчества Янки Дягилевой, которое можно назвать фольклороцентричным. Сопоставим два таких песенных текста: «Гори, гори ясно» (1988 г.) и «Выше ноги от земли» (1990 г.). Композиция «Гори, гори ясно» уже в самом названии цитирует народную масленичную песню. Несмотря на то, что смысл текста Янки принципиально иной, образ солнца заимствуется из первоисточника, ср.: «Солнышко смеется / Громким красным смехом, / Гори, гори ясно, / Чтобы не погасло!»¹⁰⁰ и «Гой Купала, Гой Ярило! / Солнце землю озарило. / Коловрат поворотись, / Жарче пламя разгорись!». Помещенная в текст Янки цитата обрастает новыми смыслами: она относится не только и не столько к солнцу, сколько к ситуации экзистенциального пожара. Этот пожар походит на ситуацию «Кошкиного дома», появляется сказочный персонаж – Козел. Нельзя сказать, является ли это аллюзией на литературную сказку

¹⁰⁰ Дягилева, Я. С. Выше ноги от земли (сборник) – М. : Выргород, 2018. С. 97.

С.Я. Маршака или на более ранние, народные вариации. Янка же играет с образом «козла», утвердившимся в народном сознании. Поэтика песни в целом формульна и построена на дефразеологизации. В самом начале иронически обыгрываются однотипные устойчивые в народном языке поговорки: «Не догонишь – не поймашь» – здесь имеется отсылка к детской игре, «Без труда не выбьешь зубы» – здесь трансформируется пословица «без труда не выловишь и рыбку из пруда», «Не продашь – не на*бешь»¹⁰¹. Поэт противостоит миру своими песнями, повторяя: «Эту песню не задушишь, не убьешь». Тема творчества также подана в народной образности: «Лейся песня на просторы, залетай в печные трубы». Образ печных труб как того единственного, что остается на месте пожарища, не случаен. Известно, что печь имела особое значение в «избяном космосе». В отличие от Башлачева, Янка не жалуется русский народ, по крайней мере, народ в том смысле, в котором он присутствует в употребленной в этом тексте формуле «Славься великий рабочий народ / Непобедимый могучий народ»¹⁰². Этим строкам предшествуют другие, повествующие об изнасиловании героини: «На дороге я валялась / Грязь слезами разбавляла / Разорвали нову юбку / Да заткнули ею рот»¹⁰³. Подчеркнем, что никаких биографических данных о том, чтобы такие события имели место в жизни автора, нет, и потому эти строки необходимо рассматривать как относящиеся к лирической героине Янки.

Песня «Выше ноги от земли» также уже в названии содержит отсылку к детской игре. Однако поэтическое сознание и здесь находит экзистенциальную подоплеку: «Значит будем в игры играть / Раз-два выше ноги от земли / Кто успел – тому помирать / А кто остался – тот и дурачок»¹⁰⁴. Так название детской игры становится метафорой смерти. Важно отметить, что аудиозапись этой песни принципиально отличается от всех других: текст поделен на две части, и в первой из них Янка читает свое стихотворение, а музыкальное сопровождение и пение начинается лишь во второй части аудиозаписи. В первой части описывается некий

¹⁰¹ Там же. С. 96.

¹⁰² Там же. С. 97.

¹⁰³ Там же. С. 96.

¹⁰⁴ Там же. С. 140.

обряд: «Обвязала белой ниточкой / Обмотала светлым волосом / И оставила до времени»¹⁰⁵. Обряд, очевидно, связан с таинством рождения, на этот вывод наталкивают такие формулы, как: «Ожидало поле ягоды», «Незасеянная пашенка». Резко и страшно в ряду перечня врезается словосочетание «Недоношенная доченька». Фрагмент текста, который за записи читается автором, обрывается фразой «Очень страшно засыпать». В конце песенной части вновь возникают суицидальные мотивы: «Озаглавилась весна топором / успокоилась река декабрем / Утро одиноким выстрелом»¹⁰⁶. Как мы видим, фольклорная стилизация здесь несет смыслообразующую функцию и связана с экзистенциальной проблематикой.

В поэтике Галича же наблюдается иной подход к использованию народных мотивов: они призваны стать частью палитры, характеризующей речь персонажа, нередко носят комичный эффект. Способ обращения Галича к фольклорной традиции соответствует прагматической модели «Конструирование этнографической реальности», когда «фольклор и этнографическая реальность репрезентируются не как явления этнической традиции, а как феномен социальной жизни»¹⁰⁷. При этом чаще всего элементы фольклорной стилизации появляются для характеристики речевого облика персонажей, что позволяет уточнить их функцию, которая состоит в том, чтобы отследить «пути самоопределения / самоидентификации героя»¹⁰⁸, а именно, пользуясь выводами исследователей, определить следующие признаки его идентичности: «стереотипы поведения; речевые стратегии; привычки и способы восприятия мира, <...> песни, которые он поет и т.д.»¹⁰⁹

У Галича фольклорная стилизация лишь изредка проявляется на интертекстуальном уровне, чаще встречается в музыкальной аранжировке, особенно в припевах. Однако в «Балладе о том, как едва не сошел с ума директор антикварного магазина» (1966) элементы фольклорной стилизации встречаются в припеве (носящем роль рефрена) и на текстовом уровне. Припев имитирует

¹⁰⁵ Там же. С. 139.

¹⁰⁶ Там же. С. 142.

¹⁰⁷ Головин В.В., Николаев О.Р. Указ. соч., С. 23

¹⁰⁸ Там же. С. 25.

¹⁰⁹ Там же. С. 25.

народную частушку: «Чашки-чайнички, фрукты-овощи! / Там кто хошь возьмет, хоть беспомощный! / Хоть беспомощный» (С. 175). Отдельного внимания заслуживает использование двусоставных приложений в сочетании с однокоренными или схожими по звучанию словами, как «чашки-чайнички», имеющее очевидные народные коннотации. Элементы фольклорной стилизации встречаются и в речи повествователя в «Рассказе, который я услышал в привокзальном шалмане» (1972): «Вроде вдруг попутал бес» (С. 379), «Закусивши удила» (С. 378). Уже в самом названии песни «Плач Дарьи Коломийцевой...» (1973), как и в «Русские плачи» (1974), содержится отсылка к фольклорному жанру плача. В части, которая в издании 1999 г. обозначена как «интермедия»¹¹⁰, первой же строкой идет явно стилизаторское «...Ой, доля моя жалкая» (С. 333). Не присутствует в самом тексте, но упоминается народная песня, которую поет пьяный муж Дарьи «...про Стеньку Разина / С персидскою княжной» (С. 333). Обращение Дарьи к супругу тоже имеет специфические народные коннотации: «– Вставай, любезный-суженый» (С. 334). Здесь же найдем и формулы, свойственные народному языку: герой, по уверениям супруги, не может отличить «белый свет от темени», в фольклорной стилистике выдержано отступление, начинающееся со слов «Ой, яблочки моченые...» (С. 334).

Таким образом, два типа стилизации – фольклорная и сказовая – занимают важное место в поэтике песенных текстов, проявляясь на разных уровнях: жанровом, интертекстуальном, мотивно-образном. Их основная функция – создание правдоподобного художественного образа персонажа, отличного от автора и лирического героя, поэтому использование этих приемов связано с драматургическим началом песенной поэзии.

¹¹⁰Галич, А. А. Сочинения : в 2 томах / А. А. Галич. – М. : Локид. Т. 1. Стихотворения и поэмы. – 1999. – С. 205.

§ 6. Общая характеристика песенного творчества Галича. Театральность как основная авторская стратегия. Тематический подход к анализу творчества барда

Поэтическое творчество А. Галича, состоящее, в основном, из песенных текстов, охватывает внушительный период жизни писателя, начиная с ранних опытов (9 стихотворений) 1933 – 1955 гг., с 1961 г. по 1971 г. написано 123 песенных текста, еще 45 произведений относятся к периоду 1972 – 1974 гг., наконец, 26 песен написано с 1974 по 1977 г. На данном этапе мы используем в качестве рубежей периодов творчества биографические события, ставшие судьбоносными: это запрет в 1958 г. пьесы «Матросская тишина», послуживший импульсом для обращения автора к формату авторской песни, исключение из Союза Писателей и Союза Кинематографистов и преследование Галича в 1972 году, вынужденная эмиграция в 1974 г., в 1977 г. внезапная смерть оборвала творческий путь барда. Для нас в контексте данного исследования важны любые вариации автометапаратекста (в том числе эпиграфы, посвящения), когда-либо звучавшие в исполнении автора, именно ими богато двухтомное издание¹¹¹ Локид 1999 г. под редакцией А. Петракова. Датировка и тексты песен, приведенные в книге «Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным приложением»¹¹² 2003 г., где А. Костромин занимался составлением и подготовкой текста, были приняты как наиболее верные. Выбор в качестве основных именно этих двух источников обусловлен отсутствием единого академического текстологически выверенного издания трудов А. Галича. Недостатки первого из выбранных нами источников изложены в трудах А.Е. Крылова, составитель публикует наиболее полные версии текстов, не обращая внимания на фактор авторской воли. Текстологически более точное второе из названных выше изданий богато расшифровками авторских комментариев и преамбул к исполнению той или иной песни, потому сами тексты песен будут цитироваться именно по нему, за исключением 18 текстов, присутствующих лишь

¹¹¹ Галич, А. А. Сочинения : в 2 томах / А. А. Галич. – М. : Локид. Т. 1. Стихотворения и поэмы. – 1999. – 527 с.

¹¹² Галич, А. А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным приложением. – М.: Локид-Пресс, 2003. – 543 с.

в первом, а паратекстуальные цитаты будут сопровождаться отсылками к конкретному изданию. Впрочем, издание 2003 года также не лишено недостатков. Так, тексту песни «Уходят друзья», датированному 1963 годом, впрочем, со знаком вопроса: ««1963?»»¹¹³ предпослано посвящение «Памяти Фриды Вигдоровой», которая умерла в 1965 году. Если посвящение появилось на более поздних аудиозаписях, издателю следовало это отметить. В двухтомнике 1999 года песня датирована 1965 годом.

Следует оговорить, что в цели работы не входит изучение аспектов вариативности песенных текстов Галича, относящихся к текстологическим проблемам. Датировка песен приводится по изданию 2003 года в упрощенном формате. Обращение к исполнительским субтекстам производится по мере необходимости и только в случаях, когда эти элементы оказывают значительное влияние на субтексты. Вне поля зрения исследования оказываются циклообразующие принципы песенной поэзии Галича, так как в цели настоящей работы входит диахроническое рассмотрение реализации мотивно-образной структуры и интертекстуальных связей.

Поэзия А. Галича вызывает ряд проблемных вопросов у исследователей; вопросы эти относятся далеко не ко всем его произведениям, но к наиболее яркой их части: в основном, к так называемым жанровым, или ролевым текстам песен. Это, порой, сложность выявления авторской позиции, под вопросом возможность обнаружения признаков присутствия лирического героя. Но основной вопрос — почему успешный, талантливый драматург, сценарист и актер внезапно, как это видится, стал резким оппозиционером, все свои незаурядные способности пустил на создание необычайно реалистического, но изощренно изломленного художественного мира, ставшего отражением современной автору реальности. Одним из толчков к такому перевороту послужила смелая для своего времени пьеса, действие которой происходит в 1937 г., героями которой становятся члены еврейской семьи. «Еврейский вопрос» — чувствительная тема для общества

¹¹³ Там же, С. 72.

и властей; пьесу запретили. По словам Е.Г. Боннер в изложении брата автора, Валерия Гинзбурга, «в жизни каждого человека, тем более художника, наступает определенный момент, когда он не может не говорить правду или довольствоваться полуправдой»¹¹⁴. Категория совести, которая станет одной из важнейших в песенно-поэтическом творчестве Галича, оказалась решающей в этом повороте творческой и биографической судьбы, когда перед ним, как перед героем «Гусарской песни» (1963), встает выбор: «То ли броситься в поэзию, / То ли сразу в желтый дом» (С. 83).

Как состоявшийся профессиональный драматург, А. Галич населяет свою художественную вселенную персонажами разного социального статуса. Частью авторской стратегии становится воспроизведение натурализованных бытовых ситуаций, обычно за счет гротеска представленных анекдотически. При этом автор, зачастую, самоустраняется, по-актерски отождествляя себя со своим героем: так появляется ролевой герой в поэтике Галича. Такой способ отображения действительности восходит к традициям народной лирической песни, народной драмы¹¹⁵. Замечания Вл.И. Новикова по поводу Высоцкого о том, что на его тексты песен влияло литературное образование¹¹⁶, может быть в полной мере отнесено и к творчеству Галича. Оба барда были не чужды миру театра, высокоцковедение еще со статьи Н.А. Богомолова¹¹⁷ установило тесную связь между поэзией и театром в его творчестве. Тот же Вл.И. Новиков говорит о перспективности исследования «своеобразии и о функции театрального начала в творчестве каждого»¹¹⁸ из «троицы» ОВГ. Наконец, самому феномену звучащей поэзии свойственна театральная природа исполнительского субтекста.

¹¹⁴ Галич, А. А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным приложением. – М.: Локид-Пресс, 2003. – С. 56.

¹¹⁵ Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – 2-е изд., доп. – Л.: Худож. лит., 1971. – 413 с. – С. 250–251.

¹¹⁶ Новиков, Вл. И. В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. – М.: Интерпринт, 1991. – С. 53–54.

¹¹⁷ Богомолов, Н. А. Чужой мир и свое слово // Мир Высоцкого: исследования и материалы. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. – Вып. 1. – С. 157.

¹¹⁸ Новиков, Вл. И. Окуджава – Высоцкий – Галич. Проект исследования // Мир Высоцкого: исследования и материалы. – Вып. III. – Т. 1. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. – С. 239.

По поводу творчества Галича театральному началу (в широком смысле) посвящена статья¹¹⁹ И.А. Соколовой. Автор справедливо отмечает, что «...сотрудничество с театром и кино – одна из составляющих творчества многих бардов»¹²⁰. В сам комплекс «театральность» автор статьи предлагает включать понятия «драматическое» и «чужое слово», «многосубъектность», «драматургичность», «сценичность», «кинематографичность». Отмечается, что «значимость драматургических работ Галича для его же собственных песенных сочинений – не вызывает сомнений»¹²¹. «Театр одного актера», который усмотрел в творчестве Галича Синявский¹²², признается автором статьи как одна из отправных точек при анализе песенного творчества, в котором особую роль играл артистизм исполнителя. Описание мизансцен автор статьи усматривает во многих реализациях повествовательной стратегии Галича, что, как нам кажется, не всегда значимо: так, кинематографичность может быть усмотрена и в пушкинских повестях, но что это дает исследователю? Детали, обладающие «сильным визуальным эффектом»¹²³, признаются автором статьи в качестве театральных или кинематографических, при этом как пример приводятся строки, которые можно интерпретировать и как реализацию живописного кода, но в целом просто представляющие собой удачную реализацию художественного образа: «Свет ложился на подоконник, / Затебал на полу возню» (С. 369) («От беды моей пустяковой...», 1972), «Следят из окон постно / За нею сотни глаз» (С. 279) («Снова август», 1966-1969). Жест и мимика, но не как исполнительский субтекст, а воплощенные в текстах песен, также представлены автором статьи в качестве признаков театральности поэтики. Интерес представляет типология «системы обращений»¹²⁴. Так, автор выделяет обращения ролевого героя и лично автора (что видится справедливым лишь в случаях откровенной публицистичности

¹¹⁹ Соколова, И. А. Театральное начало песенной поэзии А. Галича. // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А. Е. Крылов. – М. : ЮПАПС, 2003. – С. 163–198.

¹²⁰ Там же, С. 165.

¹²¹ Там же, С. 171.

¹²² Синявский, А. Театр Галича // Заклинание Добра и Зла : сб. ст. и воспоминаний о жизни и творчестве А. Галича и его соч. / сост. и авт. предисл. Н. Г. Крейтнер. – М. : Прогресс, Б. г. (1992). – С. 240–247.

¹²³ Соколова И.А. Театральное начало песенной поэзии А. Галича. // Галич: Новые статьи и материалы / Сост. А.Е. Крылов. – М.: ЮПАПС, 2003. – С. 186.

¹²⁴ Там же, С. 188.

высказывания), в качестве адресатов выделяются слушатель / слушатели, участники (действующие лица), все люди. Подводя итог, можно сказать, что, хотя автор и склонен видеть приемы театрализации во всем, что касается эпического характера сюжетных песен Галича, в статье намечены многие важные направления для дальнейшего исследования предмета, ряд выводов послужил основой и для размышлений в рамках данной работы.

Песенное творчество Галича легко поддается анализу с точки зрения его тематической направленности. И дело не в том, что в случае Галича, как и у Зощенко, по мнению К. Чуковского, «проповедник... взял верх над художником»¹²⁵ – у Галича эти две ипостаси сосуществуют в извечной равной борьбе, и художник мыслит себя пророком, а пророк не мыслит себя без художественного воплощения своих идей. Сам творческий метод барда, стремящегося к синтезу эпоса (в сюжетности своих песен), лирики (в интимных переживаниях лирического героя, остающегося поэтом и гражданином) и драмы (в неизменной театрализации как на исполнительском уровне, так и на уровне приемов), подсказывает такой подход, в рамках которого рассмотрение приемов поэтики невозможно в отрыве от рассмотрения мотивно-образной структуры, типологии персонажей, населяющих художественный мир барда, ведь в зависимости от типа героя меняется его речевая характеристика, а при обращении к той или иной магистральной теме своего творчества бард использует уникальный набор приемов.

*

Мы рассмотрели различные подходы к изучению литературной песенности и песенной поэзии. Обнаружилось, что сама идея синтеза слова и музыки, активно разрабатывавшаяся на рубеже XIX-XX вв. и получившая стремительное развитие начиная со второй половины XX века в творчестве поэтов-бардов, опирается на опыт древнего синкретизма и на достижения фольклорной песенности.

Различные типы субтекстов должны учитываться исследователем в той мере, в которой они влияют на смыслопорождение. При этом одним из возможных

¹²⁵ Чуковский К.И. Из воспоминаний / Корней Чуковский. – Спб.: Азбука, 2014. – 474 с.

принципов классификации литературной песенности может быть порядок создания субтекстов. Важно отметить, что филологическое исследование предполагает, в том числе, изучение воздействия сторонних субтекстов на интерпретацию основного, но не анализ их самих. Одним из важных источников субтекстов является циклизация, которая в бардовской песне реализуется на тематическом уровне, а также в песнях, объединенных общим сюжетом или героем, как в цикле о Коломийцеве у Галича.

Рассмотрев имеющиеся терминологические расхождения в исследованиях песенной поэзии, мы предложили наиболее адекватные предмету исследования, систематизирующие имеющиеся наработки, решения. **Фольклорная песенность и литературная песенность** лежат в основе классификации. Принципиальным становится вопрос авторства основного текста и остальных субтекстов, которые могут быть **авторскими, авторизованными** или **неавторизованными**, а в случае, когда авторов несколько, наряду с **авторской песенностью** предлагается использовать термин **коллегиальная песенность**. При определении принадлежности песенного автора к той или иной культурной субпарадигме (авторская песня, рок или рэп поэзия, к примеру) необходимо ориентироваться на его собственное позиционирование и социальный фактор (среда, в которой вращается и творит автор, которой принадлежит основная масса его аудитории). Творчество Галича должно рассматриваться как пример литературной авторской песенности, существующей в рамках феномена авторской песни.

Рассмотрена такая важная характеристика творчества песенных поэтов, как театрализация. Важную роль в реализации поэтических приемов, связанных с ней, играют различные виды стилизации – фольклорная и сказовая. Их функционирование в авторской песне отличается от такового в рок-поэзии. В творчестве Галича, к примеру, усилена их роль в создании языковой личности персонажей. Герои песен барда могут быть классифицированы в зависимости от их социального статуса, а сами песни – с точки зрения их мотивно-образной структуры. Обоснован тематический подход к анализу творчества Галича как единого целого.

Глава 2. Субъектно-персонажная структура лирики Галича

В данной главе рассматривается типология возникающих в театрализованном пространстве песенной поэзии Галича героев, а также средства и пути проявления авторской позиции. Структура главы обусловлена обнаружившимися различиями между социальными типами персонажей и вариациями воплощения автора в тексте. В первом параграфе рассматриваются герои ролевой и персонажной лирики. В зависимости от социального статуса они подразделяются на 1) обывателей, 2) «начальничков», 3) палачей и 4) охранников и охраняемых; каждой из этих групп посвящен особый раздел параграфа. Во втором параграфе рассматривается типология вариантов присутствия автора в тексте, который способен скрываться под маской ролевого героя, присутствовать в виде лирического «я», обобщенного «мы», проявлять себя в различных элементах поэтики, как, например, в неожиданно публицистических фрагментах финала песенного текста.

В связи с рассмотрением ролевой и персонажной лирики необходимо обратиться к понятию языковой личности. Языковому портрету обывателя в творчестве Галича посвящена статья А.Е. Крылова «О жанровых песнях и их языке»¹²⁶, многое в этом контексте сообщает и раздел монографии И.Б. Ничипорова «Трагедийно-сатирическое осмысление действительности. Образ советского обывателя в песенной поэзии Галича»¹²⁷. А.Е. Крылов говорит о «жанровых», т.е. ролевых песнях, посвященных натуралистическому изображению бытовых сюжетов. Он перечисляет такие лексические средства реализации авторской стратегии, как просторечные, блатные слова, жаргонизмы, украинизмы, ненормативная лексика, а также случаи неправильного ударения и нелитературного произношения. В качестве объяснения мотивации Галича автор приводит выдержку из его интервью: «миллионные массы заключенных вернулись,

¹²⁶ Крылов, А. Е. Проверено временем: О текстологии и поэтике Галича. – М.: Либлика, 2020. – С. 17-23.

¹²⁷ Ничипоров, И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. – М.: МАКС Пресс, 2006. – С. 336-348.

так сказать, в жизнь, они принесли ли с собой свой жаргон, свой язык»¹²⁸. И.Б. Ничипоров в главе, посвященной обзорной характеристике образа обывателя в поэзии Галича, говорит о том, что предметом изображения становится «мышление рядового советского обывателя»¹²⁹, в котором обнаруживаются «тупики политизированного мышления»¹³⁰, «обветшание политических слоганов»¹³¹, «иррациональное преломление официозных идеологем в массовом сознании»¹³². При этом автор выделяет «три уровня существования обывателя в галичевских песнях: семейно-бытовой, общественный, уровень истории»¹³³. Отмечается при этом, что «частная жизнь персонажей становится предметом партийного обсуждения»¹³⁴. На наш взгляд, Галич показывает, что не только семейно-бытовой уровень не может удержаться в рамках частной жизни, становясь достоянием общественности (как в сюжете песни «Красный треугольник», 1963), но и на общественном уровне клишированное сознание склонно возводить все в исторический, эпохальный масштаб обобщения, и в том же «Красном треугольнике» в «покаянной» речи героя находим: «И в моральном, говорю, моём облике / Есть растленное влияние Запада» (С. 87). Парадоксальной, на наш взгляд, здесь становится возможность проявления индивидуальности героя при неразличении разномасштабных уровней его существования.

§1. Персонажный мир и типология ролевых героев в песенных текстах Галича

Рассмотрение типологии персонажей, населяющих художественный мир песенной поэзии Галича, мы начинаем с ролевой и персонажной лирики, где наиболее очевидным представляется разделение авторского «я», лирического

¹²⁸ Крылов, А. Е. Проверено временем: О текстологии и поэтике Галича. – М.: Либлика, 2020. – 630 с. – С. 22.

¹²⁹ Ничипоров, И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. – М.: МАКС Пресс, 2006. – С. 338.

¹³⁰ Там же, С. 340.

¹³¹ Там же, С. 347.

¹³² Там же, С. 349.

¹³³ Там же, С. 340.

¹³⁴ Там же, С. 341.

и ролевого героев. Персонажный мир Галича можно разделить на следующие типы героев:

- обыватель низкого социального статуса, зачастую бедный, незащищенный;
- обыватель среднего уровня: мелкий или даже относительно высокий начальник;
- приближенный к власти высокий начальник (обезличенный или, напротив, носящий перифрастические черты конкретного исторического лица) или «Сам» (чаще всего носящий черты Сталина), вождь;
- ЗЭКа, бывший или в настоящем;
- вохровец, зачастую обезличенный.

Перипетии судьбы способны обеспечить взаимопроникновение этих типов: так, герой песни под названием «Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане», «член КПСС», «русский майор» с «допуском», что говорит о его принадлежности к касте «охранников», по анекдотическому стечению обстоятельств, шутки ради записавший себя в евреи (здесь упоминается пресловутый «пятый пункт» – национальность), получает возможность на собственной шкуре испытать отношение к представителям данной национальности в СССР и в конце песни обнаруживает, что он «беспартийный, рядовой».

Отметим здесь принципиальное разделение ролевой и персонажной лирики. Субъектом речи первой является сам ролевой герой, тогда как во втором случае возникает рассказчик, вводящий в сюжет различных персонажей.

§1.1 Обыватель низкого социального статуса

Бедный, незащищенный обыватель низкого социального статуса – самый часто встречающийся в песнях Галича персонаж. Попробуем найти все черты этого собирательного образа.

Персонаж этого типа появляется у Галича в 1963 г. и прочно закрепляется в его песнях на протяжении всего творческого пути барда. Песня «Про маляров, истопника и теорию относительности» (1963) уже в самом названии имеет очевидное противоречие, призванное создать комический эффект. Ролевой герой песни – один из двух маляров, которым компанию за «Жигулевским» и «Дубняком» (речь идет о пиве и крепкой горькой настойке на коре дуба и желудях) составляет истопник, которого пригласили для поддержания традиции «соображать на троих». Именно этот «третий» «открывает глаза» малярам на абсурдное «пари» между «нашими» и «ихними» физиками, в результате которого «раскрутили шарик наоборот». Удивившись такому событию, герои приходят к выводу: «больше мы малярничать не пойдем!» (С. 76). Ролевой герой и его напарник представлены наивными, необразованными, темными людьми: они не только принимают на веру поведенное истопником, но и начинают опасаться неожиданных для слушателя последствий: «Это все ж таки радиация, / А не просто купорос» (С. 77), у них развивается ипохондрия: «Пятую неделю хожу больной», «Тоже и напарник мой плачется: / Дескать, он отравленный начисто» (С. 77), герой прислушивается к совету того же истопника, который говорит, что водка «очень хороша от стронция». Налицо сознание малообразованного человека, запуганного государственной пропагандой об угрозе ядерного удара и средствах противодействия воздействию радиации. Рассказанное истопником, однако трактуется и в свою пользу, и «открытие», которое никак на самом деле не сказывается на реальном положении дел, становится лишь оправданием для того, чтобы не работать и пьянствовать. У остроты восприятия есть двойная мотивация: в самом начале герои чувствуют «Чтой-то нехорошее в воздухе», от чего у них «Ноги прямо ватные» (С. 75). Вспомнив их род занятий, можно предположить, что речь идет о токсическом отравлении. Впрочем, и спустя более, чем месяц («Пятую неделю не сплю с женой») их желание продолжать бездельничать и «лечиться» «Столичною» не пропадает. Однако ролевого героя характеризует не только гротескно приумноженная невежественность, клишированность сознания, лень и пьянство. Стремление почувствовать себя личностью, подчеркнуть свою индивидуальность

несмотря ни на что читается в строках: «А что мы люди, а не бобики, / Им на это начихать» (С. 76).

Среди средств создания языковой личности отметим нарушения нормы произношения «чуйствуем», аграмматичные формы «ихним», разговорные формы и обороты «шивоворот-навыворот», «начихать», «гори огнем», «ну прямо сник». Неуместное употребление слов несвойственного ролевому герою лексического пласта – наукообразных и просто сложных для его восприятия («квалификация», «стронций», «купорос») – показывает агрессивное вторжение чуждого дискурса. С 50-х гг. страна готовилась к отражению возможного ядерного удара, а Карибский кризис 1962 г. послужил началом широкой антивоенной кампании на Западе и стал переломным моментом в гонке вооружений. Средства массовой информации распространяли сведения о вероятных последствиях ядерного взрыва, памятки о порядке действий гражданского населения в таких случаях были доступны каждому. Галич показывает, какое отражение эти сведения получали в сознании советского обывателя. Все эти приемы призваны создать ощущение потока устной речи малообразованного человека, достоверности которой не мешает даже стихотворная форма изложения: этого эффекта автор, в частности, достигает применением прозаической тактики сказа.

Ролевой герой обнаруживает полное несовпадение в ментальном и духовном развитии с лирическим героем, тем более с более с биографическим автором. Тем несправедливее было бы считать, что концовка стихотворения, формально являющаяся продолжением размышлений ролевого героя, может принадлежать плодам его сознания. Суждение о происходящем с миром «А шарик вертится и вертится, / И все время – не туда» (С. 77), хоть и связано сюжетно с предшествующим текстом, обретает философское и оценочное суждение, выходя за рамки текстуального контекста. Впрочем, мы еще увидим, что и «темный» обыватель, частый герой персонажной лирики Галича способен на масштабные обобщения и глубокие умозаключения – на интуитивном уровне.

Герой «Баллады о прибавочной стоимости» (1964) предстает (в начале) радивым последователем марксизма-ленинизма, вероятно, не бездумным

носителем идеологии. Комичность сюжета превращает ситуацию в анекдотическую: герой получает сообщение о наследстве (земля и фабрика), доставшемся от тетки из вымышленной буржуазной страны Фингалии. На радостях герой пропивает имеющиеся сбережения и то, что назанимал у «друзей-бражников», а выйдя из запоя узнает, что в Фингалии произошла революция, а значит, он лишен наследства. Судя по финалу песни, таковые события не прошли даром для психики героя песни. Парадоксы идеологизированного сознания и степень покорности гражданина в условиях тотальной несвободы раскрываются в деталях повествования, которое ведется от лица ролевого героя, который тщательно, «от сих до сих» «научность марксистскую пестовал» (С. 108). Только узнав о наследстве по радио, герой пугается: «ох, не надо бы вслух»: он осознает, что тема «склизкая», «не марксистская». Отправляясь в Инюрколлегию, герой собирает вещи – «если сразу возьмут, чтоб не мыкаться» (С. 109). Однако все проходит благополучно, и приходит осознание: «Выходит так, что мне – т у д а !» (С. 110). Дальнейшее в полной мере раскрывает особенности характера и судьбоносность выбора героя, который приводит его к личной трагедии. Еще недавно «почти что зам» увольняется с работы, о чем прямо говорит: «Посылаю начальство я в задницу» (С. 110) (о чем, вероятно, тайно мечтал всю жизнь). Он уходит в запой «с воскресенья и до воскресения», причем его друзья, такие же пьяницы, видимо, надеясь, что герой их не забудет, обрета наследство: «Мол, пришлешь нам, что будет ненужное» (С. 111), «все как один» занимают ему денег, чтобы он мог продолжить «веселие». Стихотворная структура песенного текста нарушается прозаической имитацией новостного выпуска о революции в Фингалии. Реалистичность происходящего подчеркнута с помощью использования типовых для такого рода сообщений клишированных формул: «Народы Советского Союза приветствуют и поздравляют братский народ Фингалии со славной победой!» (С. 112). Недавние единомышленники для главного героя, который смотрит на экран «как на рвотное», становятся «негодьями, бандитами, нахалами». «Научность марксистская» обретает в устах разгневанного персонажа наименование «штучки Карловы». Впрочем, оказывается, что заявления об усердном изучении

«Капитала» и «Анти-Дюринга» сильно преувеличены: в песне идет речь о частной собственности, а герой, изменяя известные строки Шекспира, говорит, что «... нет на свете печальнее повести, / Чем об этой прибавочной стоимости» (С. 112).

Особенностью песенной структуры становятся вставки, использующиеся в качестве рефрена, в конце каждой из которых обнаруживается обращение повествователя к слушателям: «А вы не псих?», «А вам смешно?», «А вы не зам?» и т.д. С одной стороны, это придает живости повествованию, убирает «четвертую стену» в «театре одного актера». С другой стороны, именно в таких вставочных элементах может обнаружить себя автор. Вот ролевой герой иронизирует над собой, изучающим теорию марксизма «И пусть я псих, а кто не псих? / А вы не псих?» (С. 108). Вариацией этих строк становится финал песни: «И вот теперь я полный псих! / А кто не псих?!» (С. 112). Обратим внимание, что если в первом случае звучит комичный вопрос-обращение к слушателю, то во втором – серьезный риторический вопрос, требующий согласиться с тем, что все вокруг психи. Традиционным для поэтики Галича оказывается и смешение разговорного и политического дискурсов, из которых последний агрессивно вторгается в речь ролевого героя, не способного использовать его уместно, поместить в контекст, что показывает чуждость насаждаемой идеологии.

Автор помещает своего героя в комическую ситуацию, ставит эксперимент над персонажем, который должен казаться властям «благонадежным», но тот, не будучи ни идеологически, ни морально устойчивым, не выдерживает натиска обстоятельств. Как и у героев «Песни про маляров...», первая реакция на изменение внешних обстоятельств – прекратить работать и запить. Абсурдность ситуации в обоих произведениях сказывается на психике героев.

Еще печальнее оказывается судьба героя песни «Фарс-гиньоль» (1964). Повествование ведется от третьего лица, однако наблюдается практически полная ассоциация автора с персонажем: входя в роль, автор сочувственно проникается проблемами своего героя: «Тут двухгривенный, там двухгривенный, / А где ж их взять?!» (С. 105). «Папаня», речь о котором идет в песне, находится в затруднительном финансовом положении. Шестеро «нахлебников» – «Обо всех

подумать надо» (С. 105) – забирают все доходы, положение отчаянное. Автор сталкивает своего героя с бездушной общественной машиной кассы взаимопомощи. Добровольные профсоюзные кассы такого рода были популярны в СССР: платившим регулярные взносы могли предоставить краткосрочную или долгосрочную ссуду, в исключительных случаях – безвозвратное пособие. Именно в такую кассу и обращается герой песни. Однако, по-своему интерпретировав известный лозунг хрущевских времен «Догнать и перегнать Америку!», секретариат кассы отказывает ему в ссуде: «Каждый рупь – догнать Америку! / Посему тебе отказано, / Но сочувствуем...» (С. 106). Получив отказ, герой поначалу ведет себя в традициях галичевских песонажей – пьет. Однако его ждет трагический конец – самоубийство, «...повесился на люстре» (С. 106). Значение этого события нивелируется: «Помер смертью незаметною, / Огорчения не вызвал» (С. 106). Факт суицида находится в окружении реалистических бытовых деталей, свидетельствующих о крайне затруднительном финансовом положении семьи, бессмысленности существования героя. Абсурд ситуации подчеркивается необходимостью вызывать врача для мертвого: «Ой, не надо “скорой помощи”, / Нам бы медленную помощь» (С. 106). Гиньоль – жанр кукольного театрального искусства родом из Франции. Подобно перчаточной кукле, герой никак не может повлиять на ход своей жизни, судьба его тяжела и беспросветна, что и выражено в названии. Вырваться из «заколдованного круга» он может лишь покончив с жизнью. Пропагандистский дискурс вступает в конфликт с реальными бытовыми проблемами обывателя, а столкновение общественного и личного, государственного и частного, реализованное в плане поэтики на лексическом уровне, оказывается неразрешимым.

Герой песни с длинным названием «Право на отдых, или Баллада о том, как я навещал своего брата, находящегося на излечении в психбольнице в Белых Столбах» (1965) находит другой путь убежать от реальности. Как и прочие персонажи Галича, он не прочь выпить: «Первача я взял ноль-восемь...», «пару рижского» (С. 118). По сюжету, герой, от лица которого идет повествование, отправляется в психбольницу «На брата да на психов поглядеть» (С. 118). В этой

цитате обнаруживается, что собственного брата он к психически больным не причисляет: известно, что психиатрия времен СССР была как минимум не только медицинским, но и карательным инструментом; впрочем, других намеков на этот факт в тексте нет. Герою нравится свобода, которой пользуются обитатели психбольницы, и он с радостью соглашается подменить своего брата, которому в Москве «...выправить / Надо пенсию» (С. 119) и, видимо, повидаться с женой и любовницей. Свое предложение брат героя подкрепляет аргументом: «Тебе ж нет в Москве / Вздоха-продыха» (С. 119). В финале герой уже отождествляет себя с остальными обитателями больницы: в рефрене, где ранее употреблялось относительно психов местоимение «им», теперь используется «нам». За счет возможности свободы самовыражения: «Ах, у психов жизнь / Так бы жил любой: / Хочешь – спать ложись, / Хочешь – песни пой» (С. 120) психбольница оказывается здоровей, выгоднее общества. Петь песни оказывается возможным без преследования лишь за забором психбольницы. Ролевого героя трудно уличить в стремлении к творчеству, он ищет здесь покоя: «А и вправду мне / Отдохнуть не грех!» (С. 120), но подтекст, авторство которого принадлежит герою лирическому, все равно очевиден. Наряду с бытовыми приметами времени («рижское», «керченская сельдь»), призванными придать достоверности повествованию, Галич переносит размышления и в привычный философский пласт, вновь поднимая вопрос о соотношении частного и общественного: только находясь в психиатрической больнице герой может чувствовать себя спокойно, находясь «На виду у всех...» (С. 120). Эта строчка показывает трагичность положения советского человека, у которого вслед за частной собственностью отбирают и право на личную жизнь; с больного никто не спросит – вот он и чувствует себя «как в доме отдыха» в психбольнице – единственном месте, где можно расслабиться.

В песне «Жуткое столетие» (1965) ролевой герой – шофер, бунтующий против автоматов (счетных машин, турникетов), внедренных в повседневную жизнь, испытывает личные эмоции: зависть, ревность. Автор статьи «Песенная

новеллистика Александра Галича»¹³⁵ отмечает, что «судьбоносное событие» – присутствие на свадьбе любимой женщины, которая выходит замуж за другого противопоставлено «мелкому, но крайне досадному» инциденту – турникет в метро «порвал штаны ... сверху донизу» (С. 122). Именно инцидент, а не основное событие, становится поводом к агрессии против автомата «Плакал я и бил его ботинкою» (С. 122), в результате чего герой обращается к работодателю с просьбой о путевке: «До суда поезжу дни последние» (С. 122). Однако вслед за автором статьи необходимо отметить, что день из жизни ролевого героя, описанный в песне, представляет собой цепочку нюансов, в которых порванные турникетом штаны становятся последней каплей. Жених возлюбленной ролевого героя, который, по словам повествователя, «строил из себя ученого» – работает за «счетной машиной», и именно это вызывает зависть: «Сам сачкует, а она работает» (С.122). Конфликт обывателя – шофера – и представителя интеллигенции оказывается завязкой в сюжете песни. Таким образом, раздражение против индустриализации возникает еще на свадьбе, когда герой восклицает: «Ну, а нам-то, нам-то среди роботов, / Нам что делать, людям неприкаянным?!» (С. 122), а турникет, порвавший штаны, выступает лишь триггером, который в итоге доводит его до угрозы суда. Последняя строчка «автоматное столетие» замыкает циклическую композицию песни, вступая в отношения дополнения к названию песни. Отметим, что неадекватное поведение ролевого героя, атаковавшего сломанный турникет вновь поднимает тему психического здоровья.

Тема машин возникает и в песне «Я принимаю участие в научном споре между доктором филологических наук, профессором Ю.А. Бяликом и действительным членом Академии наук СССР С.Л. Соболевым по вопросу о том, может ли машина мыслить» (1966). Название, настраивающее слушателя (читателя) на драматургичный полилог, оказывается «обманкой»: театральность, заложенная в названии, не реализована в тексте песни. Здесь повествователь, как и герой «Жуткого столетия», чувствует, что он «в научном мире личность лишняя» (С. 147).

¹³⁵ Левина, Л. Песенная новеллистика Александра Галича / Л. Левина // Вопросы литературы. – 2004 – №3. – С. 151-172.

Сюжетная коллизия строится вокруг автомата с газированной водой (видимо, одного из тех, что начали появляться к фестивалю молодежи и студентов 1957 г. и получили вскорости широкое распространение), который никак не хотел приносить «людям никакой прибыли», как ему ни грозили, мол «Мы научим тебя жульничать» (С. 148). Снова возникает противостояние мира машин и мира людей, которые отмечают, что «Это люди – те приспособятся, / А машина – та засекается» (С. 148). «Глупая машина», автомат в этом мире не способен работать исправно и наделяется человеческими чертами: «Так и стал автомат шизиком» (С. 148). Действительность мира Галича способна свести с ума даже бездушную машину. Вообще же отношение героев этих песен к роботам имеет явные аллюзии на аргументы противников кибернетики, борьба с которой, когда она была объявлена реакционной лженаукой, разворачивалась в первой половине 1950-х гг. С другой стороны, разработка этой темы созвучна отношению героя рассказа А. Грина «Серый автомобиль» (1923), где автомобиль выступает в качестве образа враждебного механистического мира. Глубокое знакомство Галича с творчеством этого писателя подтверждается его авторством сценария к фильму «Бегущая по волнам», свидетельством его биографа, который, рассказывая о круге чтения дочери барда, Алены Архангельской, упоминает: «Галич давал ей «взрослые» книги ... Тогда же она перечитала все произведения Александра Грина»¹³⁶.

В «Балладе о сознательности» (1967) герой этого типа впервые обретает имя: Егор Петрович Мальцев. Строго говоря, здесь он не выступает как ролевой герой, являясь персонажем. Повествователь здесь выступает всемогущим, проникая в сон своего героя. Ситуация комична: умирающий от диабета во сне узнает о том, что «... больше диабета / в стране Советской нет!» (С. 208) и, проявив «сознательность», немедленно выздоравливает. «Лишь при Советской власти / Такое может быть!» (С. 209) – иронично резюмирует автор, пародируя

¹³⁶ Аронов, М. Александр Галич: полная биография / М. Аронов. – М.; Ижевск : НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», Институт компьютерных исследований, 2010. – С. 86.

пропагандистский дискурс. Во сне «краснознаменный хор» старается пристыдить героя: «Давай, Егор Петрович, / Не подводи страну!» (С. 208). Абсурдность таких увещаний усиливается патетическими строками о выздоровлении героя: «И жизнь его из пальцев / Не стала больше течь» (С. 209), более того, теперь ему доступны сладости (ведь диабет «отменен»). Так диктат государственной машины оказывается способным отменить смерть.

Интерес представляет нарративная структура песни «Отрывок из радиотелевизионного репортажа о международном товарищеском матче по футболу между сборными командами Великобритании и Советского Союза» (1968), где происходит чередование искусно симитированного репортажа о ходе футбольного матча и прямой речи советского футболиста. Галич показывает предельную политизированность общества. Пока судья действует в интересах «наших», комментатор хвалит его: «по-настоящему арбитр международной квалификации» (С. 236). Однако после грубого нарушения правил против английского футболиста судья назначает пенальти, и сразу в словах комментатора предстает как «один из самых продажных политиканов от спорта» (С. 237). Футболист в своем монологе употребляет нецензурную брань, использует всю пластику сниженного разговорного языка. Противостояние СССР и Запада в изложении советской пропаганды прочно засело в языковой личности этого героя, но скрыть собственную необразованность он не может: «А он с земли мне по-английскому: / “Данке шен”» (С. 237). Герой представляет себе, как его будут распекать за неудачное нарушение правил, приведшее к проигрышу в матче, имитируя клишированную речь, пропитанную лозунговой стилистикой идеологов: «Ты ж советский, ты же чистый, как кристалл! / Начал делать – так уж делай, чтоб не встал!» (С. 237). Сложно согласиться с мнением исследователя о том, что «пародирование журналистских текстов и медиадискурса не преследовало иных целей, кроме максимизации производимого на слушателя или читателя впечатления и получения отклика»¹³⁷. Пародирование медиадискурса призвано и отразить

¹³⁷ Кадочникова, С. А. Пародирование журналистских текстов в авторской песне (к проблеме интертекстуальности бардовской поэзии) // Меди@льманах. – 2018. – №4 (87). – С. 148.

способы формирования общественного мнения, и показать идеологизированность даже в таких сферах, как, к примеру, спортивный комментарий.

