

# ЛЕВ АННИНСКИЙ БАРДЫ

KING COUNTY LIBRARY SYSTEM

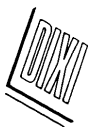


2007203496



**KENT**



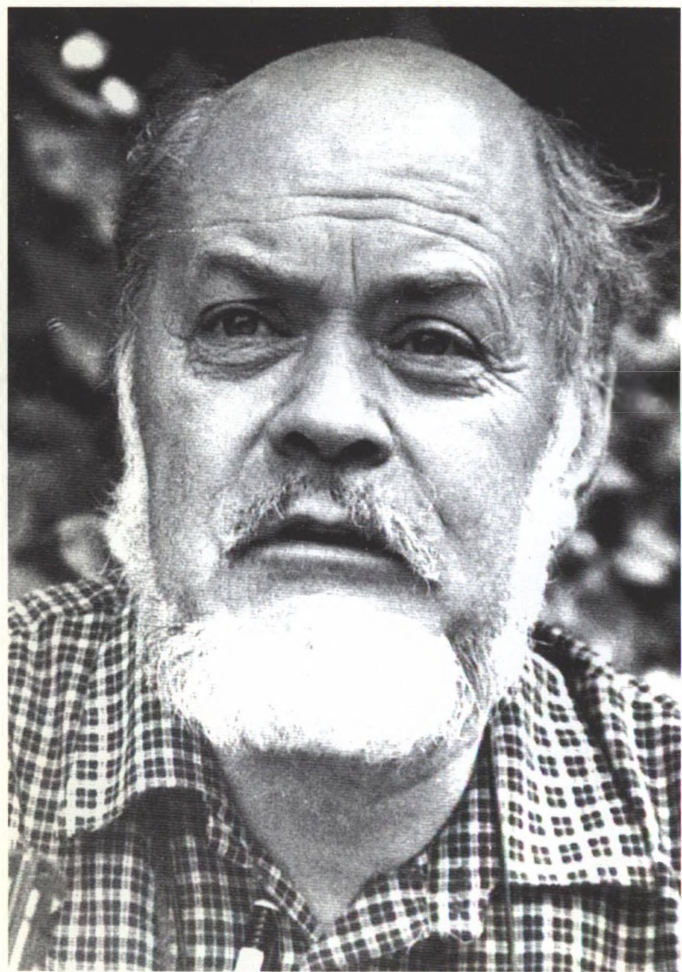


ЛЕВ АННИНСКИЙ

---

БАРДЫ

«СОГЛАСИЕ»



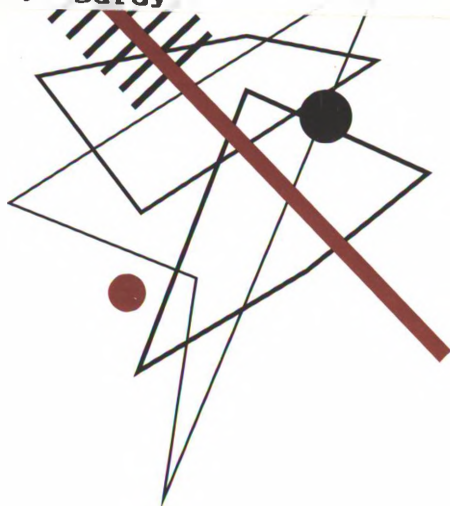
ЛЕВ АННИНСКИЙ

---

БАРДЫ

Author: Anninskii, Lev

Title: Bardy



МОСКВА «СОГЛАСИЕ» 1999

УДК 882  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6  
А 68

Редактор  
Л. М. Авдеева

Оформление и макет  
А. Б. Коноплев

Руководитель  
программы  
«СОГЛАСИЕ»  
В. В. Михальский

На титульном развороте —  
портрет Л. Аннинского

**СОГЛАСИЕ®**

Издательство является  
единственным владельцем  
настоящего названия  
в качестве товарного знака  
и знака обслуживания

Свидетельство № 165848  
Российского агентства  
по патентам и товарным  
знакам

ISBN 5-86884-065-8

THIS BOOK CAN BE ORDERED  
FROM THE "RUSSIAN HOUSE LTD."  
253 FIFTH AVENUE  
NEW YORK, NY 10016  
TEL: (212) 685-1010

© Л. А. Анцинский. 1999  
© АО «Согласие». 1999  
© Оформление и макет.  
А. Б. Коноплев. 1999

Я был на одном из последних концертов Вертинского. В 1957 году, весной. Если не ошибаюсь, в Театре киноактера. В полном, благоговейно слушавшем зале.

Я слушал не благоговейно, скорее с любопытством. Я многое знал; «Бразильский крейсер» все время крутили в наших потылихских дворах, да и близость Мосфильма, в цехах которого работало чуть не все взрослое население нашего «жилдома», делала Вертинского фигурой не столько всемирно-легендарной, сколько знаменитой в местном масштабе. Искать билеты на его концерт мне, «мальчику с окраины», и в голову бы не пришло. Пригласила — «девочка из центра».

Мы устроились в задних рядах и присоединились к овации, когда на сцену медленно вышел прищуренный старик с красным лицом, цвет которого показался мне каким-то болезненным, в обвисшем фраке, цвет которого показался мне каким-то пыльным.

Слушал я странно. Ждал некоторых строк, которые по тогдашним моим понятиям должны были прозвучать вызывающе. Например, о Камчатке, где культура в зачатке.

Допев до этого места, Вертинский на мгновенье притормозился, а затем с неуловимой издевкой спел:

— Где культура... теперь уж не в зачатке!

Зал ответил солидарным вздохом. Моя комсомольская совесть встала торчком: ах, он еще и кусается!

Через недолгое время я вспомнил о своей реакции с чувством неловкости — увидел в газете траурную рамку.

— Кончилось его время, — подумал довольно, впрочем, безучастно.

Оставалось два года до первых записей Визбора. Три — до первых записей Анчарова и Окуджавы. Четыре — до первых записей Высоцкого.

И сорок лет — до времени, когда Александр Вертинский оказался перевоспринят — уже как провозвестник того неслыханного в официальной советской культуре явления, как «авторская песня».

Он вроде и не придавал значения тому, что слова для своих песен сочинял сам. Пел чужое вперемешку со своим, не уточняя, где чье. Пел Блока, Волошина, Северянина, Есенина, Цветаеву, Ахматову, Тэффи, Гумилева, Симонова. Иногда переиначивал их тексты «под себя» — это считалось в порядке вещей. На заре «гласности», когда стало «можно», какие-то новаторы выпустили «Избранное» Вертинского, где в качестве *его* песен тиснули «Китайскую акварель», «Сероглазого короля», «Среди миров, мерцающих светил», даже «До свиданья, друг мой, до свиданья», беспардонно перелопаченное в «Письмо к даме», — я не помню, чтобы по этому поводу знатоки-стиховеды выразили протест. Как-то было привычно, что все, исполняемое Вертинским, — «его»: его легенда, его мир, его Я, а сочиняет ли он сам слова или ноты или



берет их где хочет – не очень важно ни слушателям, ни ему самому.

В сущности, это было, конечно, начало того метода перекрестного авторского опыления, который уже в наше время позволял Визбору петь тексты Городницкого, а Анчарову – тексты Грина вместе со своими, не уточняя авторства. Не уточнял и Вертинский: текст – ценность не самодовлеющая, это лишь составная часть даже не песни, а – «представления». Это потом Вертинского «расчленили» на «поэта, композитора и исполнителя»; сам он называл себя однозначно: «артист».

Это существенно. Не поэт, не композитор, не певец. Артист.

С этим ключевым словом мы входим в тайну его завораживающего мира.

Артист – магическая поза, маска, сверхзадача, удивительно подходящая тому состоянию, в котором находился окружавший его мир. Театр – не то, что отражает и выражает реальность, а то, что заменяет и вытесняет ее. Реальность именно и ждет такой подмены, такого освобождения от самой себя.

В воспоминаниях Вертинского с замечательной откровенностью и пронизательностью воссоздано то «предстояние», которым определился его выход к рампе еще до того, как он впервые открыл рот, чтобы спеть первую песенку. Надо было сделать вот что: «обратить на себя внимание». Лейтмотив с первых осознанных шагов: задержать на себе взгляды. Добиться успеха, признания. Сделать сценическую карьеру.

Это не только в годы киевского отрочества. Попав в Америку уже зрелым человеком, артистом, известным в Европе, он сталкивается все с той же вечной задачей: надо «заинтересовать собой». Личность и идеи мало что определяют — определяет «внедрение». Никаких «идей» и нет у молоденького лицедея, а «личность» свою он старательно замазывает мелом и красками, рисует себе белые щеки и малиновые губы. Маска — изначально, публика ждет именно маски, а не личности, потому что маски носят все. Это не тот случай, когда личность приходит в мир, переполняемая «содержанием», и жаждет поделиться с миром, мучается этим желанием, этим внутренним давлением. Тут все наоборот: сначала надо найти «место», вписаться в «форму», именно «формой» привлечь, а опыт личности нужен именно для овладения «формой», то есть «модой».

Какая мода царит в 1910-е годы?

Богемная. Мода на усталость, на «сны и иллюзии», на «истеричку», на жеманное выламыванье.

Вертинский виртуозно вписывается в эти ожидания. Обязательное программное притворство при этом настолько непритворно, что грань между реальностью и пародией на нее исчезает:

Я устал от белил и румян  
И от вечной трагической маски,  
Я хочу хоть немножечко ласки,  
Чтоб забыть этот дикий обман...

Не верьте, он не устал. Ни от белил, ни от румян, ни от «обмана». Потому что «обман» — это и есть для него реальность, бездонная, бесконечная и *всамделишная*. Гениальное попадание Вертинского в «жанр» (поначалу, можно сказать, отчасти и «слепое», потом, впрочем, всю жизнь зорко осмысляемое и профессионально «подаваемое») — попадание состоит в том, что жизнь все время оборачивается обманом, сном, мороком, но так, что при этом обман, сон, морок — все время отдаются настоящей болью. По мгновенной верности моде — это несомненно «богема», вписыванье в стиль «Позорного десятилетия». По культурной парадигме — на пару веков глубже: маньеризм XVIII (в Европе — XVII) века: садовые романы, парики, музейная мебель. Однако по глубинной духовной основе — это тысячелетнее русское скоморошество, демонстративное отрешение от бесовской жизни через ее пародированье.

Русский человек такого склада с равной вероятностью идет либо в преступность, либо в святость, либо в инсценированье того или другого — только не в добропорядочную жизнь. Не удастся инсценировка — он протыривается в зрительный зал, но все равно попадает в круг зрелища. Нет билета — так без билета, это тоже «в стиле» — когда тебя «не пускают», гонят или за тобой гонятся. Две позы: или презрительная, или юродская. Или это артист, надменно скрестивший на наполеоновской груди руки, глядящий вокруг себя «невидящими глазами», или, когда «хочется хоть немножечко ласки», — это плут, который пролезает

тайком в гостиницу, где остановилась приглянувшаяся ему дама; даму он застаёт с толстым жандармским полковником; при виде артиста боров приходит в ярость.

Надо совместить два этих «балладных сюжета»: фатоватый сноб в неприменном «фраке», гений, презрительно оглядывающий публику, — и вдруг чешет по гостиничному коридору, а за ним — в одних подштанниках — похожий на кабана жандармский полковник!

А между тем, в этой сцене нет ничего ни постыдного, ни странного, и Вергинский воспроизводит ее в своих воспоминаниях с должным юмором. Потому что той реальности, где полковник носит свои звезды и свои подштанники, — для артиста «нет».

Есть что-то другое.

Есть сказка. Есть шутка. Есть вечные гастроли. Роли и гримы. Ложь и пудра. Синий край, светлый рай.

Место действия — чаще всего — «пляж». Для нормальной жизни — странно, но нормально — для сказки — как символический «краешек» жизни, где люди выпадают из деловых и прочих «оболочек», в том числе и из одежд. Другое излюбленное место — ресторан или, точнее, «ресторанчик», где люди не столько насыщаются, сколько заполняют пустое время, глаза друг на друга. «Глазеющая публика» — неприменный фон действия. Поклонники преследуют артиста. И никто из них не знает, кто он на самом деле: клоун или апостол? Но он всегда — «под взглядами». Даже в самом пронзительном и

горьком, самом реалистичном по приметам стихотворении Вертинского — об убитых юнкерах — неперенные «зрители» — «кутаются в шубы» и одна дама театрально запускает в священника обручальным кольцом.

Кладбище — тоже «край» жизни, как бы противоположный «пляжу». А в центре — театр. «Балаганчик». Туфли к фраку. Капризы, шалости. «Кинокапризы» в стиле Великого Немого. «Голубые пижамá» — как опять-таки славно ложатся эти исподние оболочки шаловливых кинозвезд в один стилевой пласт с подштанниками ревнивого борова, гонящегося за нафабранным фатом!

Вычурность поз сочетается с выброшенностью тел, с вытесненностью душ, с вакуумной пустотой пространств. Кружевная пена слов идет по краям реальности, обивая ее рюшами, оборками, бордюрами; кажется, что вся суть в этих оборках... меж тем как грозное, гулкое молчанье в глубине бытия — как бы «нереально».

Только иногда шевелится в подсознании какое-то смутное предчувствие или догадка:

Мне нужна не женщина. Мне нужна лишь тема,  
Чтобы в сердце вспыхнувшем зазвучал напев.  
Я могу из падали создавать поэмы,  
Я люблю из горничных делать королев.

Революция в феврале 1917 года некоторым интеллектуалам казалась воздушно-нереальной, пока сады и парки не заполнились вышедшими на гулянья

горничными: прислуга плясала, веселилась, кружилась, качалась на качелях с кавалерами... хлопанье юбок этих горничных и было первым знаком перемен, более красноречивым даже, чем хлопанье далеких выстрелов.

Кружевной оборочный мир, с масками вместо лиц и с ролями вместо реальности, — абсолютно соответствовал психологическому состоянию «публики» того времени. Всеволод Никанорович Иванов, замечательный литератор, одной фразой о Вертинском, сказанной уже в поздние годы, в Шанхае, схватил самую суть его артистического амплуа:

«Вертинский — это то, что думает масса, толпа. Толпа вечна, с ней вечен и Вертинский».

Толпу он и выявил. Вписался в ее ожидания. В ее вкусы, мечты. В ее «жанр».

Между прочим, это «вписывание в жанр» — единственное, в чем Вертинский действительно предвещает «авторскую песню» второй половины XX века. Все остальное: характер лирического героя, антураж, фактура, настроение — начисто несовместимы. Но это точное впевание в душевную нишу, в жанровый «прогал»...

Авторская песня, для которой в сталинские (да и послесталинские) времена было наглухо закрыто официальное искусство, протыривалась боковыми ходами, полузабытыми «тропами». Искала ниши брошенные, полуобвалившиеся. Какие-нибудь сбоку «пристегнутые» к официозу «жанры», вроде «туристской песни».

## АЛЕКСАНДР ВЕРТИНСКИЙ

Визбор и Городницкий вписались в туристскую песню. Высоцкий — в песню «блатную». Окуджава — в полузабытый городской романс.

Так что и они пели то, чего ожидала «масса», «толпа».

Это ведь как понимать и «массу», и «толпу». В 50-е и 60-е годы советская молодежь охотно изображала «массу» на комсомольских собраниях и «толпу» — на праздничных демонстрациях. И она же, рассыпавшись по «дворам» и «кухням», по «маршрутам» и «тропам», — ждала и искала «свою мелодию». Которую уловили и дали ей «барды»-шестидесятники.

«Толпа», «масса» революционной эпохи была или сбита в площадные митинги, или разбита на осколки, потерявшие все. Эта масса ощущала главное: потерю страны, утрату реальности, зияющую пустоту на месте привычной жизни.

Это зияние и очертил Вертинский своими оборочками. Своими шуточками. Своим фатоватым скепсисом. «Костюмом Пьеро», белилами, малиновыми губами — маской, прикрывшей лицо. Когда лицо открылось, обнаружили настоящие слезы.

Тоска по России вошла в зияющую пустоту судьбы, замкнула ее.

«Жизни как таковой нет! — записал Александр Вертинский на склоне лет. — Есть только огромное жизненное пространство, на котором вы можете вышивать, как на бесконечном рулоне полотна, все, что вам угодно».

Жизнь есть! — вопиет сам факт этой записи.

Инстинктивно он это всегда чувствовал. Грим — Пьеро-расслабленного. А цветок в петлицу — всенепременно! Вызов навыворот! Важнее за три копейкикупить опавший бутон камелии и воткнуть в петлицу, чем за те же три копейки съесть тарелку борща в студенческой столовой. И в той же столовой появившись, убить всех своим неувыдаемо артистическим видом! Бутон в петлице — опавший. Как бы мертвый.

А между тем — настоящий.

\* \* \*

Жена, которой я напомнил, как сорок лет назад она водила меня «на Вертинского», сказала:

— Мы запомнили разное. Меня совершенно не задело, как он спел про культуру Камчатки, и это даже странно и нехорошо, что ты это ему ставишь в упрек. А вот одну очень важную деталь ты упустил.

— Какую?

— Когда Вертинский делал жест, у него на руке сверкал бриллиант. Я тебе тогда же сказала. Ты забыл?

— Забыл, естественно. Я был уверен, что это бижутерия.

— На что настроишься, то и видишь. Чтобы отличить настоящий бриллиант от поддельного, надо один раз увидеть настоящий. И понять, что он настоящий...

Идут года, тускнеет взор и серебрится волос,  
А я бреду и радостно пою,



---

---

**АЛЕКСАНДР ВЕРТИНСКИЙ**

Пока во всех сердцах не прозвенит мой голос,  
Пока не испою всю Родину мою.

«Испою» – сверкает бриллиантовое слово среди бижутерии.

«Испел».

Когда вместо «Весны человечества» получила Россия «Афган» и «Чечню», она, наконец, расслышала, увидела, поняла:

И никто не додумался просто стать на колени,  
И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране  
Даже светлые подвиги – это только ступени  
В бесконечные пропасти – к недоступной Весне.

Когда был создан первый шедевр жанра?

Если не считать Вертинского, чьи мелотексты явились прототипами, вехами и как бы образцами того, что в 60-е годы нареклось песнями бардов, – первый шедевр этого жанра был создан в послевоенное время, в 1949 или 1950 году – точнехонько в середине века.

Создали его фронтовики. Но не те, которым суждено было стать классиками жанра. Будущие классики еще и не приближались к своему поприщу. Булат Окуджава в 1950 году, окончив Тбилисский университет, едва начинал учительствовать в сельской школе Калужской области. Михаил Анчаров, наверное, еще только изживал психологическую инерцию военной разведшколы и подумывал о Суриковском училище. Владимир Высоцкий бегал в неполную среднюю школу и вряд ли обладал голосом, который его потом прославил, потому что он был как раз в том возрасте, когда голос ломается. Ни один из троих не домышлял еще о стезе автора-исполнителя, хотя в зрелую пору каждый из них мог бы написать нечто подобное тому первому шедевр, а если бы соединились все трое...

Это фантазия, конечно. Не соединились. Не написали. Хотя наверняка слышали и знали, а может быть, и пели в компаниях эту летучую, могучую, ни-

## ДЕД ОХРИМ И ДРУГИЕ

кем не победимую балладу, лирический герой которой сделался как бы собирательным народным типом, встав в тот ряд, где уже обретались уныло напевающий ямщик, бродяга, переехавший Байкал, и молодец, сулящий девице золотые горы. Теперь вровень с ними оказался словно изваянный самим народом солдат недавней войны. И не один, а в паре с извечным своим врагом.

Я был батальонный разведчик,  
А он – писаришка штабной,  
Я был за Россию ответчик,  
А он спал с моею женой...

В четыре строки уложена вся Россия – расплосованная войной, пропитанная любовью и ненавистью. В двух безошибочно очерченных фигурах схвачены ее несходимые края, противопоставленные по безупречно учуянным законам фольклорного параллелизма. В два штриха каждый, с филигранной экономностью и обезоруживающей простотой.

Батальонный разведчик... А мог ли быть, скажем, ротный? По делу мог бы, по стиху – вряд ли. «Ротный» – что-то слишком уж прибитое к земле и рифмуется с «рвотным»: липнет. А мог быть, скажем, полковой? То же мог бы – по делу. Но не по стиху. «Полковой» – высоко заносится, «полки» – это уже как бы целая армия, и это уже что-то, извините, штабное. А «батальонный» – то самое, серединное, центральное, коренное, батально-окопное, неизбывное, народное, боевое.

И кто он, батальонный разведчик, России? Потрясающе емкое определение: «ответчик». Не защитник, не хранитель, не сын отечества, наконец, как было бы в плакатно-гимнового звучания сюжетах. Ответчик! Это же почти — заложник! Это же почти по кодексу! Это же такая тяжба с самого начала...

С кем тяжба?

А со всем тем, что слепой классовой ненавистью вековечно сдвигается на «тот конец»: туда, где «чистенько», «гладенько» и безопасно. Там главное лицо — «штабной»: тот, что в избе сидит, а не в окопе, под крышей сидит, под крылом у начальства.

Всеволод Кочетов в последнем своем яростном романе, обрушившись на безвестного (как он поверил) автора песни, второпях переиначил так: «А он был наш писарь штабной».

Один из авторов песни (много лет спустя обнаружившийся) переспросил язвительно:

— «Наш»? Это что же, значит, он тут же где-то рядом с нами и обретался? И она с ним, выходит, спала где-то тут же, на передовой? Подлог! Весь сюжет фальсифицируется. Широта обобщения пропадает!

Верно: Кочетов процитировал небрежно, обнаружив собственную глухоту к тексту, но... даже в его неуклюжем варианте строка все-таки действует. Потому что главное в ней слово: «штабной». А уж что «писаришка» — это от полноты чувств. Хватило же у «писаришки» статей к бабе полезть... но это уже сюжет. Пока что отметим филигранную точность экспози-

## ДЕД ОХРИМ И ДРУГИЕ

ции: ни словечка не сдвинешь. Кочетов сдвинул – сразу чувствуется. Впрочем, в народном исполнении безвестные певцы тоже сдвигали, но – не к худшему, об этом дальше. А пока о том, как Кочетов и следующую строфу отредактировал.

Строфа в подлиннике такая:

Ой, Клава, родимая Клава,  
Ужели судьбой суждено,  
Чтоб ты променяла, шалава,  
Орла на такое говно?!

Кочетова смутила «шалава». Он из нее сделал «дуру», для чего Клаву перекрестил в Шуру. «Говно» его, как ни странно, не смутило; moreover, его в интеллигентских кругах привычно заменяли «дерьмом», которое в свое время в окаменевшем виде узаконил Маяковский. Переименование героини, однако, весьма чувствительно: *выпуклую* Клаву подменили *беспомощной* дурой (определения – из блестящей статьи Е. Калининцева, к которой я еще вернусь).

В общем, куплет опять попортили, но опять не убили. Потому что интонационно он очень устойчив. Место Клавы – свято. Она тут – высший Судия. Она тут, если угодно, сама Россия! И появляется она в аксессуарах государственных, осененная орлом и осиянная Роком, да еще дважды, в магическом повторе: «судьбой суждено». И это не «масляное масло», это знак глобальности!

После такой экспозиции можно раскручивать частный сюжет.

## Л. АННИНСКИЙ · БАРДЫ

Забывла красавца-мужчину,  
Позорила нашу кровать,  
А мне от Москвы до Берлина  
По трупам фашистским шагать...

Тут, между прочим, в каноническом тексте первые провисы. То есть слова, взятые напрокат из общепринятых схем того времени. «По трупам фашистским...» Да и «опозоренная кровать» — не очень... Для эпоса мелкогато, для пародии не так уж смешно. Эту строку, кстати, существенно переделывали. Но не в романе Кочетова, а в стихийном пении. Я, например, слышал такой вариант:

Орла и красавца-мужчину,  
Я срать бы с ним рядом не стал,  
Ведь я от Москвы до Берлина  
Со смертью в обнимку шагал...

При всей демонстративной грубости второй строки — здесь все же чувствуется попытка довести косую борозду поперек общепринятостям. А каков подхват предыдущего куплета с орлом! И дерзкая, веселая несуразица последней строки, подстроенной под мгновенный подхват:

Шагал, а потом в лазарете  
В обнимку со смертью лежал,  
И плакали сестры, как дети,  
Ланцет у хирурга дрожал...

Так что же это? Простонародный наив или тончайшая его имитация? Шептунной вызов приличи-

ям («в обнимку... лежал»), подчеркнуто непритязательный стилистический штамп («плакали... как дети») или виртуозный удар импрессионистской кисти (обморочный переброс к хирургу... нет, к ланцету... нет, к кончику ланцета, который — «дрожал» — сверхкрупная деталь!).

Все-таки почерк — мастерский: такая четкая ритмичность бросков сюжета, с подхватом на каждой ступени:

Дрожал, а сосед мой — рубака,  
Полковник и дважды герой,  
Рыдал, утираясь рубахой,  
Тяжелой слезой фронтовой...

Цитирую «народный» вариант, слегка отличный от того, который опубликован в качестве авторского (там — «плакал, накрывшись рубахой»). Но и там, и тут — великолепное стилистическое косноязычие, от которого отлетают правила синтаксиса: «накрывшись... слезой», «утираясь... слезой» — так может петь только слепой Гомер, сроду не знавший грамматик.

Теперь, наверное, самое время сказать, что этот текст, явно отмеченный тягой к «коллективному переживанию», сотворен-таки авторским «коллективом». Это выяснилось много лет спустя, когда классиков бардовской песни стали собирать, комментировать и издавать поштучно. Тогда-то и выяснилось, что «Батальонный разведчик», вышивавший слезу у полков и армий, что растеклись после войны по интелли-

гентским кухням и пригородным поездом, — сочинен тремя вполне обыкновенными парнями.

Я назвал трех классиков, которые «могли бы»: это Анчаров, Окуджава и Высоцкий. Но для этого они должны были бы из позднейшего своего стиливого своеобразия нырнуть обратно в синкретическую нерасчлененность первоначального «фронтowego братства» (Анчаров и Окуджава воевали, Высоцкий, сын военного, детство провел в оккупационном гарнизоне). Жребий пал на трех других избранников. Они были мало отличимы друг от друга в послевоенном потоке демобилизовавшихся мечтателей. Все трое были из «поколения лейтенантов». Одного звали Алеша, другого Сережа, третьего Володя. Подчеркну интернациональный характер этого братства, где объятые стихией русского слова сплелись украинские, западноевропейские и еврейские корни: Охрименко, Кристи, Шрейберг. Срастить бы их на манер «Кукрыниксов» — что получилось бы? «Окриш»? «Дед Окриш» — по аналогии с тем, как звали под конец жизни одного из них: «Дед Охрим»... Но в 1950-м как авторы они были безымянны: растворились в образе «Батальонного разведчика», в образе самого «батальона», нет, больше: тут что-то «соборное», «собирательное», «всенародное», дышащее в унисон:

Гвардейской слезой фронтovou  
Стрелковый рыдал батальон,  
Когда я геройской звездou  
От маршала был награжден.



## ДЕД ОХРИМ И ДРУГИЕ

«Народный вариант» кажется мне более удачным: «Звездой героя с протезами был награжден». Помните, у наших врагов был крест с дубовыми листьями? Так вот, у нас — звезда с протезами. Блеск! Не говоря уже о том, как классно французский *prothese* (или греческий: *prothesis*?) переогласован на родимый лад. Отныне этот искусственный член становится чем-то вроде меча-кладенца:

А вскоре вручили протёзы  
И тотчас отправили в тыл...  
Красивые крупные слёзы  
Кондуктор на литер пролил...

«Крупные»... Нет, все-таки торчат интеллигентские уши из-под простонародного колпака. Пора открывать карты. Троица, сочинившая «Батальонного разведчика», весьма артистична. Сергей Кристи, видимо, по семейной традиции, готовится поступать в Институт кинематографии (Кристи — довольно известная кинематографическая фамилия). Владимир Шрейберг учится музыке (именно он садится за фортепьяно, когда все трое сходятся музицировать в Чистом переулке и приводят в отчаяние соседей по коммуналке). Алексей Охрименко готовится к журналистскому поприщу, а театральное у него уже за плечами: до войны успел поиграть на сцене «театра Каверена» (что это за театр, я не выяснил даже из театральной энциклопедии).

В качестве главного инструмента при зарождении «авторской песни» (которая в пору своего расцвета

окажется неотрывна от гитары) лежит... вернее, стоит фортепьяно. Это понятно: в 1950 году гитара – все еще атрибут презренного мещанства. Гармонь куда приемлемее, но это инструмент сугубо деревенский. Конечно, подошел бы и аккордеон («кардеончик там есть голосистый» – вспоминал Охрименко), но на снимке, где три демобилизованных воина поют в унисон, запечатлено все-таки пианино.

Поют они, как мы уже засекли, про кондуктора, который пролил слезу, проверяя билет у едущего домой калеки-фронтовика.

Пролил, прослезился, собака,  
А все же сорвал четвертак!  
Не выдержал, сам я заплакал,  
Ну, думаю, мать вашу так!

Ну думаю, в нынешней песенной стихии, где запретов нет и матерная ругань – что-то вроде проходного балла, – этот вопль батальонного разведчика вряд ли произведет впечатление. А вот в ситуации 1950 года даже намек на мат был знаком того, что эмоция подошла к запретной черте: значит, теперь должен последовать взрыв гражданских чувств.

И точно:

Грабители, сволочи тыла,  
Как носит вас наша земля!  
Я понял, что многим могила  
Придет от мово костыля...

## ДЕД ОХРИМ И ДРУГИЕ

Насчет «сволочей тыла»: в 1999 году тоже требуется комментарий. А в 1950-м все было понятно без комментариев. Еще не ушло из памяти время, когда у жизни было только два определения: «фронт» и «тыл». Патруль мог остановить на улице мужчину и, даже если все документы были в порядке, задать – без всякой риторики – простой вопрос:

– Почему не на фронте?

Мужчина должен быть на фронте. Это – аксиома на все четыре военных года. Это помнилось и после войны: тыловики подозрительны, достойны презрения. На моей памяти их почему-то звали «лейтенантами». Хотя логичней было бы: «интендантами», как в Русско-Турецкую кампанию две трети века назад. Слово «интенданты» за это время задвинулось. Зато пелось: «Здравствуй, папочка, пишет Аллочка, мама стала тебя забывать, с *лейтенантами*, с дядей Петей каждый вечер уходит гулять», – пока во второй половине 50-х годов Бондарев, Бакланов, Богомолов, Быков не переменили окрас слова и не составили в нашей литературе боевое *поколение лейтенантов*.

Так можно ли было в начале 50-х пробиться в официальную литературу «народной песне», в которой честный фронтовик-инвалид обещал поучить костью тыловую сволочь?

Мы сейчас уверены, что тогда было нельзя: слишком вольный замах...

А авторы песни – тогда – надеялись, что можно. Если не опубликовать, то хотя бы исполнить публично, авторски.

Один из них, Охрименко, имел пишущую машинку и некоторые связи в редакциях. Текст перепечатали. Однако с редакторских столов он очень скоро передислоцировался за ресторанные столики ЦДЛ, ЦДРИ, ВТО и прочих творческих союзов, вожде ленных для тогдашней пишущей братии. И вот там, за столиками, выяснилось, что песня действует безотказно. И не гражданским своим пафосом (то есть не костылем, поднятым над головами сволочей тыла), а сентиментальным сюжетом, в котором, как и во все эпохи, таился целительный яд:

Домой я, как пуля, ворвался  
И бросился Клавку лобзать,  
И телом жены наслаждался,  
Протёз положил под кровать...

Господа слушатели и ценители жанра! Вы чувствуете тончайшую изысканность в этой нарочитой грубости? Как многозначна здесь «пуля»! Как стилистически коварно словечко «лобзать»! Сколько во всем этом интеллигентской иронии! «Телом жены наслаждался» — это же пародия на записной романс. Сквозь «простую» историю явственно проступает литературная матрица, по которой отливается свинцовый стереотип, от этой матрицы отсчитывающий волю.

Примеры такого отлива: «Жил-был великий писатель Лев Николаич Толстой, мяса и рыбы не кушал, ходил по имению босой...» А еще? «Венецианский мавр Отелло один домишко посещал, Шекспир

узнал про это дело и водевильчик накропал...» И еще: «Ходит Гамлет с пистолетом, хочет ковой-то убить...» Полное собрание песен, сочиненных послевоенной троицей, — сплошные, как теперь сказали бы, римейки. «Культурная опосредованность, игра с цитатами и персонажами, шлягерная облегченность формы и стихия мистификации», — пишет современный исследователь этих песен Е. Калинин и смело причисляет бардов 1950 года к «первым постмодернистам». Мы, студенты-филологи того времени, подобных слов не знали, но с упоением пели эти песенки: «поделочки», «арияетки», «беранжерки» — то были веселые примечания к курсу литературы.

Есть ли такая матрица в «Батальонном разведчике»?

Наверное, есть. Только не схватишь. «Умер бедняга в больнице военной»? Нет, не то... Матрица в «Разведчике» есть, но не литературная, а фольклорная, таким тонким и глубинным слоем заложенная, что ирония по отношению к этой обкатанной модели не мешает патетике по отношению к той реальности, что эту модель породила. Выплеск в оба конца: в смеховую разрядку и в неподдельные слезы. Я ж говорю: «Батальонный разведчик» — это шедевр, уникум, неповторимое попадание. Разом — ад и рай, верх и низ:

А после, друзья, захотелось  
В уборную, братцы, сходить,  
Душа у меня разболелась,  
Душа у калеки болит.

Каковы повторы! «Друзья — братцы»... «Душа — душа»... «У меня — у калеки...» И не поймешь, то ли это простак заговаривается, то ли мудрец заговаривает боль. То ли тело с душой тут с большого бодуна перепутано, то ли впрямь от большой боли никак не различить, осколок ли терзает душу, обида ли мучит тело.

Да это в данном случае одно и то же.

Болит мой осколок железа  
И режет пузырь мочевой.  
Полез под кровать за протезом,  
А там писаришка штабной!

В этом месте Алексей Фатьянов, наверное, и начинал плакать. Классик официальной советской песни обладал, конечно, слухом мастера; а еще у него было нормальное доброе сердце. И он говорил своему тезке за столиком ВТО:

— Слушай, Леш... Вот я написал «Соловьев». Сталин плакал... Сталин! Плакал!! А ты... Ты без меня и за этот столик бы не попал. Но ради одной строчки твоего «Батальонного разведчика» я бы всех своих «Соловьев» пустил по ветру!

Михаил Светлов, автор бессмертной «Гренады», бессмертной «Каховки», не был так многословен и Отца народов всуе не вспоминал. Но секрет «Разведчика» определил очень точно:

— Божественная интонация!

Штабного я бил в белые груди,  
Сшибая с грудой ордена...

## ДЕД ОХРИМ И ДРУГИЕ

Ой, люди, ой, русские люди,  
Родная моя сторона!

Нет, это потрясающе! Писаришка, который только что серым сморчком помирал от страха под кроватью, вдруг вырастает до масштабов Идолища Поганого, на белых грудях которого сверкают награды и от неистребимости которого плачет Русская земля! Идет борьба титанов, столкновение богатырей, война миров, систем, принципов! Апокалипсис!

Божественная мистерия возникает на месте фарса. Секрет шедевра: ничто не мешает величию, как ничто не мешает и тихой мещанской слезе. Каждому — по силам его.

Между прочим, именно это четверостишие было первым, которое я услышал, еще не зная самой песни. Оно, похоже, первым и запоминается. Его спел... нет, продекламировал как пример грандиозной поэзии Владимир Иллеш (журналист, сын знаменитого венгерского писателя-коммуниста Белы Иллеша, отец еще не родившегося тогда знаменитого московского журналиста, первопроходца Чернобыля Андрея Иллеша). Владимир Иллеш работал тогда, как и я, в журнале «Советский Союз» (был такой красочный дублер-соперник глянцевого журнала «Америка»). И процитировал он четверостишие нам, молодым сотрудникам, в двух шагах от кабинета, где сидел главный редактор Николай Грибачев (дверь, впрочем, была прикрыта).

И между прочим, Алексей Охрименко какое-то время подрабатывал в том же журнале. Он был еще

не тот «Дед Охрим», которого накрыло славой в начале девяностых, когда «Батальонный разведчик» был оприходован источниковедами бардовской песни; в 1957 году будущий дед еще бегал по редакциям как самый безотказный работяга-репортер, не гнушавшийся писать «подтекстовки» в праздничные стенгазеты. Видимо, он продолжал приватно петь «Батальонного разведчика» по московским кухням, откуда и вынес Иллеш восхитившего его «штабного» с «грудями» и «орденами».

И между прочим, почти наверняка именно в редакции журнала «Советский Союз» на каком-нибудь редакционном «междусобойчике» эту песню мог услышать яростный сталинец поэт Николай Грибачев. А к нему уже совсем близок — яростный сталинец прозаик Всеволод Кочетов, который и процитировал «Батальонного разведчика» в романе «Чего же ты хочешь?», где назвал автора песни «изрядным сукиным сыном», а «штабного писаришку» ненароком подменил «нашим писарем». Испортил песню, умник.

Ну, хорошо, с писарем покончили. А Клава? А милая Клава? А берущий за душу сюжет, над которым крупной слезой плакал поэт Алексей Фатьянов и несомненно заплакал бы товарищ Сталин, если бы услышал?

Сюжет завершается виртуозной синекдохой — от праведного гражданского протеза к интимному семейному костылю:

Жену-то я, братцы, так нежно любил:  
Протез на нее не поднялся,



## ДЕД ОХРИМ И ДРУГИЕ

Ее костьюлем я маленько побил  
И с нею навек распрощался.

Точка. Можно убирать тела. Гамлетовской мощи история завершается. Отелло отмщен. Лев Николаевич Толстой может лицедреть дубину народной войны через костоломно-протезную призму XX века. Шедевр авторской песни сотворен, занесен в золотой фонд русской культуры, впечатан в народную память.

Увы, есть еще и постскриптум.

Не забудем, что шедевр этот сочиняют не просто три фронтовика, которых история только что проволокла «от Москвы до Берлина». Они еще и интеллигенты, которые хотят пробиться: кинематографист, пианист и журналист. У одного из них «генная память»: отец журналиста, Федор Охрименко, в 1919 году был принят в «Правду» на роль поэта-переводчика и получил «одежду, квартиру и продовольствие» по личной записке товарища Ленина. А был он до того — голый-босый совработник, едва унесший ноги от денкинцев. А помощь получил — потому что растрогал Марию Ильиничну Ульянову переводом какого-то английского революционного стихотворения. А английский знал — потому что после 1905 года, спасаясь от карателей, унес ноги в Америку и продержался там несколько лет, потому что получил работу у Эдисона. А к Эдисону попал, потому что в отчаянии от безработицы написал слезное письмо Толстому и Толстой просигналил в Штаты своему поклоннику, знаменитому изобретателю и предпринимателю, чтоб тот приютит русского. В завершение одиссеи Федор Охри-

менко получил членский билет Союза писателей СССР чуть не из рук самого Горького, а от Советской власти — «большую, в тридцать метров, комнату с балконом в доме 6 по Чистому переулку», где и вырос сын Федора Алексей.

У сына, как видим, были основания считать Льва Толстого своим покровителем и ощущать литературный зов предков.

То есть, держаться за литературные перила.

Вот под конец и пустили ребята «Батальонного разведчика» вслед тому ямщику, что во времена оны служил на почте. Это уж после того, как разведчик расстался со своей Клавой.

С тех пор предо мною все время она,  
Красивые карие очи...  
Налейте, налейте стакан мне вина,  
Рассказывать нет дальше мочи...

Нет мочи терпеть эту «поделочку», эту ариетку-беранжерку после той мощи, которую продемонстрировал нам батальонный разведчик с протезом в одной руке и костылем в другой. Это же почти «продажа номера», выпрашивание аплодисментов, ставка на успех. То самое, чем озадачил читателя Е. Калининцев в своей статье «Благородные слезы эпохи».

«Идея сверхпопулярности, — пишет Е. Калининцев, — является, пожалуй, одной из навязчивых в культурном наследии человечества. Этот социальный невроз настолько запущен, что сама она, популярность, представляется то мистически необъяснимой,

а потому наркотически притягательной, то коварно и тайно спланированной, а потому достойной презрения и порицания. Алхимии сверхпопулярного произведения посвятили себя великие различных эпох».

Мне по сердцу некоторая брезгливость, с которой прикасается к этой алхимии автор превосходной статьи, напечатанной в качестве предисловия в книге Алексея Охрименко «Я был батальонный разведчик». Но почему он все-таки полагает, что дело именно в том, что была какая-то хитрая загадка, которую сумели разгадать авторы великой песни? Что это какое-то изумительное, гомеровски слепое попадание, которое заставило Россию принять всерьез ироническую, на грани насмешки, пародию. Что три московских мальчика сотворили салонную шалость, а «безногие нищие на при вокзальных площадях и в пригородных электричках» приняли все это всерьез и запели как откровение, и Россия «заплакала, зарыдала, заклучилась», не замечая, что же ей такое подсунули. Экая простодушная!

Я думаю, что все не так. Я подозреваю, что подобная игровая схема обидна и для трех интеллектуалов, которым приписан оскорбительный умысел, и для России, которой приписана глухота, если не глупость.

Разумеется, каким-то краешком сознания авторы песни и впрямь от души веселились, обрушивая костыль на любимую шею. Доводя до выигрышного финала бурлескную компоненту, они завершили песенку куплетом, в котором неловкость прикрыли нахальством:

Налейте, налейте скорей мне вина,  
Тоска меня смертная гложет,

Копейкой своей поддержите меня —  
Подайте, друзья, кто сколь может...

Тут уж прямая и откровенная «продажа номера»: если, мол, вы не поняли, что мы валяли перед вами дурака, так теперь, почтеннейшие слушатели, не отвертитесь, извольте валять дурака вместе с нами!

Финал — для заурядной «беранжерки». Шарада — для свежеспеченных филологов. Уровень «Донны Лауры», «Графа Толстого», «Абдула Гамида» и прочих веселых римейков, которые подхватывали в 50-е годы изощренные студенты, но никогда не пели всерьез «безногие нищие на привокзальных площадях».

Запели они — «Батальонного разведчика». Потому что в этой вечной песне пародия и трагедия сливаются в единстве, величие которого не поддается измерению на шкале популярности-сверхпопулярности и не соотносится с технологией маскульта. Ибо учуяно и передано здесь то состояние душ, в котором «безногий инвалид» и «интеллектуальный пародист» начинают испытывать общую боль. Это та степень единой беды, где смыкаются уровни. Такое бывает нечасто — только в звездные мгновения Истории, когда гримаса смеха неотличима от гримасы боли. И уже неважно, горевали или веселились три веселых друга, сочиняя песню, — важно, что они вжились в беду народа и народ заплакал, и засмеялся, и загоревал, и заиграл, признав себя героем песни.

Когда по прошествии полувека авторов стали разыскивать, нашелся только «дед Охрим». Жить ему оста-

валось считанные месяцы. Я успел увидеть его раза два на концертах авторской песни, которые в начале 90-х годов устраивал Эдмунд Йодковский. «Дед» выходил на сцену, улыбаясь, — седой, легкий, быстрый, давно привыкший преодолевать муки своего искромсанного на войне тела и решительно не привыкший к сценическому успеху. Он держал калеченными руками допотопную гитару-семиструнку, добросовестно пел «Разведчика» и... далее я процитирую великолепное описание из статьи Е. Калинцева: «...и с некоторым недоумением поглядывал в переполненный зал... Он был нечеткой тенью мифа, созданного им самим... Может, ему показалось, что он это сочинил? Или нам показалось?.. Его, насмешника и острослова, меньше всего, быть может, интересовали постиндустриальные концепты и технологии (т.е. способы улавливания публики и секреты сверхпопулярности. — Л.А.). А если бы кто и стал донимать его вопросом на эту тему, он бы в ответ, наверно, выразительно и весело промолчал. Он хоть и не признавался, все же был батальонным разведчиком...

А разведчики молчат».

Правильно. Они молчат, когда их допрашивают писаришки, особенно в чужих штабах. Но когда им с благодарностью смотрит в глаза страна, на мгновенье разрешившаяся от боли, они молчат по другой причине.

Есть вещи, не вмещающиеся ни в концепты, ни в рецепты. Есть состояния, неуловимые на шкале неврозов и навязчивых идей. Есть встречи с судьбой, необъяснимые и священные, как любящий удар костыля.

Возможно, я опоздал с этими воспоминаниями. Наши песни, «рожденные в года глухие», — то, чем пробовали мы себя в далекие уже пятидесятые годы, — теперь история. Мало сказать, история — история давно прошедшая, конченная, превзойденная. Плюс-вамперфект. Пели у костров. Потом запели у микрофонов. Дым сразу повыветрился, стало меньше огня и больше блеска. К нашим поэтам приставили странные зарубежные определения: «шансонье», «барды», «менестрели». Потом возникло косноязычное, заикающееся буквосочетание «КСП». Расцвело это КСП в 60-е годы: из интимного «я» песня вышла на всеобщее обозрение, она завоевала эстраду, она продемонстрировала всесоюзный размах. Потом мероприятие свернулось, измельчало; «каэпешники» из знаменитостей «всесоюзных» стали «местными» — городскими, районными. По ходу 70-х жанр, порожденный поколением послевоенных мечтателей, все более воспринимался как нечто сентиментально-слабосильное: по словам Юрия Гребенщикова, «должны были прийти ребята более нервные, ироничные, непримиримые, „крутые“ — представители поколения, вовсе не знавшего общественных взлетов, выросшего в годы, когда все предлагалось принимать на веру...» Не буду спорить с Ю. Гребенщиковым по поводу тех изящных

определений, которые он дает временам, а нравы он определил вполне точно.

«Нервные ребята» пришли, и наша бедная самодельная песня пала под ударами рока. Кто в нее теперь вслушивается, когда и «рокеры» вот-вот сойдут под давлением более молодых конкурентов? Кто станет теперь вживаться в тихие вздохи, вырывавшиеся когда-то у молодых людей, которым сейчас за шестьдесят? Кто вспомнит, что эти вздохи были первой формой протеста против бодрого обязательного официоза – формой спасения личности? Кому все это теперь понадобится, если бодрый официоз (я имею в виду певшиеся артистами по радио песни давно прошедших лет) сам-то давно помер, и не просто помер, а настолько странен на нынешний вкус, что как бы «вообще не существовал»? А впрочем, не зарекайтесь, молодые друзья. История непредсказуема в своих загадках; запасники ее памяти неспроста так обширны; они могут сослужить службу в самой неожиданной ситуации. Тихая гитара способна вернуть ощущение личности в противовес не только коллективному самогипнозу, ведущему на физзарядку образца 40-х годов, но и коллективному самогипнозу в духе «металла» 90-х. Всяко бывает. Может, еще и вспомните, как ваши дедушки в эпоху Первой Оттепели, в 1956 году, пели у костров? Может, еще почувствуете, что такое «тайная свобода» – свобода гитарного аккорда, свобода пропеть с улыбкой: «Снова нас ведут куда-то, и не ясен наш маршрут...» Может, еще спросите, кто же это спел, кто так улыбнулся когда-то, кто был первым?

Так кто же начал? Кто эту «костровую» песню вывел на уровень поэзии? Кто первый взял гитару и, подойдя к микрофону, стал не читать стихи, а петь их? Кто — у истока традиции? Многие полагают: Окуджава. Еще чаще говорят: Высоцкий. У людей есть основание думать так. Но если быть точными, то у истоков современной звучащей лирики стоит Визбор. Юрий Визбор. Было время, недолгое, полтора-два года в конце пятидесятых, когда именно он, ярко выделившийся, как бы выплывший из волн широко разлившейся тогда студенческой песни, единолично овладел вниманием и сердцами слушателей. Это было до Окуджавы, до Высоцкого, до Анчарова, до Галича, до Кима, Коваля и Новеллы Матвеевой, пожалуй, даже до Городницкого и Ады Якушевой.

Магнитофонные ленты, передаваемые из дома в дом, и живые голоса, подхватывающие песню от костра к костру, были словно отражением облика самого Визбора, веселого, желтоволосого, круглолицего парня в ковбойке, который не то пел, не то шептал, не то рассказывал:

Лыжи у печки стоят...  
Гаснет закат за горой...

Было в самом начале шестидесятых годов недолгое время, когда мы довольно часто встречались. Я переживал первую безоглядную влюбленность в его песни. С огромным допотопным магнитофоном в рюкзаке я таскался к нему на Неглинку, в старинную комнату за широченной лестницей, о двух окошках на скве-



рик ЦУМа, — в древний дом, казавшийся памятником архитектуры, где и жить-то неловко, — в дом, который для меня теперь тоже навсегда памятник — память о нем, о Визборе, о его стихах, о стихах, его окружавших: «И в этом доме два окна не спят из-за меня...» Записавши тогда очередную катушку его песен, мы вспоминали, кто в каких был маршрутах, и он показал мне несколько горных пейзажей, свежо и романтично исполненных в гуаши. Я спросил: «И это тоже ты?» — Он скромно улыбнулся и кивнул. Я сказал: «Зачем ты разбрасываешься? Тебя губят твои таланты. Все разлетится». Улыбка сошла; я подумал, что попал на больное место, и не возвращался более к этой теме.

Он был и впрямь ярко, раскидисто, нерасчетливо талантлив. Песни его пело студенчество, это был главный его дар, его судьба. Но писал он и прозу, которую уже начинал, кажется, понемногу печатать. И эти гуаши на листах ватмана: «Зеленые озера да черточки лесов...» И наконец, в секунду покорявший вас, уверенный артистизм его! Внешность проказника, «рыжего Шванке», и потаенная печаль в уголках рта — ясно же было, что кино не должно пропустить такого природного артиста.

И не пропустило. Он сыграл свои роли, написал свои пейзажи, издал свои рассказы. Он прокрутился, пробезумствовал, пропел, проликовал, прогрустил отмеренные ему пятьдесят лет. Теперь, слушая его смеющееся пение, я думаю о том, что судьба соблазнила его, отманила в сторону, отвела от самого главного его дара. От того главного, что он все-таки

сделал. Он создал современную студенческую песню. Он дал своему поколению голос, дал жанр, и с его голоса, с его легкой руки пошло уже поветрие, и явились менестрели следующих поколений, принцип был распознан, почин подхвачен, создалась традиция, артистическая система, оказавшая влияние на поэзию и ставшая ее частью.

Визбор немного потерялся в этой лавине, им самим вызванной. Аудитория множилась и дробилась; из студенческой среды новый песенный стиль взлетел в профессиональную литературную сферу, где немедленно воцарился Булат Окуджава; новая песенная культура пробудила дальние от студенчества края народа, всколыхнула массу, которую выразил и покорила Владимир Высоцкий. Визбор уступал первому в чистоте тона, второму – в остроте и резкости типизма; он остался певцом студенчества, романтиком послевоенного поколения, мальчиком оттепельных лет, а жизнь бежала дальше. И сам он, Визбор, гулял со своей гитарой счастливо и ярко; песенная его лирика летала над Хибинскими и Забайкальскими лесами, над ледниками Кавказа и песками Средней Азии.

В нем было что-то от бродяги, от счастливого гуляки – в Визборе-репортере, Визборе-журналисте, Визборе-шутнике, и все это запойное кружение, эта «хала-бала» вдруг отдавалась в его стихе внезапной и непонятой тревогой.

... И лишь меня  
Все ждут в порту,

## ЮРИЙ ВИЗБОР

Где замолчат  
Турбины «ТУ»...

И кончилось. Замолчали турбины.

Пришла пора собирать его стихи и вчитываться в них. Пришла пора понять то место, какое занял Юрий Визбор в нашей лирике. В истории новейшей русской поэзии.

Интонации, найденные Визбором-поэтом, услышаны и усвоены нашей лирикой; они и сейчас откликаются в ней то простым мужеством, то неожиданной болью исповеди. Аудитория Визбора-певца – то самое студенчество пятидесятых-шестидесятых годов, которое когда-то первым расслышало его, – аудитория эта растворилась: его давние слушатели составили рабочий костяк интеллигенции предперестроечных лет, а потом, после «переворота», стали сходить в тень. Эти люди не дали стихам Визбора забыться.

Знал ли он это при жизни?

Вернуться бы сейчас в тот далекий шестьдесят первый год, когда сидели мы вдвоем около огромного доисторического магнитофона и рассматривали оранжевые и синие горы на его гуашках, а за окнами летел снег на кустарники у ЦУМа, да сказать:

– Не думай-ка, брат, ни о чем! Разбрасывайся! Пой, пиши, рисуй, играй! Не бойся! Не пропадут твои песни! Не пропадут.

\* \* \*

Он был прирожденно артистичен, этот певец у костров, и в его артистизме уже была нащупана своя долгая

тема. Своя интонация, найденная сразу и точно. Тогда шутили: у Визбора даже гитара смеется! В его голосе искрилось какое-то полускрытое ликование, у него улыбалось каждое слово, каждый звук; эта свободно играющая радость окрашивала у него любую песню, даже грустную. Вечер его памяти в декабре 1984 года (готовили для его живого пятидесятилетия, а вышел – траурный) показал, сколь прочна его популярность. Я не забуду этот гигантский зал: люди словно замерли от переполнявших их слез, но не решались их пролить – такие сцены неслись ликующие, искрящиеся его песни. В зале сидели люди, которые когда-то первыми приняли и подхватили их: постаревшие студенты пятидесятых годов, работающая интеллигенция...