Языковая личность ролевого героя этого типа показывает себя и в песне «История одной любви, или как это все было на самом деле. Рассказ закройщика» (1971). Идеологизированное сознание, замусоренное пропагандистскими лозунгами, проявляет себя в ярких оценочных суждениях рассказчика: «И звалась эта дамочка Шейлоу, / На гнилой заграничный манер» (С. 350). Однако способен этот рассказчик и на иронию, несколько упрощенно понимая механизмы дипломатических взаимоотношений, низводя их до масштаба склок в коммунальной квартире – «Раз, мол, вы обижаете лордов нам, / Мы вам тоже напишем в щи» (С. 353). Сюжет его рассказа незамысловат, но анекдотичен. «Дамочка вполне роковая», гордая Шейла (которая «служила в ателье на приемке», в том же, где работает и рассказчик-закройщик) вступает в отношения с «видным мужчиною» – сержантом милиции. Тот однажды видит ее с отцом, приехавшим из Глазго, но принимает его за соперника и бросается на него «как алкаш на посудинку» (С. 352). Это провоцирует международный скандал. Примечательно, что сержант «...получил повышение, / Как борец за прогресс и за мир» (С. 353), а героиня рассказа оказывается жертвой борьбы с Западом – «в дурдоме она чувствует лучше» (С. 353). Политическая трактовка неадекватных действий милиционера «переворачивает» ситуацию; анекдот, рассказанный Галичем, призван показать произвольное отношение государства к реальности, в которой последняя подчинена ему абсолютно. «До чего же, братцы, глупо и скушно!» (С. 353) – этим восклицанием заканчивается песня, и пусть эти слова вложены в уста рассказчика, в них чувствуется горечь ироничной авторской рефлексии.

История «Шейлочки» зеркально перекликается с сюжетом одного из самых ранних, по замечанию¹³⁸ автора, первого из написанных им в жанре авторской песни произведения «Леночка» (1962). Героини обеих песен – гордые, красивые девушки, но Леночка сама является сержантом милиции. Сюжет повествует

¹³⁸ «Просто самая первая песня, написанная мною после того, как в течение двух с половиной примерно лет у меня подряд запретили три пьесы». *Галич, А. А.* Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным приложением. – М.: Локид-Пресс, 2003. – С 59.

о коллизии, когда, остановив кортеж эфиопского принца, Леночка оказывается в центре дипломатических интриг. В итоге она становится «шахиной» (С. 63): за рамками рассказа остается факт, что вместе с моделью вымпела «союзнику» дарят и понравившуюся ему девушку. А.В. Кулагин обращает внимание¹³⁹ на мелодические, ритмические, композиционные и сюжетные параллели «Леночки» с песней, которую он называет источником – «Танечкой» В. Лифшица, прозвучавшей в кинокомедии «Карнавальная ночь». Исследователь предполагает, что Галич не называет «Танечку» в качестве источника либо потому, что считает, что «такая привязка принизит, в глазах слушателей, значимость сочинения песни для ее автора», либо «не хочет бросить тень на близких ему людей, авторов» фильма. Хочется высказать предположение, что параллели между песнями, особенно в формальном плане, были слишком очевидными, чтобы отдельно говорить о их связи: «Таня, Танечка» Лифшица была очень популярной, как и многие песни из этого фильма. В пользу такого предположения можно привести еще один пример из песенных текстов Галича, где используется тот же узнаваемый ритм, те же знаковые для стилистики этой песни уменьшительно-ласкательные суффиксы, частично – и та же мелодия. Речь о фрагменте «Баллады о Вечном огне» (1968):

А вот ещё:

В мазурочке

То шагом, то ползком

Отправились два урочки

В поход за «языком»!

В мазурочке, в мазурочке,

Нафабрены усы,

Затикали в подсумочке

Трофейные часы!

¹³⁹ Кулагин, А. В. Об источнике первой авторской песни Галича. Галич: Новые статьи и материалы / Сост. А.Е. Крылов. – М.: ЮПАПС, 2003. – С. 6-16.

И так далее, до слов «Лишь нету, как положено, / Дощечки со звездой» (С. 253–254).

Итак, обыватель низкого социального статуса – один из частых героев ролевой и персонажной лирики Галича. Это человек необразованный, почти всегда стремящийся к эскапизму, что выражается в его пристрастии к алкогольным напиткам. Ему свойственно ощущение собственной ничтожности, навязанное извне, когда личные интересы оказываются в проигрыше в столкновении с государственным и общественным. Яркое отражение взаимодействия государства и личности находит в языковой личности обывателя, который неумело вплетает в свою речь пропагандистские клише, запомнившиеся, но неосознанные отрывки из классиков марксизма-ленинизма. При этом характер конфликта между личностью и государством всегда оказывается мнимым, до комичности несуразным, однако, зачастую, приводит героев к трагическому финалу – сумасшествию или смерти.

§1.2 «Начальнички» Галича

Обыватель среднего уровня, мелкий или даже относительно высокий начальник, во многом повторяет черты своего менее удачливого брата-близнеца, за исключением одного: он наделен, в той или иной степени, властью, что сопряжено с необходимостью искать компромиссы, нередко идя на сделку с собственной совестью. Вариант пути, которым приходится пройти герою этого типа, чтобы заполучить такой успех, описан в песне «Городской романс» (1962). Предыстория изложена в реплике бывшей возлюбленной главного героя, который ушел от нее к Тоньке, у которой отец, очевидно, большой начальник, что и становится решающим: «И с доской будешь спать со стиральной / За машину за его персональную» (С. 69). Герой хвастается своими «достижениями»: брюки на молнии, «сортир у нас в доме – восемь на десять» (С. 69). Хотя он и замечает: «Топтуны да холуи тут все по струночке!» (С. 70), он то ли смирился со своей ролью, то ли не причисляет себя к таковым, хотя буквально следом сообщает: «Я

папаше подношу двести граммчиков, / Сообщаю анекдот про абрамчиков!» (С. 70). Бытовой антисемитизм выглядит на фоне остальных свидетельств о ничтожестве ролевого героя еще одним явлением в общем ряду. Он продолжает вспоминать «той, другой, голос тоненький», а нынешнюю свою пессию он не любит, называет «дурую». Но подлая натура, стремление к бытовому комфорту и просторному «сортиру» не позволяют ему ни вернуться, ни просить прощения у настоящей своей женщины, которая ему на его подлость указывает, уходя от него.

Ролевой герой песни «Красный треугольник» женат на «товарище Парамоновой», которая, судя по некоторым приметам, является видным начальником (он ждет ее у подъезда «для начальников», она садится в «Волгу»). Это не мешает ему ухаживать за племянницей «тети Пашиной», что становится известно через «анонимочку» – анонимный донос. Сюжет строится вокруг традиции выносить на всеобщее обсуждение проблемы личной жизни, что ни в ком не вызывает сопротивления. Герой вынужден пройти через публичное покаяние, абсурдной выглядит его попытка оправдаться, взяв справку «из диспансера нервного». Собрание сурово осуждает героя: ему «залепили... строгача с занесением» (С. 87). Однако жена не прощает его, да и тетя заявляет: «С аморалкою / Нам, товарищ дорогой, делать нечего» (С. 87). Герой отправляется в райком, где начальница Грошева командует супругам: «Помиритесь вы теперь по-хорошему!» (С. 88), после чего, не в силах противиться воле начальства, они идут в ресторан «Пекин» – пить «за советскую семью образцовую» (С. 88). За комичным сюжетом скрывается рассуждение о месте личности в обществе, о власти, которая подчиняет себе все сферы жизни граждан, и о рабской покорности безропотного обывателя.

Герой ощущает себя ничтожным, безоговорочно принимая условия игры: «Вот стою я перед вами, словно голенький» (С. 87). Его жена тоже сама требует публичного обсуждения пикантной ситуации: «Ты людям все расскажи на собрании» (С. 86). Отношение обывателей к подобным собраниям подается в ироническом ключе: «Ну, как про Гану – все в буфет за сардельками» (С. 86), но как только доходит дело до обсуждения чужой личной жизни – праздной

любопытство, высмеиваемое Галичем, одерживает верх: «Давай подробности!» (С. 86) – требуют от героя окружающие. В оправдания героя комично вплетены штампы идеологического дискурса: «И в моральном, говорю, моем облике / Есть растленное влияние Запада» (С. 87), в этом высказывании видна попытка переложить с себя ответственность. Единственным способом разрешения драматургического конфликта становится приказ «сверху» – система в лице Грошевой пользуется монополией на частную жизнь граждан.

Сразу два типа обывателя становятся героями песни «Больничная цыганочка» (1963). Рассказ ведется от лица шофера (у него «ни кола, ни калачика» – любопытный пример работы автора с афоризмом), который попадает в больницу вместе с «начальничком». Показано, как «в этом лучшем из миров» (С. 73) относятся к людям в зависимости от их статуса: «все мое покидали в мешок» (С. 73) – рассказывает шофер, в то время как его начальнику «создают персональный уют» (С. 73). Герой испытывает зависть: «водят к гаду еврея-профессора», в передачах из дома у начальника икра и вино, а «...мне – больничное говно», но показывает внешнее равнодушие: «мне это до лампочки» (С. 73). Рабское, подобное крепостному сознание читается в словах «Ой вы добрые люди, начальнички, / Соль и слава родимой земли» (С. 74). В последнем куплете раскрывается предыстория их взаимоотношений, когда они вместе воевали. Один из них выбился в начальники, второй остался ни с чем. Однако поворотным моментом становится смерть начальника: «у него получился инфаркт» (С. 74). Несмотря на зависть, ненависть, которую шофер испытывает к «падле» начальнику, узнав о его смерти, вспомнив военное прошлое, он восклицает: «Нет, ребята, такого начальника / Мне, наверно, уже не найти!» (С. 75). В преамбуле к песне Галич вспоминает повесть Г. Владимова «Верный Руслан» о собаке, обученной охранять колонны заключенных, преданной своей службе, несмотря на то что хозяин оставил ее и предал. Галич проводит параллели, говоря, что это «история о людях с совершенно искалеченной, парадоксальной психологией»¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Галич, А. А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным приложением. – М.: Локид-Пресс, 2003. – С. 72.

Председателя правления, героя песни «Смерть Ивана Ильича» (1964), также настигает смерть. Все начинается с оксюморонного заявления врача: «Будь здоров! Паралич!» (С. 99). Врач, как это часто бывает у Галича, выступает в роли глашатая судьбы. В смерти героя нет ничего ужасающего, она воспринимается как бытовая неурядица: родные чувствуют, что «Пахнет в доме скорыми мытарствами / По различным загсам и собесам» (С. 100). Единственное, что роднит смерть в песне Галича с ее типовым для культуры образом – ее неотвратимость: «Не напишешь просьбу о продлении, / Некому рассматривать ее» (С. 100), но и здесь обнаруживается бюрократизация сакрального.

Самым, пожалуй, типичным персонажем этого типа является герой «Баллады о том, как едва не сошел с ума директор антикварного магазина № 22 Копылов Н.А., рассказанная им самим доктору Беленькому Я.И.». Копылов живет в достатке: «дача в Кратове», «“Волга”-матушка», «деньги-денежки» (С. 175). Отметим нарочитую фольклорную стилизацию, призванную показать извращенность сознания этого персонажа: «“Волга”-матушка», в исходном контексте – река Волга, к которой народ испытывает нежные чувства, у Копылова оборачивается одноименным автомобилем – предметом роскоши, но вместе с тем и просто еще одной вариацией «сортира <...> восемь на десять» – одним из пределов мечтаний мещанина-обывателя. Нажито все это нечистым путем, герой оправдывается: «Допекла меня все же Тонечка», замечает: «Я ж не брал сперва», но потом «пошла молоть прорва адова» (С. 175). Сюжетная коллизия приводит в антикварный магазин «старушенцию», которая предлагает герою купить «пластиночки с речью Сталина» (С. 176). На исходе Оттепели и после нее «гения всех времен и народов», развенчанного в ходе XX съезда, начали было реабилитировать. В этой двусмысленной ситуации и происходит действие, лежащее в основе сюжета песни. «Мне и взять нельзя, и не взять нельзя – / То ли гений он, а то ли нет еще?!» (С. 176) – сомневается герой Галича. В итоге он покупает пластинки за «свои кровные», но страх и сомнения только разгораются после этого: «...верчусь весь день, как на вертеле» (С. 177). Но Галичу этого мало, и он доводит ситуацию до абсурдного предела: на следующий день к герою стоит целая очередь «Все с пластинками, все

с альбомами» (С. 177). В страхе он продолжает скупать все, все больше и больше разоряясь: «В пух и прах пошла дачка в Кратове, / “Волга”-матушка – мое детище!» (С. 177). Ситуация, в которой вопрос о приобретении тех или иных артефактов в магазин антиквариата решается не по прагматическим, а по идеологическим соображениям, в наше время сама по себе выглядит странно. Герой осознает всю тяжесть вероятных последствий: он не хочет «Наблюдать посля небо в шашечку...» (С. 176), «пропал пропадом» – так он оценивает свое положение. Раболепное преклонение перед постоянно изменяющейся партийной линией слышится в строках: «Указанье б чье-то ценное! / Так ведь нет его, указания!» (С. 177). Без такого указания директор магазина разоряется окончательно, это грозит его психическому здоровью, что следует из названия песни. Но почему же он «едва», а не окончательно сошел с ума? Разгадка кроется в финальных прозаических строках: «...Но доктор Беленький Я.И. не признал Копылова Н.А. душевнобольным и не дал ему направления в психиатрическую клинику...» (С. 177). Так врачи (особенно представители пенитенциарной системы советской психиатрии) вновь обретают власть над реальностью наряду с представителями государственной машины.

Песни из цикла «Коломийцев в полный рост. Истории из жизни Клима Петровича Коломийцева – мастера цеха, кавалера многих орденов, члена бюро парткома и депутата горсовета» создавались в период с 1958 по 1974 гг. Всего в нашем распоряжении семь текстов, принадлежащих этому циклу. Шесть из них – «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира» (1968), «О том, как Клим Петрович добивался, чтобы его цеху присвоили звание “Цеха Коммунистического Труда”, и, не добившись этого, – запил» (1968), «О том, как Клим Петрович сочинил научно-фантастическую колыбельную, укачивая своего племянника – Семена, Клавкиного сына» (1971), «О том, как Клим Петрович восстал против экономической помощи слаборазвитым странам» (1971), «Избранные отрывки из выступлений Клима Петровича. Из речи на встрече с интеллигенцией» (1974), «Избранные отрывки из выступлений Клима Петровича. Из беседы с туристами из западной Германии» (1974) – поются от имени ролевого

героя, Коломийцева. «Плач Дарьи Коломийцевой по поводу запоя ее супруга – Клим Петровича» стоит особняком: здесь повествование ведется от имени его жены Дарьи. Истории создания, текстологическим проблемам, вопросам вероятного продолжения карьеры Коломийцева в качестве начальника отдела кадров посвящена работа А.Е. Крылова «Коломийцев в полный рост»¹⁴¹. Для нас же важен сам образ «начальничка», выбившегося из пролетариата «в люди», попытаемся собрать его воедино, попутно анализируя и сами тексты.

Клим Петрович Коломийцев предстает перед нами на пике своей карьеры, что отмечено уже в названии цикла. Автор никогда не застаёт его за рабочим местом: он то выступает на митингах, то обивает пороги в борьбе за повышение статуса своего цеха, то поет колыбельную племяннику, а то и вовсе уходит в запой. О месте работы героя мы узнаем в песне «О том, как Клим Петрович добивался, чтобы его цеху присвоили звание “Цеха Коммунистического Труда”, и, не добившись этого, – запил». Уже в самом начале мы узнаем, что Коломийцев довольно успешен: «И жилплощадь, и получка по-царски!» (С. 330). Пародийная песня посвящена хождениям героя по инстанциям, в котором обнаруживается типичное русское правдоискательство, переосмысленное в ироническом ключе: «Я ж за правду хлопочу» (С. 330) – говорит сам герой. Цех, в котором он работает, обеспечивает продукцией «наш соцлагерь», и Клим Петрович вознамерился выбить для своего цеха «почетное званье», однако ему всюду отказывают: «Уж больно тут дело тонкое!» (С. 331). Автор не раскрывает сразу причины отказа, но, когда герой обращается в обком, ему говорят о международных «тонкостях», ставшими причинами отказа: «Мало, что ли, пресса ихняя треплет», «Скажешь – дремлет Пентагон? / Нет, не дремлет» (С. 331). В Москве героя ждут новые испытания: «Отсылает референт к референту», однако он не сдается, и наконец получает отповедь и здесь: «Не подходит это дело к моменту. / Ну, а вздумается вашему цеху, / Скажем – встать на юбилейную вахту? / Представляешь сам, какую оценку / Би-Би-Си дадут подобному факту?!» (С. 332). Здесь нужно отметить, что юбилейная

¹⁴¹ Крылов, А. Е. Коломийцев в полный рост. // Проверено временем: О текстологии и поэтике Галича. – М.: Либрика, 2020. – С. 75-104.

вахта – явление эпохи развитого социализма (1960-х – 70-х гг.), инструмент мотивации народных масс, на нее вставляли задолго до какого-либо тематического праздника или юбилея, информацию о ней широко освещали в СМИ, именно поэтому невозможно было бы скрыть от западной общественности род деятельности вставшего на такую вахту предприятия. Лишь в конце текста Галич приоткрывает завесу тайны: продукция, которую производит цех Коломийцева – «провода колючая» – символ несвободы, атрибут лагерной жизни. Получив от ворот поворот окончательно, герой отправляется в запой: «Пойду, – говорю, – / В запой! – говорю. / Взял – и запил» (С. 332).

Свой рассказ повествователь обильно и местами даже избыточно перемежает элементами разговорной речи, что порой выполняет роль рефрена, например: «Пойду, – говорю, – в обком! – говорю». Встречаются и исконно русские разговорные обороты «Не долдонь, как пономарь поминанье» (С. 331), «Ты чего ... / Орешь, как пастух на выпасе», «молчи ... не рыпайся» (С. 331). Кроме того, как просящий, так и чиновники, к которым он обращается, использует идеологизированные обороты, лозунги, клише советской пропаганды: «продукцию даем на отлично!» (С. 330), «ты ж партийный человек», Пентагон «не дремлет», «Так и будем сачковать?!» (С. 331).

В песне «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира» герой-повествователь попадает в курьезную ситуацию, которая возможна только в парадоксальном мире, образ которого создает в своих песнях Галич. Разыгрывающийся перед зрителями фарс начинается с оправданий главного героя, уверений в том, что его вины во всем случившемся нет: «Ну, ни капельки я не был поддавши, / Разве только что – маленько – с поправки» (С. 326). «Порученец» требует, чтобы Коломийцев ехал с ним для выступления на митинге. «Ну, ежели зовут меня, / То – майна-вира!» (С. 327) – этим высказыванием герой показывает, что и он, с его положением, не может быть себе хозяином. Главным его промахом оказывается самоуверенность: «Ознакомься ... по дороге / Со своею выдающейся речью!» (С. 327) – предлагает ему порученец, однако «в зачтенях мастак», Коломийцев решает читать заранее подготовленную, идеологически выверенную

речь «с листа» уже на трибуне. Речь оказывается написанной от лица женщины: «Как мать, – говорю, – и как женщина / Требую их к ответу» (С. 327), однако никто этого не замечает: «Хорошо, брат, ты им дал, по-рабочему! / Очень верно осветил положение!» (С. 328) – хвалит его председатель. Герой осознает «всю лживость ситуации»¹⁴², но продолжает до конца играть роль партийного «говоруна». Галич описывает доведенную до своего абсурдного предела ситуацию полного обесценивания слова в условиях господства напыщенного, но уродливого и бессмысленного идеологизированного языка. Казенные штампы звучат не только в заготовленной для другого человека речи, но и характеризуют языковую личность самого героя, который их употребляет органично и неосознанно, подобно героям Зощенко.

В «Избранных отрывках из выступлений Клима Петровича» приведены примеры других речей, которые зачитывает герой цикла. Интеллигенцию он убеждает и призывает «мыслить, как наше ЦК, / И лично.. / Вы знаете – кто!» (С. 338). Туристов из Западной Германии он обвиняет в том, что для них «народ ... – ничто и никто» (С. 338), противопоставляя этому несуразное «А у нас – природный газ, / Это раз / И еще – природный газ... / И опять – природный газ...» (С. 339). Так автор показывает основной инструмент манипуляции в дипломатии. Понимая, что абсолютные показатели СССР не сравнимы с таковыми в экономике Западной Германии, герой заявляет: «И по процентам, как раз, / Отстаете вы от нас / Лет на сто» (С. 339).

Об истинном отношении героя к действительности можно догадаться по тексту «О том, как Клим Петрович сочинил научно-фантастическую колыбельную, укачивая своего племянника – Семена, Клавкиного сына» – это, по словам исследователя, «глубинная неудовлетворенность советской действительностью»¹⁴³. Герой описывает ситуацию, которая должна произойти спустя сто лет (Галич менял строчку «в две тысячи семьдесят третьем году» в зависимости от года исполнения), во времена, когда «светлое будущее»,

¹⁴² Ничипоров, И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. – М.: МАКС Пресс, 2006. – С. 345.

¹⁴³ Там же, С. 347.

по его мнению, уж точно должно наступить. Будущее понимается в бытовом ключе, герой фантазирует, что он зайдет в пивную, где обнаруживаются признаки дефицита: «...рижского нет, и московского нет, / Но есть жигулевское пиво» (С. 329). Единственный признак смены времен – «робот-топтун», заменивший персонал пивной. Восклицание «— Не зря ж мы страдали, / И гибли не зря!» (С. 329) профанирует советские лозунги. Настоящее же фантасмагорично, совсем неподходящими для колыбельной видятся строки: «Мент приедет на “козе”, / Зафуячит в КПЗ!», подчеркивается абсурдность реальности: «Вот, такие, брат, дела — / Мышка кошку родила» (С. 329).

Еще одна песня, написанная в виде повествования от лица Клима Петровича – «О том, как Клим Петрович восстал против экономической помощи слаборазвитым странам». В автокомментарии к песне Галич выступает в роли драматурга, указывая на характер исполнения роли: «История эта очень печальная, Клим Петрович рассказывает ее в состоянии крайнего раздражения...» (С. 335). Именно здесь наиболее ярко проявляется языковая личность ролевого героя, его истинное отношение к партийным речам и лозунгам, которые он, как функционер, произносит, находясь в командировке в Алжире. Его бунт «против экономической помощи слаборазвитым странам» не имеет никакого политического оттенка: все пропущено через личное бытовое восприятие Коломийцева. «Прямо, думал — до нутря просолюся!» (С. 335) — говорит он, ведь жена с собой положила ему «одну лишь салаку». Пересоленные консервы вызывают сильную жажду, особенно наутро. Герой, не владея местным языком, отправляется в магазин, чтобы купить какие-то другие консервы, видит баночку, но «...написано на ней не по-русски» (С. 336). Придя домой, он обнаруживает, что в банке та же салака, к тому же «...“маде” в ЭсЭсЭр, / В маринаде, / В Ленинграде» (С. 337). Комичный сюжет является лишь фоном для рассуждений и умозаключений главного героя, в которых считается его реальное отношение к идеологемам советского времени. Пропагандистская миссия, с которой Коломийцева и отправили в командировку, воспринимается как рутина: «Речи-встречи, то да се, кроем НАТО» (С. 335). Комичными выглядят представления героя о зарубежье, в которых смешиваются

разные стереотипы: «Мне ж лягушек ихних на дух не надо, / Я им, сукиным детям не китаец» (С. 335). Нужно заметить, что власти СССР, действительно, видели Алжир флагманом социалистической ориентации в Африке и спонсировали антифранцузское движение в этой стране (вот откуда взялись лягушки). Отношение жителей страны к иностранным деньгам изображено красочно: «Хоть дерьмовая, а все же – валюта, / Все же тратить исключительно жалко!» (С. 336) – говорит Клим Петрович, отправляясь в магазин. Об отношении аборигенов к миссиям из СССР герой говорит следующее: «они, голодранцы, / Понимают так, что мы – иностранцы!», в сердцах замечая: «Мы ж им – гадам – помогаем, / И мы же / Пропадаем, как клопы, через это!» (С. 337). И хотя его личная мотивация абсолютно нелогична, этими словами герой выражает отношение многих оппонентов советской власти. Но в своем раздражении герой задевает и более важные основы советской идеологии, фактически, сакральные. Вот, наевшись пересоленной рыбы, он восклицает: «Я ж не лысый, мать их так! / Я ж не вечен!» (С. 336) – а эти строки уже содержат отсылку к «вечности» лежащего в Мавзолее Ленина, который и после развенчания культа личности Сталина оставался одним из главных, сакральных символов СССР. На этом его крамольные мысли не заканчиваются, и в конце Коломийцев делает выводы об общем положении дел: «И вся жизнь их заграничная – лажа! / Даже хуже – извините – чем наша!» (С. 337). То есть жизнь в одной из самых отсталых стран мира не просто «хуже», а «даже хуже», чем в СССР, то есть жизнь в родной стране изначально предполагается как очень плохая. Между действительностью, транслируемой в речах самого Клина Петровича, в советских лозунгах, СМИ и реальностью – непреодолимый для человеческого сознания разрыв, от которого и убегают герои песен Галича. Кто – на тот свет, а кто – в запой.

«Плач Дарьи Коломийцевой по поводу запоя ее супруга – Клина Петровича» как раз посвящен такому способу ухода от реальности. Дарья пытается помочь мужу выйти из запоя, но, как человек темный, она обращается к знахарю, который советует напоить мужа керосином. Интересно, что, не страшась такого способа лечения, Дарья наливает и «Себе – для вида – стопочку» (С. 334). Сам же Клим Петрович «...выпил все, до донышка, / И только нос утер» (С. 335). Текст песни

насыщен различными бытовыми мелочами – приметами времени: «... яблочки моченые / С обкомовской икрой» (С. 334) и другими деталями, призванными показать (пусть и в комическом ключе) особый эстетизм алкогольной культуры.

«Начальнички» и их приближенные в художественном мире Галича оказываются поражены болезнью совести. Они сочетают в себе черты обывателя – его необразованность, порой – стремление к эскапизму, неумелое владение пропагандистским дискурсом; их неудовлетворенность жизнью на бытовом уровне проявляется даже чаще и резче. Однако более высокий социальный статус, необходимость жизни «на виду», требование демонстрации идеологически выверенной позиции вынуждают их идти на компромиссы, проявлять подлость собственной натуры – порой даже в смехотворных ситуациях, которые приобретают гротескное значение лишь в их собственных глазах: таково воздействие страха, привитого государственной системой, ставшего частью их личности.

§1.3 Палачи и большие «начальнички». Сталин

Герой с высоким социальным положением появляется в песенных текстах Галича значительно реже. Вероятно, обращение к изображению этого типажа в столь непростое время требовало не только смелости, но и поэтического опыта, а также глубокого философского и психологического осмысления сути тоталитаризма и роли личности в истории.

«Очки на морде палача / Сверкали шустро» (С. 170) – так узнаваемо, к примеру, подан образ Жданова в тексте песни «Памяти Б.Л. Пастернака» (1966). Палач – одна из главных характеристик персонажа высокого ранга. В качестве детали выступают легко читаемые нюансы, позволяющие читателю (слушателю) распознать объект перифразы.

Образ палача развивается в песне «Плясовая» (1969). Безликие персонажи, «заплечных дел мастера», в бытовом аспекте живут припеваючи: «На столе у них икра, балычок, / Не какой-нибудь – “КВ” коньячок...», но «Очень плохо по ночам палачам» (С. 262): привыкшие к своему ремеслу, эти персонажи понимают, что

когда-нибудь могут прийти и за ними – здесь подразумеваются внутрипартийные «чистки». Как и все общество, сами палачи живут в постоянном страхе возмездия, но все равно «...с тоскою вспоминают о Нем, / “О Сталине мудром, родном и любимом”» (С. 262). Последняя строчка является цитатой из широко известной в СССР «Кантаты о Сталине» (1936), написанной М.И. Инюшкиным и положенной на музыку известным композитором А.В. Александровым (автором музыки Гимна СССР и РФ). Ностальгия, с которой вспоминают сталинские времена палачи («был порядок», «был достаток»), даже не пародийно, а дословно воспроизводит аргументы сталинистов – времен Галича и современных. Воззвание «Пожалейте, люди, палачей!» (С. 263) в общем контексте песни звучит, конечно, саркастически.

В тексте «Опять меня терзают страхи...» (1970) образ палача появляется уже с персонифицированной угрозой лирическому герою: «Опять мне снится, что на плахе / Меня с петлею ждет палач» (С. 339).

Смерти, представленные у Галича как обыденные и бытовые, совершенно неважные для окружающих, для общества, для страны, с лихвой окупаются бессмертием вечного «начальничка», героя рефренов песни «Бессмертный Кузьмин» (1968). Кузьмин Кузьма Кузьмич – герой, про которого исследователь, объясняя тавтологичность его имени, говорит, что «он родствен только самому себе и своим бесчисленным копиям во времени, а связан только с государством»¹⁴⁴. Постоянная часть рефрена песни, посвященной судьбам страны (отдельные куплеты рассказывают о гражданской, Великой Отечественной войнах и о событиях так называемой «Пражской весны»), звучит так:

А потом Кузьма Кузьмич, взяв перо с бумагою,
Написал Кузьма Кузьмич буквами печатными,
Что, как истый патриот, верный сын Отечества,
Он обязан известить власти предрежащие... (С. 248)

В изменяемой части рефрена Кузьма Кузьмич пьет и закусывает, то «рюмку хлебного» с «севрюжкою», то «стопку чистого» с «огурчиком», то «сто

¹⁴⁴ Свиридов, С. В. Обыватель в художественном мире Александра Галича // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2020. – №1. – С. 76.

молдавского» с «селедочкой» – это «признаки времени»¹⁴⁵, разных исторических эпох, в каждой из которых находится место для Кузьмина. Этот персонаж Галича лишен конкретных черт, эмоций, индивидуальности: образ Кузьмина надперсонален, надисторичен, а потому и бессмертен. Он идет по пушкинскому Отечеству, по Царскому Селу, попирая его ногами, «И с тополей летит пыльца – / На шляпу Кузьмина» (С. 250), как на памятник человеческой низости и подлости. Кузьмин бессмертен, ведь имеет тысячи воплощений, и в то же время он не жив, ведь нет одного конкретного Кузьмина, а есть лишь бесконечное количество вариаций онтологического зла. Персонаж с тем же именем появляется в наиболее полной вариации песни «Композиция №27, или Троллейбусная абстракция» (1965)¹⁴⁶, где высмеивается его активистская сущность: «Рвется в бой алкаш Кузьма». В другом рефрене, посвященном авторской рефлексии по поводу эпохи, находим: «И не беда, что тот же снег, / А вот беда: всё тот же век!» (С. 125).

С.В. Свиридов называет Кузьмина обывателем-агрессором в противовес образам обывателей-жертв. Такая классификация персонажей Галича нам видится неоправданной. Обличая мещанство и подлость, бард создает различные условия, ставит эксперименты над своими героями, просто в одних случаях у них есть шанс проявить себя агрессорами, а в других всемогущий автор не дает им такого шанса.

Кузьма Кузьмич – собирательный образ стукача, не имеющего даже намека на жалость к жертвам, на совесть. Это не человек, это – примета века, моровая язва эпохи. Само существование главного тирана опирается на бытие этого героя, необходимого спутника, но не доверенного лица – слепого орудия репрессий, без которого они невозможны.

Венчает иерархию персонажей художественного мира песенной поэзии Галича «Сам» Сталин. Апофеоз власти, воплощение онтологического зла «вождизма» обретает разные воплощения.

В песне «Ночной дозор» (1964) еще не присутствует такой персонаж «из плоти и крови»: его место занимают памятники, «бронзовый генералиссимус»,

¹⁴⁵ Крылов, А. Е. О двух «окуджавовских» песнях Галича. // Галич: Новые статьи и материалы / Сост. А.Е. Крылов. – М.: Булат, 2009. – Вып. 3. – С. 302.

¹⁴⁶ Галич, А. А. Сочинения : в 2 томах / А. А. Галич. – М. : Локид. Т. 1. Стихотворения и поэмы. – 1999. – С. 192.

в образе которого безошибочно узнается Сталин: «То он с трубкой, а то без трубки», «Вот обломанный ус топорщится» (С. 113). Образ «бронзового генералиссимуса» имеет явные отсылки к пушкинскому тексту. Однако в этой песне Сталин лишен каких-либо персоналистических, человеческих черт и является, скорее, фигурой абстрактной.

В монологе лирического героя «Песни о Тбилиси» (1969) наблюдаются подступы к осмыслению образа Сталина и сталинизма как явления. Он «...узнавал усатое лицо / В любом пятне на выцветших обоях» (С. 283): так автор запечатлевает феномен эпохи, когда портреты вождя снимали со стен после развенчания культа личности, но на выгоревшем фоне оставался след, обозначавший место, где висела картина или фотография. Местоимением второго лица, в изданиях публикуемым с большой буквы – «Ты» – он обозначает своего воображаемого собеседника, который не столько носит черты конкретного Сталина, сколько олицетворяет собой суть вождизма. Лирический герой чувствует «в каждой капле кислого вина» «неизменно сладкий привкус крови» (С. 284), он слышит, как грохочут «сапоги охранников», и опровергает мысль о том, что вина лежит на одном человеке: «как будто только Ты за все в ответе» (С. 284). В подтексте строчки узнается образ бессмертного Кузьмина, разделяющего ответственность тирана. Кузьмин, говорит Галич, незримо присутствует в каждом, кто не осмелился противостоять злу. Принцип коллективной вины, личной вины каждого за происходящее оказывается продуктивным в поэтической стратегии Галича.

В одном из самых масштабных песенно-поэтических проектов Галича – «Размышления о бегунах на длинные дистанции» (1966-1969) – Сталин предстает не столько как историческое лицо, сколько как объект психологической рефлексии автора, а потому обретает некоторые черты, не свойственные мифу о «гении всех времен», сложившемуся в общественном сознании. Появление вождя в поэме Галича предваряется природными явлениями: «стало тихо-тихо-тихо», стало «зябко-зябко-зябко». Все живое оказывается «В предчувствии конца» (С. 286). Имя Сталина упоминается только в названии («поэма о Сталине»), в тексте же его образ узнаваем по характерным атрибутам: «Кавказские явились сапоги» (С. 286).

Отметим и аллюзию к стихотворению «Мы живем, под собою не чуя страны...» О.Э. Мандельштама, где образ Сталина также ассоциирован с этой деталью – сапогами. Шаги названы «намеренно тяжелыми», что является очевидной отсылкой к «Каменному гостю» А. Пушкина. Автор делает акцент на «забрызганное оспою» (С. 286) лицо персонажа, что может перекликаться с народным концептом «оспа – печать антихриста»¹⁴⁷. Исследователь образа Сталина у Галича, несмотря на название статьи, начинающееся со слов «Неудачливый антихрист...»¹⁴⁸, заявляет, что «перед нами прежде всего языческий бог»¹⁴⁹. В широком смысле «всякий дух, который не исповедует Иисуса Христа, пришедшего во плоти, не есть от Бога, но это дух антихриста...» (1 Ин. 4:3), и в таком случае этот образ может носить и языческое воплощение. Однако, согласно Апокалипсису, антихрист существует в христианской системе координат, и только в соотношении с Божественным: «И даны были ему уста, говорящие гордо и богохульно...И отверз он уста свои для хулы на Бога, чтобы хулить имя Его и жилище Его, и живущих на небе» (Откр.13:5–6). Антихрист претендует на Божественное достоинство, поклонение и служение: «...в храме Божиим сядет он, как Бог, выдавая себя за Бога» (2Фес.2:4). Следует отметить, что именно в этом ключе и действует Сталин в изображении Галича. Обращаясь к младенцу Христу в вертепе, он рефлексировал, беседуя сам с собой, видя в нем соперника. Он приобретает у Галича черты булгаковского Понтия Пилата, как Пилат, он будет взывать к Христу: «Неужели, неужели / Столько лет и столько дней/ Ты, сопящий в колыбели, / Будешь мукою моей?» (С. 287). Богохульством пропитана глава «Клятва вождя», где герой ставит себя выше Христа, заявляя, что над ним не смел бы посмеяться Варавва, уличая своего врага в малодушии: «Нет, не зря ты ночью в Гефсимани / Струсил и пардону запросил» (С. 288). Он допускает собственную смертность, но провозглашает свою вневременную сущность (что вновь сближает образы Сталина и Кузьмина), коверкая слова молитвы: «Если ж я умру – что может статься, – / Вечным будет

¹⁴⁷ Голикова, С. В. Оспа хорошая и плохая: эволюция народных представлений о персонификации болезни на Урале в XIX – начале XX в. // ВААЭ. 2022. № 3 (58). С. 148–156.

¹⁴⁸ Борзенко, А. В. Неудачливый антихрист. Сталин-бог в поэзии Александра Галича // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А.Е. Крылов. М.: ЮПАПС, 2003. С. 53-61.

¹⁴⁹ Там же, С. 54

царствие мое!» (С. 288). Любопытно, что герой – антисемит, его «клятва» начинается со слов, пропитанных ненавистью: «Потные мордастые евреи...» (С. 287) – говорит он об Апостолах. В исповедальной главе «Подмосковная ночь» образ Сталина раскрывается с помощью проникновения в психологию вождя, в потемках его терзаний и мук совести, его бессильной злобы, злобы власти, признающей собственную ничтожность; наконец, в атмосфере параноидального страха неминуемого возмездия. Подобно своим жертвам, герой меряет пространство своей личной тюрьмы шагами «от угла к углу». Ему, как и Пилату Булгакова, «ломит голову», он ищет выхода и не находит: «Вином упиться? / Позвать врача? / Но врач – убийца, / Вино – моча...» (С. 289). Героя съедает паранойя (в этих строках читается отсылка к «делу врачей-убийц»), он не выносит одиночества, но не имеет друзей – он всех именует подонками, во всех видит предателей. Его посещает призрак Орджоникидзе, скрывающийся «за портьерою», герой по-дружески называет его «Серго», просит: «...забудь о выстреле, / Хоть на десять минут забудь!» (С. 290). Но голос совести вскоре оказывается заглушен злобой воспоминания о предательстве: «Ты предал подло – / И пес с тобой!», зло вскипает в нем, и он уже грозит отправить на плаху всех «И все их семьи / До ста колен!» (С. 290). Внезапно автор не лишает образ вождя доли человечности, человеческой слабости, нельзя не согласиться с исследователем, отметившим, что образ Сталина, как и образы правителей в творчестве Пушкина, раскрывается «в ракурсе как могущественной власти, которая кажется ему всемогущей и вечной, так и страдания от тяжести греха и человеческой немощи»¹⁵⁰. Он даже сближает в одной из сцен Христа с его извечным антиподом: когда его герой молится в одиночестве: «Прости мне, Отче / Спаси... Прости» (С. 291) – эта ситуация подобна молитве в Гефсиманском саду. В главе «Ночной разговор в вагоне-ресторане» Сталин присутствует, как и в песне «Ночной дозор», в виде памятника. Мотив статуарности вновь раскрывается через образ Каменного гостя: Галич оживляет памятник, наделяя его способностью говорить: «Слышу голос каменный» (С. 294).

¹⁵⁰ Ничипоров, И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. М.: МАКС Пресс, 2006. С. 362.

Но литературные ассоциации расширяются, и в описании «И стоит он напролом, / И летит как конница» (С. 293) виден уже образ памятника из «Медного Всадника», Петра.

Палачи в персонажном мире Галича занимают особое место. Как исследователь феномена тоталитаризма, он пытается проникнуть в психологию главного из них, разгадать мотивы происходящего. Этот художественный эксперимент приводит барда к не вполне ожидаемым выводам: с одной стороны, палач – представитель онтологического зла, он существует в христианской системе координат, являясь венцом антимира, носит мифологизированные черты авторитарного властителя. С другой стороны, Галич не склонен снимать ответственность с Кузьмина, обычного доносчика. В какой-то точке *в отношении к ответственности позиции Галича и тирана сближаются*: они ощущают этот груз как личный, свой, они оба слышат голос совести, которого лишены, в основном, остальные – мещане-обыватели, «начальнички», заключенные и охранники.

§1.4 Вохровцы и зэки

Если наверху иерархии персонажей Галича находится образ Сталина, то на нижних ступеньках расположились жертвы и их мучители, охраняемые и охранники, зэки и вохровцы. Чаще всего эти персонажи появляются в песнях вместе.

Впервые в творчестве Галича персонаж-бывший зэк появляется в виде героя песни «Облака» (1962). Появление этого текста не случайно хронологически совпадает с публикацией повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1959), фактически открывшей лагерной теме дорогу в большую литературу¹⁵¹. Автор демонстративно отождествляет себя с ролевым героем, который «...двадцать лет / Протрубил по тем лагерям». В автокомментарии к песне

¹⁵¹ В ряду произведений, предшествовавших выходу повести Солженицына, необходимо упомянуть также документальный роман «Неугасимая лампада» Б. Ширяева, 1950, изд. 1954; «Колымские рассказы» В. Шаламова – с 1954 г., изд. – Нью-Йорк, 1966, и т.д.

Галич вспоминает двоюродного брата Виктора, отсидевшего 24 года по доносу. Однако в самом тексте песни нет отсылок к биографии какого-либо конкретного человека, ролевой герой является одним из типичных представителей бывших заключенных. Внешне герой ничем не отличается от персонажа-обывателя, каким он предстает в песнях Галича, акцент ставится на бытовых подробностях, которые выступают фоном для размышлений лирического характера: «А я цыпленка ем табака, / Я коньячку принял полкило» (С. 67). Герой находится на свободе, но вместо торжества ее обретения в его настрое лишь горечь от невосполнимости потраченных в заключении лет, бессилие перед лицом свершившегося, это герой с покалеченной судьбой. Он «...продрог насквозь, на века» (С. 67), он не способен ни простить, ни забыть: «До сих пор в глазах – снега наст! / До сих пор в ушах – шмона гам!...», единственный способ уйти от этих тяжелых воспоминаний – забыться, попросить «...коньячку еще двести грамм!» (С. 67). Конечно, герой рад, что сидит «... в пивной ... словно лорд», он гордится – «И даже зубы есть у меня» (С. 68), готов довольствоваться малым, но его прошлое навсегда остается с ним. Четвертого и двадцать третьего числа каждого месяца он получает перевод и идет менять свою пенсию на забвение, но он ощущает себя частью огромной массы бывших политзаключенных: «И по этим дням, как и я, / Полстраны сидит в кабаках» (С. 68). Отсутствие конкретизации подчеркивается и разностью между двумя упоминаемыми топонимами – Абаканом и Колымой, расстояние между которыми более трех тысяч километров.

В песне «Все не вовремя» (1965) герой-зэк уже является носителем более конкретных черт, более яркой индивидуальности, выражающейся, в том числе, в экспрессивной речи заключенного, которого ведут на расстрел. Персонаж, от имени которого ведется повествование – «А второй зэка – это лично я» (С. 115) – уголовник, а не политзаключенный: он «в шухере стукаря пришил» (С. 116), его ведут на расстрел за то, что он при «Лехе-Каине / Чумаку подпел Интернационал» (С. 116). В глазах диссиденции «блатари» всегда предстают негативными персонажами: их, как это можно прочесть в произведениях Солженицына или Шаламова, часто использовали для запугивания «политических», они занимали

более высокое положение в обществе заключенных. В глазах ролевого героя второй заключенный, по всей видимости, археолог («Он там, черт чудной, Херсонес копал...»), сидит за дело: «Чтобы знали все, что закаяно / Нашу родину сподниза копать!» (С. 115). В последней фразе – обратная реализация метафоры: реальные раскопки превращаются в идеологический лозунг. Подкрепленное крепким словечком одобрение слышится в строках «И жену его, и сынка его, / И старуху мать, чтоб молчала, б*ядь» (С. 115). Согласие с принципом коллективной ответственности родственников за «преступление» ставит ролевого героя на одну доску с тираном. Вохровцы в словах зэка – «курвы-нелюди», что показывает их бесчеловечность, безучастность к судьбе тех, кого «ведут на расстрел». Это еще раз подчеркивается в последней строке, которая с горьким сарказмом показывает, как «скучно, чай, и несподручно, чай» вертухую «в обед вести на расстрел» (С. 116) двух зэков.