Визбор был и остался ее поэтом, выразителем ее душевности, ее судьбы. Нашей судьбы. Он – поэт товарищества, поэт контакта, поэт тесных человеческих связей. Это чувствуешь, когда сравниваешь его душевную контактность с потаенным одиночеством маленького солдата из песен Окуджавы. Или с крутой мятежностью героя песен Высоцкого: тот полагается только на свои силы. А герой Визбора всегда в связке, в цепочке. Визбор – это тепло дружеских рук, улыбка солидарности, ликование встречи. Он – певец мужской доблести. Его герой – человек с рюкзаком и ледорубом. Человек на крутом склоне. На накренившейся палубе. За рулем мчащейся машины. За штурвалом взмывающего самолета.

Его символы – тропа, уходящая в туман, тропа, по круче взбирающаяся к солнцу. Его язык – ску-

тые жесты. Мужская немногословность, стесняющаяся самой себя, как бы прячущая свою силу. Он – певец сильных людей. Притом – никакой выпренности, все почти «по-домашнему» просто: лыжи у печки, качнувшийся вагон, намокшая палатка... Дом на колесах. Романтическая мечта выношена не в воображении джеклондоновского героя, а в сознании реального послевоенного студента из тех самых детей войны, что выжили в страшные годы, выросли на «горбатых улицах», а потом, выучившись, освоив книжные премудрости, закинули за плечи рюкзаки и пошли осваивать эту землю. Визбор с его нехитрыми, покоряющими мелодиями, с его душевностью, с его улыбающимся компанейским обликом – романтик этого поколения. Поэт доблести, выпестованной в нежном и ранимом сердце. Поэт улыбки, в которой из-под уверенности бывалого человека видно потрясение мальчика, глядевшего в глаза войне.

Он – поэт поколения, не утратившего юношеской мечтательности. Он – поэт эпохи, которая завещает свою мечту сильным людям будущего. Таким он и останется в истории современной лирики – рыжий Визбор со смеющейся гитарой.

## Горький дым

---

*Недобрая, а все-таки своя...*

Александр

Городницкий

Начнем-ка с кухни.

Он поправит: «Мы начинали не с кухонь московских — с тундры скорее и с чахлой тайги».

Да, да, конечно... и все-таки... в самом начале бо-х годов я попал на московскую кухню или, точнее, в комнатку в коммуналке, где Визбор, окруженный бутылками и слушателями, выдавал свой репертуар. Когда он спел «Деревянные города», моя жена, страстная музейщица, влюбленная в русский Север и планировавшая очередной отпуск, спросила:

— О каком городе ты это написал?

На что Визбор, пресекая подозрения в «присвоении чужого» (столь актуальные эпоху спустя), ответил:

— Это написал не я. Это написал Городницкий.

— Кто?

— Замечательный человек, — ответил Визбор и начал новую песню, на сей раз свою.

Кроме «замечательного человека», ничто в тот момент не влетело в память.

Влетало потом, одно за другим, попеременно с песнями.

Говорили: «геолог». Это годилось: «Крепись, геолог, держись, геолог, ты ветру и солнцу брат!» Кроме ветра и солнца, было еще много чего в низовьях

Енисей. Его ударили ножом – спасла пряжка на лямке рюкзака. Потом он лежал с карабином у палатки и отстреливался от пьяных работяг, приехавших на тракторе насиловать коллекторшу Нинку. Потом, сам пьяный, шатаясь, придерживал на голове консервную банку – стоял под выстрелами остервеневшего от ревности соперника. На Кольском полуострове ему (не зная, кто он) показали могилу «того самого Городницкого, который „От злой тоски“ написал: тут-де он сидел, тут же, в зоне, его и пришили». Из лагеря под Лугой ему (уже зная, кто он) прислали письмо: «Дорогой Александр Михайлович, мы любим ваши песни, особенно песню „От злой тоски...“, которую считаем своей... Ежели что – примем как родного».

От последнего бог миловал. Но штормов, расколотых льдин, теряющих высоту самолетов и таежных голодовок в ожидании пропавшего борта хватанул по горло. Такую судьбу подложила реальность под романтические песни.

Случай для шестидесятника в принципе классический. Перед нами вовсе не монстр, ищущий приключений, – перед нами «худосочный» ленинградский мальчик, «сын добропорядочных и заботливых родителей», еврейским происхождением вколотенный еще и в соответствующий комплекс неполноценности, – есть что преодолевать! И преодолевает. Послевоенный мечтатель «мается бреднями»: непроходимой тайгой и штормовым морем. Никакой геофизики и магнитосъемки там и в заводе нет – есть ленинградский Дворец пионеров, поэтический кружок Глеба

Семенова, литература, история и ничего больше! Джек Лондон, Экзюпери, а прежде всех – Киплинг... И Гумилев, полпред Киплинга в тайном синодике. И полпреды Гумилева в разрешенном для подражания явном синодике: Тихонов, Луговской, Симонов...

Ни на филфак, ни на истфак с пятым пунктом в анкете соваться не следовало. Выбрал Горный – лучшее из доступного в Ленинграде.

Ну и прикрылся бы синклиналью! И вернулся бы с фиговым листком диплома в вожделенную литературу и возлюбленную историю...

Так нет же (тут мы прикасаемся к изумительному качеству Городницкого, ведущему в тайну его личности и в «рудное тело» его поэтики и мелодики): мало ему пяти лет горного студенчества – распределяется в Заполярье искать уран. Мало повисеть с ледорубом на скалах Гиссарского хребта на преддипломной практике – налаживается туда на несколько сезонов. Еще на несколько сезонов – под Игарку: кормит гнуса, ищет медь. Находит! Из сухопутной магниторазведки передислоцируется в океанологию, плавает на «Крузенштерне», на «Витязе», на новейших судах и на старых ржавых посудинах, летает на лайнерах и на колымагах, погружается в океан на «обитаемых аппаратах». Ищет Атлантиду, не находит, однако совершенствует методику поиска. Ищет подтверждений вегенеровской теории дрейфа материков. Не находит. Однако обнаруживает под базальтовым слоем океанского дна еще один слой, который все-таки позволяет говорить о дрейфе если не материков, то плит. Обосновывает петромагнитную мо-



дель океанической коры. Участвует в открытии биоэлектрического эффекта фитопланктона... Нет, мне все-таки лучше перейти на русский: защищает две диссертации. Становится академиком...

Имеет ли все это отношение к поэзии — не в том тривиальном смысле, что иные академики любят пописывать стихи, а в прямо противоположном: что прирожденный поэт, «прикрывшийся» наукой, вкладывается и в науку, да так, как вкладываются в свою мечту только поэты?

Для этого, то есть для того, чтобы написать 230 научных статей и 8 монографий (какое-то время число монографий шло вровень с числом стихотворных сборников), нужны недюжинные силы. Но не только. Нужно еще нечто, имеющее отношение к самому базису личности: невероятный вкус к жизни. Безудержное, безоглядное, беззаветное отношение к реальности как к дару судьбы. Фантастическое душевное полнокровие. Изумительная, почти неправдоподобная истовость, я бы сказал, добросовестность бытия. Наперекор «худосочию» и «комплексам», наперекос «сепсису» и «скепсису». В век «разочарований» и «обманутости» такое обезоруживающее полнодушие — уже на грани вызова.

Здесь и таится колдовской фермент его поэзии.

Что в ней так действует?

При первом контакте — достоверность деталей. Это не мечта, не сказка, не царство Божье внутри нас (хотя — и мечта, и сказка, и царство...), но — зарисовка. Все простейшими штрихами, словно на полях

*пикетажки*. Сучья в костре. Чахоточные сосны. Палатка. Быт геологов. Картофельный дымок. «Кожаные куртки, брошенные в угол». Одна такая деталь — и возникает обстановка нищей гостиницы, без вешалок, без занавесок на окнах — полубарак, где припущают, пережидая непогоду, летчики, сезонники, сидельцы...

Ни полслова о лагерях: позднейшие посвящения «жертвам сталинских репрессий» Городницкий недрогнувшей рукой снимает, и правильно: быт зоны и так стоит в его песнях неназываемым ледяным фронтом; это не какой-то отдельный «кусочек» земли или жизни, это общий климат, где геолог и зэк пронизаны одним ветром.

Тяжело осевший в мерзлоту барачно-лагерный мир каким-то краем соприкасается, однако, со сказкой. С мечтой. С романтической зарей, явно вынесенной автором из пионерского детства, — хотя прямо и она не названа, эта счастливая земшарность-глобальность. Как не названа и «зона». Тут все в составе «атмосферы». В сопряжении планов. В объемности строк. «Мостовые скрипят, как половицы» — Дом равен Городу, Город — Миру. «Висят на окнах синие метели» — вот так: занавесок нема, занавешиваемся тряпкой, зато метель — родная, как занавеска.

Так сказка или быль? Правда или обман?

«Ах, наши давние обманы, вы стали правдою теперь». Реальность слита с легендой. Существование ирреально, однако эта ирреальность — непреложна. Поэт обживает оскуделый и безнадежный мир. Мир

висит над пропастью, его на пределе сил удерживают атланты — «из них ослабни кто-то, и небо упадет»... но если упадет, человек примет катастрофу как данность и продолжит маршрут.

Плывет человек «по абрису», карта у него врет, да «на это место уж нету карты», и неведомо что за поворотом — человек готов к гибели. Это что-то фантастическое: *привычка* к ежесекундной смертельной угрозе. «Моей вдове»... нет, вы слышите? — *своей вдове* шлет приветы. «Не пухом будет мне земля, а камнем ляжет мне на грудь»... нет, вы слышите: каким *голосом* это поется! В голосе — ни отчаяния, ни сокрушения — какой-то запредельный, веселый азарт. Летит в порог, на камни, в пропасть — поет: «И подавать я не должен виду, что умирать не хочется»!

Можно подложить фактуру, подстроить мысль, но невозможно подделать дыхание. Секрет «ранней классики» Городницкого, «в два сезона» облетевшей когда-то Союз, — дыхание поющего.

Он неоднократно говорил: текст важнее мелодии. Это — если понимать мелодию как нечто отдельное и искусное (искусственное). Но мелодия у Городницкого возникает не как что-то отдельное и искусное, она следует за реальностью, вторит ей, дышит с нею в такт. Ее косвенный источник — песня каюра, «незатейливый, но точный механизм»: что вижу, то пою. Ее прямой источник — песня усталых работяг, добравшихся до нар. Это не тюремный фольклор, затейливый и вывернутый по законам тисканья романа, это именно пение работяг, «мужиков», простое пение, похожее на вздох,



сиональным литератором, ни сколько-нибудь сносным исполнителем.

Может, это было и к лучшему: судьба оградила его от эстрадных подмостков; не владея ни голосом, ни гитарой, он уберется от соответствующего «образа жизни». Уберегла его судьба и от искуса ранних изданий: страна пела его песни, а в печатном виде было всего ничего: полторы газетных вырезки да кучка пепла от коллективного сборника студентов, сожженного в 1956 году по решению парткома во дворе Горного института.

Городницкий, понятно, был не один такой «неудачник» печати: барды бо-х годов, уже всенародно известные, сплошь продирались в литературу с диким трудом. В случае Городницкого это дало следующий эффект: с первых шагов реализовавшийся как автор песен, он застопорился, затормозился, заморозился как поэт — ушел в «подледное» плавание. Он понимал, что «песни» это одно, а «стихи» — другое. Это «другое» и было изначальной целью, мечтой, вдохновенным языком души; на этом языке предстояло ему выразить то *другое*, что не вместились в песни.

Песни — это то, что «со всеми вместе».

Стихи — это то, что «наедине с собой».

Там — общее бытие. И впитанный с блокадного детства страх «быть не как все».

Тут — непредсказуемый диалог личности с судьбой. И — никакой «общей защиты» («ежели что — встретим как родного»). И — никакого эпического дыхания: лирика, обрушенная в драму.

Три темы сбивают Городницкого со счастливо найденной первоначальной интонации — тремя ступенями спускается его душа в ад понимания. Еврейская история — раз. Российская история — два. Общечеловеческая история — три. Три пути сливаются в один. И там — тупик.

Еврейская тема возникает как литературный сюжет, навеянный, кажется, Фейхтвангером. «Из Германии едут евреи накануне тридцатых годов», а друзья пожимают плечами: уезжать из такой культурной страны!

Иосиф Флавий добавляет в сюжет мифологического яда: «Прилипчив по натуре, приникнет он, изгой, к чужой литературе, к истории чужой».

«Художник Левитан» разворачивает сюжет к родным осинам: пасынок России отдает ей все: кровь, силы, имя. Что взамен? Ничего. «Имена теряют реки, образуя океан». Чем скомпенсируется потеря? Бурей в океане?

Яков Юровский, во главе расстрельной команды латышей и мадьяр, угробивший Николая Второго, доводит сюжет до последней ясности — ему выкрикнуто напрямую:

Ну куда ты лезешь? Ну куда ты, —  
Жидок, узкоплеч, сутуловат?  
Все они не будут виноваты, —  
Ты один лишь будешь виноват.  
Не садись в чужие эти сани,  
Жизнь свою не отдавай зазря, —

## АЛЕКСАНДР ГОРОДНИЦКИЙ

Пусть они приканчивают сами  
Своего кровавого царя!

«Своего»... А ведь тоже — «датчанин» был, «бри-танцу» брат, одним словом, «немец». Так что дело не в этом.

Дело в терзании интеллигента, которому открылось место, куда можно убежать. Искус! И посыпалось «свое — чужое». Бегут! «Спасают детей». Пугают оставшихся погромом. Еще унизительнее: немотой. «Не русский поэт ты, а русскоязычный». Это автору «Злой тоски»!

Он отбивается: «И все-таки с детства люблю я, хоть плачь, проселки и серое небо над ними, и эту любовь у меня не отнимет ни пьяный погромщик, ни Бог, ни палач».

«Ни Бог, ни царь и не герой...» — с перепугу можно и в «Интернационал» оступиться. И вообще, после «Перекатов» не впечатляет. Подкошена душа, надколота. Никогда и намек на такое не было в юном советском сердце. Никакого «еврейства» в заводе! Разве что в омской эвакуации воробьев «жидами» звали, но эти мелкие пакости можно было переступить. Многое можно было переступить, опираясь на пионерское детство, на комсомольскую юность, на братство приисков и экспедиций.

И вдруг — рушится.

Надо становиться евреем?

Память рода проступает, как фреска из-под записей. Как иврит, не изучаемый, а словно припоминаемый на иерусалимских улицах.

В Израиле тесно. Зато — «времени немереный простор» бьет из тесноты пространства. И крови требует, крови — преданности по крови — от человека, эту кровь ни во что не ставившего.

Так почему же сейчас поддается?

Вот ответ:

Мой дед в губернском Могилеве  
Писал с ошибками по-русски,  
Мои израильские внушки  
Забудут русские слова...

Кажется, это и есть суть драмы: отсечение связей — с прошлым, с будущим. Сюжет очищается от псевдонимов: герой, даже в самом «обмане» умевший разглядеть «правду» (именно потому умевший, что было «для кого»), обнаруживает, что — «не для кого». Ледяным одиночеством дышит «голос крови». Ярлык «еврейства» прикрито испытание в вакуумной камере.

И стою я под Стеною Плача  
В позднем покаянии жестоком,  
Возвращаясь так или иначе  
К ранее неведомым истокам,  
Чтоб в конце назначенного действия,  
Над моей кончиною помешкав,  
Усмехнулся Бог мой иудейский  
Азиатской темною усмешкой.

Еще бы и не усмехнуться. К *каким* истокам возвращаешься? К тем, что дремали в тысячелетних жи-



## АЛЕКСАНДР ГОРОДНИЦКИЙ

лах и проснулись при слове «погром»? Или к тем, какие вынесла личность из ленинградской блокады и отказалась эту блокаду срочно переименовать в санкт-петербургскую? *То истоки, а это что, не истоки?*

«Самодостаточность» еврейства и пленяет, и пугает Городницкого. Снимем «покров»: его ужасает невозможность русской души защититься такой же самодостаточностью. Но и пленяет. Потому что русские живут «всем миром», «земшаром», все-ленской истиной. Страшно в России – еще страшней потерять Россию.

Это не «выбор» – это взгляд в глаза судьбе, которая *тебя* выбрала.

Остается только признаться в этом: проговорить вслух то, о чем вообще-то лучше вслух не говорить. Пока не окличут, не ославят. Тогда – отвечать, причем на *их* волапюке:

Не ощущай себя уродцем,  
Печалью душу не трави,  
Оставлена за инородцем  
Свобода в выборе любви...  
...Когда ревнитель чистых генов  
Зубами рвет тебя, как зверь,  
Когда толпа аборигенов  
Твою выламывает дверь,  
Тебя утешит убежденье,  
Что этот дом и этот дым  
Ты выбрал сам не от рожденья,  
А сердцем собственным своим.

Да, горек «этот дым». Картофельный дымок...

Сердце, выбравшее Россию, собирает ее из осколков.

Третью веку назад молоденький поэт пообещал с легкой уверенностью:

– Но мне ни разу не привидится во снах туманный Запад, неверный дальний Запад.

Привиделся. И не во снах – наяву. И Запад дальний, неверный, и Юг обетованный, верный.

Выбрана все-таки – Россия.

Россия Пушкина. Вокруг Пушкина она и выстраивается. Чаадаев и Дельвиг, Батюшков и Матюшкин, Карамзин и Кюхельбекер, Пущин и Матвей Муравьев...

(В эту же самую пору Юлий Ким, смеясь, выстраивает аналогичный ряд в цикле, посвященном 1812 году, а Булат Окуджава всерьез переходит на прозу – к тем же декабристам.)

Городницкий поднимает из гробов русское дворянство. «Тот, кто убил, рядом с тем, кто убит». Примиренные в могилах, вчерашние смертельные противники должны еще раз примириться – в стихе. Колокол новгородский и скипетр московский: оплакали казненных – вперед! Не так уж важно, на какую масть ставили, – белый генерал мог бы пойти служить в ЧК... «к родной земле в последний раз прижаться...»

(В аналогичном случае Иосиф Бродский уточняет: «К равнодушной отчизне прижимаясь щекой».)

Отчизна Городницкого не равнодушна – яростна, горестна, несправедна и праведна в вечном раз-

двоении. Два Гоголя несовместимы на московских пьедесталах, но оба – реальность. Блуждает стоязыкая орда «между Третьим Римом и Четвертым Интернационалом».

(Николаю Бердяеву для аналогии хватает Интернационала Третьего.)

Бердяев, в отличие от Городницкого, родился в имении, а не в земшарном пространстве. И время было другое, чем то, из которого слышится голос Городницкого:

Мне бы выпросить у всемогущего Бога  
Для рождения время себе иное.  
Но безбожное детство мое убого.  
Очевидно, я сам тому виною,  
Что не в том меня прокрутили кадре  
И не в той крестили меня купели,  
Что не дом и не улица был мой адрес,  
А Советский Союз, как когда-то пели.

В прекрасную пору, когда это пели, Городницкий, созерцая у реки Сестры приграничные берега, обронил строчки, из-за которых песня «Финская граница» ни при какой погоде не могла бы попасть в советскую печать: «Мы Финляндию у Финляндии всю когда-нибудь отберем».

Теперь попало в печать – уже как насмешка над рухнувшей империей. Но поэтический смысл строк, написанных в 1963 году, вовсе не в том. И насмешка там – не над «империализмом», который съеденным вот-вот подавится, а – над бессилием души,

пытающейся объять необъятное. «Финляндия» не исчезает в утробе России; она, как и сама Россия, входит в «мир миров», адрес которого расплывается до земшарности и душа которого разрывается от подступающей тревоги.

Образ жизни, привычный к штормам и обвалам. Образ мысли, привычный к угрозе смерти. Блокада как точка отсчета и как последний расчет с судьбой.

«Русский бунт», бессмысленный и беспощадный, пахнет у Городницкого «черноземом, крестьянским потом, запахом вожжей»; это уже не бунт, а, так сказать, естественный порядок, круговорот энергии. Пусть царь «в полузатопленном гробу себе прошепчет горестно: „Финита“. Империи татарскую судьбу не выстроишь из финского гранита», — но поэт, получивший заказ киностудии на песню об этом царе, ликует от того, что надо объять все: «Веселись, Росия, Швеция, держись!» — конечно, поэт валяет Ваньку, но заказ все-таки выполняет, и выполняет с блеском, потому что в глубине души действительно вмещает все... то есть и Петра, и Евгения. И того Гоголя, и этого...

Правда, в глубине души ему невесело. В глубине души он этой самой «соборности», на которой у нас «все», — боится. «Соборность общей лжи, казармы и барака». «Праматерь лагерей». Но попробуй эту самую «соборность паханов» четко отделить в душе от коллективизма первопроходцев, которые искали норильский никель, шагали сквозь листовое пламя, пели:

Нас песнями приветствует страна...

## АЛЕКСАНДР ГОРОДНИЦКИЙ

— а потом, напевшись и напившись, ехали на тракторе насиловать «коллекторшу Нинку», и начальник партии трясущимися руками досылал патрон, пытаясь этих первопроходцев остановить, а они, протрезвев, на том же тракторе ехали к нему мириться, чтобы не наказывал виноватых.

Виноватых и невиноватых можно, конечно, разделить — развести разумно.

Но что-то мешает поэту расчислить реальность по логике. «Полагаться нельзя на всесильным казавшийся разум».

Что же можно? Можно — совмещать несовместимое. Взывать к народовольцам: зачем вы убили Александра Второго?! И шептать вместе с Дмитрием Лизогубом, которому накинули петлю: «Боже, не дай мне убить, избери меня прежде убитым, если иначе нельзя...»

Если иначе нельзя...

Разумом эти проблемы сам Натан Эйдельман решить не мог. Городницкий их и не решает. Он их — вмещает. Он о них — поет. Хотя чем дальше, тем труднее петь о том, что понимаешь.

Исторические монологи — не песни, их разве что выкашляешь с кровью, силясь выпрямить путь страны, которая никак не вплывет «ни в варяги, ни в греки». И все-таки Городницкий и в 80-е, и в 90-е годы параллельно *стихам* продолжает писать *песни*, потому что именно в песнях бьется то неразумное сердце, которое когда-то, с первыми ударами ритма попало в

унисон с огромной, подхватившей эти песни странной, шагнуло с ней в такт. Собственно, это и есть ключевой, изначальный лейтмотив песенной поэзии Городницкого. Шаг. Путь. След. «Вьюга заносит следы». А мы идем. Снег заметает. А мы идем. Метели нависают. А мы идем, летим, плывем.

Если объем мироздания, то есть наполнение, атмосфера — это вьюга, пурга, дожди, туманы, тучи, или — запах, или — листва, а острее всего все-таки — дым, то очертание мира, геометрия, связь между горизонталью и вертикалью, между солнцем-небом и атлантами острее всего передается у Городницкого через «маршрут».

Можно спросить: зачем? Зачем покорять пространство? Чтобы бежать от неразрешимости? Но так ли иначе, именно эта нота изначальна у Городницкого:

Все дорога, дорога, дорога...

И вот, по мере того как аналитический фундамент подводится под певучее овершие мира, по мере того как рассекающий атмосферу разум упирается в невменяемость «породы» или вылетает в бессмыслицу «вакуума», — меняется и изначальный лейтмотив:

Уподобясь дымной Лете,  
Две протоки невской дельты  
Вытекают ниоткуда  
И впадают в никуда.

Кольцуется маршрут.

Путь, устремленный вперед, петлей возвращает человека вспять. Европейские граниты рассыпаются на азиатских болотах. Жизнь коротка, прекрасна и – бессмысленна. Мальчик, с детства привыкший к очередям, возвращается туда, откуда вышел, и утешается тем, что отлучался «не надолго». Ибо «Земля кругла, и все перемещения, по теореме Эйлера бесстрастной, – вращения. И тема возвращения заложена в условия пространства». Все человечество идет по кругу, вступая в собственные следы. Свободы никакой нет, не было и не будет.

Это – Городницкий второй половины 90-х.

Так куда ж ты шел, бежал, летел?

Новый ответ: «Я вывих древа родового».

Хорошо тому, кто прожил без вывихов. Такому, как Санчо Панса: замотал низкий лоб платком и потопал за Дон Кихотом сквозь «утренний дым», ни о чем не печалась. Рыцарь отскачет свое, от мечтает, отблажит – и ляжет под тесовый крест. А крестьянин сойдет с осла...

...И занает странной грустью

Беспечальная душа.

Нет у Городницкого стихотворения «Дон Кихот». «Санчо Панса» – есть. Вы понимаете, кто кого оплакивает? И куда замыкает душу, куда заворачивает маршрут охлестнувшая Вселенную петля? Не Дон Кихот в центре поэзии Городницкого. А здравомыслящий Санчо Панса, не умеющий забыть безумного Дон Кихота.

Остается вернуть этот сюжет из испанского  
марева под родной дождь:

Я вывих древа родового,  
Продукт диаспоры печальной,  
Петля запутанной дороги,  
Где вьюга заметает след,  
Но Бог, что был вначале Словом,  
Дал мне здесь воздух изначальный  
И сочетанье звуков в слоге,  
Которому замены нет.  
Не быть мне Родиной любимым,  
Страны не знать Обетованной,  
Но станут в час, когда я сгину,  
Замучен мачехою злой,  
Строка моя, смешавшись с дымом,  
Российской песней безымянной,  
А плоть моя, смешавшись с глиной,  
Российской горькою землей.

Горек дым отечества.  
От сладкого тошнит.



## След гвоздя в стене воображаемой харчевни

---

За десятилетия, прошедшие с ее триумфального дебюта в большой поэзии, ни критика, немедленно ее признавшая, ни публика, навсегда ее полюбившая, кажется, так и не объяснили себе, откуда явилось это странное создание, как произошло и почему не затерялось среди высоких хлебов русской лирики, как уцелело и почему не было стерто меж жерновов социалистического реализма.

Реализма там – вообще никакого: некоторое царство, некоторое государство. Фантастическая экзотика. «Алые паруса» посреди среднерусской равнины.

И социализма – никакого... разве что в случае, когда «земной рабочий молот упал на лунный серп», и затейливая космическая эмблема взлетела из рук Новеллы Матвеевой вслед первому советскому луннику.

Но ведь и протеста против социализма – тоже никакого! Ничего, что помогло бы вписаться в «антикоммунистические ряды». Полная отрешенность!

Откуда же это околдовывающее нас обаяние, эта невидимая, но прочнейшая связь с нашей ураганной реальностью, это завораживающее нас пение – тоненькая колыбельная то ли самой себе, то ли орущему и хрипящему миру? И не уберешь эту ниточку из общей ткани, не упустишь тоненькую линию в спектре, ибо рождена ниточка – вместе со всею тканью,

и линия — со всем спектром, со всей драмой нашей жизни. Надо только чувствовать угол преломления, уметь слушать и понимать уникальный тембр голоса.

Всегда — кружево. Резьба. Паутинка. Не в ураган предназначено, а — под стекло. Рукотворное, искусное, хрупкое, человеком сотворенное.

Всегда — игра. Песенка. Танец. Кукольное действо. Представление скальда-барда-трубадура. Не реальность — макет. Модель. Все — «понарошке».

Всегда — самодостаточность, тонкое равновесие слов, музыки, фантазии, пафоса, улыбки: этот мир центрирован, совершенно автономен, независим от внешних ветров. Оттуда, извне — могут налететь, напугать, навалиться, разрушить. В ответ маленький мир возникнет снова. Как солнечный зайчик.

Эта фантазия может опираться на чужие фантазии, но не на внешнюю реальность. Она может вписаться в Александра Грина, но она никогда не впадет в зависимость от «действительности». Она не описывает реальность, как описывает ее, скажем, Иван Киуру в песенке о бедной бродяжке на венецианском Канале: рядом с этой картинкой жизни хорошо видно (слышно) тончайшее своеобразие поэзии Новеллы Матвеевой: она не отражает мир, она его строит. Изнутри. «Из себя».

Сам себя, говорят, он построил,  
Сам себя, говорят, смастерил.

Поколение шестидесятников отлично понимало вызов, таящийся в этой милой сказочке: вызов

казенному коллективизму, тотальному подавлению личности, закону собора и казармы.

Вызов светится в каждой «смешинке» и подмачивает какой-нибудь официозный или общепринятый стереотип. От «фунта изюму», загруженного в игрушечный трюм, до изумительной деятельности кораблика, который всю жизнь был занят тем, что «все записывал, все проверял» и, боже ты мой, «делал выводы», – то есть осуществлял тот самый «всенародный учет и контроль», который в основе идеологии определял все, вплоть до пионерского сыска, – но все это у Новеллы Матвеевой как бы в шутку.

За такие шуточки могли и мачту снести.

Ничего, пронесло.

Голосом забывшегося ребенка девочка-сомнамбула поет народу колыбельные песенки, от которых народ просыпается со смутным ощущением, что есть реальность выше и истиннее той, что ревет и хрипит за окнами.

Сорок лет триумфа – плата Новелле Матвеевой за это колдовство и за эту фантастику.

Фантастический случай: любовное послание пишется с тем, чтобы избранник не принимал его всерьез:

Любви моей ты боялся зря, –  
Не так я страшно люблю!  
Мне было довольно видеть тебя,  
Встречать улыбку твою...

Ну, если бы яростный разрыв – понятно. А тут – и не страсть, и не разрыв. Да, пожалуй, и не то

«среднее», что можно было бы назвать пионерским словом «дружба». Тут вообще... что-то странное, не от мира сего, то есть не от мира той любви, где замешаны человеческие души и тела. Хотя вроде бы задействовано тут все. В том числе и «тела», которые «ходят» на свидания:

И если ты уходил к другой  
Или просто был неизвестно где,  
Мне было довольно того, что твой  
Плащ висел на гвозде...

Мы начинаем, кажется, понимать, какая игра тут затеяна. У философов это называется феноменологическая редукция: в свете Смысла все видимое и осязаемое – всего лишь «явления», не больше. У нашей героини... любимый редуцируется до плаща, потом плащ редуцируется до гвоздя. Потом «мимолетний гость», который ищет «другой судьбы», улетучивается, а хозяйка... хозяйка именно этого момента и ждет, чтобы продолжить игру:

Мне было довольно того, что гвоздь  
Остался после плаща.

Вы можете выстроить сюжет дальнейшего воплощения: какие-то новые гости, жильцы, постояльцы, проходимцы вырвут гвоздь из стенки. Последует сомнамбулическая реакция:

Мне было довольно, что от гвоздя  
Остался маленький след.

## НОВЕЛЛА МАТВЕЕВА

Явятся маляры, закрасят след. Последует задумчивое признание:

Мне было довольно того, что след  
Гвоздя был виден вчера...

Незадачливый объект столь отрешенного чувства, тот самый мимолеетный гость, что «ушел к другой», забыв плащ у этой, мог бы спросить (у «этой» спросить, не у «той», естественно): а я-то тут, собственно говоря, причем, если тебе достаточно вчерашнего следа от позавчерашнего гвоздя?

На что она, вслушиваясь в музыку внутри души: в «скрипки плач» и «литавров медь», ответит, глядя сквозь него в вечность:

А что я с этого буду иметь?  
Тебе того не понять.

Впечатляющая последовательность. И точность ориентации в запредельном пространстве. И нежелание никак прикасаться к тому, что называется «этим миром».

«Этого мира» – нет. Есть мир волшебных снов, экзотических пейзажей, литературных ассоциаций. Бананы, лианы, удавы. Прерия, сьерра, терра. Шекспир, Бернс, Фрост. Все это – материал для фантазии, для колдовских видений, для детского бреда. Материалом может оказаться все, что угодно, даже... советская официальная эмблема. «Земной рабочий молот упал на лунный серп. Какие силы могут разрушить этот герб?!» – написано в 1959 году в честь запуска ракеты на Луну.

Увы, нашлись силы — разрушили герб, растоптали серп и молот, осмеяли космическую Одиссею Советской власти. А светящееся четверостишие, сплетенное из слов, как из травинок, — живо.

Живо — потому что тут вовсе не описывается та внешняя реальность, которая дана нам в ощущениях. Реальность груба, тупа, лжива и безобразна. В противовес ей воображена реальность внутренняя, она и есть воплощение истины, добра, красоты.

И любви?

Ах, ты, господи, вот пристали-то с любовью.

Во всем огромном томе «Избранного» — одно только и есть стихотворение о любви. (Это что, у такого знаменитого поэта, как Твардовский, — вовсе ни одного).

Новелла Матвеева одно написала. О том, чего стоит любовь в мире «феноменов». То есть грубых тел. То есть реальности. Как и полагается, она заключила реальность в экзотическую раму, назвала свой монолог: «Девушка из харчевни».

## Вечная разгадка?

---

*Я стою, как перед вечною загадкой,  
Перед великою да сказочной странюю –  
Перед салоно – да горько-кисло-сладкою,  
Голубою, родниковою, ржанною...*

Владимир Высоцкий

Кажется, разгадка на поверхности: выдержал бой с Советской властью! В самые мутно-застойные годы – пробил стенку! Взял штурмом, напором, нахрапом! Беззаконная комета! Одинокий волк, медведь-шатун, изгой, штрафник, заложник. Огни, воды, медные трубы прошел. Сказка!

Да, напор был. Лез на стенку. Но был и подпор – та самая почва, на которой все стенки стоят. Километры магнитофонной ленты от Таганки до Магадана выстилали беззаконный путь. Под благовест собственного хрипа из выставленных на подоконники динамиков – хаживал от вертолета до гостиницы на Северах. А начальство? А начальство все эти пленки первым же и получало из рук собственных детей, с ума сошедших. Начальство звало автора в кабинет, слушало «Охоту на волков» и плакало так же беззаконно.

А как умер, – шлюзы открылись – хлынула русская любовь, безоглядная, яростная, через все цензуры. И все, что он, ерничая и юродствуя, демонстративно отвергал, – посыпалось навалом. О газетном некрологе «на последней странице в углу» даже и не мечталось? – Получил – на последней, а там и на первой. «Памятник в сквере где-нибудь у Петровских ворот»? – Получил и памятник, нарочно и именно в том

сквере. Аршинные рекламы «в гробу видал»? Получил все это за гробом. Разве что «на монетах заместо герба» еще не отчеканили... да при нашей русской широте, да при девальвации — могут.

Если отсчитывать от стенки, которую проломил Высоцкий, разгадка — в его волевом вольном напоре. Если отсчитывать от того, насколько легко подалась стенка, какая гнилая была и как быстро завалилась, — то разгадка Высоцкого в том, *куда* он ткнул и *как*. Удачно ткнул, точно. Не повторить.

Не повторить ни хриплого голоса, ни хулиганской повадки. Скопировать можно, найти «равнозначное» — вряд ли.

Но тогда — что останется от этого громогласного эпизода в истории русской культуры? От этих шестисот песен, живущих только в *том* голосе? Может, и в *том времени* только? Легенда осуществилась сказочно быстро, с исполнением всех желаний. И только теперь начинается испытание временем.

Стремительность, с которой было сразу найдено все: тон, мелодика, образ, — поразительна. Одна только пробно-неверная нота и вырвалась — когда двадцатидвухлетний студент зарифмовал газетное сообщение о беспримерном рейде нашей заблудшей посудины к американскому берегу. Торопился бард: Зиганшина из Асхата в Асхана переименовал, а Поплавского, который ел гармошку, описал в романсовом духе: «Крутая скатилась слеза...» Отрекался потом от этой песни: «пособие для халтурщиков». Однако пел. Потому что «крутая слеза» — это тот самый стиль,



в который, как в стенку, будет идти игра. И мотив (чужой), на который запелось, — блатной, рыдающий, — «Я был батальонный разведчик» — это же та самая канва, по которой будет вышит весь Высоцкий, вернее, прошит, если учесть обилие ножей и пуль в его творчестве. Только капля и нужна была, чтобы пролилась струя и пошел поток.

Капля потребовалась традиционно русская: сивушная. С первых песен, где герой выпивает, буйнит, засыпает, просыпается и снова выпивает, — до последнего предсмертного парафраза из Блока: «Мы тоже дети страшных лет России, безвременье вливалось водку в нас».

Патентованно-русский ход мысли: не мы ее пьем — ее в нас «вливают».

Блатной антураж строится на перманентной обиде, что кто-то нас *заставляет* безобразничать, что-то нас заедает (в XIX веке знали, что заедает — «среда»). А мы — «не виноватые». Но — осужденные. По железной схеме: срок, рыдающая мать, рыдающая подруга, рыдающая гитара...

Но какое безошибочное чутье на адресата! «К гитаре тяга есть в народе». Это, значит, минуем гармонь трехрядку! Это, значит, в нынешнем народе. Народ, у которого «на левой груди — профиль Сталина, а на правой — Маринка анфас». У которого маршрут «от ларька до нашей бакалеи». Который — «головой быка убил».

Тут прелесть не в точности примет, складывающихся в габитус и диагноз, а в блестящей игре гро-

тесковых преувеличений. Типичное: не любо – не слушай, а врать не мешай! Неподдельное, родимое, из подворотни вынесенное: «да ладно!».

Да ладно – ну уснул вчера в опилках,  
Да ладно – в челюсть врезали ногой,  
Да ладно – поташили на носилках, –  
Скажи еще спасибо, что живой!

А ведь в этом ироническом «скажи еще спасибо» угадывается что-то потаенно-интеллигентское. Какой-то тонкий яд проскальзывает в хрипато-нахрапе хама-хулигана. Не надо даже брать строчки на просвет... впрочем, можно и на просвет. Тогда выколота на исполосованной ножами груди Маринка вдруг напомнит Метерлинка, а уркаган-щипач-скокарь под ножом хирурга вдруг в бреду прохрипит: «Россия, Лета, Лорелея»... В протокол это, конечно, не попадет: чего кореш не прохрипит в бреду! Важнее общая мелодия: этот хулиганский треп-бред все время идет на такой запредельной ноте, что ему не то что веришь, а веришь ему именно как шепутному, притворному, залихватски-игровому, шалому, бесшабашно-лихому, невменяемому.

Хотя невменяемость – продуманна.

По общему абрису хулиган должен быть падох «на баб». Оно вроде бы так и есть: тот, который «головой быка убил», – он и баб режет бесперечь, хотя и «не каждый год». Он их мордует и хвастается... но чем? Если не вслушиваться, то тем самым, чего от него и надо ждать, то есть безудержным насильничань-

ем. Но если вслушаться — так ведь там нечто совсем противоположное. «Я теперь на девок крепкий!» — куражится насильник. То есть он на девок не обращает внимания!

По шаблону хулиган должен быть антисемитом. И вроде бы он на этот счет сильно много высказывается. Но опять-таки, если вслушаться, — ни намека обидного в его речах насчет евреев нет. А есть даже некоторое братание. На почве водки, естественно. То есть: Мишка Шифман пьет, как хороший русский биндюжник. И немецкие бомбы, между прочим, сыплются в 1941 году одинаково «на Евдоким Кирилыча и Гисю Моисеевну». И вообще, если вы умеете и желаете *слушать* песни (то есть сказки), вы не обманетесь: антисемитизм у Высоцкого, разумеется, есть, но загадочно-сказочный:

Запретили все цари всем царевичам  
Строго-настрого ходить по Гуревичам...

Я думаю, что Гуревичи могут спать спокойно.

Герой — все по тому же шаблону — должен, как рыба в воде, плавать в толпе, то есть в артели, то есть в общине вместе с «Евдоким Кирилычами», «Колянами» и «Иванами». Что он и делает, демонстративно пластаясь с ними то в пьянке, то в поножовщине. Да вот только «толпа» у него — если вслушаться и вдуматься — жуткая. Смертельно опасная. Дыбом стоит. И единение с народом включает все ту же скоморошину, которая, если не вдумываться и не вслушиваться, просто потешна. А если...

Я из народа вышел поутру —  
И не вернусь, хоть мне и предлагали.

Станислав Куняев, понимающий проблемы без всякой скоморошины, просек этот балаганчик ментально. И отверг Высоцкого со всей яростью идейного борца — отверг начисто и бесповоротно от имени того самого «народно-патриотического фронта», к которому Высоцкий, по всей своей народной «звукофизиономике» вроде бы должен принадлежать. Не к высоколобым же диссидентам! Ибо есть «бега», а есть «балеты». Втихаря Высоцкий, может, и смотается на балет, то есть на Метерлинка, то есть туда, где водится Лета-Лорелея, но на балете его наши мужики сроду не увидят, а вот что он заявится на бега, да не пропустит и бильярдной, — это факт, и тут наши мужики его не только увидят-услышат, но и признают-таки своим. В отличие от Станислава Куняева.

Загранку — и ту простили! Это же вообще — неслыханно: чтобы наш, коренной, народный, в доску свой — женился бы на парижанке и вдарился в заграницы! Да ему в спину должны заорать, как иуде! «В Париж мотает, словно мы — в Тюмень!»

И что же? Ничего похожего. Он — мотает. А мы — не только не клянем его, но даже одобряем, а если и завидуем, то — исключительно по-хорошему. И не по той причине, что он там ведет себя по-нашенски, то есть лузгает на Елисейских полях семечки, а в кабаке садится на колени француз, ест из его тарелки руками и кричит: «Друг! За что боролись?!» Ему вовсе

и не обязательно там, в загранке, так русопяествовать. Он там может надеть фрак и цилиндр – и все равно будет наш. Народ все чует. Это – как с Маяковским, который щеголял по Парижу и Нью-Йорку в модных шмутках, а российский пролетариат, по проницательному наблюдению Цветаевой, не только не корил его за измену синим блузам и красным флагам, но даже и гордился: наш-то вона куда залетел!

Вот так же наш российский «люмпен» гордился Высоцким, когда тот пошел гулять по Парижу.

Да что говорить: ему сошло даже то, что он сыграл положительного... милиционера – оперативника Жеглова. По габитусу-то у его героя – что с милиционером общего? Да он «мусоров» ненавидеть должен! А он: «Побудьте день вы в милицейской школе – вам жизнь покажется наоборот. Давайте выпьем за тех, кто в МУРе, – за тех, кто в МУРе, никто не пьет». И что? Выпили. И еще раз выпили. И еще. Все свои.

Высоцкому простили, от Высоцкого приняли, из рук Высоцкого сожрали все, хотя вроде бы он воплощался в таких героев, которые начисто, напрямую противостояли и противоречили первоначальному анархо-бунтарскому «разносу».

Да так ли уж противоречили?

Система его воплощений по-своему логична. Элементарный ход: от забуддыжного хулигана – к картинному пирату с ножом в зубах. Далее – к пещерному человеку с дубиной. Далее – к какому-нибудь зверю-хищнику, соседу по ветви на древе эволюции.

А там и до «жирафа» недалеко: «Жи́раф большо-ой — ему видней!» Фантазия железно срабатывает, потому что построена по безошибочно найденной стилистике «тюремного романа».

Другая цепочка не менее логична: хулиган — псих с Канатчиковой дачи — смертник из штрафбата — десантник, которому жизнь не дорога...

В сущности, так или иначе все у Высоцкого упирается — в войну. Дубинами или танками-самолетами, но всегда у него — драка, бой, схватка, атака, штурм, напор, прорыв, рваные глотки, разбитые черепа, выпущенные внутренности. Солдатский надсад — самый точный адрес для уникального хрипвокала.

В этом есть, я думаю, глубокая интуиция. Когда-то древнегреческие мудрецы много спорили, «что из чего» и, в частности, что фундаментальней: афинская мерность, спартанская доблесть или еще что-нибудь. А Гераклит взмыл надо всем этим и понял: причина — персы, бесконечная война греков с персами; из войны — все.

Поколение «последних идеалистов», выдвинувшее Высоцкого, выварилось добела в «социализме», «коммунизме» и прочих идейностях; поэтому трудно было понять, что «сталинские лагеря», троцкие «трудармии» и прочая советская казарма — не от марксизма-ленинизма, а от двух мировых войн, расплосовавших Россию, и от ожидания третьей... Высоцкий — не Гераклит, разумеется, и вообще все-таки не философ, но что в основе всей той вывернутой реаль-

ности, которая ему досталась, лежит ярость дерущегося солдата, — он почувал шкурой. Экипировка 1941 года приросла к нему сразу и намертво. Его записали во фронтовики, не вдаваясь в возрастную арифметику, так что, отвечая на письма слушателей, он должен был объяснять, что войну первоначально вычитал из книжек. Все равно, по психологической первооснове он был тем, кого пел: окопником, блокадником. «Я вырос в ленинградскую блокаду...» — и все тут. И никакого никому нет дела до того, что «вырос» Высоцкий на семь лет позже в отвоеванном польском городке, в семье советского офицера («окупанта» — сказали бы еще на семь лет позже), — ведь по типу, по складу, по устремлению души он действительно — шкет, чинарики собирающий «с-под платформы», сирота, сын полка.

Цепочка военных переназначений — самая геройская: герой-летчик, герой-парашютист, герой-подводник. Нужды нет, что, вступая в воздушный бой, наши соколы переговариваются, как заправские шулера («будем играть... равнять козыри»), — главное, что это люди, выросшие в народе, где нормальная ситуация — когда «все ушли на фронт».

Вот, однако, дальнейшие превращения воина уже в мирное время: подводник — аквалангист — спасатель... Альпинист-скалолаз... Далее «силовики» выходят на Большую Спортивную Арену. Впереди боксер. За ним — штангист. Затем — футболист, кумир послевоенной публики. И дальше — по олимпийской программе: метатель молота, прыгун в высоту, прыгун

в длину... А шахматы?! — возопит ядовитый оппонент Высоцкого. Как же, есть и шахматы! Вон один наш сел против Шифера, то бишь Фишера, да в трудный момент кулак ему из-под стола показал, — так Фишер, то бишь Шифер, сразу на ничью согласился!

Смех смехом, но если к этой славной галерее типов добавить шахтера да шофера, о которых Высоцкий тоже сложил вдохновенные и достоверные песенки, — получится не что иное, как шеренга положительных героев, освященных всеми идеологами Советской власти за все ее восемьдесят лет. И сотворил эту шеренгу — тот самый Высоцкий, который от лица бунтующего народа всю свою сознательную актерскую жизнь разносил эту Власть! И она его простила? Простила. И понятно, почему. Как-никак, в годы, когда пошел он писать и играть в «театр и кино», то честно отработал шеренгу таких крутых первоходцев, таких образцовых для подражания отличников эпохи, таких надежных восходителей — «лучше гор могут быть только горы, на которых еще не бывал!» — что Власть была ему благодарна.

Власть — да. Но почему ему все простил — народ? Простил именно эту череду официально-признанных героев — от альпиниста до милиционера, — шеренгу, которая начисто, казалось бы, вывернула первоначальную фигуру «своего парня» — выпивохи и дебошира — во что-то положительно противоположное.

Вывернула. Но не отменила. Тут — главная загадка поэтической и артистической судьбы Высоцко-



го и, я думаю, ее разгадка. Выворот смыслов. В кого угодно может воплотиться и превратиться лирический герой: в бандита из подворотни, в грека из анекдота, в невменяемого психа, косматого жлоба или героя-летчика, — но вы не ухватите, где же его «подлинность». Потому что подлинно здесь — само превращение, невесомость перехода, упоение маской. Иногда герой берет себе напрокат имя. Иногда это «Ваня», чаще «Николай», но, между прочим, никогда — Владимир. Точнее же всего вот что: «У меня было сорок фамилий, у меня было семь паспортов». Смена паспорта — экзотическое мгновение, обретение воледеленного лица, нервный катарсис. Если бы поэзия Высоцкого была бы ориентирована на один какой-нибудь тип, это и было бы «припечатано» — одна мелодия на все песни. Но непрерывное и бесконечное перевоплощение — это та самая внутренняя горячка, которая выплавляет неподдельную строфику-мелодику Высоцкого. Это веселое наращиванье абсурда. Этот покупательский кавардак мужика в городе: «Где же все же взять доху, зятю — кофе на меху? Тестю — хрен, а кум и пивом обойдется. Где мне взять коньяк в пуху, растворимую сноху? Ну а брат и самогоном перебьется!» В чем прелесть? В непрерывном вывороте смыслов. Жизнь — наоборот. Входишь через черный ход — выходишь в окна. «Жизнь моя — и не смекну, для чего играю».

«Для чего?» — вопрос вполне арифметический. Алгебра же состоит в том, чтобы вопрос не возникал. Ни один облик, схватываемый в нервическом

экстазе, не должен быть удержан как постоянный; от всякого облика хочется немедленно освободиться. То есть, по-народному говоря, «сбежать». Какая ж там гармония? Как какая! Перевернутая. Жизнь «обратным счетом».

Очень русский, очень народный ход воображения: это все, что имеется, «не считать», а начать все заново. Очень русский, очень народный инстинкт — инстинкт народа, собранного с гигантских пространств и в гигантские пространства глядящего. Хорошо там, где нас нет. «Опоньское царство» — вечный магнит для русского скитальца. Наш если и сидит сиднем, то просто разрывается от соблазна «все спалить», «бросить» и податься «на край света». Объяснять это «по-умному» глупо: получатся «общепринятые перлы», которыми, впрочем, Высоцкий виртуозно пользуется, маскируя горячку духа. И вообще: есть вопросы, на которые нет и не будет ответов. Ответы — для «умников». А мы, бог даст, проходим в дураках. «Дурацкое» примериванье одного колпака за другим, одной маски за другой, одного карнавального носа за другим — и есть тот самый «бред», который конгениален бредовой ситуации:

...Гениальный всплеск похож на бред,  
В рожденье смерть проглядывает косо.  
А мы все ставим каверзный ответ  
И не находим нужного вопроса.

Классно обернуто. Ответов навалом. Вопрос засекречен.

Вопрос, можно сказать, приблизительно вот такой: куда деться от себя самого?

Еще более важный и тревожный вопрос: насколько состояние героя совпадает с состоянием народа?

«Я из народа вышел...»

Лучше сказать не «вышел», а «сбежал». И правильно сделал. Потому что и в народе главное потаенное желание – «сбежать». «Сбежать куда-нибудь туда...»

Куда же? Круг возможностей – при всей парижской визуальности, – в сущности, недалек от Тюмени. По пьянке подраться и побрататься с французом – это, конечно, экзотика. Но братание Высоцкого с русскими народными скитальцами – не экзотика, это тот самый глубинный, подлинный, реальный духовный контакт, который и обеспечивает ему фантастическое народное признание.

Француз про это сказал бы как-нибудь парадоксально кратко, вогнав в «острый галльский смысл» невыносимые противоречия. «От жажды умираю над ручьем». У нас все шире, смачней и медленней. Есть чем жажду залить и без ручья. Сидя у телевизора, весь мир понять можем:

– Ой, Вань, гляди, какие клоуны!..

На весь мир спето!

А еще лучше – когда диалог привольно растянут и можно излить душу обстоятельно. В письмах.

Она – ему – в город, куда он отбыл «по делам», а также за покупками:

## Л. АННИНСКИЙ · БАРДЫ

Здравствуй, Коля, милый мой, друг мой ненаглядный!  
 Во первых строках письма шлю тебе привет.  
 Вот вернешься ты, боюсь, занятой, нарядный —  
 Не заглянешь и домой — сразу в сельсовет...  
 Тута Пашка приходил — кум твой окаянный, —  
 Еле-еле не далась — даже щас дрожу.  
 Он три дня уж, почитай, ходит злой и пьяный —  
 Перед тем, как приставать, пьет для куражу...  
 Наш амбар в дожди течет — прохудился, верно, —  
 Без тебя невмоготу — кто создаст уют?!  
 Хоть какой, но приезжай — жду тебя безмерно!  
 Если можешь, напиши — что там продают.

Возможен ли достойный и внятный ответ на  
 этот тройной выворот любящей души?

Возможен.

Не пиши мне про любовь — не поверю я:  
 Мне *вот тут* уже дела твои прошлые.  
 Слушай лучше: тут — с лавсаном материя, —  
 Если хочешь, я куплю — вещь хорошая.  
 Водки я пока не пил — ну ни стопочки!  
 Экономлю и не ем даже супу я, —  
 Потому что я куплю тебе кофточку,  
 Потому что я люблю тебя, глупая.

Это — сегодняшняя русская поэтическая классика. Точный портрет народного сознания.

«Вечная» русская загадка на исходе второго тысячелетия христианской эры. Солоно, горько, кисло, сладко. Из голубого, родникового, ржаного, выворотного рая тянется душа вверх, к Господу. Ждет: когда ж ее оттуда заметят?

## Горизонт и зенит

---

*Между нами, друг,  
Все стена, стена...*

Михаил Анчаров

Его смерть, неслышно затерявшаяся в треске нашей перестройки, странно контрастирует не только с громкой известностью его в оттепельные шестидесятые годы, – тихая кончина Анчарова странно контрастирует со всенародно оплаканным уходом других бардов эпохи, словно дождавшихся такого часа, чтобы потеря ударила побольнее. Смерть Визбора трамплином подбросила всеобщий к нему интерес, на волне этого интереса студенческий менестрель, певец горных лыж и синих гор стал (и заслуженно) одним из классиков жанра. Я уже не говорю о Высоцком, чья смерть из полуподпольных певцов перевела в национальные герои (и тоже заслуженно, потому что незаслуженно события такого масштаба не случаются).