Ролевому герою, несмотря на всю его грубость и ненависть к политзаключенному товарищу, свойствен некий лиризм, он вспоминает, видимо, родные места: «А за Окой сейчас, небось, коростель свистит», места, где, вероятно, бывал: «А в Крыму теплынь, море сельди, / И миндаль небось подоспел» (С. 115). С завистью он думает и о том, как живут вохровцы: «А в караулке пьют с рафинадом чай» (С. 116). Но каждая мысль о чем-то приятном, пусть и недостижимом, противопоставлена суровой лагерной реальности: «А у нас в Тайшете ветра свистят», «А тут по наледи курвы-нелюди / Двух зэка ведут на расстрел» (С. 115).

В песне раскрываются некоторые характерные особенности лагерной жизни: внесюжетный персонаж повествования ролевого героя, которого именуют Леха-Каин – доносчик, из-за которого, судя по всему, и грозит расстрел двум зэкам. «А ты стучи, стучи, а тебе Бог простит, / А начальнички тебе, Леха, срок скостят» (С. 115) – обращается к нему ролевой герой, чем сразу дает понять, что «Кузьминым» (см. песню «Бессмертный Кузьмин») вольготно живется и по ту, и по эту сторону лагерных заграждений.

В прямой речи вертухая из песни «Летят утки» (1966) впервые звучит мотив осознания единства охранников и охраняемых, хотя они и поставлены в неравные

условия. Он говорит: «Ворон, растудыть, не выключет / Глаз, растудыть, ворону», призывая эков принять правила игры: «...каждый шаг в сторону / Будет, растудыть, рассматриваться / Как, растудыть, побег!» (С. 159). Гиперболизированная бедность речи вертухая, эта чрезмерная частота употребления «растудыть» показывает, в том числе, и его желание показать, что между ними нет большой разницы, язык становится средством объединения, но пока демонстративного, а потому лицемерного, мнимого. В этой песне вертухай переживает трансформацию, призванную показать, что отношения «охранник – охраняемый» распространяются не только на лагерную жизнь. Переведя сюжетный план из таежного лагеря для заключенных в «Разговор про творчество ... в ЦК», Галич «пересаживает» образ вертухая в новые координаты, и выходит «...вертухай прилизанный, / Не похожий на вертухая», но что меняется? «Ворон, извиняюсь, не выключет / Глаз, извиняюсь, ворону...» (С. 160) – так начинает свою речь вертухай под маской партийного идеолога. Сорное слово грубого лексикона «растудыть» заменено таким же не имеющим никакого значения, но литературным «извиняюсь». Смысл же речи остается прежним: для этого вертухая люди творчества – то же, что для лагерного вертухая эки: «...каждый шаг в сторону / Будет, извиняюсь, рассматриваться / Как, извиняюсь, побег!» (С. 160). Если в словах лагерного охранника это предупреждение имеет прямое значение, то вертухай из ЦК подразумевает метафорическое отклонение от линии партии.

Сюжетная линия песни «Желание славы» (1967) поразительно напоминает происходящее в «Больничной цыганочке». Если в последней героями становятся шофер и его начальник, имеющие за плечами общее военное прошлое, то в первой фигурируют бывший вохровец и бывший зэк. В обоих песнях действие происходит в больнице, герой более высокого ранга умирает, что становится предметом рефлексии шофера и зэка. Парадокс сознания обоих рассказчиков в том, что они испытывают привязанность к тем, кто был их мучителем. В «Желании славы» «Вертухай и бывший “номер такой-то”» (С. 211) ходят вместе на процедуры, гуляют «по больничному садику». Время примирило их: «Мы на пенсии теперь, на покое...» (С. 213) – отмечает рассказчик, между больничными и лагерными

условиями проводятся параллели: «Справа койка у стены, слева койка», и если в заключении они были вынуждены находиться вместе, то почему же здесь им «невмоготу друг без друга», почему в больнице они хотят «помереть ... в одночасье» (С. 213)? Галич описывает такой тип отношений, который позже назовут стокгольмским синдромом, он выражается в неоправданной лояльности, даже любви заложника к грабителю. Он не имеет ничего общего с христианской идеей прощения: зэк никогда ничего не забудет и не простит вертухая, он привык находиться в своем положении. Не вызывают у него ни ненависти, ни даже удивления и последние слова вертухая перед смертью: «— Жаль я, сука, не добил тебя в Вятке» (С. 213). Истинное воссоединение общностей охранников и охраняемых произойдет в следующем поколении, в будущем, которое прозревает бывший зэк: «И сынок мой по тому ль по снежочку / Провожает вертухасеву дочку» (С. 213). Остается лишь гадать, сможет ли такое воссоединение стать действительным. Находящийся за скобками сюжетных линий своих ролевых героев автор уравнивает зэка и вертухая в ответственности за то, что с ними, потерявшими в лагерях всякую человечность, происходит.

В «Фантазиях на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов — тенора и баритона» (1969) есть знаковый сюжет о переходе из охраняемых в охранники: «Под охраной, во вшах... / А теперь в леспромхозе / Я и сам в сторожах» (С. 264). Помогает ли это обрести покой персонажу? «Нет у рая спасенным» (С. 264) — отвечает он сам на этот вопрос: он, повысив свой статус, вынужден лебезить перед новыми начальниками: «А московская наедет сволота — / Отворяю я им... ворота» (С. 265), «Я подвою, как шавка, / Подскулю, подвизжу!» (С. 266), но и они, в свою очередь, называются «сявками», у каждого начальничка в иерархии художественного мира Галича есть свой начальник. И несмотря на внешнюю идиллию сосуществования тех и других, втайне все друг друга ненавидят. Вот и персонаж, обозначенный в мини-пьесе как Баритон, в бессильной злобе грозит: «Вертухасево семя, / Не дразни, согрешу!» (С. 266), как только слышит речи начальничка о «спасении Руси». Любопытно, что поводом к визиту «сволоты» становится покупка иконы: «... ворье по закону, / Самозванный купец» (С. 265), как

себя именует бывший зэк, промышляет спекуляцией таких артефактов, и предметом сделки становится «Николай Марликийский» – икона Николая Чудотворца. Это подчеркивает безбожность среды, в которой обитают персонажи Галича. А.Е. Крылов указывает¹⁵² на документальную автобиографичную повесть «Черные доски» В. Солоухина как на вероятный источник сюжета песни Галича и предмет полемики. Сам же исследователь отмечает, что эта повесть «положила начало повальному увлечению стариной и церковным “кладоискательством”»¹⁵³, поэтому этот мотив мог быть отражен в песне Галича и без знакомства с произведением Солоухина. В характеризующей эпоху 60-х книге авторы также указывают: «Новое хобби захватило страну»¹⁵⁴, подразумевая бунт коллекционирования, связывая его начало с выходом «Черных досок». В любом случае, достоверными сведениями об этом мы не располагаем.

Бывший зэк становится повествователем в главе «Ночной разговор в вагоне-ресторане» поэмы «Размышления о бегунах на длинные дистанции». Автор прибегает к созданию цельного художественного образа, языковой и психологической личности. Фоном для рассказа о событии из лагерной жизни становится, как почти всегда у Галича, бытовая ситуация беседы за столом: «Дай-ка, братец, мне трески / И водочки немного» – обращается повествователь к своему собеседнику. «Я седой не по годам / И с ногою высохшей» – «жалится» герой, а его замечание «Что с вином, что без вина – / Мне на сердце косовато» (С. 292) свидетельствует о глубинной неудовлетворенности собственной исковерканной судьбой и, вероятно, является отголоском совести человека, не раз вынужденного идти с ней на сделку. Трагикомизм сюжета основан на событии, когда вохровец сообщает зэкам о развенчании культа личности и передает приказ «...статуй / За ночь снять со станции» (С. 293). Живое повествование о событии обеспечено разговорной манерой речи повествователя, включением прямой речи участников событий – вохровца и самой статуи Сталина. Появление в лагерном

¹⁵² Крылов, А. Е. «За хурдою-мурдой». О четвертом «антипосвящении» Галича // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А.Е. Крылов. М.: ЮПАПС, 2003. С. 40-52.

¹⁵³ Там же, С. 49.

¹⁵⁴ Вайль, П., Генис, А. 60-е. Мир советского человека. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2018. С. 311.

бараке охранников («Заявился ... / Кум со всей охраною») вызывает у заключенных страх: «Я подумал, что – конец. / Распрощался матерно» (С. 292), здесь показана зависимость не только судьбы, но и самой жизни зэков от власти вохровцев. Бытовые детали снижают напряженность момента, создают комичный эффект и одновременно несут в себе характерные признаки истинного отношения к событию: вохровец, несмотря на важность преподносимой информации, жует «малосольный огурец» – именно это для него на первом месте. Его обращение к зэкам – «говны» – ярко описывает отношение к ним. В речи охранника нет сомнений в верности решений «Славной нашей партии», и, когда он «докушал огурец», он «с мукою» сообщает по-своему интерпретированный итог XX съезда: «Оказался наш Отец / Не отцом, а сукою» (С. 293). Дальнейшие события связаны с демонтажом статуи вождя. По-детски наивно рассказчик жалеет Сталина (к статуе у него отношение такое, как к живому человеку): «...метет метель, / Темень, стужа адская, / А на Нем – одна шинель» (С. 293). Трудно сказать, в чем причина того, что он засомневался: перспектива тяжелой работы на морозе или боязнь, что вся ситуация переиграется не в его пользу, но его порыв «Дай-ка, мол, помешкаю» вызывает на лице статуи усмешку. Преемственность поколений и частично пародийная параллель между демонтажом статуи и Храма Христа Спасителя видится в воспоминании о том, как отец рассказчика ломал этот храм. Однако сравнение происходит не в пользу храма, годами вбивавшиеся в сознание формулы всплывают в памяти героя: «опиум как опиум» проигрывает тому, кого называли «Гений всех времен», «лучший друг навеки» (С. 294). Парадоксальность сознания, изуродованного пропагандистскими речами, которые воспринимались всерьез, идеологией, заменившей собой религию, касается не только заключенных: «Все стоим, ревмя ревом – / И вохровцы, и зэки» (С. 294). Искренняя эмоция посещает людей, которые все находятся в суровых условиях северного лагеря «благодаря» тому, кого символизирует статуя, авторитет кого казался столь нерушимым, и в этой эмоции они – охранники и охраняемые – едины. «Сквозь пургу» герой слышит «голос каменный», но слова, вложенные в уста вождя, намеренно снижены, он обращается к зэку на его языке, что усиливает комизм ситуации, но одновременно

и ее трагизм: голос Сталина заменяет ему голос совести: «Что ж ты делаешь, подлец?! / Брось кайло немедленно!» (С.)294. Точку в этой истории ставит взрыв, бескомпромиссно сваливший бывшего идола. Свой рассказ герой заканчивает замечанием о том, что всем «скостили ... срока», но прошлое напоминает о себе: он «дерганный», ему мерещатся «бесенята», лезущие в окна ночного поезда, он их просит: «Отвяжитесь, мертвяки, / К черту, ради Бога» (С. 294). В этой мольбе, где смешаны имена высшего и низшего начал, усматривается амбивалентность духовного сознания ролевого героя главы.

Своего апогея тема воссоединения охранников и охраняемых достигает в балладе «Королева материка» (1971). Мистические смыслы, заложенные в этом тексте, камуфлируются бытовыми мелочами, маркерами лагерной жизни. В начале баллады на манер колыбельной описывается, как «спят зэка, как в последний раз», отмечено, что «И вохровцы спят, как в последний раз – / Научились спать у зэка» (С. 344). Перечисляются артефакты лагерного труда – «тачки», «лопаты», отдыха – «нары», часовой вертухай назван «попка» (С. 345) – на лагерном жаргоне. «Королева материка» – белая вошь, о ней сказано, что «...пришла она первой в эти края / И последней оставит их» (С. 345). Мифологизация образа достигает пика во второй главе, где описывается конец лагерных времен («...кончились все срока / И не капает новый срок»). Материалом для ритуального костра становятся тачки и нары, и эта конкретизация не случайна: нары, с одной стороны, – место отдыха, сна для зэка, который проводит «на нарах» все время, не предназначенное для работы, с другой стороны, – именно они являются источником и распространителем паразитов, в том числе и вшей; тачка же – не только орудие тяжелого труда, но и последние нары для уже мертвого зэка, на которых его отвозят к месту бесславного захоронения. Вокруг костра, как уже было сказано, встают вохровцы и зэки и мочатся в него за себя и за тех, кто не дожил до этого часа (конец лагерной жизни содержит здесь аллюзию на конец времен вообще). В привычном столкновении возвышенного и прозаичного автор приводит сравнение «О, как они ссали б, закрыв глаза, – / Как горлица воду пьет» (С. 345). Исследователи связывают такую профанацию ритуала с карнавализацией действия: «карнавальное кощунство и

богохульство»¹⁵⁵ видит в этом, например, О.В. Карпушина в статье «На перепутье жанров». Появлению Белой Вши здесь предшествует оксюморонное «пропоеет неслышно труба», после чего героиня баллады, как пророчествует автор, сама «войдет в огонь» (С. 346). Сам костер тоже имеет карнавальный элемент, так, Бахтин описывает «особое сооружение (обычно повозка со всевозможным карнавальным барахлом), называвшееся «адам», в конце карнавала этот «ад» торжественно сжигался»¹⁵⁶. Карнавальность здесь профанирует мистическое, но может быть интерпретирована и как средство выживания, спасения от напряжения, спровоцированного иррациональным, животным страхом. За ритуальным самосожжением Королевы следуют мистические события: сноп искр, взметнувшийся к небу, образует в космосе «Вшивый Путь» (С. 346) в виде креста, протянувшийся над Млечным Путем. Противопоставление Млечного пути «Вшивому» соответствует в поэтике Галича контрасту божьего мира и ада, сотворенного человеком.

Глава о ритуальном самосожжении Королевы материка коррелирует с заключением, образуя онтологический, вневременной пласт содержания. В нем автор снова обращается к гипотетическому концу времен, он говорит, что все, выжившие и мертвые, пройдут в параде в честь Белой Вши. Галич говорит, что историю нельзя исказить: «Ковыряют историю этак и так <...>», «Но мы-то знаем...» – эта риторическая фигура несколько раз повторяется, свидетельствуя о реальности жестокой правды. Он говорит об иллюзорности власти больших и малых начальников: «...сумеет любой дурак – / Палить в безоружных всласть! / Но мы-то знаем, какая власть / Была и взаправду – власть!» (С. 348). Вши приписывается эта власть неслучайно, у этого оборота имеется и реальное обоснование: замученный паразитами человек не способен думать ни о чем другом. Инфернальное происхождение этой сущности раскрывается в полной мере в финальной строфе баллады, где автор заявляет, что царство Белой Вши будет продолжаться, пока «не кончились страх и ложь». Таким образом, на трон Королеву

¹⁵⁵ Карпушина, О. В. На перепутье жанров. Жанровый монтаж Галича // Галич: Новые ст. и материалы / сост. А. Е. Крылов. М.: Булат, 2009. Вып. 3. С. 104.

¹⁵⁶ Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. – С. 145.

Материка приводят отнюдь не большие начальники и не самолично тиран: страх и ложь присущи как раз жертвам, именно они оказываются виновны в том, что с ними происходит, их малодушие и лживость становятся источником репрессий, Кузьмин и тиран уравниваются в ответственности за смерти и покалеченные судьбы.

§2. Лирическое «мы», «я» и другие способы обнаружения лирического героя

Сложность поиска лирического «я» автора в песенных текстах Галича обусловлена тем, что бард очень часто выступает под маской ролевого героя и не всегда обозначает дистанцию. Кроме того, нередко автор обозначает себя очень явно, выступая с публицистическим, а не художественным посылом, и такие случаи должны быть рассмотрены отдельно.

К промежуточным вариациям между ролевым и лирическим героем относится повествователь из «Песни про майора Чистова» (1966). Этот персонаж является носителем черт типичного обывателя с его просторечными выражениями, бытовыми деталями, используемыми для описания ситуации: он «патлат», «с устатку пьяней пьяна» (С. 144). Однако фантастический сон, который снится герою песни, содержит в себе лирическое начало, и в строках «Мне приснилось, что я – атлант, / На плечах моих – шар земной!» (С. 144) в свете общей тематической направленности песенной поэзии Галича можно увидеть и аллегорию груза ответственности, которую на себя взвалил бард, поэт и гражданин за судьбу своей страны и всего мира. По сюжету, во сне герой уронил земной шар, за чем последовали события космических масштабов: «И, ударившись об Ничто, / Покатился он, как звезда, / Через Млечное решето / В бесконечное Никуда» (С. 144). Герой готов отречься от своего сна, не сообщает его содержания «ни дочери, ни жене» – и здесь снова при желании можно увидеть отсылку к автору биографическому, действительно имевшему дочь. Он «отогнал ту боль» – еще один маркер того, что перед нами не типичный обыватель, а именно лирический герой, скрывающийся под маской ролевого. В парадоксальной концовке песни этот

персонаж узнает, что содержание его сна оказалось достоянием майора Чистова, «Что заведует буквой “Г”» (С. 145) – еще одна подсказка, отсылка к биографическому автору. Повествователь заканчивает свой рассказ тем, что майор открыл досье «И на чистом листе, педант, / Написал он, что мне во сне / Нынче снилось, что я атлант!..» (С. 145). Для слушателя остается неизвестным ни то, как герой узнает о действиях майора, ни тем более то, как майор узнал о том, что ему снилось. В фантасмагорическом мире произведений Галича эти детали не только второстепенны: они естественны для его обитателей. Здесь нет личного, здесь все становится известно сразу. Именно против такого вторжения в столь интимную область, как сон, и протестует персонаж, которого можно назвать лирическим героем под маской ролевого.

В других случаях автор обращается к использованию лирического «мы», отождествляя себя с некой социальной группой. В песне «Левый марш» (1963 г.), это, по всей видимости, диссидентствующие бойцы «необъявленной войны» которых автор называет то «бессрочными штрафниками», то «братьями серыми» (С. 81). Эти соратники лирического героя Галича будут вести свои «малые войны», пока «Голос чести еще невнятен, / И на свете, наверно, вольно / Дышат йоги, и то навряд ли» (С. 80), и эти войны названы «Ежедневными чудесами»: в мире обысков, пыток, смерти отважное проявление чести, свободолюбия есть чудо. Герой «Песни о синей птице» (1965) отождествляет себя с русским народом. Описываются ключевые этапы истории, когда страна теряла жизни своих граждан. «Не солдатами – номерами / Помирали мы...» (С. 116) – так он описывает ход репрессий. Разбросанные по территории страны лагеря ассоциируются с «нарывами» – так обнаруживается болезненная чудовищность исторической ситуации. Не обходит Галич стороной и период «внутренних чисток»: «И чуть не треть зэка из ЦК» (С. 117). В этой строчке внутренняя рифма, составленная из стертой и действующей аббревиатур, подчеркивает неразборчивость машины репрессий. Затем «нас из лагеря да на фронт» (С. 117) – так вводится в сюжет период Великой Отечественной войны. «Покалечены наши жизни» – резюмирует повествователь, и за этим выводом стоит, конечно, лирический герой. Размышления о судьбах народа

сопряжены с символикой цвета. Вынесенное в заглавие название пьесы Метерлинка становится символом идеалов, которые исповедует лирическое «мы» на разных этапах истории. «Заработал пятнадцать лет» (С. 116) в самом начале герой «за синий цвет» – вероятно, подразумевается то значение, которое он (цвет) приобрел в годы Французской революции, став символом либерального движения. В годы внутренних чисток «Добавляли по десять лет» (С. 117) уже за красный цвет – здесь ассоциации очевидны. Желтый цвет начинает преобладать в годы ВОВ. Его появление можно интерпретировать как вариацию коричневого; желтый цвет присутствует и на имперском флаге России, который позже позаимствуют националисты разных мастей, к которым Галич не мог относиться положительно. Наконец, «желтый блеск стал белеть», ослепив всех: «Мы на свет глядим, а света нет!» (С. 117). Так вводится мотив духовной слепоты народа, пережившего столько бедствий. Его вариацией становится мотив дальтонизма, в котором угадывается амбивалентное отношение к постоянно меняющимся идеологемам, которые несмотря на все кажущиеся различия, оказываются в равной степени несущими смерть и разрушение, и уже невозможно разобраться, «За какой мы погибли цвет!» (С. 117).

Все советское общество (или только еврейская его часть – в зависимости от интерпретации), от которого не дистанцируется и автор, стоит за «мы» в песне «Поезд» (1966). Автор выступает в роли обвинителя и обвиняемого, потому публицистический посыл здесь можно рассматривать именно как часть художественной стратегии. Общество, которое описывает автор, давно смирилось со своим угнетенным положением, забыло о чести: «Здороваемся с подлецами, / Раскланиваемся с полицаем», чуждо творчеству и трусливо: «Не рвемся ни в бой, ни в поиск...» (С. 146). Абсурд существования в таком мире подчеркивается словами: «Нам кажется мир окольный / Кратчайшим из расстояний» – путь, который, разумеется, указан «сверху». «Окольный» – значит здесь не прямой, т.е. такой, при котором необходимо кривить душой. Мещанство, в котором погрязли обыватели, дано в мелких, но характерных деталях бытовых удобств, к которым стремятся люди: «Мы пол отциклуюем, мы шторы повесим, / Чтоб нашему раю –

ни краю, ни сноса» (С. 146). Такое прозябание автор не согласен признать жизнью: «...в сонности / Живем мы, в живых не значась» (С. 147), ведь «непротивление совести» (С. 147) противоречит всему человеческому. Отметим здесь очевидную отсылку к философии Л.Н. Толстого, которая, однако, носит, скорее, постмодернистский характер, обыгрывая прецедентное для русской мысли выражение. Но совесть подает порой голос, «кольнет тоскливо и гневно» (С. 147), она напоминает о мучениках Освенцима, перед которыми должно быть стыдно таким «выжившим».

«Опыт отчаяния» (1972) написан в предчувствии вынужденного изгнания от лица тех, кто, как и Галич, готовился к отъезду, боясь за свою свободу и жизнь. «Мы ждем и ждем гостей нежданных, / И в ожиданьи / Ни гу-гу!» (С. 395) – так он описывает это состояние, характеризующееся страхом, провоцирующим молчание. Автор осознает, что «обрублены канаты» – ничего уже не изменить, но цепляется за эфемерную возможность остаться, метафорически приковывая себя цепью: «Но мы сидим на чемоданах, / Как пес дворовый на цепи». Он просит Бога о покое в изгнании: «Прими нас, Господи, незваных, / И силой духа укрепи» (С. 396). Однако лишь возвращается к отсылке к названию, которой становится строка из последнего четверостишия: «И нет ни мрака, ни прозренья». Презрение же – «надежный лекарь всех обид» (С. 396) – не признается выходом из отчаяния. Похожими настроениями пропитано и еще одно позднее произведение – «Прощание славянки» (1974). Здесь снова абстрактное «мы», за которым скрываются чувства и переживания лирического героя, который отождествляет себя с солдатами, солдат – с эмигрантами: «Уходили мы в бой и в изгнание» (С. 447).

Судьбам евреев посвящена песня «Вечный транзит» (1975). Автор, который чувствовал себя «чужим среди своих», в этой песне осмеливается говорить от имени всего еврейского народа, одновременно и назидательно говоря с ним. Он спрашивает себя и остальных: «А может быть, хватит мотаться, евреи, / И так уж мотались две тысячи лет?!» (С. 466), перечисляет страны, в которых рассеянные по миру евреи жили: «Мы гуляем по свету, / Словно нам не впервой» (С. 467). Возникает и мотив возвращения в Израиль: «До холмов Иудеи / Как рукою подать!»

(С. 468). И все же биографический Галич виден сквозь абстрактное «мы» в строках «...были нам ближе холмы Иудеи – / На Старом Арбате, на Чистых прудах!» (С. 468), подтверждая мысли исследователей эпохи о том, что евреи, «разочаровавшись в России ... увозили ее с собой»¹⁵⁷.

Вопреки представлениям о поэзии Галича как о преимущественно персонажной, ролевой, в песенных текстах находится место и лирическому герою в классическом понимании. Нами обнаружены произведения, где лирический герой выступает в качестве центральной фигуры, принадлежащие разным этапам творчества барда, предпринимается попытка проследить определяющие образ элементы поэтики и описать стадии раскрытия художественного образа в его целостности на протяжении всего песенного творчества.

«Повинность горя» отбывает лирический герой текста песни «Уходят друзья» (1963). Одиночество лирического героя в мире, где так легко потерять близкого человека, становится главной темой. «Спятившим трубачом» (С. 71) чувствует он себя, созывая «уцелевших» – и в этом ощущается мессианство поэта. Мотив тотального недоверия появляется в строке «Знать бы загодя, кого сторониться» (С. 71), ведь в контексте песенного текста противопоставляется физическая смерть смерти духовной, моральной, и потому он пытается определить «на ощупь, и на вкус, и по весу» (С. 72) – интуитивно – кто свой, а кто чужой. Но и это не помогает: «Я ж не знаю, кто живой, а кто мертвый» (С. 72) – в отчаянии говорит он. В подтексте песни предательство оказывается хуже смерти, такую потерю, которая «...громом крушенья / Оглушила, полоснула по сердцу» (С. 72), особенно сложно пережить лирическому герою. «Одни – в никуда, а другие – в князья» (С. 71) – говорит он об ушедших друзьях, и если в словах о первых чувствуется светлая горечь утраты, уважение и преклонение перед умением сохранить чистоту совести, то о вторых – сожаление и презрение смешиваются с разочарованием в близком, ставшем чужим. Уже в этом, одном из ранних песенных текстов Галича определяются константы морально-этического облика лирического героя, готового

¹⁵⁷ Вайль, П., Генис, А. 60-е. Мир советского человека. Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2018. С. 360.

к одиночеству, пусть и тяжело его переживающего, но не готового к предательству, героя-трубача, созывающего, объединяющего вокруг себя «уцелевших».

Обращаясь к ранней истории и мифологии своей страны, поэт противопоставляет «ражих Добрыней» «тунеядцам Несторам и Пименам» (С. 129) в песне «Мы не хуже Горация» (1965). В этом противопоставлении персонажа былин, который назван исследователем как «фигура, причастная к власти, политике»¹⁵⁸, фигуре пушкинского героя Пимена и летописца Нестора, смешиваются историческое, мифологическое и литературная традиция. Он разоблачает девальвацию слова в условиях тотальной пропаганды, где становятся «небылицы былями», где «...фанфарное безмолвие / Славит многдумное безмыслие» (С. 130). Что же может противопоставить этому миру, осудившему «и совесть, и бесстрашие» (С. 129) лирический герой? Только искусство, знаки которого присутствуют в каждой строфе. Это «картина на подрамнике», печатная машинка, главный инструмент самиздата, «Эрика», что «берет четыре копии» и, конечно, инструмент барда, но не гитара – «...магнитофон системы “Яуза”» (С. 130) – средство тиражирования песен. Оглушительному реву «фанфарной» пропаганды и идеологии противопоставляется «напетое вполголоса», «прочитанное шепотом». И в этой борьбе искусства с официозом, ложью и лицемерием, оказывается, «этого достаточно». Именно этот «невидимый фронт» становится главным для лирического героя, его добровольной, но обязательной миссией.

В песне «Вот и пришли ко мне седины...» (1966) лирический герой еще более открыто заявляет о своей борьбе, которая носит здесь характер богоборчества. Он выступает против христианской идеи смирения, которая в его интерпретации носит характер рабского унижения. Сквозь монологичный дискурс идеологом прорываются воспоминания о погибших писателях и поэтах – узнаваемы образы Бабеля, Цветаевой, Мандельштама, которые для тоталитарного государства (но не для лирического героя) – «какой-то Бабель», «какая-то Марина» (С. 184). Он и хотел бы, и «готов шагать по законному» (С. 184) пути, но не выходит, и он не верит

¹⁵⁸ Кулагин, А. В. Древняя Русь в поэзии А. Галича // Окуджава. Высоцкий. Галич...: Науч. альм. В 2 кн. / Сост.: А. Е. Крылов, С. В. Свиридов. М.: Либрика, 2021. Кн. 1. С. 345.

словам «историка» (а на самом деле – цитате из песни «придворного» поэта, В.И. Лебедева-Кумача): «Я другой такой страны не знаю...» – продолжение было известно всем. И он не может «...спать спокойно, / Опускать пятаки в метро» (С.185) – погружаться в «обывательщину», заглушив голос совести. Герой восстает против двух формул, рефреном повторяющихся на протяжении всего текста. Первая – измененная строчка из другой песни того же В.И. Лебедева-Кумача: «Нас не трогай, и мы не тронем...» («Нас не трогай», 1937). Вторая – библейская цитата «Не судите, да не судимы...» (Матф.7:1). Лирический герой протестует, потому что «Те, кто выбраны, те и судьи. / Посторонним вход воспрещен» (С. 185), а его совесть не позволяет ему «не судить», и потому финальными строчками он провозглашает: «Я не выбран. Но я судья!» (С. 185).

Рефлексии о собственном предназначении посвящен текст песни «Черновик эпитафии» (1966). Лирический герой, снова обозначенный местоимением первого лица, осознает свою близость к провалу: «Как легко было мне сломаться, / И сорваться, и спиться к черту!» (С. 178), к тому, чтобы окончательно слиться с типичным персонажем ролевой лирики Галича. Он задается вопросом, почему, за что его преследуют, чем обусловлены ненависть, подлость в отношении барда, чье оружие – слово и песня: «Сколько раз на меня стучали, / И дивились, что я на воле... / Ну, а если б я сгнил в Сучане, / Вам бы легче дышалось, что ли?» (С. 178). Лирический герой ощущает неподъемную ношу, которую взвалил на свои плечи он – поэт и равнодушный гражданин своей страны: «Не моя это, вроде, боль, / Так чего ж я кидаюсь в бой?» (С. 178) и снова уподобляет стезю поэта пути солдата. Он мечтает о свободе творчества, о том, чтобы быть «как вольный цыган» (С. 179) (как и «прохиндей, шарлатан, провидец» (С. 198), лирический герой песни «Канарейка», 1967) – но не может себе позволить быть счастливым, когда на страну обрушилось столько несчастий, и его совесть как «одна дребезжит струна» (С. 179), напоминая о боли народов, которую лирический герой воспринимает как свою. Кольцевая композиция песни «Я в путь собирался всегда налегке...» (1972) сочетается с *поэтикой неожиданного финала*. Традиционное для Галича уподобление призвания поэта судьбе солдата – «всей щедрой земли рядовой»; «Я был рядовым

и умру рядовым» (С. 376) – поддержано образом «маршальского жезла», возникающим в первой и последней строфах-куплетах. Однако если в начале лирический герой отрицает его наличие, то в конце он открывается читателю: «А маршальский жезл у меня в рюкзаке – / Свирель, а не маршальский жезл» (С. 377). Уподобляя себя древним странствующим певцам-сказителям, он выбирает именно такой простой пастуший инструмент, как свирель, в качестве главного оружия для боя за сердца и умы своей аудитории.

Лирический герой «Песни о последней правоте» (1967) ожидает предательства со стороны друзей, предвидя: «...приятель мой, плут и доносчик, / Подольет мне отраву в вино» (С. 196), что роднит его образ с пушкинским Моцартом, погибшим от руки завистника Сальери. «Уже не пижон и не барин» (С. 196), он размышляет о близости смерти и о предсмертном прозрении, и дело даже не столько в том, что он может поверить, что «истины нет», сколько в том, «что не в истине дело». Продолжая традиции мессианского правдоискательства, «...мечтавший и ночью и денно / О несносной своей правоте!» (С. 197), лирический герой страшится выводов о бессмысленности борьбы, ведь лицемерие, с которым «приятель, всплакнув для порядка» (С. 197) будет писать о нем после смерти, пошло и возвышенно, унизительно для фигуры лирического героя и в то же время никак не может навредить ей в ее чистоте перед совестью, Богом и людьми.

Тема поэта и толпы раскрывается в тексте «Желание славы», композиция которого двучастна: песня о бывшем зэке и вохровце встроена в поэтическое самоосмысление лирического героя, стремящегося к самоуничтожению. Противоречивая авторефлексия лирического героя, говорящего про себя: «Непричастный к искусству, / Не допущенный в храм» (С. 210), но при этом поющего про «гражданские скорби», стилизовано под песнопения древних сказителей, нацелена и на аудиторию, чуждую проблемам, поднимаемым автором, погрязшую в быте обывательщины: «Незнакомые рожи / Мокнут в пьяной тоске... / И стыжусь я до дрожи, / И желвак на виске!..» (С. 214). В конце возникает мотив предательства: «...сосед-стукач за стенкою / Прячет в стол магнитофон» (С. 214),

на который, видимо, записывал крамольные песни барда, в образе которого угадывается мифологический песнопевец – Баян или Орфей.

Лирический герой песни «Засыпая и просыпаясь» (1968) обращается к осмыслению христианской идеи всепрощения, но снова в богоборческом ключе. «Только потому, что так положено, / Я прошу прощенья у людей» (С. 227) – говорит он. Философия его тяготеет к ветхозаветной идее отмщения: «Спи, но в кулаке зажми оружие – / Ветхую Давидову пращу» (С. 228). Потому, если люди готовы простить лирического героя «от равнодушия», то он им не собирается прощать – как раз это самое подлое равнодушие.

Идея поэтического мессианства, пророческой функции поэта, реализована в образе лирического героя произведения «Фестиваль песни в Сопоте в августе 1969 года» (1969). Уподобляя себя Христу, он, «крестом раскинув руки», посвящает свою лиру своему народу, поет «все о беде и о разрухе» (С. 282), хотя осознает, что «...наши страхи, наши боги – / Для них смешной и жалкий звук» (С. 281), снова поднимая проблему непонимания между поэтом и толпой. Такой тип лирического героя, добровольно приносящего себя в жертву, встречается и в «Новогодней фантасмагории» (1970), где бард, которого просят «общество песней развлечь», уподобляется новому поросенку, поданного к столу, как «покойник-пижон», с «бумажной розой» (С. 303) во рту. Общество обывателей, толпа разделяет его на этом новогоднем столе и съедает под «хохот до слез» (С. 304). Мотив каннибализма, который рассматривает исследователь, становится, согласно его выводам, метафорой: «поедание человеческой плоти как потребительское (хищническое) отношение к духовным и душевным богатствам»¹⁵⁹. Понимая, что он «с песней шагнул за предел», лирический герой песни «Когда-нибудь дошлый историк...» (1972) снова проводит параллели между миссиями поэта и Христа: «Воздвиг я себе одиночку / И крест свой на плечи взвалил» (С. 365). Он возвышается над своим временем, пророчествуя: «...будут мои подголоски / Звенеть и до Судного дня» (С. 365), осознавая свое творчество в масштабах вечности.

¹⁵⁹ Гавриков, В. А. Мотив каннибализма в авторской песне. Окуджава. Высоцкий. Галич...: Науч. альм. в 2 кн. / Сост.: А. Е. Крылов, С. В. Свиридов. М.: Либрика, 2021. Кн. 1. С. 367.

Позднее к мотиву непонятости и одиночества лирического героя добавляется мотив изгнания, невозможности борьбы с судьбой, и в песне «Старый принц» (1972) он предстает «как подбитый эсминец», оказавшийся во власти волн «далеко от родных берегов» (С. 365). Но «гражданин полоумного мира» (С. 368) не готов сдаваться, он выходит на «пустые подмостки» (С. 366), чтобы продолжить свой бой, и ему не мешают «возмущенные ложи» (С. 368). Лирический герой этого стихотворения видит себя актером, исполняющим роль «не по тексту Шекспира», вдыхающим новую жизнь в потерявшие свои значения в идеологических штампах слова: «Снова слово становится делом» (С. 367). Продолжая развитие этих мотивов, Галич обращается и к теме Родины в «Песне об Отчем Доме» (1972). «Отчий дом» связан с началом творческого пути, когда лирический герой, подобно пушкинскому Пророку, впервые разговаривает с высшей силой: «Здесь первый мой гром говорил со мной, / И я понял его язык» (С. 394). Герой отказывается идти на сделку с совестью, лгать, и, как бы тяжело ни было, он обещает отдать свой нравственный долг, добровольно взятый на себя, обещая: «Кредитор мой суровый, мой Отчий Дом, / Я с тобой расплачусь сполна» (С. 395). Но и «свободный от всех долгов» он искренне признается, что не его оставит в беде: «Не зови – / Я и так приду!» (С. 395). Тому же образу посвящен текст песни «Когда я вернусь» (1973). Лирический герой испытывает ностальгическую тоску, с теплотой вспоминая милые сердцу места, мечтая ткнуться «головой, как в пристань, в колени твои!» (С. 434). В песне «Прощание» (1973) всеми признаками Отчего Дома обладает конкретное место – Серебряный бор. Он расстается, прощается с ним и грустит по нему, но душой остается «Здесь – в Серебряном боре» (С. 423). А в песне «Опыт ностальгии» (1973) лирический герой признается: «...при одной только мысли шалею, / Что уже никогда...» (С. 430) – что никогда не вернется на Родину. Как и в «Русских плачах», здесь лирический герой пытается взглянуть со стороны, осмыслить, что на самом деле вкладывается для него в понятие Родины, Дома, России. В одном из позднейших текстов «Это вовсе не дом...» (1974) он придет к выводу: «Это вовсе не дом – Храм!» (С. 458). Хотя известно, что это произведение написано в Норвегии под впечатлением от увиденного там знаменитого корабля,

упомянутого в тексте – «Фрам», зная важность концепта «дом» для автора, можно предположить, что в первоначальной возвышенной строке он выразил свое отношение к навсегда оставленной Родине.

Полифонический сплав лирического героя, героя-обывателя низкого социального статуса и действующего лица персонажной лирики, где героем выступает гений музыки – Йоганн Себастьян Бах, представлен в тексте песни «По Образу и Подобию, или, как было написано на воротах Бухенвальда: “Jedem das Seine” – “Каждому – свое”». Бах представлен не как биографическая и даже не как в ключе мифа переосмысленная личность, он как человек перенесен автором в бытовые реалии советской эпохи. Остаются лишь некоторые из деталей мира Баха, которые вступают в неразрешимый конфликт с обывательщиной реальной жизни: «треклятая месса уснуть не дала», но «Ломит поясницу и ноет бок, / Бесконечную стиркою дом пропах» (С. 339); нужно «сочинить переход из це-дура в ха-моль», но сделать это «Под попреки жены» (С. 340), упоминается «капелла Святого Фомы», «И поет орган, что всему итог – / Это вечный сон, это тлен и прах» (С. 341), но вокруг «у суки-соседки гулянка в соку, / Девки воют, хихикают хахали» (С. 341). Камзол и парик как неперменные атрибуты образа Баха также остаются при нем. Практически все остальное – из мира типичного обывателя, представителя персонажной лирики Галича, жизнь которого полна «семейных ссор, ... долгов и склок» (С. 340), прочих неурядиц. Как и герой песни «Фарс-гиньоль», этот персонаж обращается в кассу взаимопомощи, но с положительным исходом: «Раз уж дело такое, то мы подмогнем, / Безвозвратную ссудим десяткою» (С. 341). Проблемы героя это не исправит: «...у бабки инсульт, и хворает жена, / И того не хватает, и этого, / И лекарства нужны, и больница нужна...» (С. 340), но этого хватает, чтобы уйти от проблем, хотя бы чем-то разбавить безысходность ситуации, порадовать себя и успокоить жену: «Я пол-литра куплю, валидолу куплю, двести сыра и двести “Любительской”» (С. 341). Жене предназначается валидол, сам же герой выпивает и закусывает, а когда поллитра закончатся, он сходит к соседке «за добавкою». Голос лирического героя слышен в куплете, посвященном течению жизни обывателя и его реакции на пропаганду. Здесь внезапно сначала появляется

коллективное лирическое «мы»: «А над нами с утра ... голоса рупора», «А потом, досыпая, мы едем в метро ... И орут, выворачивая нутро, / Рупора о победах и доблести». Лирическое я выражено в порыве «Посшибать рупора, посбивать рупора – / И услышать прекрасность молчания» (С. 340). «Бытовые» куплеты о жизни персонажа перемежаются вариативным рефреном диалога Баха с Богом. «С добрым утром, Бах», «Не печалься, Бах» (С. 340), «Не кощунствуй, Бах» (С. 341), «Доброй ночи, Бах» (С. 342) – реплики Бога, на которые Бах отвечает соответственно: «С добрым утром, Бог», «Да уж ладно, Бог», «А ты дослушай, Бог», «Доброй ночи, Бог». Бог присутствует в жизни лирического героя, скрывающегося под маской обывателя-Баха, что и отличает последнего от типичного ролевого персонажа Галича. И благодаря божественному присутствию, жизнь его преображается, приобретает оптимистический настрой, несмотря на все бытовые и общественные проблемы.

Лирический герой далеко не всегда присутствует как цельный образ в даже в той части лирики, которая не является персонажной, в ролевой же поэзии его воплощение исключено, однако автор использует различные тактики, позволяющие ему транслировать собственные суждения, оценивать ситуации, поведение своих героев, делать выводы. Выбранное автором в качестве основной художественной стратегии трагедийно-сатирическое направление способствует появлению широкого выбора средств неявного выражения авторской позиции. Поэтика неожиданного финала, внесистемной строки – один из наиболее частотных приемов.

Уже упоминалось о поэтике финала песни «Про маляров, истопника и теорию относительности», которая отсылает к «морали» в традиционной басенной структуре, а приписанное ролевому герою высказывание становится средством выражения авторской позиции. Финал «Баллады о прибавочной стоимости», содержащий риторический вопрос «А кто не псих?» (С. 112), тоже вложенный в уста ролевого героя, при определенном угле зрения оказывается диагнозом, который автор ставит советскому обществу.

В песне «Смерть Ивана Ильича» конечные строки «Врач сказал: “Извиняюсь, привет!” / Ждал врача подгоревший обед» (С. 100) акцентируют внимание на бытовой стороне сакрального: совершенно неподходящие к моменту смерти слова врача сопровождаются авторской ремаркой, показывающей обесценивание человеческой жизни даже для того, в чьих руках она должна находиться.

Текст песни «Командировочная пастораль» (1964) обыгрывает утопические построения, столь свойственные эпохе, в которой жил и работал Галич. Выдуманная идиллическая «страна Пасторалия» (С. 104) с ее гражданами – пасторальцами – оборачивается в последних строках отрезвлением, когда герой обнаруживает себя постояльцем, т.е. лишь временным жителем в «стране Постоялии». Такая игра неологизмами окажется пророческой для самого автора, для которого пребывание в своей стране закончилось менее чем через 10 лет после написания этой песни – творческое чутье его, наблюдавшего за другими, так же вынужденно уезжавшими, не подвело.

Пророческим пафосом проникнут и финал песни «Ночной дозор», где автор, описав «парад уродов» – фантазмагорическое шествие памятников, «повторенных тысячекратно», предостерегает: «Им бы, гипсовым, человечины – / Они вновь обретут величие» (С. 114). Возрождение тоталитаризма, его идеологии и мощи пропаганды опасно для человечества – и в этих строках уже чувствуется не только пророческий, но и публицистический пафос.

В последней строчке песни «Закон природы. Подражание Беранже» (1965) обнаруживает себя неукротимая жажда свободы лирического героя. Аллегорический «колебательный закон» (С. 140), которому посвящена песня, применяется, «если все шагают в ногу», то есть тогда, когда невозможен идеологический и мировоззренческий плюрализм, культурная полифония, и тогда система (у Галича ее символом выступает мост) «об-ру-ши-ва-ет-ся» (С. 140). Автор же в финале предлагает другую стратегию поведения: «Левой, правой – / Кто как хочет!» (С. 140) и, судя по смелости, с которой он обращается к самым крамольным, запретным темам, он этой стратегии следует.

«Композиция №27, или Троллейбусная абстракция» (1965), написанная в стилизации вербатима – вида театрального представления и способа написания сценария, когда за основу берутся реплики реальных людей в различных, порой бытовых ситуациях, скомпонованные согласно замыслу драматурга – в одной из своих вариаций также дополняет палитру приемов, касающихся поэтики финала. В двухтомном издании 1999 года приводится наиболее полная версия¹⁶⁰, в которой и зафиксирован такой достойный внимания исследователя финал. Композиция песни трехчастная, в ней сплетены обрывки реплик случайных пассажиров, рефлексия автора по поводу погоды и эпохи и объявления, звучащие из троллейбусного репродуктора. Последнее такое объявление как раз и становится объектом словесной игры, которая в вышеупомянутом издании зафиксирована следующим образом:

«Предъявляйте пропуск в развёрнутом виде

При входе и выходе!»

И — «Двери закрываются...»

на-

всег-

да.

В последнем слове, принадлежащем уже самому автору, содержится явная аллюзия на «железный занавес», закрывший страну, отсутствие свободы в запертом пространстве Архипелага (по-солженицынски) или Материка (по Галичу, песня «Королева материка»).

Горький парадокс реализован в финале «Неоконченной песни» (1966). Автор рефлексировал по поводу сути феномена власти, приходя в конце к выводу о том, что «Старики управляют миром... / А вот сладить со сном – не могут» (С. 151). Бессонница стариков не говорит о их моральных качествах, «острее, чем совесть – зависть», это она «старикам не дает покоя» (С. 151), диктуя им свою недобрую волю, не считаясь с человеческими жизнями.

¹⁶⁰ Галич, А. А. Сочинения : в 2 томах / А. А. Галич. М. : Локид. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1999. С. 192.

Последние строки песни «Желание славы», которая была рассмотрена в связи с поэтической авторефлексией лирического героя, придают всему произведению штрих, который являлся знаковым для эпохи, когда доносы были обыденным явлением. «Сосед-стукач», очередной Кузьмин, тайком записавший «крамольные» песни, является, увы, обыденным явлением в жизни рискующего жизнью и свободой барда.

«В минуту самую внезапную» автор перевертывает, открывая свой замысел, свои посмертные фантазии в песне «Переселение душ» (1967). Высказав в первой строфе пожелание: «Пусть моя нетленная душа / Подлецу достанется и шиберу!», он представляет себе, как тот «врет и предает», как тот будет удачлив: «Все на свете пули – в недолет, / Все невзгоды – не к нему, а около», желает, чтобы ему достались все «номенклатурные блага». Однако все это оказывается «ловушкой», все ради уготованного ему страшного конца, который придет неожиданно: «Пусть ему – отчаянье мое / Сдавит сучье горло черной лапою!» (С. 186).

Подобный прием неожиданного финала реализован и в «Горестной оде счастливому человеку» (1970). Герой, ставший объектом авторской рефлексии – «счастливый человек», «родившийся в рубaxe» (С. 306). Определение это не лишено иронии: он «повкалывал кайлом» (С. 307), то есть, как и многие другие персонажи Галича – бывший зэк. Это такой тип человека, который если и может быть счастлив, то лишь в моменты кратковременного забвения, чаще всего спровоцированного рюмкой-другой, пропущенной в шалмане, или вагоне-ресторане, или дома... В финальной строке автор переосмысливает устойчивое выражение, изменяя его на «Родившийся в смирительной рубaxe» (С. 307) – и в этой игре слов обнаруживаются аллюзии одновременно на советскую психиатрию, служившую карательным органом и на комплекс ассоциаций, связанных со словом «смирение», которым характеризуются бывшие заключенные, герои песен Галича.

Гоголевский «смех сквозь слезы», внешне комичный эффект, несет финал песни «Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане». Герой, шутки ради опрометчиво записавший себя в евреи, превратившийся из-за этой шутки из «русского майора» в «беспартийного, рядового», смирившись со своей судьбой,

заканчивает свой рассказ так: «Мне теперь одна дорога, / Мне другого нет пути: / Где тут, братцы, синагога?! Подскажите, как пройти!» (С. 381). Шуточная концовка имеет под собой глубокие философские основания. Реалии мира, который описывает Галич, таковы, что документ оказывается важнее человека, а государство не понимает шуток. Бездушная машина и такая же бездушная анкета с отметкой в «пятом пункте» способны изменить реальность, превратив шутника в настоящего еврея.

*

На разных этапах своего творчества лирический герой Галича склонен отождествлять себя с разными социальными группами. Это политзаключенные и бойцы Великой Отечественной, советское общество (обыватели, мещане, общество в целом), еврейский народ. На выбор объекта отождествления, очевидно, влияли, в том числе, и биографические, и исторические факты. Сам автор не мог при этом чувствовать себя полностью включенным ни в одну из таких групп. Однако мотивами для самопрезентации такого типа лирического «мы» являются глубинное ощущение личной ответственности единицы за положение многих, а также голос совести, заставивший, видимо и биографического автора отказаться от успешной карьеры придворного драматурга.

Обнаружение в песенных текстах личных форм глагола, личных местоимений, в том числе первого лица, является маркером проявления лирического героя, его «я». Этот тип отличается высокой степенью осознанности собственного призвания, призвания поэта, живущего в тяжелые (прежде всего с моральной точки зрения) времена. В этом образе угадываются классические черты поэта, заложенные в литературных основах и ориентирах поэзии Галича: неутомимый борец за свободы, неумолкающий голос совести, пророк, Мессия. Мотивы одиночества, изгнания и возвращения также являются классическими для этого образа.

В сложной и многоуровневой системе героев персонажной лирики Галича находится место обывателю низкого социального статуса, большим и малым начальничкам, зэкам и вохровцам, в том числе бывшим, и даже «Самому» Сталину.

Важно, что у каждого персонажа есть свой страх, который им руководит, этот страх, а вовсе не совесть, становится повелителем над каждым.

Изображение персонажей тяготеет к максимальной объективации образов, что соответствует общей реалистической направленности творчества Галича. Автор стремится к содержательной двусубъектности, с явным несовпадением мировоззрений автора и героя, с привлечением разнообразных стилистических, лексических, синтаксических средств для придания достоверности «чужому» высказыванию. Речевая стилизация становится основным приемом объективации ролевого героя. Наряду с ней применяются смена ритма и стиля, поэтика заголовков и паратекстуальных форм, специфическая сюжетная ситуация. В этом прослеживается опора на поэтическую традицию Н.А. Некрасова и других поэтов-реалистов: в модернистской лирике порой наблюдается мировоззренческое тождество ролевого и лирического героев. Однако Галич использует и прием псевдоотождествления, когда ролевой герой, не имеющий ничего общего с автором ни в биографическом, ни в мировоззренческом плане, тем не менее оказывается формально неотличим от героя лирического. В таких случаях мы обращаем внимание на поэтику концовки песенного текста, когда зачастую именно в последней строке лирический герой (или даже автор) обнаруживает себя ироническим, оценочным, публицистическим суждением. В то же время в творчестве Галича можно обнаружить и другой тип ролевого/лирического героя, чаще всего это человек творческого склада, гений: Бах, Блок. В создании такого образа автор опирается на модернистский опыт, обращаясь к неомифологизму, и нивелирует мировоззренческую пропасть между лирическим и ролевым героем, переходя в сферу житнетворчества и создания авторского мифа. Исторические персонажи (как Сталин, например) также представлены в мифологическом ракурсе восприятия. Реальные факты переводятся в сферу символических явлений, происходит смешение исторических и мифологических реалий, в создании образа участвует литературный контекст. Реальность художественного мира Галича зависит от постановлений и решений, которые принимают власти. Если сказано, что диабета в стране нет – Егор Петрович Мальцев немедленно выздоравливает. Не

признал доктор Копылова Н.А. душевнобольным – и вот он лишь «едва не сошел с ума». Безбожное общество, в котором обитают начальники и обыватели, зэки и вертухаи, обеспечивает отсутствие главного начальника – человеческой совести, богобоязни.

Глава 3. Мотивно-образная структура и периодизация песенного творчества Галича

В данной главе мы приступаем к анализу и типологии различных тематических направлений в песенной поэзии Галича. В первом параграфе на основе частотности обращения к тем или иным мотивам, культурным эпохам в текстах барда выделяется пять периодов, на которые может быть разделен его творческий путь. Второй параграф рассматривает ведущую тему – противостояние тоталитарному строю (зачастую – деперсонифицированному). Характеристики эпохи и мотив времени рассматриваются в третьем параграфе. Тексты, в которых появляется образ Родины, России, анализируются в четвертом параграфе. Пятый параграф рассматривает болезненную для Галича тему изгнания и сопряженный с ней мотив еврейского вечного Исхода. В шестом параграфе рассматриваются случаи обращения к поэтическому опыту А.С. Пушкина и поэзии XIX века в целом. Седьмой параграф посвящен взаимодействию с эстетикой русского модернизма и ведущими поэтами Серебряного века. В восьмом параграфе приводятся размышления о месте Галича в триаде Окуджава-Высоцкий-Галич. В девятом, заключительном, параграфе рассматриваются сближения эстетических систем авторской песни и рок-поэзии на примере текстов А. Башлачева и Е. Летова.

Художественный мир песенной поэзии Галича обретает целостность не только за счет пестрой палитры персонажей, населяющих его, но и благодаря разнообразию мотивно-образной структуры. Основной темой лирики становится разоблачение тоталитаризма, с ней связана реализация мотива свободы, сопряженного с семой совести, а также мотива эпохи, времени. Осмыслению сути творчества, поэтического слова посвящена еще одна заметная линия в поэзии барда. Особую эволюцию претерпевает отношение Галича к Богу. Тема еврейского народа, его судьбы, отношение к нему автора тоже видоизменяется, приобретая различные очертания на протяжении всего творчества. Особняком стоит и мотив, существующий в соотношении с Прекрасной Дамой Блока – он продуктивен в лирике, где персонажем или объектом авторской рефлексии становится женщина.

Традиционным можно и считать мотив детства, тоже по-разному реализуемый на разных этапах творчества Галича.

Литературоцентричность, ориентация на традицию авторской песенности признается одним из главных ее признаков, позволяющих поместить творчество песенных поэтов в историко-литературную парадигму. В творчестве Галича содержится необычайно богатая палитра отсылок к предшествующей традиции, мы рассмотрим наиболее очевидные и частотные случаи обращения к письменной поэзии и прозе предшественников и современников писателя, а также наметим некоторые направления вероятного влияния творчества Галича на дальнейшее развитие песенной поэзии.

В изданиях песенных текстов Галича мы обнаружили около 40 песен, которым предпосланы эпитафьи, приблизительно такое же количество текстов имеют и посвящения. Отметим, что не всегда грань между посвящением, эпитафьей и автокомментарием ясна: большинство этих образований расшифрована с аудиозаписей. Об этой проблеме говорит и А.В. Кулагин, делая выводы о том, что «...эпитафья у Галича обычно не выполняет своей традиционной прогнозирующей функции и становится фактически автокомментарием поэта к собственному тексту»¹⁶¹. Мы рассмотрим эпитафьи, посвящения и паратекстуальные образования в одном ряду с интертекстуальными отсылками для того, чтобы определить наиболее крупные культурные пласты, находящиеся в контексте поэзии барда.

§3.1. Принципы периодизации песенного творчества Галича

Сложно говорить об эволюции песенного творчества Галича: в авторскую песню он приходит уже в зрелом возрасте, будучи сложившимся мастером слова. Однако в смене приемов, частоте обращения к тем или иным пластам культуры, чередовании тем и мотивов, к которым обращается бард, прослеживаются

¹⁶¹ Кулагин, А. В. Эпитафья в поэзии Галича // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А.Е. Крылов. – М.: ЮПАПС, 2003. – С.162.

закономерности, которые объясняются динамикой творческой мысли и воздействием внелитературных факторов. На основе таких закономерностей выделяется пять периодов песенного творчества барда.

Предложенная в самом начале исследования периодизация творчества, основанная на поворотных моментах биографии барда, может быть уточнена и дополнена при рассмотрении динамики мотивно-образной структуры и литературоцентричности песенного наследия Галича. При определении принципов периодизации необходимо учитывать и контекст эпохи, внелитературные факторы, способные повлиять на изменения в смещениях фокуса внимания автора в тематическом плане и приемах поэтики.

Исторические события рубежа 1950–1960-х гг., произошедшие в этот период корректировки (а порой и кардинальные «развороты») в политике партии, ознаменовавшие отход от идеологических и эстетических принципов Оттепели, предваряли момент обращения Галича к песенному творчеству. Особенно важными факторами в ряду других становится травля Пастернака за публикацию в 1957 г. в Италии романа «Доктор Живаго» и принуждение к отказу писателя от Нобелевской премии, которую ему присудили в 1958 г., запрет постановки пьесы Галича «Матросская тишина», арест романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба» (1960), резкая критика Хрущева в адрес авангардистского искусства по поводу выставки 1963 г. в Манеже. Вместе с тем – полет Гагарина 1961 г., открывший эру космических путешествий и давший импульс к развитию космической темы (вспомним, к примеру, текст «Песни про майора Чистова»), но и послуживший для антирелигиозной пропаганды этого периода «неопровержимым» доказательством отсутствия Бога. Свидетели и исследователи эпохи заявляют, что именно «в начале 60-х катакомбное искусство неожиданно вышло на поверхность»¹⁶², отмечая такие его особенности, как тяготение к абсурду – «вневременной, вненациональной и внесоциальной категории»¹⁶³, и юмору, порожденному временем «антитез,

¹⁶² Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2018. С. 232.

¹⁶³ Там же, С. 309.

противостояний, крайностей»¹⁶⁴. В 1964 г. к власти приходит Брежнев, и с этого момента отсчитывается начало «эпохи застоя».

Галич заявляет о себе как о песенном поэте юмористической песней «Леночка» (1962). В начальном периоде песенного творчества, к которому мы относим промежуток с 1962 г. по 1965 г., закладываются основы трагедийно-сатирической художественной стратегии, которые с разной частотностью будут реализовываться и в последующих периодах. В песнях этого периода задействована практически вся палитра персонажей, от эзков до образа Сталина, обнаруживается ориентация барда на драматургичность, языковую игру, нацеленную на дискредитацию лозунгового языка эпохи, используются публицистические тактики и прием неожиданного финала. На тематическом уровне возникают лагерная и тоталитарная тема, лирический герой впервые осознает свою роль судьи, обличителя пороков общества. Тема России в этом периоде раскрывается в ключе осмысления истории и итогов ВОВ. Бард говорит и о своей музе, что «...стала каяться / В преклонные лета» (С. 101) («Прощание с гитарой», 1964); своим пафосом страдания: «...под медленным дождиком мокнет муза» (С. 123) («Юз», 1965) она напоминает музу Некрасова, главного предшественника Галича по сатирической школе. Мотив поиска истины, голос совести становятся главным импульсом песенной поэзии барда.

В этот период Галич обращается в эпитафиях, посвящениях и интертекстуальных отсылках к опыту как XIX, так и XX вв. Песня «Виновники найдены» (1964) определяет художественный интерес автора к «новым рифмам»: он ищет «Не какие-нибудь глагольные!», а «...рубленные и дольные, / Современные, ассонансные...» (С. 94), опираясь в том числе и на опыт В.В. Маяковского, строки которого о «неизвестных рифмах» вынесены в эпитафию (С. 93) к песне и послужили основой для метафорических размышлений о транспортировке рифм «...по морям, по волнам».

В отношении к Богу и православию обнаруживается противоречивость. «Нерукотворный стяг» становится одним из символов русской культуры, но,

¹⁶⁴ Там же, С. 164

упомянутый в «Гусарской песне» в ряду с «киверами да ментиками» (С. 84), он отчасти теряет свою метафизическую силу. В песне с названием «Заклинание» (1963), отсылающим к мистическому опыту, рефреном звучат слова молитвы: «Помилуй мя, Господи, помилуй мя!», но в финальной строке к ним добавляется «в последний раз» (С. 90), как будто лирический герой боится утомить Бога своими просьбами. В песне «Командировочная пастораль» и вовсе возникает мотив подмены Бога: «Обманул Христос новоявленный» (С. 104). В именовании угадываемого в строке песни «Вальс, посвященный уставу караульной службы» (1965) «Улыбался нам Он с мавзолея...» (С. 137) принимающего парад Сталина местоимением «Он» с прописной буквы и интонационным выделении этого местоимения на аудиозаписях заложен богохульственный смысл.

Второй период, который мы выделяем в творчестве Галича, занимающий всего два года – 1966–1967 гг., вводит в круг тем его творчества «еврейский вопрос», появление которого связано с событиями Шестидневной войны. Продолжая многие из заложенных в первом периоде традиции, Галич в обращениях к традиции использует чаще художественный опыт Серебряного века, практически не обращаясь в веку XIX. Персонажная лирика этого периода включает в себя обывателей всех мастей, но параллельно усиливается и звучание голоса лирического «я» автора, в песне «Канарейка» заявляющего о своей пророческой миссии.

Тема творчества в данном периоде раскрывается через трагедию слова, потерявшего истинное значение; в мире, управляемом идеологическим дискурсом, автор не обнаруживает «ни слов, ни сути» (С. 151) («Неоконченная песня»), даже речам Сталина устанавливается цена – «ровно тридцать рэ» (С. 176) («Баллада о том, как едва не сошел с ума...»). Лирический герой «Песни про несчастливых волшебников, или “Эйн, цвей, дрей!”» осознает, что идет на риск: «И не надо бы, и не надо бы / Ради красного словца / Сочинять, что не положено...» (С. 182), но не может молчать, ощущая, что за его песни и выступления страна, аудитория – слушатели – его «одарили бессмертием» (С. 165) («Разговор с Музой», 1966). Любопытно обращение автора с фразеологизмами, так, в процитированной строфе

устойчивое словосочетание употреблено в несвойственном ему значении. Можно говорить о равнозначности трактовок: присутствует ироническое по отношению к своему творчеству отношение, но одновременно и попытка возвращения к исконному значению затертой метафоры: «красного словца» значит здесь и художественного слова.

Трагическое столкновение с властями становится предметом рефлексии в песнях «Вальс-баллада про тещу из Иванова» (1966), «Памяти Пастернака» и «Летят утки». Героя первой из них «Праведные суки, брызжа пеною, / Обзывали жуликом и Поллоком» (С. 167) – «за абстракцию» – это явный отклик на события 1963 года в Манеже. Ненавистью к тем, кто «поднял руку» (С. 171), тем самым приняв участие в травле Пастернака, пропитана песня, посвященная памяти поэта и писателя. «Разговор про творчество» (С. 160) в верхах рассматривается через призму обращения вохровца к зэкам, с сохранением тональности в речевой характеристике охранника и с акцентом на чудовищной бесчеловечности по отношению к жертвам («Летят утки»).

Бог в песнях этого периода предстает в образе ветхозаветного Яхве: «Всех карал единый Бог» (С. 212) («Желание славы»). Слова молитвы звучат в тексте «Песни-баллады про генеральскую дочь» (1966), но самому лирическому герою свойственна богоборческая позиция, что особенно ярко проявляется в песне «Вот и пришли ко мне седины...», где словам из Нагорной проповеди Христа: «Не судите, да не судимы будете» противопоставлено восклицание автора, претендующее на то, чтобы быть его творческим кредо: «...я – судья!» (С. 185).

Третий период, в который вошли песни, написанные в 1968-1969 гг., проникнут нотами трагизма и отчаяния. В 1968 году статьей Мейсака «Песня — это оружие» в газете «Вечерний Новосибирск» открывается кампания по травле барда. Усиливающийся голос лирического «я» автора ощущает себя ничтожным в пустоте идеологизированного вакуума бессмыслия: «Если даже я ору ором, / Не становится мой ор громче» (С. 284) («Прилетает по ночам ворон...», 1969). Мотив молчания как проявления «непротивления совести» становится одним из ведущих в раскрытии темы творчества, при этом подвиг поэта мыслится в сопоставлении с

образом Христа: «...я, крестом раскинув руки, / Как оступившийся минер, / Все о беде да о разрухе...» (С. 282) («Фестиваль песни в Сопоте в августе 1969 года»). Тема Бога в творчестве барда теряет богоборческий характер, но и на время отходит на второй план, возникая значительно реже. События «Пражской весны», послужившие импульсом к созданию ряда песен этого периода, заставляют автора обратиться к истории, к поворотным событиям в судьбе страны и народа, в том числе к теме Гражданской войны, с неизменным стремлением к художественному обобщению. В этом периоде бард обращается к художественному опыту XIX и XX вв., но среди прочих ярко выделяется имя Пушкина, к творчеству которого отсылки совершаются чаще всего.

Период 1970-1973 гг. проходит в постепенно приближающейся угрозе изгнания из страны. В конце 1971 г. Галича исключают из Союза писателей СССР, в начале 1972 г. – из Союза кинематографистов. Если ранее были еще возможны выступления на фестивалях и других площадках, то теперь любая творческая деятельность для него оказывается под запретом, исключением становятся частные концерты-квартирники. Лето 1972 г. – важный момент в духовном пути барда: он принимает крещение от известного священника и просветителя Александра Меня. В поэтическом отношении это самый плодотворный период, в который создается около трети всех написанных автором песен.

Тема эмиграции впервые так явно звучит именно в этом периоде. Через призму изгнания осмысливаются и традиционные для автора еврейская тема, тема отношения к России. Эволюция мыслей об отъезде за границу проходит путь от заявлений, что на Западе автора «напрасно ждут» (С. 301) («Я выбираю свободу», 1970) и «Я на этой земле останусь» (С. 360) («Песня Исхода», 1971) до осознания неизбежности перехода из «внутренней эмиграции» во внешнюю, реализованного в мотиве прощания, заложенном уже в названиях песен «Опыт прощания» (1973), «Прощание», «Опыт ностальгии». Размышления о России все чаще приобретают характер обобщения, растет его масштаб, выходящий на онтологический уровень. Адресатами автора в обращении к литературной традиции служат, чаще всего, поэты Серебряного века.

Все чаще героями персонажной лирики в этом периоде становятся не только простые обыватели, но и «высокие начальнички», получает развитие цикл о Коломийцеве. Персонажи самого низкого уровня, вохровцы и зэки, появляются только в одном тексте этого периода – в «Королеве материка». Обозначается отход от драматургичности как одного из главных принципов поэтики, «...существенно расшатывается многоголосье и многовременье»¹⁶⁵, свойственные персонажной и литературоцентричной лирике барда.

Тема творчества и слова, сопряженная с мотивом личного выбора, становится одной из ведущих в данном периоде. Автор, понимая, что «...пулею или тряпкою» ему однажды «рот заткнут» (С. 302) («Я выбираю свободу»), прозревает времена, когда «Для всех, равно, должно явиться слово» (С. 310) («...Хоть иногда – подумай о других!...», 1970), когда «Слово снова становится делом» (С. 367) («Старый принц»). В этих текстах обнаруживается сакральное отношение поэта к Слову. «...Несказанное слово / В несказанной прелести своей» (С. 386) («Притча») обретает особую ценность в ситуации, когда перестает быть доступным. Лирический герой, которому удалось «...под старость выбиться в поэты» (С. 412) («Вечерние прогулки»), трагически ощущает «Одиночество Божьего дара» (С. 400) («Слушая Баха», 1973), осознает значение своей поэзии: «Ты смертен, и это награда / Тебе – за бессмертье твое...» (С. 357) («Кошачьими лапами вербы...»).

Поиск настоящего, не подмененного ничем фальшивым Бога отражен в тексте песни «Псалом» (1971). Трижды сотворенный лирическим героем Бог трижды оказывается «ложным» Богом. В первый раз герой творит своего Бога из глины. В аллюзии на сотворение Богом человека «Я вылепил руки и ноги, / И голову вылепил я» (С. 342) можно увидеть и нарушение заповеди: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исх. 20: 4). Надежды героя, «Что будет Он добрым и мудрым, / Что Он пожалеет меня!» (С. 342), обречены, и «...Бог, сотворенный из глины» говорит ему: «Иди и убей!...» (С. 343), обнаруживая свою противоположную божественной

¹⁶⁵ Джагалов, Р. Л. К эволюции литературоцентричности в поэзии Галича // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А.Е. Крылов. М.: ЮПАПС, 2003. С. 216.

сущность. Утрата сакрального значения словом, о котором в Библии говорилось «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1: 1), приводит к тому, что Бог, сотворенный героем из слова, тоже призывает его к убийству. «...Бог, сотворенный из страха» (С. 343) как тоже не истинный Бог повторяет те же слова. Галич показывает три ипостаси ложного Бога: Бога-идола, Бога, сотворенного лживостью и пустотой идеологического дискурса, Бога, порожденного запугиванием и репрессиями. Мотив богоискательства продолжается в последней строфе, где автор снова выходит «На поиски доброго Бога» (С. 343), и в этом стремлении ощущается оптимистический настрой истинно верующего человека.

В локусе «замоскворецкой Галилеи» происходит действие текста «Притча». В параграфе «Пророк или слепец?»¹⁶⁶ А.Е. Крылов высказывает убедительное предположение о том, что в этой песне автор завуалировал историю о том, как с ним отказался встретиться Солженицын. В контексте наших рассуждений о богоискательстве как мотиве творчества Галича такое предположение обеспечивает двойную трактовку этой песни. Сюжет о пророке, который, будучи увлечен мечтами о том, как «Потекут к нему людские реки, / Понесут признание и хвалу» (С. 386), не перевел слепца через дорогу, заканчивается для последнего трагично: его, «...сбитого машиной, / Не сумели выходить врачи» (С. 386). И хотя пророк реализовал себя, и «Над вселенской суетней мышиной / Засияли истины лучи!..» (С. 386), в подтексте содержится код Достоевского: пророк «переступил», оказался виной гибели человека. Гуманистический пафос песни очевиден. Такой пророк не может оказаться настоящим, тем более, если обратить внимание на детали: он мечтает о «признанье и хвале», хочет «потрясти сердца», он идет «по мертвым листьям» (С. 386), олицетворяющим погибшего по его вине человека. Пророк оборачивается лжепророком, истина, вложенная в его уста, становится ложью. Если принять точку зрения текстолога, то лирический герой примеряет на себя роль слепца, а Солженицына выводит антигероем своей песни. Однако отметим, что образ пророка у Галича часто (в том числе и в песнях рассматриваемого периода) соотносим именно с образом поэта. Тогда текст песни можно интерпретировать как

¹⁶⁶ Крылов, А. Е. Проверено временем: О текстологии и поэтике Галича. М.: Либрика, 2020. С. 148-167.

осознание собственных ошибок лирическим героем, взвалившим на себя роль судьи, и в «раже» вдохновения, стремления донести свои истины, забывшем о чем-то незначительном, но от того не менее важном – может быть, о судьбе близких, связанных с его именем и могущих от этого пострадать. Автокомментарий подходит к любой из трактовок: «Сейчас я прочту одно из самых последних стихов, которое не знает никто, за которое меня могут презирать, догадавшись о его содержании. Но, может, не догадаться...»¹⁶⁷.

В заключительном периоде творчества, с 1974 по 1977 гг., Галич находится в эмиграции. Тема изгнания здесь выходит на первый план, многие традиционные для барда темы, мотивы и приемы сведены к минимуму или отсутствуют. Наблюдается отход от ролевой, персонажной лирики, теряется интертекстуальность как один из ведущих приемов. Меньше становится и посвящений. О 1974 г. как о рубежном для творчества Галича говорит исследователь так: «Таким образом, после 1974 года между реальным и поэтическим миром у Галича воздвигается непреодолимый барьер, пресекающий любые попытки ухода реального персонажа ... в поэзию»¹⁶⁸. Здесь же говорится об излишней дидактичности поэзии этого периода: «...из-за этой декларативности поэтическое слово хиреет»¹⁶⁹.

Вероятно, причиной такого творческого угасания становится активная публицистическая деятельность барда, ведущего передачи на радио «Свобода», выступающего с публичными лекциями и концертами. Галич постоянно переезжает: Израиль, Норвегия, Швейцария, Англия, ФРГ, США, Италия Франция – вот неполный список стран, где он успел побывать, чаще всего с выступлениями, за три года эмиграции, в некоторых – по несколько раз. Исчезает и угроза преследования, атмосфера опасности, которая была одним из главных предметов изображения. Остается лишь самоощущение поэта в изгнании, пребывающее с ним до самой смерти, внезапно оборвавшей жизнь Галича 15 декабря 1977 года.

¹⁶⁷ Галич А.А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным приложением. М.: Локид-Пресс, 2003. С. 385.

¹⁶⁸ Джагалов Р.Л. К эволюции литературоцентричности в поэзии Галича // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А.Е. Крылов. М.: ЮПАПС, 2003. С. 216.

¹⁶⁹ Там же, С. 217.

Предложенная нами периодизация не имеет строгих границ по причине отсутствия точности в датировках песен автора, однако дает представление об общих тенденциях различных этапов становления автора-барда, динамике перемещения художественного фокуса. Кроме того, периодизация носит интерпретационный характер. В качестве точки отсчета мы брали наиболее динамичные факторы: частота обращения автора к той или иной эпохе в контексте ориентации на традицию, изменения в отношении к еврейской теме и теме эмиграции, в мотиве богоискательства, в составе героев персонажной лирики. Вероятно, если будущий исследователь выберет иные критерии, границы предложенных нами периодов могут сдвигаться. Наиболее очевидными представляются границы, которые приходятся на 1966, 1970, 1974 годы, где изменениям в поэтике и тематической направленности сопутствуют события в жизни биографического автора. Смена второго периода третьим, хоть ознаменована событиями «Пражской весны», нашедшем отражение в творчестве автора, все же менее очевидна и проявляется в большей степени во внезапно возросшем интересе к творчеству Пушкина, которого не наблюдалось ни до, ни после в таком масштабе.

§3.2. Антитоталитарная проблематика

Тема тоталитаризма — одна из центральных, сквозных тем в песенном творчестве Галича. Убежденный патриот, он обличает тоталитаризм во всех его проявлениях. Сопоставление двух систем выражено в символике цвета в «Песенке про красного петуха» (1970). «Смертельный бой» Красного и Черного петуха — столкновение двух тоталитарных систем, и Галич решительно становится на сторону Родины: «Ставьте на Красного петуха — / Надежнее ставки нет!..» (С. 309). Горькая ирония заключается в том, что тоталитаризм в этой схватке победит при любом исходе, но сомнений в том, какую сторону принять, здесь нет. Суть тоталитаризма в интерпретации Галича — обесценивание человеческой жизни, о которой автор говорит в «Балладе о Вечном огне» как «...о самой страшной, / Самой

твердой в мире валюте» (С. 253). Многие признаки появления данного мотива можно увидеть в судьбах персонажей ролевой лирики. В поэтику Галича включены различные реалии эпохи, отсылающие к теме тоталитаризма, несвободы: «глушилки» («О принципиальности», 1970), обыски («Левый марш», 1963, «Запой под Новый год», 1969, «Возвращение на Итаку», 1969), стукачество («доносы и наветики» оказываются «страшнее, чем картечь» в «Гусарской песне», 1963).

Антитоталитарная позиция Галича становится ведущей темой его творчества уже в самых ранних песенных текстах. Написанное совместно с Г. Шпаликовым произведение «За семью заборами» (1961) разоблачает лицемерие, пошлость субъектов власти, обитающих «за заборами» правительственных дач. С завистью ролевой герой наблюдает за обустроенным бытом «хозяев жизни», но затем повествователь преобразуется, оказывается всевидящим, узнает, что у них происходит ночами. Из-за забора глядят «на прохожих стукачи», в то время как сами «сталинские соколы» «кушают шашлык» (С. 65). По ночам же, открывается повествователю, «Для высокого начальства / Крутят фильмы про б*ядей» (С. 65). Ненависть к власти предрержащим, их отвратительная, низменная сущность выражена в словах: «...сопя, уставится / На экран мурло». На обратном пути ролевой герой слушает «про демократию ... доклад», что выглядит насмешкой над простым обывателем, ведь «За семью запорами, / Там доклад не слушают – / Там шашлык едят» (С. 66). Репрессиям посвящен и еще один текст, написанный совместно с Г. Шпаликовым – «Слава героям» (1961), где в нарочито неуместной комичной форме подана история о том, что «маршала сгноили в Соловках» (С. 67). Авторы делают пародийную отсылку к литературе социального (на деле государственного) заказа в строках «Нам этот факт Великая Эпоха / Воспеть велела в песнях и стихах» (С. 67).

Море в русской поэзии традиционно олицетворяет свободу, неукротимость, мятежную силу, ничем не связанную и никому неподвластную. В тексте песни «Заклинание» (1963) Галич использует этот мотив по-своему. Море, «вздорное, подлое» ведет «себя не по правилам», его волны «не желают режим понимать» (С. 89). Ролевой герой – бывший силовик, «если б не был он нынче на пенсии»,

применил бы к морю санкции, он жалеет, что оно «Не подследственное, жаль, не заключенное!». Пожилой палач мечтает свести море «на Инту», в его фантазиях «...ребятушки-вохровцы / Загоняют стихию в барак!» (С. 90), обученные «...этой химии – / Обращению со стихиями». Мнимое всемогущество этого человека реализовано в его мечтах: «Ты б из черного стало белое» – абсурдное в плане прагматики желание перевернуть, извратить естественный ход вещей. Однако фантазии эти оказываются предсмертным бредом, а «Море вольное, никем не прирученное» продолжает вести себя «не по правилам», торжествуя свою победу. Очевидно, на чьей стороне симпатии автора, он восхищается морем, унаследовавшим свое свободолюбие от пушкинского образа «свободной стихии», даже завидует ему. В лексических повторях, рефреном проходящем через весь песенный текст обращении «Ой, ты море, море, море, море Черное» (С. 90) угадываются фольклорные мотивы, на этот раз причудливым образом включенные в стилистически чуждую народному сознанию, приближенному к естественности, «пейзажу», речь бывшего силовика, а не противопоставленные ей.

В «Неоконченной песне» разоблачается истинное отношение тоталитаризма к личности, когда девальвация жизненной ценности оказывается самым страшным последствием. В мире, где «Старики управляют миром» «...наши с тобою судьбы / Не играют и вовсе роли!» (С. 151). «Президенты Земного Шара» занимаются военно-политическими вопросами: «Им важнее, где рваться минам, / Им важнее, где быть границам...» (С. 151), жизнь частных людей не входит в сферу их интересов. Миру власти, уподобленному дому престарелых с «тарелками с манной кашей», противопоставлен настоящий мир, где «девчонка гуляет с милым», где «в лесу раскричалась птица», мир искренних эмоций, мир, где есть время насладиться красотой природы – и все это находится под угрозой, все оказывается таким хрупким, но, однако, и стойким в своем желании жить. Мертвенный, чуждый всему подлинному, а потому стремящийся его уничтожить, мир стариков, находящихся у власти, раскрывается перед слушателем постепенно в характерных своих деталях. Его признаки – тщетность и бессмысленность, выраженная в сравнениях («суеются, как злые мыши» (С. 150)), противоестественность «продленного

существования» стариков подчеркивается ненатуральностью их облика («подобны маскам» (С. 151)). Сами старики – обобщенный образ правителей – подчеркнуто полуживые, являются носителями признаков трупa, таких, как «пожелтевший ноготь», их сопровождают запахи, несвойственные объектам натурального мира: «яичное мыло» и «камфарное масло» противопоставлены соответственно ароматам весны и зимы. Но главное в этой искусственно-абсурдной вселенной – в ней нет «ни слов, ни сути»: она контрастирует не только с миром молодых, с естественным ходом вещей, но и с самой идеей творчества, наделения смыслом действий, вещей и образов, что особенно важно в контексте творчества поэта.

Неумолимость тоталитаризма выходит на новый уровень, уничтожая не только отдельных людей – она стремится стереть из памяти периоды времени. В «Колыбельном вальсе» (1966) «пропавшие без вести» (С. 149) греются на берегу мифологической реки Леты, затем обобщение принимает больший масштаб, и вот уже «Пропавшее наше прошлое / Спит под присмотром конвойного» (С. 150).

Известная детская загадка становится основой для недетских рассуждений о репрессиях в песне «Чехарда с буквами» (1968). А, Б, И, являющиеся буквенными обозначениями людей, попавших в мясорубку истории, не имеют имен, что оказывается символичным. Тем не менее, уже в самом начале дается, на первый взгляд, излишняя конкретика: они жили, становится нам известно, «В Петрограде, в Петербурге, / В Ленинграде, на Неве, / В Колокольном переулке» (С. 218). Зачем же такие уточнения? Во-первых, они обнаруживают, вероятно, желание автора сообщить что-то о своих героях, чтобы показать, что это люди, обычные, такие же, как все. Во-вторых, изменения названия города показывают нам эпоху, и становится ясно, что далее пойдет речь о временах становления Советской власти и, вероятно, страшных годах репрессий. Подобный прием будет реализован позднее в творчестве рок-барда, А. Башлачева, в тексте песни «Абсолютный Вахтер». Его обрамляет мотив насильственного изменения реальности: «Этот город скользит и

меняет названия / Этот адрес давно кто-то тщательно стер»¹⁷⁰. Здесь Башлачев подчеркивает эфемерность города на Неве, в действительности менявшего названия четырежды за свою историю: Петербург, Петроград, Ленинград, снова Петербург. Лишь река не подвергалась переименованию, оставшись константой. А и Б в начале истории служили, а И «играло на трубе» – «Говорят, что так себе... / Но его любили очень / И ценили А и Б» (С. 219). Это замечание показывает, что все трое были друзьями. Первыми «под раздачу» попадают А и Б – «И не тронули пока». В этот раз все обошлось, и через год друзья воссоединились. «Но прошел слушок окольный, / Что, мол снова быть беде» – так в историю вводится вторая волна репрессий. Теперь уже все трое попадают в лагеря, и не только они: «А – забрали, / Б – Забрали, И – забрали и т. д.». Сокращенное «и так далее» сатирически намекает на то, что в мясорубку репрессий попали все буквы алфавита. Удивительно, но и в этот раз трое друзей возвращаются домой – «Через десять лет, зимой». «Пару лет в покое шатком» (С. 220) прожив, герои попадают ив третью волну репрессий, на этот раз все пропали «Навсегда и без следа». На обозначение различных временных периодов указывает смена наименований органов, сотрудники которых приходят, чтобы арестовать героев. В первый раз это «три сотрудника ЧК» (С. 219), во второй – «трое из НКВД» (С. 219), в третий – «... трое в штатском / На машине КГБ» (С. 220). Мотив буквенного обозначения человека возникал также в «Песне про майора Чистова», «Что заведует буквой “Г”» (С. 145), он призван показать истинное отношение к человеку, который для репрессивной машины становится лишь буквой на бумаге, жизнь которого не имеет никакой ценности.

В тесной связке с темой тоталитаризма оказывается мотив совести. В песне «Старательский вальсок» (1963) те, кто способен пойти на сделку с совестью, имеют хорошие перспективы попасть «в богачи» или, в другой вариации рефрена – «в палачи»: «молчальники вышли в начальники» (С. 79). Все, что нужно для такого успеха – молчание, «но не против, конечно, а за», но таким «начальничкам»

¹⁷⁰ Башлачев А. Абсолютный вахтер // Наумов Л. Александр Башлачев: человек поющий / Лев Наумов. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Выргород. С. 97-99

приходится перед честными людьми молчать, «для надежности спрятав глаза» (С. 79). В целом семантический комплекс «молчание» реализуется в поэтике Галича в духе поэтической традиции.

На объективацию истинного отношения к тоталитаризму как обывателей, так и «начальничков» работают суждения, касающиеся работы машины государственной пропаганды. В творчестве Галича примеров творческой игры с идеологическим дискурсом так много, что этой теме можно посвятить отдельное крупное исследование. Мы рассмотрим еще лишь некоторые знаковые примеры использования этого приема. В песне «Старательский вальсок», к примеру, это строчка «нас заела речей маята» (С. 79), которая свидетельствует о том, что скучные и – главное – бессмысленные речи надоели и опротивели всему обществу, их никто не воспринимает всерьез, и все относится к ним как к формальной необходимости. Обыгрывание дискурса советской пропаганды происходит и в песне «Красный треугольник». На собрании вопрос о «свободе Африки» предшествует обсуждению проблем интимной жизни ролевого героя. В своей речи он использует штампы, соответствующие стилистике покаянных писем: «И в моральном, говорю, моем облике / Есть тлетворное влияние Запада» (С. 87). Фрагменты политических лозунгов использует в своей речи черт, являющийся героем песни «Еще раз о черте» (1969). Уговаривая лирического героя заключить с ним сделку, он, в частности, утверждает, что «...счастье не в том, что один за всех, / А в том, что все как один!» (С. 260), что указывает на демоническую сущность тоталитаризма, когда невозможен плюрализм мнений. Парадоксальность дискурса пропаганды, нацеленной на формирование представлений о внешнеполитической повестке, выражена в словах особиста в «Рассказе, который я услышал в привокзальном шалмане»: «Мы стоим за дело мира, / Мы готовимся к войне!» (С. 380). Влияние пропаганды на реальность, мотив переписывания истории становятся предметом изображения в песне «Съезду историков» (1972). «За правдою правда вступает в права» (С. 381), когда власти угодно изменить представления о исторических событиях. Объектом трансформации становятся строки Пушкина «Как ныне сбирается вещий Олег / Отмстить неразумным хазарам...», в первый раз

приведенные в неизменном виде. Однако с изменением вектора политики «большой человек» «с волнением и жаром» вещает с трибуны, что дело было не так, на самом деле «Однажды задумал предатель Олег / Отмстить нашим братьям хазарам!..» (С. 381). Такое переписывание истории не проходит даром, и, пытаясь сгладить углы, «чтоб кончилась смута», эти строки в итоге превращаются в «Каким-то хазарам какой-то Олег/ За что-то отмстил почему-то» (С. 382). Потеря исторической памяти в результате таких перипетий получает саркастическое в своей интерпретации одобрение ролевого героя. «Марксистский подход к старине» рекомендован другим странам, ведь они «в таком же... лагере» – здесь автор играет словами, и словосочетание «страны соцлагеря» обретает новое звучание, отсылающее к практике тюремных и трудовых лагерей. Бессмысленность и абсурд расхождений пропагандистской и объективной реальности, самих слов, используемых бездумно, в отрыве от своих смыслов, являются объектом авторской рефлексии в песне «Кумачовый вальс» (1974). Вездесущность пропаганды, которая «таращит метровые буквы» даже в «Подмосковной условной глуши» (С. 435), куда сбегает лирический герой, компенсируется нежеланием букв «сочетаться в слова», что делает бессмысленным любой лозунг, и вот получается авангардистская игра слов и звуков:

- Миру – мир!
- Мыру – мыр!
- Муре – мура!
- Мира – миг, мира – миф, в мире – мер... (С. 435)

Последняя строчка, в которой словно случайно проскальзывают истинные смыслы о мимолетности существования, мифологизированности сознания, реалиях карательных мер, транслирует рефлексии автора о советской действительности, безуспешно пытающейся скрыться за фанерными лозунгами фанфарной пропаганды.

§3.3. Характеристики эпохи и мотив времени

Среди высказываний автора, имеющих явный публицистический посыл, выделяются те, с помощью которых он пытается определить свою эпоху в целом, поразмышлять о исторических временах и судьбах людей в них. Этим проблемам посвящена статья И.А. Соколовой «“У времени в плену”». Одна из вечных тем в поэзии Александра Галича»¹⁷¹. Автор классифицирует значения, которые Галич вкладывает в понятие века: «определенное историческое время», «советская действительность – эпоха сталинизма», «показатель нравственно-этических норм», «звено в развитии культуры», «научно-технический прогресс»¹⁷², однако соглашается с тем, что «определяющим ... является век как советская действительность». Для нас важным становится вывод автора статьи о том, что «сопротивление советской действительности (а значит – самому веку, всей эпохе – А.М.) ... было источником мощных творческих импульсов поэта». Действительно, как мы увидим, век становится для автора деперсонифицированным объектом борьбы. Чтобы в чем-то дополнить работу исследователя, а в чем-то и по-новому взглянуть на определения Галича, мы вкратце рассмотрим интересующие нас определения века.

Основной характеристикой эпохи служит ее безжалостность, жестокость. «Такой по столетию ветер гудит, / Что косит своих и чужих не щадит» (С. 71) – находим в песне «Уходят друзья». Амбивалентность «столетия» как деперсонифицированного, а значит, бесчеловечного, антигуманистического по своей природе явления реализована в мотиве неразборчивости. В тексте «Салонного романса» (1965) речь идет о повторении времен: «...вновь эти греки из Трои / Стремятся Елену украсть» (С. 131), и в этом контексте оборот «норов у века крутой» должен быть отнесен к любым временам и эпохам.