В этом соотнесении тишина вокруг имени Анчарова и странна, и незаслуженна. Все шестидесятые годы в гонке на магнитофонной дорожке он шел абсолютно вровень с Галичем, Окуджавой, Городницким, Матвеевой, Якушевой. Без Анчарова этот круг совершенно непредставим; он занимал в нем свое, особое, уникальное место. Перекликаясь, пересекаясь с другими. Но – не совпадая ни с кем: ни в стиле, ни в тематике, ни в манере петь, ни в типе артистического поведения.

Высоцкий иногда пел его песни. Анчаров в автобиографии вспоминает об этом мимоходом, не давая

воли эмоциям («это отдельный разговор»). За подчеркнутой сдержанностью можно предположить тень досады. Можно сообразить и причину ее. Конечно, Высоцкому незачем было петь чужие песни в качестве своих, и он этого никогда не делал, но то, что широкая аудитория могла принимать анчаровские песни за песни Высоцкого, — факт более чем вероятный. Точно так же, как эта аудитория приписывала песни Городницкого Визбору, певшему их с несравненным шармом. Никто не находил ничего особенного в таких заменах — в шестидесятые годы барды составляли единый круг, и лишь позднейшая атрибуция потребовала точного авторского размежевания. Досада Анчарова — позднейшая, она относится скорее к ситуации восьмидесятых годов, несколько забывших эти песни, чем конкретно к Высоцкому, с которым Анчаров не раз встречался, когда тот начинал — в ранние шестидесятые годы.

Встречался и с Визбором. Я был свидетелем одной из таких встреч. В типично московскую квартиру (кажется, это состязание бардов устроил у себя телекомментатор Любовцев) набилось человек тридцать. Домашнее угощение не предусматривалось; каждый принес то, что счел нужным. Не лишенный юмора хозяин устроил из принесенного выставку: поставил шеренгой дюжину бутылок коньяка, а на пробку последней водрузил маленький мандаринчик — единственную закуску. Я описываю этот врезавшийся мне в память натюрморт, потому что он кажется мне характерным для эпохи бо-х годов, с ее «кухонными сидениями»: это не было пиршество, не потому что нечего было купить к столу

(как раз тогда – было); но собрались не за тем; даже и бутылки, боюсь, были не все выпиты, хотя сидение, начавшееся поздно, было рассчитано на всю ночь. Всю ночь я не выдержал, но первую половину состязания прослушал.

Анчаров и Визбор сидели друг против друга с гитарами в руках. Стол был пуст (даже и магнитофона не припомню), а кругом плотным кольцом сидели, стояли и, по-моему, лежали на полу слушатели. Визбор как младший – начал. Спел три песни и почти-точно умолк. Анчаров выдержал маленькую паузу и тоже спел три песни, и тоже замолк, вежливо склонив голову. Меня почему-то тронула именно эта взаимная щепетильность. Песни-то я и так все знал, песни были не внове; интересна была – обстановка. И поведение – вот это подчеркнутое уступание места. Почти прециозная учтивость.

А контраст фигур был поразительно ярок. Контраст манеры петь. Контраст всего. Живой, рыжий, светящийся, весь какой-то «пушистый» Визбор и Анчаров – сдержанный, приторможенный, корректный, как бы застегнутый на все пуговицы. Не помню, как он был одет, но *ощущение* такое, словно он в прото-кольном черном костюме.

Он был не просто красавец. Он был, если можно так выразиться, концертный красавец: правильные черты лица, гладко зачесанные блестящие черные волосы, спокойная прямая осанка; фрак «просился» к его фигуре, человек с такой внешностью был бы хорош и как дипломат на приеме, и как

иллюзионист на арене, и как... резидент в «стане врага».

Может быть, неслучайно биографическая «легенда» (сопровождающая всякого стоящего барда) упорно приписывала Анчарову нечто таинственное, секретное. Насколько Визбор был «распахнут», а Высоцкий даже «вывернут» наизнанку (а Окуджава вежливо «приоткрыт»), — настолько Анчаров казался «закрытым» наглухо. Легенда шла за каждым из них, иногда считаясь, а иногда и не считаясь с фактами; то, что Окуджава был «грустный солдат», как-то еще вязалось с его судьбой, но солдатом-фронтовиком слыл никогда не воевавший Визбор (впрочем, еще больше он слыл спортсменом, лихим горнользжником, что было ближе к истине). Высоцкий тоже казался спортсменом (альпинистом), что еще могло иметь реальную основу, но то, что он был в сознании народа зэком, лагерником, — это уже чистейший *образ*. Так образ в данном случае больше говорил, чем эмпирика!

Биография Анчарова малоизвестна. В его изложении это практически «библиография»: пел то-то, писал то-то. Песни, рассказы, романы. А до того что было? «Прежде, чем избрать своим делом литературу, я перепробовал множество разных занятий. Я был бардом, художником, сценаристом и даже писал либретто для опер...» Естественно, что к списку этих чисто артистических дел молва должна была добавлять нечто более осязаемое. И она добавляла — «подвиги разведчика».

С обликом Анчарова эта легенда удивительно совпадала, потому и держалась. Корректность и сдер-



жанность отличали у него не просто манеру поведения, но весь артистический облик – то, что составляет у поэта «ауру души». Это был образ человека потаенного, безукоризненного и как бы несколько «нездешнего». Пришелец. Что-то странное было не только в его песнях, но в самой манере петь.

Слова ложились четко, жестко, как врезанные. Артикуляция отдавала правильностью, таящей скорее строгую школу, чем естественное дыхание. Резкость голосового рисунка (все время около речитатива) странно контрастировала с элементами цыганского распева, время от времени выплывавшими из строя речи сентиментальными вздохами, вернее, сентиментальными цитатами. В принципе-то это был ритм символов, не ритм вздохов! Ничего общего ни с задушевностью Визбора, ни со взрывным, «неуправляемым» темпераментом Высоцкого, ни с ликующей иронией Кима, ни с гармоническим ритмом Окуджавы – именно ритмом вздохов. Анчаров, казалось, пел в панцире. Что-то металлическое отдавалось в его голосе. Много лет спустя у Виктора Цоя откликнулся этот звук: голос отпавшего, не желающего сливаться, идущего «отдельно» сознания.

Предвещено – у Анчарова. «Мужики, ищите Аэлиту!» Что-то марсианское, звездное, сдвинутое. Притягательность сомнамбулического «прохожего», идущего сквозь нашу жизнь неведомым путем. Из загадочной тени в загадочную тень. Из тумана в туман. «Звук шагов, шагов да белый туман...»

Не «бѣлый» – «белый»... Даже странное ударе-ние кажется у Анчарова необходимым. Сдвинут язык.

Может сказать: «Мы в пахаре чтим целину, в войне — страх врагам», — и лучше не вкапываться в логику фразы, ибо смысл — в содвигении символов. И цыгана (вернее, «цы́гана») с городской окраины зовут у Анчарова женским именем «Маша», и это тоже в стиле: мир увиден со странной точки, потаенно-очарованным сознанием.

И — *увиден*. Описан. Предстает в реальных очертаниях, в деталях, в драматичных человеческих судьбах. В истории того же «цы́гана», подломившего ларек в голодную военную пору. В истории безногого инвалида, одиноко стучащего костылями по обледенелым московским улицам сорок шестого года. В истории крутого шоферюги, таранящего трехосным МАЗом непролазные наши дороги. Послевоенная Россия во всей ее скудости, щедрости, злобе, великодушии, дури, доверчивости встает из песен Анчарова. И здесь он неспроста перекликается с поэтами своего круга. С Галичем, Высоцким. И жанр тут общий; уже и Визбора под конец все больше привлекала эта форма — подробный «балладный» рассказ, исчерпывающий и эпизод, и судьбу человека. Не лирический «мазок» — прямая захлестывающая исповедь.

Горизонт Анчарова, очерчивающий реальную землю, замкнут судьбами как бы противоположного плана. Как бы «людьми неба». Тут реальность — там «иллюзион». Тут ледяной ветер городской окраины, там — прозрачные эмпиреи и «воздух искусства». Тут шоферюга да инвалид, там — органист на концерте,

циркач на арене и наконец — главный любимец бо-х — король интеллектуалов: физик.

Эти романтические герои всегда круто осажены у Анчарова в грубую реальность. Органист — унижен, прикрыт тенью эстрадной певицы (*она* — окружена поклонением, Алла Соленкова, героиня 1960 года — не предтеча ли другой Аллы — Пугачевой?). Циркач едет по кругу, качаются плюмажи, сверкает позолота, но отенок тщеты неустраним из картины праздника: «губы девочка мажет в первом ряду» — не знает, как эти кони ходили в атаку. Анчаров видит мир всегда с высшей точки («от Аэлиты») и одновременно видит — тщету, пошлость, обреченность этой высоты. Он жестче Галича, язвительней Высоцкого, резче Визбора. Сравнить фигуры шоферов: у Визбора — романтический путник, у Анчарова — прошедший огни, воды и медные трубы работяга — четвертый год без отпуска. Сравнить того же «физика» — у Галича, когда тот устами истопника рассказывает, как «гады-физики на пари раскрутили шарик наоборот», и у Анчарова, когда тот устами «шлюхи» рассказывает: «Он работал в секретном ящике, развивал науку страны, только сам он был весь лядашенький, все потел, пока снял штаны...» И эта резкость штриха, грубость рисунка, этот непременный черный подбой у сверкающе белых видений — все это составляет неповторимую окраску анчаровский лирики, и каким-то образом сопрягается со странностью его пения, и открывает глубинную тему его творчества.

Ключ указан самим Анчаровым: Александр Грин. Алые паруса посреди серой окраинной Благоу-

ши. Уплыть, уйти! Благуша была холодная и темная, «текстильная, воровская, пацанская». А Грин был — теплый, южный. Анчаров слушал, как воют в подворотнях благушинские собаки, и писал музыку на гриновские стихи о ветрах и кораблях. Про это рассказали вдове Грина — в предвоенные годы она еще жила где-то в таганских переулках. Анчарова повезли. Вместе с гитарой. Старушка заплакала, когда двенадцатилетний пацан спел ей: «Южный Крест нам сияет вдали». Он вернулся на Благушу, потрясенный ее слезами.

Южный Крест сияет в стихах и песнях Анчарова. Всю жизнь. Романтический Грин зеленеет, синееет, сверкает. Романтический мир — отсветами, отблесками, отзвуками. Залпами цветов, криками лебедей, морозной пылью троек, летящих к звездам, серебристым смехом, сверканием сабель, салютами, взлетающими над раскаленными руинами, над пеной морей, над дорогами, по которым бродят поэты и безбожники, мушкетеры и сорванцы. Романтический узор, светящийся в стихах Анчарова, иногда придает им экзотичность, что-то пряное и непременно нездешнее. Золотится, серебрится, зеленеет, синееет, ржавеет, сверкает и слепит всеми цветами радуги... Кроме *алого*. Этот цвет, самый «гриновский», самый точный, — неспроста укрыт у Анчарова. Может быть, из щепетильности — не цитировать учителя в лоб. Но скорее из подсознательного (или сознательного) ощущения, что истина впрямую не видна. Главный цвет спрятан, преломлен, раздроблен — в золотистых, серебристых, пестрых оттенках-осколках; он искажен, обречен; он в этом мире сломлен.

Здесь, я думаю, главный секрет анчаровского мироощущения: романтическая мечта у него *изначально* обречена. Собственно, пишет-то Анчаров не романтическую картину мира, а картину *гибели* романтического мира. Рассыпается конная лава, раскрываются цветки парашютов – уходят на Луну корабли и гибнут кони, череп пробит, парашют пробит, и марсианка знает: «Сыну Неба два крыла запугали в дерьме». Анчаров – поэт гаснущих звезд. У него «небо в землю упало». Поэт света, одолеваемого тьмой. Поэт светотемени. «От слепящего света стало в мире темно». Можете истолковывать в каком угодно контексте – по нынешним временам все можно. У Анчарова все пережито в конкретности. Мечтает мальчик в беспросветной Благуше, а мечтателя «крестят» поленом по спине и вырезанных им сказочных деревянных коней кидают в огонь. Вырастает мальчик – под воинские марши: граница на замке, атака самураев отбита, сопка за спиной, грохот рыжего огня, топот чалого коня, – а остается от всей героической эпопеи – бормотание психа, которого везут на Канатчикову дачу, а он все не отдает санитарам свою пограничную фуражку...

Предвоенные зарницы полыхают в стихах безумными отсветами. Анчаров – из того поколения «меченых», которому судьба начертала умереть за Мировую Революцию, и они еще были счастливы, когда начали умирать. Огнем – обошла война Анчарова, не прибила его лирику к земле, не пригнула к окопу, как лирику Слуцкого, Межирова, Самойлова, она не сде-

лала из него грустного солдата, как из героя Окуджавы. Тут вариант, близкий скорее к коржавинскому (или к судьбе Юрия Трифонова): человек воюющего поколения стечением обстоятельств сдвинут к следующему поколению: к невоюющим. К неповрежденным мечтателям. Мечту он продолжает носить в сердце, и оно обугливается.

Мирная литературная судьба у Анчарова прикрыла эти горящие угли. Он стал профессиональным писателем, выпустил несколько книг прозы. Мне приходилось писать о них, «но это другой разговор». Могу только сказать, что благополучие его писательской судьбы проблематично. Хотя успех был. Было даже такое, что по анчаровскому сценарию поставили телепередачу и она понравилась Л. И. Брежневу. Это очень острый момент в писательской судьбе, и не вдруг поймешь, счастливый ли. «Поэт в России больше, чем поэт» — одному приходится оправдываться, как это он шел против власти, другому — как это он власти понравился.

Мне доводилось изредка встречать Михаила Леонидовича и в последние годы его жизни. Мягкий джемпер, мягкая улыбка. Он не участвовал ни в «акциях протеста», ни в прочих громких делах проклятого Застоя и пьянящей Гласности. Наверное, это был самый тихий, самый скромный из «бардов» великой эпохи. Вокруг — ослепительный бунт Высоцкого, всесветное изгнание Галича, жалящий смех Кима, укрытого псевдонимом от ответных ударов власти, язвительная вежливость Окуджавы, неуязвимость в своей

всегдашней тончайшей оппозиционности. Бунт полыхал все ярче. Шла новая эпоха – рок, тяжелый рок, роковой для ценностей прежней эпохи. Тихий Анчаров, человек в мягком джемпере, казалось, оставался там, в прошлом, в шестидесятых романтических годах.

К сведению будущих историков песни. Анчаров действительно написал в 60-е годы несколько текстов, ставших «классикой». «Зерцало вод», «Село Миксуница», «Тополиная метель», «МАЗ», «Аэлита»... Но «Богомазы» написаны еще в 50-е. «Девушка, эй, стой!», «Песня о психе», «Кап-кап» – это все 1957 год. А «Русалочка», «Царевны», «В германской дальней стороне», а пленительное «Солнечным утром в тени» – это 40-е, это большею частью 1943 год! Пелось же – два, три десятка лет спустя – как только что рожденное. Будет ли петься дальше? Что? Кем? Кто знает, что останется истории, а что будущим поколениям? Что будут изучать, а что – петь?

Может, вот это, тихое, горькое, глубоко со-  
звучное мне у Анчарова, самое любимое его:

Звук шагов, шагов  
Да белый туман.  
На работу люди спешат, спешат.  
Общий звук шагов –  
Будто общий шаг,  
Будто лодка проходит  
По камышам.  
В тех шагах, шагах –  
И твои шаги,  
В тех шагах, шагах –

## Л. АННИНСКИЙ · БАРДЫ

И моя печаль.  
Между нами, друг,  
Все стена, стена,  
Да не та стена,  
Что из кирпича.  
Ты уходишь, друг,  
От меня, меня.  
Отзвенела вдруг  
Память о ночах.  
Где-то в тех ночах  
Соловьи звенят,  
Где-то в тех ночах  
Ручеек зачах.  
И не видно лиц —  
Все шаги одни.  
Все шаги, шаги,  
Все обман, обман.  
Не моря легли,  
А слепые дни,  
Не белы снега,  
А седой туман.

Не видно лиц. Отсветы. Не слышно слов. Отзвуки. Отсветы зарев, отзвуки битв. Седой туман. Грусть пронзительная.

Здесь — зенит Михаила Анчарова. Точка схождения его горизонтов. Небо, павшее в землю. Свет, ослепивший до тьмы.



## Счастливая несчастная Россия Галича

---

*Но когда под грохот чужих подков  
Гранет свет роковой зарни –  
Я уйду, свободный от всех далгов,  
И назад меня не зови.  
Не зови вызывать тебя из огня,  
Не зови разделить беду.  
Не зови меня, не зови меня...  
Не зови – я и так приду!*

Александр Галич.

Песня об Отчем Доме.

В аэропорту он лез в драку с таможенниками, отказываясь отдать им православный крест, кричал, что останется, пойдет гнить в лагерь, сядет в психушку, но креста не снимет.

На Западе он услышал от Зинаиды Шаховской фразу: «Мы не в изгнании – мы в послании» – и как заклинание повторял до самой гибели.

Клеймо изгнанника, диссидента, антисоветчика носил с гордостью. Единственный русский бард, высланный властью за песни, он крепился в своей ненависти, как мог, демонстрируя ее в каждой строке. Возникало ощущение бешеного политического темперамента. В песнях топтались топтуны, вертелись вертухаи, целились в людей курвы-нелюди, собачились суки рублевые, мельтешили шлюхи с алкашами. Гуляла обслуга.

Этот ненавидимый мир был выстроен снизу доверху. До самого верху властной вертикали – до того этажа, где в сизом мареве маячит начальство, ушученное прямо в его нелюдских аббревиатурах: ВПШ... МИД... ЦК... ОВИР... Начальство, замазанное персонально: «Член ПБ т. Полянский» – это, ко-

нечно, запредельный пример «наглости очей», куда более вызывающий в 1973 году, чем непрерывное присутствие «товарища Сталина» на заднике любой картины.

Застукано начальство у Галича непременно в момент расслаба: в баньке, в постельке... Что еще оскорбительно: оно раскрыто исключительно через желудок. Выпивон и закусь — фирменные занятия, описанные с большим знанием дела: «КВ-коньячок», икра, балычок, севрюжатинка, цыплята табака, бланманже. Уровнем ниже вохра рубает кекс «Гвардейский» и печенье «Салют». Еще ниже — море коммуналок: тут берут ноль-восемь первача, жрут водяру под супец и шампанское под килечку. Шашлык отпрыгивается свечкою, сулутуни воняет треской.

Создается ощущение неприкрытой, незамаскированной, ободранной, натуральной реальности, прямо, так сказать, пересаженной в песню.

Ощущение, подкрепленное грубостью словесного антуража, с обилием имен собственных, невзначай оброненных в щегольской стих, а также балладной настройкой, то есть тем, что в песне почти всегда рассказывается какая-нибудь «история», а иногда откровенно имитируется тюремный роман.

Но эта шершавая, кровотокающая, выведенная на грань политического «толковища» фактура все время наталкивается в сознании слушателя на неистребимое ощущение искусности представляемого зрелища. Неуловимая филигранность отделки (неуловимость-то и выдает изысканного мастера, у нормаль-

ного ремесленника все очень-таки уловимо), тончайший просвет между повествователем-рапсодом и его блажащими персонажами — все это может поставить слушателя-читателя в тупик и, однако, должно пленить его душу:

И рубают финики лопари,  
А в Сахаре снегу невпроворот!  
Это гады-физики на пари  
Раскрутили шарик наоборот!

Что это? Взаправдашний разговор истопника и маляра, которые взяли «Дубняка», мешают его с «Жигулевским» и гудят? Или игрушечная модель мироздания, камера обскура, Вселенная, уложенная в миниатюру с такой искусностью, которой позавидовали бы и физики, играющие с атомными моделями?

Прислушиваясь и приглядываясь, начинаешь ловить у Галича потаенные сигналы, подсказывающие правила игры. Это верно: шлюхи с алкашами. Но рядом — «кивера да ментики». Шарманка с обезьянкой и тонюсенький голосок, возносящийся из ада реальности к Богу. И Бог, который, разумеется, «пьет мертвую», но все-таки непременно обозначен на заднике картины (где перевернуто обозначен все тот же «товарищ Сталин»).

Так, может, это вовсе не реальность «как она есть», а фантасмагория? Игрушечный звон бубенцов? Бури вернисажные, паводки премьерные? Шутовские процессии? Узор, вытканый на ковре по готовому рисунку: реальность, дважды, трижды преломленная,

буквы, зажившие автономной жизнью, — ломкость и прочность строки — стать строки, суть строки?

Где стоят по квадрату  
В ожиданье полки —  
От Синода к Сенату,  
Как четыре строки?!

Это не каре декабристов, уложенное в строки, это строчное каре, разыгранное декабристами.

Уникальное сочетание витального напора, бьющего снизу, и игры, которой все оборачивается.

Андрей Синявский спрашивает у Галича:

— Откуда у вас такое поперло?

Подразумевая: из «ничего»...

Галич разводит руками:

— Да вот как-то так, сам не знаю... поперло, поперло, и все...

Он, может, и «не знает» — верхним сознанием, и даже искренне удивляется «напору» материала, прущего из «ничего». Но интуицией поэта знает главное: закон жанра, в котором преломляется закон мироздания.

Только иногда, разыгрывая очередную «историю» (как милиционерша Л. Потапова вышла замуж за эфиопского принца или как псих мечтает: «то ли стать мне президентом США, то ли взять да и окончить ВПШ»), рисуя такие-разэтакое тюремные романы, вздохнет украдкой:

О Боже мой, Боже мой, Боже!  
Кто выдумал эту игру?

И мы, затаив дыхание, задаем себе тот же вопрос: о Главном Выдумщике.

Критики, заикнувшись на том, что в бардовскую поэзию Галич пришел из театра, что он был профессиональным актером, что его пьесы и фильмы по его сценариям шли в свое время по всему Советскому Союзу, объяснили его песенный секрет тем, что он пересадил «одно в другое»: дескать, перед нами Театр. Театр Одного Актера. Действо, разыгранное по законам одноактной пьесы, скетча, водевиля.

В первом приближении это, конечно, так. Но надо еще эту «метонимию» положить на «музыку стиха».

Со свойственной ему виртуозностью это сделал Андрей Синявский в очерке о поэзии Галича на радио «Свобода» в ноябре 1975 года:

«На вырубленное и выжженное место пришел одинокий поэт, затейник, с обшарпанной гитарой в руках, тяжело переставляя ноги, задыхаясь».

Что «затейник» — понятно. Интереснее объяснить другую поразительно точно учуянную Синявским черту ситуации. Затейник — одинок.

Может ли «площадной певец» быть «одинок»?

«Есть магнитофон системы „Яуза“ — этого достаточно»?

Как совместить вспыхнувшую подобно степному пожару популярность Галича (в бо-е годы его голос побежал по магнитофонной ленте от дома к дому) — с обликом «усталого волшебника», не смешивающегося с толпой — пусть даже с толпой поклонников?

Галичу было под пятьдесят, когда «все это» началось. Пик был в мае 1968 года: Галич — звезда Первого фестиваля бардов в Академгородке под Новосибирском; сразу же после этого начинаются запреты, и слава, стремительно вспыхнувшая на том фестивале, так же стремительно уходит в андеграунд.

Стоять под софитами Галичу, профессиональному актеру, привычно.

«Высокий, стройный, в небрежно повязанном поясом сером мохнatom пальто, с небольшими усиками над яркими губами гурмана — казалось, своей аристократичностью он должен был шокировать плебейское братство бардов... Ан нет! Он-то и был бардом номер один».

Виктор Славкин, увековечивший этот триумф в своей эффектной зарисовке, не объясняет второй половины уравнения. Что аристократ-сказочник, усталый затейник возвышается над небритой Россией «шестидесятников» — это понятно. Но почему «плебейское братство» принимает его песни как свои и приходит от них в восторг?

Эффект театрального представления?

Синявский объясняет: перед нами — великий Актер, который сам себе и театр, и декорация, и драматург-импровизатор. «Синтез в одном лице».

Отсюда — магия текста. Текст замыкается в объеме миниатюрной драмы, внутри которой рассажен еще и миниатюрный зрительный зал («А из зала мне: — Давай все подробности!»), и непременно кто-то кого-то слушает, и весь рассказ — сплошная байка.

Ощущение кулис, задника, суфлерской будки.

«Стихи не просто поются, то есть растягиваются, как это бывает обыкновенно в романсах, но перебирают ногами, играют всем телом, упражняются и укореняются в ритме и в мимике».

Акцентированность драматургических ходов и жестов оттуда же – из театра.

А. Синявский:

«На театре, знаете, не разгуляетесь – десять метров, пять минут... Железный закон сцены, чтобы долго не прохлаждались, но, произнеся положенные реплики, проваливались бы в люк, укрепляя осознание ящика, куда все укладывается, сценической площадки, пускай и разъехавшейся, выражаясь фигурально, на полсвета, но все-таки площадки, пространства, которое только потому мы и воспринимаем, что оно измеряется границами, стенами, столбами, точным началом и безусловным концом инсценированной на подмостках, в трех измерениях, песенки».

Рифмы – физиологически ощутимые – защелкиваются на концах строк или, вернее, ошелкиваются. «Не какие-нибудь глагольные», а – ананасами-ассонансами оперяющие строфу. «Какое-нибудь редкостное или жаргонное словцо... подобное затвору... на закушенном, взятом за горло слове».

Гениальный слух моего учителя Синявского выявляет в песенной стихии Галича то, что спрятано за пределами стихии, алкашно-бандитской стихии, вернее – на пределах: на гранях, на границах про-

странства «гульбы», ей, «гульбе», как раз и обозначены здесь тайные пределы.

Стенки. Задник. Ящик.

Замкнутость – лейтмотив. Возврат – лейтмотив.

Пространство не разворачивается, а сворачивается.

В контраст «разбеганию» романтиков-шестидесятников – ощущение плена, духоты, сдавленного горла.

«Цыганский романс» Галича вроде бы перекликается с подобными мотивами у Анчарова: и там, и тут человек «встречает бога». У Анчарова от этой встречи душа раскатывается в бесконечность, в сквозящий космос. У Галича – схлопывается в замкнутость, заваливается в «божий мир» как в чадный «трактир».

«Говорят, что есть на свете острова, где растет на берегу забудь-трава», – поет Галич, и совершенно ясно, что это не просто выдумка, а выдумка, представляемая нам именно как выдумка, и ничего больше. Визбор в аналогичном случае поет: «Глянь: страна Хала-Бала!» – выдуманная страна у него выводит душу на шутовской простор. Галич же вводит душу в шутовскую клетку, из которой нет выхода. Оба шутят, но какой контраст мотивов!

Бандит-спортсмен, сносящий с ног заграничного соперника, – это же почти вариация из Высоцкого! Но у Высоцкого такой бандит действует от полноты собственной дури, и Высоцкий с ним себя – от



полноты солидарных чувств – ассоциирует. А у Галича над бандитом-спортсменом маячат всякие «федерации, хренации», они его дергают за ниточки, как марионетку, и с кем ассоциирует себя автор, усталый волшебник, определить невозможно: он возвышается надо всем, словно хозяин кукольного театра. Или как бог, пусть даже и похожий на пропойцу.

Мотив подмены тут – постоянный. У Городницкого «атланты держат небо на каменных плечах», и поэт держит небо вместе с ними, и слушатели – тоже. У Галича эта ситуация изначально предстает как профанированная:

Я спросонья вскочил – патлат,  
Я проснулся, а сон за мной,  
Мне приснилось, что я – атлант,  
На плечах моих – шар земной!

И никакой «безбрежности», и никакого «неба» – все немедленно загоняется в ящик, в досье, в бесовскую «кагебешную» картотеку.

Окуджава, когда поет о солдатике, даже о бу-мажном, – он ведь тоже себя с ним ассоциирует. Галич не ассоциирует себя ни с кем из своих персонажей. Солдаты шагают в ногу – мост обрушивается. Потому что надо всем – «колебательный закон».

Закон. Бог. Федерации-хренации. ЦК. КГБ. ВПШ. Бесовщина всеобщей подмены.

По неотменимой традиции Галич салютует и Вертинскому – предтече предтеч. Прямая перекличка: «Нам „ужин прощальный“ – не ужин, а сто пятьде-

сят под боржом». У Вертинского ужин – мистическая трапеза, у Галича – подменная профанная «закуска». У Вертинского – наив, у Галича – горькое знание: «бумажная роза» засунута в «оскаленный рот». У Вертинского роза – настоящая, хотя все думают, что – бумажная. И бриллиант там – чистой воды, хотя все уверены, что – бижутерия.

А Галич знает, что все это именно бижутерия. Что этот театр, этот балаганчик, этот «трактир» – сплошная подделка. Несмываемый грим: Добро на самом деле – Зло, а Зло на самом деле – Добро. Правда неверна, а неправда верна. Черное означает белое, белое – черное, и «веселая ртуть» играет роль серебра.

Не потому ли в 1968 году и вымлет Галичу так заворуженно «небритая братия» шестидесятников-романтиков, что чует в его опыте то, что ей не дано: знание тайных пределов?

Нет, Галич – это не «театр одного актера». Это религиозное действие катакомбного жанра. Страсти Христовы, разыгрываемые марионетками как бы в шутку. Сублимация искренних слез, не находящихся иного выхода, кроме пещерного лицедейства. Замкнутое пространство, ящик, камера, погреб, клетка, пенал. Вертеп.

В роли господ-бога – одинокий хозяин театра, усталый затейник «с обшарпанной гитарой в руках».

Над блочно-панельной Россией,  
Как лагерный номер – Луна...

Это же классически-традиционный вертеп, только выстроенный из «современных материалов».

Ой, не надо «скорой помощи»!  
Нам бы медленную помощь!  
«Скорый» врач обрезал помочи  
И сказал, что помер в полночь...

Это же классически-традиционный крик шута, размазывающего морковный сок, но знающего, что за порогом театрака убивают по-настоящему:

И черные кости лежат на столе,  
И кошка крадется по черной земле  
На вежливых сумрачных лапах.  
И мне уже дверь не успеть запереть,  
Чтоб книги попрятать и воду согреть  
И смыть керосиновый запах!

Чистая алхимия, пляска символов, каббалистика магических действ. А ощущение – страшной реальности. словно бы хозяин балаганчика, разыгрывающий представление с ученым котом, сам вот-вот попадет туда, внутрь вертепа, и не морковный сок потечет из ран, а настоящая кровь.

Однажды с ним это произошло. Реально, как эмпирический факт. Но, поскольку впоследствии было превращено в поэтичную новеллу и включено главой в повесть «Генеральная репетиция», – стало ярким художественным эпизодом в хождении души по мукам.

Ночью в ленинградской гостинице – приступ стенокардии.

Вызванный врач «неотложки», коновал из вертепа, делает укол и уезжает, занеся на игле тяжелейшую инфекцию.

Температура — за сорок.

Привилегированные больницы — за заборами. Устроен по благу в общую: в палате на тридцать человек все кровати заняты, мест нет. Поставили каталку стоять посередине. Вертеп.

Пришел заведующий отделением, старичок-татарин. Привел хирурга — пожилую русскую женщину с широким, добрым домашним лицом.

Ангел вертепа — Анна Ивановна Гошкина.

— Ну, поехали! — мирно сказала Анна Ивановна и повезла бездыханного в операционную — спасать.

Спасла. Поставила на ноги.

И пошел бард своими ногами в Дубовый зал ЦДЛ, где дубы-начальники исключили его из Союза писателей.

Глядя на их подлые лица, он вспомнил лицо своей спасительницы. Представил ее здесь, среди учителей. И сказал себе правду: если бы она оказалась на этом судилище и услышала бы про его связи с сионистами и заигрывания с церковниками, — то проголосовала бы вместе с подлецами за исключение.

Поняв это, изгнанник воззвал:

*— Бедная, счастливая, несчастная Анна Ивановна! Вы давно привыкли к правилам этой подлой игры. Вы читаете на ходу газеты, слушаете — не слыша — радио, сидите долгие часы на профсоюзных и партийных собраниях. Смертельно усталая, вы голосуете за решения, смысл кото-*

*рых вам не очень-то понятен и уж вовсе не важен. Вас закружили в этом шутовском хороводе, и у вас нет ни времени, ни сил выбраться из него, остановиться, встряхнуть головой, подумать...*

Почему не положен этот проникновенный лирический монолог на музыку? Готовая ж песня, не хуже «Тонечки», «Леночки», «Красной шапочки» или «Красного треугольника»...

Или что-то остановило?

Какая-то смутная догадка... А что, если не потому голосует Анна Ивановна Гошкина «как надо», что ее закружили и ей некогда подумать, а по другой, более глубокой причине? И если бы остановилась, вникла, то... все равно проголосовала бы «как надо»? За исключение и за изгнание. По той полусознанной причине, что нет у Анны Ивановны Гошкиной отчаяния — менять родимый вертеп на заграничный, по какой-то причине она и не «встряхивает головой», чтобы подумать на эти исключительные темы.

А вот случись с изгнанником беда и попади к ней опять под нож его бездыханное тело, — она, зная о нем все: и что связан с сионистами, и что заигрывал с церковниками, — вздохнула бы: «Плохо дело, голубчик... очень плохо дело» — и пошла бы его спасать.

Потому что есть законы вертепа, и только вообразив себя богом, можно делать вид, что их нет.

А вот чего действительно нет — так это хирургии, которая безболезненно отделила бы «народ» от «системы». Поди же угадай, что при этом потечет: может, морковный сок, а может, кровь.

## Л. АННИНСКИЙ · БАРДЫ

Ах, Россия, Россия —  
Ни конца, ни спасенья! —

запел-заплакал певец, положивший на стол красную книжечку члена СП СССР.

Система его вышибла, народ безмолвствовал, и не получилось разорвать петлю, стянувшую все это воедино.

Что ни год — лихолетие,  
Что ни враль, то Мессия!  
Плачет тысячелетие  
По Расее — Россия!  
Выкликает проклятия...  
А попробуй, спроси —  
Да была ль она, братие,  
Эта Русь на Руси?

Для него больше — не было.

Оказавшись на свободном Западе, Александр Галич получил возможность обновить технику своего Театра: он купил новейшую систему звукозаписи, неосторожно схватился за контакты и получил смертельный удар тока.

Анны Ивановны Гошкиной поблизости не оказалось.

«Не зови меня, не зови меня, не зови...»

## Вторая первозапись

---

Это было на самом исходе 50-х годов. Я жил в коммунальной квартире в старинном доме в центре старой Москвы. Я служил в редакции большой газеты, где в главных кабинетах сидели старые партийцы, а по коридорам и кабинетам поменьше бегали молодые либералы, спорщики, поэты, вчерашние солдаты и студенты. Я был – вчерашний студент; компания у меня была студенческая и песни студенческие, вроде «Пятой точки» – дурацкие, но очень независимые.

Вестник явился ко мне в облике круглолицего круглоглазого полустудента-полулитератора, что-то писавшего, кого-то переводившего, – кажется, недавно женившегося и безусловно готового поразить и исправить мир своими открытиями. Он светился от предчувствий. Его звали Алик.

Мы ели что-то вроде винегрета (я сам был недавно женат), пили дешевое вино, делились новостями и пели студенческие песни, хором и в розницу, кто что знал.

И вот они запели: Алик с женой – что-то звенящее, тонкое, вдруг воздвигшееся над дурью и скоморошеством студенческого фольклора. Какая-то струна взмыла в поднебесье:

И комиссары в пыльных шлемах  
Склонятся молча надо мной...

Я ахнул: вот это да! С какого же факультета этакая красота?

А не с факультета. Это Булат пишет. В газете работает. Нет, не печатает. Поет.

Уж не тот ли Булат, что редактирует стихи в нашей высоконачальственной газете и ходит по коридорам несколько съездившись, как бы виновато улыбаясь, а на планерках обращается к начальству с неуловимой издевкой: «Мне очень стыдно, но я все-таки предложу в номер стихи...»

Да, именно он!

Назавтра, еще не вполне понимая, какого масштаба новость входит в мою жизнь, я подошел к нему в коридоре:

— Говорят, вы поете песни... Я собираю... фольклор студенческий... и собственно творчество...

— Да? Творчество? — улыбнулся он, как бы не замечая моего замешательства.

— Хотите, я запишу вас? — выбросился я на технический берег. — У меня есть магнитофон «Спаллис», и я живу недалеко...

Мгновенная простота, с какой он принял мое предложение, долго потом вспоминалась мне:

— О, я никогда не слышал моего голоса в записи.

Он пришел вечером следующего дня в сопровождении женщины, которая, естественно, оказалась мне божественно красивой. Сам поэт был, как всегда, подчеркнуто неромантичен: серый цивильный пиджачок, чуть поднятые плечи — как бы поза неуверенности, простецкая улыбка, за которой можно



было при желании угадать неприступность аристократа, вобравшего в кровь тысячелетнюю культуру, а можно и не угадать – так исчезающе «неприметно» и демократично (как сказали бы теперь) он держался.

Мы выставили что-то вроде винегрета и дешевое вино.

Впрочем, звуков посуды (столь неистребимых на его первых магнитозаписях) я, к моей гордости, избежал. Потому что посуда была скоро сдвинута прочь. В центре стола появился гигантский чемодан «Спалиса», массивный микрофон протянулся к гитаре, я щелкнул клавишей, гитара вступила, и все перестало существовать: винегрет, вино, студенческий фольклор, газета. В комнату старого московского дома вплыло что-то... разом близкое и нездешнее. Староарбатское, знакомое, простецкое. И – убегающее вдаль, как столбы на смоленской дороге – куда-то на запад, на закат, в смерть, в бессмертие, туда, где комиссары туманными силуэтами склоняются перед вечностью.

В первом часу ночи, исписав с двух сторон большую трехсотметровую катушку, мы проводили гостей.

В дверях я почему-то спросил:

– Это – первая запись или были еще?

– Смотря как считать: неделю назад я пел в одной компании и вроде бы кто-то записывал. Не знаю, получилось ли: было шумно. И пел я не для записи.

(Тридцать лет спустя Лев Шилов, историк поэзии и самиздата, отвечая во время лекции на вопрос о

том, на чей же магнитофон был впервые записан Булат Окуджава, сформулировал так: «Можно с уверенностью утверждать, что *вторым* был магнитофон Аннинского... А первых, я думаю, найдется очень много».)

Булат ушел, но спать мы не могли: сели слушать.

В два часа ночи раздался стук: Сосед.

Сосед — это явление советской эпохи, не менее знаменательное, чем Спутник, и в моей истории — не менее важное, чем Вестник. Мы думали, он ворвется с претензиями, что мы ему мешаем спать. Но ушастая молодая физиономия, явившаяся в дверях, излучала доброжелательство и любопытство:

— Вы какие-то замечательные песни тут поете...

Послушав с минуту, он кинулся к себе и вернулся, таща свой «Спалис» или «Днепр», не помню, — такой же огромный, ящероподобный, как все магнитофоны той поры, с помощью двух монет он состыковал шнуры и подключился к нашему.

Так в четвертом часу утра появилась на свет первая Копия. Первая из десятков, а может, и сотен, в которых разошлась моя первозапись.

С этой Копией должны были бы связаться у меня всякие тревоги «гэбэшного» толка: дело в том, что молоденький Сосед наш работал дипкурьером и наверняка входил в систему секретных служб, так что, возможно, в истории Поэта непременная глава о том, как его стихи напряженно прослушивают в тайных канцеляриях, тоже появилась не без моего не-

вольного участия. Но сколько ни искал я впоследствии в своей душе угрызений на этот счет, — они так и не появились. Я просто не мог поверить, что за той Копией, что была снята в первую ночь, могло стоять что-то дурное. Дипкурьеры тоже люди. Поэзия не спрашивает у тех, кто тянется к ней, нет ли у них задних мыслей. Их нет, и все тут.

У меня запись копировали потом чуть не каждую неделю — кто хотел. Потом это прекратилось.

А прекратилось так. Очередной раз песни переписывали в звуколаборатории МГУ — по просьбе самого Булата я отдал туда пленку «для одного югослава». самого югослава я не видел, хотя он вызывал у меня изрядное любопытство, причем не как югослав даже, а как отпрыск русского эмигранта-белогвардейца. Нынешние люди вряд ли поймут, сколь опасно и притягательно для тогдашней души было появление такой ноты в пестрой партитуре «шестидесятника». Белое впервые проступало из-под красного. Я сам был из семьи, где красные и белые стреляли друг в друга. Для меня открывалась тут какая-то тайна и возвращалась Россия, расколотая, но неубитая.

На секунду я все-таки увидел того югослава: мельком, при возвращении мне пленки. Он показался мне неожиданно «мягким», неожиданно «ласковым» и даже неожиданно темноволосым — для всего того, что было связано у меня тогда с остротой «белого» начала в моей жизни.

Он пожал мне руку, поблагодарил за услугу и выразил сожаление, что общался со мной не perso-

нально, то есть не как с «интеллектуальной единицей», а лишь как с хранителем записей.

Я сквозь эту дипломатичную его округлость все искал в нем следы той яростной «белой» России, что когда-то располосовала семью моего деда и подняла моего «красного» отца на братьев.

А он, наверное, удивлялся, чего это я на него плюю глаза.

Через несколько месяцев я от него получил привет в самом неожиданном оформлении. Меня позвали «куда следует» (нет, не в КГБ, ближе, но в «отдельную комнату») и показали заграничный журнал, где молодой югослав описал московскую поездку. Мне объяснили, что сам он от своих властей схватил за это описание срок и что мне тоже, по правилам, надо бы всыпать: потому что распускал язык, давал информацию и хвастался своими «первозаписями» перед кем попало.

На мое счастье, человек, вправлявший мне мозги, оказался моим однокашником и старинным университетским приятелем. Дело ограничилось тем, что он меня свойски обматерил, а журнал, засекретив каким-то шестигранником и показав мне издали, — запустил в свой спецхран.

Так закончилась история моей Первозаписи — маленький эпизод в долгой эпопее Авторской Песни, начинавшейся в 60-е годы, — закончился этот эпизод все-таки не без участия «тайных служб».

Рассказываю это не без лукавого умысла: такое участие теперь кажется иным редакторам непременно

нейшим компонентом тогдашней «борьбы за свободу». А я не «боролся» — я просто жил и дышал, как получалось.

С тех пор прошло несколько десятков лет.

Мой университетский приятель и однокашник осуществился как литературовед и классный мастер перевода.

Югослав, посетивший Москву в разгар Оттепели, отсидел срок на родине, эмигрировал на Запад и стал всемирно известным публицистом. Сейчас он в Америке. Слушатели радиостанции «Свобода» могли его запомнить по передачам из цикла «Демократия в действии».

Вестник, впервые спевший мне песню о комиссарах, в конце концов тоже попал на Запад и стал там одним из авторитетнейших советологов. С началом Гласности труды его, полные советов о том, как России выбраться из тупика, стали печататься и живо обсуждаться на родине. Однажды он предложил нам спастись так: выкопать и продать на Запад огромный медный провод, вроде бы закопанный где-то в глубинке в сталинские годы. Искреннее желание помочь нам и всему человечеству не иссякает в этом человеке.

О судьбе Соседа-дипкурьера не знаю ничего: вот уже много лет живу в отдельной квартире. Надеюсь, добрый парень жив и здоров.

Песня о комиссарах вошла в массовый обиход и даже воспринимается в политических кругах как символ. Как-то я слышал по радио комментарии зарубежных обозревателей по поводу статей одного наше-

го дипломата, подписывавшегося фамилией «Комиссаров»: обозреватели были уверены, что этот «пыльный псевдоним» взят с вызовом и навеян известной песней. Хотелось спросить их: а если это не псевдоним? Если это, скажем, фамилия жены вышеозначенного дипломата? Или если он — родственник того Комиссарова, который толкнул под руку Каракозова, когда тот целился в царя?

Комиссары уходят, песни остаются. И про пыльные шлемы, и про расколотую страну, и про столбы, уходящие вдаль на Запад по Смоленской дороге. Хотя все так невероятно переворачивается в исторической дали. И смоленская дорога упирается теперь в «ближнее зарубежье», которое не привиделось бы «шестидесятникам» и в страшных снах.

## Истина выходит из обмана

---

*Да что вы, милые, да нешто разберешь,  
Какая истина не есть с изнанки ложь,  
Какая искренность не вышла из обмана?  
Ведь был убийцею создатель Ватикана!*

Юлий Ким

Намек на убийство сейчас расследовать не будем: у Кима и помимо этого полно перемигиваний и с «Алексан Сергеичем», а также с «Лешей Пешковым» и с прочими классиками из пантеона русской словесности, поднимаемыми из святых могил скоморошьим посвистом. Тут сам посвист интересен.

Веселая популярность Кима на рубеже бо-х годов опережала всякие попытки понять, в чем смысл и шарм; координаты классики тут работали плохо. Зато хорошо работали «двигун» малого рыболовного сейнера да «колотун» на палубе, да мужички, ловившие то ли чайку («Сейчас убью ее! Дай-ка скорее мне ружье!»), то ли моржа («Причалила баржа — поймали мы моржа!»), то ли кита (и его поймали бы, да вот «кита не видно — до чего ж обидно!»).

Потом, когда кита стало «видно» и его-таки поймали, оказалось, что «на эту удочку клюнул кашалот». Ловецкую фантазмагорию легко было истолковать в государственно-сыскном аспекте: дразнил-дразнил веселый певец неповоротливую власть, думал, что это игрушки, а оказалось, что власть кусается.

Но и тогда, когда в разгар Застоя попал автор «Кита» в диссидентские списки, поющая Россия, давась от смеха, следила, как ее любимец продолжает дурачить кашалота, печатаясь под загадочным псев-

донимом «Ю. Михайлов». Секрет полишинеля был продолжением веселого маскарада: народ не переставал петь Михайлова, помнил его наизусть, узнавал по любой строчке.

Когда при начале Перестройки вышли наконец эти тексты напечатанными (сразу — две книги!), их тираж вылетел далеко за сотню тысяч, и тогда ниже ватерлинии обнаружилось тяжелое тело лирики, резной верх которой так легко летел над волнами:

Белеет мой парус, такой одинокий  
На фоне стальных кораблей.

О, нет, вовсе не такой одинокий! Воздушный поцелуй Лермонтову — как раз отрицание одиночества. Ким вообще все время с кем-нибудь перекликается, переглядывается, перемигивается. Эта общительность — первое внешнее объяснение популярности, когда песни Кима побежали по магнитофонной ленте из 50-х годов в 60-е. Она, эта популярность, вовсе не началась с того весеннего номера «Комсомольской правды», когда в 1961 году там появился «Кит» с нотами (и с полуизвинениями за «нестандартность» песни), — к тому времени этого самого «Кита» на все лады распевала школьная и студенческая худсамодеятельность от Анапы до Анапки.

Ликующий Ким был рожден, как Афродита, из той кружевной пены, что вздымалась над учебными программами «поющего педагогического». Когда подросло распределение на Камчатку, таежно-тундровый окрас его новых песен был воспринят как очеред-



ная игровая маска, хотя жизнь деревенского учителя на берегу Ледовитого океана была всамделишно тяжелой и даже опасна и медведи, шатавшиеся в сопках, драли людей насмерть.

И тем не менее:

Напрасно сей суровый край  
Над нами длани простирает:  
Попростирает — отдохнет,  
А Санька шмотки простирнет!

Такова молодость патриарха — я имею в виду круг бардов-шестидесятников первого призыва, отцов-основателей, патриархов «гитарного поколения», среди которых засверкал, забликовал талант Кима. В песнях Визбора голубели дали карельских озер. Городницкий был укутан глухой таежной зеленью. Ким был ослепителен и пятнист, как отгаивающая тундра, как расписанная солнечными бликами сопка, как пенный гребешок волны у камчатского берега.

В плотном строю бардов он сразу занял уникальное место, заполнил какую-то потаенную душевную нишу, откликнулся на зов, которого другие не различали.

Меж тем он все время окликает других.

Хорошо идти фрегату  
По проливу Каттегату, —  
Ветер никогда не заплочет паруса!  
А в проливе Скагерраке  
Волны, скалы, буераки

## Л. АННИНСКИЙ · БАРДЫ

И чудовищные раки,  
Просто дыбом волоса!

Фрегат, бороздящий чужие моря, это, конечно, посланец Новеллы Матвеевой. И перечни заграничных проливов и портов приписки, затаившихся среди волн и скал, — это, конечно, ее поэтический код. Но у нее эти перечни звучат как таинственно-прекрасная, ангельская музыка, как патетическая альтернатива подножной реальности. А тут... уже буераки заставляют наострить уши, а уж раки — это как раз то, в чем и заключается скоморошья изысканность Кима, рассчитанная именно на то, чтобы от смеха у вас «встали дыбом волоса».

Но об ауре перечней у Кима — потом, а пока проплывем чуть дальше:

А в проливе Лаперуза  
Есть огромная медуза,  
Капитаны помнят,  
Сколько было с ней возни.  
А на дальней Амазонке,  
На прелестной Амазонке  
Есть такие амазонки,  
Просто черт меня возьми!

Черт меня возьми, если это не переключка с Городничким, «лорнировавшим» в некоем амазонском порту «жену французского посла»! Но Городничкий даже в смеховом сюжете прячет патетическую ноту, а если смеется, то — высмеивает, задевает. Ким не высмеивает, он смеется залиvisto и вроде безоглядно. Или улыбается загадочно, почти незаметно.

## ЮЛИЙ КИМ

А мой конь, белый конь,  
Едет шагом за рекой...

Улавливаете и здесь переключку?

А где та гора, та река,  
Притомился мой конь...

Окуджава — объект постоянных реминисценций. Грустные солдатики, глупые короли... И даже «мама, белая голубушка»...

У Окуджавы улыбка всегда грустна, прикрывает пронзительную печаль.

Ким принимает все эти сигналы. Интонация народного плача оборачивается у него коленцем дураля: «Позову я голубя, позову я сизого, pošлю дролечке письмо, и мы начнем все сызнава». Павел Первый, булатовский страдалец, у Кима шутоломствует на представлении пиесы Капниста не хуже бурлескного клоуна. Царь... ну, тот вообще. «Царь объелся макарон, у царя большой забор, лейб-гусары эскадроном приседают под забор».

Ну, а конь, умный конь, несущий грустного всадника, — он какой у Кима?

А мой конь, белый конь,  
Он все едет, он такой.

Тут секрет даже не в фактуре, не в деталях подзаборного разбора, которыми Ким жонглирует виртуозно. Секрет — в интонации, которая проступает даже в самых невинных и целомудренных строчках. Де-

ло — в характере героя, вернее, в той роли, которую он все время демонстративно на себя берет.

«Невинный блуд»... Они ему — довод, а он им: «У-тю-тю-тю!» Критикам глубокомысленно подсказывает: «Распускается моя смешная лира в иронической небрежности звучанья». И критики эту ироническую небрежность, конечно, подхватывают: она вполне объясняет весь контактный пласт кимовской поэзии.

Россия! Матушка Россия!  
Твои мне песни ветровые...  
И всюду, как сказал поэт,  
Все те же страсти роковые...  
Куда несешься? Дай ответ...

Блок? Пушкин? Гоголь? Не дает ответа... Коллаж, калейдоскоп, шарада? Викторина учителя словесности? Не дает ответа.

Каков же сам лирический герой? Кто он сам в этом вихре ассоциаций? Ведь помимо энергии подстраиванья — чувствуется тут неистощимый заряд, заводной нрав человека, яростно докапывающегося до истины...

«Какая истина выходит из обмана?» Да сплошные маски!

...Кто придумал, чья вина?  
Вот опять линяет краска,  
Вот опять спадает маска,  
А под ней еще одна...

Кто придумал — на это легко ответить, вспомнив о Боге, и Ким на мгновение приоткрывает свою веру, оборвав, впрочем, стихотворение на «крутом замысле творца», потому что замысел — тайна.

«Чья вина?» — это на Руси лихо выясняют. «Это он виноват, а не я». Он — кто угодно. Супостат. Барин. Бог, наконец. «Это он меня сделал скотом».

А если бога нет, — тогда что делать с собой?

Да ничего не «делать». Жить. Всюду жизнь. «Там — бога нет... Бог явлен — здесь. В тебе да в людях...»

Позвольте, но в людях — сплошной обман. Иллюзион, цирк, карнавал! Мир — театр, люди — актеры. Маски, маски, маски...

Именно так! Скоморох никого не дурачит и не надувает, когда жонглирует масками. Он делает то, чего от него все ждут. Вы требуете, «чтобы рыжий дуралей бегал перед вами и букеты из ушей доставал ногами»? Он это и делает.

Конечно, для серьезной литературной критики это вызов. Серьезная литературная критика Киму не совсем поверила. То есть его подсказку про маски критики немедленно взяли на вооружение. Они это поняли в том смысле, что маска скрывает лицо. А потом открывает лицо. (См.: *Татьяна Бек*. Единственный выбор. Одна из лучших, наряду со статьей И. Мильштейна, работ о Юлии Киме.)