¹⁷¹ Соколова, И. А. У времени в плену. Одна из вечных тем в поэзии Александра Галича // Галич. Проблемы поэтики и текстологии / сост. А.Е. Крылов. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. С. 57–81.

¹⁷² Там же, С. 79–80.

В «Жутком столетии» век называется «автоматным» (С. 122), что снова подчеркивает его неразборчивость в выборе жертв. Случайность этого шального и безжалостного выбора подчеркивается строчкой из «Легенды о табаке» (1969): «Вовсю дурил двадцатый век» (С. 268). Дикость нравов выражена в оппозиции «наш атомный век, наш каменный век» (С. 261) («Еще раз о черте»), подчеркивающей отсутствие духовно-нравственной эволюции человечества. Здесь же можно увидеть и предостережение, говорящее о «закольцованности» эпох, когда грядущая ядерная катастрофа грозит опрокинуть все человечество назад, в доисторические времена.

В «Истории одной любви, или как это все было на самом деле...» находим ироничное замечание: «...для нашей эпохи / Не подходят эти ахи да охи» (С. 352). Сентиментальность любовных взаимоотношений противопоставлена жестокости времен, но настоящая жизнь неистребима и существует без оглядки на приметы века. Мотив насилия звучит в строке «Это время в нас ввинчено штопором» (С. 390) («Признание в любви», 1972). Несмотря на это, автор призывает людей: «Будьте доверчивы!» (С. 390), признаваясь в любви ко всему человечеству. Привычное уже противостояние мертвенного живому, абсурдного осмысленному, фальшивого искреннему здесь находит выражение в необходимости проявления эмоций. Находясь в эмиграции, Галич в тексте «Нам такое прекрасное брезжится...» (1974) провозглашает свой век «веком беженцев» (С. 459). В одном из последних своих стихотворений «Все продумано, все намечено...» (1977) отчаяние автора, подводящего итоги, запечатлено в строках «Все безжалостно покалечено / И заковано в вечный лед» (С. 482).

«Поколением обреченных» (С. 136) называет обитателей эпохи автор в «Вальсе, посвященном уставу караульной службы». «Такая над миром темень!» (С. 202) – восклицает он, констатируя: «Голос добра и чести / В разумный наш век – бесплоден!» (С. 203). («Реквием по неубитым», 1967). Здесь «разумное» вступает в конфликт с «иррациональным», становясь синонимом «автоматного», вновь актуализируя образ бездушной машины. Музыка, творчество, «чудо возможности» противостоят веку, который «в непотребностях множится» (С. 215), побеждая его в

«Песне о концерте, на котором я не был» (1967). «Вот какая странная эпоха: / Не горим в огне – и тонем в луже!» (С. 277) – восклицает лирический герой песни «На сопках Маньчжурии», посвященной судьбе гения, вынужденного выступать в шалмане, но и там способного потрясти всех так, что «Замолчали шлюхи с алкашами», и «Непонятное, чужое лихо / Стало общим лихом почему-то» (С. 277). Днем «всеобщей низости, / Вранья и жалких междометий» (С. 281) называет в песне «21 августа» (1969) эту дату¹⁷³ автор, и, очевидно, это определение может быть отнесено ко всей эпохе.

Мимолетность времени выражена в строке «Столетие – пустяк» (С. 84) («Гусарская песня», 1963 г.). Та же мысль о скоротечности времени, о высоких темпах жизни выражена в песне «Поезд»: «От скорости века в сонности / Живем мы...» (С. 147). «...Век, к несчастью, не такой» даже для того, чтобы «Посошок ... выпить на дорожку» (С. 458), снова обращается к мысли о высоких скоростях автор в тексте «Посошок бы выпить на дорожку...» (1974). Обратная сторона этого мотива – время застывшее, время конца времен, посмертное время: «Остановится время навек» (С. 481) («Тебе» 1977).

§3.4. Россия как лирическая тема песен Галича

Непростое отношение Галича к своей стране прослеживается в текстах, где Родине посвящены до публицистичности искренние строки, принадлежащие, как правило, лирическому герою. Общей для развития этого мотива у Галича становится недопустимость травестики, снижения образа Родины, отсутствие пародийности, сведение к минимуму авторской иронии. Это говорит о том, что Галич со всей серьезностью относится к этой теме, пытаясь осмыслить этот комплекс философски и разобраться в психологии истинного, а не напускного патриотизма.

¹⁷³ В этот день в 1953 году умер муж А. А. Ахматовой Н. Н. Пунин в воркутинском лагере (поселок Абезь).

Впервые вопрос об отношении к Родине остро встает в тексте песни «Ошибка» (1964). В автокомментарии к исполнению этой композиции Галич рассказывает о правительственной охоте, которую якобы устроил для Фиделя Кастро Хрущев на месте братских могил под Нарвой. Авторы статей¹⁷⁴¹⁷⁵, посвященных фактическим неточностям, допущенным автором как в этом комментарии, так и в самом тексте песни (в указании на 1943 год, в то время как боевые действия в этих местах велись в 1944 году), сфокусировавшись на расхождении фактов исторических и художественных, в целом не приходят к значимым для интерпретации этого текста выводам, кроме того, что «литературная» песня Галича стремится к художественному обобщению, что априори является главным в исследовании художественного материала. Более ценными для нас видятся выводы А.В. Кулагина¹⁷⁶, который исследует интертекстуальный пласт и литературный контекст этой песни. Здесь же, приняв постулат о фикциональности, принципиального допущения вымысла в художественном творчестве, рассмотрим мотив Родины как реализацию художественной же стратегии.

По сюжету песни, приняв труб егерей за призыв к бою, павшие воины встают «...в крестах да в нашивках» (С. 92) (что подчеркивает, что речь идет о настоящих героях, павших смертью храбрых) и видят, «что вышла ошибка». Святотатственная охота на местах, где лежат «как шагали, попарно», защитники Родины – вот образ, поражающий своей силой и глубиной. А патетическое восклицание «Если зовет своих мертвых Россия, / Так значит – беда!» усиливает художественное впечатление, указывая на отсутствие пародийного начала. Родина в творчестве Галича никогда не именуется СССР, это, как мы увидим, всегда – Русь, Россия. Каковы бы ни были мотивы высоких начальников, которые привезли зарубежных гостей на охоту в такие места, их лжепатриотизм противопоставлен истинному

¹⁷⁴Богоявленский, Б., Митрофанов, К. «Ошибка» Александра Галича и исторические ошибки в художественном тексте // История: Еженедельное приложение к газ. «Первое сентября». 1999. №14. С. 1–8.

¹⁷⁵Костромин, А. Н. «Ошибка» Галича: ошибки сегодняшние и все временные... // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 148–165.

¹⁷⁶Кулагин, А. В. О литературном источнике песни «Ошибка» // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А. Е. Крылов. М. : Булат, 2009. Вып. 3. С. 248–259.

патриотизму русского Солдата. О готовности сынов Отечества идти на защиту Родины говорит и строчка песни «Спрашивайте, мальчики!» (1965): «Снова рвутся мальчики в пыль, в бой!» (С. 128), но здесь автор уже в самом заглавии убеждает своих адресатов задавать вопросы: «...почему?», отмечая, что «Надо ж отвечать, в конце концов». Никак не осуждая юношеский пыл будущих защитников Отечества, Галич по-толстовски задается вопросом, есть ли в этом смысл, и какие цели преследуют те, кто дает этим мальчикам возможность проявить себя на полях реальных сражений.

Попранная слава защитников страны становится главной темой «Вальса, посвященного уставу караульной службы». Коллективное лирическое «мы» – это те, кто, когда «задул сорок первого ветер» (С. 136), без малейшего сомнения пошел на войну. Вернувшись со славой, герои и не могут подумать о том, как их «отблагодарит» страна. Обвиненный в том, что «не помер, как надо», солдат, ставший ненужным своей стране, отвечает: «Ну, не вышло помереть, виноват» (С. 137). В статье «“Ну, не вышло помереть, виноват”. О двух литературных источниках одного “Вальса”» исследователь указывает на автобиографическую поэму А.М. Ревича «Начало» и сцену из кинофильма «Чистое небо» как на вероятные источники, использованные Галичем в этой песне. Можно предположить, что у этой песни могли быть и другие источники, к примеру, песня «Любо, братцы, любо». В одном из народных своих вариантов, зафиксированном в исполнении Е. Летова, в ней есть следующие куплеты¹⁷⁷:

И вот нас вызывают,
И вот нас вызывают,
И вот нас вызывают
В Особый наш отдел.
– Скажи, а почему ты,
Скажи, а почему ты,
Скажи, а почему ты

¹⁷⁷ Летов, Е. Любо [Текст] // Гражданская Оборона официальный сайт группы. URL: <https://gr-oborona.ru/texts/1083496454.html> (дата обращения: 30.04.2024).

Вместе с танком не сгорел?

Ой, любо, братцы, любо,
Любо, братцы жить.
В танковой бригаде
Не приходится тужить...

– Вы меня простите,
Вы меня простите,
Вы меня простите, –
Это я им говорю, –
В следующей атаке,
В следующей атаке,
В следующей атаке
Обязательно сгорю.

Сходство ситуаций, описанных в песне Галича и в народной версии «Любо, братцы...», поражает. Еще одним возможным источником замысла может оказаться поэма А.Т. Твардовского «Теркин на том свете» (1944 – 1963), опубликованная в 1963 году, но ходившая в списках и ранее. Мотив «без вины виноватых» здесь оказывается одним из ведущих:

Но солдат — везде солдат:
То ли, се ли — виноват.
Виноват, что в этой фляге
Не нашлось ни капли влаги, —
Старшина был скуповат,
Не уважил — виноват.

Виноват, что холод жуткий
Жег тебя вторые сутки,
Что вблизи упал снаряд,

Разорвался — виноват.

Виноват, что на том свете

За живых мертвец в ответе¹⁷⁸.

Обратим внимание, что, как и у Галича, у Твардовского, пользуясь словами исследователя¹⁷⁹, частная судьба «служит подлинной мерой “большой” истории»¹⁸⁰.

Обращаясь снова к тексту Галича, отметим, что обвиняющим выступает герой, который именуется как «прокурор-дезертир», видимо, отсидевшийся в тылу. Противопоставление окопной правды и тылового лицемерия, дезертирства становится одним из основных средств реализации мотива Родины у автора. Именно такие дезертиры в «Абсолютно ерундовой песне» (1967), «суки и кобели», «рожденные медаленосителями», «позвякивают медальками» (С. 199), обесценивают настоящий подвиг, присваивают себе победу. В седьмой части поэмы «Вечерние прогулки» (1973) тех, кто «гибли на фронте», «от победы к победе» (С. 420) вели демагоги – идеологические работники, нажившиеся на этой войне, сменявшие машины, пока солдаты «надрывались» (С. 421). Отношение к тем, кто действительно заслуживает почестей, выражено в формуле: «Промеменяют – потом помянут, – / Так не зря повелось на России!» (С. 427), которая в тексте «Понеслись кувыркком, кувыркком...» (1973) применена в отношении поэтов, что роднит их с защитниками Родины. Здесь подчеркивается лицемерное отношение к истории, когда жизни защитников, как и жизни людей вообще, приобретают ценность усилиями пропаганды лишь тогда, когда от народа требуются новые жертвы.

«Марш мародеров» (1974) представляет новое название для дезертиров. «Мародеры» готовы украсть самый главный символ – и вот «Сон стряхнут победители / И увидят, что знамя Победы / Не у них, а у нас в руках!» (С. 445). Мотив переписывания истории возникает и здесь, и вот уже угроза нависает не только над знаменем, но и над самими победителями: «Историки разберутся – / Кто из нас мародеры, / А мы-то уж им подскажем!». Поменявшись местами, бывшие

¹⁷⁸ Твардовский А. Т. Собрание сочинений : в 6 томах / А. Т. Твардовский. М.: Художественная литература. Т. 3. Стихотворения (1946–1970). Поэмы. За далью – даль. Теркин на том свете. 1978. С. 335–336.

¹⁷⁹ Ничипоров, И. Б. Парадоксы исторической памяти в послевоенных поэмах А. Твардовского // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26, No 2. С. 188–197.

¹⁸⁰ Там же. С. 190.

мародеры, ставшие победителями, разделяются с соперниками: «Вам, мародерам, пуля! / А девки и марши – нам!» (С. 446), и «марш мародеров» становится «маршем победителей». Уставшие от войны победители спят; те же, кто крадет их Победу – полны сил, они требуют: «Славьте нас...», они лишены скромности, напротив, их наглости нет предела: «Слава! Слава! Слава нам!!!». Этот же образ возникает еще раньше, в песне «Памяти Б.Л. Пастернака»: «А над гробом встали мародеры / И несут почетный ка-ра-ул!» (С. 171), что означает, что мародеры способны украсть не только Победу, но и славу гениального поэта.

Тема памяти часто получает воплощение в мотиве статуарности. В «Первой песенке шута» (1966), написанной к кинофильму «Бегущая по волнам», противопоставлены памятники и статуи. Памятники – «то, что в памяти, / А память не покупают» (С. 156). «Неправд прописных глашатаи», демагоги-дезертиры-мародеры, «Правители, ставьте статуи, / А памятники не смейте» – закликает их лирический герой. Именно поэтому в «Размышлениях о бегунах...», в главе, посвященной истории бывшего зэка, он сносит «статую», а не памятник, ему приказано «...статуй / За ночь снять со станции» (С. 293). В «Прощании славянки» в качестве героя выступает коллективно-лирическое «мы», относящееся к солдатам, героям, память о которых будет жить вечно: «Умирать нам, солдатам, – солдатами, / Воскресать нам – одетым в гранит!» (С. 447). Изгнанный со своей родины герой чувствует себя таким же солдатом: «Уходили мы в бой и в изгнание».

Осмысление своего отношения к Родине связано у Галича, ощущавшего необходимость определения исторических и культурных основ русской цивилизации, и с историей борьбы за свободу в России: восстание декабристов, Гражданская война здесь становятся узловыми моментами.

«Петербургский романс» (1968), продолжая традицию петербургского текста русской литературы, содержит знаковые для него детали, описывающие город на Неве: «...Здесь мосты, словно кони, – / По ночам на дыбы!» (С. 241), упоминаются «Клодтовы кони» (С. 243) – скульптура, украшающая Аничков мост, и, конечно, площадь, что простирается «От Синода к Сенату» (С. 242). Ролевой герой песни, струсивший и не вышедший на площадь, осознает свою ошибку, но не может

ничего изменить. Актуализация происходит в последнем куплете, где автор напрямую говорит: «И все так же, не проще, / Век наш пробует нас...» (С. 243). Здесь продолжается мотив личной вины и личной ответственности, совестного отношения к действительности. С.В. Свиридов преувеличивает пророческий потенциал этих строк, идя на поводу у автора, который «гордился аберрацией смысла, которая произошла ... после 25 августа»¹⁸¹. Действительно, Галич отмечал, что песня была написана за несколько дней до демонстрации на Красной площади против подавления пражского восстания. Однако событие это волновало сердца и умы интеллигенции с первых же известий о нем. Вопрос, который задает автор – «Смеешь выйти на площадь?» – адресован, в том числе, и самому себе. Обратим внимание на другой вывод исследователя, гораздо более продуктивный: «дело и есть слово»¹⁸². В этом смысле сам факт написания песни является утвердительным ответом автора на им же заданный вопрос. Более того, иным этот ответ быть и не мог. «Публичное слово-деяние»¹⁸³ всегда, а не только с началом «пражской осени» (так называет исследователь, по аналогии с пушкинской Болдинской осенью, период творчества Галича, который начинается «Петербургским романсом»), было главным изъятием его гражданской совести, которой характеризуется его отношение к Родине, что и роднит его с декабристами, осознававшими прагматическую бессмысленность, обреченность своих замыслов. Как отмечает другой исследователь этого текста, Л.Г. Фризман, «...декабристы знали, что выражают мысли и чаяния многих ... Это укрепляло их решимость...»¹⁸⁴. Эти слова в полной мере могут быть отнесены и к Галичу. Но и его поэтическое «слово-деяние» укрепляло многих его сограждан в желании не «платить молчаньем за причастность свою».

Гражданская война становится одним из поводов к размышлению о личной ответственности в песне «Бессмертный Кузьмин». «Жестокая весна», столкнувшая

¹⁸¹ Свиридов, С. В. Начало «пражской осени». Еще о «Петербургском романсе» Галича // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А.Е. Крылов. М.: ЮПАПС, 2003. С. 149.

¹⁸² Там же. С. 149.

¹⁸³ Там же. С. 153.

¹⁸⁴ Фризман, Л. Г. Декабристы глазами Александра Галича // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А.Е. Крылов. М.: ЮПАПС, 2003. С. 38.

между собой близких людей, началась с того, как «Поднялось неладное со дна» (С. 247), и вот – «На брата брат идет войной», и – «Граждане, Отечество в опасности – / Граждане, гражданская война!». Два брата, старший и младший, чувствуют свою вину в происходящем, и идут убивать друг друга. Недаром местом, вошедшим в кадр поэтической оптики Галича оказывается Царскосельский лицей, связанный в нашем сознании с именем Пушкина, столь близкого Галичу и величайшего поэта России. «Но шелестит над их виной / Забвенья трын-трава» (С. 248), и платой за забвенье становится другая, еще более страшная война – «Танки входят в Царское Село!». Здесь не стоит вопрос выбора: «Не верь ничьей вине, / Когда по всей земле война». Пусть «песочит старшина», лирический герой принимает на себя ответственность: «Моя война, моя вина! – / И сто смертей – мои» (С. 249) – и здесь в мотив вины вмешивается тема «без вины виноватого» из «Вальса, посвященного уставу караульной службы». Отсылая к «Петербургскому романсу», Галич вводит в палитру и третье испытание – «Граждане, Отечество в опасности: / Наши танки на чужой земле!» (С. 249). Эти строчки намеренно созданы такими, что их можно трактовать и как иронию, и буквально: сакральное Отечество в опасности, потому что совершает несправедный, по мнению автора, поступок, достойный осуждения. Если в первом случае вину на себя берут братья, участвующие в братоубийственной войне, если во втором случае добровольно взваленная вина ложится на плечи лирического героя-солдата, то в третьем автор обращается к своему слушателю: «За каждый шаг и каждый сбой / Тебе держать ответ!» (С. 250). Такое внезапное вторжение публицистического высказывания в художественный текст оказывается оправданно, ведь эта строчка становится вариацией рефрена об ответственности, передаваемой по наследству. На аудиозаписи элементы про ответственность выделяются интонационно, произносятся почти без распева, напоминая прозаические включения, контрастируя с куплетами, посвященными истории страны и подлым поступкам вечного Кузьмина. Текст наполнен риторическими обращениями и восклицаниями, которые также выполняют роль вариативных рефренов, до предела доводя эмоциональную напряженность.

Революционные события ложатся и в основу текста песни «Памяти Живаго» (1971). «Из окон, ворот, подворотен / Глядит, притаясь, дребень...» (С. 355), но эта «дребедень» окажется «похуже Мамая» для страны. «Нахальным и ражим» (С. 356) автор называет узнаваемого благодаря детали – картузу – Ленина. Претекстом слов «А суть мы потом наворотим» (С. 355) является узнаваемый, прецедентный для эпохи гимн «Интернационала». Описание стихии переворота, изменяющей судьбу великой страны, сопровождается замечаниями о изменчивой погоде, входящей в резонанс с разворачивающимся на глазах лирического героя историческим событием, как аккомпанемент подбирается к стихам. Полифония чувств, охватывающая разных персонажей, оказывается сродни диаметрально противоречивым впечатлениям участников событий, но Галич приводит всех к разочарованию: «И тут ты заплачешь. И даже / Пригнешься от боли тупой» (С. 356). Лирический герой, заимствованный из романа Пастернака, переживает те изменения в оценке революционных событий, которые были свойственны интеллигенции, вначале потрясенной грандиозностью свершившегося, а позднее – трагически разочарованной тем, к чему пришла страна в результате.

Смещение времен происходит и в хронотопе песни «Занялись пожары» (1972). Время булгаковского романа, интертекстуальные отсылки к которому содержатся в тексте песни, воспринимается как дежавю, возврат к «крошечному году» революции и переворота: «все это было когда-то уже» (С. 383). Продолжая тему «бессмысленного и беспощадного» русского бунта, Галич предлагает свое художественное сравнение: «Уж если пошло полыхать на Руси, / То даром не кончится это». Именно с таким пожаром автор сравнивает ситуацию эпохи репрессий, помещая своего героя в безвыходные условия: «И даже для этой эпохи – / Дела наши здорово плохи!». В конце возникает мотив обыска, насильственного вторжения в интимную жизнь тех, чья «судьба на виду»: «И мне уже дверь не успеть запереть, / Чтоб книги попрятать...» (С. 384). Однако в этом тексте, в отличие от многих, не возникает мотив ответственности, напротив, стихия революции, осмысленная здесь в духе Блока, как нечто иррациональное, является единственным носителем вины за происходящее. Даже соглядатай, дежурящий под

окнами лирического героя, в образе которого угадывается булгаковский Мастер («А мы утешаем своих Маргарит»), не хочет вредить ему – «просто такая работа» (С. 383) – объясняет автор. Однако и в этом замечании, и в строке «И это не наша забота!» (С. 382) чувствуется ирония и немой упрек в адрес всех героев, не желающих принять участие не только в судьбе страны, но и в своей собственной. Тема революции поддержана и вероятной скрытой аллюзией на «Окаянные дни» И. Бунина в строфе «Кляни окаянное лето». Хотя текст песни написан, согласно датировке, за год до эмиграции, Галич мог быть знаком с произведением Бунина в самиздате, кроме того, его контакты с русским зарубежьем в это время уже активизировались (в частности, публиковались сборники его песен в издательстве «Посев», для чего тексты переправлялись за границу не без участия барда). Отметим, что для этого произведения Бунина характерно сочетание публицистического пафоса и яркого художественного вымысла – тот синтез, к которому стремился и Галич, так что в этом отношении эстетические системы художников близки.

В песне «Русские плачи» (1974) бард обращается к осмыслению противоположностей различных граней мифа о России, сталкивает между собой два образа-представления: идиллический (утопический) и пессимистический (антиутопический). Уже вятичи в представлениях лирического героя плакали «Что не стало России» (С. 438), ее оплакивал юродивый в церкви, «босой да уродливый». Тяжелые перипетии в судьбе страны не дают ей покоя: «Ни конца, ни спасенья! / Что ни год – лихолетье» (С. 439), притеснения «сверху» – «От Петровской неметчины / До нагайки казачьей» (С. 438) – и «Все молчат, как немые» – здесь снова мотив молчания оказывается сопряженным с концептом совести. Даже знаменитая гоголевская тройка оборачивается «Чрезвычайкой в Лефортово» (С. 439). Сама Россия себя оплакивает целое тысячелетие. Но Галич далек от ненависти к многострадальной стране. Его размышления «Горькой горестью мечены» (С. 438) от той пропасти, которая лежит между этой картиной и той, что нарисована русской культурой. Русь с «привольными нивами», «в кипеньи сирени» (С. 440), где в противовес бессовестному молчанию «Каждый с каждым поделится

/ Божьим словом», где вечному Смутному времени противостоит безмятежный покой, размеренное существование «стариков-домоседов». Не может в этой идиллической картине Галич обойтись и без образа золотой осени, воспетой Пушкиным, переосмыслив его, поместив в пространство духовной культуры: «Осень в золото набрана, / Как икона в оклад...». Пораженный контрастом, бард задается вопросом, «Да была ль она, в сущности, / Эта Русь на Руси?». Неужели поэты, певцы России насочиняли все это – «Лишь бы в рифму, да в лад?!». И, сравнив, вынужден ставить диагноз: «Переполнена скверною / От покрышки до дна...». Крайности, заложенные в народном самосознании, вырываются наружу в «плаче» Галича: «Согрешивши – покаяться / И опять согрешить», рабская сущность ищет выхода в строках: «Барам в ноженьки кланяться, / Бить челом палачу», создавая условия для существования тоталитаризма. С такой Россией Галичу не по пути: «Не хочу с тобой каяться / И грешить не хочу!» (С. 440), из этой России он уехал. А по той, другой России, он тоскует на чужбине, несмотря ни на что, он прозревает ее метафизическое существование: «Но ведь где-то, наверное, / Существует – Она?!», он вновь обращается к очищенному образу «птицы вещей троечки». И хочет слышать «хоть в сердце, как в Китеже» (С. 440) «благовест» своей страны. Этот прорыв в метафизическое в концовке «Русских плачей» говорит о сосуществовании двух несовместимых образов в художественном представлении лирического героя, которое обусловило трагический пафос его лирики. Разрыв между представлениями и реальностью оказался катастрофичным для художественного мира, обострившись на поздних этапах творчества барда, жившего уже в изгнании.

§3.5. Еврейская тема и мотив изгнания

Еврейская тема проходит через все творчество Галича, переключаясь с эмигрантскими мотивами. Чаще всего она выражается в проявлениях бытового антисемитизма героев ролевой и персонажной лирики Галича. В песне

«Предостережение» (1963) она возникает впервые как основная тема поэтического текста. В несколько ироническом ключе автор рассуждает о месте евреев в общественной и политической жизни страны, приходя к выводу, что им не стоит метить на высокие посты: «Не сидеть вам ни в Синоде, ни в Сенате. // А сидеть вам в Соловках да в Бутырках» (С. 77–78). Чего-то добиться человек этой национальности может лишь путем лести: «Если ж будешь торговать ты елеем» (С. 78), но все равно не слишком многого: «Все равно тебе не быть камергером». Строчка «И не выйти на елее в Орфеи» отсылает уже к судьбе самого Галича, именно она, вероятно, отвечает на вопрос о том, почему успешный драматург так резко изменил свою жизнь, став писать антисоветские песни.

В песне «Поезд» Галич упоминает Освенцим как точку прибытия: «Наш поезд уходит в Освенцим / Сегодня и ежедневно» (С. 147). Но лирический герой здесь не ассоциирует себя с еврейским народом напрямую, в тексте идет речь, скорее, о всем обществе. Импульсом к тому, чтобы нарушить «социальный этикет, требовавший замалчивания еврейского вопроса»¹⁸⁵, послужила Шестидневная война. В автокомментарии к песне находим информацию о том, что песня «Реквием по неубитым» была написана по ошибке, которая произошла из-за некорректного изложения событий в советских новостях: «Там исключительно все наступали наши родные египетско-сирийские войска, и я, значит, просто так очень сокрушался. Не потому, что я такой сионист, но все-таки было неприятно... Маленькая страна, на нее нападают, значит, двадцать восемь стран» (С. 201). Такой повод к написанию песни очень схож с ситуацией с написанием «Петербургского романса» – мгновенный отклик барда на исторические события. Он подчеркивает в комментарии, что не близок к еврейскому народу, а затем перечисляет знакомых евреев, отдавших жизнь за СССР на финской войне (Арон Копштейн), во время ВОВ (Павел Коган) – такой способ отстраниться, чтобы не быть зачисленным в ряды «сионистов». «Голос добра и чести» (С. 203), упомянутый в тексте песни, становится главной мотивацией к ее написанию. Название же было придумано позднее, когда автор узнал, что Израиль победил, а советская пропаганда

¹⁸⁵ Вайль, П., Генис, А. 60-е. Мир советского человека // М. : Издательство АСТ: CORPUS, 2018. – С. 350.

преподносила желаемое за действительное. Лирический герой с горечью воспринимает грядущее, как тогда казалось, истребление евреев, пародируя циничный дискурс их ненавистников. Война против Израиля в сознании поэта является продолжением политики фашизма, в подтексте – и советского антисемитизма: президент Египта Насер называется «фашистским выкормышем» (С. 202), которого наградили «нашим орденом» (обратим внимание, что за этим местоимением стоит СССР, который мыслится как «свой»), а вот Когана и Копштейна – вспоминает Галич – не наградили. «Кровь не дороже нефти» (С. 203) – продолжает свои размышления автор, намекая на причины войны. Он поднимает мифологический пласт, связанный с христианством, которое ближе ему, чем иудейская религия: в качестве жертв упоминаются Адам и Ева, звучат слова молитвы: «Во имя Отца и Сына» (С. 203). Итак, как мы видим, здесь автор выступает сторонним наблюдателем, судьей, не отождествляя себя с жертвами.

Сплетение еврейских и русских мотивов звучит в песне «Засыпая и просыпаясь». Здесь «горит звезда моя субботняя» (С. 227), упоминается Бабий Яр, над которым кощунственно звучит «смех и музыка», а в уста пушкинской няни, олицетворяющей здесь воспоминания об уютном детстве, вложены слова на еврейском: «...мне Арина Родионовна / Скажет: “Нит гедайге, спи, сынок”» (С. 228). В «Балладе о вечном огне» поднимается тема еврейских погромов в Польше: «Пой о моей Польше, / Пой о моей маме – / Там, в выгребной яме» (С. 252), уничтожения евреев фашистами, звучит еврейская песенка: «Тум-балалайка, шпилит балалайка, – / В газовой камере – мертвые в пляс». Здесь, как мы видим, лирический герой оказывается уже включенным в еврейский контекст, принимая страдания еврейского народа, как свои.

Поэма «Кадиш» (1970), название которой с еврейского переводится как «поминальная молитва», написана от имени нескольких ролевых героев, центральным из которых становится Януш Корчак, педагог и герой, погибший от руки фашистов вместе со своими воспитанниками. Еврейские мотивы здесь переплетаются с русскими, так, в связи с иудейской шестиконечной звездой автор вспоминает строки романса на стихи В. Чуевского «Гори, гори, моя звезда». В

песенке Нати угадываются мотивы «Алых парусов» Грина (сценарий к экранизации этого романа писал Галич): «К острову Спасения / Чей-то обязательно / Доплывет корабль» (С. 315). Автор стремится к объективности, показывая, что не все поляки стали полицаями, вводя образ Петра Залевского, служившего сторожем в «Доме сирот» (С. 316). Его упрекают в том, что он, поляк, работает с «жидовскими детьми», пытаются убедить: «Пойми, – сказали, – Польша там!», но он остается непреклонен: «А он ответил: “Здесь!”». Эшелон «Варшава – Треблинка» продолжает мотив поезда, который уходил в Освенцим. Проклятьем звучат обещания, которым «гудели сердца»: «Пусть мы дымом растаем над адовым пеклом, / Пусть тела превратятся в горючую лаву, – / Но дождем, но травой, но ветром, но пеплом / Мы вернемся, вернемся, вернемся в Варшаву!..» (С. 321). Лирический герой обнаруживает себя «в том же ... вагоне» и, предвидя будущее, обращается к Корчаку: «Не возвращайтесь! / Вам страшно будет в этой Варшаве». Эти строки повторяются вариативным рефреном: в освещенной Варшаве будет, предсказывает лирический герой, «стыдно», там «нечего делать» и, наконец, «Вы будете чужеземцем / В Вашей родной Варшаве» (С. 323). Композиция поэмы представляет особый интерес. Рамочный текст, которым начинается и заканчивается поэма, напоминает неумелую молитву и принадлежит лирическому герою. В роли эпиграфов и поворотных моментов сюжета выступают прозаические вставки из дневника Корчака. Особую роль играют включения, стилизованные под песни какого-то барда, в чем-то похожего на образ поэта, вырисовывающийся в лирике самого Галича: «Вы жрете, пьете и слушаете. / И с меня не сводите глаз, – / И поет мой рожок про дерево, / На котором я вздерну вас!» (С. 324). Тема еды, связанная с мотивом мещанского потребления, противопоставляет образ поэта его аудитории, вызывая к жизни традиционный конфликт поэта и толпы, стремящейся пожрать своего пророка. Эта линия связана с темой музыки, неразрывно сопряженной с темой поэзии в мотивной структуре лирики Галича и в песенном ее воплощении. От имени лирического героя написана и вставка-обращение к Корчаку, носящая публицистический посыл. Основным ролевым героем эпического повествования и лирических отступлений является Корчак, но есть вставка

«Песенка девочки Нати про кораблик» (С. 314), поражающая «взрослостью» сознания обреченной на гибель маленькой героини. Композиция носит откровенно драматургический характер, в исполнительском аспекте явно видна частая смена (на стыках вставочных элементов) тональности и интонации для создания эффекта многоголосия.

В 1970-х гг. создается целый ряд текстов, посвященных еврейской тематике в связи с эмигрантской темой. Вся земля, а особенно территория СССР, оказывается истинной родиной для лирического героя, уже ассоциирующего себя с еврейским народом в «Песне Исхода». Территории, где располагались советские лагеря, оказываются для евреев «богоданней», чем территория Израиля. Автор сравнивает себя с Иоанном Крестителем: «Ваш последний певец исхода... / Но за мною придет Другой!» (С. 359). «Исходом» в истории еврейского народа называется исход евреев из Египта под предводительством Моисея, изложенный в Библии в «Книге Исхода». Галич сравнивает массовую эмиграцию евреев в новообразованное государство новым исходом. Но отношение с генетическими родственниками остается сложным, он называет себя «Ваш сородич и ваш изгой», не ощущая себя частью этого сообщества.

В песне «Мы по глобусу ползаем» (1974), посвященной вечным скитаниям еврейского народа, размышления о судьбах евреев переплетены с рефлексией лирического героя о личном изгнании, а коллективное «мы» уже относится в равной степени ко всем эмигрантам и евреям одновременно. Фаталистичное «Все равно мы едем в никуда» (С. 442) несет в себе горечь от ощущения того, что дома больше нет. Этот мотив возникает регулярно и в чисто эмигрантской лирике: «...полосками паспорта беженца / Перекрещено сердце мое» (С. 460) («Нам такое прекрасное брезжится», 1974). Те же мотивы скитания по миру возникают в песне «Вечный транзит», где лирический герой задает риторический вопрос: «А может быть, хватит мотаться, евреи, / И так уж мотались две тысячи лет?!» (С. 469). Текст песни «Песок Израиля» (1975) становится рефлексией героя о исконной родине, копившей песок истории «из всех песочных часов на свете» (С. 465) на протяжении тысячелетий. Развернутая реализованная метафора «время – песок» здесь

приобретает и дополнительные смыслы, когда заходит речь о пустынях Израиля. Бесплодная земля, ставшая вдруг пределом мечтаний рассеянного по миру народа, желающего вновь обрести Обетованную Землю, является символом абсурдности стремлений, но право на нее представляется автору неоспоримым.

Тема личного «исхода», изгнания из собственной страны, возникает в лирике Галича и вне связи с еврейскими мотивами. Впервые он задумывается об этом в тексте песни «Я выбираю свободу», и здесь он делает однозначный выбор в пользу того, чтобы остаться: «И все меня ждут на Западе... / Но только напрасно ждут!» (С. 301). В «Старом принце» лирический герой впервые пробует ощутить себя «далеко от родных берегов» (С. 365). О привязанности поэта к Родине говорилось в связи с «Песней об Отчем Доме», песней «Прощание», в которых мотив изгнания звучит в контексте неизбежности. О противоречивых чувствах поэта говорит текст песни «Заклинание добра и зла» (1974). «Пыльный мираж или фата-моргана» (С. 450) – вот чем оборачивается дом для поэта в изгнании: «Уезжаю из дома, которого нет» – с обидой говорит лирический герой. Мотив растерянности в условиях чужбины звучит в «Старой песне» (1976), где герой спрашивает себя и других, которым пришлось так же отправиться в эмиграцию: «Где же мы? / И с какой стороны – они?» (С. 479). Самоирония и нотки разочарования чувствуются в «Песенке о Диком Западе» в словах «Мы живем на Диком Западе, / Что – и впрямь – изрядно дик» (С. 472).

§3.6. XIX век. А.С. Пушкин

Из XIX века русской литературы Галич обращается к наследию Н.М. Карамзина («Цыганский романс»), М.Ю. Лермонтова (мы находим переключки между «Облаками» и «Тучами», «Цыганским романсом» и «Выхожу один я на дорогу...», «Ей страшно и душно, и хочется лечь...» и «И скучно и грустно, и некому руку подать...»), Ап. Григорьева («Прощание с гитарой»), но чаще всего объектом рефлексии становится авторский миф и творчество

А.С. Пушкина. Племянник профессора Московского университета, пушкиниста Льва Самойловича Гинзбурга, Галич всегда трепетно относился к поэзии величайшего из своих предшественников. Любопытен факт, что свой день рождения бард праздновал 19 октября, в день торжественного открытия Царскосельского лицея, неразрывно в памяти и мифе связанного с именем Пушкина. Серебряная копия пера Пушкина стала высочайшей наградой для Галича, который получил этот приз в 1968 г. на фестивале авторской песни в новосибирском Академгородке. На Пушкина Галич ссылается не только в своих художественных произведениях: рефлексии о пушкинских заветах «Памятника» посвящена часть статьи «О жестокости и доброте искусства» для газеты «Советская культура», эпиграфом к которой была избрана строфа из того же стихотворения «И долго буду тем любезен я народу...».

«Гусарскую песню» (1963) Галич посвящает «...замечательному поэту, офицеру Александру Полежаеву». А.И. Полежаев (1804-1838 гг.) – поэт пушкинской эпохи с непростой судьбой, на которую повлияли отношения между поэтом и властью. Полежаев был направлен служить в солдаты после встречи с императором Николаем I, спровоцированной доносом, в наказание за поэму «Сашка» (1825), в которой в сатирической форме была подана критика нравов и порядков, царивших в Московском университете. Песня Галича строится на эпизоде встречи поэта с императором, которая становится частью мифа о судьбе русских деятелей культуры вообще, вынужденных вступать в отношения с властью. О полежаевском мифе в тексте Галича говорит сам факт вынужденной поездки: «Два жандарма по бокам» (С. 83), упоминание о стихах, ставших ее причиной («началось все дело с песенки»), донос («...Доносы и наветики / Страшнее, чем картечь!...» (С. 84)), намек на смерть поэта от чахотки («Носовой платок в крови»). Приметы времени – «братцы-егеря» (С. 84), «лепажевы стволы» (С. 82) – основное дуэльное оружие, «картечь», «кивера», «бурка» (С. 84) – относят действие к пушкинской эпохе. Однако очевидны и параллели с современностью: здесь и «ментики» (С. 84), и «соколы-орлы» (С. 82), отсылающие к выражению «сталинские соколы», и мотив предательства: «Где ж твои друзья, ровесники? /

Некому тебя спасти!» (С. 83), упомянутый носовой платок, обогранный кровью, сравнивается со знаменем (но и с «нерукотворным стягом» (С. 84)). Наконец, чтобы убрать сомнения, автор прямо говорит, что временная разница между описываемыми событиями и современностью ничтожна: «Столетие – пустяк!» (С. 84). Исследователи при анализе песенного текста справедливо отмечают, что «законодателем трагической судьбы поэта в русской культуре является Пушкин, вне всякого сомнения повлиявший на биографический миф Полежаева»¹⁸⁶. Обращение к пушкинскому мифу происходит с помощью актуализации мотива дуэли при упоминании «лепажевых стволов», что также отмечено в статье. Важно отметить, что Пушкин тоже неоднократно встречался с Николаем, который, как известно, был его цензором. Этот мотив нездоровых отношений между художником и властью стал актуальным и в советское время (вспомним, к примеру, телефонные разговоры Сталина с Булгаковым и Пастернаком, ставшие частью мифа). Конечно, именно этот мотив является определяющим для констатации пушкинского контекста «Гусарской песни».

Песне «Запой под новый год» (1969) предпослан пространный эпиграф-автокомментарий, содержащий фрагмент из письма Пушкина: «Пишут мне, что Батюшков помешался. Быть нельзя!» (С. 256). А.Е. Крылов предлагает¹⁸⁷ рассматривать этот элемент паратекстуального образования именно в качестве эпиграфа. В самом тексте песни слова «Быть нельзя» вложены в уста спутницы лирического героя, в создании образа которого участвует мотив безумия: он «...смеялся больше всех» (С. 256), а также предательства: «Я предал все твои слова / На поруганье...» (С. 257). «Старинным» «Быть нельзя» она отвечает на вопрос лирического героя: «А может, все не зря?» (С. 258), отзеркаливая ситуацию, в которой эти слова пишет Пушкин в своем письме.

Строки из стихотворения Пушкина «На холмах Грузии...» цитируются в «Песне о Тбилиси», где с ними смешивается новое представление о стране, теперь

¹⁸⁶ Малкина, В. Я., Доманский, Ю. В. Мифы о поэтах и автобиографический миф в «Александрейских песнях» А. Галича // Галич. Проблемы поэтики и текстологии / сост. А. Е. Крылов. М. : ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 133.

¹⁸⁷ Крылов, А. Е. Галич — «соавтор». М. : Благотвор. фонд В. Высоцкого, 2001. С. 59.

связанное с именем Сталина. Нельзя не согласиться с исследователем, отмечающим, что у Галича «тональность зримо и намеренно контрастирует с пушкинской»¹⁸⁸. Из пушкинского источника взята лишь фраза «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», общие настроения поэта, связанные с мотивом «светлой печали», не перенесены вместе с цитатой, напротив, в словах «И как еще далеко до рассвета» (С. 284) этот смысл оказывается опровергнут.

К «Памяти Живаго» Галича находим эпиграф: «Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. „Откуда вы?“ — спросил я их. — „Из Тегерана“. — "Что вы везете?" — „Грибоеда"» (С. 354), взятый из «Путешествия в Арзрум» Пушкина. Смерть Грибоедова в 1829 году от рук персидских религиозных фанатиков переосмыслена в ключе событий русской революции, «арба» с телом художника слова сравнивается с повозками «с кровавой поклажей» – жертвами беспощадного бунта, а судьба самого лирического героя, страдающего от результатов революции, приведших к тоталитаризму, уподобляется судьбе драматурга: «Кого там везут? / Грибоеда. / Кого отпевают? / Меня!» (С. 356).

Сакральной святыней выступает место гибели Пушкина, упоминаемое в эпиграфе и финальных строках текста песни «Опыт Ностальгии». Наряду с наследием Ахматовой и Пастернака, интертекстуальные отсылки к стихам которых заложены в строках «Но тает февральская свечка, / Но спят на подушке сычи» (С. 432) «Черная речка» (С. 433) оказывается самым ценным из того, что поэт в изгнании будет помнить всегда.

В двухтомном издании 1999 года к стихотворению «Воспоминания об Одессе» (1973) приводится¹⁸⁹ утраченный в издании 2003 года эпиграф «Я жил тогда в Одессе пыльной...» из «Отрывков из путешествия Онегина». Атмосфера Одессы времен Галича резко контрастирует со стихами Пушкина. У Пушкина:

Я жил тогда в Одессе пыльной...

Там долго ясны небеса,

Там хлопотливо торг обильный

¹⁸⁸ Фризман, Л. Г. «На фоне Пушкина...» Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы // Пушкин и мировая культура : матер. VI международной конференции. Крым, 27 мая – 1 июня 2002. Петербург, Симферополь, 2003. С. 150.

¹⁸⁹ Галич, А. А. Сочинения : в 2 томах / А. А. Галич. М. : Локид. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1999. С. 341.

Свои подъемлет паруса;
 Там все Европой дышит, веет,
 Все блещет югом и пестреет
 Разнообразием живой.
 Язык Италии златой
 Звучит по улице веселой,
 Где ходит гордый славянин,
 Француз, испанец, армянин,
 И грек, и молдаван тяжелый,
 И сын египетской земли,
 Корсар в отставке, Морали.

У Галича же прямо противоположное: «Над шалманом тоска и запахи, / Сгинь, душа! / Хорошо, хоть не как на Западе: / В полночь – ша!» (С. 410). Пушкинская Одесса присутствует в тексте Галича как воспоминание о том, что было.

Существуют и очевидные отсылки к творчеству и мифу о Пушкине в интертекстуальном пласте ряда песен Галича. В «Песне-балладе про генеральскую дочь» «Медный Всадник» представлен символом Ленинграда, что находится для героини песни «...там – в России» (С. 162). С Ленинградом у нее связаны воспоминания о счастливом дореволюционном детстве, «...там мамонька жила с папонькой», оборванном репрессиями: «...им дали обоим высшую», а саму «генеральскую дочь», как дочь врагов народа, сослали в Караганду, противопоставленную идиллическому пространству Ленинграда, представленному на «картиночке», которая оказывается причиной невозможности сопротивления насильнику (впоследствии – любовнику) «из гулевых шоферов»: «Я бы в крик, да на стекле ветровом / Он картиночку приклеил, подлец» (С. 163). Упоминалось и о роли образа Арины Родионовны, няни Пушкина, в песне «Засыпая и просыпаясь». В «Вечерних прогулках» Галича первая строчка звучит так: «Бывали ль вы у Спасана-крови?» (С. 412), в ее звучании сохраняется память о пушкинском стихотворении «Певец» (ср.: «Слыхали ль вы за рощей глас ночной...»).