Но в том-то и дело, что не «скрывает». И не «открывает». Маски слетают одна за другой, открывая... нет, не пустоту, как можно было бы ожидать по чистой

логике, но нечто другое... простоту, недостижимую простоту, которая недостижима именно потому, что в бесконечную круговую игру втянуты все. Сложность этой игры, гегелевски говоря, отдает дурной бесконечностью, но, поскольку она и есть жизнь, надо эту жизнь принимать как есть, в тех проявлениях, что даны...

...в тебе да в людях,  
В малейших проблесках любви.  
Все небеса — в глазах окрестных.  
В любом уроде — божий лик.  
И в богохульствах, самых мерзких,  
Звучит божественный язык.

Шарм и прелесть поэзии Кима — в том, что с богохульства она соскальзывает, не задерживаясь, что мерзость она приемлет как данность, которую можно преодолеть легко и весело. Это не результат духовного постижения, а исходная реальность... вернее, это результат, который преодолевается обратным ходом — кувырком шута.

Этот двойной, тройной ход юмора («невинный блуд», «ироническая небрежность») — не просто игра шаловливого воображения, но продуманный прием мастера, потому и действующий безотказно, что он коренится в самой природе кимовского дара, в той игре, которая есть не что иное, как «игра в игру». Ход жизни, которая есть сплошной театр, — обратен в театр, который есть сплошная жизнь.

Давайте снимать с этой луковицы шелуху слой за слоем:

## ЮЛИЙ КИМ

Я хочу написать стихи  
    корявые-прекорявые,  
Кирзовые, скрежещущие,  
    бессмысленно хихикающие,  
Чтобы хрюкало, вякало,  
    ревело коровою,  
И торчало, как волосья  
    плохо подстригши,  
Чтоб кидало и в сон, и в смех,  
    и в задумчивость,  
То мелко семена,  
    то грубо раскорячась,  
И чтоб постепенно,  
    теряя дымчатость  
И приобретая прозрачность,  
Из них вырастал  
Кристалл.

Запомнили? Уловили, как после перечня ма-сок, когда рассеялся и дымок камчатского рассвета, что-то на мгновенье сверкнуло... Вы, естественно, не успели разглядеть, но слово — засекли.

Теперь вслушайтесь в монолог диссидента, который заголяется перед особистом, отводя от себя подозрения в антисоветчине:

— Я советский! Я лояльный!  
Я нормальный гражданин!  
Я послушный! Простодушный!  
Паспорт! Ручка! Руп! Один!  
Не имею! Не был! Не был!  
Не был и не состоял!  
Хоть смотри под микроскопом —  
А я чистый, как кристалл.

В поэзии случайных слов нет. Если вам говорят: «кристалл», то этот кристалл вырастает из того кристалла. И если вы вообразили, что разгадка у вас в руках, то в следующее мгновение вы обнаружите подмену. На месте лица будет очередная маска:

— Я ж с пеленок октябренок,  
Я ж с роддома пионер —  
Так на кой же черт вам дался  
Я, товарищ офицер?

Тут, конечно, не обойтись без спецкомментария. Через все стихи Кима, посвященные диссидентству, проходит мотив тщеты, бессмысленности, наивности этого движения. Никому не нужны их жертвы! Смешны их потуги, их многозначительные поджиманья губ, их пожиманья плеч, подмигиванья и намеки! России не требуются их кухонные поиски Смысла! Ей и так «подумать не дают», а тут еще магнитофоны режут, покрывая общий мат. Тайные тексты пишут, а потом прячут так, что самим не найти. Тогда зачем пишут? «Для галочки у Господа в тетради: мол, не смолчал, извел чернила, мол». Маета, суета, мутота. «Высоцкого орать во тьме подъезда и в знак невыразимого протеста жрать бормотуху аж с семи утра!»

И это пишет — не официальный бард режима, а человек, сам круто замешавшийся в диссидентское движение, подставивший себя под репрессии! Вся поэма «Московские кухни» — круговая насмешка: над теми, кто ловит, и над теми, кого ловят.

Тот, кто ловит, говорит:



## ЮЛИЙ КИМ

И все, что мы годами копим,  
Один дурацкий диссидент  
Своим геройством остолопым  
Развеет в дым в один момент!

Тот, кого ловят, говорит:

Вновь на площадь приползет  
Кучка отщепенцев  
И плакатик развернет  
Из двух полотенцев.

Там тщета и тут тщета. Так сам поэт с кем? Ни с кем. Со всеми. Нигде. Везде. Каждый прав по-своему, и каждый по-своему обманывается. Хочешь быть умней Сократа? Засудят, отравят! Хочешь быть честней Дон Кихота? Засмеют! Не лезь вперед, будь как все, вооружись... пустотой, то есть простотой, то есть чем-то неошутимым...

И тогда почувствуешь, как «что-то» непонятно зачем, непонятно как — гонит тебя вперед: под насмешки, под суд, в отраву.

— Во всем ты прав, а я не прав, как в песенке поется.  
Но не могу я не идти, прости меня, милорд.

Ким вживается во все, пересмеивает всех, одушевляет все и вся, независимо от качеств, параметров и «прописки». Его героя не привяжешь ни к какому типу, как фиксируется дух Городницкого на облике двужильного геолога, дух Визбора — на облике веселого бродяги-студента, дух Окуджавы — на облике грустного солдата. Если уж искать определение, то герой Кима — «мар-

гинал». И жанр Кима — маргиналии, «записки на полях: на полях каких-то других — и сочинений, и событий».

В нем, вправду, все смешалось. Русская кровь, корейская кровь. Ниагара с Викторией, Анапа с Анапкой. Туркмения, куда загнали в ссылку его мать, и Москва, куда привела его любовь к материнской — русской — речи. И все, что вошло в его жизнь с русской речью:

«Сюда вошли песни, романсы, куплеты, баллады, арии, молитвы, частушки, монологи и другие вокальные номера, которые исполняют солдаты, студенты, рыцари, проститутки, волки, лесорубы, охотники, актеры, офицеры, странники, шуты, пионеры, красноармейцы, пираты — и другие герои Мольера, Гайдара, Свифта, Шекспира, Володина, Сервантеса, Ильфа и Петрова, Горина, Костера, Перро, Островского, Воннегута, Булгакова... Такое получилось меню. Автор надеется, что „многообразие блюд не заслоняет своеобразие кухни“».

Теперь самое время почувствовать своеобразие кухни, то есть музыку перечней, составляющих у Кима ритмообразующую базу.

Вот список героев диссидентского движения, исполненный пятистопным ямбом: «Выписываю: Сахаров Андрей и чувствую, что совершаю подвиг!.. — Дмитриевич! Дальше! — Александр Исаевич! Орлов! Терновский! Ланда! Да Ковалев! Да Гинзбург Александр! Да не забыть Лавута Александра! Да тех, кого еще не записал! Записываю! Славно! Вроде складно».

Вот не менее складный перечень зарубежных авторитетов:

«Мистер Лондон, мистер Купер, мистер Генри и Майн Рид! Ваш бессмертный дух не умер – снова сердцу говорит!»

Вот перечень автопортретов:

«Говорят обо мне, что я в профиль – Утесов и Муслим Магомаев – анфас. Что в душе я – блондин, а снаружи – философ, что я вылитый кто-то из вас!»

То же – в балладном жанре: «Маркиз Парис, виконт Леконт, сэр Джон, британский пэр, и конюх Пьер».

То же – в жанре дорожной песни:

«Канзас, Алабама, Дакота, Дакота и вновь Арканзас, в одном Цинциннати пять раз и некстати – где только не видели нас».

Прыжок через океан:

«Неужели вы не были в Лондоне, сэр?.. Пикадилли, Гайд-парк, Сити, Трафальгар-сквер...»

Да, не забыть бы и того, кого мы засекали в самом начале:

«Среди Зарем, Земфилов (так!), Хан-Гиреев, цыган, чертей, чертогов, чародеев Великий Александр сын Сергеев...»

Вы поняли? Перечень жанров от частушки до молитвы и партнеров от Свифта до Горина – вовсе не литературоведческое обоснование песни, а та же песня. Надо только вслушаться. Надо уловить в этой пестроте лейтмотивы. В этом столпотворении фигур – линии постижения.

Ким не прослеживает ни в одной фигуре рост характера или путь героя – от истока до результата. Потому у него и нет типажности (как, скажем, у Гали-

ча), а сквозной лирический тон не укладывается в один преобладающий мотив (как у Окуджавы). Ким идет «с другого конца».

Еще одна подсказка:

«Милорды! Я хитрей Сократа! Он был умней меня стократ, и все же стал шутком Сократ! Я прямо начал с результата».

Это же пароль, кодовый замок, петушиное слово, раскрывающее вход в самую сердцевину кимовской поэтики! Он начинается – с результата. Перечни излюбленных жанров и канонизированных авторов, кодовых цитат и знаковых символов – это же именно реестры «результатов», застывшие формы культуры, затвердевшие сосуды, по которым надо пройти обратным кровотоком. Истина добывается с изнанки.

Страшная истина может притвориться веселенькой, веселая оборачивается страшной:

«Потом на трибунале он искренне кричал: „Откуда же мы знали, что все придет к печам?“»

Молоденький гитлеровец, рядовой палач Бухенвальда тоже идет «от результата». Среди легкого пения – такой горловой ком. В легком пении Кима всегда можно уловить бритвенно-тонкую ноту, которая срывает мелодию с простого и милого напева в метафизическую бездню.

«Чик-чирикнул весело и клювом тук да тук, и – взял и перевесил... все вывески вокруг...»

Опять подсказка? Кимовское пересмеивание чужих «образцов», перелицовка «результатов» – во все не возвращение реальности из-под покрыва той

или иной иллюзии, из-под обмана той или иной вывески, а замыкание вывесок, окольцовывание, из которого в реальность попадаешь смеховым скачком.

«Облака плывут, облака. Захотят – дадут кругаля. Ну пока, друзья, ну пока. Егеря трубят, егеря».

У Галича – замкнутый театр, вертеп, и потому трубный глас – разрушить эти стены! У Кима вертеп заперт смехом. Смех идет вкруговую. Разрушать нечего.

«И кружит, и кружит последний троллейбус по вольному кругу ночного кольца».

У Окуджавы – прощанье, он всегда чувствует край, финал, конец, обрыв. У Кима маршрут кольцуется. Счастья, конечно, нет, но и это «нет» – счастье.

Эйнштейн выворачивает Ньютона. Ким сцепляет их руки, давясь от хохота, – «что раки свистят на горе; что дождик идет на дворе обязательно каждый четверг; что яблоки падают вверх».

Лишь неистребимо здоровый дух способен отважиться на такую игру. Единственный поэт в плеяде бардов-патриархов может позволить себе такой фейерверк:

Вышла фига из кармана,  
Тут же рухнули мосты,  
А в условиях океана  
Негде прятаться в кусты.

Ну, вот. Фига извлечена из кармана. Искренность выжужена из обмана. Истина просвечена с изнанки.

Негде прятаться.

## Заговаривающий бездну

---

*Какой кошмар:*

*Жить с самого начала зря.*

Михаил Щербаков

Когда «с самого начала» прошло лет тридцать, а с начала литературной биографии автора этого признания — лет пятнадцать, социологи обнаружили, что не «зря», ибо он — самый популярный бард у московских старшеклассников. Автор номер один у них. Старшеклассники по нехватке денег на концерты не ходят, там в ходу — кассеты. И вот одними кассетными записями он сумел завоевать огромную, притом молодежную аудиторию.

Где-то в ту же пору Булата Окуджаву спросили о преемниках. Отец-основатель не любил высказываться ни о преемниках, ни о соратниках; если припирали к стенке, отшучивался; впрочем, и проговаривался иногда: Визбора как-то назвал «умелым выступальщиком»; о перспективах же авторской песни вообще высказывался скептически.

Но тут патриарх поколебался в своем скепсисе и сказал, что перспективы, пожалуй, есть. Это было в 1995 году, когда он вслушался в записи Щербакова.

Эксперты пришли к выводу, что Щербаков не просто овладел умами, но «возродил жанр» — жанр, рожденный шестидесятниками за два поколения до него и утробленный за одно поколение. Причем возродил в самом типе возникновения: вошел «неслышно».

Так, «неслышно», «через кухню», входили во времена Высоцкого и Окуджавы. То есть пока на авансцене раздавались свистки и крики: «Осторожно, пошлость!» и певцов сгоняли со сцены, пока каждое публичное выступление шестидесятников вызывало скандалы и запреты, в это же самое время их упрямо пели у костров, переписывали с бобины на бобину, передавали друг другу в качестве запретного плода и, соответственно, хранили беззаветно.

Эпоха Гласности и постмодерна смела все это за ненадобностью: новые барды заголосили через динамики в огромные залы; теперь, чтобы певца услышали, он должен на авансцене перешибить других в громкости, броскости, яркости; он должен быть «раскручен», должен прогреметь: поколение, «выбравшее пепси», тайных скрижалей не ведает.

И вот Щербаков, вышедший вроде бы из этого самого поколения, моделирует «тайное пришествие». На сцене его не видно, в динамики не слышно; его слушают на кассетах и видят на домашних, вернее, кухонных посиделках, да и то: «Верхний свет не зажигать!», «Записей не делать!» – новый властитель дум выпестовывается в катакомбах.

Когда он, уже ставший кумиром десятиклассников и растиражированный ими, начинает появляться «собственнолично», – в нем ощущается что-то дразняще неуловимое. Весь круглый, лицо круглое, очки круглые: не зацепишь (а на авансцене надо именно цеплять: быть резким, круглым, броским!). И мелодии невоспроизводимы: такая сухая виртуозность (а с

авансцены мелодии должны подхватываться). И никаких «прямых высказываний»: все иронически выворачивается туда и сюда (а на авансцену все рвутся, именно чтобы высказаться, прокричать о себе поподробней).

В общем, самый главный бард нового поколения оказывается неисследим и неуловим.

Для поколения, оглушенного гласностью и оглохшего от голосов, это кажется странным. Тайная свобода в обстановке запрета явной свободы — это еще понятно. Но тайная свобода в обстановке «разгула» явной — это что-то новое. Такое удвоение явной реальности в тайну.

В истоке тут — именно ситуация двоящейся реальности, когда запрет и тайна смотрятся друг в друга, как в зеркало. И это — «с самого начала». Будущий поэт рождается в 1963 году — генсек партии идет в Манеж громить абстракционистов и пидарасов, интеллигенция в это время на кухнях тихо крутит Визбора, Анчарова, Кима, Якушеву...

Михаил Константинович должен был услышать эти песни в качестве колыбельных. И воспринять не только задушевность их, обаяние «прямых высказываний» и открытых чувств, — он должен был воспринять их запретность, их немоту.

Когда он оперился (после школы прошел школу филфака — взялся за перо; а поскольку он прошел также школу музыкальности, то можно сказать, и оигитарился), он воспроизвел ситуацию: любая истина — прямая, задушевная, элементарная, простая, слож-



ная, закодированная, лукавая, забористая, заковыристая, запретная, оголенная, чистая, грязная, всякая – возникает для него через «нет».

Мир Щербакова – отзвуки, отсветы, отсвертки. Мозаика, калейдоскоп, цитатник, хрестоматия, камера кривых зеркал.

Помнишь, как оно бывало?  
Все горело, все светилось,  
Утром солнце как вставало,  
Так до ночи не садилось.  
А когда оно садилось,  
Ты звонила мне и пела:  
«Приходи, мол, сделай милость,  
Расскажи, что солнце село».

Оставим пока в стороне суть любовного диалога – это важный для Щербакова мотив, но вопрос сейчас не в этом. Вопрос в том, при чем тут Фет. И дело вовсе не в том, близок или не близок Щербакову автор стихов «Я пришел к тебе с приветом». Не близок! Никакой фетовской лирической проникновенности у Щербакова нет. Но и с теми, кто ему близок, у него те же отношения: он берет мотив (легенду, мифологему, синтагму, образ, интонацию, иногда просто чужое слово), чтобы дать почувствовать, что этого «нет». Что это «зря». Если Фет пришел и говорит, что «солнце встало», то Щербаков – что солнце село.

Это – сквозная абберация, пронизывающая у него все, захватывающая и самых близких ему поэтических комбатантов. Вот, например...

## Л. АННИНСКИЙ · БАРДЫ

Вот, например, не так давно  
Шторм небывалый, как в кино,  
Снес, понимаешь, Нидерланды,  
Прямо вот напрочь смысл на дно.  
И, натурально, все вокруг  
Сразу, едва прошел испуг,  
Хором сочли каприз Нептуна  
Делом моих несчастных рук.  
Я же про этот шторм и шквал  
Ведать не ведал, знать не знал.  
Я в это время по Фонтанке  
В белой рубашечке гулял...

Опять-таки, оставим пока в стороне ситуацию «веселого неучастия» (это для Щербакова ситуация ключевая, разрешающая, и выражена она здесь пре-красно). Возьмем пока сам факт «отраженности». Тот факт, что перед нами стихи, отражающие вовсе не реальность и даже не лирическое преломление реальности. А — преломляющие «чужой луч». Узнали, чей? Там конец света, а мы смеемся. «А мы заправим трубочки, а мы зарядим пушечки...» В данном случае Щербаков пересмеивает весьма близкого ему поэта — Юлия Кима (в 1990 году именно Ким вывел Щербакова «в свет», написав предисловие к его сборнику «Вишневое варенье»). Поэтика Кима — снятие страха смехом (там конец света, рыба-кит глотает материки, а ты знаешь, что этого кита ловит на удочку какой-нибудь юнга Дудочкин, и на эту удочку ловит слушателя сам бард). Так вот: Щербаков ловит на удочку всю вышеописанную ситуацию:

## МИХАИЛ ЩЕРБАКОВ

Горе лишь в том, что друг степей  
Счастье свое сочтет скорей  
Чудом каких-то сил надмирных,  
Нежели доблести моей...

Друг степей – такой же игровой отсыл к Пушкину, как вишневое варенье – к Розанову. Как тройка – к Гоголю. Я уж не говорю о катехизисе советской эпохи. Воды Днепрогэса, саксаулы Турксиба, молот Рабочего, бедро Колхозницы, руки-крылья, а вместо сердца... «дизель на песке»... В общем, «кого ни тронь – Иван Денисыч, куда ни плюнь – КПСС»: все сплетается, переплетается, заплетается шумит камышом, и о доблестях, о славе петь можно только от противного.

А что до грядущей за этим зари –  
Товарищ, не верь! Не взойдет.

Верили? – Не верьте! – Встало? – Село! – Да? – Нет! – Обступившие человека «изначальные» ценности – мнимы, заведомо ложны. Это точка отсчета. Ни одно поколение (в обозримой памяти), кажется, еще не рождалось в ощущении того, что норма – это когда не на что опереться.

Оно и понятно: едва ты успел родиться – воцаряется Застой, царство натужной стабильности и успокоительной лжи; шестидесятники, еще недавно певшие о том, что солнце встанет и заря взойдет, сипят сдавленными голосами, и ты это их бессилие осознаешь, как раз входя в возраст «конфирмации», и еще целое десятилетие наблюдаешь, как смердит

разлагающийся режим, а потом на обломках святынь, на руинах Империи начинают свой пляс победители, которые, наконец-то, могут напиться пепси, — что может вынести с этой танцплощадки бард, не имеющий способности пить, петь и плясать со всеми?

Разумеется, он увидит за этими танцами — борьбу за существование. Резню и бойню. Грызню и лай. Клыки и когти. Волчье поле.

Он будет от этого в ужасе? Станет проклинать, протестовать?

Нет. И это самое интересное. Это шестидесятники-романтики-идеалисты могли протестовать и проклинать, это они, изначально напичканные сказками, испытывали ужас от того, что жизнь груба и мерзка.

А тут — изначально. И другой точки отсчета нет. Жизнь ни плоха, ни хороша. Она такова, какова есть. «Счастье не здесь, а счастье там, то есть не там, а здесь...» Что чужие, что родные — без разницы. Где любовь — там и раздор: нормально. Я вам не нужен — вы мне не нужны. Вы туда, а мы оттуда. Ничего не иметь и ни от чего не зависеть. Что ты создал, то раздал, и что раздал — то создал. Будет хорошо — хорошо, а не будет — тоже хорошо. Будет плохо — тоже плохо. «Судьба подарила мне все, что хотела, и все, что смогла, отняла...»

Этот изящный эквилибр — лейтмотив всей поэзии Щербакова, здесь интонационный секрет ее, тайный нерв. Солнечное сплетение всех ее тяжей.

Равнодействующая кажется знобяще-холодной. Узор стиха — рационально отрешенным. Душа — ледя-

ной. Мальчик Кай складывает из льдинок слово «вечность»...

Интересно, что сравнение это, сначала примененное не к Щербакову, а к Бродскому и лишь потом опрокинутое на Щербакова одним из критиков, начисто уже выводит из игры реального автора «Снежной королевы» с его чувствительностью и чуткостью к моральным воздаяниям, зато существен здесь именно Бродский, с его заводной непреклонностью и почти безразличным, «ледяным» неприятием жалости к людям. Но Бродский — дитя «Прекрасной эпохи», блудный сын «шестидесятников», против них взбунтовавшийся! А тут — никакого бунта, и все принимается с легким пожатием плеч: а, все равно...

То есть: все равно нельзя верить. Ничему. Ни радости, ни печали, ни правде, ни сказке, ни победе, ни поражению.

Такие ясные глаза  
Нас от печали и сомнений ограждают,  
Такие честные слова  
Нам говорят, что не поверить мудрено,  
Такие громкие дела  
Нам предстоят, такие лавры ожидают,  
Такая слава и хвала!..  
А все равно не по себе, а все равно...

Какой все-таки тонкий эквилибр: не *все равно*, а все равно *не по себе*. Это не равнодушие, это состояние выброшенности, которое надо принять как данность. От этой исходной черты начать жизнь заново.

во — с бесконечным терпением. И поэтому — ни льда, ни пламени: холодноватая четкость. И поэтому ни бунта, ни восторга: спокойная готовность. И потому ни слез, ни хохота: улыбка ожидания неизбежного. В победе спрятано поражение, в явной свободе — потеря тайной свободы. Все равно будет «не по себе», все равно...

Все равно не вступишься, выпадешь...

Куда?

Из любви в раздор, из раздора в любовь. Из любого данного тебе существования — в другое. В другую жизнь (переклик с Трифоновым?). Жизнь не равна себе: в ней двойится контур. Вещи прозрачны — в них всегда «другое». Это не страшно, это даже занятно. Жизнь, исполняемая как танец, и танец, оказывающийся жизнью. Расплата мнимостью за мнимость... что в остатке?

Хочешь обратно деньги?

Вот, изволь, получи с меня.

Но не казни артиста за то,

что он себе самому не равен.

Этот шмель не летит,

он исполняет полет шмеля.

Этот столетник дня не живет,

но тем и забавен.

«Забавен»... Финальное слово в финальной строке стихотворения — знак? Попробуем связать его с запредельно серьезной, скрыто-трагичной аурой щербаковского мирочувствования. «Ткет паутину над пропастью». «Бредет и задыхается». «Стирает сле-

ды». Смысл всего, что перед глазами, — в другом измерении. «По ту сторону стекла».

Никакого психологического сюжета отсюда не извлечешь: по выражению одного из критиков, герой Щербакова действует не в биографических обстоятельствах, а в культурном контексте. В паутине знаков.

И все-таки одна попытка реального спасения души тут улавливается. Это — любовь. «Чуть слышное в ночи дыхание твое». Среди «сказок», играющих роль «былей», это — робкая надежда одолеть «стихии».

Никто стихии не одолеет  
Ни я, ни люди, ни корабли.  
Но не погибну, покида тлеет  
Во мгле страданья огонь любви.

Тлеет. Потом гаснет. «И женщины мои подобны многоточью — ни истины, ни лжи». И здесь — равновесие плюса и минуса.

Как сказал все тот же критик (большею частью я опираюсь на статьи Дмитрия Быкова), «для Щербакова любовь и есть смерть». А поскольку смерть и есть жизнь, а жизнь и есть любовь, а любовь и есть смерть, то все повисает в пустоте.

Ни зги вокруг, мы в центре бездны.

Иногда Щербаков догадывается, что роль, принятая на себя его лирическим героем, аналогична роли Вседержителя. Тогда он просит у Бога прощения и благодарит за дар речи.

Значит, последнее спасение — в *даре речи*?  
Да, похоже на то. И перекликается с Бродским  
(Нобелевская лекция его).

И все чаще выходит, что смерть наготове,  
А тайна Земли заперта.  
И опять остается спасение в слове,  
А прочее все — суета.

В принципе такой ход чувств понятен, для русской традиции вполне традиционен, а после Пушкина (у которого на месте Божества часто оказывается Совершенство) даже и ожидаем. Крепость слова — ответ расслабленности бытия (мысль Мандельштама в «Разговоре о Данте»).

Дм. Быков подводит базу: «Одиночеству, распаду, ощущаемому в конце века всеми нами», Щербаков противопоставляет законченность текста, крепость и блеск отделки. «Хорошо проработанная вещь» — наш ответ «тотальной расслабке». И даже так: гниловатые времена «всегда вызывают к жизни поэзию, полную формального блеска: строгость и утонченность формы востребуетя расхлябанной эпохой как нечто противостоящее ей, уравновешивающее ее. Отсюда, например, закономерность обращения Брюсова к самым трудным и экзотическим формам во „Всех напевах“, отсюда и любые разновидности маньеризма в „серебряном веке“, отсюда и полное отсутствие у Щербакова любых небрежностей».

Брюсов, конечно, в чеканке стиха изощрялся, но вряд ли он выдержит сравнение с другими, более



крупными, чем он, поэтами «серебряного века», которые — от Есенина до Маяковского и от Хлебникова до Цветаевой — не столько оттачивали, сколько расшатывали стих, размыкали, обновляли его и отнюдь не «разновидностями маньеризма» вошли в историю культуры. Но что касается Щербакова, то тут Быков прав: в данном случае виртуозность отделки есть последнее спасение от угрозы самоисчезновения, подступающей к человеку в мире знаковых мнимостей. Плотина стиха должна удержать жизненную материю, которая подпирает и может все снести на своем пути (или утечь в песок, то есть уйти сквозь пальцы).

Музыкальная сторона песен удивительно точно моделирует эту драму. Как нельзя по стихам Щербакова пересказать жизненную историю или выяснить обстоятельства действия, а можно только ощутить дрожание слов, — так нельзя у него и воспроизвести мелодию, подхватить ее хором, вообще — напеть. Только напряженный монолог о безвыходности бытия, виртуозно-гармонически оркестрованный. Это не пение, не мелос, это речитатив, рэп, который — после Гребенщикова — хорошо вписывается в горизонт музыкальных ожиданий эпохи, выбравшей пепси...