«Маленькая поэма» Галича заканчивается словами: «И кажется – дойдешь до поворота / И потекут бессмертные стихи!» (С. 422) – и, учитывая аллюзии, содержащиеся в первой строфе, это стихи «Певца любви, певца своей печали» – самого бессмертного русского поэта, Пушкина.

Исследователь И.Б. Ничипоров большой раздел главы монографии, посвященной феномену авторской песни, отводит исследованию «пушкинских обертонов» в «Размышлениях о бегунах на длинные дистанции». Неопровержимым представляется утверждение о взаимодействии художественного мира поэмы «с образным миром и проблематикой исторических произведений А.С. Пушкина: трагедии “Борис Годунов” и поэмы “Медный всадник”»¹⁹⁰. Исследователь проводит параллель между монологами Годунова и Сталина, которые убеждают себя «в пустой призрачности» голоса совести, отмечая, что и у Пушкина, и у Галича «греховность власти ложится тягостным бременем на народное бытие и сознание»¹⁹¹. Добавим, что отсюда следует и миссия поэтов, воспринимающих это бремя как личный крест.

Таким образом, рассмотрев, конечно, далеко не все случаи интертекстуальных и паратекстуальных отсылок к творчеству Пушкина у Галича, мы можем отметить, что такие отсылки становятся важной частью поэтической стратегии, выполняя различные функции. Это может быть использование опыта Пушкина как Первого поэта России, обращение к пушкинским мотивам («поэт и власть», «поэт и толпа»), сравнение эпох, вырванная из контекста цитата, обретающая в тексте Галича новое значение, наконец, просто упоминание имени великого поэта как дань уважения, средство установить отношения с традицией.

¹⁹⁰ Ничипоров, И.Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. М.: МАКС Пресс, 2006. С. 361.

¹⁹¹ Там же, С. 364.

*§3.7. XX век. А.А. Блок, О.Э. Мандельштам, Д.И. Хармс, Б.Л. Пастернак,
А.А. Ахматова*

Опыт поэтов и писателей XX века, отраженный в творчестве Галича, не менее важен для понимания основ, на которые опирается бард, продолжая традицию поэтического искусства в новой – песенной – форме. Из них самые частотные имена – А.А. Блок, О.Э. Мандельштам, Д.И. Хармс, а также более близкие по времени Галичу А.А. Ахматова, Б.Л. Пастернак, М.М. Зощенко.

А.А. Блок, усвоивший, впрочем, все стилистические богатства лирики XIX века, становится одним из главных адресатов обращения к традиции в творчестве Галича. Уже в названии «Песни о Прекрасной Даме» (1964) фигурирует один из главных блоковских образов, который оказался необычайно продуктивен в песенных текстах Галича, обнаруживая многослойность художественной интерпретации барда. Акцент на философском осмыслении этого образа сделан уже в первой строчке песни, когда о героине говорится: «Как мне странно, что ты жена!» (С. 95). Соловьевская теория вечной женственности через Блока становится достоянием поэзии Галича. Обогащенная трагическим опытом биографического и мифологического образа автора «Реквиема» – Ахматовой, – Прекрасная Дама Галича обнаруживает себя «У проклятых ворот в Лефортове», а позднее лирический герой заявляет, обращаясь к ней: «Воркутинскою долгой ночью / Ты была воображена...» (С. 96). Такой вневременной подход позволяет ему выйти на новый уровень обобщения, с одной стороны, отсылающий к опыту Некрасова, воспевшего русских женщин, а с другой – примиряющий гражданственный подход поэта-реалиста с философским символистским осмыслением. Такая интерпретация обогащается конкретным и узнаваемым образом Ахматовой, которая в упомянутой поэме берет на себя миссию говорить от имени жен и матерей репрессированных и актуализируется отсылками к судьбам продолжающих переживать то же в современности.

Об отношении барда к Блоку ярко свидетельствуют строки «Цыганского романса» (1965), посвященного главному поэту Серебряного века. Блок и Бог

выступают здесь в синонимичных отношениях: «Ах, как пела девчонка Богу, / Ах, как пела девчонка Блоку» (С. 127). Исследователи даже склонны рассматривать песню Галича «как своеобразный взгляд со стороны на ситуацию блоковской “Незнакомки”»¹⁹². «Кабачкиные мотивы» – не единственное, что роднит эти произведения, закономерно и возникновение цыганской темы, позаимствованной из «Соловьиного сада», также упоминаемого в тексте Галича. В «гармоничном синтезе высокого и низкого»¹⁹³ отмечается и роль пушкинского биографического мифа, которая, на наш взгляд, заключается в том, что Блок через приравнение к Богу становится тождествен в своем культурно-мифологическом значении с Пушкиным. Упоминание цветов в контексте этих размышлений приобретает расширительное значение: блоковское вино, в котором, как известно, истина, подается «В серебряной чарочке / На золотом блюде» (С. 126), символизируя неразрывную связь золотого и серебряного веков русской поэзии, протягивая ниточку культурных связей и к творчеству самого Галича. Образ Прекрасной Дамы, который воплощает в себе «девчоночка с Охты, окраины, рабочего района Петербурга...», которая «приподнимается над мелочностью бытового существования... становясь воплощением вечной, божественной женственности и красоты...»¹⁹⁴, помещенный в действительность шалмана у Галича, как и в кабаке Блока, не теряет своей возвышающей сущности.

Эпиграф из «Незнакомки» Блока предпослан «Балладе о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила поужинать в ресторан “Динамо”» (1967). Образ Незнакомки спроецирован в советскую действительность практически без потерь, как отмечает исследователь, включая «прямые аллюзии и реминисценции, вплоть до контаминирования отдельных строк и образов первоисточника»¹⁹⁵. Не видя смысла в повторении частных выводов исследователя, обратим внимание на принципиально новое в балладе Галича по отношению к блоковскому

¹⁹² Малкина, В. Я., Доманский, Ю. В. Мифы о поэтах и автобиографический миф в «Александровских песнях» А. Галича // Галич. Проблемы поэтики и текстологии / сост. А. Е. Крылов. М. : ГИИМ В.С. Высоцкого, 2001. С. 134.

¹⁹³ Там же, С.135.

¹⁹⁴ Соколова, И. А. "Цыганская" тема в творчестве трех бардов. // Мир Высоцкого : исследования и материалы. – М. : ГИИМ В. С. Высоцкого, 2000. Вып. IV. С. 407.

¹⁹⁵ Зайцев, В. В русле поэтической традиции (О цикле Александра Галича «Читая Блока») // Вопросы литературы. 2001. №6. С. 126.

стихотворению. Прежде всего, это мотив пролетарского бунта, штурма Зимнего дворца. «Пьяницы с глазами кроликов» Блока здесь оборачиваются «бухими пролетариями» (С. 187), они – «тунеядцы и жулье», и они представляют угрозу для героини: «Ах, эту б дочку короля / Шарахнуть бы "Авророю"!» (С. 188). Деконструируя советский миф о революции, Галич вытаскивает на свет самые низменные потребности жителей страны Советов, подбираясь к крамольному разоблачению истинных мотивов героев тех событий. В этом стихийно-животном, инстинктивном желании обезобразить прекрасное угадывается и другой блоковский претекст – поэма «Двенадцать». Исключив из своей баллады лирического героя, столь важного для понимания «Незнакомки», Галич больше внимания уделяет самой «принцессе». Это прозвище ей дает трубач, что «кивал с эстрады ей» (С. 187) – этим ходом автор замещает блоковское «всегда без спутников, одна», показывая регулярность снисхождения Дамы в обывательскую жуть пролетарского ресторана. «Принцесса» у Галича знает себе цену: «Мол, только пальцем поманю — / Слетятся сотни соколов» (С. 187), однако автору важно упомянуть и кольцо «за два с полтиною» (С. 188), которое носит героиня, и то, что «ей не хватит на такси!» (С. 189). Противоречивость образа дополняет параллель с Золушкой, у которой нет феи-крестной, и «принцесса», у которой нет царства, а лишь «Посулы да побасенки» (С. 189), вынуждена идти домой «по холодку». Наконец, вынесенная в заглавие деталь, говорящая о том, что героине удавалось так поужинать лишь «раз в два месяца» (очевидно, по материальным соображениям), показывает важность для нее таких походов, в которых, вероятно, ей удастся забыть о чем-то тяжелом. Контраст между пролетариями, «бабьем» и «принцессой», унаследованный у Блока, здесь приобретает классовый оттенок, но от того не становится более или менее заметным: сама принадлежность героинь иному миру является решающей.

В песне «Желание славы» эпиграф из стихотворения «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?...» (С. 210) Блока призван уточнить для невнимательного слушателя источник строчки «Вспомню Мерю и Чудь» (С. 210), потому что для автора важен контекст рефлексии Блока о стране. «Тихое, долгое, красное зарево»

Блока оборачивается у Галича трагедией, в которую попала «Разлюбезная Русь». Лирический герой – бард, который поет для «пьяных рож», – цитатой из Блока берет на себя его груз, его миссию, возвышаясь над обывательщиной грязного шалмана.

Два эпиграфа – из Блока и Пушкина – приведены в издании 1999 года¹⁹⁶ к песне «Запой под новый год» (в издании 2003 года приведен лишь пушкинский эпиграф, но включенный в более пространный авторский комментарий). Блоковские строчки из стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека...» в измененном, но узнаваемом виде присутствуют в тексте песни: «Лишь неизменен календарь / В приметах века – / Ночная улица. Фонарь. / Канал. Аптека...» (С. 257). Парцелляция, которую использует Галич, усиливает символическое значение отсылки к художественному миру Блока, в котором эпоха, закольцованная в «приметах века», обречена повторяться в них. В мире Галича, «Где каждый день как протокол, / А ночь – как обыск» (С. 257), этой безысходности придается еще более трагический смысл.

Сравнение лирического героя текста «Новогодней фантасмагории» с образом Христа из поэмы «Двенадцать» Блока актуализирует не только сакральную миссию художника, но и тему вождизма в лирике Галича, а также его собственный уход от суеты обывательщины в действительный мир поэзии. Галич вступает в полемику с финальными строками Блока, уже на момент написания вызывавшими споры. «Не пришел, а ушел, мы потом это поняли, Белый Христос» (С. 304) – заявляет он. Реминисценция усилена упоминанием «петроградской Белой Ночи», мороза, встречается у Галича и пес – с ним он сравнивает хозяйку застолья. Но горький спор заканчивается возникновением мотива богооставленности.

Эпиграф, взятый из поэмы Блока, предваряет «Размышления о бегунах на длинные дистанции», главное произведение, посвященное теме вождизма у Галича: «...Впереди – Иисус Христос» (С. 285). В контексте публицистического посыла «Бойтесь единственно только того, / Кто скажет: “Я знаю, как надо”» (С. 296) образ Христа вновь возникает мотив богоборчества. Образ Прекрасной Дамы воплощен в эпилоге поэмы в строках о Мадонне, идущей по Иудее «В платице, застиранном

¹⁹⁶ Галич, А. А. Сочинения : в 2 томах. М. : Локид. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1999. С. 239.

до сини» (С. 297). Как Незнакомке Блока, вслед Мадонне «...ражие долдоны / Отпускали шутки жеребьячи» (С. 298).

И в «Командировочной пасторали» еще раз подтверждается догадка о том, что, опираясь на поэму Блока, Галич может подразумевать тему вождизма, используя образ Христа: «Все, что думалось, стало бреднями, / Обманул Христос новоявленный!» (С. 104). В обращении к героине-адресату этой песни снова угадывается Незнакомка: «То ли шлюха ты, то ли странница...» (С. 103). Нисхождение Софии раскрыто и в бытовых деталях: «Туфли-лодочки на полу-то чьи? / Чья на креслице юбка черная? / Наш роман с тобой до полуночи: / Курва здешняя коридорная!» (С. 104).

Художественный опыт Мандельштама в преломлении восприятия Галича наиболее ярко отражен в текстах песен «Возвращение на Итаку» и «Благодарение» (1976). Первая из них посвящена обыску у Мандельштама, которого Галич подразумевает под «королем», при котором присутствовали две «королевы» — Надежда Яковлевна, жена поэта, и Анна Андреевна Ахматова. В основе сюжета — воспоминания участников события, которые на аудиозаписях звучат по-разному. Впечатлением для Галича явился контраст между атмосферой обыска и доносившейся из-за стены «с модной в ту пору гавайской гитарой». Эпиграфом послужили строки из стихотворения Мандельштама «Из табора улицы темной...». Из монолога ролевого героя, «короля», отметим его обращение к самому себе: «Щелкунчик, скворец, простофиля, Емеля» (С. 272), корреспондирующее с поэтикой списка самоименований лирического героя «Канарейки»: «Прохиндей, шарлатан, провидец» (С. 198). Но не только сюжет и эпиграф, повторяющийся в последней строчке песни, связывают ряд художественных образов «Возвращения на Итаку» с поэзией Мандельштама. В строке «Но слово станется! Слово осталось!» (С. 273) очевиден ответ на поэтическую просьбу, звучащую в стихотворении «Сохрани мою речь...». Сравним последующие строки. У Мандельштама:

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,

Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье,—

Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье¹⁹⁷.

И у Галича:

Но нас не помчат паруса на Итаку,
В наш век на Итаку везут по этапу.
Везут Одиссея в телячьем вагоне,
Где только и счастья, что нету погони! (С. 273).

«Жирные пальцы» (С. 272), которые «жирно листали» книги при обыске, напоминают строку из стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...»: «его толстые пальцы, как черви, жирны...», и отсылают к тому, по чьему указанию производится обыск.

Небольшой текст «Благодарение» целиком посвящен авторской рефлексии над стихотворением гения-Мандельштама, а точнее – над дважды процитированной в тексте и вынесенной в эпиграф строчкой «Лунный луч, как соль на топоре...» (С. 474; 475) – «Это ж надо, Господи, такое!» (С. 475) – восклицает изумленный автор. Метафора, что «на век приворожила» лирического героя, в изложении Галича претерпела изменения: у Мандельштама луч «звездный», а не «лунный». Что это: тяга к сотворчеству, стремление уточнить впечатливший образ, неточность автора при цитировании? Но у Мандельштама образ звезды повторяется: «Твердь сияла грубыми звездами», «Таёт в бочке, словно соль, звезда»¹⁹⁸, – мог ли Галич забыть и это? Думается, автору понадобился именно «лунный луч» – ведь в этом тексте, посвященном творческой рефлексии, действие происходит «на заре», когда свет звезд уже не так явно виден. Противопоставляя собственный талант поэтическому дарованию гения-предшественника, лирический герой путем трансформации метафоры, вероятно, помещает себя в «подлунный мир», прибегая к самоуничижению.

¹⁹⁷ Мандельштам, О.Э. Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. / Осип Мандельштам ; [сост., подгот. текста и коммент. А.Г.Меца]. — Изд. 3-е, испр. и доп. — СПб. : Интернет-издание, 2020. Т. 1 : Стихотворения / [сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Меца]. — СПб. : Интернет-издание, 2020. — С. 139.

¹⁹⁸ Там же. С. 104.

Также стихотворение, за которое пострадал Мандельштам, ставится интертекстуальным источником для короткого текста Галича «Прилетает по ночам ворон...» (1969). Мандельштамовское «Наши речи за десять шагов не слышны» превращается у Галича в «Но и это, словно дар свыше, – / Быть на целых пять шагов слышным». Трансформируя идею предшественника, бард сокращает расстояние вдвое не случайно: он показывает, что времена не меняются, угроза, нависшая над свободолюбивыми поэтами, стремящимися сказать правду, становится все сильнее. Тем важнее для него все-таки быть услышанным хоть кем-то, хоть до кого-то донести свое творчество.

Пастернак и миф о нем также занимают заметное место в качестве одной из главных тем творчества Галича. Центральной в этом отношении является песня «Памяти Б.Л. Пастернака», проникнутая публицистическим пафосом повторяющихся рефреном строк «Как гордимся мы, современники, / Что он умер в своей постели» (С. 169). Обличающий судья, лирический герой Галича произносит слова, которые своей силой равны возмущению Лермонтова в стихотворении «На смерть Поэта»: «Мы – поименно– вспомним тех, / Кто поднял руку!» (С. 171). Приводятся знаковые для Галича цитаты из стихотворений Пастернака «Зимняя ночь» и «Гамлет», что дает ощущение присутствия великого поэта-предшественника. Мотив молитвы Христа в Гефсиманском саду, звучащий в пастернаковском «Гамлете», у Галича обретает новые смыслы в строках «И не к терновому венцу / Колесованьем, / А как поленом по лицу – / Голосованьем!» (С. 170–171). Пастернаковские «подмости» возникают в связи с гамлетовским мотивом в еще одном тексте песни, согласно автокомментарию, также посвященной памяти Пастернака – «Старый принц». Предметом рефлексии здесь становится тотальное одиночество поэта, пережившего Серебряный век и оказавшегося чужим и ненужным в условиях новой действительности, в окружении «фальшивых седи» лицемеров-статистов: «Я тону, пораженный эсминцем, / Но об этом не знает никто!» (С. 366). О песне, лирическим героем которой выступает заимствованный у Пастернака доктор Живаго, уже говорилось в связи с восприятием темы Родины у Галича. Отметим здесь лишь, что Живаго в интерпретации Галича перерастает

самого себя, приобретая черты «эсминца», титана, которого видел, очевидно, бард в фигуре самого Пастернака.

О связи поэзии Ахматовой и Галича говорит исследователь в статье¹⁹⁹, посвященной мотиву памяти. «Нравственная природа памяти», исследование которой лежит в основе художественных поисков обоих поэтов, «сближение интимной и исторической памяти», противопоставление ее «беспамятству тоталитарной эпохи» – вот основные выделенные исследователем точки сближения. Стоит добавить, что в образе Анны Андреевны, с ее «по-царски небрежной челкой» идущей «бессмертной походкой» «на праздник и на плаху», угадывается не только полумифологический образ автора «Реквиема», но и блоковская Незнакомка, которая у Галича вновь возвращается к своему первоначальному образу Прекрасной Дамы. С этим образом Ахматовой-Незнакомки-Прекрасной Дамы-Мадонны связаны едва ли не все женские образы и персонажи песенной поэзии Галича. «Не предавшая и не простившая» жена ушедшего к любовнице (или любовница, брошенная ради новой жены) подлеца из «Тонечки», мечтающая о Ленинграде генеральская дочь из Караганды, лирический адресат песни «Тебе» – все эти героини персонажной (и не только) лирики носят черты идеализированной жены, берущей свое начало в философии Соловьева и биографии Ахматовой.

В поэтике Галича находится много места поэтике абсурда, но говорить о взаимодействии с творчеством Хармса с уверенностью можно в связи с двумя песенными текстами. Это, во-первых, «Баллада о сознательности», исполнение которой предваряется словами: «Посвящается она почему-то памяти Даниила Хармса, которым я в последнее время очень увлекаюсь» (С. 206). В этом комментарии бард делает акцент на своем интересе к творчеству предшественника, однако сам как бы удивляется в этом «почему-то» связи этого текста с именем Хармса. Это высказывание не вызывает доверия, если воспринимать его буквально: сюжет песни представляет собой вариацию «случая», характерного и для

¹⁹⁹ Ничипоров, И. Б. Тема памяти в поэзии А. Ахматовой и А. Галича // Творчество А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века: матер. международн. науч. конф.; ТГУ. Тверь, 2004. С. 379–393.

творчества поэта-обэриута, в нем поднимается тема смерти и ее преодоления. По-хармсовски звучит и мотив небытия, следующего за предполагаемой смертью героя, сравним «Из прочих членов тоже / уходит жизнь его, / И вскорости, похоже, / Не будет ничего», «...Что же от Егора / Останется для них» (С. 206) и, к примеру, слова Николая II, философствующего героя стихотворной пьесы Хармса: «Да, удивительно как создан мир! / Всё мёртвое спешит исчезнуть...»²⁰⁰. Абсурдная поэтика и сюжетные алогизмы также указывают на связь этой песни с художественной практикой предшественника. Удивление в произнесенном Галиче «почему-то» может быть интерпретировано и по-другому: вероятно, бард задается вопросом, почему *только эта* песня имеет такое посвящение, при том, что описанные черты свойственны и многим другим его песенным текстам.

Вторая песня, которая рассматривается в связи с именем поэта-обэриута, называется «Легенда о табаке». Исполнению песни (и ее тексту в сборнике) предпослан пространный эпиграф: «Посвящается памяти замечательного человека, Даниила Ивановича Ювачёва, придумавшего себе странный псевдоним – Даниил Хармс, – писавшего прекрасные стихи и прозу, ходившего в автомобильной кепке и с неизменной трубкой в руках, который действительно исчез, просто вышел на улицу и исчез. У него есть такая пророческая песенка:..» (С. 267). Из авторского комментария ясно, что Галич склонен видеть автобиографические черты в стихотворении Хармса «Из дома вышел человек»²⁰¹ (1937), приписывая поэту способность видеть собственное будущее. Однако в сам текст песни Галич включает стихотворение Хармса практически полностью, с небольшими, однако, изменениями, а свое повествование строит вокруг хармсовского сюжета. Незамысловатая фабула в источнике сводится к тому, что некий человек выходит из дома «с дубинкой и мешком», отправляется пешком в дальний путь, заходит в лес

²⁰⁰ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений: в 4 томах / Д. И. Хармс. – СПб.: Академический проект. Т. 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное / Сост., подг. текста и примечания В. Н. Сажина. – 1997. С. 281

²⁰¹ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений: в 4 томах / Д. И. Хармс. – СПб.: Академический проект. Т. 3: Произведения для детей / Подг. текста Д. В. Коскелло, В. Н. Сажина, Д. В. Сажина. Составление и примечания В. Н. Сажина. – 1997. С. 57.

и исчезает. Традиционно это исчезновение связывают с репрессиями, что и делает Галич.

Само стихотворение Хармса невозможно рассматривать в отрыве от ряда других произведений поэта-обэриута. Так, та же ситуация повторяется в коротком тексте 1936–1937 г.:

Шёл Петров однажды в лес.

Шёл и шёл и вдруг исчез.

Ну и ну сказал Бергсон

Сон ли это? Нет, не сон.

Посмотрел и видит ров

А во рву сидит Петров.

И Бергсон туда полез

Лез и лез и вдруг исчез

Удивляется Петров:

Я должно быть нездоров.

Видел я исчез Бергсон.

Сон ли это? Нет, не сон²⁰².

Напрямую указывая здесь на философию Анри Бергсона как на ключ к пониманию и интерпретации своего творчества, Хармс в финале сюжета «Из дома вышел человек» повторит коллизию, лежащую в основе этого текста. То же происходит и с Макаровым, героем короткой прозаической зарисовки 1937 г.: «Макаров бежал в лес. Вот он мелькнул среди кустов можжевельника, потом его голова показалась из-за мелких сосенок и наконец Макаров окончательно скрылся с глаз»²⁰³.

Возвращаясь к «Легенде о табаке» Галича, отметим изменения, которые претерпел хармсовский текст в вольном цитировании барда. В части песенного текста, ставшей «надстройкой» для хармсовского источника, Галич предлагает мотивацию для поступка человека, пытаясь ответить на вопрос: зачем же он вышел

²⁰² Там же. С. 283.

²⁰³ Хармс, Д. И. Указ. соч. Т. 2. С. 125.

из дома? И выдвигает версию – за табаком: «Табак кончается, беда! / Пойду куплю табак» (С. 268). Это неожиданное рациональное, бытовое объяснение причин действий героя. Такой акт – порыв уйти из дома и идти «куда глаза глядят» так же иррационален, лишен прагматики, но Галич ищет ему обоснование. Попытка рационально объяснить мотивы вышедшего из дома человека наталкивается на непреодолимое препятствие: абсурдная поэтика источника влияет и на текст-реципиент, и бард обрывает себя: «Но это ерунда, / И было все не так» (С. 268). Текст обнаруживает способность к метаобращению к самому себе и автору первоисточника. В поиске рационального объяснения своих поступков уже сам герой обращается к самому себе, называя имя Хармса: «А для чего он взял мешок, / Ответьте, Даниил?!» (С. 268). После такого текст начинает рассыпаться: «Летит к чертям строка», и вскоре воспроизведение источника отдаляется от него: «... Однажды человек... / Та-та-та... с посошком» – здесь предпринята еще попытка внести изменения, соответствующие рационалистическому положению вещей: изъят «мешок», заменен на более подходящий к случаю «посошок», но и она обречена. Имитируя творческий процесс, автор задается вопросом: «А может, снова все начать, / И бросить этот вздор?!» (С. 269). Именно после этих слов возникает параллельно развивающийся сюжет преследования: «...Ужа на ордере печать / Оттиснул прокурор». Вторжение темы репрессий в творческий процесс заставляет автора попытаться уйти от первоначального замысла, забыть о решении рационализировать повествование, дать обоснование действиям героя. Вместо хармсовского текста появляется неожиданное «Пять зайчат / Решили ехать в Тверь» и прерывается замечанием: «А в дверь стучат <...>, / Пока не в эту дверь» (С. 269). Однако Хармс не отпускает автора, он как будто вынужден продолжать: «Но этот чёртов человек / С верёвкой и мешком, / Он и без спроса в дальний путь / Отправился пешком». Так возникает мотив противостояния, борьбы, протеста. Он актуализируется новым стуком в дверь – «На этот раз – к нему!». Автор задается вопросом: «О чем он думает теперь...» (С. 270)? И уточняет в скобках: «Теперь – потом – всегда», с одной стороны, делая художественное обобщение, с другой – вероятно, отсылая к Бергсону и мысли о сознании как о первичной данности. И

снова возвращается к описанию творческого процесса, уже в спешке его герой пытается, «Пока они стучат», закончить начатое, хотя «...ломается строка, / Строфа теряет статью» (С. 270). В финале своей легенды Галич показывает, что его герой, отождествляемый с Хармсом, одержал победу в своей борьбе, ускользнув от преследования: «Но Парка нить его, тайком, / По-прежнему прядёт». В этом уточнении – «тайком» – содержится ирония: богиня судьбы тоже вынуждена скрываться от палачей. Дав волю фантазии, Галич описывает приключения героя, препятствия на его пути, но не забывает и о своем замысле – дать мотивацию его поступкам, объяснить их. Оказывается, «...в городе табак / В тот день как раз исчез!». Позднее герой догадывается и о том, «Зачем он взял мешок» (С. 271) – видимо, осознав, что странствовать придется долго (если не вечно). Не упускает Галич и случая поиронизировать над неудачливым представителем власти: «А опер каждый день к нему / Стучится, как дурак...» В самом конце Галич обыгрывает финал источника. У Хармса:

Но если как-нибудь его
Случится встретить вам,
Тогда скорей,
Тогда скорей,
Скорей скажите нам²⁰⁴.

У Галича:

И много-много лет подряд
Соседи хором говорят:
– Он вышел пять минут назад,
Пошёл купить табак!.. (С. 271)

Снова по-бергсоновски преодолевая условность временного континуума, Галич таким образом говорит о вневременном значении наследия своего предшественника. В обращении к традиции Галич и здесь, как и в остальных случаях, не стесняется показать свое безграничное уважение, преклонение перед мастерством художника слова. Вольное обращение с цитатами показывает при этом

²⁰⁴ Хармс, Д.И. Указ. соч. Т. 3. С. 57.

не желание соперничества, а глубокое знание контекста источника интертекстуальных включений.

§8. XX век. Окуджава–Высоцкий–Галич²⁰⁵

В триаде «Окуджава–Высоцкий–Галич» каждый из бардов занял определенную нишу, что обусловило как их творческую индивидуальность, так и отсутствие большого количества пересечений, по крайней мере, интертекстуальных. В данном разделе мы попытаемся рассмотреть возможную степень влияния каждого из них на творчество Галича, оставив за скобками как оценку творчества Высоцкого и Окуджавы, которая входит в сферу интересов исследователей их песенного наследия, так и историю их личных взаимоотношений, не вступая на поприще биографов.

В статье «Галич и русские барды» В. Бетаки указывает на принципиальные отличия творчества Галича от его соратников по цеху: «у Галича — и только у него — есть большие полифонические поэмы, которые немислимо назвать не только песнями, но даже циклами песен»²⁰⁶, подразумевая «Размышления о бегунах...» и «Кадиш». Отмечая лирико-философское направление в творчестве Галича, разнообразие его песенной поэзии, исследователь делает вывод, что бард «соединил “песенку” и философскую поэзию, гитару и молитву, жаргон и язык пророков»²⁰⁷, а единство его творчества провозглашается критерием, по которому творчество Галича, по мнению исследователя, выходит за рамки жанра авторской песни. Несомненно, тяготение барда к крупным эпическим формам, создание им, по выражению В. Шаламова, «энциклопедии нашей жизни», ярко выразившейся, прежде всего, в пестроте многообразия персонажного мира — ставят фигуру Галича

²⁰⁵ При подготовке данного раздела диссертационного исследования использованы следующие публикации, выполненные в соавторстве, в которых, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: Марков А. В., Голубков М. М. Жанр баллады и его трансформация в песне А. Галича «Королева материка» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2023. Т. 28. № 4. С. 663–670.

²⁰⁶ Бетаки, В. Галич и русские барды // Окуджава. Высоцкий. Галич...: Науч. альм. В 2 кн. / Сост.: А. Е. Крылов, С. В. Свиридов. М.: Либлика, 2021. Кн. 1. С. 245.

²⁰⁷ Там же, С.246.

особняком среди современников. Однако специфика творчества каждого из них содержит, на наш взгляд, уникальные элементы, обусловившие различия между творческими системами. У Галича, к примеру, при всей театральности исполнения, нет полного слияния исполнителя с персонажем ролевой лирики, как это часто бывает у Высоцкого: автор выступает как режиссер своих драматургических песен, он может показать особенности исполнения той или иной роли, но всегда возвышается над созданным им сценическим миром, порой проявляя себя в оценках и обобщениях, что было показано в разделе, посвященном способам воплощения лирического героя и присутствия автора в тексте. Чужда большинству песен Галича и интимно-лирическая, романтическая направленность творчества Окуджавы.

О.А. Фомина рассматривает²⁰⁸ метрические особенности песенных текстов трех представителей авторской песни. Из ее исследования следует, что из всех троих у Галича проявляется наибольший интерес к неклассическому стиху, лидером метрического репертуара называется дольник. Однако Галич, согласно статистическим данным автора статьи, «оперирует гораздо меньшим набором стиховых форм»²⁰⁹ (23 размера Галича против 43 – у Окуджавы). Отметим, однако, что несопоставимы и масштабы материала, подвергнутого анализу: 183 текста Галича и 736 текстов Окуджавы при своем сопоставлении могут дать объективную картину только при процентном, а не абсолютном измерении. Отмечается тяготение поэзии Галича и Высоцкого к полиметрии, появление которой, по словам исследователя, «генетически связано с жанрами, ориентированными на музыкальное сопровождение»²¹⁰. Вывод автора статьи о том, что «Окуджава и Высоцкий оказываются более «классическими» поэтами, а Галич — поэтом XX века», подкрепляется и частотностью обращения Галича, заявлявшего, в качестве поэтического ориентира наследие Маяковского, к литературному опыту XX века в интертекстуальном плане.

²⁰⁸ Фомина, О. А. Метрический репертуар авторской песни: Окуджава, Высоцкий, Галич // Окуджава. Высоцкий. Галич...: Науч. альм. В 2 кн. / Сост.: А. Е. Крылов, С. В. Свиридов. М.: Либрика, 2021. Кн. 1. С. 263–292.

²⁰⁹ Там же, С.266.

²¹⁰ Там же, С.288.

Р.Ш. Абельская в своих статьях рассматривает синтез «высоких» и «низких» элементов как характерную черту жанрового синтеза в поэтике трех бардов. Говоря о жанровом синтезе, нельзя не обратить внимание на один из самых продуктивных жанров в творчестве поэтов авторской песни – балладу. Исследование генетических связей позволяет осмыслить феномен звучащей поэзии как очередной и естественный этап бытования поэтического слова, принципиально новым в котором является, зачастую, авторская подача, самоинтерпретация, однако константой остается литературоцентричность, стремление вступить в диалог с предшествующими формами. Вопрос о функционировании традиционных жанров, их трансформации и реактуализации – один из ключевых в исследовании генезиса современной звучащей поэзии.

Под термином «баллада» в разные времена, на разных историко-литературных этапах, подразумевались разительно отличающиеся друг от друга явления. В цели исследования не входит выяснение происхождения этих явлений на ранних этапах, однако отметим, что как фольклорный жанр, баллада подразумевала именно устное, песенное бытование, что реактуализуется в современной синтетической поэзии. Способствует этому процессу и очевидный для исследователей (В.М. Жирмунский, Г.Н. Пospelов и др.) лироэпический характер, свойственный как народной, так и литературной балладе, происхождение которой, впрочем, также возводится к фольклору. В соединении двух родов заключается значимый потенциал рассматриваемого жанра, т.к. звучащая поэзия ориентируется на синтез, в том числе и жанровый.

Литературная баллада в поэтической практике XVIII-XIX веков связана, прежде всего, с поэтикой романтизма, сюжетообразующим элементом в такой балладе становится фантастическое, иногда его могут заменить иррациональные переживания героев, таким образом на уровне структуры балладного текста соединяются лирическое и эпическое начала. Когда на первый план в литературе выходит реалистический метод, баллада обращается к своим национальным основам, однако элементы романтизма присутствуют в ней неизменно. В начале XX века границы жанра становятся более расплывчатыми, появляются сюжетные

поэтические тексты со сниженной или отсутствующей лирической составляющей. В первой половине века как особый подвид возникает жанр советской баллады, сочетающий рассказ о подвиге с лирически-воодушевленной авторской оценкой.

В бардовской песне жанр баллады занимает особое место. Автор статьи «Жанр баллады в творчестве А. Галича» говорит, что именно в творчестве Галича жанр народной баллады трансформируется в «литературно-романтический», выделяя такие особенности, как небольшой временной промежуток, «образную прямолинейность», «многозначное толкование актуальной проблемы»²¹¹. Вводя понятие «советской баллады», автор акцентирует внимание на ее специфике: это реалистическая направленность, сюжет традиционно описывает «героический подвиг <...> в условиях смертельной опасности». «Нарочитый отказ от героического пафоса» при этом обусловлен, по мнению автора статьи, установкой Галича на полемику с общепринятыми литературными нормами. Кроме того, совершенно справедливым видится замечание автора статьи о том, что использование жанрового определения в названии играет решающую роль в «разграничении формы и содержания», а также призваны настроить реципиента на восприятие «ролевого характера» произведения. Если в балладе метрополии воспеваемое пространство сочетается с героическим действием, идеологической выверенностью и патриотизмом, то помещенный в тот же хронотоп герой Галича «в таких же условиях может существовать только как обыватель», что создает эффект пародийности, деконструируя жанр советской баллады, «доводя его до логического конца». Этой точки зрения придерживается и Д.Н. Курилов, отмечая, что «карнавальная баллада Высоцкого и Галича как явление словно была призвана уравновесить слишком уж лирическую <...> поэзию 1960-х, прямо или косвенно привнося в нее игровое, смеховое начало»²¹².

Между тем в творчестве Галича выделяется ряд песенных текстов, обозначенных как баллада, в которых тот самый эффект пародийности сведен к

²¹¹ Федяй, С. В. Жанр баллады в творчестве А. Галича // Ашмаринские чтения: сб. ст. Всерос. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 21 октября 2022 г.). Чебоксары: Изд-во Чуваш. Ун-та, 2022. С. 202.

²¹² Курилов, Д. Н. Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи, 60 - 70-е гг. : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. Москва, 1999.

минимуму или вовсе отсутствует. Это, помимо «Королевы Материка», «Баллада о Вечном огне», и, отчасти, «Баллада о переселении душ». В то же время порой исследователи сужают круг текстов, на которые опирается автор, так, В.Я. Малкина говорит о том, «что в поисках не следует уходить далеко в глубь веков, поскольку, скорее всего, Галич использует это слово, отталкиваясь от самого близкого ему во времени и пространстве контекста – советской баллады»²¹³. Данное высказывание исследователя не исчерпывает авторской интенции: на одной из аудиозаписей «Королевы материка» Галич предпосылает исполнению рассматриваемой баллады комментарий, из которого мы узнаем об ориентации на романтическую традицию и, в частности, творчество Жуковского. При анализе этой баллады мы обращали внимание на ее мистическое содержание. Поэтика «ужасного» включает в себя два сюжета из жизни Вши. История воцарения Белой Вши возводится к «лихому» 1937 году и связывается с романтическим мезальянсом между сгинувшим в результате таких отношений конвойным и самой Королевой, исчезновение которого – «ее секрет» (С. 346). Еще одной жертвой мистической сущности становится «начальничек из Москвы» (С. 347), который предпринимает безуспешные попытки победить паразита, но заканчивает свою жизнь в петле из белых вшей.

Текст баллады, несмотря на его мистическое содержание, наполнен отсылками к реальной жизни страны. Помимо «лихого» 1937 года, упоминается «Гудзонов пролив» – место территориального спора между СССР и США (он «спит еще мирно», т.е. ожидаемая война ядерных сверхдержав и последующий за ней конец времен еще не начались), борьба со вшами «прожаркой», практиковавшаяся в годы ВОВ и ранее, в том числе и в лагерях; вспоминаются и внутривластные «чистки». Очевидны и прямые аллюзии: «Королева материка» вступает в диалог с произведением Солженицына, тоже использовавшим географический термин в названии «Архипелаг ГУЛАГ». Вошь Галича в этом сопоставлении обретает даже больший масштаб, повсеместно распространяя свою власть.

²¹³ Малкина, В. Я. Жанр баллады в творчестве А. Галича (постановка проблемы) // Новый филологический вестник. 2008. №2 (7). С. 106.

Автометапаратекст – авторский комментарий, включенный в контекст произведения и рассматривающийся исследователями синтетического текста в качестве одного из субтекстов – сообщает об ориентации автора на баллады Жуковского при создании «Королевы материка». Отметим, что, сохраняя некоторые установки романтизма, такие как поэтика «ужасного», романтическое двоемирие, Галич нарушает другие, к примеру, не сообщая мистическому конкретным черт, а наоборот, представляя его в качестве аллегорического сосредоточения и воплощения отвратительных человеческих качеств. Используя традиционные романтические мотивы, такие как мотив смерти, мистичности, тайны, Галич трансформирует жанр баллады, нарушая его собственным присутствием в оценочных суждениях, разбавляя авторской иронией и разговорной лексикой повествование о «страшном». В авторской стратегии мы видим наметившийся еще в XIX веке синтез романтического и реалистического начал, которые присутствуют в тексте баллады в максимальных своих выражениях. Вторжение фантастического, вызывающего мистические, иррациональные переживания, на фоне сугубо реалистических элементов, тяготеющих к натурализму и далее, к эстетике «грязного реализма», выглядит вполне обоснованным и потому еще более соответствует поэтике «ужасного». Таким образом, жанровый монтаж в творчестве Галича не только строится на столкновении «высокого» и «низкого», но и задействует «память жанра». Она реализована и в свойственной романтической балладе ориентации на фольклорную традицию. Элементы народного языка, присутствующие в «Королеве материка», призваны придать тексту то, что исследователи называют «самой атмосферой бытования мифологических рассказов»²¹⁴.

Перспективой данного положения становится исследование в этом ключе других представителей авторской песни, однако своеобразие жанрового монтажа у каждого из трех бардов позволяет говорить лишь о типологических сближениях.

²¹⁴ Головин В.В., Николаев О.Р. «Узелковое письмо» фольклоризма: прагматика литературно-фольклорного взаимодействия в русских литературных текстах Нового времени // Навстречу Третьему Всероссийскому конгрессу фольклористов. М., 2013. С. 20.

Взаимодействию между художественными системами Галича и Высоцкого посвящена статья А.В. Кулагина «Галич и Высоцкий: поэтический диалог. К постановке проблемы»²¹⁵, типологические сходства рассматриваются в работах Д.Н. Курилова²¹⁶ и И.А. Соколовой²¹⁷. Про Галича Кулагин однозначно заявляет, что если он «и испытал на себе влияние Высоцкого, то, кажется, в минимальной степени». Из всех пересечений, предлагаемых к обсуждению Кулагиным, наиболее достоверным представляется сопоставление текста Галича «Как я могу не верить в дурные пророчества...» и «Белого безмолвия» Высоцкого, датируемые 1972 годом, где текстуальные переклички действительно, очевидны.

Ряд песен Галича «окуджавовскими» называет текстолог А.Е. Крылов в разделах своей книги «Проверено временем», посвященным взаимодействию художественных систем двух бардов. Если опустить вопросы взаимных оценок творчества двух бардов и их одинаково сложные отношения с властью, реальным текстологическим пересечением признаем отмеченную исследователем общую интерпретацию темы вины в песне Окуджавы «О моей жизни» (1962) и в «Бессмертном Кузьмине» Галича. Дискуссионным представляется заявление Крылова о том, что строчки Галича из «Баллады о чистых руках» вступают в полемику с окуджавовским «не ведая, что творим»²¹⁸ из перевода «Молитвы» Франсуа Вийона. Прецедентное выражение это, восходящее к библейскому тексту, известно и без контекста песни Окуджавы.

На связи песни Галича «На сопках Маньчжурии» и первого стихотворения цикла «Тбилиси моего детства» Окуджавы настаивает в разделе «Заметки о песнях Галича»²¹⁹ Н.А. Богомолов. Ни имя Зощенко, упомянутое в посвящении «Памяти М.М. Зощенко», предпосланном Галичем этому стихотворению, ни прозрачный намек на Жданова, который критиковал рассказ Зощенко «Приключения обезьяны»

²¹⁵ Кулагин, А. В. Галич и Высоцкий: поэтический диалог. К постановке проблемы // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 9–23.

²¹⁶ Курилов, Д. Н. «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого. М., 1999. Вып. III. Т.1. С. 241–261.

²¹⁷ Соколова И.А. «Цыганская тема» в творчестве трех бардов // Мир Высоцкого : исследования и материалы. М. : ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. Вып. IV. С. 398–416.

²¹⁸ Крылов, А. Е. Проверено временем: О текстологии и поэтике Галича. М.: Либрика, 2020. С. 218–220.

²¹⁹ Богомолов, Н. А. Бардовская песня глазами литературоведа. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2019. С. 385–393.

не видятся исследователю убедительными: у Зощенко, – говорит он, – была «обезьяна», а у Галича «обезьянка». Стихотворение Окуджавы, в котором «обезьянка» упоминается один раз наряду с другими атрибутами шарманщиков, лишь этим единичным использованием слова да мотивом шарманки, далеко не уникальным для русской литературы, может быть сопоставлено с текстом песни Галича. Если у Окуджавы герой – шарманщик, «оракул безвестный»²²⁰, то героем песни Галича становится «непонятный чудак», в образе которого узнается фигура Зощенко. Сопоставление с текстом Окуджавы здесь видится необоснованным.

Таким образом, большинство переключек внутри триады «Окуджава–Высоцкий–Галич» могут быть отнесены к типологическим сближениям, обусловленным эпохой и общим культурным наследием.

*§3.9. Авторская песня и рок-поэзия: типологические и генетические схождения (на примере текстов А. Галича, А. Башилачева, Е. Летова)*²²¹

Традиционная поэзия в России и за рубежом обосновывает себя в некоторых константах, которые касаются творческого самоопределения. Идея сопоставить высказывания зарубежных поэтов и философов о сути творчества с их реализацией и интерпретацией в творчестве песенных поэтов заключается в том, чтобы обнаружить сходства и вероятные расхождения в максимально удаленных друг от друга явлениях культуры с целью показать универсальность констант мысли о творчестве, преодолевающих временную и культурную дистанцию, носящих наднациональный характер.