Но мало похожа на прохладительный напиток та смесь ядов и благоуханий, которая каплет с ножевых щербаковских строк на сухой песок бытия.

...Ничто не ново в твоём аду:  
в начале — Слово, потом — к суду.  
Молчи, немотствуй, душа моя.  
Влачи поход свой, душа моя!

Он смотрит на мир так, как, по его убеждению, мир должен смотреть на него: ясно, холодно и враждебно. Сквозь прозрачность этой жизни он высматривает другую жизнь, о которой не говорит ничего, кроме того, что она — другая. Он видит систему зеркал, в которых объект дробится, распадается, распыляется — перестает существовать, а существуют только отражения.

...Назвал сына Павел, а дочь — Нинель...

Уловили тайнопись? Нинель — имя отраженное, читаемое зеркально, справа налево. Павел — псевдоним, павший на Савла по дороге в Дамаск... Какая филигрань. Какая невесомая паутина.

Скачет по пятам луна-ищейка,  
эхом отдается мрак тугой.  
Мой ли это голос? Нет, он чей-то,  
Я ли это еду? Нет, другой.

Однако сквозь эти прозрачные сети все-таки прет поток жизненной материи. Как совладать? Ну, допустим, проходит человек долгий, яркий, полный страстей и соблазнов жизненный путь и — к финалу — понимает тщету всего явленного, и замирает в мудром безмолвии, и кладет на уста печать.

А тут? С самого начала — зряшность... Даже «забавно». Изначально положена печать лживости и мнимости на все, тебе данное, и немота отсекает любую попытку здравого осмысления, и перед нами... как это говорили на старой Руси?... глухая нетовщина:

«Ах, оставьте вашу скуку... и забудьте про мораль!» Это сказано в 18 лет.

Но в следующие 18 лет «скука» одолевает тебя потоком жизненных впечатлений, и «мораль» дразнит душу обещанием смысла.

Это, кажется, и есть сюжет поэзии Щербакова, достигающего пушкинского возраста. Из тесной пустоты, из затканной паутиной бездны валятся на запертую душу жизненные реалии. И душа просчитывает варианты...

Вот один из них. Готовится бунт. И готовится кара за бунт. Каратели опережают мятежников. Мятежники сдаются: кричат, плачут, они готовы служить победителям («хоть палачом, хоть пытчиком»). И лишь один из мятежников – (мерзавец!) лежит себе на траве и посвистывает (мотив – бессмысленный).

О, так это же тот самый «неучастник», который гулял себе в белой рубашке по Фонтанке, когда Голландию смыло!

Он и теперь ни при чем.

И тут уж умные победители смекают, что если всех прочих можно купить, приручить и перековать, то этого живым брать нельзя.

Его убивают. И пытаются воспроизвести мотив, который он насвистывал. Безуспешно (я говорю, что мелодии Щербакова невоспроизводимы).

А если не придут убивать, так ведь изнутри толкнет что-то: встанет безумец на подоконник, отбросит шутовской колпак и –

---

---

Л. АННИНСКИЙ · БАРДЫ

Можешь с легкой душой смотреть,  
Как он, падая, улыбнется:  
Что, мол, делать с тобой! Придется  
И впрямь лететь.

И ухнет в пропасть, заметив: это так забавно...

А пока безумье не наступило, спасение одно:  
ткать словесную паутину. Взять гитару и играть, иг-  
рать, играть. И под этот аккомпанемент – говорить,  
говорить, говорить...

Дмитрий Быков на правах друга и привержен-  
ца дает определение: «Все, что делает Щербаков, это  
забалтыванье бездны, пустоты. И мы от этого тащим-  
ся, и это прекрасно».

Я благодарен Дмитрию Быкову за эту подсказ-  
ку, как и за другие; но формулировку я бы все-таки  
смягчил. Что и сделал в заглавии этой статьи. Все-  
таки мы с Быковым тащимся от разного.

Когда дотащимся, сочтемся.

## Песни нашего века

### Ответы на вопросы фирмы JVC

---

*– Вы много рассказывали о Вашем первом знакомстве с песнями Окуджавы. А были ли в Вашей жизни песни, пришедшие как бы сами по себе, без имени автора? Что это были за песни и как происходило Ваше с ними знакомство?*

Да они сплошь были – песни «без имени автора» и приходили только «сами по себе», а не в результате «знакомства». Я рос в слободе Потылихе на границе города и села. С Мосфильма неслись в репродукторы официальные советские песни, из Троицкого – частушки под гармонь, а в нашем дворе оралось что-то смешанное, среднее, серединное, среднестатистическое, чувствительное и простецкое: «Часто мы с тобой вдвоем скучаем, радость тоже делим пополам...» В голову не приходило спрашивать, кто автор.

Пели какую-то привозную дребедень. «В нашу гавань заходили корабли...» С ворошиловской амнистией подключился лагерь. «Как шли мы по трапу на борт в холодные мрачные трюмы...» В университете запели студенческое. Патетическое: «Я не знаю, где встретиться нам придется с тобой...» И тоже – дребедень: «Крамбамбули, отцов наследство, любимое питье у нас...»

Я подбирал и собирал все – именно как ничье, всеобщее, народное. Когда я впервые услышал «Комиссаров», – подумал, что и это – что-то фольклорное, из времен гражданской войны. Всплывшая с песней фамилия автора – «Окуджава» – была для меня откровением.

– *Что же Вы почувствовали, когда узнали, что у «народной» песни есть конкретный автор? Когда знакомились с ним лично?*

Почувствовал легкое замешательство. С того момента, когда я к «конкретному автору» подошел в коридоре «Литгазеты» (мы работали в разных отделах одной редакции) и спросил: «Комиссаров» – вы написали? – возникло иное измерение. Словно ось вставили в то, что крутилось «само по себе».

«Само собой» слушатели знали скорее исполнителя, чем автора. Визбор пел: «Идут на север срока огромные». Высоцкий пел: «Клены выкрасили город». Да ведь и Вертинский – из поколения отцов – пел и то, и се; что там чье, совершенно не фиксировалось. И мы по традиции не различали авторов. Визбор смутился, когда я, записывая его на мой чемодановидный «Спалис», впервые попробовал уточнить: «Слова – твои? И музыка – твоя?» Тогда я впервые услышал из его уст фамилию «Городницкий». Но смутился Визбор вовсе не оттого, что пел Городницкого, не помяная его авторства, – тогда вперекрест пели все. Визбор смутился тогда, когда вынужден был ответить:

– Я написал. И слова, и музыку...

Я тоже смутился. Я увидел на его столе бумажку с недописанными стихами. Перечеркнутые, исправленные строчки. Он «работал над текстом»! Как заправский поэт! Во мне шевельнулась мысль о подлоге. Как это можно: «работать над текстом»! Песня поется, а не пишется. Ее и записывать-то грех: сама помнится.

Начали записывать – и сразу возникли имена авторов. В начале бо-х ко мне зашел светлоглазый, светловолосый, круглолицый улыбающийся мальчик с тетрадкой в руках; это были тексты песен; мы – два мальчика! – сели уточнять спорные строчки и сличать версии авторства.

Мальчика звали Алик. Александр Гинзбург. Его ожидала громкая судьба.

---

 ПЕСНИ НАШЕГО ВЕКА
 

---

– Было ли принято в Вашем кругу петь песни хором, всей компанией? Случалось ли Вам участвовать в таком пении? Что это были за песни – конкретно? Что объединяло и отличало их от прочих?

Не только «случалось», но только так и пели – хором! Всей компанией – у костра ли, за столом ли, по дороге ли куда. Как соберемся, так – где гитара?! – без всякой спевки и без всякого солирования – вподхват. Слов не списывали – их запоминали со второго пения. И на гитаре мог брэнчать чуть не каждый второй. И я тоже брэнчал. И Лакшин (он учился курсом старше, но компании то и дело смешивались).

Лакшин, кстати, был, вообще говоря, прирожденным солистом и потому вносил свою особенную струю в общий репертуар: что-то цыганистое, но не таборное, а артистическое, из МХАТа, наверное (его отец был артист МХАТа). Что там актеры пели на вечеринках? «С вами, мальчишки, с вами пропадешь, с вами, негодьями, на торгу пойдешь!» Голос у Лакшина был бархатный, манера держаться – уверенная, и вся повадка – неповторимо-личная, особенная: акцентированное «штучное производство», но песни были явно «неавторские», подхваченные бог знает где и задолго обкатанные хоровым пением.

Что их объединяло?

Местоимение «мы».

Это и было то откровение, с которого началось колдовство Булата:

«А мы швейцару: отворите двери!»

Однако встык:

«Но, старый солдат, я стою, как в строю...»

Я – солдат, но я – из «всех», я – от их имени, я – их голос. «Я» вырастает из солдатского, окопного, братского «мы». Вырастает – до исповеди единственного, говорящего с Богом. Как это соединяется? Загадка таланта.

Личность не обязательно «врывается» и «заявляет о себе», круша все вокруг, – личность вырастает из общей

судьбы и так обретает свою судьбу. Это дано только великим поэтам: угадать в себе индивидуальность, через которую раскроется «все», и тем самым угадать в состоянии «всех» то, что готово сконцентрироваться в индивидуальность. При этом установка конкретной песни может быть та или другая. Или: «стою как в строю». Или: «здесь остановки нет, а мне — пожалуйста». Возникает мелодия судьбы: все выявляются через одного, а один — становится собой, выявляя боль всех, счастье всех.

Бунт, между прочим, тоже форма контакта.

Неучастие — форма участия.

Эту неразрешимость разгадывает только талант, и только практически, живым творчеством, то есть методом проб и ошибок.

Я действительно много рассказывал о своих немногих разговорах с Булатом, но об одном еще не приходилось.

Это было в пору его раннего, шквального, ошеломительного успеха. Кажется, в Политехническом: бушевала толпа у входа, мы ждали за кулисами (или в каком-то предбаннике, не помню). Я к нему подошел поздороваться и поддержать разговором: обстановка была нервная.

Он сказал:

— Рвутся слушать, поют, переписывают пленки. И никакое «мещанство» никого не отпугивает, никакая «дегероизация» не отвращает. За эти же песенки в 20-е годы такого автора, как я, растерзали бы, разорвали, линчевали бы тогдашние комсомольцы — без всякой указки сверху. А сейчас — поют. Просто я выразил то, что у всех созрело.

Как это выразить — загадка мастера и откровение поэта.

*— Термин «авторская песня» предполагает огромную роль индивидуального, личностного начала. Эту особенность авторской песни подчеркивали практически все, кто писал о ней.*



## ПЕСНИ НАШЕГО ВЕКА

*Как же случилось, что некоторые из этих песен стали хоровыми, компанейскими?*

А как случилось, что Достоевский написал статью в газету Мещерского «Гражданин» именно как ее редактор? Это – песня Достоевского? Или это «песня редактора», исполненная Достоевским?

Булат поет:

– Ты что потерял, моя радость? – кричу я ему. И он отвечает: – Ах если б я знал это сам...

Горечь отшельника.

И он же поет:

– Мама, белая голубушка, утро новое горит...

Сыновство, чувство слитости с материнским мирозданием, которое органично входит в жизнь каждого, ибо каждый *все знает* – не рассудком, а плотью и духом.

И это тоже Булат.

Поэт может написать песню специально для хора и подхвата – а ее не подхватят. Он может написать стон одинокости – и это подхватят.

Что «случается» – зависит от того, что в душах. И от того, угадает ли это поэт. Второе – залог его судьбы. Первое – таинство общей доли, где заложены мы все.

Ну, а «жанр авторской песни» – это такая же подвижная система, как всякий живой жанр. Сегодня – это рассеянная атака, рассыпанный строй индивидов, каждый из которых подчеркивает свою непохожесть: я – не как все. А двадцать, тридцать лет назад это было таинство катакомбной свободы, спасительное тепло «роя», вызревание личности во тьме казармы.

Поэтому тогда – подхватывали и пели хором (в том числе всякую дребедень), а сегодня слушают и оценивают, покачивая головами (в том числе и всякую неповторимую изысканность).

Что зреет в наших душах сегодня?

Придет поэт – узнаем.

## Семь струн. Семь нот. Семь бед

---

### Домашнее исполнение

После окончания университета мы еще несколько лет пели. Все реже у костра, все чаще за столом. Однажды Алик и Лида Яновы пришли к нам обмениваться сокровищами студенческого фольклора. Будущий американский советолог и специалист по контрреформам не был выдающимся вокалистом, его жена тоже, но когда они запели — все прежнее как бы перестало звучать, звучало только это:

Я все равно паду на той,  
На той далекой, на гражданской,  
И комиссары в пыльных шлемах  
Склонятся молча надо мной.

Это был явно не фольклор. Я потребовал имя автора. Они назвали.

Через два дня я стоял перед автором в коридоре «Литературной газеты». Через три — записывал его на мой допотопный «Спалис».

Тридцать песен той перевозаписи легли на душу естественно и... как бы получше выразиться... по-домашнему. Арбатские переулки, смоленские дороги, свойские ребята. Кое-что было мне чуждо, но на задушевной волне принималось: бравада ресторанных шалопаев, девочки, млеющие от матросских ленточек, общий налет уличного празднотания. А сквозь все это — звенящая нота, пронизывающая тихую исповедь маленького солдата, взрезающая его жалобы:

Я все равно паду на той...

Непонятно. Вот это горькое «все равно». О чем это?

---

 СЕМЬ СТРУН. СЕМЬ НОТ. СЕМЬ БЕД
 

---

Он объяснял: «Какое новое сраженье не покачнуло б шар земной».

Потом стало ясно: новое сраженье, которое покачнуло шар земной, началось с падения Берлинской стены.

Тогда я понял, *что* так мучало, так приковывало меня.

Выпадало из приглушенного тембра, светилось, кричало, сверкало, кровью билось в висках.

А вот это упрямое и обреченное: «Все равно...»

### Реальность сновидения

И эта песня тоже – наискосок *всему*. Всему, что уже воспринималось у Булата как привычное и ожидаемое. Привычен стал путь со старого Арбата на войну. Привычен герой – маленький школяр, надевший шинель. Его неисправимо штатский облик. Его городские ангелы. Его мечтаемые женщины – неверные, непостижимые, туманно-загадочные.

Вдруг – мама. Что-то русское, певуче-простое, невообразимо далекое и от армяно-грузинских корней, и от советских новобранцев, мальчиков Державы, идеалистов 1941 года.

Не клонись-ка ты, головушка,  
От невзгод и от обид,  
Мама, белая голубушка,  
Утро новое горит...

Как сон из деревенского детства.

Это был единственный случай, когда, записывая Булата, я не выдержал и попросил повторить.

Словно не поверил:

– Это – тоже твое? Боже мой, это твое? Твое?!

Душа замерла, потянулась в несбывшееся, в запретное – далекое от ранних шинелей и поздних троллейбусов, – такое горькое, сладкое очарование было в этих простых словах, рифмующихся осторожно и неясно, как во сне:

## Л. АННИНСКИЙ · БАРДЫ

И сладкий, как в полдень пасеки,  
 Как из детства голоса, —  
 Твои руки, твои песенки,  
 Твои вечные глаза...

Так притягивало у Булата — нетипичное.

## МИМОЛЕТНАЯ СВЯТАЯ

А вот — типичное: будни нашего отряда, бездомная девчонка, попавшаяся на фронтовом маршруте. Прежними песнями Булата подготовлено пришествие окопной Мадонны, этой беззащитной беженки, приткнувшейся к армейским харчам, к армейским мужикам-защитникам:

И откуда на переднем плане,  
 Где даже земля сожжена,  
 Детских рук доверчивость такая  
 И улыбки такая тишина?

Святая!

Но тогда откуда этот мутный след за нею шлейфом? Откуда дух коммуналки на этом ветрище? Солдаты «шагом тяжелым проходят по улице в бой» — в самом строчечном строе какая-то странность: так, «по улице» не в «бой» проходят, а на службу. Второй план — такой же странный по речестрою: «редкие счастливые жены» над судьбой девочки «злословят». Во-первых, какие там «счастливые жены», когда «земля сожжена»? Ах, «редкие»? До «редких» мне дела нет. Во-вторых, ну и что, если злословят? Это что, соизмеримо — война, которая *все сожгла*, и что-то квартирное, обыденное, коммунально-арбатское: «злословят»?

Этот мотив вообще проходит у Булата какой-то странной нотой: завеса мелкой лжи в людях, мелкая слабость, которая почему-то застит свет. Думаешь: он же с Богом говорит, при чем тут «жены», или их «воровство», или та «циркачка», к которой «страсть схватила», или та «Надень-

---

 СЕМЬ СТРУН. СЕМЬ НОТ. СЕМЬ БЕД
 

---

ка», которая «пойдет гулять с другим». Или это все страсти-страхи «московского муравья»? Акакий Акакиевич в шинели рядового-необученного...

Очистительным шквалом приходит – фронт. Отрада – святая в этому аду.

Мы идем на запад, Отрада,  
И греха перед пулею нет.

Какого греха? А если нет, зачем – о грехе? И если перед той девочкой «ни грана вины» – зачем о мнимой вине речь? Какую боль, какую жуть так в себе заговаривают? Поверху – гармония, песня. Вернее, всегда – «песенка» – ну, как бы пустяк: легко все, воздушно, аристократично.

А понизу – смутное ощущение обрыва в бездну.

### Фактура зари

Ничего непонятного: Арбат, суeta дворов, все просто... Загадка фактуры любого текста у Булата – вот эта милая простота, незаметно и мягко погружающая тебя в странное инобытие. Городская обыденность, троллейбусы, прохожие. В случае невероятного форса – какая-нибудь ресторанная бравада. Ну, в пределах ленточки на бескозырке. А так – пыль повседневности.

Только пыль эта – с былинных шлемов.

Красками арбатской суеты живописуется – мистерия.

Этот сказочный, сказовый ритм – с первых строк. Он инобытие той простецкой жизни, которой живет этот мир, он ее тайное спасение.

Живописцы, окуните ваши кисти  
В суету дворов арбатских и в зарю,  
Чтобы были ваши кисти словно листья.  
Словно листья,  
Словно листья к ноябрю.

## Л. АННИНСКИЙ · БАРДЫ

«К ноябрю» — тайно-праздничный знак времени, опознавательное клеймо меченых мальчигов Державы. Праздник плывет по серому асфальту. Мостовая качается, не может очнуться. Непонятно, как это все слито, как сращено в стихе: плывущая заревая легенда и суета. Они ж чужие, чужие! У них координаты не сходятся! Их судьба разведет!

Он это и чувствует, певец Арбата, на это и отвечает:

Вы, как судьи, нарисуйте наши судьбы,  
наше лето, нашу зиму и весну...  
Ничего, что мы — чужие. Вы рисуйте!  
Я потом, что непонятно, объясню.

Последняя строка и есть тот «мазок гения», который отсылает всю картину в запредельность. Последняя строка вдруг открывает тебе то, что все время смутно брезжит в картине.

Необъяснимо счастье обреченного поколения. Необъяснимо прекрасен этот страшный мир. Вам непонятно? Так это и должно быть непонятно.

## СОЛЬ реки, даль горы

Нестроен, неясен, странен до призрачности у Булата привычный обыденный мир, а мир сказочный, напротив, строен и ясен до прозрачности. Условность задается с первой строки: «Мой конь притомился, стоптались мои башмаки». То есть: в некотором царстве, в некотором государстве... Все обернуто: река — не синяя, а красная, а гора — наоборот — синяя. Свет во тьме должен светить, а — не светит.

Фонарщик был должен зажечь,  
Да, наверное, спит...

Что за фонарщик?! Это ж из другой оперы! Тут — небо, подпертое плечом богатыря. Какой фонарщик? Ах,

---

 СЕМЬ СТРУН. СЕМЬ НОТ. СЕМЬ БЕД
 

---

да: чтобы краски нездешние смешались получше. Чтобы север наложился на юг и запад на восток. Андерсен — на Реку-Гору. Потому что и то и другое равно невообразимо на Арбате.

Невообразимо — но как расчерчено! Сужаются круги, сходятся пути, с разных концов сбегаются в перспективе линии. Едет богатырь, света нет, дороги нет... все равно едет. Что ж, неужто и Цели нет?

— Ты что потерял, моя радость? —

кричу я ему.

И он отвечает:

— Ах, если б я знал это сам...

Вот оно, колдовство. Катарсис. Обрыв в очистительное незнание.

Любой пошлости: громогласной, тихой, государственной, домашней — неизменно мягкое «нет».

За всеми этими «нет» должно быть то, что «есть».

А оно неизречимо.

### Лямка счастливица

Неизречимо то, чего «нет».

Пока Земля еще вертится,

Пока еще ярок свет,

Господи, дай же ты каждому,

Чего у него нет...

То, что весь этот мир — «пока», что сроки сочтены и свет недолог, — это из судьбы понятно, из судьбы поколений смертников.

Дальше — непонятное. *Мудрому дай голову* — так мудрый был без головы? *Трусливому дай коня* — но трусливому конь без надобности. *Дай счастливому денег* — но подлинно счастливому деньги счастья не добавляют, а то еще и несчаст-

---

 Л. АННИНСКИЙ · БАРДЫ
 

---

ным сделают. *Каину дай раскаяние...* — но кающийся Каин — не Каин. *Дай передышку щедрым...* — зачем? Перестать быть щедрым?

И наконец, высший оксюморон: *Дай рвущемуся к власти навластиваться влать.*

Нет, вы слышите, чего просит?! Да ведь этот, рвущийся, властвовать будет над другими и за счет других — щедрых, мудрых, счастливых...

Счастливых?

Да вот в том-то и дело, что мелодия дрожит на острие и счастливцев тайно, скрыто, сокровенно несчастен. Это звучит в обертонах, стучит в висках, но если так уж нужно определение, то в конце концов и оно предьявлено:

Как верит солдат убитый,  
Что он проживает в раю...

Яснее не скажешь.

Нет, еще яснее, страшнее — не про то, как в 1963 году (когда «Молитва» написана) мы переживали очередную выходку власти (вроде выхода Н. Хрущева на Манеж к живописцам); это регулярное бесовство ничто перед тем, что чувствует человек, когда Всевышний возвращает ему его молитву и становится смертельно ясно, что винить — некого:

Как веруем и мы сами,  
Не ведая, что творим!

О, как прожигает эта фраза из-под старинных завитков эпохи Франсуа Вийона!

Сиянье прикрытых глаз

От Вийона — к Моцарту:

Моцарт на старенькой скрипке играет...



## СЕМЬ СТРУН. СЕМЬ НОТ. СЕМЬ БЕД

Следующая строка переводит реальность в игру:

Моцарт играет, а скрипка поет...

Балаганчик подкреплён костюмерией: красный камзол, башмаки золотые, белый парик, рукава в кружевах. Это все та же сказка про красную реку и синюю гору. Только на сей раз из волн древности выкатываются кружева восемнадцатого века.

Но где реальность, где старый Арбат, где простая исповедь Леньки Королева, в кепчонке набекрень пошедшего погибать? Где наша жизнь?

А вот:

Наша жизнь — то гульба, то пальба...

Пальба — была, гульбы — не было, было притворство, форс и фарс: *А мы швейцару: Отворите двери!* Такая гульба придает и пальбе оттенок игры в сказку про бумажного солдата.

Маэстро всего этого не выдерживает: закрывает лицо.

И тогда поэт посылает ему (и нам) волшебную строку — ту самую, пронзительную, странную, озадачивающую строку, которая всегда у Булата переводит «песенку» в бездонное измерение:

Не обращайтесь вниманья, маэстро...

Как? Да он всю жизнь только и делает, что «обращает вниманье»! Да все его «песенки» — попытка заклясть ужас, пройти сквозь него...

Именно: сквозь него. Делая вид, что все — пустяки.

...не убирайте ладони со лба.

Какой-нибудь святой дурень спросит: а как это маэстро играет на скрипке, а руки держит на лбу?

---

---

Л. АННИНСКИЙ · БАРДЫ

Ответ: Моцарт схватился за голову от вашего (нашего) присутствия. Он пытается не обращать на нас внимания. Но мы ему этого не позволяем.

Поэт, созерцая происходящее, говорит нам (и ему, и себе), что надо и за это благодарить судьбу.

Звнящее смирение – высшая нота в аккорде.

\* \* \*

В аккорде – семь нот. У гитары – семь струн. Семь бед – один ответ.

*Один ответ – пустяк.*

## Содержание

---

- Предтеча  
*Александр Вертинский*  
5
- Удар костылем  
*Дед Охрим и другие*  
16
- Первопропеец  
*Юрий Визбор*  
36
- Горький дым  
*Александр Городницкий*  
44
- След гвоздя в стене воображаемой харчевни  
*Новелла Матвеева*  
63
- Вечная разгадка?  
*Владимир Высоцкий*  
69
- Горизонт и зенит  
*Михаил Анчаров*  
83
- Счастливая несчастная Россия Галича  
*Александр Галич*  
95
- Вторая перевозапись  
*Булат Окуджава*  
109

Истина выходит из обмана

*Юлий Ким*

117

Заговаривающий бездну

*Михаил Щербаков*

132

Песни нашего века

*Ответы на вопросы фирмы JVC*

147

Семь струн. Семь нот. Семь бед

152

**Аннинский Л. А.**

А 68 Барды. — М.: Согласие, 1999. — 164 с.

ISBN 5-86884-065-8

Кто первый в наше время взял гитару и запел стихи, вместо того чтобы читать их?

Книга Льва Аннинского посвящена «отцам-основателям» жанра. Среди них: Александр Вертинский, Юрий Визбор, Александр Городницкий, Новелла Матвеева, Владимир Высоцкий, Юлий Ким, Булат Окуджава...

С некоторыми из них автора связывали личные отношения, чего он отнюдь не скрывает.

УДК 882

\*

ББК 83.3(2Рос=Рус)6



ЛЕВ АННИНСКИЙ

---

## БАРДЫ

Компьютерная верстка

Д. А. Глазков

Корректор

Г. В. Заславская

ЛР № 040552 от 31 июля 1998 г.

Формат 70x100/32. Уч.-изд. л. 5,4. Усл. печ. л. 6,5

Гарнитуры ИТС Офисина Санс, ИТС Нью Баскервиль

Автор кириллических версий Тагир Сафаев (ParaType)

Подписано к печати 09.11.99

Заказ № 3627. Тираж 5000 экз.

Издательство

«СОГЛАСИЕ»®

113054 Москва, ул. Бахрушина, 28

e-mail: [soglasie@mail.ru](mailto:soglasie@mail.ru)

<http://welcome.to/soglasie>

ОАО «Типография „НОВОСТИ“»

107005 Москва, ул. Фр. Энгельса, 46

ISBN 5-86884-065-8



9 785868 840654