Теоретической основой данного параграфа послужили работы о философии творчества зарубежных поэтов и мыслителей, а также их рецепция в отечественной философии и литературоведении: С. Малларме «Кризис стиха», П. Валери «Поэзия

²²⁰ Окуджава, Б. Ш. По дороге к Тинатин. Тбилиси: Издательство «Литература да хеловнеба», 1964. С. 7–8.

²²¹ При подготовке данного раздела диссертационного исследования использованы следующие публикации, выполненные автором лично, в которых, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: Марков, А. В. Философские константы в творческом самоопределении песенных поэтов // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, № 4. С. 408–415.

и абстрактная мысль», В. Бенямина «Задача переводчика», М. Бланшо «Пространство литературы», М. Хайдеггера «Гельдерлин и сущность поэзии», К.Г. Юнга «Архетип и символ». Используются также высказывания Ю.Н. Тынянова, эта тема также разрабатывалась в концепциях В.М. Жирмунского, М.Л. Гаспарова, Б.М. Эйхенбаума и др. Объектом исследования становятся те константы, которые выделяются большинством из перечисленных художников слова и философов, ставится целью отметить важные в контексте наблюдения пересечения их мысли, которые становятся безусловно важной составляющей человеческого наследия мыслей о сути творчества. Различия в интерпретационном восприятии предмета между самими теоретиками, как и их философские концепции в их целостности остаются за рамками интересов в контексте размышлений, а сам рассматриваемый нами предмет, постоянно ускользающий от цепкого, умертвляющего слова, располагает к разного рода обобщениям.

Классическая письменная поэзия исследована в этом отношении весьма основательно, весомый вклад в разработку темы внесли работы М.Л. Гаспарова, Ю.Н. Тынянова, Л.Ф. Лосева, В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, и др., касающиеся вопросов поэтического творчества на основе формального и мифологического анализа стихотворных текстов.

Каждый подраздел текущего параграфа имеет дело с определенными константами философской мысли о творчестве в их сопоставлении с конкретными поэтическими реализациями подобных положений в песенных текстах перечисленных авторов.

1. Единый дискурс поэзии

Поэзия, как мы увидим, всегда пытается объяснить, уловить, облечь в слова, зафиксировать образ – и всякий раз, хотя и по-разному, обращена на одно и то же, необъяснимое, неуловимое, ускользающее. И если лингвист представит весь поэтический дискурс как бесконечную метафору, или знак, то самое «ускользающее» окажется «означаемым». Об этом «означаемом» говорит в «Задаче переводчика» В. Бенямин так: «если существует язык истины, который в тишине и спокойствии хранит все высшие тайны, над раскрытием которых бьется

человеческая мысль, то этот язык истины – истинный язык»²²². Прозревая существование такого языка, в той же работе он обосновывает его наличие, говоря, что в основе всех языков лежит «означаемое, которое, однако, недоступно ни одному из них по отдельности, но может быть реализовано лишь всей совокупностью их взаимно дополняющих интенций. Это означаемое есть чистый язык»²²³. Размышления В. Бенямина могли бы показаться фактом субъективным, примером частного утопического мышления, но вот М. Бланшо высказывает мысль, поразительно близкую по духу и смыслу: «Мысль – это чистое слово. И в ней надо распознать высший язык, язык, уловить отсутствие коего нам позволяет лишь необычайное разнообразие языков»²²⁴. Точное подтверждение таких мыслей мы встречаем в тексте А. Башлачева «Имя Имен» (1986): «Так чего ж мы, смешав языки, мутим воду в речах?»²²⁵.

Рассуждая на эту тему, Хайдеггер приходит к выводам, достойным пера постмодернистского философа: «Мы суть некий разговор, что всегда означает также, что мы один, единый разговор»²²⁶. Отметим, что подобные размышления встречаются нередко в трудах эзотерической и философской направленности – от Н. Рериха («Врата в будущее», 1936) и Е. Блаватской («Голос безмолвия», 1889) до К. Кастанеды (одиннадцать книг, посвященных учению Дона Хуана, 1968–1998). Имя такому «разговору» дается всякий раз разное: мы можем встретить, к примеру, определение «единого информационного поля», а наука окрестила его словом «дискурс», столь же многозначным, как и само означаемое. Ближе других и с научной точки зрения объяснял природу этого явления Юнг: коллективное бессознательное, это «безмерно древнее психическое начало»²²⁷, по его определению, есть «хранилище общего <...> знания»²²⁸. Разумеется, утверждать

²²² Бенямин В. Задача переводчика. Перевод Е. Павлова. // Бенямин В. Учение о подобии: медиаэстетические произведения: сб. статей. М.: РГГУ, 2012. С. 264.

²²³ Там же, С. 260.

²²⁴ Бланшо, М. Пространство литературы. Пер. с франц / пер. с франц. В. П. Большаков [и др.]. М. : Логос, 2002. С. 31.

²²⁵ Башлачев, А. Александр Башлачёв : человек поющий / Лев Наумов. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Выргород. – 2017. С. 139

²²⁶ Хайдеггер, М. Гельдерлин и сущность поэзии. // О поэтах и поэзии: Гельдерлин. Рильке. Трагль / сост., пер. с нем. и посл. Н. Болдырева. М. : Водолей, 2017. С. 13.

²²⁷ Юнг, К. Г. Архетип и символ. Сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991. С. 64.

²²⁸ Там же, С. 87.

тождественность приведенных абстрактных понятий было бы легкомысленно, ведь в эзотерической литературе подразумевается сверхэмпирическое не только для индивида, но и для всей человеческой цивилизации, у Юнга же оно «является итогом жизни рода»²²⁹, достоянием именно человечества. Однако параллели очевидны: так, С.С. Аверинцев заявляет, что «...эквивалентами коллективного бессознательного окажутся “брахман”, “мировая душа” или “мировая воля” — обозначения внеличной духовной субстанции»²³⁰. Способность быть медиаторами, проводниками и посредниками между миром людским и «мировой волей», по Юнгу, наблюдается «у пророков, поэтов, мистиков, основателей сект и религиозных движений»²³¹. «Центральный архетип, первообраз упорядоченной целостности»²³² Юнга – Самость, и обладает ею «тип личности, самой своей жизнедеятельностью перманентно реализующий этот проект»²³³, – художник (в широком смысле). «Высший язык» Бенямина в интерпретации Юнга – это язык Поэта, которому доступны тайны ускользающего бессознательного: «Говорящий праявлениями говорит как бы тысячью голосов»²³⁴. Творческий процесс, по Юнгу, есть операция медиации между миром бессознательного и дольным миром, а также адаптации первичных образов первого к восприятию обитателями второго: «художественное развертывание праявления есть в определенном смысле его перевод на язык современности»²³⁵. Так мы вновь возвращаемся к «Задаче переводчика», переосмысляя ее в контексте вышесказанного: в точности «перевода» заключена тайна воздействия искусства.

Найти пример метаописания этого «единого разговора» в поэзии нелегко, она вся есть он, этот разговор, но обычно молчит о самом главном. «Здесь мой первый гром говорил со мной, / И я понял его язык» (С. 394) – говорит о своей Родине Галич

²²⁹ Руткевич, А. М. Жизнь и воззрения К.Г. Юнга // Юнг К. Г. Архетип и символ. Сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991. С. 14.

²³⁰ Аверинцев, С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике: сб. статей. М.: Искусство, 1972. Вып. 3. С.129.

²³¹ Руткевич, указ. соч., С. 10.

²³² Аверинцев, указ. соч., С. 149.

²³³ Парамонов, Б. М. Согласно Юнгу // След: Философия. История. Современность. М.: Издательство Независимая Газета, 2001. С. 48.

²³⁴ Юнг, указ. соч., С. 284.

²³⁵ Там же, С. 284.

в «Песне об Отчем Доме». В этих стихах раскрывается таинство медиации, первого нисшествия вдохновения к поэту, уподобленному Пророку.

Образ, максимально приближенный к тому, о чем идет речь, встречается в тексте песни Е. Летова «Потрясающий вид из окна» (2007 г.), посвященном визионерскому опыту автора, наблюдающего за рождением поэтического слова. Первая же строчка песни отсылает к чуду космического масштаба, посетившему поэта и представшему перед ним как «Лучезарный вселенский поток»²³⁶.

Лучезарный вселенский поток

Бьется долбится в потолок

Рвется, бьется, наблюдается

Из моего отдельного угла

Через мое отдельное окно

Из моего отдельного меня

Попавший в бытовое пространство, прозаичное помещение, где находится лирический герой, визуализированный поток «единого разговора» поддается только наблюдению, но как-то по-особенному, «из моего отдельного меня». Что значит такое обособление и какую роль оно играет в становлении поэтической мысли, грозящей стать словом?

2. Остранение через отстранение.

Этот раздел назван изобретенным В. Шкловским термином «остранение», означающим прием деавтоматизации читательского восприятия, и, позволив себе некоторую вольность в трактовке, применяем его в отношении восприятия самого поэта. На самом деле, о необходимости такого дистанцирования упоминали многие в отношении механизмов творчества. П. Валери, привлекая образ «вселенского разговора», утверждает, что поэт «погружается в недра принадлежащего всем и, отдалившись от них, созерцает себя»²³⁷. М. Бланшо, поднимая тему молчания, о которой речь пойдет отдельно, также ставит отстранение одним из условий

²³⁶ Летов, Е. Потрясающий вид из окна [Текст]. Официальный сайт группы «Гражданская оборона». URL: <https://www.gr-oborona.ru/texts/1177698236.html> (дата обращения: 30.04.2024). Режим доступа: открытый.

²³⁷ Валери, П. Введение в систему Леонардо да Винчи. // Поль Валери. Об искусстве. М.: «Искусство», 1976. С. 31.

поэтического творчества: «Исток этого безмолвия в самоустранении, к которому побуждается пишущий»²³⁸. М. Хайдеггер присоединяется к таким размышлениям: у него человек одержим задачей проникнуть в глубины сущего и действительно продвигается дальше всего сущего в эту суть, что «исключает человека из мира и ставит его перед миром, причем «мир» мыслится сущим в целом»²³⁹. Именно из такой позиции «исключенности», из своего отдельного себя, лирический герой Летова и наблюдает тот самый «лучезарный вселенский поток». Любопытно, что, как отмечает Б.М. Парамонов, «только выйдя за свои пределы»²⁴⁰, человек может обрести «самость», т.е. целостность, а обращение к сверхэмпирическому является актом, прямо относящимся к непосредственной, истинной данности «живой жизни», и напротив, «человек порывает с реальностью, когда он удаляется от архетипических образов коллективного бессознательного, отождествляет себя с миром сознания, хотя бы и коллективного»²⁴¹.

Одним из проявлений «остранения через отстранение» в художественной ткани песенного текста является персонажная или ролевая лирика. Большую роль могут играть подзаголовки, эпиграфы и авторские комментарии, автометапаратекст. Рассмотрим два ярких примера. Тот же Летов нередко комментировал свой текст «Все идет по плану» (1989), создавая рамочное повествование, сопутствующее поэтическому тексту. Вот выдержка из интервью автора по этому поводу: «Народ <...> думает, что это всерьез поется. Это поется от имени <...> такого спившегося усталого человека, совершенно опустившегося, который пришел домой, от него жена ушла, что-то еще...»²⁴². А. Корчинский в статье «Комментарий к мифу: Егор Летов о своих текстах», замечает: «Автор входит в роль, подобно актеру, а затем «издевательски» обрабатывает текст, полученный в результате такого погружения. Таким образом создается ситуация двойного отстранения <...>»²⁴³. Галич чаще

²³⁸ Бланио, указ. соч., С. 18.

²³⁹ Хайдеггер, М. Нужны ли поэты? // О поэтах и поэзии: Гёльдерлин. Рильке. Трагль / сост., пер. с нем. и посл. Н. Болдырева. М.: Водолей, 2017. С. 43.

²⁴⁰ Парамонов, указ. соч., С. 34.

²⁴¹ Там же, С. 35.

²⁴² Летов Е. Интервью в Москве, 16.05.1997 [Видео] // YouTube-канал О. Евстигнеева. URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=0MDuQvAJKlg> (дата обращения: 17.08.2023).

²⁴³ Корчинский, А. Комментарий к мифу: Егор Летов о своих текстах // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2018. С. 62.

многих, вероятно, по причине того, что большую часть жизни посвятил драматургической деятельности, использует подобные приемы, и ролевая лирика занимает значительное место в его творчестве. Но вот в знаменитой «Поэме о Сталине» (полное название – «Размышление о бегунах на длинные дистанции») он прибегает к «остранению» по-новому. Пятая глава «Поэмы...» имеет то ли подзаголовок, то ли комментарий, вошедший в состав произведения на равных правах с поэтическим текстом: «Глава пятая, которая написана в очень сильном подпитии и которая является авторским отступлением» (С. 295). Мы, конечно, не можем проверить биографическую подлинность содержащегося в этой фразе заявления. Но какую функцию несет такой комментарий? Если мы прочтем эту главу и сопоставим ее с общим контекстом произведения, мы обнаружим, что здесь автор отступает от общей концепции, творческого замысла, и сообщает этой главе мощный публицистический пафос, пафос предостережения будущих поколений от повторения ошибок, от веры в модернистские утопии, на реализацию которых в ходе XX столетия было истрачено так много человеческих жизней:

Не бойтесь золы, не бойтесь хулы,
 Не бойтесь пекла и ада,
 А бойтесь единственно только того,
 Кто скажет: «Я знаю как надо!» (С. 296)

Прикрываясь подпитием, отстраняясь в примечании об авторском отступлении, Галич настраивает своего читателя или слушателя на деавтоматизацию восприятия, тем самым реализуя одну из главных юнгианских идей (в интерпретации С.С. Аверинцева) о положении художника перед лицом общества – сигнальную, согласно которой он должен «в силу своей особой близости к миру коллективного бессознательного первым улавливать совершающиеся в нем необратимые трансформации и предупреждать об этих трансформациях своим творчеством»²⁴⁴.

²⁴⁴ Аверинцев, указ. соч., С. 153.

3. «Поэма молчания в пробелах строк»²⁴⁵

Почувствовав существование «вселенского разговора», приняв условие и практикуя остранение, поэт может прислушаться и наконец услышать... молчание. Выбранная в качестве подзаголовка к этому разделу цитата Малларме метафорична, но как нельзя точно отражает то, о чем речь пойдет ниже. Вспоминается, конечно, знаменитое тютчевское стихотворение «Silentium!» (1830 г.). У Бланшо находим: «Писать — значит сделать себя эхом того, что не может перестать говорить, но как раз по этой причине, чтобы стать его эхом, я должен каким-то образом принудить его к безмолвию»²⁴⁶. Мы уже знаем способ принуждения «вселенского разговора» к безмолвию — остранение. Совсем неожиданно, на первый взгляд, высказывается на эту тему Хайдеггер: «Совесть говорит единственно и неизменно в модусе молчания»²⁴⁷. Песенные поэты обычно обращаются к этой теме в совершенно ином ключе, можно говорить об омонимии концептов молчания, рассматриваемых с разных точек зрения. Дело в том, что молчание, по Ф.И. Тютчеву и О.Э. Мандельштаму, Бланшо и Хайдеггеру — это продолжение линии Жуковского с его «Невыразимым» (1819 г.) («...И лишь молчание понятно говорит»). Песенные поэты рассматривают молчание как проявление трусости, и мы найдем в русской поэтической традиции такое понимание этого концепта, обратившись, к примеру, к творчеству Н.А. Некрасова («Человек сороковых», 1866 г., «Рыцарь на час», 1862 г.).

Именно с вопросами совести и чести чаще всего связан модус молчания, например, у А. Башлачева. В пронзительном тексте песни «На жизнь поэтов» (1986 г.), своим названием отсылающем к стихотворению М.Ю. Лермонтова, находим такие строки:

Мы можем забыть всех, что пели не так, как умели.

Но тех, кто молчал, давайте не будем прощать.²⁴⁸

²⁴⁵ Малларме, С. Кризис стиха. // Малларме, С. Сочинения в стихах и прозе: Сборник / Сост. Р. Дубровкин. М.: А/О Издательство «Радуга», 1995. С. 339.

²⁴⁶ Бланшо, указ. соч., С. 18.

²⁴⁷ Хайдеггер, М. Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. Харьков: «Фолио», 2003. С. 138.

²⁴⁸ Башлачев, А. Александр Башлачёв : человек поющий / Лев Наумов. — 3-е изд., испр. и доп. — М. : Выргород. — 2017. С. 134.

В приведенном отрывке звучит мысль, прямо противоположная утверждению Хайдеггера: совесть у Башлачева требует от поэта слова. Ту же мысль неоднократно транслирует в своих песенных текстах и Галич. Молчание в «Петербургском романсе» (1968 г.) – наказание для поэта:

Вот и платим молчаньем

За причастность свою! (С. 242)

Снова звучит тема совести, которая и у Галича оказывается связанной с мотивом немоты. Молчание уже как подлость выступает в песне «Старательский вальсок» (1963 г.), и снова скорее по-башлачевски, чем по-хайдеггеровски.

Промолчи – попадешь в богачи!

Промолчи, промолчи, промолчи!

<...>

Сколько раз мы молчали по-разному

Но не против, конечно, а - за! (С. 79)

Молчание Хайдеггера – молчание внутреннее, Башлачев и Галич же говорят о молчании, которое касается проблемы свободы слова. Молчание в их текстах – это преступление Гражданина и наказание Поэта, оно находит себя в мире тоталитарной власти. Кажущаяся противоположность мыслей философов и поэтов оборачивается к нам другой стороной: о разном молчании говорят они.

Молчание нашло отражение и в песенном тексте Галича «По образу и подобию, или, как было написано на воротах Бухенвальда: "Jedem das seine" – “Каждому – свое”» (1970 г.). Лирический герой этой песни мечтает «посшибать рупора» пропаганды и услышать «прекрасность молчания...» (С. 340). Но и здесь в это слово закладывается несколько иной смысл, противопоставленный нескончаемому шуму идеологического дискурса, впрочем, в этом «молчании», пусть и внешнем, уже заложены условия, в которых может прийти к поэту вдохновение. О субъекте молчания, и даже о том, о чем же оно молчит – свидетельств более чем достаточно.

4. Коллективное Ускользящее

«Поэзия есть словесное основание бытия»²⁴⁹, – заявляет Хайдеггер и уточняет: «Поэзия есть основание/обоснование посредством слова и в слове. Что же обосновывается таким образом? Непреходящее. <...> Но как раз это непреходящее – летуче, склонно к бегству»²⁵⁰. Видимо, именно поймать это ускользающее, чтобы обосновать его в слове, и есть неременная цель поэта. В Книге Книг, Библии, мы находим подтверждения мыслям философов: «В начале было слово», – так в основной книге христиан утверждается сотворение мира Словом, так и написана сама Библия, по сути – не только Книга Книг, но и Слово об одном Единственном слове. Именно этому Слову посвящен текст песни Башлачева с говорящим названием «Имя Имен»

Имя Имен

В первом вопле признаешь ли ты, повитуха²⁵¹?

– задается вопросом поэт, и сразу становится ясно, какое Имя имеется в виду.

Далее:

Имя Имен...

Сам Господь верит только в него²⁵².

Ускользающая кристально чистая истина – вот что такое Имя Имен Башлачева:

Имя Имен

Не урвешь, не заманишь, не съешь, не ухватишь в охапку.

Имя Имен

Взято ветром и предано колоколам.

И куполам

Не накинуть на Имя Имен золотую горящую шапку.²⁵³

Юнг, говоря о «коллективном бессознательном», употребляет схожие формулировки: «Я осознаю, что ухватить это понятие нелегко, поскольку я

²⁴⁹ Хайдеггер М. Гельдерлин и сущность поэзии. // О поэтах и поэзии: Гёльдерлин. Рильке. Тракль / сост., пер. с нем. и посл. Н. Болдырева. – М. : Водолей, 2017. – С. 16.

²⁵⁰ Там же, С. 15.

²⁵¹ Башлачев, А. Александр Башлачёв : человек поющий / Лев Наумов. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Выргород. – 2017. С. 139.

²⁵² Там же. С. 140

²⁵³ Там же. С. 140.

использую слова, дабы описать нечто, что своей природой не дает возможности точного определения. <...> Слова будут пустыми и обесцененными. Они оживут и приобретут смысл лишь в том случае, если вы попытаетесь принять во внимание их божественность (нуминозность), т.е. их связь с живущими»²⁵⁴. «Коллективное бессознательное», напомним, по Юнгу есть вместилище архетипов, которые представляют собой не что иное как инвариант мифа, «первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно и априорно формирующие активность воображения, а потому выявляющиеся в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства, в снах и бредовых фантазиях»²⁵⁵.

«Поэзия никогда не принимает язык в качестве наличного материала, нет, поэзия сама впервые делает возможным язык, содействует языку, поэзия есть праязык исторического народа»²⁵⁶, – заявляет далее Хайдеггер. Обращение к такому праязыку (вспомним тот самый «чистый язык» Бенямина) характерно для творческой мысли русских поэтов начала XX столетия: вспомним статью А. Блока «Поэтика заговоров и заклинаний» (1906), или размышления К.Д. Бальмонта о семантическом ореоле звуков, или авангардистские опыты В.А. Хлебникова. Примеров обращения к таким творческим практикам немало и в песенной поэзии.

«Сказывание (das Sagen, речь) поэта – это перехват намеков (die Winke – знаки, намеки, кивки, указания, советы. – Н.Б.) богов, чтобы затем передавать дальше эти знаки своему народу»²⁵⁷, – здесь Хайдеггером поднимается тема посредничества поэта-пророка между миром Богов и миром людей, между вселенским дискурсом Истины и мирским дискурсом обывателей. «Сам поэт стоит между теми и теми: между богами и народом. Он – выброшенный прочь в этот промежуток, в это между богами и людьми»²⁵⁸. На наш взгляд, не стоит преуменьшать значение такого посредничества, пусть эта мысль и кажется выбивающейся из общей картины философии Хайдеггера. Тем более, что уже

²⁵⁴ Юнг, указ. соч., С. 88-89

²⁵⁵ Аверинцев, С. С. Архетипы // Сергей Аверинцев: Собрание сочинений: София-Логос. Словарь / под ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Силова. К.: Дух и Литера, 2006. С. 68.

²⁵⁶ Хайдеггер, М. Гельдерлин и сущность поэзии. // О поэтах и поэзии: Гёльдерлин. Рильке. Трагль / сост., пер. с нем. и посл. Н. Болдырева. М. : Водолей, 2017. С. 18.

²⁵⁷ Там же, С. 21.

²⁵⁸ Там же, С. 22.

упомянутый интерес поэтов к историческим песням, сказаниям, фольклороцентричность поэзии остается актуальной и для песенной поэзии середины – конца XX века, и в веке XXI. Яркими иллюстрациями этого утверждения будут многочисленные обращения к фольклорным жанрам в творчестве Башлачева и Янки Дягилевой; инкрустация текста древнерусского заговора в «Песне про дурачка» (1990) Летова, использование Галичем фольклорной стилизации и музыкальных ритмов, свойственных народной культуре, таким, как частушки.

5. Гармония чистого искусства.

Многие исследователи уже имели опыт регистрирования и описания аналогий между лирическим циклом традиционной поэзии и музыкальным альбомом или песенным циклом. При этом подчеркивается, что в песенной поэзии гораздо больше возможностей для циклизации, так, В.А. Гавриков выделяет такие разновидности, как макроцикл, концерт, студийная запись, альбом, цикл имплицитный, микроцикл концертный, попури, микроцикл имплицитный.²⁵⁹ Прекрасной иллюстрацией для таких исследований могут служить и слова Малларме: «В книге стихов всегда, врожденная, прорастает известная упорядоченность и теснит повсюду случай»²⁶⁰. Эти слова соотносимы с законом, сформулированным Ю.Н. Тыняновым как «теснота поэтического ряда». Но плотность образов, ризома смыслов поэтического произведения – это не главные его характеристики. Отсутствие прагматического начала в поэзии подчеркивает, к примеру, Валери, объявляя поэзию «речью причудливо организованной, которая не отвечает никакой потребности, кроме той, какую должна возбудить сама, эта речь, одним словом, есть язык в языке»²⁶¹. Об этой замкнутости поэзии на самой себе говорит и Бланшо: «Однако творение (произведение искусства, литературное сочинение) не является ни завершенным, ни незавершенным: оно есть. То, что оно говорит, – исключительно только ЭТО: оно есть, и ничто более. Вне этого – оно

²⁵⁹ Гавриков, В. А. Песенная поэзия vs печатная поэзия. М.: Директ-Медиа, 2021. С. 138-175.

²⁶⁰ Малларме, указ. соч., С. 339.

²⁶¹ Валери, П. Поэзия и абстрактная мысль. // Поль Валери. Об искусстве.: пер. с франц.; изд. подг. В. М. Козовой; предисл. А.А. Вишневского. М.: «Искусство», 1976. С. 413.

ничто. Кто захочет, чтобы оно выражало что-нибудь еще, не найдет ничего, или обнаружит лишь, что оно ничего не выражает»²⁶². Ничего не выражает – значит, выражает молчание вечного разговора об истине, «оглушительный шепот» совести. «Слова <...> должны служить не тому, чтобы что-либо означать, предоставлять кому-либо слово, но являются целью в себе»²⁶³ – подтверждает Бланшо слова Валери. До-сознательная, нерелективная природа архетипического у Юнга также предполагает амбивалентность в конкретной системе ценностей, присущей той или иной эпохе, говоря словами Аверинцева, «архетип сам по себе не морален и не имморален, не прекрасен и не безобразен, не осмыслен и не враждебен смыслу, но в нем заложены открытые возможности для предельных проявлений добра и зла»²⁶⁴.

Хайдеггер же объявляет поэзию одновременно «опаснейшим делом и невиннейшим из всех занятий»²⁶⁵. Невиннейшим – потому что это игра, обращенная на себя. Опаснейшим – потому что она создает бытие вокруг себя. «Мир останавливается, приходит в стоячее положение»²⁶⁶ после того, как для мира нашлось слово. Это онтологическая опасность, по мнению Хайдеггера. «Пишущий это также тот, кто «внял» незавершимо и непрекращающемуся <...> и все-таки, прервал его, и в этом перебое сделал его улавливаемым, изрек его, накрепко привязав его к этой границе, и укротил, придав меру»²⁶⁷, –вносит свои коррективы Бланшо. Более того, укрощение, или созидание мира при помощи слова, у него оказывается обратимым: «Писать — это настраивать язык на эту зачарованность и через нее, в ней пребывать в соприкосновении с безусловной средой, там, где вещь вновь становится образом»²⁶⁸.

²⁶² Бланшо, указ. соч., С. 12.

²⁶³ Там же, С. 34

²⁶⁴ Аверинцев, С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике: сб. статей. М.: Искусство, 1972. Вып. 3. С. 126.

²⁶⁵ Хайдеггер, М. Гельдерлин и сущность поэзии. // О поэтах и поэзии: Гельдерлин. Рильке. Трагль / сост., пер. с нем. и посл. Н. Болдырева. М.: Водолей, 2017. С. 18.

²⁶⁶ Хайдеггер М. Нужны ли поэты? // О поэтах и поэзии: Гельдерлин. Рильке. Трагль / сост., пер. с нем. и посл. Н. Болдырева. М.: Водолей, 2017. С. 47.

²⁶⁷ Бланшо, указ. соч., С. 29.

²⁶⁸ Там же, С. 25.

Песенные поэты демонстрируют то же трепетное отношение к образу. Идеи «чистого искусства» транслируются главным образом в тех произведениях, которые ориентированы на опыт концептуализма, и манифестируются чаще всего через форму, иногда – посредством гротеска, иронии и внешней профанации сакрального. Процесс обработки художественной идеи изложен в поэтической форме в тексте песни Летова «Калейдоскоп»²⁶⁹ (2006 г.). «Образный захлеб», поток вдохновения, только тогда приобретает свое словесное выражение, когда пройдет все циклы, сформулированные автором как «Кипучее движение игристого ума... остановка».

Эта строчка рефреном проходит через весь текст, представляющий собой калейдоскоп образов, выполненный в поэтике перечня. «Остановка» может быть интерпретирована не столько как «отдых ума», как прекращение нагромождения наслаивающихся образов и фиксация тех из них, что попали в поле зрения, уловлены поэтом.

Таким образом, иллюстрацией этого положения становится творческая позиция художника, являющая безотносительность первообраза в системе ценностных координат конкретной эпохи, нежелание оглядываться на мнение и суд власть предержащих, отказ поддаваться запросам толпы и угождать массам. Так, манифестом творческого поведения Летова становится песня с говорящим названием «Я всегда буду против» (1990 г.), Галич, Башлачев и Летов создают такие произведения, как «Поэма о Сталине», «Абсолютный Вахтер» и «Мертвый сезон» соответственно, в которых уровень обобщения вырывается за пределы конкретно-исторического, и размышления выходят к онтологическим масштабам.

Антитоталитарный пафос не только пронизывает творчество тех, кто, подобно А. Галичу или Ю. Киму, встал в открытую оппозицию действующей власти, но и присущ всему феномену авторской песни в целом. Песенная поэзия следующего этапа – рок-поэзия – перенимает у предшественницы ее социально-политическое равнодушие, поставив его на рельсы радикального протеста, а порой усилив его с позиций эпатажа и контркультурности. В то же время эпоха

²⁶⁹ Летов, Е. Калейдоскоп [Текст]. Официальный сайт группы «Гражданская оборона». URL: <https://www.gr-oborona.ru/texts/1183488490.html> (дата обращения: 30.04.2024). Режим доступа: открытый.

накладывает свой отпечаток на творческий метод авторов. Но еще со времен стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...» доведенные до отчаяния поэты осмеливались сказать свое слово на самую опасную не только для возможности дальнейшего творчества, но и для самого их существования, жизни, тему. Рассмотрим песенные тексты авторов, принадлежащих разным поколениям, в которых тема тоталитаризма является центральной и раскрыта в самых прозрачных формах, где поэты осмеливаются давать имя «Тому-кого-нельзя-называть», встают в открытую конфронтацию с режимом и пытаются донести до читателя (слушателя) те уроки истории, которые, как им кажется, не усвоены вполне до сих пор. Это песенные тексты А. Галича «Поэма о Сталине», А. Башлачева «Абсолютный вахтер» (1985) и Е. Летова «Мертвый сезон»²⁷⁰ (1988).

Они сильно отличаются по объему, что обусловлено их жанровой принадлежностью: поэма Галича, состоящая из четырех глав, части, обозначенной поэтом как «авторское отступление» и эпилога, намного длиннее, чем поэтический опус Башлачева, тяготеющий к классическим формам поэзии, хоть и снабженный рефренами, которые характерны для структуры песенного текста; самым же маленьким по объему оказывается текст Летова, имеющий традиционную (с некоторыми оговорками) куплетно-припевную форму. Общей для всех трех произведений, помимо темы власти, становится степень обобщения, универсализации и мифологизации, характерная для модернистского сознания. Это обобщение становится наиболее очевидным при рассмотрении темпоральных маркеров.

Анализируя поэтику М. Анчарова, И. Ничипоров указывает на «парадоксальное переплетение сниженного изобразительного ряда и высокой романтической героики»; Р. Абельская в своей статье расширяет значимость данного замечания, говоря о том, что оно может быть отнесено и к «авторской песне в целом». Интересно, что именно этим приемом пользуется Галич, в данном случае не имея целью лексическими средствами изобразить мировоззренческий конфликт,

²⁷⁰ Летов, Е. Мертвый сезон. Цит. по: официальный сайт группы «Гражданская оборона». <https://www.gr-oborona.ru/texts/1056908246.html?ysclid=lvml2jpm1q600642670> (дата обращения: 30.04.2024). Режим доступа: открытый.

а чтобы отразить идею существующей за пределами времени и пространства проблемы тоталитаризма. Погрузив своего слушателя (читателя) в классическую, казалось бы, картину рождения Спасителя: «Все шло по плану, но немножко наспех: / Спускался вечер, спал младенец в яслях» (С. 285), автор разрушает мирную идиллию намеренно сниженным анахронизмом: «...загремели на пятнадцать суток / Поддавшие на радостях волхвы» (С. 286). Смещение времен достигает космических масштабов, когда автор прямо говорит о том, что «Разом потерявшие значенье / Столетия... Сомкнулись в безначальное кольцо». Сама история – «Саломея / С Иоанновой головой» (С. 296) – представляется в «Поэме о Сталине» Галича как заранее написанная пьеса, с уже распределенными ролями, где каждое событие уже предначертано и ему суждено сбыться в свой черед: «Ты был первым. Ты и начинай!» (С. 288) – говорит вождь Спасителю, приглашая Его вновь сыграть вечную пьесу. Но Галич предлагает выход из замкнутого круга, колеса Сансары, прямо указывая: отбросить страх, не верить в утопии. Эта мысль, повторяется в роли варьирующегося рефрена: «Не бойтесь тюрьмы, не бойтесь сумы, / Не бойтесь мора и глада, / А бойтесь единственно только того, / Кто скажет: “Я знаю как надо!”». У Башлачева время также лишено конкретики: «Бал на все времена!». Но, как и в поэме Галича, у Башлачева присутствует и взаимосвязь времен, в которой прослеживается мотив предначертанности: «Эта линия жизни – цепь скорбных этапов»²⁷¹. Пространство, где происходит действие, предстает размытым, но в образе города, что «скользит и меняет названия»²⁷² угадывается «миражный Петербург повестей Гоголя и романа Андрея Белого». Настоящим же полем битвы становится метафизическое пространство «на незримых и призрачных жутких фронтах». Текст песни Е. Летова «Мертвый сезон» во многом продолжает заложенные предшественниками традиции. Автор постоянно акцентирует внимание на существовании тоталитаризма вне времени: «История не знает, чтоб хоть раз была свобода», «Как сажали и ссылали, так и будут впредь».

²⁷¹ Башлачев, А. Александр Башлачёв : человек поющий / Лев Наумов. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Выргород. – 2017. С. 99.

²⁷² Там же. С. 97.

Изображение субъекта тоталитарной власти наиболее интересно в контексте данного исследования. В образе Сталина, упоминаемого лишь в одном из вариантов названия, угадываются его предшественники (в первую очередь, «Каменный гость», а также образ Петра из «Медного всадника»). Автор здесь же, поэтическими средствами, дает объяснение своей стратегии: так фигура Сталина лишается своей пространственно-временной конкретики, онтологизируется: «Разом потерявшие значение / Столетия... <...> Сомкнулись в безначальное кольцо» (С. 286). Так в описываемом образе проступают черты Человекобога, а возможно, и антихриста. У Башлачева, как и у Галича, в изображении образа Вахтера есть отсылки к «Медному всаднику» («он отлит в ледяную, нейтральную форму»). Образ «абсолютного вахтера», создаваемый автором, намеренно лишен конкретного содержания: это «лишь стерильная схема»²⁷³. В непривычном слуху словосочетании первое слово указывает на онтологическое существование; «Вахтер» же, думается, употреблен неслучайно: имеет место отсылка к фразеологизму «синдром вахтера». Авторы статьи «Тема власти в творчестве Александра Башлачева: образы Сталина и Наполеона» отмечают, что «вечный диктатор «Абсолютный вахтер» и не похож на человека, это скорее механизм», ассоциируя этот образ с Органчиком-Брудастым из «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. Отметим, что, хотя такая ассоциация и вполне закономерна, и генетическая связь между образами Органчика и Вахтера может быть прослежена, между ними есть и важные различия, заставляющие искать более близкие по времени и духу ассоциации, например, в творчестве Платонова и Олеси. Так, Органчик, хоть и представляет собой механистическое зло, в большей мере олицетворяет бездушность бюрократической машины и самодурство царских начальников «на местах», по сути – посмешище в глазах разумных, в то время как Вахтер – это механизм эпохи индустриализации, машина, перед могуществом которой необходимо преклоняться. Демоническая сущность Абсолютного Вахтера раскрывается в отсылке к балу Воланда из «Мастера и Маргариты»: «всю ночь правит бал Абсолютный Вахтер». Поливалентность «Абсолютного вахтера» подчеркивается не раз: «Абсолютный

²⁷³ Там же. С. 99.

Вахтер – ни Адольф, ни Иосиф», «Безупречный танцор магаданских площадок, / Часовой диск-жокей бухенвальдских печей»²⁷⁴, системе, которую призван создать Вахтер, автор будто бы готов однажды дать название, но останавливается: «...да впрочем, не все ли равно»²⁷⁵. Отметим, что Башлачев здесь не решает вопроса о правоте войны, не ставит под сомнение подвиг солдат. Его объектом здесь становится тоталитарная власть в любых ее проявлениях, которая существовала всегда и везде. Тоталитаризм предстает многоликой бюрократической и карательной машиной, не знающей жалости, не имеющей души. Признаки тоталитарной системы – военизированный порядок, навязанное чувство долга, и, конечно, жестокое преследование непокорных. В строке «Он обходит дозором свой архипелаг»²⁷⁶ содержится явная реминисценция на произведение А.И. Солженицына. Обрамляет текст мотив насильственного изменения реальности: «Этот город скользит и меняет названия / Этот адрес давно кто-то тщательно стер»²⁷⁷. Здесь Башлачев подчеркивает эфемерность города на Неве, в действительности менявшего названия четырежды за свою историю: Петербург, Петроград, Ленинград, снова Петербург. Летов не ищет названия для тоталитарных вождей и их систем, он находит название всей эпохи: «Мертвый сезон» начался, по Летову, с первым тоталитарным вождем. В строке: «История не знает, чтобы не было фашизма» «фашизм» употреблен не как конкретная политическая система, а скорее, как аллегория всех тоталитарных структур. «Мертвый сезон» характеризуется не только террором, репрессиями, отсутствием надежды. Автор подчеркивает отсутствие искренней радости, чистого, открытого смеха у обитателей угрюмого мира «Мертвого сезона»: «Уж если кто смеется, то от злобы или зависти». Перефразируя крылатое выражение, Летов подводит итог: «Всем благим начинаниям итог – ГУЛаг... / ...Всем благим начинаниям итог – Дахау». Снова, как и у Галича, звучит предостережение.

²⁷⁴ Там же. С. 98.

²⁷⁵ Там же. С. 99.

²⁷⁶ Там же. С. 98.

²⁷⁷ Там же. С. 99.

Методы авторов при изображении тоталитаризма разнятся. Галич, как драматург и актер, пытается даже примерить на себя «шкуру» Вождя, пытается проникнуть в его психологию. Образ субъекта тоталитарной власти, Сталина, раскрывается через его вечный спор с Христом. При этом евангельская тема перемежается с бытовыми, уличными и лагерными сценками; вместе со сменой этих тем удивительным образом изменяется и лексическое наполнение, когда от высокого, даже пафосного слога поэт вдруг переходит к сниженному, приклатненному стилю. Автор не лишает образ вождя доли человечности, человеческой слабости. Башлачев же ставит целью создать «стерильную схему», чтобы раскрыть суть явления. Здесь нет психологизма, нет ни капли человечности. Поэт непримиримо обличает жестокость онтологического зла. Тоталитаризм и смерть идут рука об руку, сметая все на своем пути. Поэт, по сути, провозглашает любую систему, самую государственность, порождением этого зла. «Механизм», «долг», «порядок», «система», «схема» – эти семы для Башлачева означают одно: «ночь», «стерильность» – то есть отсутствие жизни. Летов также обращается к незавуалированному и агрессивному обличению тоталитаризма в его проявлениях жестокости и человеконенавистничества. Как и Башлачев, он не видит ничего человеческого в тоталитаризме, который несет в себе убийства, террор, запреты, сеет злобу и зависть, отсутствие свободы (прежде всего внутренней), словом, смерть. В то же время, как и у Галича, здесь особенное внимание уделяется теме репрессий, вновь звучит лагерная тема. Все поэты склонны к тому, чтобы видеть в любой тоталитарной системе проявление онтологического зла. Зло меняет маски и личины, но остается злом, перевоплощаясь в различных исторических деятелей. Галич и Летов отдельно говорят об опасности модернистских утопий, о страшных последствиях вождизма. Поэты создали такие произведения, в которых мало или вовсе нет неясных, запутанных метафор, спрятанных за неочевидными символами выводов: все лежит на ладони, и это мысль о том, что человечеству стоит уже наконец выучить тысячелетний урок, не допускать зло к власти. «Призрак сталинизма», как и другого вождизма, всегда наготове и способен вырваться из небытия. Но он не способен ни на что в одиночку – его топливо, его

ресурс – люди. Вспоминаются строки из песни «Ночной дозор» Галича о бюстах вождей: «Им бы, гипсовым, человечины – / Они вновь обретут величие» (С. 114).

Русская рок-поэзия, являясь культурологически неродственной феномену авторской песни, тем не менее уже на ранних этапах своего существования многое у последней перенимает. Прежде всего необходимо говорить о самоосмыслении деятелей этого поприща как поэтов, наследующих русской поэтической традиции. Многие сближения авторской песни и рок-поэзии объясняются именно включенностью обоих явлений в литературную песенность. Текстцентричность как ведущая стратегия, ориентация на традицию, реализуемая в отсылках как к литературе XIX в., так и к модернистским, авангардистским, абсурдистским опытам предшественников; принадлежность позднесоветской эпохе, эстетически уже готовой ориентироваться и на постмодернистскую систему координат – вот главные факторы сближения двух поэтических систем, которые претендуют на то, чтобы заместить собой традиционную письменную поэзию. Подобно тому, как «крылатые фразы» и афоризмы, цитаты авторов эпохи литературоцентризма становились народным достоянием, сегодня строчки из прецедентных текстов авторской песни и рок-поэзии являются широко узнаваемыми в среде молодых и уже не очень молодых людей.

*

Итак, в третьей главе предложена периодизация творчества Галича, в которой выделяется пять периодов, границы которых могут определяться как внелитературными факторами, оказавшими сильное влияние на смену тематической направленности, мотивно-образной структуры и поэтических тактик, так и динамике творческой мысли самого автора, независимо от событий в его биографии. За основу взяты резкие смены в ориентации литературоцентричности (интертекстуальные отсылки к авторам той или иной эпохи и отказ от такого приема), появление в арсенале автора новых тем, изменения в интерпретации старых, обновление набора приемов поэтики, характерного для определенного периода.

Одна из центральных тем в творчестве Галича – *тоталитаризм*, она существует в связке с мотивом совести. В раскрытии этой темы автор опирается на противопоставление живого слова пропагандистскому дискурсу, а также нередко использует яркие публицистические воззвания, которые становятся характерным элементом поэтики. *Характеристика эпохи*, связанная и с мотивом времени, – еще одна важная тема философско-гражданственной лирики. Она раскрывается в наименованиях века, поколения, мотиве предчувствия конца, скоротечности времени. *Россия* – традиционная тема для русских поэтов – становится и у Галича одной из центральных. Отношение автора к Родине лишено иронии, предельно серьезно, он требовательно относится к самому понятию патриотизм, стремясь очистить это слово от идеологического налета и лицемерной интерпретации. Здесь часто возникают мотивы памяти, войны, Победы. Поэт часто обращается к ключевым моментам истории страны (например, восстание декабристов, революция, Гражданская война и др.), чтобы найти ключ к пониманию действительности, при этом хронотоп часто оказывается пронизан, он подчиняется воле автора, нередко происходит смешение времен. Отдельное внимание уделено и *еврейской теме*, а также мотиву изгнания. Галич, еврей по национальности, далеко не всегда идентифицирует себя с этой нацией, однако интерес к этой теме наблюдается уже в ранних песенных опытах. Здесь много внимания уделяется жертвам, которые были принесены евреями в годы ВОВ как в нацистских лагерях, так и на поле боя. Интерес к этой теме возрастает на поздних этапах творчества, когда Галич проводит параллели между собственным изгнанием из страны и судьбой народа-скитальца.

Рассмотрена ориентация на традицию в творчестве Галича как одна из ведущих авторских стратегий. Автор по-разному вступает в диалог с предшественниками: с помощью эпиграфов, посвящений, интертекстуальных отсылок, аллюзий, обращенных к мифу автора или об авторе. Центральной фигурой, к чьему опыту обращается бард в XIX в., становится А.С. Пушкин. Галич нередко использует заложенные еще в творчестве Пушкина, ставшие классическими, темы и мотивы, целью обращения к имени Первого поэта страны

может быть и просто стремление отдать дань уважения, обозначить отношение к традиции. Широко представлен в диалоге барда с предшественниками XX в. Особенно часто возникают в этом контексте имена А.А. Блок, О.Э. Мандельштама, Д.И. Хармса, А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака, М.М. Зощенко. Галич преклоняется перед авторитетом и мастерством художников слова, не стесняясь показать свое восхищение. При этом многое переосмысливается: так, образ Ахматовой может оказаться в смещении с блоковской Дамой, преодолевая не только временные преграды, но и границу между вымыслом и реальностью.

В триаде Окуджава-Высоцкий-Галич последний занимает собственную нишу. Его отличает принадлежность к трагедийно-сатирическому направлению, стремление к большим формам, особенности метрической структуры, черты поэтики и частотность обращения к литературной традиции. В жанровом отношении отмечается интерес трех бардов к лироэпическим формам, особенно к балладе. Рассмотрев подробно одну из баллад Галича, мы приходим к выводу о том, что в ней происходит синтез романтического и реалистического начал, которые присутствуют в тексте баллады в максимальных своих выражениях. Вторжение фантастического, вызывающего мистические, иррациональные переживания, на фоне сугубо реалистических элементов, тяготеющих к натурализму и далее, к эстетике «грязного реализма», выглядит вполне обоснованным и потому еще более соответствует поэтике «ужасного». Таким образом, жанровый монтаж в творчестве Галича не только строится на столкновении «высокого» и «низкого», но и задействует «память жанра».

Сравнивая театральность Высоцкого и Галича, мы приходим к выводу о принципиальных различиях в реализации этой стратегии. Галичу больше импонирует роль драматурга, а не актера, поэтому дистанция между ним и ролевым героем очевидна. Чужда большинству песен Галича и интимно-лирическая, романтическая направленность творчества Окуджавы. Большинство переключек между тремя самыми известными бардами носит типологический характер.

Мы рассмотрели также главные константы философии творчества в их сопоставлении с художественной практикой песенных поэтов на примере текстов

Галича и рок-поэтов. Можно говорить о том, что песенная поэзия во многом принимает и транслирует многолетний опыт размышлений об истоках творчества, а утопические мысли философов и поэтов о существовании «Вселенского разговора», «Вечной истины» неизменно находят свое продолжение не только в строках традиционной поэзии, но и в песенных текстах.

Сближения двух песенных традиций рассмотрены на примере тоталитарной темы в творчестве рок-поэтов и у Галича. Обнаружены явные схождения, говорящие о схожих мировоззренческих позициях, пересекающихся наборах приемов поэтики, позволяющие говорить о их генетическом характере, который обусловлен, в том числе, принадлежностью рок-поэзии и авторской песни литературной песенности, для которой характерен текстоцентризм (главенство вербального субтекста), ориентация на традицию и фольклорная стилизация. Таким образом, несмотря на культурологическую неродственность двух явлений (у истока рок-поэзии), они оба оказываются вписаны в парадигму русской поэтической традиции. Принадлежность позднесоветской эпохе, эстетически уже готовой ориентироваться и на постмодернистскую систему координат – еще один фактор сближения двух поэтических систем, которые претендуют на то, чтобы заместить собой традиционную письменную поэзию.

Заключение

В русской литературе второй половины XX столетия складывается особый тип звучащей поэзии, положенной на музыку и именно в таком виде органично бытующий в рамках литературной парадигмы. Его генезис восходит к фольклору, самодеятельной песне, городскому романсу, опытам начала XX века, касающимся теории синтеза искусств. Галич заложил в своем песенном творчестве основы, которые оказались продуктивны для дальнейшего развития как внутри жанра, так и за его пределами, включая иные социокультурные феномены, такие, как рок-поэзия. Это, в первую очередь, текстоцентричность – примат текста над музыкой, выраженный как в самоощущении барда в качестве поэта, так и в соотношении субтекстов, из которых вербальный несет основную смыслопорождающую функцию. Ориентация на традицию рассмотрена в работе как еще один характеризующий поэзию барда признак, проходящий через все песенное творчество. Частотность обращения к тем или иным эпохам в разные периоды творчества Галича является одним из определяющих эти периоды факторов. В целом песенное творчество Галича является литературоцентричным на протяжении всего пути барда, этот признак ослабевает лишь в последнем, эмигрантском периоде. Во всех приемах обращения к поэтической традиции, будь то реминисценции, аллюзии, интертекстуальные включения или паратекстуальные образования, прослеживается безграничное уважение и бережное отношение к наследию поэтов-адресатов отсылок. Сказовая и фольклорная стилизация оказываются ведущими приемами в персонажной лирике, занимающей значительную часть исследуемых песенных текстов.

Герои персонажной лирики барда классифицированы в зависимости от их социального положения. Вохровцы (охранники) и зэки (охраняемые) противопоставлены правителю, Вождю, в отличительных признаках которого чаще всего угадывается фигура Сталина, в периферии которого находятся представители высокого начальства, «сталинские соколы». Посередине оказывается образ советского обывателя, который, в свою очередь, подразделяется на персонажей

низкого статуса и «начальничков» средней руки. Обыватель нередко оказывается бывшим зэком или вохровцем, что подчеркивает масштабы репрессий, коснувшихся и семьи Галича. Предметом художественного изображения оказываются парадоксы идеологизированного сознания запуганного, темного, невежественного обывателя, бессильного перед государственной машиной, который пытается заглушить осознание беспросветности своего существования различными формами эскапизма, из которых наиболее частотной оказывается бытовое пьянство, служащее фоном для многих сюжетных коллизий в песнях этого типа. Иные варианты ухода обывателя от действительности представлены суицидом или внезапной смертью. Порок пьянства вкупе с мещанством, бытовым антисемитизмом становятся объектом авторской сатиры. Языковая личность обывателя реализована в пародировании пропагандистского дискурса, порой неуместном использовании идеологических штампов советской эпохи, в разговорной, жаргонной и нецензурной лексике. Тем не менее в его образе, пусть и подавленное системой в зачаточном состоянии, но зримо присутствует индивидуалистическое начало, он способен иронизировать над собой, а порой – на интуитивном уровне – обнаруживает склонность к обобщениям и глубоким умозаключениям. Духовная и нравственная индифферентность, сопряженная со способностью к подлости, безвольная подчиненность абсурдной действительности, а порой и парадоксальная любовь к мучителям – вот отличительные черты обывателя, образ которого в духе реализма не столько является собирательным, сколько возводится в тип. При этом ощутима авторская интенция, уравнивающая персонажей всех уровней в степени вины за происходящее, ужасающее художественную впечатлительность автора своей бесчеловечностью, несправедливостью, атмосферой тотального недоверия.

Проявления лирического героя в разных ипостасях (лирическое «я» и коллективное «мы», иногда скрывающиеся под маской ролевого героя) и публицистические начала песенной лирики Галича позволяют выделить определяющие черты образа автора-поэта, в котором, порой, угадываются черты библейских пророков и самого Христа. Это герой, который берет на себя лично

ответственность за происходящее, добровольно взваливает на плечи, как крест, непосильную ношу вины своего народа, готовый бороться с любыми проявлениями пошлости, мещанства и обывательщины, часто ассоциирующий себя в этом противостоянии с солдатом, идущим в бой. Наследник поэтов предыдущих эпох, он выступает, в духе русской литературной традиции, в роли обличителя нравственных пороков общества, вскрывающего нарывы парадоксов массового сознания. При этом продуктивным оказывается и мотив причастия, который оборачивается стремлением толпы, обезличенной метафоры народа, пожрать своего пророка.

Художественное воплощение авторского видения мира находит путь к аудитории в реализации мотивно-образной структуры песенного наследия Галича, рассмотренной в динамике развития тех или иных константных тем и мотивов на протяжении творческого пути. Антитоталитарная, гуманистическая мировоззренческая позиция автора становится смысловым центром для раскрытия остальных тематических направлений. Предметом изображения здесь становятся репрессии, показана девальвация жизненной ценности. В ироническом ключе описано предоставление сферы интимно-личного в распоряжение коллектива, где «все как один», где говорят не то, что думают, а то, что думают – не говорят. Появляется мотив управления реальностью, носящий метафизические черты, здесь же и переписывание истории, также способное изменить реальность.

Пропасть между объективной и пропагандируемой реальностями оказывается в основе трагического конфликта самого Галича, посвятившего первую, драматургическую часть своего творчества, вкладу в создание картины советского мифа монополии, а во второй, песенной, совершившего кардинальный поворот к описанию реальности как таковой. Мотив слова раскрывается через подлость молчания; отметим лицемерное отношение начальничков, осознающих в глубине души пустоту и бессмысленность окружающей действительности, сотканной из слов, потерявших значение, идеологических штампов, за напыщенной формой которых не стоит сути. Речи становятся формальной необходимостью. Тема совести связана в творчестве автора не только с бесчестными деяниями, но и с

подлостью бездействия, при этом формула «слово=дело» заложена в основе философии творчества Галича.

Мотив времени находит яркое выражение в высказываниях лирического героя, характеризующих эпоху, нередко содержащих публицистический посыл. Безжалостность эпохи выражена в ее сопоставлении с бездушной машиной, тема памяти – в мотиве статуарности. Показана бесперспективность «поколения обреченных», отмечается мимолетность времени, его способность сжиматься, цикличность. Концепты «эпоха», «век», лишённые персоналистического воплощения, оказываются амбивалентными в выборе своих жертв, при этом возникает и мотив вечного «конца истории», когда утверждается, что человечество неспособно учиться на собственных ошибках, эволюционировать в нравственном отношении. В этом отношении миссия поэта по Галичу заключается в указании на такие ошибки с целью неповторения уроков истории. Узловые точки истории страны, такие как революция, гражданская и Великая Отечественная войны, становятся предметом авторской рефлексии, в интерпретации этих событий снова возникает мотив возвращения к ошибкам, повторения уроков истории.

Раскрытие темы Родины сопровождается искренними нотами, без авторской иронии и пародийных эффектов. В ранних песнях она раскрывается через осмысление итогов войны, а мотив украденной (дезертирами и мародерами, в собирательных образах которых угадываются «начальнички» – функционеры) Победы становится одним из центральных. В образе Родины обнаруживаются парадоксальные несостыковки мифа о России, о крайностях противоречий национального сознания, которые противостоят представлению о метафизической России, Китеж-граде, связанном не только с мифогенным народным сознанием, но и с религиозными основами духовной культуры и накопленным литературным, художественным багажом.

Еврейская тема раскрывается не только в проявлениях бытового антисемитизма, но и в обнаруживаемых автором сходствах между собственной судьбой и судьбой еврейского народа. Долгое время Галич не ощущает своей принадлежности к евреям, в чем-то даже противопоставляя себя им, иронизируя

над еврейской темой. В начале 70-х гг. начинается сближение темы эмиграции, изгнания с мотивами вечного еврейского Исхода. Еврейская тема оказывается порой смешана в сознании героя с русскими мотивами, Россия может оказаться Родиной не только лично для Галича, но и для его соплеменников.

Итак, в работе рассмотрены ключевые для песенного наследия Галича темы и мотивы, художественные приемы и средства обращения к традиции в динамике их развития на протяжении творческого пути автора. На основе проделанной работы предложена периодизация творчества барда, опирающаяся на тенденции изменений в художественной оптике, поэтике, персонажной и мотивно-образной структуре и внелитературные факторы. В поле зрения исследования не попадают вопросы вариативности и текстологии, остающиеся потенциальным предметом для дальнейших исследований, как и вопросы взаимодействия творчества барда с современным ему литературным процессом. Перспективным представляется и уточнение меры влияния творчества Галича на последующую поэтическую традицию, в частности, сопоставление приемов циклизации в авторской песне и рок-традиции, для которого кажется необходимым уточнение датировок, наличия продуманного автором порядка исполнения песен внутри цикла.

В любом случае, данная попытка рассмотрения творчества Галича как единого целого в динамике его метаморфоз является лишь прокладывающей путь для дальнейших исследований как различных отдельных аспектов, так и в контексте авторской песни и литературной песенности в целом.

Библиография

Художественные тексты

1. Башлачев, А. Александр Башлачёв : человек поющий / Лев Наумов. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Выргород. – 2017. – 608 с.
2. Галич, А. А. Песня об Отчем Доме : стихи и песни с нотным приложением / А. А. Галич. – М. : Локид-Пресс, 2003. – 543 с.
3. Галич, А. А. Сочинения : в 2 томах / А. А. Галич. – М. : Локид. Т. 1. Стихотворения и поэмы. – 1999. – 527 с.
4. Дягилева, Я. С. Выше ноги от земли (сборник) – М. : Выргород, 2018. – 176 с.
5. Летов, Е. Любо [Текст] // Гражданская Оборона официальный сайт группы. – URL: <https://gr-oborona.ru/texts/1083496454.html> (дата обращения: 30.04.2024).
6. Летов, Е. Потрясающий вид из окна [Текст] // Гражданская Оборона официальный сайт группы. – URL: <https://www.gr-oborona.ru/texts/1177698236.html> (дата обращения: 30.04.2024).
7. Летов, Е. Калейдоскоп [Текст] // Гражданская Оборона официальный сайт группы. – URL: <https://www.gr-oborona.ru/texts/1183488490.html> (дата обращения: 30.04.2024).
8. Мандельштам, О.Э. Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. / Осип Мандельштам ; [сост., подгот. текста и коммент. А.Г.Меца]. — Изд. 3-е, испр. и доп. — СПб. : Интернет-издание, 2020. Т. 1 : Стихотворения / [сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Меца]. — СПб. : Интернет-издание, 2020. — 700 с.
9. Окуджава, Б. Ш. По дороге к Тинатин. – Тбилиси : Издательство «Литература да хеловнеба», 1964. – 150 с.
10. Твардовский, А. Т. Собрание сочинений : в 6 томах / А. Т. Твардовский. – М.: Художественная литература. Т. 3. Стихотворения (1946–1970). Поэмы. За далью – даль. Теркин на том свете. – 1978. – 431 с.
11. Хармс, Д. И. Полное собрание сочинений : в 4 томах / Д. И. Хармс. – СПб.: Академический проект. Т. 1: Стихотворения, переводы / Вступ. ст., сост., подг. текста и примечания В. Н. Сажина. – 1997. – 440 с.

12. Хармс, Д. И. Полное собрание сочинений : в 4 томах / Д. И. Хармс. – СПб.: Академический проект. Т. 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное / Сост., подг. текста и примечания В. Н. Сажина. – 1997. – 504 с.
13. Хармс, Д. И. Полное собрание сочинений : в 4 томах / Д. И. Хармс. – СПб.: Академический проект. Т. 3: Произведения для детей / Подг. текста Д. В. Коскелло, В. Н. Сажина, Д. В. Сажина. Составление и примечания В. Н. Сажина. – 1997. – 351 с.

Филологические исследования

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Собрание сочинений : в 7 томах / под ред. С. Г. Бочарова, Л. А. Гоготишвили. – М. : Русские словари, Языки славянской культуры. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского, работы 1960-х – 1970-х гг. – 2002. – 505 с.
2. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. / ред. Л. Птушкина. – М. : Художественная литература, 1990. – 541 с.
3. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–408.
4. Бетаки, В. Галич и русские барды // Окуджава. Высоцкий. Галич...: Науч. альм. В 2 кн. / Сост.: А. Е. Крылов, С. В. Свиридов. – М.: Либлика, 2021. – Кн. 1. – С. 244–249.
5. Битникова, В. В. Образы русской культуры XVIII–XIX веков в бардовской поэзии : учебное пособие по спецкурсу и спецсеминару для студентов, обучающихся по направлению «Филология. Отечественная филология» / В. В. Битникова ; науч. ред. Ю. Н. Борисов. – Саратов : ИЦ «Наука», 2012. – 213 с.
6. Богомолов, Н. А. Бардовская песня глазами литературоведа / Н. А. Богомолов. – М. : Издательский центр «Азбуковник», 2019. – 528 с.

7. Богомолов, Н. А. Чужой мир и свое слово / Н. А. Богомолов // Мир Высоцкого : исследования и материалы. – М. : ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. – Вып. 1. – С. 149–158.
8. Богоявленский, Б. «Ошибка» Александра Галича и исторические ошибки в художественном тексте / Б. Богоявленский, К. Митрофанов // История: Еженедельное приложение к газете «Первое сентября». – 1999. – № 14. – С. 1–8.
9. Бойков, А. И. Приложение как признак мифологического сознания Александра Башлачева / А. И. Байков // Русская рок-поэзия : Текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь, 2014. – Вып. 15. – 346 с.
10. Борзенко, А. В. Неудачливый антихрист. Сталин – бог в поэзии Александра Галича / А. В. Борзенко // Галич : Новые статьи и материалы / сост. А. Е. Крылов. – М. : ЮПАПС, 2003. – С. 53–61.
11. Брусиловская, Я. В. Феномен spoken word как тренд в современной поэзии: история, концепция, реализация / Я. В. Брусиловская // ВКонтакте : сайт. – URL:
https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fdrive.google.com%2Ffile%2Fd%2F1iUGwdWmmcQer8Ign3l7gIy2N4PSDQSO_%2Fview&cc_key= (дата обращения: 28.02.2021). – Режим доступа: для авториз. пользователей. – Текст : электронный.
12. Вавулина, А. В. Языковая личность рассказчика в романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь» / А. В. Вавулина, Н. З. Кольцова // Язык, литература, культура: актуальные проблемы изучения и преподавания : сб. науч. и науч.-методич. статей / отв. ред. Л. П. Клобукова, ред. Л. А. Дунаева, И. Б. Васильева. – М. : Макс Пресс, 2018. – Вып. 14. – С. 81–100.
13. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 404 с.
14. Виноградов, В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – 240 с.

15. Гавриков, В. А. Мотив каннибализма в авторской песне. Окуджава. Высоцкий. Галич...: Науч. альм. в 2 кн. / Сост.: А. Е. Крылов, С. В. Свиридов. – М.: Либлика, 2021. – Кн. 1. – С. 360-367.
16. Гавриков, В. А. Песенная поэзия vs печатная поэзия / В. А. Гавриков. – М.: Директ-Медиа, 2021. – 388 с.
17. Гавриков, В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст: монография / В. А. Гавриков. – Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. – 634 с.
18. Гаспаров, М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти / М. Л. Гаспаров. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1999. – 342 с.
19. Глинчиков, В. С. Феномен авторской песни в школьном изучении: А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачев: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02. – Самара, 1997. – 160 с.
20. Головин В. В., Николаев О. Р. «Узелковое письмо» фольклоризма: прагматика литературно-фольклорного взаимодействия в русских литературных текстах Нового времени // Навстречу Третьему Всероссийскому конгрессу фольклористов. М., 2013. С.16–54.
21. Голубков, М. М. Зачем нужна русская литература? Из записок университетского словесника / М. М. Голубков. – М.: Прометей, 2021. – 344 с.
22. Голубков, М. М. Русская литература XX века: учеб. пособие для академического бакалавриата / М. М. Голубков. – 2-е изд. – М.: Юрайт, 2019. – 238 с.
23. Голубков, М. М. Русская литература XX века: после раскола / М. М. Голубков. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 267 с.
24. Джагалов, Р. Л. К эволюции литературоцентричности в поэзии Галича / Р. Л. Джагалов // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А. Е. Крылов. – М.: ЮПАПС, 2003. – С. 211–218.
25. Доманский, Ю. В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): специальность 10.01.08: дис. ... докт.

- филол. наук / Доманский Юрий Викторович ; Российский государственный гуманитарный университет. – М., 2006. – 494 с.
26. Доманский, Ю. В. Рок-поэзия: перспективы изучения / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: Текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь, 2013. – Вып. 14. – С. 7–36.
 27. Доманский, Ю. В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: Текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 26–38.
 28. Жирмунский, В. М. Поэтика русской поэзии / В. М. Жирмунский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 496 с.
 29. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад : избр. труды / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1979. – 493 с.
 30. Жовтис, А. Л. Разоблачение советского менталитета в ролевой сатире Галича и Высоцкого / А. Л. Жовтис // Мир Высоцкого : исследования и материалы. – М. : ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. – Вып. 3. – С. 251–260.
 31. Зайцев, В. В русле поэтической традиции (О цикле Александра Галича «Читая Блока») / В. Зайцев // Вопросы литературы. – 2001. – № 6. – С. 105–131.
 32. Кадочникова, С. А. Пародирование журналистских текстов в авторской песне (к проблеме интертекстуальности бардовской поэзии) / С. А. Кадочникова // Меди@льманах. – 2018. – № 4 (87). – С. 142–148.
 33. Казачкова, Т. В. Авторская песня как самостоятельное явление культуры. А. Галич, В. Высоцкий : учебно-методическое пособие / Т. В. Казачкова. – Курган : Изд-во Курганского гос. университета, 2013. – 72 с.
 34. Карпушина, О. В. На перепутье жанров. Жанровый монтаж Галича // Галич: Новые ст. и материалы / сост. А. Е. Крылов. – М. : Булат, 2009. – Вып. 3. – С. 100–114.
 35. Кац, Б. А. Дальнее эхо. Отзвуки творчества Шумана в ахматовской «Поэме без героя» / Б. А. Кац // Литературное обозрение. – 1989. – № 5. – С. 76–81.

36. Козьменко, М. В. Стилизация / М. В. Козьменко, Д. М. Магомедова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий ; гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 243–245.
37. Колобаева, Л. А. «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) / Л. А. Колобаева // Вопросы литературы. – 1999. – № 2. – С. 5–20.
38. Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков / Л. А. Колобаева. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1990. – 336 с.
39. Колобаева, Л. А. Русский символизм / Л. А. Колобаева. – 2-е изд., доп. – М. : Изд-во Московского ун-та, 2017. – 352 с.
40. Кольцова, Н. З. «Синтетизм» Е. Замятина и синкретические тенденции в русской литературе первой трети XX в. / Н. З. Кольцова // Вестник БГУ. – 2016. – № 2. – С. 161–167.
41. Кольцова, Н. З. О театрализации прозы пореволюционной эпохи (на материале произведений Е. Замятина и А. Грина) / Н. З. Кольцова, И. В. Монисова // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2018. – Т. 23, № 1. – С. 50–58.
42. Компаньон, А. Демон теории: Литература и здравый смысл / А. Компаньон. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 2001. – 333 с.
43. Константинова, С. Л. Дырка от бублика как предмет русской рокологии / С. Л. Константинова, А. В. Константинов // Русская рок-поэзия: Текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 9–15.
44. Корман, Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б. О. Корман // Избранные труды. Теория литературы. – Ижевск : Ин-т компьютерных исследований, 2006. – С. 99–109.
45. Корман, Я. И. Высоцкий и Галич / Я. И. Корман. – М. ; Ижевск : НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2007. – 396 с.
46. Коростелев, О. А. Пафос свободы. Литературная критика русской эмиграции за полвека (1920–1970) / О. А. Коростелев // Критика русского зарубежья : в

- 2 ч. / сост., предисл., преамбулы, примеч. О. А. Коростелев, Н. Г. Мельников. – М. : Олимп, АСТ. Ч. 1. – 2002. – С. 3–35.
47. Корчинский, А. Комментарий к мифу: Егор Летов о своих текстах / А. Корчинский // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. – М. ; Калуга ; Венеция : Bull Terrier Records, 2018. – С. 52–66.
48. Костромин, А. Н. «Ошибка» Галича: ошибки сегодняшние и все временные... / А. Н. Костромин // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. – М., 2001. – С. 148–165.
49. Кофанова, В. А. Языковые особенности геопэтики авторской песни : На материале текстов произведений Б.Ш. Окуджавы, А.А. Галича, А.М. Городницкого, Ю.И. Визбора : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. - Ставрополь, 2005. - 236 с.
50. Кротова, Д. В. Синтез искусств в русской литературе конца XIX первой трети XX века (А. Белый, З. Н. Гиппиус, А. С. Грин, М. М. Зощенко) : учебное пособие / Д. В. Кротова. – М. : Директ-Медиа, 2022. – 160 с.
51. Крылов, А. Е. «За хурдою-мурдой». О четвертом «антипосвящении» Галича / А. Е. Крылов // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А. Е. Крылов. – М. : ЮПАПС, 2003. – С. 40–52.
52. Крылов, А. Е. Галич — «соавтор» / А. Е. Крылов. – М. : Благотвор. фонд В. Высоцкого, 2001. – 118 с.
53. Крылов, А. Е. Коломийцев в полный рост / А. Е. Крылов // Проверено временем: О текстологии и поэтике Галича. – М. : Либлика, 2020. – С. 75–104.
54. Крылов, А. Е. О двух «окуджавовских» песнях Галича / А. Е. Крылов // Проверено временем: О текстологии и поэтике Галича. – М. : Либлика, 2020. – С. 182–228.
55. Крылов, А. Е. Проверено временем: О текстологии и поэтике Галича / А. Е. Крылов. – М. : Либлика, 2020. – 630 с.
56. Кулагин А. В. Галич и Высоцкий: поэтический диалог. К постановке проблемы / А. В. Кулагин // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. – М., 2001. – С. 9–23.

57. Кулагин, А. В. Древняя Русь в поэзии А. Галича // Окуджава. Высоцкий. Галич...: Науч. альм. В 2 кн. / Сост.: А. Е. Крылов, С. В. Свиридов. – М.: Либрика, 2021. – Кн. 1. – С. 342–359.
58. Кулагин, А. В. О литературном источнике песни «Ошибка» / А. В. Кулагин // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А. Е. Крылов. – М. : Булат, 2009. – Вып. 3. – С. 248–259.
59. Кулагин, А. В. Об источнике первой авторской песни Галича / А. В. Кулагин // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А. Е. Крылов. – М. : ЮПАПС, 2003. – С. 6–16.
60. Кулагин, А. В. Словно семь заветных струн... : статьи о бардах, и не только о них / А. В. Кулагин. – Коломна : Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2018. – 324 с.
61. Кулагин, А. В. Эпиграф в поэзии Галича / А. В. Кулагин // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А. Е. Крылов. – М. : ЮПАПС, 2003. – С. 155–162.
62. Курилов, Д. Н. «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого / Д. Н. Курилов // Мир Высоцкого. – М., 1999. – Вып. III. – Т.1. – С. 241–261.
63. Курилов, Д. Н. Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи, 60 - 70-е гг. : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. - Москва, 1999. - 175 с.
64. Левина, Л. А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века : эстетика, поэтика, жанры : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01. - Москва, 2006. - 464 с. + Прил. (с.465-563).
65. Левина, Л. А. Песенная новеллистика Александра Галича / Л. Левина // Вопросы литературы. – 2004 – № 3. – С. 151–172.
66. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – 2-е изд., доп. – Л. : Худож. лит., 1971. – 413 с.
67. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» : новое академическое издание, исправленное и дополненное / А. Ф. Лосев. – 2-е изд. – М. : Издательский ДОМ ЯСК, 2021. – 695 с.
68. Лосев, А. Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1980. – 776 с.

69. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев : Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 286 с.
70. Малкина, В. Я. Жанр баллады в творчестве А. Галича (постановка проблемы) / В. Я. Малкина // Новый филологический вестник. – 2008. – №2 (7). – С. 104–108.
71. Малкина, В. Я. Мифы о поэтах и автобиографический миф в «Александрийских песнях» А. Галича / В. Я. Малкина, Ю. В. Доманский // Галич. Проблемы поэтики и текстологии / сост. А. Е. Крылов. М. : ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 129–138.
72. Манн, Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма / Ю. В. Манн. – М. : РГГУ, 2007. – 518 с.
73. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М. : РГГУ, 1994. – 136 с.
74. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. – 2-е изд., испр. – М. : РГГУ, 2019. – 170 с.
75. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / ред. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Б. Л. Рифтин. – М. : «Восточная литература» РАН. – 406 с.
76. Менендес, П. Р. Об источниках «Каменного гостя» / П. Р. Мендес // Менендес П. Р. Избранные произведения. Испанская литература Средних веков и эпохи Возрождения / П. Р. Мендес / пер. с исп. Н. Д. Арутюновой [и др.] ; сост. К. В. Цуринов, Ф. В. Кельин. – М. : Изд-во Иностранной литературы, 1961. – С. 742–762.
77. Мукаржовский, Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты / Я. Мукаржовский // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1975. – VII. – С. 248–275.
78. Мущенко, Е. Г. Поэтика сказа / Е. Г. Мущенко, В. П. Скобелев, Л. Е. Кройчик. – Воронеж : Изд-во воронежского университета, 1978. – 287 с.
79. Ничипоров, И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи / И. Б. Ничипоров. – М. : МАКС Пресс, 2006. – 436 с.

80. Ничипоров, И. Б. Парадоксы исторической памяти в послевоенных поэмах А. Твардовского / И. Б. Ничипоров // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2021. – Т. 26, № 2. – С. 188–197.
81. Ничипоров, И. Б. Русская литература и Православие: пути диалога в истории и современности : учеб. пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Филология» направления подготовки «Филология» / И. Б. Ничипоров. – М. : МАКС Пресс, 2022. – 232 с.
82. Ничипоров, И. Б. Тема памяти в поэзии А. Ахматовой и А. Галича / И. Б. Ничипоров // Творчество А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века : матер. международн. науч. конф. ; ТГУ. – Тверь, 2004. – С. 379–393.
83. Новиков, В. И. Окуджава – Высоцкий – Галич. Проект исследования / В. И. Новиков // Мир Высоцкого : исследования и материалы. – Вып. III. – Т. 1. – М. : ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. – С. 233–240.
84. Новиков, В. И. Писатель Владимир Высоцкий. В Союзе писателей не состоял... / В. И. Новиков. – М. : Интерпринт, 1991. – 224 с.
85. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. – 680 с.
86. Орлицкий, Ю. Б. Стихосложение новейшей русской поэзии / Ю. Б. Орлицкий. – 2-е изд. – М. : Издательский Дом ЯСК, 2021. – 1016 с.
87. Пауэр, К. Ю. Структура художественного пространства в русской рок-поэзии. Александр Башлачев, Егор Летов, Янка Дягилева : монография / К. Ю. Пауэр. – М. : Выргород, 2020. – 384 с.
88. Полежаева, А. Н. Проблемы современного песенного текста: лингвоэкологический аспект : специальность 10.02.01 : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Полежаева Анастасия Николаевна ; Иван. гос. ун-т. – Иваново, 2011. – 24 с.
89. Полежаева, А. Н. Проблемы современного песенного текста: лингвоэкологический аспект : специальность 10.02.01 : автореф. дис. ... канд.

филол. наук / Полежаева Анастасия Николаевна ; Иван. гос. ун-т. – Иваново, 2011. – 24 с.

90. Потапова, И. С. Авторская песня в контексте лингвокультурной ситуации 1960-1970-х годов : на материале поэтического творчества Б. Окуджавы, А. Галича, Ю. Визбора, В. Высоцкого : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. - Иваново, 2009. - 196 с. : ил.
91. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 511 с.
92. Пропп, В. Я. Поэтика фольклора (собрание трудов В. Я. Проппа) / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998 – 352 с.
93. Ревяков, И. Лес как пропасть в поэтическом мире Даниила Хармса / И. Ревяков // Культура в фокусе научных парадигм. – 2017. – № 5. – С. 190-193.
94. Рыбаков, Н. И. Масштабы жанра / Н. И. Рыбаков // Некоторые вопросы русской литературы XX в. : сб. трудов МПГИ. – М., 1973. – С. 89–90.
95. Рюмина, М. Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность / М. Т. Рюмина. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 320 с.
96. Сафарова, Т. В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. - Нерюнгри, 2002. - 194 с.
97. Свиридов, С. В. «Русский рок в контексте авторской песенности» / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: Текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь, 2017. – Вып. 12. – С. 7–22.
98. Свиридов, С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 28–44.
99. Свиридов, С. В. Начало «пражской осени». Еще о «Петербургском романсе» Галича / С. В. Свиридов // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А. Е. Крылов. – М. : ЮПАПС, 2003. – С. 128–154.

100. Свиридов, С. В. Обыватель в художественном мире Александра Галича / С. В. Свиридов // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2020. – № 1. – С. 66–76.
101. Свиридов, С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. – Тверь, 2002. – Вып. 6. – С. 5–32.
102. Свиридов, С. В. Русский рок в контексте авторской песенности / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. – Тверь, 2007. – Вып. 9. – С. 7–21.
103. Синявский, А. Театр Галича / А. Синявский // Заклинание Добра и Зла : сб. ст. и воспоминаний о жизни и творчестве А. Галича и его соч. / сост. и авт. предисл. Н. Г. Крейтнер. – М. : Прогресс, Б. г. (1992). – С. 240–247.
104. Снигирева, Т. А. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена / Т. А. Снигирева, А. В. Снигирев // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 42–46.
105. Соколова, И. А. «Цыганская» тема в творчестве трех бардов / И. А. Соколова. // Мир Высоцкого : исследования и материалы. – М. : ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. – Вып. IV. – С. 398–416.
106. Соколова, И. А. Театральное начало песенной поэзии А. Галича. / И. А. Соколова // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А. Е. Крылов. – М. : ЮПАПС, 2003. – С. 163–198.
107. Соколова, И. А. У времени в плену. Одна из вечных тем в поэзии Александра Галича / И. А. Соколова // Галич. Проблемы поэтики и текстологии / сост. А. Е. Крылов. – М. : ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 57–81.
108. Соколова, И. А. Формирование авторской песни в русской поэзии, 1950-1960-е гг. : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. - Москва, 2000. - 178 с.
109. Солнцева, Н. М. Сюжет о статуе / Н. М. Солнцева // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2014. – № 2. – С. 29–35.

110. Соловьев, В. С. Смысл любви / В. С. Соловьев. – Киев : Лыбидь; М. : Ассоц. сов. книгоиздателей, 1991. – 63 с.
111. Струве, Г. Русская литература в изгнании. Краткий биографический словарь русского Зарубежья / Г. Струве. – 3-е изд., испр. и доп. – Париж : YMCA-Press; М. : Русский путь, 1996. – 448 с.
112. Темиршина, О. Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова : специальность 10.01.01 : дис. ... канд. филол. наук / Темиршина Олеся Равильевна ; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 2006. – 202 с.
113. Темиршина, О. Р. Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: Случай Б. Гребенщикова / О. Р. Тимиршина. – М. : Издательство МНЭПУ, 2009. – 180 с.
114. Толоконникова, С. Ю. Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма / С. Ю. Толоконникова // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 47–53.
115. Томашевский, Б. В. Стих и язык. Филологические очерки / Б. В. Томашевский. – М.-Л. : ГИХЛ, 1959. – С. 36–38.
116. Томенчук, Л. Я. «И повинуюсь притяжению земли...» / Л. Я. Томенчук // Мир Высоцкого: исследования и материалы. – М. : ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. – Вып. 6. – С. 187–218.
117. Томенчук, Л. Я. О музыкальных особенностях песен В. С. Высоцкого / Л. Я. Томенчук // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж, 1990. – С. 152–168.
118. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : избранное / В. Н. Топоров ; ред. В. П. Руднев. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
119. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – 578 с.
120. Уметбаева, Е. Ю. Цветовая картина мира в поэтическом языке А.А. Галича: лингвистический аспект : на материале поэзии 1960-70-х гг. : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Уметбаева Елена

- Юрьевна; [Место защиты: Челяб. гос. пед. ун-т]. - Орск, 2009. - 190 с. + Прил.(с. 191-331).
121. Федяй, С. В. Жанр баллады в творчестве А. Галича / С. В. Федяй // Ашмаринские чтения: сб. ст. Всерос. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 21 октября 2022 г.). Чебоксары : Изд-во Чуваш. Ун-та, 2022. С. 201-203.
 122. Фоменко, И. В. Поэтика лирического цикла : специальность 10.01.08 : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Фоменко, Игорь Владимирович ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1990. – 31 с.
 123. Фоменко, И. В. Поэтика лирического цикла : специальность 10.01.08 : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Фоменко, Игорь Владимирович ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1990. – 31 с.
 124. Фомина, О. А. Метрический репертуар авторской песни: Окуджава, Высоцкий, Галич / О. А. Фомина // Окуджава. Высоцкий. Галич... : Науч. альм. В 2 кн. / Сост.: А. Е. Крылов, С. В. Свиридов. – М. : Либлика, 2021. – Кн. 1. – 400 с.
 125. Фомина, О. А. Стихосложение В.С. Высоцкого и проблема его контекста : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.08. - Оренбург, 2005. - 239 с. : ил.
 126. Фридман, Н. В. Романтизм в творчестве А. С. Пушкина / Н. В. Фридман. – М. : Просвещение, 1980. – 191 с.
 127. Фризман, Л. Г. «На фоне Пушкина...» Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы / Л. Г. Фризман // Пушкин и мировая культура : матер. VI международной конференции. Крым, 27 мая – 1 июня 2002. – Петербург, Симферополь, 2003. – С. 148–155.
 128. Фризман, Л. Г. Декабристы глазами Александра Галича / Л. Г. Фризман // Галич: Новые статьи и материалы / сост. А. Е. Крылов. – М. : ЮПАПС, 2003. – С. 31–39.
 129. Худенко, Е. А. Жизнетворческие стратегии в русской литературе XIX–XX вв.: романтизм и символизм / Е. А. Худенко // Мир науки, культуры, образования. – 2010. – № 6 (25). – С. 68–71.

130. Цыбульский, М. Галич и Высоцкий / М. Цыбульский // Мир Высоцкого : исследования и материалы
131. Эйхенбаум, Б. Литература: теория, критика, полемика / Б. Эйхенбаум. – Л. : Прибой, 1927. – 300 с.
132. Эйхенбаум, Б. Мелодика русского лирического стиха / Б. Эйхенбаум. – СПб. : Опояз, 1922. – 199 с.
133. Эпштейн, М. Н. Законы свободного жанра / М. Н. Эпштейн // Эпштейн М. Н. Все эссе: 1977–1990 : в 2 томах. Т. 1. В России. – 2005. – С. 477–532.
134. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков / М. Н. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.
135. Эпштейн, М. Н. Постмодернизм в России / М. Н. Эпштейн. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 608 с.
136. Якобсон, Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р. О. Якобсон // Якобсон, Р. О. Работа по поэтике // Р. О. Якобсон ; вступ. ст. В. В. Иванова ; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова ; пер. с англ. яз. Н. В. Перцова. – М. : Прогресс, 1987. – С. 145–180.
137. Янка. Сборник материалов / сост. Е. Борисова, Я. Соколов. – СПб. : ЛНПП Облик, 2001. – 176 с.

Прочие источники

1. Аверинцев, С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. С. Аверинцев // О современной буржуазной эстетике : сб. статей. – М. : Искусство, 1972. – Вып. 3. – С. 110–156.
2. Аверинцев, С. С. Архетипы // Сергей Аверинцев : собрание сочинений : София-Логос. Словарь / под редакцией Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова. – К. : Дух и Литера, 2006. – С. 68–71.
3. Аронов, М. Александр Галич: полная биография / М. Аронов. – М.; Ижевск : НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», Институт компьютерных исследований, 2010. – 1036 с.
4. Белый, А. Символизм / А. Белый. – М. : Мусагет, 1910. – 633 с.

5. Беньямин, В. Задача переводчика / В. Беньямин // Беньямин, В. Учение о подобии: медиаэстетические произведения : сб. статей. – М. : РГГУ, 2012. – С. 254–271.
6. Бланшо, М. Пространство литературы / М. Бланшо / пер. с франц. В. П. Большаков [и др.]. – М. : Логос, 2002. – 288 с.
7. Бонди, С. О музыкальном чтении М. Гнесина / С. Бонди // М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. – М. : Сов. композитор, 1961. – 324 с.
8. Вайль, П. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – М. : Издательство АСТ: CORPUS, 2018. – 432 с.
9. Вайль, П. Поэты и судьбы: семь кругов лада / П. Вайль, А. Генис // Bards.ru : сайт. – URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=2965 (дата обращения: 17.08.2023).
10. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка. Ч. 2.3. Интонация. Ч. 2.3. Композиция. – 1978. – 365 с.
11. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка. Ч. 1. Ритмика. – 1972. – 148 с.
12. Валери, П. Введение в систему Леонардо да Винчи / П. Валери // Валери П. Об искусстве / П. Валери : пер. с франц. ; изд. подг. В. М. Козовой ; предисл. А. А. Вишневского. – М. : Искусство, 1976. – С. 29–68.
13. Валери, П. Поэзия и абстрактная мысль / П. Валери // Валери П. Об искусстве / П. Валери : пер. с франц. ; изд. подг. В. М. Козовой ; предисл. А. А. Вишневского. – М. : Искусство, 1976. – С. 400–433.
14. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка. Ч. 2.3. Интонация. Ч. 2.3. Композиция. – 1978. – 365 с.
15. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка. Ч. 1. Ритмика. – 1972. – 148 с.
16. Гайденок, П. П. Понимание времени. Статья первая / П. П. Гайденок // Знание. Понимание. Умение. – 2004. – № 1. – С. 174–185.

- 17.Голикова, С. В. Оспа хорошая и плохая: эволюция народных представлений о персонификации болезни на Урале в XIX – начале XX в. / С. В. Голикова // ВААЭ. – 2022. – № 3 (58). – С. 148–156.
- 18.Костылева, Е. Сиянье обрушится вниз. Интервью с Натальей Чумаковой для журнала «Сеанс» 10.09.2011 г. / Е. Костылева // Сеанс : сайт. – URL: <https://seance.ru/articles/letov-chumakova-interview/> (дата обращения: 10.05.2020).
- 19.Летов, Е. Интервью в Москве, 16.05.1997 [Видео] // YouTube-канал О. Евстигнеева. – URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=0MDuQvAJKlg> (дата обращения: 17.08.2023).
- 20.Малларме, С. Кризис стиха / С. Малларме // Малларме, С. Сочинения в стихах и прозе: Сборник / сост. Р. Дубровкин. – М. : А/О Издательство «Радуга», 1995. – С. 321–344.
- 21.Мень, А. В. Библия и литература / А. В. Мень. – М. : Издательский дом «Жизнь с Богом», 2009. – 415 с.
- 22.Михайловская, А. Г. Российская авторская (бардовская) песня : историко-этнологическое исследование : диссертация ... кандидата исторических наук : 07.00.07. – Москва, 2006. – 368 с.
- 23.Парамонов, Б. М. Согласно Юнгу / Б. М. Парамонов // След: Философия. История. Современность. – М. : Издательство Независимая Газета, 2001. – С. 26–55.
- 24.Руткевич, А. М. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга / А. М. Руткевич // Юнг К. Г. Архетип и символ / сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. – М. : Ренессанс, 1991. – С. 5–19.
- 25.Ручьевская, Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. А. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века. – М.–Л., 1966. – С. 75–76.
- 26.Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 56 с.
- 27.Средняк, К. В. Писатели третьей волны эмиграции: проблемы взаимодействия с советской и западной интеллигенцией в 1960-1980-е гг. : диссертация ...

- кандидата исторических наук : 07.00.02 / Средняк Ксения Вячеславовна; [Место защиты: Волгогр. гос. ун-т]. - Волгоград, 2010. - 349 с.
28. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихина. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.
29. Хайдеггер, М. Гельдерлин и сущность поэзии / М. Хайдеггер // О поэтах и поэзии: Гельдерлин. Рильке. Тракль / сост., пер. с нем. и посл. Н. Болдырева. – М. : Водолей, 2017. – С. 5–25.
30. Хайдеггер, М. Нужны ли поэты? / М. Хайдеггер // О поэтах и поэзии: Гельдерлин. Рильке. Тракль / сост., пер. с нем. и посл. Н. Болдырева. – М. : Водолей, 2017. – С. 25–85.
31. Хомутова, Е. Н. Феномен авторской песни в отечественной культуре середины XX века : диссертация ... кандидата культурол. наук : 24.00.01. - Нижневартонск, 2002. - 137 с.
32. Шеллинг, Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг ; общ. ред. и вступ. ст. М. Ф. Овсянникова ; пер. с нем. и предисл. П. С. Попова ; примеч. А. В. Михайлова. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
33. Шуб, М. Л. Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий / М. Л. Шуб // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14, № 1. – С. 4–11
34. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг ; сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.
35. Янковская, О. В. Генезис авторской песни как социокультурного феномена 50-70-х годов XX века : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Янковская Оксана Вячеславовна; [Место защиты: Шуйс. гос. пед. ун-т]. - Шуя, 2011. - 194 с.